

Para
além
do
visual

O sensorial
nas produções
artísticas
brasileiras

Grasiele Aparecida Santos da Silva



Segundo Fayga Ostrower (1920-2001) é pela criação que configuramos, ordenamos e significamos o mundo. A pesquisa tem como tema a análise dos aspectos sensoriais e estéticos das produções artísticas brasileiras. A problemática desse trabalho está em como compreender a relação estética e sensorial das instalações artísticas dos artistas Ernesto Neto (1964), Josely Carvalho (1942), Cildo Meireles (1948), juntamente com as produções da exposição Entre nós e sentidos, ocorrido em 2018 no Museu Campos Gerais, sendo as obras produzidas pela pesquisadora. Como metodologia foi usada a análise qualitativa, voltado na pesquisa do campo da arte e na produção pessoal da autora, abordando aspectos históricos, procurando aprofundar aspectos sociais, sensoriais e estéticos através das obras de arte. Com referências em João-Francisco Duarte Jr. (s/d), Ariano Suassuna (1927-2014), Hans-Georg Gadamer (1900-2002), Brian O'Dorothy (1928), Fayga Ostrower (1920-2001), Gianni Carchia (1947-2000) e Paolo D'Angelo (1956), a pesquisa pontua momentos da arte contemporânea e contemporânea brasileira, trazendo questões referentes a instalação artística e de seis obras da exposição Entre nós e sentidos, permitindo alcances na área de artes visuais, aliando a área filosófica, sociológica e artística. Nas considerações finais podemos inferir que o artista é um pesquisador, esse carrega referenciais de outros artistas, mas também suas memórias e cultura, quando transformadas são ressignificadas.



Para além do visual

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni

Comitê Científico

Prof.^a Dr.^a Sandra Borsoi

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Prof. Dr. Donizeti Pessi

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Prof. Dr. Renato Torres

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Para além do visual

O sensorial nas produções artísticas brasileiras

Grasiele Aparecida Santos da Silva



Dedico aos meus pais, Jorge e Julinha.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais Jorge Luis da Silva e Julinha do Santos da Silva, pelo apoio, incentivo e suporte durante o percurso.

Agradeço a professora Olga Barcellos por ter me estimulado a cursar Artes Visuais em seu ateliê, aquelas doces palavras colaboraram para o agora.

Agradeço a professora Sandra Borsoi por me ter aceitado como sua aluna e acatar as minhas ideias, permitindo assim alçar voo.

Agradeço ao professor Donizeti, pelos livros, recomendações de leitura e pelas inesquecíveis aulas de estética, as quais colaboraram para esse trabalho.

Agradeço ao professor Renato por suas colaborações e incentivos referente a licenciatura.

Agradeço a professora Adriana, por ser amiga e professora, indo para além dos conteúdos durante o percurso acadêmico.

Agradeço aos demais professores por suas lindas palavras de incentivo.

Agradeço aos amigos que a universidade me proporcionou: Jessica, Alexandre e Eduarda, com eles os dias se tornaram leves.

Agradeço a minha família pelo encorajamento, e a aqueles que passaram em minha vida e de certa forma deixaram lições.

Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.

Gaston Bachelard

Sumário

Introdução	15
1	18
Percurso pelo contemporâneo	
1.1 Bauhaus: os fins justificam os meios	18
1.2 Duchamp: a grande ruptura	20
1.3 As novas mudanças no período pós-duchampiano: Andy Warhol	23
1.4 Performance: um outro olhar	25
1.5 O sensorio na obra de arte	29
2.....	32
Reflexões sobre a instalação artística	
2.1 A exploração do espaço.....	32
2.2 Instalação e a eternização da efemeridade.....	35
2.3 O espectador como copartícipe na obra.....	37
2.4 O feio e o belo: um conceito estético	40
3.....	43
Os sensoriais nas instalações de artistas brasileiros	
3.1 Um pouco a respeito da arte contemporânea brasileira.....	43
3.2 O tato de Ernesto Neto.....	46
3.3 Os aromas de Josely Carvalho.....	48
3.4 Os sons de Cildo Meireles em Rio oiR.....	50
4.....	53
Entre nós e sentidos	
4.1 O início de tudo	53
4.2 O percurso do sentir.....	57
4.3 Os sentidos nos movem	64
Considerações finais.....	67
Referências.....	70

Introdução

O surgimento da pesquisa teve seu início na infância. O perfume de Dalí instigou pelo aroma, design e assinatura. Aquela criança brincou com o frasco e procurou saber na sua adolescência quem era Dalí. Em meio acadêmico, com o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/ Fundação Araucária), a pesquisa se iniciou na análise do perfume mais obra de arte, gerando frutos. Idas a museus também corroboraram para perceber um ponto chave: a necessidade da interatividade e do sensorial nas obras de arte, surgindo assim a criação de seis obras.

Devido à grande gama de atividades que realizamos no dia a dia, a quantidade de informações que recebemos por meio de dispositivos como celulares, *outdoors*, propaganda em geral, muitas vezes nos frustramos ao ir no museu e não conseguir dialogar com a obra de arte, ainda mais se há uma grande quantidade de obras no espaço e o tempo é curto. No entanto, aquelas obras as quais utilizavam a interação, acabavam por apreender em maior grau, e foram as mais recordadas.

A pesquisa do PIBIC foi finalizada, porém a necessidade de dar continuidade falou alto, afinal havia ainda tanto a se dizer. Ao iniciar a segunda etapa, ou seja, a pesquisa atual, poderia começar pelas obras e trazer uma outra linha de raciocínio, mas surgiu a ideia de fazer um percurso pela arte contemporânea num contexto geral, sobre a arte brasileira trazendo artistas que trabalham com o sensorial, reflexões estéticas e hermenêuticas de acordo com as necessidades de cada capítulo, por fim a produção, pois cada elemento anterior colaborou para a análise das obras e criação. Sim, a pesquisa é tendenciosa pelo fato de existir todo um preparo anterior para tratar de uma produção pessoal. Ao mesmo tempo ela é comum a todos, afinal também abarca reflexões gerais.

Ao criar, vamos ao encontro de nossa casa, o nosso cosmos. Cada casa contém o seu porão e sótão, cabe a cada indivíduo a tarefa de escolher qual parte trabalhar (BACHELARD, 2000). Este início encontra-se ao final da pesquisa, momento do relato de seis obras, presentes em uma exposição denominada *Entre nós e sentidos*. É através do sensorial que sentimos o mundo, é pelo sensorial que apreendemos o mundo, e através do intelecto reexaminamos o mundo. As obras criadas suscitam o íntimo do autor, que por vezes pode estar velado, mas é pela vivência de cada ser que a obra irá ganhar novas significações. O autor exprime por meio da linguagem escrita e falada a sua poética e as suas memórias, porém a obra sendo atemporal, como cita Gadamer (2010), dirá para cada pessoa algo particular de si. Do aroma da canela que remete a afetividade materna aos sonhos inacabados da trama de fios da avó paterna, o último capítulo é uma imersão em meio a morada da autora.

A problemática se instaura na procura por compreender questões estéticas das produções de artistas como Ernesto Neto, Josely Carvalho e Cildo Meireles, para então prosseguir com a explanação da produção das obras expostas em *Entre nós e sentidos*. Para tal, o primeiro capítulo trata da arte contemporânea, iniciando com Bauhaus e a produção de utilitários, que tendem a se modificar de acordo com as necessidades humanas. Duchamp e Warhol utilizaram os utilitários, conhecidos como objetos prontos, trazendo novos questionamentos a arte. Além de Duchamp e Warhol, encontramos as *performances*, momento em que o público tem a possibilidade de interagir com aquele que está a performar. Em seguida, questões referentes ao sensório na obra de arte são abordadas.

O segundo capítulo traz algumas reflexões sobre a instalação artística, a exploração do espaço dentro do *cubo branco* (galerias e museus), como cita O'Dorothy (2007), trazendo assim a obra para o chão e teto, mudando a perspectiva do público quanto a obra e seu ambiente, podendo a instalação tornar-se efêmera. Outro fator abordado, se refere a coparticipação do público na instalação artística, pois o público percorre o espaço podendo cheirar, tocar a obra, que se concretiza a partir da

interação e diálogo. Ainda questões como o feio e o belo, o feio associado ao mau, o estranhamento e o senso comum são indagadas.

O terceiro capítulo tem como início uma breve explanação da arte contemporânea brasileira, seguida dos artistas contemporâneos brasileiros que trabalham o sensorial em suas instalações. Em Ernesto Neto encontramos o tato, já Josely Carvalho desperta o olfato e Cildo Meireles o som, cada qual com a sua poética referente ao sentir. O quarto e último capítulo é consolidado através do processo de criação das obras presentes na exposição *Entre nós e sentidos* e reflexões pertinentes ao tema. Memórias, infância, família, a casa é revisitada, reorganizada e transformada. Desta forma, destacamos a importância de falarmos em primeiro momento da escola de Bauhaus.

Percurso pelo contemporâneo

1.1 Bauhaus: os fins justificam os meios.

Para iniciarmos nossas discussões sobre a arte contemporânea e os sentidos sensoriais presentes nas instalações artísticas, primeiramente faremos uma breve retomada da escola de Bauhaus com a finalidade de exemplificar as modificações ocorridas em um determinado tempo e sociedade e suas implicações nos utilitários. A Bauhaus Fundada na Alemanha após a primeira Guerra Mundial, em 25 de abril de 1919 por Walter Gropius (1883-1969), tinha como característica acreditar “[...] na harmonização dos fins estéticos com os fins industriais e achava que essa nova arquitetura, baseada na razão [...], poderia contribuir para uma nova ordem social”. (DUARTE JR., 2002, p.89, apud ROUANET, op. cit., p. 250). Com Walter Gropius (1883- 1969) dirigindo e contando com professores artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940), a Bauhaus surgida num mundo entre guerras procurava a “união da arte, da técnica e da indústria” (LOURENÇO e RIBEIRO, 2012, p. 6), transformando a arquitetura em blocos de linhas retas, sem ornamentações. As ideias propostas para o público se dava através da área de design e da arquitetura, a qual propunha uma apreciação estética por parte da população e do desenvolvimento de uma sensibilidade ao público (DUARTE JR. p. 90, 2002).

A guerra, o surgimento das indústrias e conseqüentemente a classe operária, a saída da população do campo para a cidade, são alguns dos aspectos para a simplificação da forma nos utilitários, objetos que tem sua

funcionalidade, porém apresentam os mais variados designs. Com a arte não seria diferente, ela tem a capacidade de se transformar de acordo com as necessidades do homem, como a transição da arte moderna para a pós-moderna. Após tais apontamentos, podemos retornar ao fato de que os móveis não se detêm a ornamentos em Bauhaus, “não há razão nenhuma para a madeira permanecer a matéria-prima essencial do mobiliário. Solicitada a indústria proporá depressa novos companheiros: o aço, o alumínio, o cimento, a fibra, e ... o desconhecido!” Le Corbusier (1996, p.46,47). Os novos materiais são inseridos, os novos estilos também, ou seja, mesmo com a simplificação da forma ainda há a preocupação com a aparência do objeto. Um exemplo é a poltrona *Wassily*, (figura 1) criada em 1926 pelo arquiteto e designer norte-americano Marcel Breuer (1902-1981).

Figura1- Marcel Breuer (1902-1981)
Poltrona Wassily (1926)



Fonte: <https://quaseconcreto.wordpress.com/tag/tokstok/>

Na Bauhaus vamos encontrar a simplificação da forma nos utilitários e na arquitetura. Esse estilo de móveis, por exemplo, são consequências de aspectos históricos e sociais. Para Duarte Jr. (2002) é no contexto de um

mundo veloz e industrializado que o racional se encontra em maior grau. O tempo é marcado pelo horário, os relógios de pulso indicam a hora de se alimentar, a hora de responder as necessidades básicas do corpo e o homem saindo do campo, trabalha por horas em grandes fábricas. Agora podemos nos questionar: qual o real motivo de citarmos a escola de Bauhaus? O fato é que Bauhaus traz consigo o exemplo de mudança de comportamento social no pós-guerra e conseqüentemente no espaço geográfico e nos utensílios domésticos, os quais foram utilizados posteriormente como objeto artístico pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). Com a história da arte não é diferente, pois ela tende a se modificar de acordo com as características de cada época. No entanto, e na contemporaneidade como está inserida a arte?

1.2 Duchamp: a grande ruptura.

Com Marcel Duchamp, um artista francês e cidadão norte-americano a partir da década de 50, podemos citar como o artista que nos fez pensar na arte e a antiarte. Duchamp transcendeu a funcionalidade dos objetos, atribuindo a eles significados, permitindo que o observador se tornasse interator ativo e reflexivo da obra. Duchamp (1887-1968) produziu sua obra *Fonte* em 1917. Vejamos: a obra *Fonte* foi criada no período da Primeira Guerra Mundial e antecede Bauhaus. O contexto em que o artista se encontrava estava instável. Era “[...] 2 de abril de 1917. Em Washington o presidente norte Americano Woodrow Wilson, exorta o Congresso a fazer uma declaração formal de guerra à Alemanha”. (GOMPertz, 2015, p.19). Naquele cenário político Duchamp compra o mictório, um objeto de porcelana branca que em seguida assina com o pseudônimo de R. Mutt e a data de 1917.

Figura 2- Marcel Duchamp (1887-1968)
Fonte (1917)
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, França.



Fonte: <https://artrianon.com/2017/11/14/obra-de-arte-da-semana-fonte-de-marcel-duchamp/>

De acordo com Gompertz (2015, p. 21):

Ele acreditava ter inventado uma nova forma de escultura: uma peça que o artista podia selecionar qualquer objeto produzido em massa sem nenhum mérito estético óbvio e, libertando-o de sua finalidade funcional- em outras palavras, tornando-o inútil-, dando-lhe um nome e mudando o contexto e o ângulo do qual seria visto normalmente, transformá-lo numa obra de arte de fato. Chamou essa nova forma de fazer arte de “readymade” [...]

Podemos atribuir a Duchamp o fato de repensar a arte através do objeto pronto (*readymade*). Definitivamente sua obra gerou grande impacto e crítica, ela saiu dos padrões estipulados de pintura/escultura para o deslocamento do objeto, encontrado em uma loja de utilitários para a casa, é retirado do seu contexto funcional, ou seja, um mictório para o banheiro e inserido “na Exposição dos Artistas Independentes de 1917, a

maior mostra de arte moderna já montada nos Estados Unidos” (GOMPERTZ, 2015, p.23).

A *Fonte* se difere da Poltrona Wassily (figura 1) por exemplo, pois a poltrona continua com a sua característica primordial: ser funcional, tornando-se uma ferramenta humana com a finalidade de trazer conforto e ao mesmo tempo agregando características estéticas, como a aparência e função física da poltrona. Já para o mictório, o seu conteúdo inserido vai para além da mera funcionalidade, torna-se uma obra de arte, transcendendo o seu papel. Com isso, o artista Duchamp fez uma crítica as artes que eram descritas pela academia e críticos, os quais tinham por papel julgar o que era bom ou não. (GOMPERTZ, 2015).

Segundo Cauquelin (2005, p. 37):

[...] o crítico se torna um profissional da mediação junto de um público muito maior: a dos aficionados da arte, ou dos simples curiosos. Ele ‘fabrica’ a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra ‘em geral’- e de determinado artista ou grupo de artistas ao qual se ligará especialmente.

Pelo crítico-*marchand* a obra de arte pode ser intitulada como algo agradável ou desagradável, promovendo o artista ou o rebaixando, induzindo o público a certas especificações ou inserindo o artista em categorias. Naquele momento de criação de a *Fonte*, Duchamp evoca o conceito da obra, portanto ele “considerava o meio secundário: o primordial era a ideia” (GOMPERTZ, 2015, p.24). Para Duchamp, a obra sai das telas/pinturas e do mármore, logo sua aparência implica em um gosto que pode causar certo desconforto, até repulsa pelo público e crítica.

A repulsa que a obra de Duchamp pode nos causar, Suassuna (1996) traduz como feia na arte, um feio necessário, podendo ser belo para quem o criou, uma representação que faz sentido em nossas vidas, pois nem tudo o que vemos no mundo físico é belo. Para tanto, “a Arte “feia”- isto é, a arte falhada, mal caracterizada, incaracterística- da Arte “do feio”, isto é, da boa Arte que cria a Beleza a partir do Feio, e não do Belo” (SUASSUNA, 1996, p. 232). O belo não se trata mais de um gostar do aparente físico, o

feito pode ser belo desde que cumpra com a sua finalidade, finalidade presente em a *Fonte*, que tinha como característica incitar críticas e reflexões a respeito da arte, porém o conceito de belo será aprimorado a posteriori (item 2.4). Desse modo, *Fonte* é bela pelo papel reflexivo que teve em 1917 até o momento, também pode ser considerada o elo entre a arte moderna e a arte contemporânea. Após Duchamp, vamos encontrar outro artista que trouxe críticas e reflexões através do uso de objetos e imagens trazidos do consumo das massas: o artista Andy Warhol.

1.3 As novas mudanças no período pós-duchampiano: Andy Warhol.

As sementes plantadas por Duchamp cresceram e se modificaram. Após a obra *Fonte*, vimos novos momentos da arte florescer. Não temos como propósito trazer linearmente todos os artistas e seus conceitos, até pelo fato de que na história da arte encontramos artistas que perpassam vários períodos. Portanto, citaremos alguns momentos “pós-Duchampiano” para assim chegarmos ao nosso objetivo: a instalação contemporânea e a exploração do sensorium.

Em 1950, na Inglaterra e Estados Unidos a Pop Art encontrou um terreno fértil para ser consolidada. Dentre os artistas estava o norte americano Andy Warhol (1928- 1987). O movimento Pop tinha como principal característica retirar os objetos-prontos da cultura de massa e transformá-los em obras de arte (ARCHER, 2012). Era um momento em que a população norte-americana tinha a ânsia de consumir os utensílios domésticos e os alimentos, pois estes se apresentavam mais acessíveis. Não foi à toa que Warhol utiliza caixas de sabão empilhadas, latas de sopa e até mesmo imagens de famosos como a atriz do cinema Marilyn Monroe. A apropriação de objetos é considerada pelo autor Archer como “cultura visual de massas”, esses objetos chegam num local institucionalizado como museus e galerias e ganham novos significados.

Figura 3- Andy Warhol (1928- 1987)

Campbell's Soup- 1962

Dimensões: 50,8 x 40,6 cm



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79809>

Na figura 3, as imagens de latas Campbell's levam consigo a assinatura de Warhol, apesar de não a vermos, ela está presente e instaurada. A assinatura do artista se impõe como uma marca registrada e ao olharmos para as prateleiras de um supermercado podemos inferir o objeto como “as latas de Warhol”. A autora Nathalie Heinich cita Fraenkel e Dutton (2008, p. 95) dizendo que, “[...] a “marca” da assinatura, que autentica objetos únicos, torna-se um operador dessa “aura” que, segundo Benjamin, ninba a obra de arte [...]”, ou seja, além da crítica por detrás da obra, a assinatura de Warhol serve como uma empresa pronta a vender o seu produto: o produto Andy Warhol.

A lata de sopa de Warhol é uma apropriação de um objeto que foi transformado em obra de arte, trazendo novos signos. Além da assinatura, a obra de Warhol leva consigo interpretações no ramo da semiótica, ou seja, o estudo de signos. Para Silva e Bittencourt (2009), a semiótica na arte é um ramo que estuda as diversas representações das criações de significados na imagem, e dentro das teorias encontramos a de Peirce, que divide a semiótica em três categorias: ícone, índice e símbolo e *Campbell's Soup* possui as três. Ela é um ícone pois trata-se de sua representação e

não do objeto em si. Também é um índice, pois apesar de serem imagens de latas de sopa ela indica a crítica de Warhol perante a sociedade daquela época. E ainda, o nome da marca na lata é um símbolo, pois foi convenicionado pela empresa de que levaria o nome *Campbell's*.

Podemos inferir que os *ready-mades* iniciados com Duchamp (item 1.2) e utilizado por Warhol, carregam consigo signos e intencionalidades, ultrapassando os limites de utilitário, como é o caso da figura 1 – Poltrona Wassily (item 1.1). Os objetos prontos de Duchamp e Warhol tornam-se obras de arte, sendo assim, são absorvidos através da percepção dos nossos olhos ganhando novas interpretações.

1.4 Performance: um outro olhar

Após Bauhaus, Duchamp e Warhol podemos perceber que o sensorial aparente nas duas obras analisadas (figura 2 e 3) está diretamente ligado à visão. Na história da arte os outros sentidos foram utilizados nos rituais para confecção de tinta. Encontramos um exemplo no homem pré-histórico que produzia suas pinturas e esculturas para fins definidos e se apropriava de aspectos místicos, pois as pinturas do Período Paleolítico foram uma maneira de apanhar a caça (GOMBRICH, 2015). As formas e significados são variados de acordo com a localização e as cores eram retiradas do meio natural. De acordo com Itaú Cultural (2017) nas pinturas rupestres:

Os traços podem ser feitos com os dedos ou com a ajuda de utensílios; as cores, obtidas do carvão (preta), do óxido de ferro (vermelha e amarela) e, às vezes, com cera de abelha. Substâncias líquidas- água, (gordura animal), sangue etc.- são empregadas nas pinturas. As diferentes técnicas e cores (muitas vezes superpostas) são atribuídos sentidos variados.

Aqueles pigmentos naturais, provavelmente foram experimentados pelos nossos ancestrais primitivos, formando a tinta e conseqüentemente as pinturas rupestres. Através do ritual da fumaça, a madeira foi queimada para aquecer e como proteção a possíveis predadores, as sobras das cinzas

foram usadas para a mistura com a tinta e essa passava a ter um caráter simbólico no qual acreditavam que ao pintarem nas paredes das cavernas possuiriam poderes. Estes rituais eram realizados por um “sacerdote” no interior da caverna.

A partir de Gombrich (2015) e Itaú Cultural (2017), podemos inferir que no processo desses ritos o homem primitivo entrava em contato com a sua arte funcional e utilizava os seus sentidos durante todo o preparo, através do cheiro da madeira, do calor proporcionado pela queima, pelas cinzas misturadas a outros elementos. Naquele processo de fabricação da tinta que seria aplicada na parede de uma caverna rochosa os “sacerdotes”, denominados xamãs, se relacionavam e se envolviam com os sentidos como: tato, olfato, paladar, visão atribuindo significados as cores.

Nos dias atuais ao olharmos para uma pintura rupestre, a percepção sensorial aguçada em maior grau pode ser a visão, porém para o homem pré-histórico os sentidos estavam atrelados aos rituais para a confecção de tinta. No entanto, o espectador não tem participação na produção de uma pintura rupestre, pois ao chegar no museu percorrerá pelas obras, as visualizará e poderá iniciar um diálogo. Porém, seria correto o público utilizar o tato em qualquer obra de arte, afinal já pensou se todos tocassem nas obras do pintor renascentista Michelangelo (1475-1564)? Nem todas as obras de arte tem por característica interagir com o público como é o caso de uma pintura rupestre ou renascentista, ou até mesmo aguçar os sentidos. Entretanto, nas décadas de 1960 a 1970 ocorreram dois movimentos que interagiriam com o indivíduo e que se diferem da pintura e escultura: o *happening* e a performance.

Conforme Sacramento (2011, p. 7), a performance:

Assemelha-se ao *happening* na medida em que aproxima a arte da vida e utiliza o corpo como agente da obra. As diferenças correm por conta do fato de que as performances tem uma preparação maior, um desenvolvimento previamente estabelecido, como uma peça de teatro, podendo ser repetida em lugares e momentos diferentes, enquanto o *happening* comporta mais improvisação.

O surgimento dos *happenings* e performances ultrapassaram os limites da pintura, escultura e gravura, para utilizar o corpo como suporte. Contudo, quando se fala de interatividade, nem todas as performances ou *happenings* tem essa característica. Uma performance conhecida é do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) intitulada *Como explicar imagens a uma lebre morta*, de 1965. O artista tinha uma história de vida referente a guerra quando foi salvo e seus ferimentos tratados com gordura e feltro, materiais que após serviram como base para as suas produções. A performance da lebre morta se deu com Beuys coberto por uma máscara folhada a ouro com mel, e assim o artista ficava explicando obras de arte à lebre morta. (ARCHER, 2012)

Ao citarmos Beuys e sua lebre, o que o artista propôs parece até mesmo beirar a loucura. No entanto, aquela performance teve como característica uma crítica, pois “as lebres entendem melhor que os humanos [...]. Em 1967 Beuys criou um partido político em favor dos animais, afirmando que deles podia muito bem conseguir mais, em termos de inovação política, que qualquer humano” (ARCHER, 2012 p. 89). Assim, utilizando o seu corpo, o artista traz uma forma de pensar a arte, mostrando um parecer de seu tempo e sociedade, afinal é mais fácil explicar para um animal a arte do que para um ser humano.

O que Beuys projetou na década de 60, ficou presente através de fotografias e filmagens. Uma das características da performance é o fato de que ela acontece em um determinado espaço-tempo e após ser finalizada encontramos apenas seus registros. Mas até então não falamos da participação do público. É aqui que podemos citar a artista sérvia Marina Abramović (1946-) e sua performance *Ritmo o*.

Figura 4- Marina Abramović (1946-)
Ritmo 0, 1974



Fonte: <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>

Na performance *Ritmo 0*, Abramović ficou próxima a uma mesa com 72 objetos variados como perfume, alimento, lâminas e uma arma que estava carregada. O público poderia pegar esses objetos e utilizá-los ao interagir com a artista. No final a performance ficou impossibilitada de continuar, pois as roupas da artista foram arrancadas e por fim impuseram uma arma em sua boca. (ARCHER, 2012). Não estamos falando de uma pintura, escultura ou gravura, mas sim de um corpo que estava sendo utilizado como obra de arte e um público que participou ativamente. A respeito da performance a artista cita: ‘o público começou a se tornar cada vez mais agressivo, e eles projetaram três imagens básicas sobre mim: a imagem da Madonna, a imagem da mãe e a imagem da prostituta’ (NETO, 2012, p. 431 apud Abramović, 2002: 30).

Um ponto a ser destacado, se dá pela questão da “arte como sociedade”, ou seja, não se considera mais a “arte e a sociedade”, ou mesmo “arte na sociedade” (HEINICH, 2008, p.61). Se arte e sociedade estão

conectadas a tal ponto que não há como separá-las, não seria a arte fruto de uma sociedade? Então a performance de Abramović estaria demonstrando um tipo de comportamento presente em sociedade? Deixemos apenas os questionamentos, o fator central se demonstra através da artista que trouxe ao público uma nova forma de interagir na arte: o tato através do ato performático entre o sujeito ativo e a artista.

1.5 O sensório na obra de arte

Ao descrevermos sobre performance, o corpo como o suporte e a possibilidade de interatividade do público no ato de performar, podemos inferir a seguinte questão: Quais foram os motivos da necessidade de instigar o público a participar da obra? Uma das questões está em nossa sociedade e na quantidade de informações que recebemos através da visão. Quando o artista Michelangelo pintou *A Criação de Adão* por volta de 1511, além do contexto histórico e social serem diferentes, havia também um modo de visualizar que não é o mesmo da contemporaneidade. Segundo Duarte Jr. (1981, p.51) o homem é capaz de produzir *símbolos* para sua comunicação e ainda utiliza a *imaginação*. O autor afirma:

[...] o comportamento do homem é simbólico, querendo significar que o homem age tendo por base as significações que ele imprime ao mundo [...] é de se notar, portanto, que o homem “civilizado” não é uma obra acabada. Ele permanece em constante processo de alteração. *Enquanto constrói o mundo, transformando a face do planeta, constrói e transforma a si próprio*. O homem hoje não é idêntico ao homem que viveu na Grécia de Platão.

O homem de hoje, utiliza-se de comportamentos e regras para o convívio que não são as mesmas do homem primitivo e, tampouco aquele que viveu na renascença e até mesmo nos “ismos” do modernismo. O ser humano é capaz de modificar o seu contexto, suas regras e condutas, desenvolve novas reflexões ao decorrer dos tempos e modifica o seu meio sócio cultural e a si mesmo.

Heinich ainda afirma que, (2008, p.71) “... como todo fenômeno social, a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio da história e das práticas”. Se a arte acaba por se modificar com o passar do tempo de acordo com as necessidades de cada época, não seria diferente com Duchamp e seus *ready-mades*, Warhol e sua utilização de signos das massas e Ambramovic procurando o corpo como obra e provocando o público a participar, afinal sentiu-se a necessidade para tais mudanças. Contudo, não encontramos somente esses requisitos para a transposição na arte, os avanços tecnológicos tiveram um papel fundamental.

A invenção da fotografia implicou em uma mudança na história da arte e conseqüentemente na forma com que os impressionistas¹ pintavam. Assim as pessoas tiveram maior acesso a reprodução de imagens, e não era necessário a utilização de pinturas como os retratos. A imagem do artista ao retratar uma família, por exemplo, foi substituída por um objeto mecânico, acarretando com o decorrer do tempo no barateamento de uma imagem (LOPES, 2003). Ainda a autora reitera o fato dos avanços da tecnologia “contribuírem para tornar mais dinâmico o modo de produção de imagens. Através do cinema, tv, vídeo, computação gráfica, um novo campo de produção foi definido e denominado como a linguagem áudio-visual” (LOPES, 2003, p.50). Portanto, a imagem acaba por tornar-se um meio de grande propagação de informações, como é o caso da publicidade, porém esse bombardeio de cores e elementos visuais que vem até nossos olhos, pode ecoar na assimilação das obras de arte que tem como característica o uso primordial do sentido visão, como um diálogo entre sujeito e obras renascentistas de Michelangelo.

Ao irmos em um museu, cuja a característica das obras é serem absorvidas através do olhar, pode ocorrer o fato de não conseguirmos assimilar o que a obra está procurando nos dizer. Isso é um reflexo do

¹ No século XIX surgiu um movimento artístico que segundo Gombrich (2015, p. 520) buscava “a “impressão” real de uma cena cotidiana [...] pelo efeito da luz “. O artista Claudet Monet (1840-1926) criou a obra *Impressão: nascer do sol* em 1872. Um crítico acabou por se referir aos artistas que pintavam com o mesmo estilo como *impressionistas*. GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015

nosso tempo, o qual estamos sempre cansados por uma gama de afazeres e pela quantidade de imagens que estão presentes em nosso meio. (DUARTE JR., 2002; LOPES, 2003). Costumamos passar longas horas navegando na internet em nossos celulares ou assistindo as maratonas de séries. Então, os nossos olhos ficam cansados de tantas imagens. A poluição visual de uma cidade pode até mesmo causar a sensação de insegurança, como cita Ferretto (2007, p.23) “Podemos dizer, portanto, que temos poluição visual quando a leitura da paisagem e dos elementos que a constituem está comprometida. [...] O excesso de informações visuais causa ruído na transmissão das mensagens da paisagem urbana”.

Deste modo, conseguimos perceber que o diálogo entre a obra de arte e o sujeito pode sofrer diferenciações na atualidade pela quantidade de imagens que presenciamos, sejam por aparelhos tecnológicos: celulares, computadores ou panfletagem e *outdoors*, que acarretam em uma poluição visual no nosso dia a dia. No entanto, não devemos compreender que uma obra de arte utilizando somente da visão esteja ultrapassada. Afinal, a obra de arte tem como característica a *atemporalidade*, pois o sentido aplicado a ela em seu tempo de criação modificam-se com o decorrer das décadas, sentido este mudado pelas variantes dos conceitos sociais até mesmo filosóficos e sociológicos estabelecidos (GADAMER, 2010). Sendo assim, a percepção e o refletir de uma pintura de Michelangelo, será diferente para cada época. Após esse breve percurso pelo contemporâneo, podemos permear e explorar as instalações artísticas tratando do espaço, do efêmero, da participação do público e de conceitos referentes a questões estéticas.

Reflexões sobre a instalação artística

2.1 A exploração do espaço

A definição instalação artística surge em meados da década de 60, momento que artistas iniciam a utilização de uma diversidade de materiais num determinado espaço, ou melhor, em um cubo geralmente branco. Na instalação, as paredes não são suficientes para a obra, esta acaba por se expandir dentro do ambiente, podendo ocupar o chão, o teto, os metros cúbicos do cubo. Segundo Sacramento (2011, p. 6), a instalação:

Resultam geralmente da construção ou disposição de materiais diversos num ambiente fechado de tal forma a instigar o espectador e ao estimulá-lo a interagir com ela. Algumas vezes tem grandes dimensões permitindo que o espectador circule dentro dela. Sua duração quase sempre é efêmera permanecendo depois da exposição apenas como registro fotográfico. Trata-se de uma arte híbrida [...]

Como podemos observar em Sacramento, a instalação acaba por incitar a interação do público com a obra, seja pela movimentação no espaço ou pela utilização do sensorial. Antes de adentrarmos os artistas contemporâneos e o sensorial na instalação, primeiramente se torna necessário citar a utilização dos espaços para as obras. Para que uma obra de arte possa se perpetuar no tempo é necessário a conservação de tal, para tanto ela é acondicionada em espaços como galerias e museus, ou ainda, em espaços particulares. Para O' Dorothy (2007, p. 3) “chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si. Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal”, ou seja, as paredes de uma

galeria ou um museu, lisas e brancas são evocadas quando nós lembramos dos espaços em que as obras estão inseridas.

O espaço branco que estamos habituados a encontrar as obras, se deve a um conjunto de fatores históricos e sociais, como ao retornarmos em Bauhaus (item 1.1) percebemos que a arquitetura e os mobiliários são reduzidas a linhas retas e cores neutras, as quais permanecem na contemporaneidade. Consequentemente o espaço é alterado em um cubo branco² neutro, o qual irá receber a obra ou fazer parte dela. “A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar [...]. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz” O’ Dorothy (2007, p. 4). Assim como as igrejas, a estrutura que recebe a obra de arte, ou no caso da instalação que se torna parte, acaba por ser um ambiente bem definido, padronizado, um templo em que as divindades são adoradas, mas devem ser questionadas e colaboram para a reflexão e crítica.

O espaço físico na arte contemporânea, acaba por ser uma extensão da obra na instalação, porém, antes de tal situação acontecer, a obra era bem delimitada em uma tela, com molduras volumosas não existindo “nenhuma indicação de que o espaço interno do quadro tenha continuidade no espaço de qualquer um dos lados” O’ Dorothy (2007, p. 9). Em 1938, o artista Duchamp utiliza-se do espaço do teto e do chão para criar a instalação encontrada na Exposição Internacional do Surrealismo em Nova York.

² De acordo com O’Dorothy (2002), o cubo branco é o espaço em que as obras de arte são inseridas em galerias e museus. O’DOROTHY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

Figura 5- Marcel Duchamp (1887-1968)
1.200 Sacos de Carvão- 1938
Exposição Internacional do Surrealismo, Nova York



Fonte: <https://www.pinterest.at/pin/508977195373167200/>

Marcel Duchamp se apropriou do espaço até então inutilizado para instalar a sua obra de arte que permeou o teto e chão. Sua instalação deve ter causado uma grande perturbação visual espacial naquele momento, pois o usual estava relacionado ao posicionamento na parede de pinturas ou espaços delimitados por esculturas.

Conforme O' Dorothy (2007, p. 75), Duchamp:

[...] virou a exposição de ponta-cabeça e “fez você ficar de pé sobre a cabeça”. O teto é o chão e o chão, para fazer sentido é o teto. Com essa inversão, foi a primeira vez que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção- e o fez quando ela estava lotada de outras obras.

Os 1200 sacos de carvão de Duchamp fizeram o espectador permear o ambiente, induzindo a movimentação pelo espaço. Agora a obra não está

mais na altura de nossos olhos, ela pode estar no teto, no chão, sendo o cubo, responsável por delimitar, mas também por fazer parte, tornando-se extensão da obra. “A produção artística, em última instância, alimenta-se de figuras de linguagem [...] faz com que nós experimentemos a própria existência do espaço, guardando em nossa vivência os mais diversos valores de medida” (MATOS, 2014, p.20). A instalação artística acaba por ser efêmera, e sua eternização se dá pelo registro.

2.2 Instalação e a eternização da efemeridade

A instalação artística quando criada, tem como finalidade uma produção que trabalha em conjunto com o espaço, ou seja, a obra está intrinsecamente associada ao ambiente. Esse ambiente não precisa necessariamente ser um *cubo branco*, como cita O’Dorothy (2007), também pode estar presente em ambientes abertos como é o caso de obras do artista indiano Anish Kapoor (1954) e do búlgaro Christo Javacheff (1935). Ainda, a instalação artística está associada ao fato de ser uma arte efêmera.

De acordo com o Itaú Cultural (2017), a definição de arte efêmera se dá pelo fato de ser:

Um conceito curatorial utilizado para denominar instalações, happenings e performances que não têm pretensão de ser perenes e se opõem às formas mais tradicionais da arte, como a pintura ou a escultura [...] A arte efêmera nega a ideia de duração e cristalização dos objetos artísticos [...] O público passa a ter papel ativo nos processos propostos pelos artistas. Em diversas instalações a obra depende da interação com o público.

Se uma instalação pode ter como característica a efemeridade, quais foram os possíveis motivos da criação e dissolução no espaço-tempo? Um possível fator se refere ao mercado da arte, momento em que o *marchand* intermedia a obra de arte e o comprador. O artista não vende sua obra, mas alguém irá comprar e vender, no caso o *marchand* (GOMPERTZ, 2013, p. 219). O artista acaba por ser engolido pelo sistema econômico e por isso Gompertz (2013) ainda reitera a questão desse mesmo artista não

tratar de assuntos sociais, pois ele acaba por imergir no sistema mercadológico da obra de arte.

Dentro do mercado da arte, o artista fica sujeito a *marchands* e críticos e também a flutuação do mercado. No mundo das artes há um sistema que vai desde o produtor, aquele responsável pelo trajeto da obra, até o colecionador, diletantes³, instituições e público. A publicidade também adentra o jogo, e a arte para um grupo de pessoas torna-se negócio. Um exemplo de galerista-*marchand* responsável por projetar artistas e obras foi Leo Castelli (1907-1999), pois ao elevar um artista a renomadas galerias e museus, seu nome também era reconhecido, sendo assim ele vende a sua marca para o mundo, a marca Castelli. (CAUQUELIN, 2005).

O artista, ao criar uma instalação efêmera, acabaria por romper o mercado da arte? Um exemplo da instalação como crítica ao mercado da arte foi a 23ª Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida entre 5 de outubro a 8 de dezembro de 1996 no Brasil. No catálogo Intitulada como a *Era da Desmaterialização*, Nelson Aguilar (1996, p. 20) cita a questão da ruptura da tela como suporte. Na página 26 do catálogo encontramos a seguinte informação: “a mostra da arte contemporânea tem uma finalidade libertadora. Pode parecer incrível ter de repetir essa asserção. Há uma resistência em relação a instalação por parte do público bem-pensante. O gênero ameaça o mercado de arte”, ou seja, a bienal de 96 veio com o intuito de trazer a crítica referente ao mercado da arte, contudo, a obra acabou por ser comercializada através da eternização por fotografias de catálogos, as quais se tornaram mercadoria.

A instalação efêmera está eternizada através de imagens fotográficas, essas imagens são comercializadas, porém servindo ao propósito de registro/conhecimento, afinal para o sujeito que não esteve presente e não pode interagir e dialogar com a obra resta a imagem, o signo, um facilitador da curiosidade e da pesquisa.

³ Diletantes são aqueles aficionados pela arte, seja pelas relações para com o artista, pela compra de uma obra. Os diletantes consomem a arte de alguma forma. CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins: 2005.

2.3 O espectador como copartícipe na obra

Antes de falarmos sobre o espectador e o papel que desempenha na instalação a qual exige interação através dos sentidos sensoriais, precisamos contemplar o artista e a obra com a finalidade de expandir até que ponto o sujeito faz parte da obra, acabando por se tornar copartícipe. “O dicionário de Littré define artista como << aquele que exerce uma das *belas artes*>>, em que as artes belas se contrapõem às mecânicas e às menores” (CARCHIA e D’ ÂNGELO, 2009, p. 41). Na história da arte vamos encontrar variantes para o artista em cada período.

Na pré-história o artista era o xamã, um sacerdote responsável pela magia no ritual da captura do animal. Para os egípcios, os artistas eram artistas/artesões que seguiam regras rígidas em suas produções, sendo a arte de cunho religioso. (GOMBRICH, 2015). O quesito artista-artesão ainda permanece no período greco-romano, momento em que o anonimato não era uma regra, como foi o caso do escultor grego Praxíteles (395 a.C.- 330 a.C.), já a obra era apreciada e valorizada (PROENÇA, 2009). Na Idade Medieval o artista continua como artesão, estando mais uma vez no anonimato era responsável pelas imagens sacras que ajudavam a catequizar a população. (GOMBRICH, 2015). Até então os artistas ficavam presos a quesitos como religiosidade e patrocínio, “A ascensão social do artista, ou melhor, o nascimento do artista moderno indentificar-se-á por sua vez com a imposição do nome próprio e com a sua gradual emancipação face ao monopólio corporativo” (CARCHIA e D’ ÂNGELO, 2009, p. 42), ascensão presente até certo ponto na renascença.

No Renascimento, junto a valorização do homem e racionalidade, o artista tornou-se um conhecedor de várias áreas, ganhando reconhecimento na pintura, escultura e arquitetura, o qual procurava criar através da imitação advinda da natureza (*mimesis*) (CARCHIA e D’ ÂNGELO, 2009, p. 42). Os artistas daquele período começaram a receber um grande prestígio por suas produções com bases em estudos de arte e ciência. Segundo Carchia e D’ Ângelo (2009, p. 42):

Enquanto no caso do artesão o valor estético é uno com a perícia do ofício, com o domínio técnico da linguagem gestual aprendido na oficina, no caso do artista o valor estético é entendido como uma mais-valia que se sobrepõe à pura perícia técnica- e ao significado objetivo das regras transmitidas- como marca de GÊNIO-> individual, na mesma medida em que o gênio é superior ao talento.

A cada período o artista participa de um contexto, sendo inserido num patamar ao qual se fixa na sociedade, como o fato de ser artesão ou gênio, ou ainda, com alternância entre gênio e louco, por exemplo no século XIX- Vanguardas europeias, momento que exalava o excêntrico, a marginalidade num período entre guerras. (CARCHIA e D'ÂNGELO, 2009). Assim podemos dizer, o artista é o criador pois assina a obra, mas a obra será interpretada e assimilada pelo público através do diálogo, da estética e hermenêutica. A resignificação de mundo se deve a participação efetiva entre o sujeito e a obra de arte.

Na estética, ramo da filosofia designada também ao estudo do belo, campo fundamentado através de críticas a respeito do gosto (CARCHIA e D'ÂNGELO, 2009), uma área que trabalha o sensível, ou seja, os cinco sentidos sensoriais: tato, olfato, paladar, visão e audição e não está assimilada ao fator agradabilidade, encontramos uma série de pensadores, dentre eles Schiller. Para o filósofo alemão Friedrich Schiller (1759- 1805) o ser humano é composto de dois impulsos: o primeiro seria o sensível, voltado as sensações, apreendida pelos sentidos, para o segundo, denominado como formal, encontramos a racionalidade, as decisões. No entanto, se ocorrer reciprocidade entre os dois impulsos, a razão e o sensível, chegaríamos ao terceiro impulso, o lúdico, momento em que nos reconheceríamos como espírito e matéria e veríamos a humanidade (SCHILLER, 2002). A obra de arte oportuniza a reflexão e diálogo, de pensarmos sobre o mundo sensível e racional, podendo induzir o indivíduo ao pensamento. O autor ainda reitera “pela beleza, o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento; pela beleza, o homem espiritual é reconduzido à matéria e entregue de volta ao mundo sensível” (SCHILLER, 2002, p. 91). Portanto a obra de arte é capaz de mostrar ao

sujeito que procura interpretar, aquilo que até então ele não conseguiu apreender de seu meio.

O processo de interpretação de uma obra de arte envolve os conhecimentos já estabelecidos de cada indivíduo. Segundo Gadamer:

Normalmente, orientados pelo projeto iluminista de suspensão de todos os pressupostos e de autonomia radical da razão, pensamos que um conhecimento só encontra seu ponto de legitimidade quando zeramos por assim dizer nossas crenças. O problema de tal pressuposto, contudo, é que ele passa completamente ao largo do que propriamente acontece em todo e qualquer processo hermenêutico. Na verdade, não é apenas impossível produzir tal suspensão de nossos pressupostos; se realmente conseguíssemos alcançar algo assim, o que teríamos seria por fim ao mesmo tempo indesejável. A suspensão de nossos pressupostos significaria propriamente uma dissolução de toda orientação prévia e de toda expectativa de sentido em relação ao que se deveria interpretar (GADAMER, 2010, p. XI).

O autor Hans George Gadamer, deixa clara a questão dos conhecimentos pré-estabelecidos e as crenças que cada ser humano carrega consigo. Portanto, quanto a análise de uma obra de arte, podemos encontrar diversos significados para cada, devido justamente a essa complexa rede de informações e parâmetros que indivíduo traz consigo. Outro fator que acaba por se tornar fundamental é a questão do diálogo, diálogo este, do qual evidencia a necessidade da colaboração por parte do espectador no sentido de iniciar perguntas, para que assim comece o que chamamos comumente de conversa entre obra e sujeito, ou copartícipe.

Na instalação, a coparticipação não está somente voltada a interpretação e ao diálogo, pois a obra aguça, ultrapassa os limites do visual, pede para que a interação física ocorra, seja pela movimentação no espaço ou pelo sensorial. O indivíduo se torna ativo não somente pelo intelecto, mas também pelo uso corporal através dos sentidos, o pensamento se equilibra ao uso do corpo e sensações, superando a limitação visual, assim a obra pede para que o indivíduo se entregue inteiramente, seja dentro do cubo branco, ou ainda em um ambiente externo. A obra precisa do sujeito, ou melhor, de seu copartícipe, para que assim o transforme em um indivíduo estético e

sensível, pois “não existe maneira de fazer racional o homem sem torná-lo antes estético” (SCHILLER, 2002, p. 113). Ao falarmos sobre o homem estético, nos deparamos com questões referentes a beleza e os problemas que a generalização pode trazer.

2.4 O feio e o belo: um conceito estético

A beleza é comumente empregada na rotina do dia a dia, temos por hábito de julgarmos uma roupa, um estereótipo, definindo aquilo como belo ou feio. Fatores como nacionalidade, comportamento, crenças e costumes afetam diretamente o conceito de beleza. E para a arte, como se define a beleza? Em Gombrich (2015) encontramos um exemplo do belo na arte, pois o autor traz duas obras, uma de Peter Paul Rubens (1577-1640), já a outra de Albrecht Dürer (1471-1528), os quais respectivamente, desenharam seu filho e sua mãe. O filho possui uma pele lisa, sem expressões, é uma criança e como tal a juventude traz seu frescor, ou seja, alguém provavelmente poderia dizer “esse desenho é lindo”, já o outro desenho é de uma senhora cuja idade torna-se aparente, com fortes linhas de expressão (GOMBRICH, 2012, p.15-37). O que está em questão nas duas obras é a discussão do estético voltado ao aspecto físico, comparando as imagens das duas pessoas desenhadas. As possíveis falas citadas anteriormente, priorizam um padrão estabelecido por um conjunto social, o qual muitas vezes, determina uma “roupagem” a ser seguida, mas e se pensarmos nas relações afetivas que as representações dos desenhos tinham para com seus criadores, ambos os desenhos são belos, afinal e se aquela senhora fosse a nossa mãe, aquela que nos cuidou, alimentou e deu carinho, veríamos o desenho como algo feio?

Conforme Read (1976, p. 21), um problema referente ao conceito de beleza e arte se deve às nossas convicções:

A maior parte de nossas concepções errôneas da arte resulta da falta de coerência no emprego da palavra *arte e beleza*. Pode dizer-se que só temos coerência no mau emprego delas. Sempre supomos que tudo quanto é belo é arte ou que toda arte é bela, que o que não é belo não é arte e a fealdade é a negação da arte.

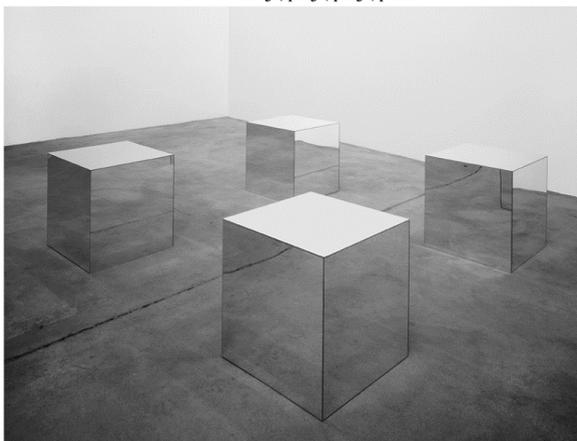
Na arte, vamos achar exemplos de artistas que encontram a beleza no aparente “feio”. Um exemplo é o artista anglo-irlandês Francis Bacon (1909- 1992). Suas obras possuem rostos assimétricos, movidos por um ambiente escuro ou intensamente vermelho. Em um trecho de uma entrevista denominado *Francis Bacon Arte e Violência da Vida*, o artista é questionado qual seria o motivo de retratar a carne, o que havia de atrativo naquilo, e Bacon respondeu: “eu costumo pensar no quanto são maravilhosas aquelas extraordinárias carcaças penduradas nos grandes mercados de carne. O quanto incrível aquela cor era, o quão belas elas pareciam”. Podemos perceber a beleza como uma subjetividade a ser questionada, pois ela desemboca no gosto. O gosto está atrelado com o senso comum, ou seja, um universal que é subjetivo e também sentimental. O senso comum acaba por julgar aquilo que é manifestado pelos sentidos, mas o gosto tem sua particularidade como se manifestar no íntimo do indivíduo e ter a capacidade de preponderar os conceitos pré-estabelecidos, assim o julgar torna-se mais justo, o que leva o gosto ao concomitantemente *estético e moral*. (CARCHIA e D’ÂNGELO, 2009).

Na arte do feio, Santo Agostinho cita: “a presença do Feio e do Mal, num e noutras, é legítima, para acentuar e valorizar o Belo e o Bem, através do contraste” (SUASSUNA, 1996, p. 202), ou seja, a associação do feio ao mal corrobora para a valorização do belo. A concepção do filósofo alemão Hegel (1770- 1831) nas palavras de Suassuna é de que “um artista que lança mão do Feio e do Mal como assunto para seu trabalho criador, está apenas revestindo a podridão com uma forma bela” (1996, p. 204), afinal o que seria do belo se não houvesse o feio? Mas o que significa esse mal? De acordo com Suassuna (1996, p. 207):

[...] vamos apenas dar como propostas três afirmações. A primeira é a de que o Mal é, como o Feio, uma das faces da desordem do mundo e da vida. A segunda é a de que o Mal e o Feio são **privações**, são chagas do ser. A terceira é a de que isso não importa em minimizar a importância, a poderosa importância do Mal e do Feio, no universo da realidade e, conseqüentemente, no universo da Arte.

Além de questões como o belo e o feio a obra de arte pode causar ainda o estranhamento. Um exemplo referente ao estranhamento pode surgir com a produção do artista norte-americano Robert Morris (1931-2018), que trouxe o conceito minimalista: obras sem ornamentações, formas abstratas, geometrizadas e simétricas.

Figura 6- Robert Morris (1931-2018)
Sem título - 1965/1971
Dimensões: 91,4 x 91,4 x 91,4 cm



Fonte: David Batchelor. Movimentos de Arte Moderna. Minimalismo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

A instalação das placas de espelhos e madeira presentes na figura 6, são unidades geométricas que estão separadas, mas ao mesmo tempo se consolidam em uma unidade (BATCHELOR, 1999). O espectador ao perpassar o espaço e a obra se vê refletido em diferentes perspectivas, ao se ver refletido pode ter a sensação do estranho, pois há a possibilidade de se ver no mundo diferente do que já se conhece pelo embate da obra com a imagem do sujeito, causando o enfrentamento, ao ponto que a obra devolve a imagem do sujeito, e este encara a si e conseqüentemente se apercebe como ser-aí-no-mundo⁴.

⁴ Para Heidegger compreensão do existir humano. “A questão que perpassa a trajetória do pensamento heideggeriano é o esclarecimento do que significa a palavra Ser. Ser e tempo dá início às suas reflexões sobre o sentido de Ser, afirmando que sua análise precisa focalizar primeiro o ser do homem [...]” CARDINALI, Ida Elizabeth. **Heidegger: o estudo dos fenômenos humanos baseados na existência humana como ser-aí (Dasién)**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v26n2/0103-6564-pusp-26-02-00249.pdf>>. Acesso em 23 set. 2019.

Os sensoriais nas instalações de artistas brasileiros

3.1 Um pouco a respeito da arte contemporânea brasileira

Quando os europeus vieram para o Brasil e estabeleceram colônias, trouxeram a arte advinda da Europa a importando para o território brasileiro, como foi o caso do Barroco⁵ que tem seu início no século XVI na Itália e chega ao Brasil por volta do século XVIII. A mudança ocorre com a chegada da Semana de Arte Moderna, em 1922, comumente conhecida como semana de 22, apresentando-se “como a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no país desde o século XIX” (ITAÚ CULTURAL, 2019). No Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 18 de fevereiro artistas e músicos se reuniram para propor uma arte que trouxesse características nacionais, procurando digerir a arte importada até então, a transformando.

Outro momento significativo na arte brasileira foi a criação da Bienal Internacional de São Paulo em 1951 que contou com diversos países participantes. Segundo Abreu (2016, p. 3 apud MACHADO, 1951, p. 14-15) a Bienal “deveria colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo”. A primeira Bienal trouxe artistas reconhecidos internacionalmente como Picasso (1881- 1973) e brasileiros como Oswaldo Goeldi (1895- 1961). De acordo com Matarazzo (2001, p. 16) a Bienal colaborou para:

⁵ A palavra barroco tem seu significado associado ao grotesco, foi um estilo que se opunha aos padrões da arte clássica, utilizando a luz diagonal, luz e sombra contrastantes para dar ênfase as emoções. GOMBRICH, E.H. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

O nascimento de um novo padrão cultural. A consolidação da descoberta do moderno, do contemporâneo. [...] estimular a produção artística, identificar tendências e inovações, absorver informações e conhecimentos. Debater, discutir, expor e expor-se. Antes delas, havia quase apenas academicismo. Era a tradição, o costume.

Nas décadas de 50 a 80 podemos perceber que no Brasil a ideia de uma arte Concreta⁶, com sua racionalidade e também a Arte Abstrata⁷ estavam em voga. Tanto que a I Bienal de São Paulo foi criada com a finalidade de lançar a arte abstrata (CANTON, p. 21). O surgimento da arte concreta no século XIX foi uma ramificação da arte abstrata que tem como característica trabalhar com os elementos formais: ponto, linha, forma, cor, sendo estes responsáveis pelas significações. O neoconcretismo no Brasil surge em 1959 com o Manifesto Neoconcreto que teve como característica a expressividade, subjetividade e a incorporação do público na interação com a obra de arte (ITAÚ CULTURAL, 2017- 2019), interação encontrada nas obras da artista brasileira Lygia Clark (1920- 1988), pois ao produzir a obra intitulada “Bichos” a artista teve como intencionalidade o uso da manipulação das esculturas em metal dobráveis. “Inerente a sua condição, os *Bichos* de Lygia clamam pelo toque, é necessário o ato para se fazer como obra. Os *Bichos* de Lygia moldam-se no ato, e inserem-se no real”. (DANIEL, 2011, p. 1759).

A partir dos anos 80, ocorreram mudanças significativas, como cita Canton, fazendo referência aos artistas da geração 90/2000 em suas obras (2001, p. 13):

[...]rejeitando a procura de uma originalidade absoluta, preocupação que marcou os projetos modernistas do século 20, todos os artistas do projeto se

⁶ “Busca a pureza e o rigor formal na ordem harmônica do universo. Além disso, parte de ideais da Bauhaus, 1919-1933, nos quais a racionalidade deve estar presente em todos os âmbitos sociais e nas conquistas da arte democratizadas pela indústria” (ITAÚ CULTURAL, 2018). ITAÚ CULTURAL. **Arte Concreta**. 2018. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>> Acesso em 11 de out. 2019.

⁷ De acordo com Itaú Cultural (2018) “refere-se às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo. Em acepção específica, o termo liga-se às vanguardas européias das décadas de 1910 e 1920, que recusam a representação ilusionista da natureza”. ITAÚ CULTURAL. **Abstracionismo**. 2018. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>> Acesso em 11 de out. 2019.

colocam dentro de uma linha de discussão sócio-histórica, citando referências múltiplas para seus trabalhos, preponderantemente escolhidas dentro do próprio universo da arte contemporânea brasileira.

Os artistas brasileiros também procuram no passado uma linha de pesquisa para a sua poética, misturando estilos. A era tecnológica proporcionou o arquivamento da história, então o artista começa a trabalhar suas memórias (CANTON, p. 43). A velocidade com que se passam os dias, a perda dos pequenos detalhes, a preocupação com o trabalho, com a moradia colabora para proporcionar anseios as pessoas. Quantas vezes ao dia paramos para olhar as nuvens se mexerem no céu e lembrarem formas? O máximo do prazer que conseguimos é olharmos um entardecer com tons de laranja, voltando do trabalho e tirar fotos de dentro de um ônibus lotado ou carro. Não conseguimos tempo para fechar nossos olhos e nos concentrar no canto de um pássaro. É com esse pensamento que Canton (2001 p. 44) destaca a artista brasileira Rivane Neuenschwander (1967) que "em suas composições, sistemas criados a partir de ex-restos, Rivane atesta para o fato de que materiais simples "sem importância", ocultam representações simbólicas de organização do fluxo de vida". Um exemplo de instalação é quando a artista utilizou dois espaços cúbicos de tamanhos iguais e brancos e neles inseriu restos de materiais orgânicos como cabelos, migalhas de pão, poeira e outros, assim o sujeito ao caminhar pelo espaço, espalharia aqueles materiais. (ITAÚ CULTURAL, 2019).

Além dos materiais orgânicos de Neuenschwander, vamos encontrar artistas que utilizam o som, o tato e o olfato como Cildo Meireles (1948), Ernesto Neto (1964) e Josely Carvalho (1942) e embasados pelos métodos de leitura de imagem de Panofsky (1991, p.64), utilizando-se da descrição pré-iconográfica (factual e expressional), análise iconográfica (mensagem a ser passada) e interpretação iconológica (histórica e social), analisaremos as instalações artísticas sensoriais destes artistas contemporâneos.

3.2 O tato de Ernesto Neto

Ernesto Neto (1964) é um artista carioca multimídia. Neto estudou escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage) nos anos de 1980. Procurou trabalhar com materiais os quais estão presentes no dia a dia do brasileiro como as meias de poliamida. Já em 1990, Ernesto produziu esculturas flexíveis com aromas, como é o caso do cravo da Índia. Suas esculturas fazem referência a epiderme. O artista também produz instalações com tecidos e crochê as quais o público pode interagir. (ITAÚ CULTURAL, 2015; SILVA, E.M. 2016).

A obra denominada *O Bicho Suspenso na Paisagem*, é uma instalação produzida com crochê e polipropileno, bola de polipropileno e pedras.

Figura 7- Ernesto Neto (1964).
O Bicho Suspenso na Paisagem- 2011
Dimensões de 7.35 x 44.65 x 21.45 m
Foto: Nikolas Koenigs, Gentileza de Faena Group



Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/obicho-suspenso-na-paisagem/>

Como o próprio nome sugere, a instalação fica suspensa, utilizando-se de fios coloridos tecidos em tramas como é produzido no crochê, porém com um material mais resistente para que as pessoas possam acessar o interior da instalação, podendo ficar suspensas e se locomover pelo local, transitando entre essas membranas que remetem os tecidos do corpo humano. A instalação e a trama de crochê, permitem que o público ao

permeiar a obra, utilize-se o tato para sentir as texturas ou ainda, as membranas.

A obra do artista contemporâneo Ernesto Neto, ultrapassa as barreiras da visão, permitindo que o tato adentre e colabore para o sensível, levando o observado a interagir. “ O artista tem a intenção de levar seu público para interagir com suas obras de maneira a trazer a experiência sensorial” (SILVA, 2016, p. 21-22). A trama de fios de “Bicho Suspenso” que é tecida por Neto, é delicada e ao mesmo tempo extremamente resistente, pois as pessoas podem andar dentro desse labirinto testando a sua capacidade de expansão e resistência. Assim é o nosso corpo, nossa pele, a qual tem a capacidade de esticar, de suportar e de proteger seus órgãos. Pela nossa pele temos os estímulos de contato com o mundo externo, sentimos o frio e o calor, do macio e do áspero. Segundo Itaú Cultural (2015):

As esculturas apresentam alusões ao corpo humano no tecido que se assemelha à epiderme e nas formas sinuosas que se estabelecem no espaço [...] o corpo prevalece como eixo de sua proposta. Emprega constantemente formas que se tocam no espaço, estabelecendo sugestões de sensualidade e de união física, presentes em grande parte de sua produção.

O artista Neto nos faz pensar sobre o nosso corpo, nós somos os bichos, estamos suspensos através da gravidade como partículas no universo. Somos micro-organismos em meio a uma vastidão (ORTEGA, 2012). Nosso corpo pede para ser ouvido, para ser cuidado, tratado com cuidado, ele é sensível e ao mesmo tempo forte, forte o suficiente para aguentar as intempéries dos mais variados tipos, e sensível ao mais sutil contado. Essa percepção de mundo que temos através do toque é constantemente incorporada a obra de Neto, trazendo consigo a interatividade e conseqüentemente a possibilidade de maior assimilação do sentir por aqueles que se permitem.

Ao tatear uma obra que traz organicidade como a de Neto, ela nos faz questionar sobre como o nosso corpo é apercebido. Em relação ao corpo, Duarte Jr. (2002) comenta a mudança constante em que o corpo humano

está sofrendo com o decorrer dos séculos. Ernesto Neto em sua obra relembra que o reconhecimento do corpo é necessário.

Outro fato que encontramos nas produções de Ernesto Neto é a influência da artista brasileira Lygia Clark em suas obras (ITAU CULTURAL 2015). Lygia rompeu essa parede que existia de que a obra de arte não poderia ser manipulada. Ela foi além, e as pessoas como crianças ao verem um brinquedo, suprem a vontade do toque e manipulam, interagindo e “brincando”. Já no Bicho de Ernesto, encontramos as *naves*, locais onde as pessoas podem adentrar e manipular, Tateando, desbravando cada pedacinho de sua flexível instalação.

3.3 Os aromas de Josely Carvalho

A paulistana Josely Carvalho nasceu em 1942, reconhecida internacionalmente por suas obras de arte, dentre elas as sensoriais. Seus trabalhos têm como característica uma diversidade na técnica e dialoga com questões referentes a aspectos sociais e políticos com ênfase na memória do indivíduo e da coletividade. Expos em grandes museus como o Museu de Arte Moderna de Nova York e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. (NOGUEIRA, 2017)

Dentre suas obras encontramos as de cheiro, como é o caso da instalação *Nidus Vitreo* de 2010, momento em que a artista pede em um ambiente virtual para que as pessoas falassem sobre suas memórias que tinham como característica o olfato, para tal o público enviou textos e vídeos. A partir do momento em que a artista colheu os dados, ela criou um ninho de pássaro que tem como característica o odor de fezes, com a finalidade de remeter “à casa, ao lar, ao nascimento” (NOGUEIRA, 2017, p. 83). Ainda, de acordo com Nogueira (2017, p.12), a artista chama a atenção pelo fato de trabalhar em suas instalações artísticas o odor:

Nos trabalhos, tanto em forma física quanto conceitual, ele será um meio de evocação de memórias olfativas, diferindo, então, os modos em que o público as acessa e as experiências vividas. A produção desta época terá a memória

olfativa em sua base e proporcionará experiências que convidam à rememoração dos espectadores o que, também, dependendo do trabalho, abrirá para a possibilidade de se tornar o público participante.

Na obra *Nidus Vitreo* há uma evocação das lembranças de cada indivíduo com a finalidade de transformar as experiências vividas das pessoas em um cheiro, uma instalação que evoca o lar, o berço, o início da vida. Outra instalação com aroma é denominada pela artista como *Vidros de Cheiro*, que são frascos de perfume em bancadas, uma projeção de vídeo e gaveta de arquivo.

Figura 8- Josely de Carvalho (1942)
Vidros de Cheiro- 2011
Galeria de Arte Casarão, Viana, Espírito Santo, Brasil.
Foto: Tom Boechat



Fonte: <https://www.joselycarvalho.com/artefoliativa-vidrosdecheiro-pt>

Para concretizar a instalação presente na figura 7, a artista entregou 300 frascos de perfume para moradores do Espírito Santo na cidade de Viana. Ao entregar os frascos foi solicitado que os moradores preenchessem com a rememoração de um aroma. As ideias da artista têm como ponto de partida o *Programa de Residência Artística*, organizada pela Secretaria de Cultura de Viana, no Espírito Santo. (NOGUEIRA, 2017, p. 86). A curadora Neusa Mendes, procurou “pensar a formação e o desenvolvimento da cidade por meio de seu patrimônio cultural: material,

natural, edificado e simbólico” e discutiu “a ocupação da arte, memória e o espaço público” (NOGUEIRA, 2017, p. 86 apud MENDES, 2011, p. 03). Segundo Barbeitos (2017, p.9) o “sentindo do olfato gera o surgimento de padrões mentais esquecidos, estimula conexões entre referências e desperta experiências retiradas e remotas que de alguma forma deixaram impressões do passado”. Portanto, o olfato nos traz imagens mentais, essas são nada mais que experiências vivenciadas em um passado ressurgindo como uma cena perdida em algum momento, esquecida, mas aguçada a partir do momento em que os sentidos, dentre eles o olfato, são utilizados. A artista Josely de carvalho incitou nos moradores de Viana o cheiro e as lembranças de experiências vividas em meio a comunidade, tornando os moradores agentes ativos na produção das obras, ou copartícipes da obra.

A proposta de Carvalho colabora para um trabalho de memória individual e coletiva, portanto é “composta por aspectos e episódios considerados importantes por grupos dominantes, sendo então armazenados, arquivados, como memória oficial de uma sociedade (NOGUEIRA, 2017, p. 49 apud SIMSON, 2003, p.14). Assim os moradores têm o sentimento de pertencimento na comunidade, a artista acaba por aproximar a obra e público, tornando a arte significativa para os indivíduos da cidade de Viana.

3.4 Os sons de Cildo Meireles em Rio oiR

Cildo Meireles é um artista carioca nascido em 1948. Suas primeiras produções são desenhos referentes as máscaras da cultura africana. Na década de 60, Meireles deu início a exploração do espaço em suas obras como a série *Espaços Virtuais: Cantos*. Suas produções na década de 70, momento em que o país passava pela ditadura militar, tinham como característica um embate referente ao cenário político como *Projeto Coca-Cola* (1970), *Zero Cruzeiro e Zero Centavo* (1974-1978). (ITAÚ CULTURAL, 2017). Meireles possui uma série de instalações dentre elas: *Desvio para o*

Vermelho (1967), *Missão/Missões* (1987), *Através* (1983-1989), presentes no Instituto Inhotim em Minas Gerais.

A obra de 2011 denominada *Rio oir*, surge a partir das anotações de Meireles na década de 70. Na década de 80 o artista retoma o projeto, porém abandona devido a problemas com recursos. Em 2011 o Itaú Cultural o convida para o projeto Margem e Ocupação, então o artista expõe em São Paulo. A palavra *Rio oir* é um palíndromo, ou seja, uma palavra que pode ser lida da direita para a esquerda ou esquerda para a direita. Em espanhol *oir* significa, ouvir, ouvir os sons do rio, ou melhor das águas do rio, das risadas e gargalhadas que Cildo nos proporciona. A partir da coleta de sons, o artista cria um disco, o qual de um lado encontra-se os sons de rios brasileiros, já do outro, sons de risadas (MENDES, 2018). A disponibilidade dos áudios está presente no site Itaú Cultural. Segundo o texto do curador Guilherme Wisnik, presente no site Itaú Cultural (2016), o artista traz a risada humana e os estados de humor presentes nos mais variados risos. Também há os sons do rio, da sua delicadeza e da sua potência, mas também dos barulhos das águas presentes no nosso dia a dia, como uma torneira aberta, uma descarga. O curador ainda complementa dizendo que o projeto “nos faz ver (com os olhos dos ouvidos), que aos sons dos rios também podem ser atribuídos estados de ânimos [...] No fim, é como se dois lados fossem um só: rio, riso, choro, chuva”.

Para a exposição Meireles utilizou duas salas, uma espelhada para os sons de risos e outro escuro referente aos sons da água. O riso é contagiante em primeiro momento, e ao ouvir imediatamente somos convocados para participar da ação, já com a água a introspecção é evidente. O riso reflete, a água transmite sensações. No entanto, a obra vai para além trazendo a crítica referente ao fim das águas límpidas (MENDES, 2018), apesar de o próprio artista dizer em uma entrevista à revista *Época* (2011) que a princípio a obra não tinha como característica o aspecto político ou de denúncia, mas torna-se inevitável pensar por esse ângulo.

A obra sai do seu contexto institucional e chega à casa do espectador, de forma acessível, pois as reproduções dos sons estão presentes em meio virtual e a qualquer momento você pode ouvir, como ouve uma música em um aplicativo de celular. A obra não é visual, ela está ligada a audição, mas com a audição podemos projetar imagens em nossa mente, assim como podemos visualizar uma obra de arte e lembrar um cheiro. De acordo com Mendes (2018, p. 1244):

Esta espécie de invisibilidade da obra amplia as tentativas de entendimento de seus graus de complexidade. Como tratar aspectos da visão diante de um disco de vinil? Ou como inserir a preocupação com o som e com a palavra em uma obra de artes plásticas? Ver o invisível, mesmo que a partir do repertório de cada indivíduo é uma maneira de potencializar a percepção humana e desenvolver a capacidade imaginativa.

A obra de Meireles- *Rio oir* -explora novos espaços, como a nossa casa, e através da audição somos levados a imergir em águas dos mais variados tipos, convocados e rir e a estranhar ou se incomodar as mais variadas risadas e mergulhar em nosso sentir, mas também a lembrar da situação atual de nossos rios. “Ao incluir esta espécie de visibilidade cega e escuridão que caracteriza o agora, Meireles possibilita a ampliação das discussões sobre a arte contemporânea” (MENDES, 2018, p. 1246), arte que tende a se modificar e transformar de acordo com as necessidades humanas.

Após todo o percurso da presente pesquisa, abordaremos a exposição *Entre nós e sentidos*, realizada no ano de 2018, no Museu Campos Gerais em Ponta Grossa- PR, que tinham como finalidade abordar a infância, memória, interatividade da obra com o público e o sensorial.

Entre nós e sentidos

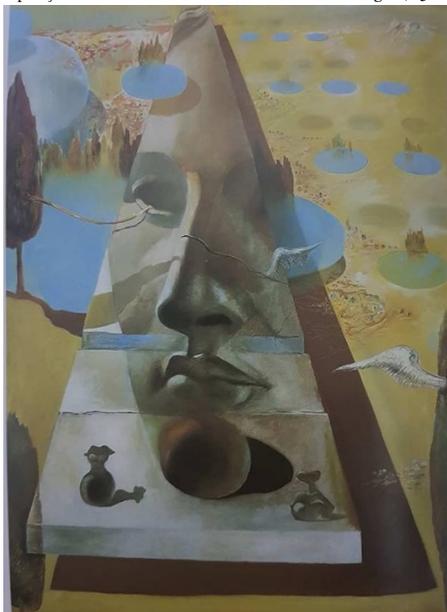
4.1 O início de tudo

Entre nós e sentidos é uma exposição que ocorreu em 2018, no Museu Campos Gerais (Ponta Grossa), mas as obras estão mais para um fim que tende a se perpetuar, do que para o início. O começo de tudo se deve a um frasco de perfume, uma fragrância ganhada de uma tia que trouxe já vencido da casa de uma patroa. O design era instigante, passava horas observando aquele pequeno objeto de vidro e apreciando o formato de uma boca e um nariz, esse descobri anos depois. Em um dos cantos do vidro havia um nome, uma assinatura- Dalí. Quem seria Salvador Dalí? Como ele era? Na adolescência ocorreu a descoberta: Dalí era um pintor surrealista nascido na Espanha.

Quando adentrei ao curso de licenciatura em Artes Visuais, fui instigada a procurar uma linha de pesquisa, eis que surge em minha mente Dalí e seu perfume. Então iniciei as investigações pelo PIBIC em 2017, com o objetivo de compreender a relação hermenêutica e estética da obra *Aparição do Rosto de Afrodite de Cnido numa Paisagem*, do pintor surrealista catalão Salvador Dalí, relacionando com o perfume *Laguna*, a qual apresenta a assinatura de Dalí.

Figura 9- Salvador Dalí (1904-1989)

Aparição do Rosto da Afrodite de Cnido Numa Paisagem, 1981.



Fonte: Dalí: A obra pintada, de Robert Descharnes.

Figura 10- Salvador Dalí (1904-1989)

Perfume Laguna, Salvador Dalí



Fonte: <http://dutyfreedufry.com.br/perfume-laguna-salvador-dali-feminino-edt-100ml>

Entre algumas conclusões daquela pesquisa, vale ressaltar:

- A obra *Aparição de Afrodite de Cnido* numa Paisagem vem carregada de símbolos saindo da pintura (figura 9) e passando para um objeto tridimensional, o perfume Laguna (figura 10), aguçando tanto o tato como o olfato.
- Na figura 10, o perfume carrega em seu encarte a obra de Dalí (figura 9), juntamente com o perfume assinado pelo artista. A assinatura de Dalí neste caso, funciona como uma marca famosa, criando um gatilho mental para o consumo. Todas as características desde o design até o aroma são produzidas para atrair o gosto daqueles que são apaixonados por Dalí, ou até mesmo os que não o conhecem, porém pelos aspectos do frasco e nome o consomem. De acordo com Filippi; Benedetti (2014), toda a equipe de profissionais da área de publicidade quando vão lançar um produto, procuram aguçar o seu público pesquisando os seus gostos e traduzindo em um objeto a ser consumido, com o ideal de transformar o sujeito em cliente fiel.
- Além da característica física do frasco de perfume, encontramos o aroma. Sabe-se que o aroma pode ligar a memórias passadas, as quais podem ser afetivas, como quando preparamos um alimento em uma data importante ou repulsivas.
- Quando tratamos das mais variadas interpretações, conseqüentemente entramos em questões referentes a vivência e conhecimento do sujeito. Uma teia de relações como a territorialidade, aspectos culturais, sociais, os conhecimentos prévios e as memórias influenciam na interpretação da imagem, em conseqüência no aroma do perfume.
- Os frutos da procura pela compreensão dos aspectos hermenêuticos, estéticos e subjetivos da obra de Salvador Dalí *Aparição do Rosto de Afrodite de Cnido* numa Paisagem colaboraram para a criação da exposição *Entre nós e sentidos*.

O pontapé inicial para as produções partiu da relação do aroma do perfume com o consumidor, o aguçar dos sentidos. Outro fator que corroborou para a criação das obras foi a poluição visual. De acordo com Ferretto (2007, p. 46) “ são muitos os elementos que constituem e configuram o cenário urbano, contribuindo de forma distintamente ou negativamente- para a qualidade visual da paisagem urbana percebida pelo usuário da cidade”. Fios de iluminação, panfletagem, *outdoors*, eletrônicos colaboram para o cansaço visual. Quando fui ao museu há alguns anos atrás, perpasssei por todo o circuito de telas e gravuras, no entanto não consegui absorver todas aquelas imagens dispostas dentro do cubo branco. Devido ao cansaço mental e a sensação de poluição visual, a velocidade com que precisamos finalizar e iniciar novos ciclos, pode

perceber a dificuldade em absorver e dialogar com as obras de arte presentes naquele momento. Perpassei pelas mais variadas cores, tamanhos, técnicas, porém a única obra a qual esteve presente em minhas memórias, se deu pelo quesito interatividade. Era um dispositivo que tinha uma caneta pendurada por um longo fio encostando em uma bancada, e ao lado havia alto-falantes nas duas extremidades. Ao ligar o dispositivo, as vibrações de onda faziam a caneta se mexer no papel e desenhos iam surgindo, dos mais variados tipos, de acordo com cada música. Aquilo me fez pensar sobre as vibrações que passam em nossos corpos no dia a dia e até qual ponto somos influenciados. O toque com a obra, as vibrações sonoras acabaram por despertar atenção e diálogo. A partir de tais percepções se iniciou o processo de criação das seis obras presentes na exposição *Entre nós e sentidos*.

A instalação artística foi produzida a partir do aroma do leite com canela, especiaria muito usada na cozinha, que remete a xícara quentinha preparada pela mãe nos dias quentes e frios, momento em que a neta e a avó degustavam em meio a conversas. Já a segunda obra se refere as feridas, sejam elas físicas, como quando crianças caímos e machucamos os joelhos e logo esquecemos a dor, até mesmo as psicológicas. Em relação as telas, uma utiliza-se de fios de crochê, os fios da avó que não está mais presente. Por muito tempo guardados eles teciam as boas histórias, os cafés da tarde, o chimarrão forte e amargo, mas também tecem o final dela, a doença chegando lentamente, os gritos de dor, a perda e a última lembrança: os fios de barbante e as agulhas em cima do sofá de uma casa vazia e sem vida.

A segunda tela estava fortemente vinculada as memórias da cozinha. A mãe sempre disse: –“ você puxou os parentes do lado de seu pai, eles adoravam cozinhar”. O cozinhar é um momento de retirar o tempero fresquinho do quintal, agradecer por ter determinado alimento e preparar um bom prato. Cozinhar remete a cheiros, a família reunida, a festas de aniversário, a bons cafés da tarde com amigos.

A terceira tela é referente ao céu, aos sonhos. Utilizo a tinta a óleo para retratar aqueles céus de verão, a presença forte do azul, as nuvens formando chuva. A infância permeada por nuvens semelhantes a algodão doce

formando imagens de criaturas. Por fim as duas últimas obras retratam fortemente o olfato, duas telas em branco, com dois frascos a frente. Um frasco estava com lascas da madeira imbuia, já o outro, a cera amarela de passar no chão. Ambas são memórias revisitadas no passado, a madeira lembrando a primeira casa da infância, uma casa simples, mas carregada de boas lembranças, das brincadeiras com as crianças, aniversários, família reunida, do vilarejo distante com muitas araucárias. A cera remete as sextas-feiras, dia de passar a cera na casa e também de receber o pai de abraços abertos, após aquela semana separados. São cheiros fortes e característicos, devido a isso procuro levar o pó de café para neutralizar o cheiro e assim colaborar em uma melhor percepção olfativa. Para o público, essas obras poderiam retratar sensações, sentimentos e lembranças totalmente opostas, pois toda a vivência é particular de cada ser.

4.2 O percurso do sentir

O artista ao criar uma obra, traz uma série de signos para a sua produção. Cada artista, ao produzir, insere questões de sua competência que influenciam a obra de arte. Existem os *valores coletivos*, citado por Ostrower (1987, p. 101) que “originam-se nas inter-relações sociais em um determinado contexto histórico [...] são valorizações da cultura em que vive o indivíduo, os chamados ‘valores de uma época’”. Esses valores estão presentes mesmo que subjetivamente nas obras de arte da exposição *Entre nós e sentidos*, como os costumes familiares do ato de tomar o leite com canela, ou o costume da avó de tecer sua trama de fios em meio a conversas.

Ainda Ostrower cita o motivo de criar:

O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenado, dando forma, criando. [...] *A percepção de si mesmo* dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana. Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. (1997, p. 10)

Ao criar olhamos para nós mesmos, fazemos uma viagem a nossa casa, ao porão, local onde guardamos nossos segredos e momentos obscuros, e o sótão, aquele cômodo alto requisitado para guardar memórias. (BACHELARD, 2000). É necessário que revisitemos os cômodos de nossa casa, como trazer as memórias de experiências boas ou ruins, as transformando.

Figura 11- Grasielle Santos
Minhas lembranças, suas lembranças- 2018
Museu Campos Gerais



Fonte: acervo pessoal

A obra *Minhas lembranças, suas lembranças* (figura 11), traz duas telas em branco, dois recipientes e dois cheiros. O primeiro, respectivamente, é a cera amarela, já a segunda lascas de madeira imbuia. Os aromas são familiares por conta da casa de madeira vivida na infância, mas também pela cera passada nas sextas-feiras, momento em que a figura paterna chegava em casa após o trabalho para passar o final de semana com sua filha e sua esposa. No entanto, a recordação torna-se pessoal para cada indivíduo, pois as experiências com cada aroma são diferentes, trazendo assim sensações diversas. Devido a tal fato, as telas estavam em branco e não pintadas, pois a obra tinha como intencionalidade trazer as memórias individuais. Nesse momento o sujeito conseguiria criar uma comunicação com a obra através

de *formas simbólicas*, que seriam associações de algo físico e palpável a questões psíquicas num espaço/tempo (OSTROWER, 1987).

Se *Minhas lembranças, suas lembranças* poderia ter a capacidade de trazer questões íntimas de cada pessoa pelo aroma, com a obra *Os prazeres do paladar* (2018) não seria diferente.

Figura 12- Grasiele Santos
Os prazeres do paladar- 2018
Dimensões: 50 x 70cm
Museu Campos Gerais



Fonte: Arquivo pessoal

Em *Os prazeres do paladar* (figura 12), procurou-se incitar o paladar por uma tela branca através da colagem do anis estrelado e dos pigmentos naturais. A obra faz parte da casa vivida no dia-a-dia e no passado (BACHELARD, 2000), pois ao observar os alimentos e seus aromas, imagens da família reunida nos finais de semanas são suscitadas, ou ainda, vividas. A obra é resultado da matéria associada a sensações e significados simbólicos, que são reelaborados e transformados em algo palpável. Para Ostrower (1987, p. 53):

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si.

O processo de criação é próprio do ser humano, desde os seus primórdios ritualísticos nas paredes das cavernas até a contemporaneidade (OSTROWER, 1987). Da forma ao sentir, do sentir ao pensamento, da imaterialidade a materialidade a obra de arte se constrói, de maneira que algodões brancos tornam-se produto simbólico.

Figura 13- Grasielle Santos
Retorno a infância- 2018
Dimensões: 80 x 100cm
Museu Campos Gerais



Fonte: arquivo pessoal

A produção *Retorno a infância* (figura 11) era uma pintura a óleo com colagens de algodão. A obra interativa tinha como finalidade o tatear através da interação da obra com o indivíduo, pois o espectador poderia sentir a textura e leveza que o algodão proporcionava. Como o próprio nome sugere, é um voltar para o passado e trazer a infância para a vida adulta num ambiente institucional. A *pareidolia* (visualizar imagens a partir de

estímulos) acontece com crianças e adultos quando olham para as nuvens, momento em que vemos representações de animais, por exemplo. Segundo Ostrower (1987, p. 60) criamos imagens referencias que:

Não são herdadas. Não são estereótipos de percepção, não são conceitos. Formam-se, basicamente, de modo intuitivo. Configurando-se em cada pessoa a partir de sua própria experiência e como ‘disposição característica’ dos fenômenos, isto é, como imagem qualificada pela cultura, sua visão é ao mesmo tempo pessoal e cultural.

A nossa ‘experienciação’ no mundo colabora para o processo de criação e consolidação do objeto que se transforma em obra de arte. A obra *Retorno a infância* estava empoeirada no sótão, mas emergiu através da visita a casa.

Figura 14- Grasiele Santos
Canela, leite e conversas- 2018
Museu Campos Gerais



Fonte: acervo pessoal

A instalação efêmera *Leite, canela e conversas* (figura 11) parte da memória referente a avó materna e a neta, as quais tomavam leite com

canela juntas. O tecido utilizado é o *voil* branco que remete a ideia dessas lembranças guardadas, similar a um sonho. O tecido contém a essência de canela. Somos seres sensíveis, “os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível [...] a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações” (OSTROWER, 1987, p. 12). Somos capazes de absorver o mundo externo através de nossas percepções sensoriais e associados a memória recolhemos as “experiências anteriores a lembrança de resultados obtidos, que (nos) orientará em possíveis ações solicitadas no dia-a-dia da vida” (OSTROWER, 1987, p. 18). É devido a tal fato que suscitamos o nosso passado e transformamos as nossas experiências em obras de arte, como é o caso de *Leite, canela e conversas*.

Do sótão para o porão há lembranças que guardamos e não queremos recordar. Está obra é dedicada à avó paterna, o tricotar em meio a conversas e chimarrão, mas também o momento da enfermidade ao passo que o ato de trançar o barbante é interrompido.

Figura 15- Grasielle Santos
Sonhos inacabados- 2018
Museu Campos Gerais



Fonte: acervo pessoal

O híbrido entre o objeto pronto, produzido por outra pessoa e a tela com a palavra *dreams* (sonhos) é um modo de brincar com o espaço e a linguagem. “Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo” (OSTROWER, 1987, p. 9). É pela estruturação da forma que trazemos no *espaço/tempo* a afetuosidade, o nosso íntimo, que por sua vez colaboram para nos auto avaliarmos e avaliarmos o nosso entorno (OSTROWER, 1987). O fio como um batimento cardíaco inicia os seus movimentos, bate forte na trama, se perde e volta a ser apenas uma linha, mas a linha é reestruturada na tela ganhando um novo formato- a palavra- que se acaba e volta novamente a ser a linha. O novelo de barbante e as agulhas, ganham um novo sentido e uma nova linguagem, já a palavra sonho presente no título, acaba por se repetir na obra, apesar de estar em um idioma diferente, e assim *Sonhos inacabados* assegura a sua identidade por meio da palavra (CAUQUELIN, 2005).

Figura 16- Grasiele Santos
 “Restauração do corpo”- 2018
 Museu Campos Gerais



Fonte: acervo pessoal

Da dor ao restauro, restauro do corpo, das feridas emocionais ou físicas. Uma criança ao cair chora, pela dor e também pelo abraço acolhedor que receberá após. Em pouco tempo ela cessa as lágrimas, e

após esquece. O machucado logo cicatriza e não a incomoda mais. Houve uma “*restauração do corpo*”.

O objeto “*restauração do corpo*” (figura 16), consiste em dois tubos de rolamento, cada qual com um dispositivo para girar o tecido branco. Ao lado há uma pequena bancada disposta com alfinetes dentro de um caixa de acrílico. No tecido encontramos várias fissuras, as feridas, sejam emocionais ou físicas. O indivíduo ao manipular pode fechar as várias aberturas ou suas feridas para que assim o tecido (corpo) esteja costurado (restaurado). Ostrower (1987, p. 74) cita que:

Nos diferentes planos do viver, talvez no trabalho profissional também, hão de ocorrer os incidentes mais variados, sucessos, fracassos, alegrias, tristezas, amor, nascimentos, mortes. Produzirão emoções e pensamentos diversos, possivelmente até contraditórios. Poderão afetar o indivíduo no cotidiano da vida [...]. Continuando a trabalhar, o indivíduo recolhe esses múltiplos momentos e os transforma em conteúdos psíquicos [...]. Eles talvez venham a ser reconhecíveis em certos detalhes da obra criada, ou talvez se tornem irreconhecíveis.

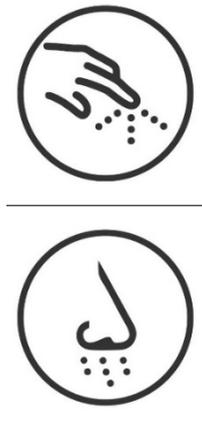
Portanto a obra, produto da criação humana, traduz sonhos, desejos, dores, felicidade, amores. As formas como o nosso corpo e psique reagem são imbuídos ao processo de criação, lançando parte de si, de sua casa ao mundo.

4.3 Os sentidos nos movem

As obras da exposição *Entre nós e sentidos* tinham como intencionalidade a tentativa de induzir o sujeito a permear o espaço e interagir através do cheiro, do toque e visão, na busca de suscitar os sentidos. Assim, o ser humano provido da sensibilidade, uma abertura para as sensações, a utiliza de forma consciente e inconsciente. No consciente faz-se *percepção*, permitindo que o sujeito “ao apreender o mundo, o homem aprenda também o próprio ato de apreensão; permite que, apreendendo, o homem compreenda” (OSTROWER, 1987, p. 13).

Para que o indivíduo possa permitir-se compreender, houve a necessidade da clareza quanto as obras interativas. Ao adentrarmos uma exposição que tem como característica a interatividade, na maioria das vezes, acabamos por não saber devido ao fato de não estar evidenciado se podemos tocar a obra ou não, portanto surgiu uma necessidade em *Entre nós e sentidos* de traduzir essas possibilidades ao público. Para tal, havia adesivos colados ao lado das obras, próximo das etiquetas, que foram desenvolvidas com a finalidade de deixar claro essas necessidades.

Figura 17- Adesivos indicativos



Os desenhos da mão e do nariz (figura 17) tinham como característica indicar qual obra poderia ser tocada e cheirada. Desse modo, o receio de se aproximar da obra por parte das pessoas estava reduzido. Segundo Gadamer, “a obra de arte diz a algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador- ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo” (2010, p. 6), devido a tal circunstância, as obras da exposição *Entre nós e sentidos* ganham conceitos particulares de cada ser. A obra colabora para um autoconhecimento, mas não daquilo que já se sabe, e sim que estava escondido nas entrelinhas. O autor pode até expressar por meio de textos e palavras sobre sua produção, mas a obra não se limita a opiniões (GADAMER, 2010).

Ainda, Gadamer (2010, p. 23) reitera:

Na obra de arte acontece paradigmaticamente aquilo que todos nós fazemos na medida em que estamos aqui: estruturação constante do mundo. Ela encontra-se em meio a um mundo em decomposição do habitual e familiar como um penhor de ordem, e talvez todas as forças de conservação e manutenção que sustentam a cultura humana repousem sobre aquilo que vem ao nosso encontro de maneira exemplar no fazer dos artistas e na experiência da arte: o fato de sempre ordenarmos uma vez mais aquilo que nos decompõe.

O ser humano perpassa por várias etapas em sua vida – da infância a velhice- e suas percepções variam durante o percurso. Somos mutáveis, acreditando e desacreditando de preceitos, e ao imergir em uma obra podemos estruturar e reestruturar o nosso próprio ser. Podemos utilizar o exemplo de Ostrower (1987) para exemplificarmos. Uma criança ao nascer, inicia o seu processo de sensações e desenvolvimento. Chora para dizer que está com fome ou frio, e quando atendido, percebe que o choro colabora para a mudança de situação. Com o tempo novas significações adentram a vida da criança, e ela torna-se perspicaz, seus níveis de consciência mudam, gerando valores simbólicos. Portanto, podemos inferir que na exposição *Entre nós e sentidos* o espectador poderia ser uma “criança” perante a obra de arte que começaria com a sensibilidade até atingir o consciente e chegar aos valores simbólicos, caso se permitisse.

Considerações finais

Através do PIBIC (Fundação Araucária), a pesquisadora percebeu a importância de ir para além do visual, tratando do estético e sensorial nas obras de arte. Foi então que surgiu a ideia de trabalhar com obras de arte efêmeras como a instalação, objeto arte, frascos com aromas. Mas antes de tudo elas precisavam estar referentes as vivências, a casa, o porão e sótão, assim como Bachelard (2000) cita no seu livro. Para isso memórias de infância, de relações familiares, afetivas, foram suscitadas para o processo de criação. As obras foram expostas por cerca de um mês no Museu Campos Gerais, em 2018. Foi interessante perceber que na abertura da exposição, as pessoas entravam em contato com as obras e traziam suas opiniões de acordo com suas experiências de vida que a obra suscitava, como quando a cera trazia a afetividade referente ao pai que chegava em casa nas sextas-feiras, já para outras pessoas era ruim, pois de alguma forma o cheiro da cera foi associado em algum momento de sua vida como algo que não era bom.

No primeiro capítulo tratou-se da escola de Bauhaus, das modificações que os utilitários sofreram de acordo com as necessidades humanas. Os utilitários foram usados por Duchamp e Warhol, artistas que trouxeram o conceito de objeto pronto, o retirando de seu contexto original para dar novos significados. Todavia, a arte sendo uma necessidade humana, se modifica assim como o contexto histórico e social se modificam. Então surge a *performance*, e com ela a possibilidade de interação entre o artista e o público, seja ela boa ou não. A exploração do espaço é outro fator aparente na contemporaneidade, como nos *1200 Sacos de Carvão*, de Duchamp. Artistas começam a utilizar a efemeridade da obra em suas produções, numa tentativa de tratar questões mercadológicas. Com isso, podemos perceber que os utilitários criados

para serem objetos funcionais do cotidiano, saem de seu contexto e se tornam obras de arte carregadas de conceitos. A obra passa a ocupar o chão e teto e a interatividade tem seu início. A partir dessas referências, as obras da exposição *Entre nós e sentidos* ganharam forma.

Na pesquisa foi falado do artista, sua intencionalidade e da obra de arte, porém o espectador é tão importante quanto. É pelo sujeito que a obra cria vida, é através do sujeito que o diálogo inicia, e é o sujeito copartícipe da obra. A obra suscita questões estéticas como o belo, mas há uma vertente que acredita no belo como o cumprimento de uma funcionalidade, ou seja, se era para ser feio a obra cumpriu com o seu dever, tornando-se assim bela. O belo é subjetivo e por isso desemboca no gosto, esse tem como característica um universal subjetivo. É só pararmos para pensar que cada cultura há determinados padrões e estes são considerados belo.

Após essas reflexões, são trazidos artistas contemporâneos brasileiros e suas instalações artísticas sensoriais. Ernesto Neto e o tato (figura 7), Josely Carvalho e olfato (figura 8) e Cildo Meireles o som (figura 9). O primeiro, respectivamente, vê sua trama de fios como membranas do corpo humano. Para a segunda, as memórias de uma comunidade são evocadas. E no terceiro os sons das águas, de risadas nos traz o sentir pelo ouvir. Neto foi a inspiração para a produção das obras da pesquisadora, mas o mergulho nas produções de Meireles e Carvalho colaborou para enriquecer e trazer subsídios a pesquisa.

Em seguida, indagações referentes ao surgimento, o processo de criação e reflexões sobre as obras da exposição *Entre nós e sentidos* estão presentes, que discorrem desde a poética até questões hermenêuticas⁸. Não foi fácil elaborar a pesquisa, em especial pelo fator filosófico estar inserido, foi um caminho um tanto quanto conturbado. Estamos em uma licenciatura em artes, portanto certas deficiências quanto ao tema podem vir a ocorrer. Dentro de todo o percurso, evidenciou-se o desenvolvimento

⁸ Referente a interpretação. GADAMER, Hans Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

da produção enquanto ao conhecimento, a visita a casa, o retorno a infância, a memória, a obra interativa, o sensorial. Fragmentos do passado unidos para a transformação do palpável, das formações simbólicas que estão para além do visual.

Por fim, podemos concluir que o artista é um pesquisador, pois há a necessidade de estudar a história da arte, se utilizando de um “portfólio mental” para dar forma a obra. É pela análise de períodos, estilos, vanguardas e artistas que os referenciais são transformados em produções atuais. Através de investigações por parte do artista/pesquisador na área de estética (ciência do sensível- universal) e filosofia da arte (referente ao belo artístico- particular), há uma aprofundamento sobre o belo, o juízo de gosto, o que traz maior respaldo a investigação. Ainda, ao criar uma obra de arte, o artista traz suas experiências, cultura e memórias, com a finalidade de as organizar e transformar em algo palpável que se perpetua no tempo. Após gerada e apresentada ao mundo, o diálogo entre obra e sujeito consegue ser iniciado, podendo explicar ao indivíduo aquilo que até então ele não conseguiu compreender.

Referências

- ABREU, Simone Rocha. **Fundação Bienal de São Paulo: entre a identidade universal e latino-americana**. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, 2016. ISBN: 978-85-7205-159-0. Disponível em < https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/ABREU_SP12-Anais-do-II-Segundo-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf> Acesso em 28 de out. 2019.
- AGUILAR, Nelson. **A era da desmaterialização**. XXIII Bienal Internacional de São Paulo, cat. Exp. São Paulo: 1996. Disponível em < <https://issuu.com/bienal/docs/name4e2bf4> > Acesso em 25 set. 2019.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 276 p.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBEITOS, Carmo Lédna Pereira. **Percepção do olfato: folhas que não guardei**. Revista UFBA [20-]. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ledna.pdf>> Acesso em 20 de outubro de 2017.
- BATCHELOR, David. **Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo, SP: Ed. Iluminuras, 2001.
- CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de estética**. Lisboa: Lexis 70, 2009.
- CARDINALLI, Ida Elizabeth. **Heidegger: o estudo dos fenômenos humanos baseados na existência humana como ser-á (Dasien)**. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v26n2/0103-6564-pusp-26-02-00249.pdf>>. Acesso em 23 set. 2019.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins: 2005.

CORBUSIER, Le. **A arte decorativa de hoje**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 224p.

DANIEL, Larissa Chagas. **Obra estática: Um bicho de Lygia Clark na Pinacoteca do estado de São Paulo**. III Encontro Nacional de Estudos de Imagem. Londrina, 2011. Disponível em < <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Larissa%20Chagas%20Daniel.pdf>> Acesso em 29 out 2019.

DUARTE JR., J. F. D. **Itinerário de uma crise: A modernidade**. 2ª edição. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2002. 122 p.

DUARTE Jr., J. F. **Fundamentos Estéticos da Educação**. São Paulo: Cortez, 1981.

FERRETTO, Luciano Hachmann. **POLUIÇÃO VISUAL URBANA: breve análise sobre a interferência da publicidade e a qualidade visual da Avenida Venâncio Aires**. 50 p. Dissertação (Mestrado Comunicação Visual). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, dezembro de 2007. Dissertação Disponível < <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17208/000668871.pdf?sequence=1> > Acesso em 30 de jul. 2018.

FILLIPPI, P.; BENEDETTI, L. **Como a publicidade utiliza da psicologia para levar o consumidor à ação de compra**. Comunicação & Mercado/ UNIGRAN, Dourados-MS, vol.03, n. 08, p.- 04-15, jul-dez 2014. Disponível em < <http://www.unigran.br/mercado/paginas/arquivos/edicoes/8/1.pdf> > Acesso em 30 jul 2018.

FRANCIS BACON: **A ARTE E A VIOLÊNCIA DA VIDA**. Tradução: Leonardo Cunha. 2016. (5min11s). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=BLcItfcoReQ> > Acesso em 27 de mai. 2019.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da Obra de Arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010. 487p.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015. 668 p.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Jorge Zahar Editor Ltda, 2015. 464 p.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. São Paulo: Edusc, 2008. 178 p.

ITAÚ CULTURAL. **Abstracionismo**. 2018. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>> Acesso em 11 de out. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Arte Concreta**. 2018. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>> Acesso em 11 de out. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Arte efêmera**. 2017. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo343/arte-efemera>> Acesso em 24 set. 2019

ITAÚ CULTURAL. **Arte Rupestre**. 2017. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5354/arte-rupestre>> Acesso em 9 abr de 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Cildo Meireles**. 2017. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>> Acesso em 30 de out. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Concretismo**. 2019. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>> Acesso em 30 out. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Ernesto Neto**. 2015. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11848/ernesto-neto>> Acesso em 27 de set. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Lygia Clark**. 2019. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>> Acesso em 30 set. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Neoconcretismo**. 2017. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>> Acesso em 30 de out. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Rivane Neuenschwander**. 2019. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19985/rivane-neuenschwander>> Acesso em 28 de out. 2019.

ITAÚ CULTURAL. **Semana de Arte Moderna**. 2019. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna-1922-sao-paulo-sp>> Acesso em 29 out 2019.

LOPES, Ana Elisabete. **Artes visuais e os diferentes modos de ver**. In: SOUZA, Solange Jobim. **Educação @ pós-modernidade**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003. 179 p.

MATARAZZO, A. ANDREA. **50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p., il. p&b color. Disponível < <https://issuu.com/bienal/docs/bienal---50-anos-2001>> Acesso em 29 de outubro 2019

MATOS, Diego Moreira. **Cildo Meireles- espaço, modos de usar**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-30072014-091503/publico/DIEGO_MATOS_TESE.pdf> Acesso em 01 de novembro 2019.

MENDES, Maria Cristina. **Rioir de Cildo Meireles: o fim do mundo e a alegria de viver**. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018. São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. Instituto de Artes, 2018 p. 1236- 1248. Disponível em < http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____MENDES_Maria_Cristina.pdf> Acesso em 09 out 2019.

NETO, Ricardo Mari. **Marina Abramovic, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra**. Revista Estúdio. 2012, V.3, p. 430-436. ISSN: 1614-6158. Disponível em < <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n5/v3n5a71.pdf>> Acesso em 25 set 2019.

NOGUEIRA, Daniellen Welsing. **As participações e evocações de memórias olfativas na produção da artista Josely Carvalho**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em < http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_11357_As%20participa%20e%20evoca%20de%20mem%20olfativas%20na%20produ%20da%20artista%20Josely%20Carvalho%20-%20Daniellen%20Welsing%20Nogueira.pdf > Acesso 02 de out. 2019.

O'DOROTHY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138 p.

ORTEGA, Fernando. **Carbono: natureza, ciência e arte**. Disponível em < <http://revistacarbono.com/artigos/obicho-suspenso-na-paisagem/> > Acesso em 29 de set 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª edição. São Paulo, SP: Perspectiva, 1991.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2007.

READ, Herbert. **O sentido da arte: o esboço da história da Arte, principalmente da Pintura e da Escultura, e das Bases dos Julgamentos Estéticos**. São Paulo: Ibrasa, 1976.

REVISTA ÉPOCA. **Instalação Rio oir, de Cildo Meireles**. 2011. (3min 48s). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ZS-Nt2y3S4U>> Acesso 18 de out. 2019.

RIBEIRO, S.M.A.; LOURENÇO, C.A. **Bauhaus: uma pedagogia para o design**. Estudo em Design. Rio de Janeiro, 2012, p. 1-24. ISSN 1983-196X. Disponível em < <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/87/84> >. Acesso em 08 de jun. de 2018.

SACRAMENTO, Enock. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Alexa Cultural, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Iluminuras: São Paulo, 2002. Disponível em < <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Friedrich-Schiller-A-Educacao-Estetica-Do-Homem.pdf> > Acesso em 26 mai. 2019.

SILVA, Bruna Casali da Silva; BITTENCOURT, Isadora Finger. **Estudo sobre semiótica da arte**. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba, 2009. p. 1-15. Disponível em < <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl=inbox/FMfcgXwCgCLkqPBsRHFQXPNrzgvsNw?projector=1&messagePartId=0.1>> Acesso em 8 abr de 2019.

SILVA, E. M. **Uma produção artística contemporânea em diálogo com o crochê artesanal**. Trabalho de conclusão de curso. UFRN, Natal- RN, 2016. Disponível em < <https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/3585/1/UMA%20PRODU%20C3%87%C3%83O%20ART%20C3%8DSTICA%20CONTEMPOR%20C3%82NEA%20EM%20DI%20C3%81LOGO%20COM%20O%20CROCH%20C3%8A%20ARTESANAL.pdf> > Acesso em 29 de set. 2019.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 4ª edição. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996. 340 p.

WISNIK, Guilherme. **Aqui, do lado de lá**. Itaú Cultural. 2016. Disponível em < <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador/>> Acesso 18 de out. 2019.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org