

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**OBJETO-IMAGEM:
[ENTRE]MEIOS DE UMA POÉTICA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Odete Angelina Calderan

Santa Maria, RS, Brasil
2011

**OBJETO-IMAGEM:
[ENTRE]MEIOS DE UMA POÉTICA**

Odete Angelina Calderan

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Tecnologia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais.**

Orientador: Prof.^a Dr.^a Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Santa Maria, RS, Brasil
2011

© 2011

Todos os direitos autorais reservados a Odete Angelina Calderan. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrito do autor.

Endereço: Rua Cor. Niederauer, N°265, Apto. 201, Bloco 10. Santa Maria, RS.

Fone (0xx) 55 91398018; End. Eletr: ocalderan@yahoo.com.br

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a
Dissertação de Mestrado

**OBJETO-IMAGEM:
[ENTRE]MEIOS DE UMA POÉTICA**

elaborada por
Odete Angelina Calderan

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Reinilda de Fátima B. Minuzzi, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Eriel de Araújo Santos, Dr. (UFBA)

Nara Cristina Santos, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, 25 de março de 2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa, para minha formação artística e pessoal, em especial:

à CAPES, pelo financiamento do projeto durante o período de dois anos da pesquisa;

à Coordenadora do PPGART-UFSM, em especial à Prof.^a Nara Cristina Santos, pela prontidão e competência;

à Prof.^a Reinilda de Fátima B. Minuzzi, orientadora desta pesquisa, por apontar direções, pela contribuição, atenção, amizade e confiança sempre;

à banca que aceitou o convite, Prof. Eriel de Araújo Santos e Prof.^a Nara Cristina Santos;

ao corpo docente, professores do DAV, de outros departamentos/UFSM, professores associados do PPGAV/UFRGS e equipe, pelos ensinamentos e apoio;

aos colegas do PPGART, por nossas conversas motivadoras, através das quais dividimos inquietudes e experiências;

à importante colaboração de Fernando Codevilla, Cristiane Ziegler Leal, Rogério Schraiber Rejane Berger, Luciana Alcântara, Greice Antolini, Mariana Stumpp e Ana Zavadil;

ao grupo de pesquisa Arte e Design (GAD), monitores do Anfiteatro Caixa Preta, equipe do Museu (MASM/SM), pelo apoio;

a minha mãe Jandira, pela dedicação, paciência e amor incondicional, às minhas irmãs Arlete e Claudete, irmãos Fábio e Jardel, pelo amor e incentivo e por estarem sempre ao meu lado;

ao meu filho Gabriel, pela paciência, pelo amor incondicional, pela alegria e por me fazer lembrar o que é mais importante no final das contas;

enfim, aos TODOS os amigos.

Entre duas notas de música existe uma nota,
entre dois fatos existe um fato,
entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam
existe um intervalo de espaço,
existe um sentir que é entre o sentir
- nos interstícios da matéria primordial
está a linha de mistério e fogo
que é a respiração do mundo,
e a respiração contínua do mundo
é aquilo que ouvimos
e chamamos de silêncio.

Clarice Lispector

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

OBJETO-IMAGEM: [ENTRE]MEIOS DE UMA POÉTICA

AUTORA: Odete Angelina Calderan

ORIENTADOR: Prof.^a Dr.^a Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de março de 2011.

A presente pesquisa em Artes Visuais tem como proposta investigar, de modo prático-teórico, o processo poético de um conjunto de obras, buscando estabelecer novas relações de sentido ao propor um diálogo entre a linguagem cerâmica e os meios fotográfico e videográfico. Para tanto, sugere a associação de recursos digitais como agentes de experimentação entre as linguagens, materiais, técnicas e como suporte de possibilidades híbridas. A partir dessas escolhas, redimensionam-se os caminhos em contextos distintos de deslocamentos: em um primeiro momento, no ateliê de cerâmica; em um segundo momento, no encontro de um lugar – a Olaria existente no Campus da UFSM – visto potencialmente como lugar-imagem; em um terceiro momento, opera-se com o lugar da exposição e agenciamentos (interação) em seu entorno. Tais possibilidades são experienciadas no conjunto poético das obras, tecendo relações de proximidades, especificidades conceituais e processuais que se apresentam e se entrelaçam na pesquisa, contribuindo para contextualizar esta prática. Assim, a produção da série instalações *Entre Esferas 1*, *Entre Esferas 2*, *Entre Esferas 3* e as propostas artísticas *Um Todo em Partes I, II e III* propuseram relações, deslocamentos, hibridações e associações, estabelecendo novos caminhos poéticos e contribuindo para a pesquisa em arte contemporânea.

Palavras-chave: Cerâmica. Fotografia. Videografia. Instalação. Objeto-Imagem.

ABSTRACT

Dissertation
Graduate Program in Visual Arts
University Federal of Santa Maria

OBJECT-IMAGE: [ENTER]MEANS OF A POETIC

AUTHOR: Odete Angelina Calderan

SUPERVISOR: Prof.^a Dr.^a Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Date and Place of Defense: Santa Maria, March 25, 2011.

The present research in visual arts has proposed to investigate, so practical and theoretical, the process of a series of poetic works, seeking to establish new relationships in order to propose a dialogue between language and means ceramic photographic and videography. We suggest the combination of digital resources as agents for trial between languages, materials, techniques and support of hybrid possibilities. From these choices, resize to the ways in different contexts of displacement: at first, in the studio pottery, in a second stage, in a meeting place - the existing Pottery Campus UFSM - seen as potential place-image, in a third time, it operates with the place of exposure and assemblages (interaction) in its surroundings. Such possibilities are experienced in all the poetic works, build relationships of proximity, specific conceptual and procedural and present intertwine in research, helping to contextualize the practice. Thus, the series production facilities Between Ball 1, 2 Between Spheres, Balls Between 3 and artistic proposals A Whole in Parts I, II and III proposed relationships, travels, crosses and associations, establishing new roads and contributing to the poetic research contemporary art.

Keywords: Ceramics. Photography. Videography. Installation. Object-Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Matéria argila, detalhe, 2009.....	17
Figura 2 - Processo, matéria argila, 2009.....	18
Figura 3 - Processo, objeto (forma esfera), 2009.....	19
Figura 4 - Objeto (esferas cerâmicas) 'ao natural', 2009.....	19
Figura 5 - Processo, objeto (esferas cerâmicas) 'ao natural', 2009.....	21
Figura 6 - Processo, superfícies (texturas) 'ao natural', 2009.....	22
Figura 7 - Processo, superfícies visuais e táteis/texturas, 2009.....	23
Figura 8 - Processo, forno cerâmico (queima), 2009.....	25
Figura 9 - Processo, cor após a queima (forno cerâmico), 2009.....	26
Figura 10 - Processo do fazer na cerâmica, detalhe, 2009.....	29
Figura 11 - Processo, ação do gesto/matéria (argila), detalhe, 2009.....	30
Figura 12 - Processo, matéria (argila preta), 2009.....	32
Figura 13 - <i>Entre ESFERAS 1</i> . Objeto/Cerâmicas, vídeo, detalhe, 2009.....	34
Figura 14 - <i>Entre ESFERAS 1</i> . Objeto/Cerâmicas, vídeo, detalhe, 2009.....	35
Figura 15 - <i>Entre ESFERAS 1</i> . Objeto/Cerâmicas, vídeo, detalhe, 2009.....	35
Figura 16 - Georgia Kirakakis. <i>Cerâmicas</i> . Instalação, 1996.....	37
Figura 17 - Georgia Kirakakis. <i>Cerâmicas</i> . Peças cerâmicas, detalhe, 1996.....	38
Figura 18 - Antony Gormley, <i>Field</i> . Instalação, detalhe, 1991.....	40
Figura 19 - Antony Gormley, <i>Amazonian Field</i> . Instalação, detalhe, 1992.....	40
Figura 20 - Rachel Rosalen. <i>O jardim do amor</i> . Instalação, detalhe, 2007.....	42
Figura 21 - <i>UM todo em partes I</i> . Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.....	47
Figura 22 - <i>UM todo em partes I</i> . Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.....	48
Figura 23 - <i>UM todo em partes I</i> . Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.....	49
Figura 24 - <i>UM todo em partes I</i> . Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.....	49
Figura 25 - <i>UM todo em partes II</i> . Fotografia Analógico-Digital, Lugar detalhe, 2009.....	50
Figura 26 - <i>UM todo em partes II</i> . Manipulação/Montagem Digital, Lugar, detalhe, 2009.....	51
Figura 27 - <i>UM todo em partes II</i> . Exposição: Espaço Compartilhado, detalhe, 2009.....	51
Figura 28 - <i>Entre ESFERAS 2</i> . Instalação, detalhe, 2010.....	53
Figura 29 - <i>Entre ESFERAS 2</i> . Instalação, detalhe peças, 2010.....	53
Figura 30 - <i>Entre ESFERAS 2</i> . Instalação, detalhe texturas, 2010.....	53
Figura 31 - <i>Entre ESFERAS 2</i> . Instalação, Imagens videográfica, detalhe, 2010.....	54
Figura 32 - Andy Goldsworthy. <i>Snowballs in Summer</i> . Instalação, detalhe, 1998.....	57
Figura 33 - Andy Goldsworthy. <i>Snowballs in Summer</i> . Instalação, detalhe, 1998.....	57
Figura 34 - Regina Silveira. <i>Luz/Zul</i> . Instalação, detalhe, 2002/2003.....	59
Figura 35 - Regina Silveira. <i>Lunar</i> . Videoinstalação, detalhe, 2002/2003.....	61
Figura 36 - Regina Silveira, <i>Double</i> , 2002/2003. Instalação (projeção, madeira, pintura e recorte em vinil adesivo).....	62
Figura 37 - Josely Carvalho. <i>Book of Roofs - Tracajá</i> . Instalação: Impressão/Vídeo/Áudio, 2002.....	64
Figura 38 - Lugar/Ateliê, Arquivo Imagético Pessoal [A], detalhe, 2009.....	72
Figura 39 - Lugar/Olaria Arquivo Imagético Pessoal [B], detalhe, 2010.....	72
Figura 40 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.....	74
Figura 41 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.....	75
Figura 42 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.....	75

Figura 43 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010	75
Figura 44 - <i>Entre ESFERAS 3</i> . Instalação, detalhe, 2011	79
Figura 45 - <i>UM todo em partes III</i> . Objeto/Cerâmica (65 cm de diâmetro), Dispositivo (porta-retrato digital), 2011	81
Figura 46 - Fotografia Digital, detalhe, 2011	82
Figura 47 - Manipulação/Montagem Digital, 2011	82
Figura 48 - <i>UM todo em partes III</i> . Cerâmica, imagens, 2011	84
Figura 49 - <i>Entre ESFERAS 3</i> . Objeto/Cerâmica. Imagem videográfica, detalhe, 2011	84
Figura 50 - <i>Entre ESFERAS 3</i> . Objeto/Cerâmica, detalhe, 2011	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UMA POÉTICA EM PROCESSO	14
1.1 Entre esferas: percurso em processo	16
1.2 Matéria e imagens em interface	27
1.3 Eu e outros diálogos: construções/fragmentações em contextos poéticos..	33
1.3.1 Georgia Kiriakakis (Cerâmicas, 1996).....	36
1.3.2 Antony Gormley (Field, 1991).....	39
1.3.3 Rachel Rosalen (O jardim do amor, 2007)	41
2 [RE]SIGNIFICAÇÕES DE UM LUGAR	44
2.1 Lugares de passagem: entre elementos outros de um lugar	45
2.1.1 Andy Goldsworthy (<i>Snowballs in Summer</i> , 1998).....	55
2.1.2 Regina Silveira (<i>Lunar</i> , 2002-2003).....	58
2.1.3 Josely Carvalho (<i>Book of Roofs - Tracajá</i> , 2002)	63
2.2 O lugar da técnica e da tecnologia no processo artístico	66
2.3 As imagens digitais: aproximações e deslocamentos no contexto poético ..	70
3 OBJETO-IMAGEM: LUGAR DE APRESENTAÇÃO E INTERAÇÕES POÉTICAS	77
3.1 Instalação: lugares de relação e apresentação poética	77
3.1.1 Lugares de percepção: instalações	86
3.1.2 Espaços de passagem: hibridação e videoinstalação	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
FONTES BIBLIOGRÁFICAS	97
ANEXOS	103

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado *Objeto-Imagem: [entre]meios de uma poética*, realizada em Artes Visuais, aborda aspectos práticos (trabalho artístico) e teóricos (reflexões fundadas sobre a prática) envolvidos no processo e instauração da série *Entre Esferas 1, Entre Esferas 2, Entre Esferas 3*, bem como as conexões paralelas inseridas nesse contexto poético, a saber, *Um Todo em Partes I, II, e III*, entrecruzando com a prática pessoal.¹ Destacam-se questões e conceitos pautados na construção do sensível transitando na linguagem da cerâmica em diálogo com meios fotográfico e vídeográfico. As experiências pretendem (re)significar a prática artística, objeto da referida investigação, nos modos do ver e do sentir a partir da hibridização dos campos e meios, reflexo do contexto da arte contemporânea.

Como foco central de discussão, pode-se aferir que, em decorrência dos deslocamentos produzidos durante do processo poético das obras, questões se apresentam e se entrecruzam constantemente, formulando diálogos *entre* as linguagens e meios, materiais e procedimentos, tecendo, assim, relações de tangência e imbricamentos poéticos entre elas. Desse modo, ao desenvolver esta poética permeada por aproximações e reflexões entre linguagens, associações de meios e tecnologias, experienciando o contexto artístico pessoal e da obra em processo, direciono-me a um encontro com minha própria subjetividade no campo do sensível, do imprevisto.

Nessa perspectiva, o objetivo principal que tangencia a pesquisa consiste em desvelar, por meio do eixo prático-teórico, as relações tecidas no decorrer do processo de instauração das obras que perpassam a linguagem da cerâmica, em diálogos com a fotografia e a videografia, gerando questões e reflexões envolvidas no percurso poético.

A produção do objeto deste estudo aponta para a complexa relação que se estabelece no processo poético e nos entrecruzamentos instaurados em seu

¹ O trabalho investigativo abordado nesta pesquisa e suas possibilidades vêm se inserindo em minha prática ao longo do percurso artístico. A graduação em Artes Visuais (UFSM) e pesquisas realizadas no campo da arte, especificamente na cerâmica, oportunizaram novos desdobramentos e experiências relacionados. Em outro período, após a Especialização em Design para Estamparia (UFSM), houve oportunidade de morar em outros estados, percebendo, assim, que a prática artística foi sendo construída por essas vivências e experiências.

percurso. Assim sendo, para estabelecer uma metodologia de trabalho, é importante observar que toda a investigação em arte não pressupõe um método estabelecido *a priori*, mas o fato de o próprio processo artístico construir os caminhos a percorrer. Partindo dessa percepção, a pesquisa resultou em uma dinâmica de trabalho em que as atividades práticas se deram simultaneamente às teóricas, uma solicitando a outra, de modo que a prática indica o mote para o recorte teórico, e a teoria, por sua vez, orienta a produção poética. A partir desses diálogos, o percurso (re)inventa-se, complementa-se em constante *devenir*, introduzindo imprevisibilidades e descobertas em um percurso que, conforme expôs Paul Valéry (2007, p. 192), “[...] contém a promessa, mas depende mais do inesperado do que o esperado”.

Sob essa perspectiva, parto da concepção de que o objeto-imagem, neste estudo, por se tratar de um ‘elemento visual composto’ de confronto entre representações artísticas de natureza distintas, apresenta-se como possibilidade de estratégia artística, tanto para a construção poética como para seu processo de avaliação ou de apreciação crítica. No âmbito das escolhas adotadas, no que tange ao objetivo exposto, a metodologia aplicada buscou explorar as potencialidades surgidas nas experiências com as práticas artísticas, contextualizadas diretamente nas abordagens as quais se apresentam no processo através dos conceitos operatórios que permeiam todo o percurso artístico.

Para Sandra Rey (2002), os conceitos operatórios permitem operacionalizar/realizar a obra tanto no nível prático quanto teórico. Contribui trazendo referências de artistas que, a partir de deslocamentos prático-reflexivos, criaram seus próprios conceitos operatórios redirecionando o debate proposto pela arte em seu tempo: *objet-trouvé* (Picasso), *ready-made* (Duchamp), *parangolé*, *penetrável* (Oiticica).

Um dos elementos que norteiam esta investigação está relacionado com o ‘*entre*’, palavra que abarca significantes importantes que vêm se complementando ao longo do percurso artístico enquanto um conceito divisor, em que a ideia do ‘*entre*’ acaba igualmente por situar-me em um ‘*lugar tangente*’, pois a experiência adquirida com a cerâmica e as observações do processo de construção e

sinterização² aproximou a criação artística da fotografia e da videografia. Ao apreender que a fotografia e a cerâmica são equivalentes, já que paralisam o tempo e a ação, invisto na experiência videográfica, na qual a ação está representada na imagem dinâmica, com repetições produzidas primeiramente no ateliê; depois, em outro lugar.

Frente a isso, tendo como fio condutor a apreensão de sentidos no processo poético das instalações *Entre Esferas 1*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 3*, que constituem a série principal, agregada a outras propostas artísticas desenvolvidas ao longo desta investigação (*Um Todo em Partes I, II e III*), o texto foi estruturado em três capítulos correlacionados.

No primeiro capítulo, abordo os caminhos de uma poética centrada na linguagem cerâmica presente em minha trajetória artística. Nesse encontro, a matéria-prima, ideal como suporte material que se plasma, transforma-se mediante o processo artístico, pela aproximação com a técnica ou a intervenção do acaso. Nesse envolver-se de forma muito pessoal, crio objetos (esferas cerâmicas), presenças que se repetem e se multiplicam, obedecendo e subvertendo regras de procedimentos constitutivos da linguagem no jogo do fazer com as mãos. Mostro como uma poética da construção impregnou novos significados de tangência, estabelecendo questões de deslocamentos por meio do diálogo com a fotografia (de registros do processo no ateliê) e experiências videográficas. Procuo tecer relações conceituais e processuais aos acontecimentos que envolvem e pertencem, ao mesmo tempo, à linguagem da cerâmica (no ateliê), a princípio, mas com um olhar para fora dele. Posteriormente, estabeleço diálogos e aproximações com alguns artistas e suas produções, como: Georgia Kiriakakis (*Cerâmicas*, 1996), Antony Gormley (*Fiel*, 1991), Rachel Rosalen (*O Jardim do Amor*, 2007), a fim de suscitar entrelaçamentos com minha poética.

No segundo capítulo, apresento o contexto poético de uma prática artística que consiste na experiência de deslocamento para um lugar (referente), com a finalidade de captar imagens durante a experiência. Para tanto, utilizo a câmera fotográfica, a fim de captar imagens desse lugar – da arquitetura, de madeiras, do

² Sinterização: ponto de integração dos minerais de uma argila durante uma queima. Ultrapassando, entram em desintegração e se fundem, derretem, tornando-se uma pasta. Transformação. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com/glossario.html>>.

forno cerâmico e da paisagem. Essa série de imagens são recortes fragmentados do real num ponto de vista muito particular como possibilidade visual, instigando, porém, novas experiências e (re)inventando o lugar. Procuro, ainda, situar as relações do lugar, do não lugar, dos entrecruzamentos operados pela técnica e a tecnologia, bem como as hibridações presentes em minha prática e na de outros artistas.

Assim, com os encontros, deslocamentos e lugares, outros diálogos se estabelecem na medida em que o percurso avança. Os artistas e as obras selecionados para este estudo são: Andy Goldsworthy (*Snowballs in Summer*, 1998), Regina Silveira (*Lunar 2002-2003*) e Josely Carvalho (*Book of Roofs - Tracajá 2002*).

No terceiro capítulo, retomo minha atenção para o processo poético, especificamente ao objeto (esfera cerâmica) e à imagem (digital e videográfica), dando continuidade à série instalação *Entre Esferas 3* e à proposta artística *Um Todo em Partes III*. Abordo aspectos referentes ao lugar de apresentação e interações poéticas das obras desenvolvidas no percurso da pesquisa (nesta ordem: *Entre Esferas 3*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 1* e as propostas artísticas *Um Todo em Partes III*, *II* e *I*, através da sua apreensão e compreensão). Destaco segmentos distintos, dado o cruzamento híbrido do processo, das linguagens e meios, além das características relativas ao lugar da exposição. Ainda, o elemento temporal é colocado em pauta, uma vez que a obra (instalação), enquanto prática artística e como fundamento conceitual, instaura-se como resultado de uma negociação *entre* procedimentos, linguagens, técnicas e materiais de origem e propriedades diversas. No empenho de desenvolver a obra, encontro nos procedimentos e no modo de operá-los novas possibilidades de abordagens, que igualmente mudam, assim como a poética e a maneira de veiculá-la. Assim, a identidade da obra se transforma no espaço *outro* de concepção no lugar de exposição, do acontecimento da obra.

Em seguida, abordo questões referentes à instalação, à hibridação e à videoinstalação na contemporaneidade, ressaltando aspectos e possibilidades que configurem a disposição espacial dos objetos, materiais, imagens, onde o lugar/local não cumpre apenas a função do suporte ou cenário para os meios e dispositivos, mas atua como elemento ativo, propositivo e catalisador de interação também com o espectador.

Finalizo com uma análise reflexiva decorrente das experiências realizadas com a produção de obras durante a pesquisa, vinculando-as a referenciais prático-teóricos selecionados a partir de questões e conceitos operatórios que foram se estabelecendo ao longo do percurso poético.

1 UMA POÉTICA EM PROCESSO

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz (Arnaldo Antunes).³

Em virtude de o fio condutor da investigação ser estabelecido no processo de criação das práticas artísticas, construídas em situações e momentos diferenciados, este capítulo possui como mote inicial o processo poético da instauração, concepção e execução da série instalação⁴ *Entre Esferas 1*.

Na sequência, abordo a apresentação da exposição 3 x 3: *Poéticas em Processo*, pautada nas considerações de Paulo Gomes (2009),⁵ o qual tece reflexões ao reportar-se ao trabalho prático-teórico, “caracterizado por seu caráter cooperativado na disciplina de Poéticas Visuais na Contemporaneidade”, como resultado poético artístico.

Posteriormente, nesse campo de abrangência que é a arte contemporânea, evidencio discursos de alguns artistas que alcançaram diferenças e equivalências nos seus processos poéticos, instigados em re-significar, em decorrência da multiplicidade de meios, linguagens, materiais e suportes, a fim de promoverem aproximações e diálogos com questões levantadas pelas práticas. Abordo as produções de Georgia Kiriakakis (*Cerâmicas*, 1996), Antony Gormley (*Fiel*, 1991) e Rachel Rosalen (*O Jardim do Amor*, 2007).

³ As Coisas (2002), Poesia de Arnaldo Antunes, publicada em seu livro *As Coisas*. Disponível em: <http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n6_n7/textos/poesia_contemporanea.pdf>.

Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nX4zo3l_d-w>.

⁴ Segundo Carvalho (2005, p. 204), “[...] a obra se configura como *instalação*, ou seja, é concebida em função de uma dada espacialização e tendo em vista um sítio de destinação. Sua recepção também se dá nestes termos, e a experiência estética, poética e mesmo artística que podemos vivenciar em cada uma das situações em que a obra foi instalada difere em função da localização e do lugar ocupado e agenciado pela instalação” [grifos acrescentados].

⁵ GOMES, Paulo. 3 x 3: poéticas em processo. *Revista Expressão*. v. 1, n. 2, p. 67-77, 2010.

1.1 Entre esferas: percurso em processo

Partindo da singularidade da prática artística envolvida no processo de instauração das obras *Entre Esferas 1*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 3* e das propostas *Um Todo em Partes I, II e III*, elementos concretos, imaginários e conceituais se entrecruzaram constantemente. Não me refiro a um campo criado *a priori*; ao contrário, é o fazer que estabelece o livre trânsito desses elementos. Eles se moveram dentro da produção, ora se mesclando ora se diferenciando a partir dos limites impostos pelos materiais, procedimentos e operações realizados.

Nesse sentido, a poética instaurou-se com a criação de um objeto, único, multiplicado, repetindo-se para além de si mesmo. Essa forma transcendeu o âmbito das ideias e entrou no campo da produção sobre o processo de criação das obras, preservada nos primeiros documentos de arquivos, no “diário de bordo”, onde tudo começou em virtude das primeiras concepções, esboços, observações e experiências efetuados na prática.

Rey (2002) estabelece três momentos na instauração da obra. O primeiro “[...] processa-se no nível do pensamento, na forma de *ideias*, de esboços [...] em algumas *anotações* improvisadas ou em *projetos* mais elaborados, que poderão, ou não se concretizar”. O segundo ocorre com a prática, na escolha dos métodos de trabalho, “[...] procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces com os mais avançados processos tecnológicos”. O terceiro momento acontece por meio de escolhas e novas conexões: “[...] a obra *em processo* conecta-se com tudo que diz respeito ao conhecimento. Desse modo, a ela se articulam conceitos [...]” (REY, 2002, p. 126).

O ato artístico é uma forma de colocar no mundo o resultado de uma elaboração pessoal e singular, nem sempre previsível, de articulações concebidas ainda no mundo das ideias, da criação. Assim, imersa no processo poético em desenvolvimento, operei escolhas, combinações, mesmo que ainda não tivesse nenhum critério objetivo e não dispunha de uma proposta preestabelecida. Percebi, ao longo do percurso prático, o que devia fazer, o que devia retirar ou acrescentar, e de alguma maneira reconheci aquilo que podia ser definitivo. Segundo Rey (2007,

p.126), “[...] a obra é, ao mesmo tempo, um *processo* de formação e um *processo* no sentido de processamento, de formação de significado”.

No contexto processual de elaboração, construção e produção do objeto de estudo, a argila (Figura 1) tornou-se não apenas significante nesta prática, mas também um dos significados da obra. Matéria, forma e conteúdo são indissociáveis. Para Lévi-Strauss (1986, p. 222), a matéria-prima tirada do solo, “amorfa e nua”, diz na Bíblia, era a terra no princípio da criação, “Mas impor uma forma a uma matéria não consiste em apenas discipliná-la. Ao arrancá-la do campo ilimitado dos possíveis, ela é diminuída na medida em que apenas alguns possíveis *entre* outros serão realizados”.



Figura 1 - Matéria argila, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A matéria eleva-se à qualidade do espírito no pensamento plástico-visual, juntamente com a técnica e os métodos processuais, os quais podem revelar sua qualidade em seus múltiplos aspectos. Compreender sensivelmente a natureza de um material é fruto do relacionamento profundo com ele e da busca de expressar-se por seu intermédio.

A obra, nesse aspecto, não se fixou apenas ao seu suporte material nem a sua representação visual, tátil, mas ao que precisamente não era perceptível aos nossos sentidos, embora o fosse à nossa sensibilidade.



Figura 2 - Processo, matéria argila, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 3 - Processo, objeto (forma esfera), 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 4 - Objeto (esferas cerâmicas) 'ao natural', 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Segundo o pensamento de Cecilia Almeida Salles (2004, p. 73), esse diálogo “[...] com a matéria leva-nos à estreita relação entre forma e conteúdo no processo de construção de uma obra, já que o procedimento artístico não pode ser reduzido ao processo de elaboração da matéria”. Entendo que, para chegar nesse objeto (esfera cerâmica), estabeleceram-se, ao longo do percurso, diferentes modos de associações e combinações. Foi determinante a escolha da forma esférica no sentido de esta oferecer significantes para se pensar na matéria, nos gestos, nos vazios e cheios, no côncavo e convexo, no dentro e no fora, nos relevos, nas repetições e nas redes. Essas possibilidades são encontradas nas relações tecidas na construção de sentido que se opera a partir da prática, também nos acasos, nem sempre revelados ao primeiro olhar, enquanto a obra está sendo processada.

Nessa trama de sentidos, de interpelações da obra em processo, de acasos e permanências, Didi-Huberman (1997, p. 1), no texto escrito para a exposição *L'Empreinte*, redimensiona os conceitos sob diferentes enfoques e aborda que a ação de imprimir (de fazer marcas) propõe que o gesto dá lugar a uma marca, alguma coisa da “[...] ordem do imediato, dessa primeira leveza, desse primeiro instante”, derivante desse ato; de um gesto que atinge (em geral, um gesto de pressão ou ao menos de contato) e provoca uma marca, no vazio ou relevo.

Cada gesto possui o limite da matéria, e é no jogo entre intenção e materialização, entre gesto e matéria, que se delineiam os contornos singulares da forma. No caso deste estudo, os objetos (esferas cerâmicas) enquanto formas foram construídos com a argila, pela ação de gestos de contato ao deixar marcas visíveis, memórias de atos repetitivos cumulativos (amassar, sulcar, moldar, raspar, soldar e queimar).

Trata-se um tempo descontínuo de ir e vir, de certezas, incertezas, de acasos e permanências que se completam e reafirmam no jogo com as superfícies, enquanto a obra está sendo processada.



Figura 5 - Processo, objeto (esferas cerâmicas) 'ao natural', 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em face das possibilidades realizadas a partir dos procedimentos que emergem em decorrência do contexto poético da obra, gerado em função da matéria, gestos de contato, técnicas, procedimentos de construção dos objetos, houve uma formação de relações capazes de produzir conceitos emergidos dessa prática. Portanto, em certos momentos, foi necessário certo distanciamento para poder percebê-los, e aproximações para poder apreendê-los.

Segundo Didi-Huberman,

Não há o que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. [...]. É o momento que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não

impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica do sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 77).

A obra em construção lançou-nos um olhar à frente da pura visibilidade; transformou-se, constituiu um sentido entre as presenças e ausências repetidas, incorporadas em contornos de superfícies múltiplas, diferenciadas, as quais se expandiram para além delas mesmas, de modo a propor outras subjetividades também por suas dessemelhanças.



Figura 6 - Processo, superfícies (texturas) 'ao natural', 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Seguindo as indagações pessoais motivadoras deste estudo e os desdobramentos estabelecidos pelo processo poético através dos conceitos operatórios, os quais se apresentaram e foram identificados a partir dos procedimentos escolhidos, detive-me naqueles que estavam presentes no conjunto das obras. Destaco, assim, os conceitos, como o da repetição, e outros subliminares, como o da acumulação/subtração, o côncavo/convexo, o vazio/cheio e

o ritmo, apreendidos na medida em que o processo avançava e se justapunha na prática, apontando questões importantes.

A dinâmica do fazer expõe o componente poético das ações repetitivas próprias dos procedimentos de execução; como consequência, ritmos são produzidos, ampliando possibilidades combinatórias como meio de progressão, repetindo-se em espaços iguais ou alternados, sempre em construção, pois se opera por meio da diferença. Podem se manifestar em diferentes momentos de uma produção artística, ou seja, como métodos sistemáticos e cumulativos no processo da obra, também como elemento originário de uma mesma atitude, de um mesmo gesto, permeado pela experiência.

Conforme Cattani (2004, p. 79), a repetição pode ser vista sob dois enfoques diferentes: “[...] por um lado, como procedimento, por outro, como estilo. Procedimento é a soma de comportamentos pessoais (atitudes criativas) e recursos artísticos (meios técnicos e invenções formais)”. Em questão, a repetição pode se apresentar em decorrência de ações repetitivas, no modelar, reformular e transformar o que foi realizado por ideias e procedimentos anteriores, visando a outras abordagens e novos sentidos.



Figura 7 - Processo, superfícies visuais e táteis/texturas, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Nas superfícies das esferas, encontram-se as repetições revestidas por ambiguidades – entre formas (esferas cerâmicas) e pequenas formas (esferas texturas). São superfícies unidas uma às outras pelo duplo côncavo/convexo, dentro/fora, mas sempre com a intenção de estabelecer a diferença, em unicidade ou multiplicidade. Segundo Deleuze (2006), a repetição leva à diferença, e pode estar relacionada a diferentes formas, diversas ordens, singularidades, ações, condutas, processos e deslocamentos, presentes também na arte e nos ciclos da natureza. Nesse contexto, o conceito de repetição traz à tona a ideia da repetição como algo que provoca a diferença naquilo que é repetido, por sua vez, a diferença que sustenta o conceito se modifica na medida em que o processo avança.

Nesse segmento, Gilles Deleuze afirma o seguinte:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 2006, p. 21).

Deleuze (2006) afere que a repetição é o contrário daquilo que ordinariamente entende-se por repetição e daquilo que se compreende sob a concepção da generalização e da generalidade. Para Deleuze, ela não está ligada à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente; seria um motor da diferença. Como conduta e como ponto de vista, ela diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Portanto, repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente.

Nessa sistematização do fazer, propus-me a criar um jogo combinatório de repetição e de contato com a superfície dos objetos (esferas cerâmicas) e pequenas formas (esferas texturas). As pequenas texturas que compuseram a superfície das esferas maiores puderam se justapor como pontos de apoio e equilíbrio, expondo diferenças nas repetições – marcas de gestos, pequenas e delicadas flores; outras se caracterizaram pelas diferentes tramas com fios de argila. Tramar a matéria argila no decorrer do processo constituiu-se numa rica experimentação para as superfícies. Os objetos (esferas cerâmicas), na maioria das vezes, foram construídos por meio do molde de gesso ou isopor; para as formas (esferas texturas), utilizei o molde de gesso e silicone e a ferramenta manual (extrusora).



Figura 8 - Processo, forno cerâmico (queima), 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O contato entre as superfícies dos objetos (esferas cerâmicas) maiores e as pequenas formas (esferas texturas) geraram contrastes visuais, expondo diferenças, mesmo em dinâmicas contrárias, relevos, volumes e pontos de tangência entre uma e outra. Nessa sequência, sem regra preestabelecida de ideias, pensamentos, ação/construção determinada pela prática, permaneceram num mesmo emaranhado de espaço-tempo distinto; entretanto, cada qual preservou sua equivalência, incongruência e contradição, repetindo e se transformando.

Foram transformações geradas pelas diferenças, as quais sustentaram o conceito enquanto proposição de algo que se modificou e se fragmentou no processo em desenvolvimento. Assim, nos modos de desvelar o processo, entre outras conotações conceituais que a obra propôs, evidenciaram-se os conceitos subliminares de acumular, subtrair.⁶ Tais conceitos foram produzidos por um gesto físico de contato, ao adicionar e subtrair alternadamente os materiais, gerando concavidades e convexidades, apreendidas como estados tensivos e transitórios das superfícies – são operações nas quais procurei explorar as formas, o tamanho, a espessura, os relevos e texturas das superfícies.

⁶ Para a artista Geórgia Kyriakakis (2006, p. 103), “o *acumular* e o *subtrair* - sejam eles produzidos por um gesto manual, pelo calor, pelo contato físico entre os materiais ou por máquinas e ferramentas, operações estas, que compõem um processo no qual se conjugam”.

Houve, nessa prática, conceitos operatórios que auxiliaram e envolveram relações expressivas instáveis. Ao mesmo tempo, sugeriu-se adquirir elementos outros (conceituais e processuais) frente a um novo sistema de analogias possíveis, conforme o percurso avançava através de deslocamentos sensíveis e tensões produzidos pelos acontecimentos em processo.



Figura 9 - Processo, cor após a queima (forno cerâmico), 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Houve um estado de *devenir*, na relação direta ou aberta com a matéria e com gesto primeiro, os quais carregaram em si a potencialidade da materialidade. Foi um convite à aproximação ou ao afastamento, ou fruição, enquanto processo em construção, assim como em alguns procedimentos inerentes à construção da obra cerâmica, cuja forma até se repetiu, mas apareceu em funções e situações diferentes, em um (re)descobrir que foi além da matéria, das técnicas e dos métodos, os quais se desdobraram em questões, conceitos e diálogos enquanto processo em desenvolvimento e posterior a ele.

1.2 Matéria e imagens em interface

No deslocamento tensionado pela obra em devir, fundaram-se questões igualmente presentes em meu entorno.⁷ Com as intenções geradas e potencializadas pelo olhar, constituiu-se também na experiência poética do ver, ao realizar registros fotográficos de ações do processo de construção na cerâmica, no ateliê.⁸

A fotografia provoca em mim uma sensação de distanciamento da concretude do mundo, de realidades consolidadas, ao operar a máquina e registrar. São operações de passagens que surgem a partir do visível cotidiano, desencadeando processos e re-significações das imagens vividas no ateliê de cerâmica.

Sobre essas questões percebidas no processo fotográfico, Philippe Dubois afirma:

O ato fotográfico implica, portanto não apenas um gesto de *corte* na continuidade do real, mas também a ideia de uma *passagem*, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia): de um tempo evolutivo há um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 2007, p.168).

No momento do registro fotográfico, um instante de tempo é fixado sobre uma superfície, o que origina a distorção dos parâmetros convencionais de espaço-tempo distinto, capturado na sequência do curso temporal. Para Dubois (2007), a relação da fotografia com o espaço e o tempo acontece em torno da noção de corte, pois a tomada fotográfica fraciona, extrai, retirando fragmentos do mundo em imagens.

⁷ Referências, diário de bordo, tudo o que se liga ao objeto de estudo – ideias, anotações, desenhos, coleta de elementos materiais, ‘coisas’, texturas, relevos, trocas com o *outro*, acidentes de percurso (acasos) e o próprio espaço físico do *lugar* (o Ateliê).

⁸ Ateliê também como um lugar/conceito para a criação (diário de bordo, ideias, pensamentos, projetos, escritos) e de armazenagem das obras. Não necessariamente um lugar fixo, podendo também ser outros lugares. Durante minha trajetória, morei em vários lugares: Sananduva/RS, Santa Maria/RS, Criciúma/SC, Recife/PE (em dois períodos distintos), Canoas/RS e Santa Maria/RS, também em períodos alternados e agora durante o Mestrado.

Ainda, o *ateliê*, segundo Melim (2004, p. 423), “[...] passa a ser ‘qualquer *lugar*’, ‘todo *lugar*’ ou ‘onde eu estiver’, seu conceito passa a se estruturar não somente como um lugar físico, mas, sobretudo, como uma espécie de parêntesis no tempo. Como moldura habitável, imprecisa e plural, o ateliê passa a existir então onde o artista está.[grifos acrescentados]. MELIM, Regina. Formas distendidas de performance. In: *Arte em Pesquisa: especificidades*. 13º Encontro Nacional da ANPAP: Brasília, 2004. Anais ANPAP.

Ainda segundo o autor, a ação distancia-se do tempo crônico e evolutivo, entrando numa nova realidade de temporalidade que tem a duração do tempo da imobilidade, ou seja, do tempo petrificado.

Esse tempo demanda uma distância de escuta e de visão, que atesta um estado de presença, equilibrando-se entre o afeto e a sensibilidade, entre a sensação e o sentimento de um instante sobre uma superfície. Cumpre, como as primeiras imagens, a função de meio do que foi, do entre que ainda é e os que já não estão. Destaco o pensamento de Barthes (1984 p. 127-128): “[...] a fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi [...] a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa”.

Ao imergir no processo poético, as obras elucidam questões que perpassam pelo diálogo com a fotografia, acentuando referências, sentimentos e proposições reais ou ficcionais, em uma nova perspectiva visual. Para Santos (2009, p. 374), “[...] os artistas encontram métodos de trabalho que estimulam ‘ver’ o que não enxergamos, ou mesmo mantém invisível o que estamos acostumados a ver”. A cada novo diálogo e deslocamento de sentido, abarca-se um campo de experiências e possibilidades, atestando, conforme Dubois (2007, p. 179), “[...] o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela”.

O processo sequencial da construção das práticas artísticas tem na fotografia igual potência, a qual é uma linguagem importante, pois, além de ser referência para a criação do trabalho, diz respeito às vivências, às preferências, ao universo pessoal. Segundo Dubois (2007), a foto não é apenas uma imagem, pois não se limita somente ao gesto, ao ato fotográfico, mas ao “ato de sua *recepção* e *contemplação*”. Para o autor, o ato fotográfico vai muito além do registro da imagem. Inevitavelmente, a nossa primeira atitude diante de uma fotografia é de contemplação, o que induz pensar nela no contexto que se originou como parte de um todo. No fragmento, que exprime um intervalo, que também anula o princípio da ordem, torna-se o todo, fazendo perder, de certa forma, as referências de onde se originou. Desse modo, operar com o fragmento (registros de ações, gestos, momentos) nesta prática vem possibilitando novos desdobramentos a partir das imagens junto com o todo.



Figura 10 - Processo do fazer na cerâmica, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Nesse contexto, com as experiências adquiridas por meio das imagens fotográficas de registros do processo do fazer no lugar (o Ateliê),⁹ percebi que tais imagens foram incapazes de reproduzir a dinâmica dos acontecimentos presentes no percurso. Como o ato de criação nos força a instaurar novas realidades, encontrei a oportunidade de articular diálogos, utilizando o meio fotográfico e o videográfico como parte constituinte da pesquisa.

⁹ As imagens fotográficas ao longo do processo foram sendo selecionadas, analisadas e organizadas no Arquivo Imagético Pessoal [A] para posterior utilização.



Figura 11 - Processo, ação do gesto/matéria (argila), detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Assim, as articulações poéticas nas obras potencializadas através da dinâmica com as imagens videográficas operaram deslocamentos a partir das escolhas, recortes, fragmentos reais recorrentes neste trabalho. Considero que os deslocamentos favoreceram as práticas artísticas; o artista também se desloca em suas vivências, processos e experiências junto à obra, e igualmente se desloca junto ao espectador.

Com os entrecruzamentos que perpassaram a linguagem da cerâmica aliada à tecnologia, pelo viés da fotografia e da videografia, operaram-se questões híbridas que apontaram para novas relações de deslocamento do sensível *entre* o observador (artista e/ou espectador) e as imagens.

No entanto, primeiro, é necessário compreender que os sentidos de percepção não habitam apenas as imagens, mas o *entre* que se cria ao enfrentá-las e ao combiná-las com elementos (materiais, simbólicos) ou outros dispositivos imagéticos (visuais, conceituais), os quais possibilitam modalidades de experimentar essas imagens em novos modelos de visibilidade e de subjetividade. Christine Mello (2008), ao referir-se a percepção de sentido, diz que:

A videoinstalação, compreendida como um espaço de percepção, é considerada como um dispositivo em si, no sentido de ser um espaço autônomo de produção de sentido, que tanto pode promover em tempo real a captação quanto o processamento e a recepção da mensagem [...]. Trata-se de um tipo de estética descentralizada em que o vídeo se desloca do epicentro da sua linguagem (o plano da imagem e do som em meio eletrônico), para gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse espaço físico e com ação participativa do público. Desse modo, a videoinstalação é um dispositivo contaminado de linguagem, *entre* o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante (MELLO, 2008, p. 172).

Sendo assim, a coexistência de procedimentos visuais explorados em meios híbridos de expressão promove, por sua vez, modos inovadores de fruição e apresentação da obra, próprios da contemporaneidade. O trabalho constituído pela videoinstalação, segundo Machado (2007, p. 148), rompe com a hegemonia e o gesto contemplativo na arte, com a inclusão de múltiplos pontos de vista e o corpo como um todo, em estado de deslocamento, inserido no olho como único canal.

Philippe Dubois complementa essa questão salientando que as instalações contemporâneas fazem da falsa clivagem entre imobilidade e movimento na fotografia o centro de seu dispositivo. A ideia de projeção é reconsiderada, tornando-se um conceito central, assim como “[...] a imbricação entre formas e matérias, os deslizamentos quase permanentes entre dispositivos, a capacidade de transcodificação e de retomada”, salientando o “[...] trabalho sobre os limites e as passagens de fronteiras” (DUBOIS, 2007, p. 88-89).

Nos deslocamentos experienciados com a prática, o vídeo como subsídio simbólico da linguagem foi sendo desenvolvido por meio dos desafios apontados nesse primeiro momento, pelo processo poético da instalação *Entre Esferas 1* (Figura 13, 14,15). Sendo assim, como a pesquisa foi movida por intenções, muitas vezes, deixou-se para trás a noção de instante de criação e deslocou-se o sentido na vontade de se abrir ao outro e, ao mesmo tempo de se interessar e lhe dar um lugar e agir com ele, no sentido de equipe, de troca.¹⁰

¹⁰ No caso deste estudo, como equipe participante na construção de experiência videográfica, estabeleceu-se parceria com os acadêmicos de graduação e pós-graduação da UFSM: Fernando Codevilla, Rafael Berleze e Cristiane Ziegler Leal.

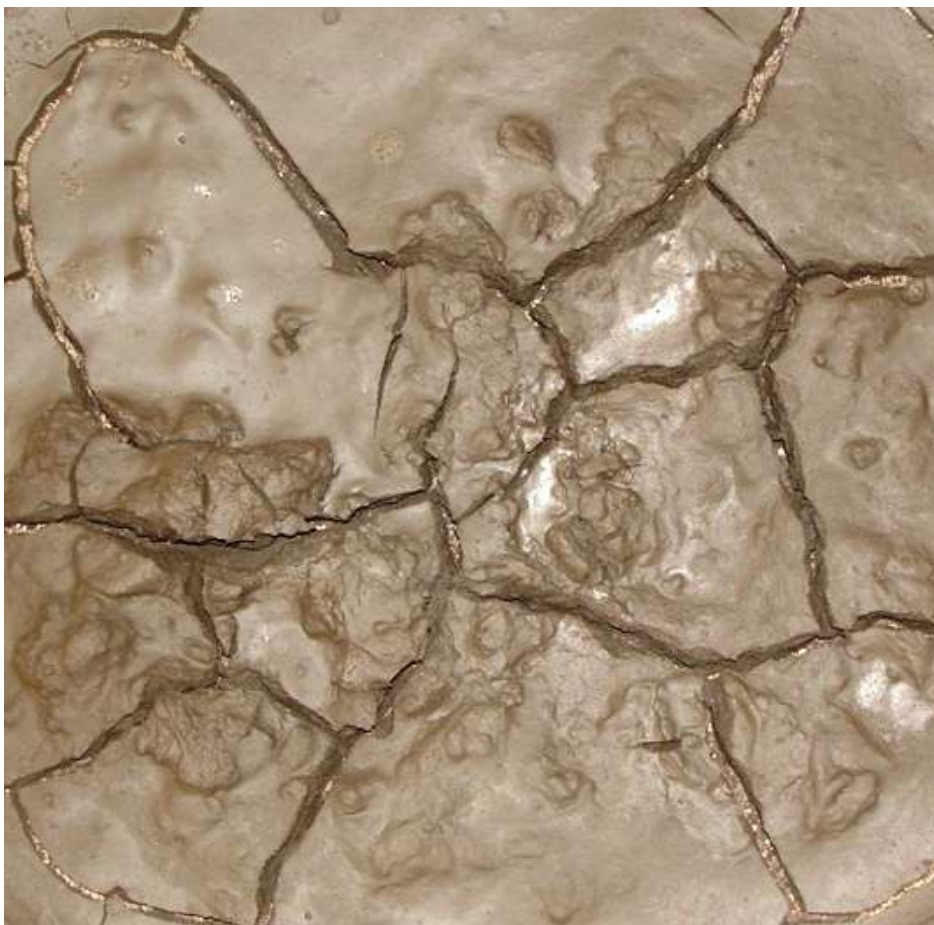


Figura 12 - Processo, matéria (argila preta), 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Abordando, assim, as questões referentes à videoinstalação a partir dos novos formatos visuais, Mello (2008, p. 173) destaca que “[...] a tendência ultimamente, é, muitas vezes, abandonar o uso do monitor em prol da imagem projetada diretamente no espaço instalativo, gerando, em muitos casos, uma multiplicidade de projeções em ambientes imagéticos”. A coexistência de diferentes linguagens visuais entrecruzando técnicas e tecnologias, em meio híbrido de expressão como ponto fundamental de concretização da obra, encerra um ciclo de leitura, o qual inclui: o artista, o imaginário e a matéria (criação + forma = objeto/imagem; espectador = recepção/participação) = construção de sentido e prazer estético.

Nesta prática, do ponto de vista técnico e tecnológico, na produção das imagens com a tangência física na cerâmica, pode-se pensar nas possibilidades de pontos de tangência *entre* a imagem e a matéria (objeto), a imagem e o espaço (lugar), a imagem e a processo (tempo).

1.3 Eu e outros diálogos: construções/fragmentações em contextos poéticos

Ao conceber a instalação *Entre Esferas 1* como processo de criação acabado e ao apresentá-la como resultado poético em exposição, Salles (2004, p. 78) afirma que “[...] o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento”, propondo novos deslocamentos de sentido.

Assim, em relação à exposição *3 x 3: Poéticas em Processo*, Paulo Gomes¹¹ comenta o seguinte:

Atuando no estreito limite entre o fazer e o pensar arte, sem estarem presos a modelos previamente estabelecidos, suas obras transitam por procedimentos tradicionais e contemporâneos [...]. São artistas contemporâneos na articulação da reflexão teórica e das poéticas, na consciência da transitoriedade e da efemeridade das coisas; na ampliação do conceito de ateliê como *lugar* qualquer no mundo; na certeza da necessidade da circulação de ideias e de imagens [...]. São atores/autores de poéticas fundadas nos deslocamentos, nas caminhadas e nas derivas, procedimentos contemporâneos (GOMES, 2009).

Nesse sentido, pelo caráter plural das linguagens inseridas em contextos diversos na contemporaneidade e pela condição híbrida do tempo atual, que propiciam novas possibilidades investigativas no campo da visualidade, as práticas artísticas, no caso desta proposta de estudo, como resultados de processos individuais, visaram à criação de um lugar, o estar *entre* linguagens e meios, apontando possíveis caminhos para experienciar o objeto-imagem.

¹¹ Este trabalho foi desenvolvido ao longo do primeiro semestre/2009, na disciplina de *Poéticas Visuais na Contemporaneidade*. O resultado foi apresentado em dois momentos distintos: inicialmente, no *4º Simpósio de Arte Contemporânea* e na exposição *3 x 3: Poéticas em Processo*. Participaram: Fernando Codevilla, Kelly Wendt, Odete Calderan, Ana Méri Zavadil, Greice Antolini e Rejane Berger. GOMES, Paulo. Curador da exposição *3 x 3: Poéticas em Processo*. 2009.



Figura 13 - *Entre ESFERAS 1*. Instalação, detalhe, 2009.
Fonte: Foto/Fernando Codevilla, Vídeo/Rafael Berlezi.

Assim, novos territórios criativos antes nunca visualizados entrecruzaram-se, dialogaram entre si, hibridizaram-se em práticas de construções/fragmentações no contexto atual como um reflexo da arte contemporânea e dos novos contextos da arte e tecnologia. Para Archer (2001, 236), “[...] a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”. Nessa pluralidade de linguagens, meios, técnicas e tecnologias, na arte, efetivaram-se transformações, gerando novas dinâmicas nas práticas artísticas na contemporaneidade.



Figura 14 - *Entre ESFERAS 1*. Objeto/Cerâmicas, vídeo, detalhe, 2009.
Fonte: Foto/Fernando Codevilla, Vídeo/Rafael Berlezi.



Figura 15 - *Entre ESFERAS 1*. Objeto/Cerâmicas, vídeo, detalhe, 2009.
Fonte: Foto/Fernando Codevilla, Vídeo/Rafael Berlezi.

Busco, com a minha prática, estabelecer relações e diálogos com artistas e suas produções, abordando os conceitos operatórios norteadores deste estudo – repetição, acumulação/subtração e outros que adquirem singular importância em diversos métodos construtivos, como o côncavo/convexo, os vazios e cheios, produzidos nos [entre]meios poéticos e no entorno.

1.3.1 Georgia Kiriakakis (Cerâmicas, 1996)

Essa prática artística surgiu, segundo a artista, após o primeiro contato com a cerâmica, em virtude de um período na Holanda (*European Ceramic Work Centre*). Como já vinha efetuando experimentações em torno das relações e limites dos materiais, principalmente em torno do papel, valendo-se dessa experiência, observou que poderia fazer o mesmo com a cerâmica. Para entender o processo poético da obra, é preciso compreender as questões envolvidas durante esse percurso.

Ao realizar a obra *Cerâmicas*,¹² a artista operou a partir da escolha de procedimentos utilizados na cerâmica, fazendo placas muito finas; em seguida, amassou em forma convexa, juntamente com papel, funcionando como molde de apoio para as delicadas superfícies. Em outra etapa do processo, realizou a queima das peças cerâmicas a uma temperatura de 1100°C. O papel desapareceu durante a sinterização, tornando-se cinza. As peças cerâmicas também se modificaram, adquirindo aspecto similar ao corpo do papel queimado.

¹² *Cerâmicas*. Instalação apresentada por Geórgia Kyriakakis na XXIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1996, composta por oito mil peças cerâmicas de tamanhos variados e papel queimado, além de uma série de cerâmicas suspensas por arame. Disponível em: <http://www.georgiakyriakakis.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=43>.



Figura 16 - Georgia Kirakakis. *Cerâmicas*. Instalação, 1996
Fonte: <<http://www.georgiakirakakis.com.br/portu/depo2.asp?>>.



Figura 17 - Georgia Kirakakis. *Cerâmicas*. Peças cerâmicas, detalhe, 1996
Fonte: <<http://www.georgiakyrakakis.com.br/portu/depo2.asp?>>.

Para a artista, interessaram as relações dos opostos: do fogo que torna a matéria argila em cerâmica e destrói o papel, transformando-os. Contudo, a matéria argila (formada por sílica, alumina e água) e o papel (formado por sílica, alumina e carbono) sofreram modificações após a ação do calor pela sinterização. Mesmo com as possibilidades do uso dos resíduos obtidos por meio da destruição, as cinzas evidenciaram uma dinâmica de relações e trocas poéticas, alterações no sentido *entre* das 'coisas' no contexto da obra.

Desse modo, a ação do gesto repetitivo da artista se abriu ao múltiplo, ao plural. Pluralidade implica em diversidade, desencadeia processos, (re)alinhando questões nos modos de ver e sentir a obra pela presença e ausência da matéria, nas repetições das formas côncavo/convexo, nos vazios e cheios produzidos nas igualdades e diferenças acumuladas no corpo da obra. Aí, a forma dinamicamente multiplicada afirmou-se e anulou-se na procura de uma identificação que nunca se

concluiu, forçando, assim, a uma nova ação do gesto a sustentar o desejo. Ao infinito, esticou-se o tempo, na possibilidade de retomada do trabalho. Trata-se de uma obra de armazenamento de energia gasta na prazerosa fadiga do repetir ações de gestos individuais do fazer onde habita o objeto poético.

1.3.2 Antony Gormley (Field, 1991)

A obra *Field*¹³ evoca o mito quase universal da criação, em que o homem foi criado a partir do barro. A obra contemplou trinta e cinco mil objetos (figuras de cerâmica) em terracota, instalados no chão, “olhando” para o espectador. Os objetos (figuras de cerâmica) foram desenvolvidos com a colaboração de comunidades do mundo inteiro. Essa primeira versão foi executada por cerca de sessenta famílias de oleiros de Cholula (México), sob a supervisão do artista. As regras estabelecidas para sua execução deveriam partir do gesto manual de contato (das mãos), não excedendo o tamanho estipulado entre oito e 26 centímetros. As figuras deveriam estar na posição vertical, com a cabeça voltada para frente, com ‘olhos’ frontais bem marcados. Depois de prontas, foram queimadas em fornos de olarias da região.

Essa série de objetos (figuras de cerâmica) instalados em um lugar (no museu, na galeria e/ou no contexto urbano) foi disposta para formar um conjunto, uma ‘invasão’ de uma massa interminável, que se torna temporariamente limitada pela arquitetura do lugar. Entretanto, poderia facilmente ser mais ampla do que podemos ver; quando olhamos para os números (*Fiel*), eles voltam seu olhar, que tem o efeito de fazer de nós, e não eles, o complemento da obra.

¹³ O artista Antony Gormley, nos últimos vinte e cinco anos, vem re-significando seu corpo como meio poético de expressão e suporte material (modelo/molde) para sua obra também como *lugar* de memória e transformação. Desde 1990, expandiu seu interesse explorando relações com o outro (coletivo) em espaços públicos através de grandes esculturas-instalações. *Campo* [Field] 1991, em outras versões da obra *Campo* em lugares do mundo: Porto Velho/Brasil, 1991 (em torno de 24 mil figuras); Ilhas Britânicas/Reino Unido, 1993 (40 mil figuras); Japão/Ásia, 2004 (200 mil figuras) e outros. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Antony_Gormley>. A Instalação *Amazonian Field* (1992) foi exposta na galeria Royal Academy of Arts Earth: ‘Art of a Changing World’, em 1º de dezembro de 2009, em Londres. Disponível em: <www.zimbio.com/pictures/JAljRFiYbbr/Artists>.



Figura 18 - Antony Gormley, *Field*. Instalação, detalhe, 1991.
Fonte: <www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/gormley/>.



Figura 19 - Antony Gormley, *Amazonian Field*. Instalação, detalhe, 1992.
Fonte: <www.zimbio.com/pictures/JAljRFiYbbr/Artists>.

Essa prática artística, dotada de instância concreta, massa, volume em que resgata o caráter coletivo, intrínseco ao fazer na cerâmica, o qual, em muitos casos, necessita de indivíduos envolvidos no processo para a preparação da matéria-prima e da queima. Naturalmente, refiro-me aos processos primitivos, quando ainda era necessária a retirada do material do barranco; quando sua mistura e a queima à lenha eram normalmente efetuadas à base de fornos construídos com tijolos, em olarias. Esse é um procedimento que está no princípio do processo cerâmico e tem influenciado muitas práticas artísticas que elegem a matéria argila como suporte criativo e queimas primitivas como elemento de transformação.

Em *Field*, de Antony Gormley, também encontro os conceitos norteadores deste estudo e de outras práticas, no entanto, ele os conduz a outro enfoque, do coletivo. O conceito de repetição e de acumulação se amplia através de gestos (muitos) em ações na produção dos objetos (figuras cerâmicas), em lugares (museu, galeria e contexto urbano) pelo caráter coletivo.

1.3.3 Rachel Rosalen (O jardim do amor, 2007)

A artista Rachel Rosalen vem desenvolvendo um percurso singular dentro do cenário da arte contemporânea, especificamente em arte e tecnologia. Possui uma produção em vídeo, performances telemáticas, videoinstalações interativas, cinema, projetos baseados em bancos de dados e programações.¹⁴

Em *O Jardim do Amor*, a artista utilizou certos dispositivos para abordar um projeto amplo que versou sobre as relações *entre* vida e morte, guerra, violência, mídia, erotismo e a construção do corpo nas grandes metrópoles contemporâneas. Ocorreu a partir de um banco de dados criado por meio de vídeo/registro de uma intervenção (*performance*) em um cemitério zen-budista em Tokyo. As ações da artista foram efetuadas a partir da interação com cem ovos de cerâmica (branca), no cemitério. O lugar foi escolhido por falar da transitoriedade, continuidade e ruptura da vida. Na obra apresentada em exposição, essas gravações (da *performance*)

¹⁴ Segundo Arantes (2005, p.122), Rachel Rosalen realizou, em 2004, a videoinstalação *Zerozones*, composição sensível entremeada por imagens projetadas de cidades, corpos, rosto, trechos de livros sobre 130 ovos de cerâmica, com imagens advindas de quatro projetores na parte superior da instalação.

foram utilizadas na construção de dois bancos de dados acionáveis por sensores de presença que respondiam ao fluxo de interação do espectador no espaço da obra. Na borda externa de cada projeção, havia uma faixa de espelho que criou um espaço paralelo localizado atrás das imagens projetadas e um cubo branco vazio, silencioso e suspenso, onde o espectador podia se ver. O espaço da instalação foi forrado com malha branca; o piso, coberto por uma camada de sal. O material foi escolhido para diminuir a taxa de umidade no ar, alterando a temperatura e a percepção do trabalho. O cubo branco refletiu a luz das imagens, transformando o espaço de exposição em uma caixa de luz.



Figura 20 - Rachel Rosalen. *O jardim do amor*. Instalação, detalhe, 2007.
Fonte: <<http://blog.premiosergiomotta.org.br/category/tecnologia/>>.

É de se pensar que a obra possui uma potência própria, a qual independente do *que* o artista pretende dizer; ela é livre em seu próprio discurso, *apesar* do artista. Este, por sua vez, em muitos momentos, não percebe a sua potência; depende do espectador atento, daquele que mergulha, é seduzido e a desvela. O artista trabalha suas próprias questões (vivências, experiências) em seu processo artístico. Além da exterioridade, a obra tem um conteúdo interior que deve ser desvelado por quem a

observa. Uma vez exposta, revela *outra coisa*. Para se apreender esse olhar, é relevante a questão da distância com que se deve olhar a obra e quando ela o *olha de volta*.

Didi-Huberman (1998, p. 31) destaca que “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. Dessa forma, o diálogo acontece além da pura visibilidade, entre o observador e o observado, nessa esfera de troca mútua; o que se faz perceptível por meio de nossos sentidos e o que está ao nosso entorno. Essa relação de troca somente acontece pelo distanciamento *entre “o olhante” e o que é olhado*. Didi-Huberman (1998) considera ainda que a obra seja sempre portadora de sentido, e que essas relações se estabeleçam valendo-se das vivências e experiências anteriores, ao contato com as coisas a serem vistas.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável [...] – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33).

Sendo assim, as obras de arte, enquanto potências formadoras de processos de sentido e significados, de alguma maneira, também fazem com que o artista, o espectador, defronte-se com ele mesmo, incorporando-as e percebendo-as enquanto organismo vivo, em meio às ausências, presenças, lugares onde espreita a subjetividade, apreendendo, re-significando ou deslocando sentidos estabelecidos.

Com a percepção dessas práticas artísticas, em que incidem processos, deslocamentos, instabilidades, ou seja, decorrem de passagens¹⁵ e inter-relações diversas, pode-se estabelecer novos significados utilizando e adequando materiais, técnicas e tecnologias de seu próprio tempo. Todas as práticas artísticas citadas anteriormente desenvolvem poéticas hibridizadas, cuja reflexão e caráter conceitual/processual significam tanto quanto seu resultado. A transitoriedade apresentada nessas experiências híbridas, em alguns casos, além de enriquecê-las por sua subjetividade e singularidade, é implicada pelo tempo de duração da obra (instalação) no espaço de exposição.

¹⁵ Neste contexto, a expressão passagens refere-se ao processo, o percurso que uma obra perpassa durante sua construção/produção, os entremeios geradores da poética visual.

2 [RE]SIGNIFICAÇÕES DE UM LUGAR

Neste capítulo, apresento deslocamentos experienciados a partir de (re)significações poéticas encontradas em um lugar – a Olaria.

Esses desdobramentos poéticos ocorrem com base em significantes outros, em decorrência de associações e diálogos entre meios e linguagens – cerâmica, fotografia e vídeo. As imagens analógico-digitais capturadas do lugar estabelecem ‘instabilidades’ relacionadas ao campo conceitual/processual na instauração de sua existência híbrida (igualmente ao se justapor aos objetos – esferas cerâmicas). Abordo poéticas e percepções subjetivas valendo-me de algumas obras de artistas, incluindo a minha prática pessoal, que incorporam, em alguns casos, a questão do lugar, criando relações e narrativas também com espectador.

Para tanto, o texto contém um diálogo em torno de deslocamentos e cruzamentos entre linguagens e meios, destacando possibilidades híbridas nas propostas poéticas, também ao serem instaladas em exposição, espaços públicos e outros, gerando desdobramentos e novos sentidos.

Na sequência, as etapas do fazer artístico foram elucidadas sob o aspecto do lugar – da técnica e da tecnologia, com a intenção de permitir que se possa compreender como o processo foi sendo construído. Busco sistematizar certos aspectos que julgo determinantes, interligando questões processuais, técnicas e tecnologias. Além disso, pretendo evidenciar como se estabeleceu a questão da imagem digital como estratégia de envolvimento nas práticas realizadas, através das quais foram sendo expostas novas perspectivas no percurso criativo.

2.1 Lugares de passagem: entre elementos *outros*¹⁶ de um lugar

Para passar de um lugar a outro existem as portas. Em geral são de madeira, mas às vezes, não. De ferro, em geral, são os portões, mas às vezes de madeira. Portões de madeira chamam-se porteiras. Para sair de um lugar entrando em outro, como nos partos, as portas existem. As moscas pousam nelas (Arnaldo Antunes).¹⁷

No atual contexto poético, as primeiras experiências de deslocamento concretizadas no ambiente externo do ateliê se estabeleceram ao re-visitar um lugar “de afeto”, o qual, em outro período, fez parte de minha trajetória – experiência de iniciação científica na UFSM.¹⁸ A relação com esse lugar, a Olaria, estabeleceu-se como proposta poética a partir de questões de deslocamento de passagem; assim, passei a denominá-lo de *lugar-imagem*.

Com essa denominação, determinei um lugar de potencialidade e percepção. Foram registros fotográficos capturados de situações experienciadas com deslocamentos. Esse lugar agiu sobre meus sentidos, deslocou-me para um tempo/espaco específico muito particular, o da realidade das imagens, que posteriormente puderam ser tratadas, justapostas, mescladas, utilizando-se os recursos digitais. Desse modo, as articulações dessa prática consistiram em operar deslocamentos do visível, justapondo a cerâmica em diálogos com a imagem fotográfica e videográfica, o que conduziu a combinações e produções híbridas.

¹⁶ *Elementos outros* – expressão encontrada no texto que vem articulando-se e possibilitando significações subjetivas específicas em conformidade com sua utilização (material, técnica, conceitual e visual).

¹⁷ *Os Lugares*. (2002) Poema. Arnaldo Antunes. “Espaços são simbólicos, não necessariamente delimitados fisicamente e exigem fronteiras [...] da criação – de viagens do *eu* – as portas não se realizam na plenitude de seu *ser* na generalização de seu material ou de sua cor. A tematização plurivalente de *portas* cede lugar a um inusitado elemento, *as moscas* [...]”. FERREIRA, Valeria R. Poesia contemporânea em Arnaldo Antunes: ventando as palavras, alforriando as coisas. Disponível em: <http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n6_n7/textos/poesia_contemporanea>.

¹⁸ A pesquisa *Identificação das argilas existentes no Campus da UFSM e seu processamento para a cerâmica utilitária e artística*, em parceria com Claudani R. Aguirre, sob orientação da Prof^a. Ana Noro Grando e do Prof. Nery da Silva Mendes, CNPq, foi realizada no período de 1991-93 e objetivada pela coleta e preparação de massas cerâmicas próprias. Na primeira etapa da pesquisa, foram definidos ‘lugares de coleta de argila’, identificados pela localização da coleta: na Olaria [Argila Rosa/OR], Barranco [Argila Vermelha/BV], Córrego [Argila Preta/CP], entre outros. Após a coleta e identificação, a argila era transportada ao ateliê de cerâmica para posterior análise, tratamento e preparação de novas massas cerâmicas, que propiciavam resultados diferenciados na criação das peças cerâmicas. As abordagens e reflexões suscitadas nessa investigação contribuíram positivamente em minha prática artística em percurso.

Assim, como a pesquisa do mestrado propõe tecer fios e agenciar novas propostas, realizei uma ação de extensão¹⁹ vinculada a ela, com o intuito de estabelecer novas conexões e aberturas, tanto individual quanto coletivas.

Na escolha do lugar, encontrei novos modos de reatar com o concreto, o tangível, o vivido. Trata-se do recorte operado através do olhar, um olhar que definiu e detalhou ‘as coisas’ que se pretendia tornar imagem. A partir desses deslocamentos experienciados na instauração do processo poético, dando continuidade à série principal, desenvolvi a instalação *Entre Esferas 2* (esferas cerâmicas e projeção videográfica). Nesses intervalos do percurso da obra em processo, também criei a série *Um Todo em Partes I* (imagens impressas) e *Um Todo em Partes II* (imagens impressas e esferas cerâmicas).

A proposta artística *Um Todo em Partes I*²⁰ (Figuras 21 a 24) constituiu-se em imagens fotográficas efetuadas a partir da experiência de deslocamento em um lugar, a Olaria. Para essa obra, selecionei imagens do Arquivo Imagético Pessoal [B],²¹ que revelaram as particularidades específicas desse lugar: da arquitetura, das madeiras cortadas, do forno cerâmico, da matéria argila, de situações reais vivenciadas e experienciadas no contexto escolhido. Em *Um Todo em Partes II*²² (Figuras 25 a 27), agrupei as imagens impressas da proposta artística (citada anteriormente) e outras, manipuladas e tratadas digitalmente. Além disso, selecionei recortes fotográficos dessas imagens com características semelhantes à forma escolhida para essa prática, a esfera. Observando detalhes das madeiras (cortes de árvore) no forno cerâmico, estabeleci um ângulo que favoreceu sua substituição através de pequenas esferas cerâmicas (entre 2 e 5 cm de diâmetro). Essa experiência criou uma situação poética estimulada pela associação de formas e

¹⁹ *Olaria na UFSM: espaço de ações e interações poéticas* (2009), com coordenação da Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima B. Minuzzi. Com essa prática artística, objetivou-se promover ações e interações individual/coletiva junto ao espaço físico da Olaria.

²⁰ HIBRI[DADOS]: exposição do Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq (GAD) da UFSM, promovido pelo Laboratório de Pesquisa Arte e Design-UFSM, realizada na Sala de Exposições Cláudio Carriconde – CAL/UFSM, com curadoria da Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima B. Minuzzi. Participei expondo a obra *UM todo em partes I*, no período de 18 a 27 de novembro de 2009.

²¹ O Arquivo Imagético Pessoal [B] trata-se de um acervo de imagens digitais referentes aos registros da experiência de deslocamento no lugar – a Olaria, recortes fotográficos (elementos da arquitetura, madeiras (cortes de árvore), forno cerâmico, texturas), fragmentos do contexto que vêm sendo arquivados/agrupados ao longo do percurso da pesquisa.

²² ESPAÇO COMPARTILHADO: exposição de mestres e mestrandos do PPGART-UFSM, em conjunto com integrantes do Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq (GAD) da UFSM, realizada no espaço expositivo da Galeria do CAMPUS 8-UCS, Caxias do Sul, com curadoria de Ana Zavadil, mestranda PPGART. Participei expondo a obra *UM todo em partes II*, no período de 18 de maio a 11 de junho de 2010.

materiais distintos para um mesmo lugar, o das imagens manipuladas, tratadas analógico/digitalmente. Esse deslocamento produzido pela ação do gesto de troca de sentido de lugar e das coisas, segundo Deleuze e Guattari,

[...] não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início, nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34).



Figura 21 - *UM todo em partes I*. Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A percepção dessa prática pode ser pensada sob os fundamentos da ideia de rizoma²³ aferida pelos autores Deleuze e Guattari (1995), cujo conceito se estabelece na botânica: “uma extensão do caule que une sucessivos brotos”. Para

²³ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, *inter-ser*, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” [...]. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

abarcando essa concepção, o exemplo mais comum encontrado de vegetação rizomática é a grama (capim); cada broto dissemina novos rizomas que vão formando uma extensão, uma rede cada vez mais ampla. Para os autores, qualquer ponto de um rizoma pode ser interligado a qualquer outro, e assim deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem (DELEUZE; GUATTARI, 1995).



Figura 22 - *UM todo em partes I*. Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Ainda de acordo com Deleuze e Guattari, o rizoma conecta um ponto a outro qualquer, e cada um não remete necessariamente a traços de mesma natureza. O rizoma não se deixa reconduzir ao uno nem ao múltiplo; não é feito de unidades, mas de dimensões; não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual transborda; não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Segundo os autores,

Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução [...] O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada [...] o rizoma se refere ao mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga [...]. Contra os sistemas centrados, de comunicação hierárquica e ligações pré-estabelecidas, unicamente definidas por uma circulação de estados (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).



Figura 23 - *UM todo em partes I*. Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 24 - *UM todo em partes I*. Fotografia Digital, Lugar, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em *Um Todo em Partes II*, na medida em que escolhi os elementos (objetos e formas) pelo formato da esfera e justapuser a imagem impressa, modifiquei a história da imagem, reconstituindo outra. A imagem, nesse sentido, passou a estar aberta, aguardando a montagem e a desmontagem, valendo-se dos elementos novos que surgiram. O que me interessou foi justamente a reconstrução desse percurso, realizado com a conexão dos elementos encontrados na imagem e dos objetos justapostos a ela, e que se relacionam *entre* si através da forma, a esfera.

Assim, nessas práticas apreendidas com a associação de formas e materiais de contextos distintos para o mesmo lugar, estabeleci uma relação poética que aludia à outra percepção para a imagem, constituindo combinações entre duas partes, dois lugares distintos: o ateliê e a Olaria, formando um todo interligado, conectado, um *entre*.



Figura 25 - *UM todo em partes II*. Fotografia Analógico-Digital, Lugar detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 26 - *UM todo em partes II*. Manipulação/Montagem Digital, Lugar, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 27 - *UM todo em partes II*. Exposição: Espaço Compartilhado, detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Dando continuidade à série instalação *Entre Esferas 2*²⁴ (Figuras 28 a 31), associei objetos (esferas cerâmicas) organizados num mesmo plano, independente de formato, cor, peso, circunferência.²⁵ Todas permaneceram interligadas pela repetição das formas (esferas cerâmicas) e pelas pequenas formas (esferas texturas) nas superfícies, compondo um conjunto único; porém, ao mesmo tempo, sendo impedidas de se tocarem. As imagens projetadas na parede, rentes ao chão (imagens recortes/fragmentos de um lugar e do processo), mudaram alternadamente de formato (imagem circular) e tamanho, em movimento e tempos distintos, em duas projeções. A iluminação no espaço de exposição²⁶ modificou visualmente os relevos, texturas e cores presentes nas superfícies, provocando outras formas-imagens no conjunto entre luz e sombra.²⁷ A luz na obra provocou uma espécie de dobra²⁸ de formas (esferas); como sombra, formou outras dobras no chão. Assim, a obra estabeleceu um apelo visual que permitiu a interação do olhar do espectador no *entre* construído, conectável, pela imagem/luz/objetos.

²⁴ A Exposição POÉTICAS DIGITAIS foi realizada junto ao 5º Simpósio de Arte Contemporânea: Poéticas Digitais, no espaço do Anfiteatro Caixa Preta/CAL (UFSM). Participei expondo a obra-instalação *Entre ESFERAS 2*, no período de 1º a 03 de setembro de 2010.

²⁵ Para as instalações *Entre Esferas 1*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 3*, bem como para a proposta artística *Um Todo em Partes II*, desenvolvi objetos (esferas cerâmicas) de formatos e tamanhos variados: entre 10 cm (pequenas), 30 cm (médias) e 60 cm (grandes) de diâmetro.

²⁶ Anfiteatro Caixa Preta, CAL/UFSM - RS.

²⁷ Segundo o curador Marcio Doctors (2006), “[...] não há nada mais metafórico do que a luz. Ao longo da história da humanidade, a questão da luz perpassa praticamente todos os saberes. Desde a caverna de Platão (o mundo das sombras) até a era digital (a tela toda iluminada de informação), passando pelo Gênesis (quando da treva se fez luz), pelo século das luzes (Iluminismo) ou pela evolução das cidades, no séc. XIX, com a invenção da luz elétrica”.
Fonte: <<http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=9707>>.

²⁸ Conforme meu entendimento a ‘dobra’ na obra surge a partir dos deslocamentos formados pela incidência de luz sobre os objetos (esferas cerâmicas) e vai existir durante o tempo da exposição. Com base na série, penso na dobra como um elemento que compõe especificamente essa obra, pois é possível observar os deslocamentos como vazios que se formam e resultam em dobras de sombras negras no chão. Também, ao fazer uma autocrítica pessoal, ou mesmo uma autorreflexão sobre minha intencionalidade poética, poderia constituir a *dobra* da obra.

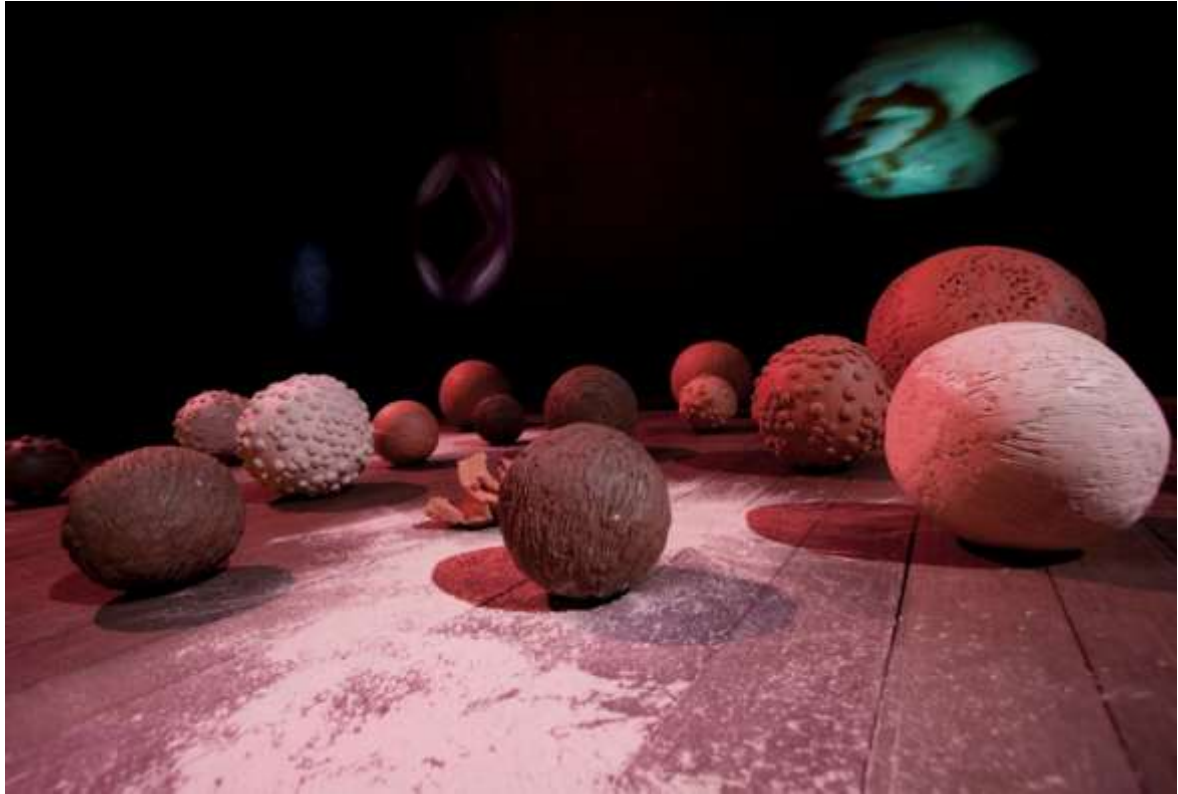


Figura 28 - *Entre ESFERAS 2*. Instalação, detalhe, 2010.
Fonte: Foto/vídeo Fernando Codevilla.



Figura 29 - *Entre ESFERAS 2*.
Instalação, detalhe peças, 2010.
Fonte: Fernando Codevilla.



Figura 30 - *Entre ESFERAS 2*.
Instalação, detalhe texturas, 2010.
Fonte: Fernando Codevilla.

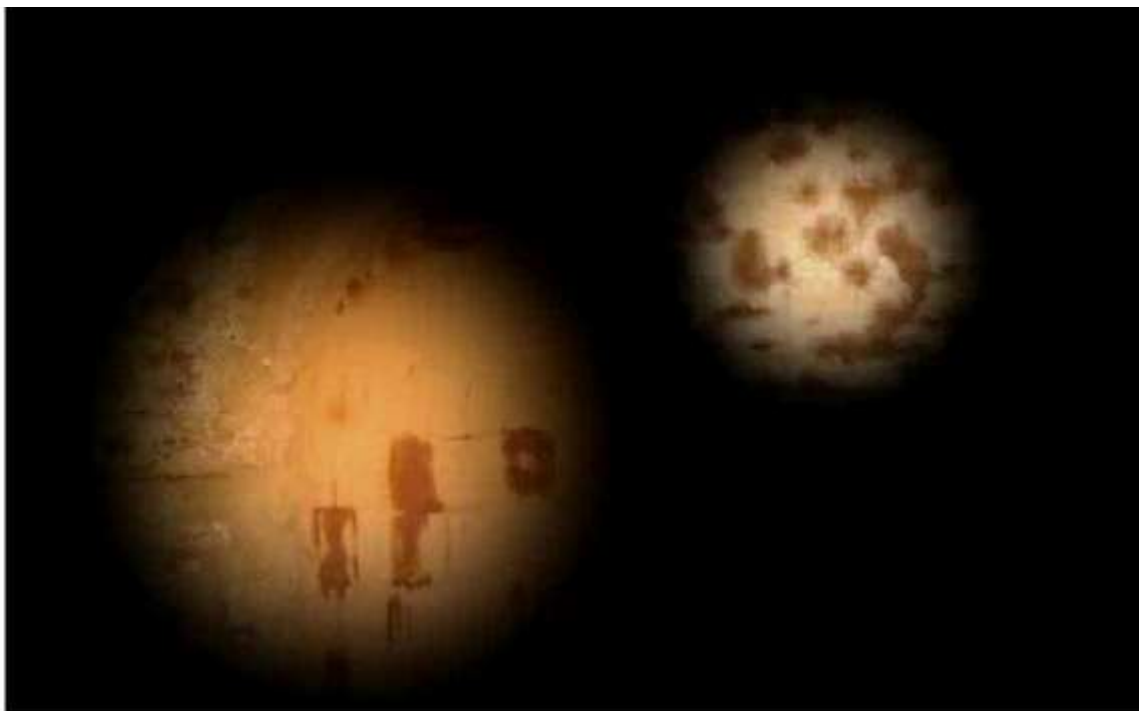


Figura 31 - *Entre ESFERAS 2*. Instalação, Imagens videográfica, detalhe, 2010.
Fonte: Fernando Codevilla.

As propostas artísticas apresentadas em *Um Todo em Partes I, II*, bem como a instalação *Entre Esferas 2*, estabeleceram o encontro do olhar e desafiaram a pensar no processo, na materialidade dos objetos e das imagens, que guardam certo enigma nem sempre revelado. Por exemplo, as texturas e relevos, enquanto formas (qualidades/características/formatos) na superfície (do objeto e da imagem), evocaram, com igual força, uma pele que se oferece à exploração do olho e do tátil. Ao expor, igualmente, imagens fragmentadas de coisas e lugares, estabeleci um jogo *entre* o esconder, revelar e subverter o real. Foi dessa interação que a própria obra nasceu, como se ela fosse esse contato, essa marca de uma ação em que o olhar do outro (do espectador) está implicado.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), propõe uma discussão acerca da experiência do olhar, afastando-se da historiografia da arte tradicional (iconológica e formalista) que pretende dar conta das obras de arte, sujeitando o visível ao legível, reduzindo-as a estilos, linguagens e movimentos. Nessa busca de um saber não verificável, capaz de processar a distância com que se deve olhar a obra enquanto ela nos *olha de volta*, há o nosso afastamento da

ideia de que tudo está contido no visível e estimula a pensar na esfera dos outros sentidos, presentes tanto na obra quanto na imagem.

Desse modo, o autor convoca a inquietar o olhar diante de uma obra de arte e a experimentar aquilo que não se vê, pois há algo nela presentificado, que nos atinge pela sua potência latente; algo que poderia conter uma perda de nossas certezas sobre essa ‘*coisa*’, capaz de nos lançar em um lugar vazio de significados.

Sendo assim, toda a obra, em sua singularidade poética, produz uma espécie de aparição, na qual carrega em si estranhas conjunções de realidades subjetivadas, bem como as relações de trocas e nexos poéticos. Segundo Didi-Huberman (1998, p. 30), “[...] quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?”.

Assim, ao propor o entrecruzamento de linguagens, meios e materiais envolvidos na poética artística pessoal, esta reflexão visa a estabelecer aproximações e diálogos com alguns artistas e obras pontuais para o estudo: Andy Goldsworthy, com *Snowballs in Summer* (Bolas de Neve no Verão, 1998); Regina Silveira, com *Lunar* (2002-2003); Josely Carvalho, com *Book of Roofs* (Livro dos Telhados) – *Tracajá* (2002). Busco também constituir relações de trocas e similaridades *entre* as obras observadas e a sua própria produção, além das diferenças existentes e no que residem tais singularidades. Para isso, apoio-me principalmente no autor Didi-Huberman (1998), Marc Augé (1994), Michel de Certeau (2008) e Kátia Canton (2009), nos quais encontro base para elucidar os conceitos do lugar, do espaço e do não lugar nas minhas práticas e nas dos artistas selecionados para a pesquisa.

2.1.1 Andy Goldsworthy (*Snowballs in Summer*, 1998)

Andy Goldsworthy é um artista do Reino Unido conhecido por sua arte na paisagem, com ações e escolhas de materiais naturais. Normalmente, as obras são construídas em lugares de difícil acesso; muitas delas, pela fragilidade dos materiais utilizados, encontram-se no limite da visibilidade: permanecerão por certo período de tempo (alguns dias), para, depois, constituírem-se em outra forma, em imagem. Sua

não permanência anuncia a efemeridade (presença/ausência). Assim, o processo não é menos importante do que o resultado final, registrado por fotos e vídeos.

A obra-escultura *Snowballs in Summer* (Bolas de Neve no Verão),²⁹ constituída por treze bolas de neve gigantes, foi idealizada e produzida pelo artista em pleno inverno e armazenada em refrigeradores da região. Em Londres, numa noite de verão, foram deslocadas e instaladas em lugares públicos de circulação, algumas nas proximidades da estação do metrô, outras em lugares menos frequentados, para serem descobertas ao acaso. No dia seguinte, o público surpreendeu-se ao encontrar as obras-esculturas espalhadas em vários pontos da cidade, ocupando ruas, becos e calçadas. Entre três e cinco dias, começaram a desaparecer, revelando sua impermanência. Elementos materiais escondidos foram sendo revelados, deixando rastros de outro lugar na superfície das ruas e calçadas – lã de ovelha, penas de corvo, sementes, cevada, pinha, arame farpado, pelos de animais e água.

Sendo assim, a obra-escultura *Snowballs in Summer* (Bolas de Neve no Verão) associou formas e materiais extraídos de um contexto de um lugar e inseriu em outro; repetiu o gesto na construção da forma (bola de neve) que permaneceu através dos rastros, 'coisas' do processo de passagem, agenciando novos sentidos ao que ficou no lugar escolhido.

²⁹ Andy Goldsworthy, *Snowballs in Summer* (Bolas de Neve no Verão), 1998. Fonte: <<http://www.spiralcage.com/blog/?tag=morton-feldman>>.



Figura 32 - Andy Goldsworthy. *Snowballs in Summer*. Instalação, detalhe, 1998.
Fonte: <www.azem.net/content.php?project=13>.



Figura 33 - Andy Goldsworthy. *Snowballs in Summer*. Instalação, detalhe, 1998.
Fonte: www.azem.net/content.php?project=13.

No exemplo citado, o artista utilizou elementos materiais de um lugar (Escócia/campo), para instalar essa obra em outro lugar (Londres/cidade). O lugar deslocado estabeleceu conexões, provocando ‘instabilidades’, referenciadas também pela materialidade – presença/ausência – na obra, cujo sentido de ligação com a origem do artista (campo/interior) evidenciou-se pela escolha dos elementos característicos nela contidos. Criou um contraste – o ‘dentro’ agora estava ‘fora’ e se revelou ao olhar, pois esse trabalho se fez completo quando os elementos do dentro, revelados no fora, deixaram uma marca indicativa de que, durante um período de tempo, alguém ou alguma coisa ocupou um lugar ali. A mesma condição se apresentou entre o seco (gelado) e o molhado (derretido): tanto um quanto o outro careceu de uma superfície que os recebesse, ou melhor, de uma superfície que recebesse o gelado molhado derretido e se mantivesse, em determinado lugar, a presença matérica de algo que esteve ali. Assim, ao deslocar e instalar a obra-escultura em um lugar, nesse caso, no contexto público, o artista estabeleceu pontos de tangência *entre* a matéria (objeto/superfície), o processo (tempo) e o espaço (lugar) – transformou-os e a quem os acolheu (espectador/sentido).

2.1.2 Regina Silveira (*Lunar*, 2002-2003)

Regina Silveira, uma das artistas brasileiras mais importantes de sua geração, vem estabelecendo um lugar de destaque na busca de novas linguagens inseridas no campo da arte contemporânea. Nas obras citadas neste trabalho, aborda duas vertentes importantes: a que atualiza investigações sobre os novos recursos de produção de imagens através de meios tecnológicos (digitais) e o crescente interesse pela arquitetura, em termos de seus próprios códigos tradicionais de representação, concebida especialmente para espaços determinados.

Na exposição em questão, intitulada *Luz Zul*, Regina Silveira ocupou um lugar no quarto andar do Centro Cultural Telemar (Rio de Janeiro), com três instalações:

*Lunar, Pulsar e Double.*³⁰ A obra que deu o título à exposição *Luz Zul* foi instalada na janela de vidro da entrada do Centro Cultural Telemar, com o intuito de explorar a luz como acontecimento e espelhamento. O espectador foi envolvido por uma poética lúdica impregnada de luz azul, em que se poderia ler a palavra LUZ em duas direções: na fachada de vidro, a palavra poderia ser lida como LUZ; no interior do prédio, sua projeção poderia ser lida como ZUL.



Figura 34 - Regina Silveira. *Luz/Zul*. Instalação, detalhe, 2002/2003.
Fonte: www.olharperiferico.com.br/document.php?nome=LUZ_ZUL.

*Lunar*³¹ trata das reflexões poéticas que Regina Silveira vem desenvolvendo ao longo do percurso sobre a questão da esfera. Nessa prática, especificamente,

³⁰ *Pulsar*: a obra é definida pelo curador Márcio Doctors como um “*hai-kai* de luz”. Obra de pequenas dimensões, a artista transforma uma caixa de fósforos corriqueira em um universo portátil de estrelas. Disponível em: <<http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens>>.

³¹ A obra *Lunar* é uma videoinstalação desenvolvida em colaboração com Ronaldo Kiel e música de Rogério Rochlitz. Foi projetada e promovida em fevereiro de 2002 para um cenário de dança REMAP – Grupo Anita Cheng Dance Joyce – Soho, em New York - EUA. A nova configuração da animação

estabeleceu o diálogo *entre* duas esferas virtuais. Segundo relatos da própria artista, ao referir-se à obra, diz que: “[...] como em um balé de duas esferas-luas a se desdobrarem no espaço cósmico”. O curador da exposição Márcio Doctors (2003) aborda que “[...] a artista consegue, por meio da imagem simples e fundamental da esfera, criar um espaço onírico de imantação entre arte e tecnologia”.

O processo da obra consistiu na animação combinada de duas esferas construídas digitalmente, que rolavam devagar, junto ao chão. A projeção foi realizada a partir de duas projeções na mesma sequência, mas em tempos distintos e invertidos em espelho, sobre duas paredes dispostas em ângulo reto. Cada esfera nasceu pequena na base de cada parede e depois cresceu até atingir uma medida de aproximadamente um metro e cinquenta centímetros de diâmetro. A combinação aleatória das duas projeções produziu um campo aberto de possibilidades para a visualidade das esferas em movimento. Embora estando sempre presentes as duas esferas, uma em cada parede, algumas vezes elas estiveram juntas; em outras, rolavam separadas, paralelas ou assimétricas. Além disso, puderam apresentar diferentes tamanhos, quando uma delas, ou mesmo as duas, crescia ou decrescia em direção a uma suposta *linha da terra*, sugerida no encontro das paredes com o chão. Pretendeu-se que, no ambiente da projeção, os próprios projetores de vídeo ou uma iluminação fraca e rasteira pudessem eventualmente lançar as sombras projetadas dos espectadores sobre as paredes onde as esferas se movimentavam.



Figura 35 - Regina Silveira. *Lunar*. Videoinstalação, detalhe, 2002/2003.
 Fonte: www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=9707.

Nesse sentido, na obra *Lunar*,³² a artista jogou com a possibilidade agenciada pela superfície da imagem digital, numa situação peculiar do objeto (esfera). Subverteu a concretude da massa e do volume, presença que transcende o *trompe l'oeil*³³ à luz azul que reluz e, ainda, à sua ausência, no ambiente escuro. Transformou os deslocamentos de passagens em diálogos *entre* o real e o virtual, o que vemos e/ou o que imaginamos ver. Nesse espaço visível, legível do lugar onde foi instalada, o objeto (esfera), situado como imagem de uma construção visual, perdeu cada vez mais seus traços materiais, a sua corporeidade, para se transfigurar no virtual, desmaterializada em fluxos numéricos. Desse modo, a poética

³² Regina Silveira, *Lunar* (2002/2003). Col.: Ronaldo Kiel; Foto: João Musa; Som: Rogério Rochlitz.

³³ *Trompe-l'oeil* é um recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão óptica que mostre objetos ou formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa *engana o olho* e é usada principalmente em pintura ou arquitetura. Embora a expressão tivesse sua origem no período Barroco, em que os artistas a usavam muito, a técnica em si era antiga, já conhecida dos gregos e romanos, e utilizada em murais, como, por exemplo, os de Pompeia, onde o típico mural *trompe-l'oeil* mostrava uma janela, porta ou corredor, com a finalidade de visualmente aumentar o aposento. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil>>. Acesso em: 19 dez. 2010.

da obra se completou conectada aos recursos tecnológicos, os quais permitiram à artista investigar novas formas de operar a poética da luz, da imagem e do lugar, transformando a percepção do espectador através da experiência em grandes espaços de forte presença arquitetônica.



Figura 36 - Regina Silveira, *Double*, 2002/2003.
Instalação (projeção, madeira, pintura e recorte em vinil adesivo).
Fonte: www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=9707.

Em *Double*, a luz apareceu em formas perspectivadas, criando uma comparação visual entre um cubo real e a ilusão “aparição” de um cubo projetado sobre o plano da parede do espaço de exposição.

Nessas obras mais recentes, percebe-se um diálogo mais forte com o seu lugar, o que não deixa de ser uma reconquista do espaço como contexto e, também, uma forma de apropriação da arquitetura. Assim, criaram-se obras específicas, muitas vezes em grande escala, que resultaram em uma perplexidade perceptiva do espectador diante daquele lugar.

Dessa forma, da mesma maneira que Regina Silveira estabeleceu um jogo *entre* imagem-imagem cruzando arte e tecnologia (virtual); igualmente eu operei o jogo *entre* objeto-imagem para experienciar as relações com o lugar e as hibridações presentes também nas práticas de outros artistas.

2.1.3 Josely Carvalho (*Book of Roofs - Tracajá*, 2002)

Josely Carvalho é uma artista cuja poética opera através de instalações híbridas, utilizando recursos eletrônicos e digitais e convivendo com materiais artesanais e/ou industriais, como telhas, tijolos, madeira e outros. *Book of Roofs* (Livro dos Telhados), sua obra mais importante, foi um trabalho *in progress*, de alcance bastante amplo, em que a ideia de *abrigo* pôde ser explorada em todas as suas conseqüências e contradições. A videoinstalação *Tracajá* (2002) foi uma extensão dessa obra. A telha de barro, como elemento poético, situava-se ao mesmo tempo como metáfora e materialização da ideia de proteção contra ações climáticas da natureza, como refúgio e privacidade e como concha do caracol ou, no caso de *Tracajá*, a casca da tartaruga. A telha também funcionou como matriz geradora de sentidos, a partir da qual se construiu uma rede de temas correlatos: a situação dos que não têm teto para proteger-se, aqueles que precisam abandonar suas casas para viver em outros países em busca oportunidade, nações que são invadidas e povos despejados de suas casas, guerras e catástrofes.

Segundo Arlindo Machado (2007),

[...] o conceito, originalmente materializado sob a forma de instalações combinando esculturas construídas com pilhas de telhas e vídeo-projeção sobre elas, tem se tornado mais recentemente um novo espaço de interações, ao misturar tecnologias mais antigas e mais novas e migrar para o espaço virtual da Internet. Como os livros mágicos de *Prospero*, *Book of Roods*, agora em formato ao mesmo tempo artesanal, eletrônico e ciberespacial, é construído de tal maneira que cada telha funciona como uma página e em cada uma delas se inscreve um pensamento, uma imagem, um som, ou uma combinação deles todos, com a colaboração de outros navegadores da rede telemática, uma memória coletiva sobre a busca e a perda do refúgio (MACHADO, 2007, p. 36-37).



Figura 37 - Josely Carvalho. *Book of Roofs - Tracajá*³⁴. Instalação: Impressão/Vídeo/Áudio, 2002.
Fonte: <http://www.joselycarvalho.net/work_books.htm>.

Considero que as práticas artísticas, a minha e as dos artistas citados, estabelecem diálogos e similaridades no que os diferencia e onde reside tal diferença, seja em virtude do aspecto material/processual e/ou conceitual/teórico. No entanto, todas as obras abordadas propõem problemáticas capazes de dialogarem com a arte contemporânea, na busca da produção de sentido, subvertendo regras estabelecidas por meio das subjetividades poéticas e pela hibridação, nos cruzamentos de linguagens, processos, técnicas, meios e tecnologias, o que possibilitam novas abordagens e processos em arte.

Ainda, para pontuar a experiência e a percepção do lugar no qual as práticas artísticas se inscrevem, muitas vezes, subjetivamente encontro no autor Marc Augé (1994)³⁵ o constante deslizar *entre* os lugares de identidade e os lugares de passagem (não lugares); Katia Canton (2009)³⁶ e Michel de Certeau (1994)³⁷ complementam essa abordagem.

³⁴ Josely Carvalho, *Book of Roofs* (Livro dos Telhados) – *Tracajá* (2002). Imagem disponível em: <http://www.artnet.com/Galleries/Artists_Detail.asp?aid=155292&gid=512&rta=http://www.artnet.com>.

³⁵ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994.

³⁶ CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

³⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

A seguir, a definição do não lugar, segundo o antropólogo francês Marc Augé.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos, rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. Porque vivemos em uma época, também sob esse aspecto, paradoxal: no próprio momento em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável e em que se reforçam as grandes redes multirraciais, ampliam-se o clamor dos particularismos: daqueles que querem ficar sozinhos em casa ou daqueles que querem reencontrar uma pátria [...] (AUGÉ, 1994, p. 36-37).

Na concepção de Katia Canton (2009), os lugares conhecidos ou confortáveis são trocados por não lugares, evidenciados como lugares de passagem, virtuais, que conferem outros tipos de trocas: do mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero. No entanto, ainda conforme a autora, existe evidentemente o não lugar como lugar; ele não existiria sob a forma pura, e sim a partir dos lugares e relações que neles se reconstituem.

Em relação à questão do espaço, Michel de Certeau (2008, p. 202) afirma que o espaço passa a ser um lugar na medida em que algo nele acontece, definindo-o: “[...] o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”. Complementa essa questão afirmando que existe espaço na medida em que se estabelecem “[...] vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo”. Segundo o autor,

[...] um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (CERTEAU, 2008, p.201).

Nas práticas citadas, incluindo a minha, a ideia de lugar também situa a percepção que dele temos. Parece-me que aí está a diferença que os autores tanto pontuam quando falam em não lugar. Os deslocamentos transformam a relação das produções artísticas com o lugar; ela os expande, promove novos territórios de percepção e fruição constituindo novas realidades que, por si só, não afetam somente as concepções convencionais do que, nos dias de hoje, é passível de ser reconhecido como arte.

Embora as práticas cruzem diferentes meios e linguagem, técnicas, procedimentos e tecnologias, elas justapõem-se nas diferenças e no fato de ressaltarem o caráter insólito da re-invenção do lugar (construído) praticado, para fazerem emergir outras percepções, de tal modo a colocar à prova a experiência e compreensão desses mesmos lugares.

Após esse breve panorama de alguns autores que trabalham com o tema e fornecem respaldo conceitual e teórico para ser possível pensar a questão do lugar e do não lugar, busco, nesse aspecto, situar as produções artísticas enquanto produtoras de significado, as quais podem abarcar a prática do lugar e do não lugar dentro de seus contextos poéticos individuais. O artista, valendo-se de sua experiência e vivências na arte, habilita-se a estabelecer um ponto de vista teórico/conceitual a partir de sua confrontação pessoal com o processo de criação e produção poética.

2.2 O lugar da técnica e da tecnologia no processo artístico

Na arte contemporânea, o artista utiliza a tinta, a pedra, os metais, a cerâmica, mas também (re)significa objetos, imagens, sons e textos. Alguns fazem pintura, outros trabalham com a fotografia, vídeo e demais mídias digitais. Essa coexistência de diferentes linguagens leva o artista à exploração de meios híbridos de expressão, cujos processos de criação são relevantes para o resultado apresentado. É em função dessa multiplicidade que a arte contemporânea continua a se insurgir contra todo tipo de especificidade e a se abrir a todas as técnicas, tecnologias e entrecruzamentos possíveis, promovendo transformações, experiências e novas práticas artísticas.

Por outro lado, não tem sido simples pensar o que seria o campo da arte sem as interferências, possibilidades técnicas, aliadas aos recursos tecnológicos. Cada vez mais, as linguagens artísticas vêm ocupando um espaço dentro do atual contexto, ligadas às tecnologias, máquinas, ferramentas e técnicas para manipular, formatar, formar, adequar e formalizar os modos como o indivíduo 'organiza' seu mundo e suas práticas.

Assim, no que tange ao campo da arte, o aparato técnico e tecnológico, por mais simples que tenha sido em seus primórdios, sempre foi inerente ao contexto humano. Parece oportuno pensar aqui em como abordar o lugar da técnica e da tecnologia na prática artística em percurso.

Alguns elementos poéticos podem dar pistas, ou até mesmo ajudar a melhor compreender as atuais formas do sentir, pensar e comunicar. Contudo, para se fazer arte na contemporaneidade com os elementos da cultura (individual ou coletiva), é preciso outro olhar, capaz justamente de colocar em perspectiva a subjetividade constituída dos conhecimentos adquiridos. Mas, afinal, em que medida nosso presente e as lógicas que regem nossos processos de produção de sentidos, saberes e desejos são simples de se entender?

Uma das razões para esse questionamento se estabelece em decorrência da minha experiência na prática, ao utilizar a técnica e a tecnologia nos modos de construção/produção da série de instalações *Entre Esferas 1*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 3*, bem como nas propostas artísticas *Um Todo em Partes I, II e III*, desenvolvidas no percurso da pesquisa.

Ao situar a técnica e a tecnologia como lugar, na linguagem cerâmica especificamente, observei que isso se estabeleceu em virtude da experiência com a matéria argila, nos métodos de construção dos objetos (esferas cerâmicas), os quais puderam agregar ou acumular outras formas (esferas texturas), somados a outros elementos iguais, semelhantes ou diversos, produzidos em série, adquirindo uma escala de produção maior ou menor, fragmentado ou minimizado. Para isso acontecer, incorporaram-se técnicas e procedimentos específicos da linguagem.

Com os métodos construtivos na cerâmica, apresento alguns procedimentos técnicos específicos, os quais serviram de suporte para ações e resultados poéticos. A cerâmica enquanto técnica envolve domínio na execução dos procedimentos. A modelagem não se prende a um único princípio de elaboração; é dada por processos que, combinados, resultam em novos procedimentos de construção. Os processos técnicos de modelagem não devem ser limitadores, pois a função deles é auxiliar na execução, favorecendo outras experimentações. As mais utilizadas nessa prática foram: o de rolinho, de placa, superposição, agregação e as de formas (gesso). É complexo estabelecer regras para o emprego das técnicas de elaboração; uma complementa a outra com a mesma finalidade de construção.

Na modelagem, também utilizei algumas ferramentas específicas, como os estecos, de vários formatos e tamanhos, a fim de modelar, escavar, alisar, polir, retocar, nivelar as superfícies ou mesmo dar texturas. Eles podem ser de madeira, metal, arame e silicone. Outras ferramentas utilizadas foram: as espátulas, normalmente de madeira, metal e plástico, que serviram para cortar, alisar ou polir; o fio de nylon, instrumento essencial para cortar a massa cerâmica; a esponja, outro item indispensável para a limpeza e alisamento das peças; a lona, o rolo e as guias de madeira, para fazer as placas destinadas à produção das peças. Tais placas, depois de prontas, foram aplicadas sobre a matriz (gesso) para dar forma aos objetos (cerâmicas); nas peças cerâmicas menores (texturas), foi utilizada a matriz (gesso e silicone).

Como próximo procedimento de trabalho, estabeleci a escolha da massa cerâmica adequada ao desenvolvimento das peças. No mercado, existem inúmeros tipos de diferentes cores, efeitos e texturas. Ela é composta por argilas e outros minerais que favorecem a sua plasticidade, retração e secagem. As massas cerâmicas devem possuir requisitos essenciais para serem consideradas de boa qualidade: terem plasticidade ideal; terem facilidade na modelagem; terem rápida secagem, sem rachaduras; terem estrutura densa, evitando o encolhimento excessivo; apresentarem, como produto final (após a sinterização), cor, textura especial e resistência. Optei por massas cerâmicas industrializadas de cores branca, preta e, algumas vezes, marfim (originária de São Paulo). Entretanto, em algumas séries de peças cerâmicas, utilizei a argila de cor vermelha, de boa qualidade (originária de Palhoça-RS). Após a secagem, as peças foram submetidas à queima no forno cerâmico (elétrico) para adquirir resistência mecânica, em temperatura variando de 900°C a 1000°C, etapa denominada biscoito - *biscuit*. Quanto às técnicas de decoração (esmaltação e/ou vidrado), foram realizadas diversas experiências em peças cerâmicas menores; entretanto, para esta pesquisa, optei por deixar as peças sem vidrado, expondo as qualidades da argila natural.

Para situar a técnica e a tecnologia com relação às imagens, parti da interação com a câmera fotográfica digital,³⁸ a qual se tornou um dispositivo poético.

³⁸ Câmera fotográfica digital compacta, com regulagem manual e velocidade do obturador, foco, profundidade de campo, iluminação e sensibilidade do ISO. No entanto, na maioria das vezes, utilizei-a no automático. Quanto às imagens, optei pelas coloridas. Outro aspecto relevante se estabeleceu

As imagens foram experienciadas em três momentos distintos: (i) em registros fotográficos do processo do fazer na cerâmica e de imagens/fragmentos no ateliê;³⁹ (ii) na experiência de deslocamento e encontro de um lugar, a Olaria, através de imagens fotográficas de cortes/fragmentos da arquitetura, madeira (cortes de árvore), forno cerâmico, tijolos, argila e outros; (iii) com imagens fotográficas dos objetos (esferas cerâmicas) e do lugar (intervenção na Olaria (individual e coletiva) na paisagem – Campus/UFSM).

Nesse percurso, empreguei procedimentos, como a manipulação das imagens fotográficas, valendo-me de duas temporalidades diversas: analógico/digital. No meio analógico, em que a resolução é medida em linhas – resolução vertical e resolução horizontal,⁴⁰ após uma seleção detalhada das imagens, realizei interferência manual, na qual agreguei objetos, pequenas esferas cerâmicas (2 cm a 5 cm de diâmetro) sobre imagens previamente impressas. Após esse procedimento, essas imagens foram fotografadas novamente. Tal operação foi efetuada até se alcançar o resultado desejado.

No meio digital, dado a grande maleabilidade de recursos disponibilizados ao tratamento de imagens no computador, em que resolução das digitais é medida em quantidade de *pixels*, utilizei recursos não lineares, como o recorte, ampliação e sobreposição de camadas.⁴¹ Após a escolha, a análise e a seleção, as imagens fotográficas foram novamente organizadas nos arquivos digitais para posterior utilização nas obras. Na série principal das instalações *Entre Esferas 1*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 3*, utilizei imagens fotográficas digitais para o desenvolvimento e produção videográfica; nas propostas artísticas *Um Todo em Partes I* e *II*, imagens impressas sobre papel *couche* fosco A3 (painel); na última proposta, *Um Todo em Partes III*, imagens fotográficas em um dispositivo (porta-retrato digital)⁴² inserido no interior de uma peça cerâmica.

no percurso da pesquisa, na experiência com as imagens: o cuidado quanto à luz natural e/ou artificial e com as escolhas dos recortes/fragmentos estabelecidos na pesquisa.

³⁹ Imagens/fragmentos no ateliê: da matéria, relevos, texturas, manchas (na parede, no chão, forno cerâmico, ferrugem), 'coisas' encontradas ao acaso e fotografadas. As fotografias foram armazenadas em arquivos digitais.

⁴⁰ Imagens analógicas e digitais. Disponíveis em: <<http://www.fazendovideo.com.br/vtigg7.asp>>.

⁴¹ O tratamento das imagens no computador foi realizado através do *software Adobe Photoshop*. Na sequência, ressalto que os *pixels* são números que os identificam, localizam e caracterizam suas cores. A imagem digital é também denominada imagem numérica, por Couchot (2003).

⁴² Dispositivo com capacidade para armazenagem e distribuição de fotos, vídeo e som.

Em tal prática, a tecnologia aplicou-se em virtude da vontade pessoal em associar processos de diferentes meios e linguagens e, também, nos modos de veiculação/disponibilização das obras (exposição, catálogo, internet, jornal), possibilitando novos desdobramentos poéticos.

Assim, nesta prática, processaram-se cruzamentos *entre* as linguagens e a tecnologia, a partir da experiência produzida com a utilização da fotografia e, em outro momento, com as imagens videográficas, as quais se complementaram, estabelecendo aproximações e transformações processuais e conceituais inseridas no contexto poético.

2.3 As imagens digitais: aproximações e deslocamentos no contexto poético

A inserção do meio digital parte de encontros e escolhas muito singulares no meu processo poético: a princípio, através da percepção da fotografia; depois, na utilização de programa para tratamento das imagens e possibilidades com o meio videográfico. Tais agenciamentos vêm, ao longo do percurso, favorecendo o envolvimento com a arte e a tecnologia. Anne Cauquelin (2005) faz uma abordagem de duas práticas artísticas relacionadas à produção nos meios digitais.

A primeira utiliza meios de comunicação tradicionais: o correio, os envios postais (*mailing*) como suporte de uma atividade artística livre, cujos princípios são o da figuração. Ou ainda técnicas mistas como as que aliam nas instalações imagens de vídeo, de televisão e intervenções pictóricas. Esses dispositivos fazem atuar as novas tecnologias de maneira pontual e dentro de uma esfera definida como artística. A segunda prática joga com as possibilidades do computador como suporte de imagens, mas, sobretudo, como instrumento de composição. Outro universo é explorado a partir dos softwares; uma segunda realidade se constrói pouco a pouco, enquanto se constrói também uma relação nova no processo da obra, no ambiente social e na realidade virtual (CAUQUELIN, 2005, p. 151).

Sendo assim, operando na pesquisa com base no entrecruzamento de ambas as práticas apontadas pela autora, apropriei-me da tecnologia digital para o desenvolvimento das obras como opção de escolhas, no qual venho experienciando ao longo do processo, em constante transição e hibridação.

Do ponto de vista da produção da imagem como sendo um lugar de experiências vinculado, a princípio, à fotografia na contemporaneidade, André Rouillé ressalta que

[...] não consiste mais em produzir segundo a distinção platônica as “boas ou más cópias” do real; agora, consiste em atualizar, tornando visíveis, aqui e agora, os problemas, os fluxos, os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades, etc. Pelo fato de a fotografia nela carregar indefectivamente as marcas materiais do mundo físico, ela está, pois, intimamente ligada a Terra, capturando “as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial”, e orienta-se para este alhures que constitui o mundo virtual (ROUILLÉ, 2009, p. 452).

Desse modo, as imagens capturadas de uma realidade experienciada na prática, processadas, tratadas, organizadas em arquivos fotográficos definidos *entre* o analógico/digital - Arquivo Imagético Pessoal [A] e [B],⁴³ tornaram-se instrumento de excelência nesta pesquisa poética, principalmente na dedução e apreensão de dados referentes aos assuntos previamente objetivados. Segundo Machado (2006, p. 440), “[...] uma vez que se encontra sujeita a todas as transformações, a todas as distorções e anamorfose, a imagem fotográfica, sob a égide da eletrônica, converte-se agora no meio por excelência da metamorfose”.

⁴³ Machado (2006, p. 440) aborda que “[...] com os modernos recursos de pós-produção, sobretudo os que permitem a manipulação digital, pode-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas e cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito [...] para depois restituí-las novamente e, se for o caso, devolvê-las ao estado de realismo especular”.



Figura 38 - Lugar/Ateliê, Arquivo Imagético Pessoal [A], detalhe, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 39 - Lugar/Olaria Arquivo Imagético Pessoal [B], detalhe, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Para Couchot (2003), o modo de produção das imagens perde sua aderência com o real, seja um desenho, pintura, fotografia e/ou objetos, corpos, lugares, na medida em que forem sendo numerizadas, ou seja, calculadas através de *pixels*. As imagens constituídas em meio tecnológico agregam inúmeras funções, e novas leituras visuais se estabelecem no contexto que abriga a arte numérica. Essas transformações acontecem de modo instantâneo e efêmero, pois as mudanças se efetivam de forma dinâmica; há sucessivas trocas no campo digital.

Complementando essa questão, Rush (2006) afirma que

O uso cada vez maior do microcomputador desencadeou uma era na qual muitos artistas podiam pegar material de uma fonte básica (uma fotografia) e manipulá-lo usando a linguagem computadorizada. As fotografias são traduzidas para a linguagem do computador por meio de um scanner, que realiza um processo novo e simples no qual uma imagem bidimensional é transformada em linguagem binária matemática (ou digital) do computador. O material primário (a fotografia) torna-se maleável porque agora consiste apenas em dígitos distintos (RUSH, 2006, p. 175-6).

Opera-se, então, a partir das imagens sob o ponto de vista tecnológico, que se caracteriza por mudanças na forma da imagem enquanto analógica processada ao digital maquínico, cujo signo que a define é a simulação. Segundo Couchot (2003, p. 176), “[...] as simulações numéricas que partem de imagens existentes do mundo real tratam apenas de fragmentos dessa realidade, apresentam parte dela, e não mantêm mais ligação direta com a realidade, pois pertencem à ordem numérica, computacional”.

Desse modo, posso considerar que as imagens, como essências do real, modificadas com a digitalização, mantêm relação com outra verdade, a realidade do virtual. Partindo dessa reflexão, no momento de veiculação/disponibilização dessas imagens tratadas/manipuladas no computador e incorporadas na minha prática artística, coexistindo em diferentes contextos, elas mudaram de *lugar*, do *pixel* para a fisicalidade analógica da obra.



Figura 40 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Assim, as imagens presentes nas obras foram resultados de diversas ações de manipulações recortes e justaposições, procedimentos associados às possibilidades apresentadas pela tecnologia digital.⁴⁴

⁴⁴ Colaboração de Cristiane Ziegler Leal na montagem/manipulação digital das imagens.



Figura 41 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 42 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 43 - Manipulação/Montagem Digital, detalhe, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Nessa prática, especificamente, a coexistência de diferentes temporalidades (analógico-digital) possibilitou a exploração de cruzamento de linguagens em meio híbrido de expressão, sem deixar de apresentar a expressão pessoal, pois cada trabalho associa linguagens, meios, técnicas e, acima de tudo, observação e generalidade. Assim, a hibridação também foi construída por fragmentos de imagens fotográficas através de sobreposições e montagens em ambiente digital, resultando em configurações pouco previsíveis que coexistem em imagens híbridas.

3 OBJETO-IMAGEM: LUGAR DE APRESENTAÇÃO E INTERAÇÕES POÉTICAS

Neste último capítulo, abordo questões referentes ao segmento poético da série instalação *Entre Esferas 3*; após, abordo a proposta artística *Um Todo em Partes III*. Aponto aspectos importantes do lugar de apresentação e interações poéticas das obras desenvolvidas no percurso da pesquisa (nesta ordem: *Entre Esferas 3*, *Entre Esferas 2* e *Entre Esferas 1*; e as propostas artísticas *Um Todo em Partes III*, *II e I*), por meio da sua apreensão e compreensão. A confrontação entre o lugar no qual as obras se inserem é, antes de tudo, mais um espaço de interação com o objetivo de aproximar o espectador e ao que se estabelece em seu entorno. Discorro, ainda, sobre o aspecto das instalações, das hibridações e videoinstalações na contemporaneidade como lugares de percepção, apreensão e compreensão produzidos/instalados em um determinado espaço, processualidade, hibridação e embricamentos que a permeiam, favorecendo ações e interações também com o espectador.

3.1 Instalação: lugares de relação e apresentação poética

Parecem rochas, mas são ninhos de cupins. Parecem frutos, mas são colmeias. Parecem nuvens, mas são enxames. Parecem longe, mas são pequenos. Parecem mortos, mas estão quietos. Parece terra, mas estão vivos. Parecem letras nos livros. Parecem inofensivos. Parecem grandes, mas estão pertos. Parecem lerdos, mas estão quietos. Parecem ser, mas são incertos (ANTUNES, 2002) [As Coisas].

Seguindo indagações pessoais alcançadas com o processo, desenvolvimento, realização/produção das práticas artísticas, nas injunções surgidas com as hibridações entre as linguagens e meios, encontro novos desdobramentos para reflexões através dos lugares de relação e apresentação poética onde são instalados, ou seja, em exposição.

A série instalação *Entre Esferas 3*⁴⁵ (Figura 44) é uma obra composta por objetos (esferas cerâmicas) repetidos enquanto forma (esferas texturas), pequenas médias e grandes, abertas e/ou fechadas. As cores foram sendo estabelecidas ao longo do processo pela matéria argila – preta, branca e vermelha. Para compor as superfícies, desenvolvi procedimentos, agenciando novas estruturas para as texturas; em algumas, utilizei molde (gesso e/ou silicone), em outras, apenas impressão, marcas ou mesmo baixos-relevos.

Continuei a explorar as superfícies dos objetos (esferas cerâmicas) ao introduzir variações nas texturas, em baixo-relevo, nas tramas lineares compostas de emaranhados de fios de argila (utilizando a ferramenta extrusora manual), criando diferenças nas singularidades. Nas articulações apresentadas pelo processo, estabeleci associações *entre* a materialidade da cerâmica e o meio videográfico. As imagens integrantes do vídeo partiram das experiências de deslocamentos abordados em contextos anteriormente pesquisados⁴⁶ (fragmentos do processo, do lugar) e, nesta prática, especificamente, na paisagem.

Aos poucos, o interesse pela paisagem começou a ganhar proporção neste estudo, principalmente após algumas experiências fotográficas com o objeto (esferas cerâmicas) junto à paisagem de meu entorno.

Algumas dessas questões relativas à paisagem e ao modo de como a percebemos são abordadas por Anne Cauquelin, a qual ressalta que estar diante da paisagem,

[...] inocentemente presos à armadilha, [contemplamos] não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante a um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver (CAUQUELIN, 2007, p.27).

Segundo a autora, em sua infância, numa de suas férias de julho, deparou-se com um campo de trigo, dourado. Essa imagem passaria a impregnar sua memória para sempre, servindo de parâmetro a todas as imagens de outros campos de trigo

⁴⁵ Exposição: CombinAÇÕES POÉTICAS realizada no Museu de Arte de Santa Maria - Anexo do MASM/RS. Participo expondo a obra-instalação *Entre ESFERAS 3* e a proposta artística *UM todo em partes III*, no período de 1º de março a 11 de março de 2011.

⁴⁶ Imagens captadas a partir de experiências de deslocamento: no ateliê de cerâmica, no lugar – a Olaria, e nesta prática também na paisagem (situada nas adjacências do Centro de Artes e Letras - CAL/UFSM).

vistos, e mais, ainda a todos os amarelos. Assim, para a autora (2007, p. 105), “[...] todo o campo deve agora responder a essa proposição, ocasionalmente e para sempre construída – naquele verão, naquele lugar”. Com isso, as referências para a percepção da paisagem equivalem ao nosso modo de ver, de perceber, e poderão se tornar subjetivas de alguma forma em nós e nas soluções significativas, ou mesmo aos acasos significativos.

Na minha prática, os deslocamentos poéticos desdobraram-se para novas possibilidades, e a imagem da paisagem alcançou outra visibilidade quando se situou na relação *entre*, a qual se estabeleceu quando o trabalho passou a construir outro trabalho. Um exemplo foi o encontro significativo da paisagem na instalação *Entre Esferas 3*, em que o acaso trouxe a paisagem, do exterior para dentro da obra, na exposição, a partir da transparência do tecido nas janelas do Museu/MASM em um dia iluminado.



Figura 44 - *Entre ESFERAS 3*. Instalação, detalhe, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Assim, nessas relações e entrelaçamentos inesperados e percebidos no processo poético, a obra estabeleceu uma nova visibilidade: a busca pelo caráter espacial poético como possibilidade participativa do espectador. Assim, a materialidade da cerâmica e as imagens fotográficas e videográficas passaram a ser entendidas como estratégia de apreensão poética e de aproximação com o espectador. Desse modo, objetivo igualmente ampliar e compartilhar essa experiência adquirida durante o processo poético, com as relações de trocas.

A proposta artística *Um Todo em Partes III* partiu de um convite via correio eletrônico aos integrantes do Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq (GAD) - UFSM, coordenado pela professora Reinilda de Fátima B. Minuzzi, a fim de participarem/colaborarem com meu projeto de pesquisa e extensão '*Olaria na UFSM: espaço de ações e interações poéticas*'.⁴⁷ A proposta anteriormente objetivada consistia em efetuar ações/interações poéticas tendo como ponto de partida um lugar, nesse caso específico, a Olaria, localizada no campus da Universidade Federal de Santa Maria. Para tanto, não foi estabelecida temática de intervenção; a criação poderia se dar com a utilização de 'sobras' de tijolos de argila ainda sendo construídos no local. Em momentos paralelos ao desenvolvimento dos processos individuais, com a iniciativa dos participantes, foram realizadas ações poéticas (direta e indiretamente) com os objetos (esferas cerâmicas) em meio à argila e à paisagem. Os resultados dessas experiências individuais e coletivas aconteceram com registros fotográficos digitais.⁴⁸ Na etapa seguinte, no ateliê, foi desenvolvida uma esfera cerâmica (65 cm de diâmetro), para ser colocado em seu interior (dentro) um dispositivo (porta-retrato digital) contendo as imagens fotográficas da intervenção poética. A ideia, enquanto proposta poética, remodelou-se, complementando os 'nexos poéticos' – ao ser apresentada na exposição, aproximando-a do espectador.

⁴⁷ O projeto de pesquisa e extensão se encontra em desenvolvimento desde 2009, como proposta paralela à pesquisa do Mestrado em Artes Visuais/PPGART-UFSM, sob coordenação da Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima B. Minuzzi.

⁴⁸ Ver Anexo B.



Figura 45 - *UM todo em partes III*.
Objeto/Cerâmica (65 cm de diâmetro), Dispositivo (porta-retrato digital), 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Desse modo, esta reflexão articula-se a partir da confrontação com a obra-instalação *Entre Esferas 3* e a proposta poética *Um Todo em Partes III*, em um contexto – da exposição.⁴⁹ Assim, ao lugar que a acolhe, a exposição, cabe a função de lugar de aproximação, encontros e diálogos entre a obra e o público.

⁴⁹ Museu de Arte de Santa Maria – MASM, segundo Carla Borin Vieira [Mestre em Artes Visuais/PPGART (2010)], “O MASM passa a materializar um espaço onde conceitos diferentes remodelam uma nova função, onde o museu deixa de ser apenas um local de divulgação e ‘apreciação’ da arte e passa também a educar, refletir, questionar assuntos pertinentes à comunidade”. (Carla Borin Vieira, juntamente com Márcio Flores, coordena o espaço e o acervo museológico do MASM, Santa Maria-RS, desde 2009).



Figura 46 - Fotografia Digital, vídeo, detalhe, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 47 - Manipulação/Montagem Digital, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As obras aqui explicitadas, com o intuito de abarcar a questão do lugar em que operam, envolvem relações, confrontos e possibilidades determinadas na especificidade do contexto híbrido em que estão expostas.

A instalação *Entre Esferas 3* interagiu com a dimensão espacial do recinto de exposição, operando com a tridimensionalidade dos objetos (esferas cerâmicas) e as imagens videográficas, o que criou uma dinamicidade do conjunto. Em exposição revelou-se por meio dos objetos (esferas cerâmicas) e as imagens experienciadas a partir de deslocamentos. Nessas relações imbricadas *entre* os objetos-imagens para o mesmo lugar, conduziu o espectador a construir também suas próprias relações. Foram arranjos formais e visuais de espaços e tempos distintos, no qual o espectador desempenhou um papel significativo para a apreciação da totalidade da obra.

As montagens das instalações, temporárias na maioria das vezes, por durarem o tempo estipulado da exposição, podem ter elementos adicionados, removidos, ou até mesmo trocados, dependendo do lugar onde vão ser instaladas. Nesse trabalho, utilizou-se um painel branco flexível; pela mobilidade do suporte, foi transformado em uma meia circunferência. As imagens videográficas foram nele projetadas; em algumas, aconteceram recortes imprevistos, para fora do suporte, ou mesmo sob as esferas distribuídas alternadamente no chão. As janelas do local (anexo do Museu), de vidro, foram cobertas com tecido. Mesmo assim, a luz exterior e os elementos da paisagem puderam ser percebidos através da transparência. O exterior insistia em estar dentro da obra, compondo um conjunto único. Esses detalhes do acaso, surpreendentes, foram percebidos com os registros fotográficos.

A proposta artística *Um Todo em Partes III* foi instalada ao lado da obra *Entre Esferas 3*, intencionalmente pensando nas relações de trocas poéticas entre uma e outra. O objeto cerâmico guarda em sua superfície as imagens fragmentadas do lugar (imagens fotográficas da intervenção do lugar, a Olaria), subvertendo a lógica objetiva – guardar imagens – de ‘coisas’, lugares, texturas, pois não é mais a esfera; as imagens encontram-se na superfície das peças. O estranhamento aconteceu pelo inesperado, mas logo apreendido e assimilado (pelo espectador) como parte da verdade da obra na exposição. As imagens, no que as diferencia e onde reside essa diferença, encontraram-se na condição imagética de distribuição, em um dispositivo (porta-retrato digital). Assim, as relações de trocas e nexos poéticos aconteceram ao se estabelecer redes de encontro com os integrantes do Grupo de Pesquisa Arte e

Design (GAD), com a experiência de intervenção no lugar – Olaria (Anexo B) registrado em imagens fotográficas.



Figura 48 - *UM todo em partes III*. Cerâmica, imagens, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

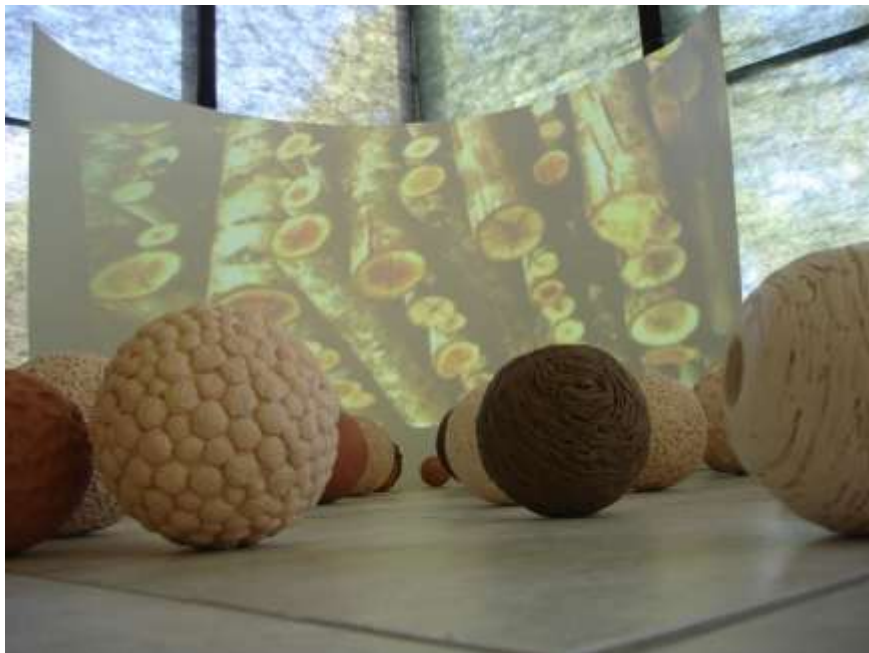


Figura 49 - *Entre ESFERAS 3*. Objeto/Cerâmica. Imagem videográfica, detalhe, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 50 - *Entre ESFERAS 3*. Objeto/Cerâmica, detalhe, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As instalações *Entre Esferas 2* (Figuras 28 a 31) e *Entre Esferas 1* (Figuras 13 a 15), apresentadas em exposição em períodos alternados (2009 e 2010), foram instaladas, em momentos distintos, no Anfiteatro Caixa Preta (Centro de Artes e Letras/UFSM), e dispostas no mesmo lugar, em situações paralelas e diferenciadas. Em minha concepção, o Anfiteatro Caixa Preta (usado como espaço de exposição) guarda certo mistério, por representar, como diz Didi-Huberman (1998, p.35), “[...] volumes dotados de vazios”. Antes de ser ocupado pelas obras ou até mesmo pela presença do público, por ocasião de alguma peça de teatro, de música, enfim, de eventos culturais, caracteriza-se como um lugar quadrado, fechado e todo negro. Seguidamente, ao pensar no Caixa Preta, lembro-me do autor Didi-Huberman (1998, p. 98), especificamente com “A dialética do cubo negro de Tony Smith”, em que uma experiência de deslocamento por uma estrada escura, quiçá, “[...] terá presidido à invenção da primeira *Caixa preta*”, do artista. No caso deste estudo, o Anfiteatro Caixa Preta como lugar de exposição proporcionou a montagem das duas instalações e mudanças imagéticas no modo de operar a obra no lugar, tanto em sua dimensão física quanto simbólica, além de aspectos e modos de disponibilizá-la ao espectador.

Um Todo em Partes II (Figuras 25 a 27) e *Um Todo em Partes I* (Figuras 21 a 24) foram duas experiências significativas realizadas em período alternados (2009): a primeira, na Galeria do Campus 8, UCS (Caxias do Sul/RS); a segunda, na Sala de Exposições Cláudio Carriconde – CAL/UFSM. Assim, partindo das relações apreendidas nesses contextos, nas trocas com o *outro*, com as obras em exposições, foi possível, sob vários aspectos significativos, ir construindo conceitos, reflexões e resultados através das práticas artísticas.

3.1.1 Lugares de percepção: instalações

Ao apreendermos a arte como modo de diálogo e expressão, percebemos que a hibridação das linguagens contemporâneas aponta para a pluralidade desses modos. Não apenas o artista e sua obra mudaram; também se diversificou o espaço expositivo, a própria mostra e os meios de sua divulgação. Igualmente, o espectador se transformou, não sendo mais um apreciador passivo, mas um agente participativo das experiências artísticas.

A instalação é um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes do século XX e início do XXI (ARCHER 2001). O desenvolvimento tecnológico acelerado dos dois últimos séculos e a profunda redefinição dos conceitos enunciados impelem a se usar campos experimentais muito diversos, plurais, favorecendo as produções artísticas e as novas linguagens implícitas, bem como as suas escolhas de ruptura associadas à busca incessante do 'novo'.

No contexto do mundo globalizado, a arte na contemporaneidade assume um papel relevante, surpreendente, inesperado. Ela se oferece como um campo enigmático, mágico, transitório, tecendo novos conceitos, pensamentos, linguagens e processos na arte e na tecnologia. É um campo aberto à criatividade, que se mantém como fronteira a ser explorada, descoberta e revelada, um território que gera uma multiplicidade de significados, transformações e percepções, as quais tencionam nosso posicionamento como indivíduos frente a esses novos parâmetros.

No contexto histórico, as três dimensões da arte sempre foram assunto do campo escultórico, mas, mesmo assim, após a primeira metade do século XX, o espaço que envolve o corpo do observador não era tratado como parte da obra. O

sentimento de estar dentro da obra e de possuir a consciência dessa percepção somente veio a ser explorado e entendido pela arte após a publicação da obra *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty. O texto, original de 1945, apresenta o conceito de percepção, de espaço, gerando especial repercussão no campo da produção de sentido. Dessa forma, o autor afirma:

Agora se manifesta o verdadeiro problema da memória da percepção, ligado ao problema geral da consciência perspectiva. [...] Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que revividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se (MERLEAU-PONTY, 1999, 47-8).

A experiência de percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas depois dos anos 60. A consciência desse outro modo de perceber a arte influenciou gerações de poéticas artísticas.

Conforme Archer (2001), muitas propostas artísticas de períodos distintos foram classificadas, procurando agrupá-las por suas proximidades estéticas, conceituais, materiais, e/ou associadas ao uso do cotidiano, à comunicação, aos valores religiosos e culturais. Cito como exemplo a Arte Conceitual, Arte Póvera, Arte Processual, *Land Art*, *Body-Art*, Novo Realismo e Minimalismo, Instalação e Vídeo-Arte. Nesse sentido, Archer (2001, p. 145) afirma: “[...] houve um afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares”.

No campo da visualidade, a experiência da percepção corporal passou a ser explorada em suas proposições artísticas após os anos 60. No Brasil, isso aconteceu mais intensamente com a Arte Ambiental tão bem conceituada por Hélio Oiticica, com as obras *Penetráveis*, *Parangolés*, entre outras; por Ligia Clark, com a obra *Os Bichos*, de 1960, que permitiram ao espectador o processo de troca, de manipulação e modificação da obra. A arte, nesse momento, deixou apenas de ser observada e passou a ser experimentada.

A consciência dessa nova realidade de percepção influenciou fortemente as poéticas dos artistas, do visitante e dos críticos de arte. Para Mello (2008, p. 169), “[...] quando o artista rompe a lógica material, ele deflagra a ideia de que importa menos o objeto de arte, a obra acabada, e mais o processo de criação”.

Desse modo, o artista passa a realizar experimentações utilizadas não apenas no espaço material escultórico ou no espaço bidimensional da tela, mas também na exploração de possibilidades de vivências, novos instrumentos de linguagem e suportes que redimensionam o papel do autor e do espectador/participante nessa troca poética com a obra.

Em princípio, é possível pensar que muitas obras e ações dos artistas estabelecem de certa forma relações de dimensão simbólica, histórica, cultural e física, com o espaço que as acolhem. Mas, trata-se ainda de um lugar de diálogo compartilhado com o espectador e suas disposições culturais.

Segundo Carvalho (2005, p. 4), “operar no espaço” apresenta como as instalações envolvem certa relação com o ambiente de exposição e os desdobramentos advindos desse processo.

A relação de espaço e instalação pode parecer tão evidente que uma observação quanto à importância do primeiro conceito para uma formulação de uma problemática da segunda soe como um lugar comum (p. 140). [...] Em termos específicos, o espaço do qual se fala é considerado: (I) do ponto de vista da concepção da obra e do modo como o artista considera a obra, em termos artísticos e estéticos, como a relação entre a obra e o sítio ao qual, no caso das instalações, a obra se destina; (II) do ponto de vista da realização da obra e do modo como esta opera com a noção de lugar [aspectos simbólicos]; (III) do ponto de vista da recepção da obra; o espaço em seus aspectos sensíveis, no que concerne à percepção e a experiência com a dimensão espacial (CARVALHO, 2005, p. 142).

Conhecida no circuito das produções artísticas contemporâneas, a instalação surgiu em ambientes criados em museus e galerias, ainda quando os artistas de vanguarda investiram no questionamento dos suportes tradicionais.

Em certo sentido, podemos dizer que a fronteira entre a instalação e escultura nunca existiu. Toda obra tem que ser instalada de alguma maneira. [...] A instalação viria a problematizar definitivamente as relações condicionadas pela existência da obra em um local específico, definindo seu campo de ação como sendo fundamentalmente de uma política de intervenção no campo da exposição (FIDELIS, 2005, p. 19).

A instalação pode ser considerada uma linguagem ou manifestação artística; a obra pode ser composta de elementos variados, em formatos e escalas diversos, organizados em ambientes abertos ou fechados. A disposição desses elementos no espaço pode ser temporária e criar relações com o lugar, com quem a acolhe e dela participa. Nesse caso, estamos frente a um objeto, o qual reúne aspectos do

desenho, da escultura, do vídeo e procedimentos oriundos dos conceitos da apropriação, acumulação, modificação e hibridização.

Carvalho aponta a instalação como sendo

[...] uma articulação entre uma dimensão de ordem física e material do espaço, assim como uma dimensão simbólica – relativa aos espaços históricos, culturais e sociais que conformam o uso dos locais no qual se instala – entre os diversos objetos, materiais ou imagens e outros elementos que a compõem como obra, e ainda a figura do espectador, que desempenha o papel de ator neste processo (CARVALHO, 2005, p. 52).

Portanto, nas instalações, configuram-se a disposição espacial dos objetos, materiais, imagens, em que o espaço não cumpre apenas a função do suporte, fundo ou cenário para os dispositivos, mas atua como elemento ativo, propositivo e transformador; ultrapassa os limites do lugar, podendo se instalar fora dele e sendo marcado pela efemeridade do evento. Entre outros aspectos, a instalação, segundo Carvalho (2007, p. 106), pode se configurar como:

[...] a obra *ocupa, interage, opera* com o espaço expositivo; b) como a obra pressupõe ou impõe um tipo de papel - atitude, ponto de vista, modo de observação e/ou participação - para o observador; c) condições de existência da obra, isto é, caráter permanente ou temporário de sua configuração espacial, entre outros elementos de ordem material e conceitual que a constituem como instalação.

Também, não é implícita à instalação determinada situação de interação por parte do espectador, como, por exemplo, o que envolva manipulação dos objetos, ou até mesmo a presença física dentro da obra. Ainda, uma instalação pode simplesmente determinar que olhemos para ela, ou que nos coloquemos em postura de deslocamento físico durante a apreciação da obra.

Nesse sentido, Gomes (1998) propõe uma mudança do olhar do espectador em relação ao espaço de exposição:

[...] as instalações inserem o visitante no espaço, “descriando” o museu e criando um ambiente. Este procedimento tem uma longa história na civilização, que passa pelas tumbas (pirâmides, subterrâneos, sarcófagos e capelas), pelos altares cristãos (retábulos, relicários, ícones) e pagãos, pelos dioramas, panoramas, *trompe l’oeil*, teatros microscópicos, maquetes, *peep-shows*, tendo como características principais a transição entre pintura ilusória e espaços esculpidos, a vitrine – caixa de vidro, a escuridão, a realidade da visão e a natureza como teatro (GOMES, 1998, p. 43).

A recepção também acontece pelo desejo de interação através de experiências associadas ao processo, ao espaço e à obra. Podemos entender que, com a obra, o espectador é transformado, permitindo uma mudança de atitude e criando uma conjuntura paradoxal e complexa, porque ninguém quer um modelo (no sentido de uma verdade), mas uma condição para a apreensão e novas perspectivas na arte.

Segundo Rush (2006, p. 111), “[...] atualmente, artistas de instalação, intensamente conscientes de sua obra como extensão do *eu*, da apresentação física e do ambiente que cerca sua arte, torna-se parte dela”. Por denominar e abranger diversas experiências em arte, na atualidade, estabelece-se uma nova maneira de apreensão, implicando na percepção da obra, nas relações com o lugar onde for instalada e com o espectador.

Augé (1994, p. 27), dissertando acerca do confronto com o *outro*, relata que o “[...] mundo contemporâneo que, por causa de suas transformações aceleradas, chama o olhar antropológico, isto é, uma reflexão renovada e metódica sobre a categoria da alteridade”. Ainda define várias supostas categorias de *outros* que possibilitam o pensar as práticas na atualmente.

[...] o outro exótico, que se define em relação a um ‘nós’ supostamente idêntico [...]; o outro dos outros, o outro étnico e cultural, que se define em relação a um conjunto de outros supostamente idênticos, um ‘ele’, na maioria das vezes, resumido por um nome de etnia; o outro social: o outro do interior, com referência ao qual se institui um sistema de diferenças que começa pela divisão dos sexos, mas que define, também, em termos familiares, políticos e econômicos, os respectivos lugares de uns e de outros [...] (AUGÉ, 1994, p. 27).

A inquietação do espectador diante da arte e de algumas práticas artísticas ocorre a partir do momento em que ele, num processo de relação, observação e reconhecimento, apreende-se enquanto indivíduo. Archer (2001, p. 235) conclui que “[...] observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis”. É nesse olhar que o artista encontra meios para abordar as questões relativas à vida contemporânea, pois agora mais do que nunca a arte é um campo aberto para a reflexão do mundo; ela age como iniciadora e ponto central dessas investigações.

Assim, na esfera da arte e nas poéticas individuais experienciadas com a hibridação *entre* as linguagens, técnicas e processos, elementos materiais, imagens e meios se estabelecem redimensionando os caminhos perceptivos, também por estarem inseridos na contemporaneidade.

3.1.2 Espaços de passagem: hibridação e videoinstalação

A arte, como em toda a história da humanidade, serviu-se das tecnologias disponíveis em cada época. Neste novo contexto, na esfera da arte contemporânea, de entrecruzamentos de linguagens, processos, técnicas e tecnologias, instaura-se um campo fecundo para novas práticas artísticas, podendo ou/não ser participativas, em construção, inacabadas, ou fechadas em si mesmas, mesmo que, na maioria das vezes, acolha o espectador para completá-las.

Nesse sentido, não há limite para o que seja arte na atualidade, frente a um contexto tão complexo, tão plural; repleto de olhares, imagens, conceitos; especialmente aberto às possibilidades, em decorrência do excesso de materiais, técnicas e meios disponíveis causados inclusive pelos constantes avanços tecnológicos provocados pela globalização. A arte, então, torna-se cada vez mais híbrida, agenciando novos processos e poéticas.

Assim, as práticas artísticas refletem e (o artista) questionam o atual momento, inclusive a identidade da própria obra de arte, ao passo que esta se remete à fragmentação, à multiplicidade, à autoria que igualmente reflete e instaura seu processo em contexto híbrido e efêmero em que participa. Por sua vez, Cocchiarale (2006) considera que o mundo contemporâneo procura a contaminação, a hibridação e o ecletismo; ele “[...] é absolutamente impuro e isto é para ele um valor” (COCCHIARALE, 2006, p. 71).

Na arte contemporânea, especificamente, é possível encontrar hibridações, instalações, videoinstalações nas mais diferenciadas áreas da produção e invenção de significantes.

A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do e da supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-

se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto (MELLO, 2008, p. 169).

Desse modo, a videoinstalação não é uma das inovações conceituais tecnológicas, mas uma estratégia presente antes de estas se incorporarem às pesquisas artísticas. Para Arantes (2005), as experimentações tecnológicas e científicas no campo da arte, com a utilização de dispositivos tecnológicos e científicos, vieram acompanhadas por um processo de hibridação entre meios, linguagens e suportes diversos.

Nesse sentido, a linguagem do vídeo “[...] compreende um momento de expansão do plano da imagem para o plano da supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento” (MELLO, 2008, p. 169). Ainda segundo a autora (2008, p. 139), “[...] o vídeo não pode ser considerado um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística [...]”.

Desse modo, os meios para que o vídeo se concretize apresentam-se análogos aos de hibridação, não importando a especificidade do suporte escolhido, pois, nesse caso, a tecnologia tem seu papel construtor e disseminador voltado ao sensível do espectador.

A utilização do vídeo em propostas artísticas não será apenas para a criação da obra, mas para o conflito causado *entre* a mobilidade e imobilidade das imagens (na minha prática, a fotografia, o vídeo e a cerâmica), de diferentes naturezas: imagens do processo técnico, experiências de deslocamentos, temporalidades pertinentes a cada trabalho. Assim, os meios para que o vídeo se concretize apresentam-se hibridados, não importando a especificidade do suporte escolhido, pois a tecnologia tem seu papel construtor e disseminador de novos processos artísticos.

Segundo Mello (2008, p. 130), “[...] quando as imagens analógicas são digitalizadas, colocadas na memória do computador e processadas, encontram o ambiente propício para o surgimento de novos modos de estranhamento nas práticas estéticas”. Sendo assim, as linguagens analógicas, como as da fotografia, do cinema e do vídeo, hoje em dia, são absorvidas, manipuladas e recicladas.

A questão do tempo sempre esteve intimamente relacionada à produtividade, um aspecto que a produção artística moderna e contemporânea, principalmente a

arte e a tecnologia, soube transformar em capacidade de formalização. Para Santos (2005, p. 36), “[...] a vídeo-instalação permite discorrer, de modo singular, sobre questões de tempo e espaço na arte, quando combina diferentes imagens, apresentando uma dimensão temporal desconhecida para um espectador participante”.

O vídeo trabalha com as experiências do tempo, de um tempo específico. Muitas vezes, criam-se ritmos de transições a partir de fragmentos temporais pré-existentes de imagens, de sequência narrativa, ou apenas de passagens em trânsito, além de hibridações, contaminações entre as imagens, espaços e tempos distintos, linguagens, técnicas e processos. Em relação a esse aspecto do tempo contemporâneo, Katia Canton (2009) afirma que

[...] surge como um elemento que perfura o espaço substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento (CANTON, 2009, p. 20).

Na arte, no campo das misturas e trânsitos entre linguagens, segundo Mello (2008, p. 130), “[...] quando as imagens analógicas são digitalizadas, colocadas na memória do computador e processadas, encontram um ambiente propício para o surgimento dos novos modos de estranhamento nas práticas estéticas”.

Relacionando com este estudo, nas práticas destacadas, estabeleci aspectos da criação artística inserida na contemporaneidade com a associação de linguagens e meios (cerâmica, fotografia e imagem videográfica), redimensionada em tais práticas. Nelas, abordou-se o processo artístico no ateliê de cerâmica, deslocamentos experienciados em um lugar, a Olaria, e práticas fotográficas na paisagem. A ideia, em termos de ‘finalização’ para este estudo, foi realizar ações e interações poéticas em um lugar, a Olaria (individual e coletivo), e na paisagem, Campus/UFSM (e que me habita), valendo-me do objeto (esferas cerâmicas) registrado em imagens fotográficas, também para posterior utilização em experiências videográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo, e como qualidade intrínseca de uma pesquisa em Artes Visuais, procurei expor reflexões com as quais me deparei na prática artística. As reavaliações e consequentes modificações possibilitaram novos desdobramentos e conexões no processo de criação do corpo da obra. Houve mudanças bastante significativas no percurso poético, na construção/produção e na percepção.

Foram muitas as abordagens que a própria investigação enfatiza no campo da arte contemporânea, em conformidade com questões que venho buscando no processo de criação. Ao mesmo tempo em que produzo, reflito; logo, a criação e a produção das obras envolvem uma série de relações e associações, das quais são oriundas, o que faz delimitar um ponto de vista particular e propor uma reflexão acerca dos aspectos do processo e da própria arte.

Assim, a proposta poética *Objeto-Imagem: entre[meios] de uma poética*, inserida no campo das Artes Visuais, na linha Arte e Tecnologia, estabelece-se por meio da produção de obras a partir de escolhas em contextos distintos de deslocamentos: em um primeiro momento, no ateliê de cerâmica; em um segundo, no encontro de um lugar real, a Olaria, vista potencialmente como *lugar-imagem*; em um terceiro momento, articulando-se o modo de operar o lugar da exposição como lugar de apreensão de significantes. Tais possibilidades foram experienciadas no conjunto das práticas, tecendo relações de proximidade, especificidades conceituais e processuais que se apresentam e se entrelaçam na pesquisa, contribuindo para contextualizar a minha prática.

Dentre os objetivos da pesquisa e especificidades, o percurso poético vem sendo traçado de forma a corresponder ao proposto inicialmente no estudo. A série instalações *Entre Esferas 1, Entre Esferas 2 e Entre Esferas 3* e as propostas artísticas *Um Todo em Partes I, II e III* propuseram questões, pautadas na linguagem da cerâmica em diálogo com o meio fotográfico e videográfico. Nesse sentido, deslocamentos, hibridações, analogias e agregações se estabeleceram ao longo do percurso.

Sendo assim, as linguagens e meios se complementaram neste estudo, com as relações e associações entre o objeto (esfera cerâmica), a imagem e elementos

outros do lugar. Na cerâmica, em relação à forma (qualidades/características/formatos), procurei experienciar a matéria (argila) através de métodos e procedimentos no desenvolvimento do objeto (esfera cerâmica). Foram presenças matéricas que no decorrer do processo se repetiram, pelos formatos – pequenas médias e grandes – e cores – preta, branca e vermelha, diferenciadas pelas superfícies. As pequenas formas (esferas texturas) que compuseram as formas maiores (esferas cerâmicas) foram desenvolvidas com a intenção de formarem um conjunto único, uma superfície (pele) tátil visual com texturas. Outras texturas foram sendo introduzidas ao longo do processo, como os fios de argila, tramas, baixos-relevos, marcas gestuais, impressões. A aproximação com a fotografia, a princípio, ocorreu com o registro do processo na cerâmica e das ações vivenciadas no ateliê. Em outro momento do percurso, os deslocamentos favoreceram o encontro de um lugar, a Olaria, como possibilidade para capturar imagens (da arquitetura, do forno cerâmico, madeiras cortadas, texturas). Entretanto, como o percurso propõe novas escolhas, transformou-se; assim, encontrei na experiência videográfica outra maneira de conjugar e justapor minhas ideias nas práticas artísticas.

Neste aspecto, ao conjugar e justapor superfícies tão diversas (do objeto e da imagem), as quais evocaram com igual força uma pele que se apresenta à exploração visual e tátil, busquei, na interação com espectador (intersubjetiva e/ou mesmo participativa), nesse jogo de ocultar, descobrir e guardar, tornar real e subverter novas possibilidades para as práticas artísticas. Nessas interconexões estabelecidas durante o processo, nos cruzamentos de linguagens e meios, materiais, métodos e técnicas, associações e justaposições experienciadas no fazer, nasceu a obra, onde o olhar do outro (do espectador) também estava implicado.

Dado o modo prático-teórico do estudo, o objeto-imagem se estabelece ao longo do percurso como estratégia artística de confronto *entre* elementos visuais compostos, matéria/imagem, tridimensional/bidimensional, passado/presente, em que o objeto (esferas cerâmicas) não se apresenta sozinho, e sim, juntamente com as imagens (do processo, dos lugares, da paisagem), resultando numa produção artística híbrida.

Assim sendo, as abordagens e escolhas ao longo do processo distinguiram e ampliaram os conceitos operatórios (repetição, acumulação/subtração e outros como sustentação aos principais – presença/ausência, côncavo/convexo, dentro/fora, juntamente com as pausas, os acasos, que induziram mudanças significativas de atitude diante dos desafios e complexidades poéticas, suscitando indagações pessoais (do artista), do espectador (interação)) e da arte.

Para todos esses encontros, agenciamentos e acasos, necessitei de um tempo de introspecção, de amadurecimento para poder criar, desenvolver e produzir as propostas artísticas na medida em que o percurso avançou. Não resta dúvida que o processo poético ampliou a compreensão da arte contemporânea, em específico da arte e tecnologia, minha linha de pesquisa. Os desafios foram enormes, assim como as indagações que motivaram este estudo, respondidas, nos termos dados pelo próprio processo, no desenvolvimento das obras.

Diante dos objetivos iniciais formulados pela pesquisa e dos caminhos efetivamente ao longo do percurso poético, entendo ter atingido os aspectos fundamentais dos propósitos determinados. Lacunas permanecem, significando novos desafios para o estudo seguinte. Pretendo que essas possibilidades apontadas possam se relacionar com a ampliação de poéticas híbridas em novas abordagens na esfera das poéticas visuais e ter contribuído para a pesquisa em arte contemporânea.

Nesse sentido, reforço que este trabalho não está finalizado, mas redimensionado para novas produções, cabendo decidir por quais caminhos apontados deverei continuar as investigações prático-teóricas. Assim, este estudo tem ainda aspectos relevantes a serem aprofundados; possibilidades a serem exploradas e experienciadas no decorrer do percurso poético, considerando os acasos inerentes que podem redimensionar a prática artística, a qual permanece em processo de desenvolvimento e constantes descobertas.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: SENAC, 2005.

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

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins, 1991.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.123-140.

_____. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 33-35, 2004.

_____. Da prática a teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. v. 7, n.13, p. 81- 95, 1996.

_____. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, 2005, p. 37-48.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Ana M. A. de. **Instalação como problemática artística contemporânea**: os modos de espacialização e especificidade do sítio. 2005. 356 f. Tese (Doutorado em História Teoria e Crítica) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2005.

_____. Instalação como problemática artística contemporânea. In: CATTANI, Icléia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 103-115.

CATTANI, Icléia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 35-50.

_____. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

_____. *Poiéticas* e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icléia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2006.

COCCHIARALE, Fernando. **Vertentes da produção contemporânea**. Rumos Itaú Cultural Artes Visuais: São Paulo, 2002. Curadores: Cristina Freire, Jailton Moreira, Moacir dos Anjos. (Catálogo)

_____. **Quem tem medo da arte contemporânea**. Recife: Massagana, 2006.

COOPER, Emmanuel. **Historia de la cerámica**. Barcelona: Ediciones CEAC, 1987.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **A tecnologia na arte:** da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Impressão.** Marca Sinal. In: L'EMPREINTE. Catálogo de exposição – *Centre Georges Pompidou*, Paris, 1997. Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFGM, por Patrícia Franca.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papyrus, 2007.

FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Valeria R. **Poesia contemporânea em Arnaldo Antunes:** ventando as palavras, alforriando as coisas. Interletras (Dourados), v. 1, p. 1-9, 2008.

FIDELIS, Gaudêncio; DUARTE, Paulo (Org.). **Histórias da arte e do espaço:** da escultura à instalação. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRIGOLA, Maria Dolors Rosi. **Cerâmica artística.** Lisboa: Estampa, 2006.

GABBAI, Miriam B. B. (Org.) **Cerâmica:** arte da terra. São Paulo: Callis, 1987.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. **ARS, Revista do Dep. de Artes da ECA,** São Paulo, ano 1, n. 1, p. 104, 2003.

GOMES, Paulo C. R. **Meias verdades mentiras inteiras:** uma poética com fragmentos. 1998. 135 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GOMES, Paulo. 3 x 3: poéticas em processo. **Revista Expressão**. v. 1, n. 2, p. 67-7, 2010.

GRIMBERG, Norma T. **Humanoides**: transmutações da forma e da matéria. 1994. 78 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KYRIAKAKIS, G. E. de A. **Forças, fluxos**: e a astúcia dos líquidos. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEACH, Bernard. **Manual del ceramista**. Barcelona: Blume, 1981.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MELIM, Regina. Formas distendidas de performance, In: 13º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. Arte em Pesquisa: Especificidades, 2004, Brasília. **Anais...**

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAKANO, Katsuko. **Terra, fogo, homem**. São Paulo: Oriento, 1989.

PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.123-40.

_____. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v. 13, n. 21, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2007.

_____. **Redes de criação; construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2008.

SANTOS, Eriel de Araújo. A. **Imagens transitórias**: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num processo fotográfico. 2009. 239 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. **A imagem em silêncio**. In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E ARTES PLÁSTICAS; ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E ARTES PLÁSTICAS. Salvador, 2009. p. 373-383.

SANTOS, Nara Cristina. Arte e tecnologia: considerações sobre o percurso histórico. **Expressão: revista do Centro de Artes e Letras**, Santa Maria: UFSM, v. 1, ano 9, p.34-42, 2005.

VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZIELINSKY, Mônica. Criação e Crítica. Substâncias da Arte. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando. (Org.). **Criação e Crítica**. Rio de Janeiro: Museu Vale e Suzy Muniz Produções, 2009. v.1, p.10-25.

Bibliografia Digital

DOCTORS, Marcio. **Efeitos e afetos**: entrevista com Regina Silveira. In Luz/Zul. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, jul./ago. 2003. Disponível em: <http://www.artnexus.com/Catalog_Bibliography.aspx?EcatalogID=90&ArtNexusLenguajeld=2>. Acesso em: 19 dez. 2010.

_____. **Crítico de arte e curador**. Disponível em: <<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/marcio-doctors>>. Acesso em: 19 dez. 2010.

FERRERA, Valeria Rosito. **Poesia contemporânea em Arnaldo Antunes**: ventando as palavras, alforriando as coisas. Disponível em: <www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n6_n7/textos/poesia_contenporanea>. Acesso em: 21 dez. 2010.

GOLDSWORTHY, Andy. **Snowballs in Summer**. 1998. Disponível em: <<http://www.spiralcage.com/blog/?tag=morton-feldman>>. Acesso em: 18 dez. 2010.

GOLDSWORTHY, Andy. **Field**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Antony_Gormley> Acesso em: 18 dez. 2010.

GRINBERG, Norma. **Lugar do ateliê: entrando pelos bastidores**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/lacad/artigos.html>> Acesso em: 15 dez. 2010.

KYRIAKAKIS, Geórgia. **Site da Artista Geórgia Kyriakakis**. Disponível em: <http://www.georgiakyriakakis.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=43>. Acesso em: 18 dez. 2010.

REY, Sandra. **Cruzamentos impuros**: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos. In: 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas da ANPAP, 2007, Florianópolis. Anais [on line]. Florianópolis: 2007. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais.html>>. Acesso em: 29 nov. 2010.

SILVEIRA, Regina. LUZ ZUL ilumina o Centro Cultural Telemar. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=9707>>. Imagens disponíveis em: <<http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens>>. Acesso em: 19 dez. 2010.

SILVEIRA, Regina. Luz Zul. **A poética dos direitos da luz**. Disponível em: <<http://www.rioartecultura.com/reginasilveira.htm>>. Acesso em: 19 dez. 2010.

ANEXOS

Anexo A - Objetos (esferas cerâmicas) na paisagem. Adjacências CAL-UFSM, 2011



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Anexo B - Interação na Olaria da UFSM, 2010

Trata-se de uma proposta/convite via correio eletrônico aos integrantes do Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq (GAD) - UFSM, coordenado pela professora Reinilda de Fátima B. Minuzzi, para participarem/colaborarem no meu projeto de pesquisa e extensão – Olaria na UFSM: espaço de ações e interações poéticas.⁵⁰



Interação no lugar/Olaria (UFSM): Odete Angelina Calderan, 2010.

⁵⁰ O projeto de pesquisa e extensão se encontra em desenvolvimento desde (2010), como proposta paralela à pesquisa do Mestrado em Artes Visuais/PPGART-UFSM, sob coordenação da Prof.^a Dr.^a Reinilda de Fátima B. Minuzzi.



Interação no lugar/Olaria (UFSM): Rogério Schraiber, 2010.



Interação no lugar/Olaria (UFSM): Reinilda de Fátima B. Minuzzi, 2010.



Interação no lugar/Olaria (UFSM): Ângela Muller, 2010.



Interação no lugar/Olaria (UFSM): Elias Moroso, 2010.



Interação no lugar/Olaria (UFSM): Cristiane Ziegler Leal, 2010.



Montagem Digital: organizada conforme as imagens – Elias, Cristiane, Rogério, Ângela, Odete e Reinilda. Colaboração: Cristiane Ziegler Leal.



Interação com o objeto (esfera cerâmica): Grupo de Pesquisa Arte e Design GAD/CNPq - UFSM.



Participantes da proposta poética (2010) - Grupo de Pesquisa Arte e Design GAD/CNPq - UFSM.
Ângela, Cris, Reinilda, Rogério e Elias.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Anexo C - Uma tarde no Museu/MASM de Santa Maria

Alunos do Colégio Nossa Senhora de Fátima, turma 212 da sétima série, atravessam a Avenida Presidente Vargas para visitar o Museu/MASM e minha exposição Combinações Poéticas, 2011.



Entre ESFERAS 3, 2011.



Entre ESFERAS 3, 2011.



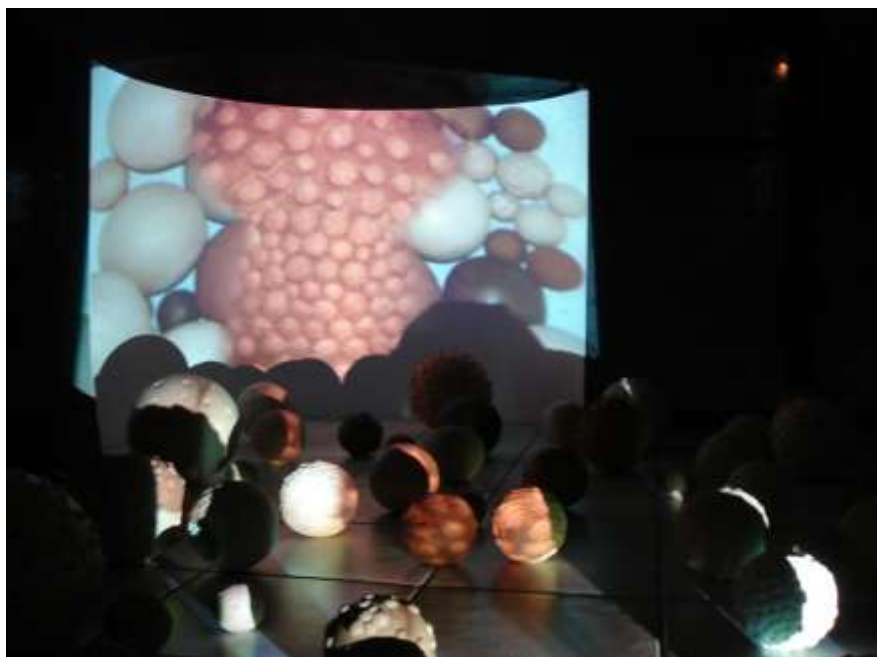
Entre ESFERAS 3
Fonte: Arquivo pessoal da autora



UM todo em partes III, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal da autora

Anexo D - Experiência com a instalação *Entre Esferas 3*, 2011

Exposição realizada no Anexo do Museu/MASM, experiência fotográfica realizada no período da noite.



Entre ESFERAS 3, 2011.

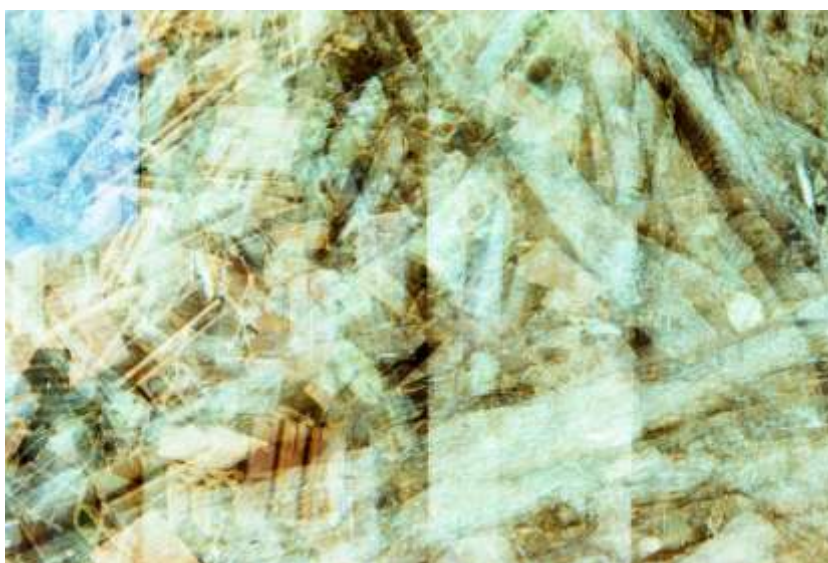


Entre ESFERAS 3, 2011.

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Anexo E - Experiência pessoal de deslocamento pelo lugar/ Olaria, 2010

Nessa experiência pessoal de deslocamento no lugar/Olaria, utilizei a câmera analógica (Holga CFN 120, chinesa) de médio formato (filme 120 mm) com o corpo e lente de plástico, considerada uma câmera de brinquedo (Toy câmera). O filme (slide 35 mm) foi digitalizado/revelado no processo de um filme negativo comum, o que seria "errado" (ou/não convencional), resultando em cor diferenciada para as imagens. As sobreposições de camadas das imagens foram conseguidas durante o ato fotográfico, apenas através do manuseio manual da câmera, sem nenhuma interferência digital (Empréstimo do equipamento por Carlos Donaduzzi - Curso de Artes Visuais, CAL-UFSM).



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Anexo F - Imagens da exposição/defesa da dissertação, 2011

Imagens da exposição apresentada durante a defesa desta dissertação, realizada no Anfiteatro Caixa Preta do CAL-UFSM, 2011.



Entre ESFERAS 1, 2011.
Foto: Carlos Donaduzzi



Entre ESFERAS 1, 2011.
Foto: Carlos Donaduzzi



Entre ESFERAS 2, 2011.
Foto: Carlos Donaduzzi



Entre ESFERAS 3, 2011.
Foto: Carlos Donaduzzi