

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SAMIRA RABELLO PEREIRA

UMA LEITURA DA INSTALAÇÃO *INVENTION*, DE MARK LEWIS

BRASÍLIA

2016

SAMIRA RABELLO PEREIRA

Uma leitura da instalação *Invention*, de Mark Lewis

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Professora Doutora Elisa de Souza Martinez.

Brasília, 2016

SAMIRA RABELLO PEREIRA

Uma leitura da instalação *Invention*, de Mark Lewis

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Professora Doutora Elisa de Souza Martinez.

Profa. Dra. Elisa de Souza Martinez – UnB/IdA

Presidente

Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios – Unb/IdA

Suplente

Profa. Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro – UnB/IdA

Examinadora

Prof. Dr. Pedro Russi – UnB/FAU

Examinador

Agradecimentos

“Sinta-se tão grato à existência quanto possível pelas pequenas coisas, e não somente pelas grandes, simplesmente por estar respirando. Nada temos a reivindicar à existência, assim, tudo o que é dado é uma dádiva. Cresça cada vez mais em gratidão e reconhecimento, deixe que isso se torne seu estilo. Seja grato a todos. Se as pessoas compreenderem a gratidão, ficarão gratas por coisas que foram feitas positivamente e até por coisas que poderiam ter sido, mas que não foram feitas. [...] Uma vez entendido o sentimento da gratidão e permitindo que ele se aprofunde em você, começará a se sentir grato por tudo. [...]” (OSHO).

Agradeço a Professora Doutora Elisa de Souza Martinez, e a forma de trabalho que me trouxeram aprendizados e enriquecimento além do âmbito acadêmico.

Agradeço à Prof^a. Maria Eurydice Ribeiro, ao Prof. Vicente Martinez, ao Prof. Biagio D’Angello e ao Prof^o D^o Pedro Russi pela generosidade, pelas leituras, pelas discussões, pelas considerações feitas na banca de qualificação e/ou defesa, bem como, no decorrer do trabalho, que foram essenciais e enriquecedoras ao meu trabalho e processo.

Agradeço também a todos os meus amigos próximos que me deram força, palavras de incentivo, e o melhor, tiveram paciência e respeito ao tempo que me propus dedicar ao mestrado. Agradeço em especial ao amigo Marco Rocha e à amiga Sara Scholze pelo incentivo, pelas conversas, pelas trocas, pelas leituras e pelas revisões. Agradeço aos demais amigos que participaram com o carinho e palavras de incentivo.

Agradeço aos meus pais, Rosana e Armando (*in memoriam*), a minha avó Léa pela paciência e por suas sábias palavras, rezas e carinho, que me confortaram nos momentos difíceis. Ao meu avô Jahir (*in memoriam*), pois

graças a ele vim parar nesta cidade, e minha estada em Brasília foi possível e tranquila.

Agradeço a Yana Palankof, revisora, e a Desusete, funcionário do Instituto de Artes pelo profissionalismo, pela contribuição, pela flexibilidade e por toda ajuda.

Agradeço à Fundação Bienal, ao presidente e, em especial, a Rita Marinho, que sempre foi muito atenciosa e prestativa, e não apenas me ajudou a ter acesso a todo o material, mas também foi de extrema importância na solução dos contratempos com a ocorrência da perda do meu material de pesquisa de campo. Agradeço ao artista Mark Lewis e a toda a equipe de assistentes, que sempre foram muito atenciosos e disponibilizaram acesso aos vídeos. Por fim, agradeço às instituições que apoiaram a realização do mestrado. À Universidade de Brasília (UnB) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de mestrado, que possibilitou seu desenvolvimento.

“Meu século, minha fera, quem poderá,
olhar-te dentro dos olhos,
e soldar com o seu sangue,
as vértebras de dois séculos?

[...] Enquanto vive, a criatura
deve levar as próprias vértebras,
os vagalhões brincam
com a invisível coluna vertebral.
Como delicada, infantil cartilagem
é o século neonato da terra.

Para liberar o século em cadeias
para dar início ao novo mundo
é preciso com a flauta reunir
os joelhos nodosos dos dias.

Mas está fraturado o teu dorso
meu estupendo e pobre século.
Com um sorriso insensato
como uma fera um tempo graciosa
tu te voltas para trás, fraca e cruel,
para contemplar as tuas pegadas”.

“*Vek moi*”, *Osip Mandel'stam* – “O século” – Tradução de George Agamben

Resumo

Nesta dissertação, apresentamos uma leitura da instalação *Invention*, realizada pelo artista Mark Lewis, no contexto situacional da 31ª Bienal de São Paulo. Na abordagem, utilizamos a ferramenta teórico-metodológica da semiótica discursiva. O objetivo aqui é investigar no campo relacional os efeitos dos sentidos que contribuem para a significação do objeto de arte e em que medida este colabora para a construção do discurso que o engloba. Pressupomos que os efeitos dos sentidos surgem da interação entre texto e contexto. Pretendemos demonstrar que o significado do objeto denominado artístico emerge das relações construídas no contexto em que este está ou foi inserido, bem como a maneira com que produz efeitos de sentidos, que cooperam para a construção do discurso curatorial. Por conta dessa aceção, focalizamos o tratamento da discursivização do texto plástico – *Invention* – para, dessa forma, alcançar seus desdobramentos significativos, bem como na iconização do texto plástico, para então colacionar os discursos, a obra e a exposição, buscando identificar as relações semânticas entre eles. Por fim, neste processo de contrapor os discursos, tentamos demonstrar a relação sintático-semântica que emerge da interseção entre obra de arte e exposição para atingir o discurso. Percebemos que a obra *Invention* faz surgir paradigmas sociais, culturais e políticos inerentes à condição contemporânea, tal como percebido no discurso curatorial, além de atuar como ferramenta de manipulação deste.

Palavras-chave: *Invention*. Mark Lewis. Instalação. Semiótica. Curadoria.

Abstract

This dissertation we present a reading about the art installation *Invention* by Mark Lewis, in the situational context of the 31st Bienal de São Paulo. In the present approach is the methodological-theoretical tool used is the discursive semiotics. The aim of this work is to investigate, through the art piece reading, the relational field and the effect of senses that contribute to its meaning and also to understand its contribution to the construction of speech that includes it – the exposition. An exchange is assumed – the exchange in which the effect of senses emerges from the interaction between the combination: text and context. Therefore, this study aims to demonstrate that the meaning of the object called artistic emerges from the relations built within its context, as well as the way it produces effect of senses that contributes to the construction of the curatorial discourse. Because of this significance, the present work focuses, thence, on the treatment of the discursivization of the plastic text – *Invention* – to thus achieve its significant developments and the iconization plastic text, and then collate the speeches, the work and exposure in order to identify the relationships semantic between them. Finally, in the process of countering the speeches, we try to demonstrate the syntactic-semantic relationship that emerges from the intersection between artwork and exposure to achieve the speech. We realized that the *Invention* work raises social paradigms, cultural and political inherent to contemporary condition, as perceived in curatorial discourse, besides acting as a manipulation tool this.

Keywords: *Invention*. Mark Lewis. Installation. Semiotic. Curatorial.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Sala *Invention* – imagem captada durante o dia. p. 20.
- Figura 2: Mapa da 31a Bienal – visualização geral. p. 53.
- Figura 3: Detalhe do mapa da 31a Bienal, localização da “válvula espacial” . p. 54.
- Figura 4: Lista de obras expostas na área “Rampa” segundo o mapa da exposição. p. 55.
- Figura 5: Mapa da exposição – divisão em “boxes” . p. 56.
- Figura 6: Mapa da 31a Bienal – códigos e localização das áreas e das plantas. p. 57.
- Figura 7: Detalhe do mapa da exposição Planta *Invention* e Planta de corte. p. 59.
- Figura 8: Planta de corte, boxe superior direito. p. 59.
- Figura 9: Esquema de divisão das áreas. p. 60.
- Figura 10: Representação em computador do campo de visão da área Rampa. p. 60
- Figura 11: Estudo de visibilidade para a área “Rampa” . p. 61.
- Figura 12: Detalhe da imagem real – destaque da rampa do pavilhão. p. 61.
- Figura 13: Foto da Rampa do pavilhão. p. 62.
- Figura 14: Detalhe da imagem do mapa – corredor lateral de acesso localizado no boxe centro esquerdo e direito. 64.
- Figura 15: Destaque da sala *Invention* – Imagem dos modelos conceituais: articulação do espaço. p. 67.
- Figura 16: Destaque da sala de *Invention* e sua localização ao centro. p. 67.
- Figura 17: Mapa da exposição localização da *Invention* nas plantas: baixa e de corte. p. 68.
- Figura 18: Detalhes da sala da obra *Invention* e sua organização. p. 70.
- Figura 19: Detalhamento da *Invention* na planta de corte- *zoom* da figura anterior. p. 73.
- Figura 20: Planta baixa: sala de *Invention* - divisão em nichos. p. 74.
- Figura 21: Planta baixa: sala de *Invention* - Organização das esculturas escultóricas e videoinstalações nos nichos. p. 74.

- Figura 22: Detalhes sobre *Invention* na exposição pelas plantas baixa e de corte. p. 76.
- Figura 23: Esquema criado para a descrição da obra. p. 77.
- Figura 24: Planta baixa – divisão para descrição. p. 78.
- Figura 25: Nicho I – escadas do acesso I: primeira metade – *hall* e escadas de acesso I. p. 79.
- Figura 26: Detalhamento da obra na planta de corte . p.80.
- Figura 27: Teto nas escadas do acesso I – estrutura escultórica I. p. 81.
- Figura 28: Frame do vídeo *Staircase at the Edifício Copan* – primeira videoinstalação. p. 84.
- Figura 29: *Frame* do vídeo *Escalators at Pinheiros* – primeira videoinstalação. p. 86.
- Figura 30: Esquema para identificação dos elementos no percurso pelo segundo nível da obra, a sala *Invention*. p. 88.
- Figura 31: Planta baixa da *Invention* – localização dos elementos constituintes da obra. . p. 90.
- Figura 32: Imagem da estrutura escultórica II e primeira videoinstalação. p. 91.
- Figura 33: *Frame* do vídeo “Above and below the Minhocão” – segunda videoinstalação. p. 91.
- Figura 34: *Frame* da filmagem feita *in loco* - Sala *Invention* – – imagem captada ao final do dia. p. 34.
- Figura 35: *Frame* do vídeo “*Galleria do Rock*” — segunda videoinstalação. p. 94.
- Figura 36: *Frame* da cena inicial do vídeo “*Vultures on the Edifício Martinelli*” — segunda videoinstalação. p. 96.
- Figura 37: *Frame* da cena final do vídeo “*Vultures on the Edifício Martinelli*” – segunda videoinstalação. p. 97.
- Figura 38: *Frame* da filmagem feita *In loco* - sala *Invention* – imagem captada durante o final do dia. p. 99.
- Figura 39: Sala *Invention* vista do nicho II esquerdo – imagem captada durante o dia visão. p. 100.
- Figura 40: Sala *Invention* vista do nicho II direito para o fundo da sala e videoinstalação III. p. 101.
- Figura 41: *Frame* do Vídeo “Museu de Arte de São Paulo (Masp)” –

videoinstalação III. p. 103.

Figura 42: *Frame* da cena final do Vídeo do “Museu de Arte de São Paulo (Masp)” –videoinstalação III. p. 105.

Figura 43 Foto da fachada das janelas de vidro no nicho III. p. 106.

Figura 44: Estrutura escultórica III – nicho III - visão 1: em direção nicho III direito. p. 108.

Figura 45: Estrutura escultórica III – nicho III - visão 2: em direção nicho III esquerdo e acesso II. p. 109.

INTRODUÇÃO.....	13
1 ARGUMENTAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DA PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE POR MEIO DA TEORIA SEMIÓTICA.....	26
1.1 A pesquisa em processos de significação.....	26
1.2 Primeiras considerações sobre o objeto.....	35
2 CONTEXTO REFERENTE.....	49
2.1 Apresentação do contexto situacional.....	50
2.1.1 Situação curatorial.....	50
2.1.2 Localização expográfica.....	52
2.1.3 Exposição <i>in loco</i>	63
2.2 Contextualização da obra na 31ª Bienal.....	65
2.2.1 Acessos à obra <i>Invention</i>	65
2.2.2 Características do objeto de arte.....	69
2.2.3 Elementos.....	70
3 DESCRIÇÃO DO PERCURSO PERCEPTIVO DO OLHAR PELA <i>INVENTION</i>.....	75
3.1 Leitura da obra, percurso <i>in loco</i>	76
3.2 Primeira videoinstalação.....	82
3.3 Reconhecendo o ambiente.....	87
3.4 Segunda videoinstalação.....	92
3.5 Percebendo detalhes.....	99
3.6 Terceira videoinstalação.....	101
3.7 Último ou primeiro espaço.....	106
4 DESAFIOS DE UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS.....	110
4.1 Análise do objeto – instalação <i>Invention</i>	110
4.2 Transformando figura em temas.....	112
4.2.1 Ampliação dos espaços.....	127
4.3 Significação entre discursos – obra e curadoria.....	136
4.3.1 Descrição da situação manipulatória.....	139
4.3.2 Considerações sobre estratégia de manipulação diante dos discursos.....	143
4.3.3 Alegoria ao Mito.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS.....	157

ANEXO I.....	175
ANEXO II.....	176

1 ARGUMENTAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DA PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE POR MEIO DA TEORIA SEMIÓTICA

Neste capítulo, dividido em duas seções, buscamos apresentar a pesquisa para aproximar o leitor da teoria e das questões acerca do objeto. Iniciamos com o projeto de pesquisa e em seguida abordamos a relação entre o campo da arte e a teoria semiótica, com o enfoque no objeto e no contexto. Por último fazemos as primeiras apresentações do objeto, sublinhando sua categoria e suas implicações.

1.1. A pesquisa sobre o processo de significação no campo relacional entre texto e contexto

Nossa pesquisa articula-se com os argumentos do artigo “O corpo de pesquisa em curadoria”, de Elisa de Souza Martinez (2011, p. 1864-1875), usado por nós como ponto de partida para este trabalho. Martinez afirma que o estudo sobre o “conjunto de objetos (2011, p. 1864) – exposições – deve ser feito por meio de um enfoque histórico e teórico. A autora aborda a importância de olhar para “as missões institucionais como meios de comunicação, de intercâmbio e de conhecimento compartilhado” (MARTINEZ, 2011, p. 1874). Ela também considera a necessidade de se estabelecer uma aproximação, “partir do contato direto com a realização de projetos institucionais em que a obra de arte pode proporcionar leituras desafiadoras dos modos habituais de apreensão do objeto denominado artístico” (2011, p. 1874). Tais argumentos justificam nossa escolha de análise, nossa opção por um recorte, bem como a condução da pesquisa por meio da leitura do objeto no contexto da exposição.

Segundo Martinez, na pesquisa sobre curadoria “se estabelecem parâmetros metodológicos para analisar o modo pelo qual um projeto curatorial se constitui e gera significação”(2011, p. 1862). Sob esse enfoque, estabelecemos nosso interesse no processo de significação, voltando-nos para “a forma de apresentação de novos trabalhos”, que “exalam o ritmo veloz de nossos dias” (AMARAL, 1984, p. 1). A relevância de analisar o contexto curatorial tem como base “pensar a curadoria como

atividade de implicações sérias para a configuração de um circuito de circulação de valores no campo da arte contemporânea” (MARTINEZ, 2011, p. 1869).

Sabemos que o contexto institucional confere às exposições, e conseqüentemente aos objetos de arte, o “estatuto de discurso” (MARTINEZ, 2001, p. 2). Conforme Martinez (Ibidem), “as instituições artísticas proporcionam uma legitimação das obras que expõem porque também essas ‘têm o estatuto de signos de uma linguagem, isto é, de objetos semióticos’” (LANDOWSKI, E.; apud MARTINEZ, 2001.p. 2). Compreende-se então que o espaço institucional e a exposição em si se consolidam como contexto. O contexto institucional chancela os discursos curatoriais – a exposição. Estes, por sua vez, produzem efeitos de sentido aos objetos de arte inseridos para sua composição e atribuem-lhes valor histórico e artístico. Portanto, o contexto influencia direta e indiretamente o sistema de significação do objeto.

Desse modo, podemos compreender que as escolhas curatoriais, ao validarem um objeto, formam um discurso e neste lhe atribuem valor artístico. As construções apresentadas nas exposições de arte são cedidas pelo espaço institucional, que dispõe do poder de chancelar os discursos, voluntária e/ou involuntariamente.

Neste viés, quando aguçamos a visão de contexto sob um viés semiótico, estamos nos referindo à produção de efeitos de sentidos. Convém, no entanto, que nos detenhamos no conceito de contexto do qual nos valem aqui. No verbete do dicionário de semiótica, “contexto é o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada, do qual depende a significação” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 97). Assim, podemos compreender o contexto como o “terreno” onde se instala a obra e ergue seu significado, isto é, o cenário onde está enquadrado o objeto de arte. É-nos concedido um amplo aval para investigação dos contextos¹ que formatam este trabalho. Considerando o cenário da 31ª Bienal, onde estava

¹ Os contextos são também estabelecidos pelo sujeito da enunciação. A estes denominamos no trabalho de contextos referentes, todos os textos-contextos convocados na enunciação.

assentada *Invention*, a análise deve levar em conta que ela foi “selecionada para integrar um percurso pela história da arte, por um certo contexto que lhe confere o estatuto de discurso” (MARTINEZ, 2001, p. 2).

Os contextos que participam da enunciação para a apresentação da leitura devem ser considerados.² Essa leitura constitui um ato de “reconstituição” (GREIMAS; COURTES, 2013, p. 281), uma operação que se instaura por meio de uma relação de pressuposição recíproca,³ isto é, um processo de significação que se constitui essencialmente em uma semiose, na compreensão do objeto analisado. Nesta reflexão, podemos compreender que a enunciação se realizou por um sujeito-espectador que se pôs diante do objeto de análise,⁴ estabelecendo a instância da enunciação, com a atuação ocorrendo pelos sujeitos dessa enunciação:⁵ enunciador e enunciatário. Assim, enunciação é compreendida como uma instância que leva à transformação do objeto de um estado abstrato a um estado concreto, permitindo a transformação do texto em discurso.⁶ Portanto, deve-se compreender por “elemento comum à condição de produção de discurso a instância da enunciação” (GREIMAS, A. J.; COURTES, J. 1993, p. 166).

² “Uma atividade primordial cujo resultado é correlacionar um conteúdo a uma expressão dada e transformar uma cadeia de expressão em uma sintagmática de signos” (GREIMAS; COURTES, 1998, p. 281).

³ “Operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma de expressão e a do conteúdo [...] ou entre o significante e o significado [...], produz signos” (GREIMAS; COURTES, 1998, p. 447).

⁴ Neste ponto é-nos concedida uma maior compreensão sobre o que falamos na introdução sobre a escolha de analisar utilizando a experiência *in loco*.

⁵ “Uma instância que possibilita a passagem entre competência (existência virtual) e *performance* (concebidas como atualizações de potencialidades prévias); entre estruturas semióticas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 166).

⁶ “Cabe à enunciação transformar o texto em discurso e por ele se responsabilizar” (DUCROT, 1980, apud BARROS, 2002, p. 11).

É necessário concentrarmos nossa atenção no texto⁷ e no amplo leque semântico em que ele pode ser desdobrado para avançarmos na análise por meio da semiótica. É necessário compreender inicialmente que o texto tem um caráter operatório. Podemos concebê-lo como um tecido linguístico cuja tessitura é formada pela imbricação de elementos que lhe atribuem *um todo de sentido*. O texto é concebido na coexistência de duas qualidades: de “objeto de significação”⁸ e de “objeto de comunicação”,⁹ por meio da “dualidade que o define”. Ele também é formado pela imbricação de elementos denominados significantes e significados. Essa estrutura embasa o sistema de significação, ou seja, o todo de sentido. A relação entre significantes e significados¹⁰ articula-se em duas dimensões: plano de

⁷ O texto configura-se como o objeto que sofre a ação da leitura. Este (texto) estrutura-se como um tecido cuja tessitura é formada pela imbricação de elementos denominados significantes e significados. É por meio dessa estrutura que nos é concedida a significação, no que concerne ao “todo de sentido” do texto. A relação de significantes e significados articula-se em duas dimensões: plano de expressão e plano de conteúdo.

⁸ “[...] concepção de texto, entendido como objeto de significação, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um “todo de sentido”. A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de análise interna ou estrutural do texto. Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A semiótica é uma delas” (BARROS, 2002, p. 12).

⁹ “[...] como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. Teorias diversas têm também procurado examinar o texto desse ponto de vista, cumprindo o que se costuma denominar análise externa do texto” (BARROS, 2011, p. 12).

¹⁰ Não temos o direito de admitir que a essa forma de classificação de significantes corresponda uma divisão paralela de significados. Podemos vislumbrar aqui vários tipos de correlação: 1) os significantes pertencentes a uma mesma ordem sensorial podem servir para a constituição de conjuntos significantes autônomos, como as línguas naturais e a música. É necessário observar que as pesquisas sobre a patologia da linguagem permitiram estabelecer que a distinção entre os ruídos (que constituem um significante de ruídos), os sons musicais e os sons da linguagem é anterior à sua investidura pelos significados. Subordens sensoriais comportariam

expressão e plano de conteúdo. A primeira dimensão é aquilo que é visível na imagem, em que se manifesta o conteúdo; a segunda corresponde ao efeito de sentido que o objeto produz, tudo aquilo a que ele alude. Considerar o texto dessa forma pressupõe que ele¹¹ é um objeto de significação.

Portanto, pode-se compreender que, ao considerar a obra ou a exposição como um texto, deve-se levar em conta que o texto supera os limites postos de uma condição física, como o texto escrito, à exemplo “[...] pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito — uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão” (FIORIN, 2002, p. 12). No caso de um objeto plástico, podemos considerá-lo “[...] um texto visual ou gestual – uma aquarela, uma gravura, uma dança – ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão” (FIORIN, 2002, p. 12).

Assim, a categoria de objeto de arte na qual se enquadra *Invention* é a de uma instalação de arte (veremos mais à frente este conceito).

A análise do nosso objeto, *Invention*, é feita considerando-o um texto por meio da identificação de seus elementos formantes, pelo percurso perceptivo que configura sua enunciação e pela leitura. Assim, buscamos o exame dos procedimentos e dos mecanismos presentes na obra para uma análise do texto com o intuito de alcançar o discurso, conforme Ducrot (1980, apud BARROS, 2002, p. 11) “[...] cabe à enunciação transformar o texto em discurso e por ele se responsabilizar”.

assim significações globais: ruídos, músicas, linguagem; 2) os significantes de natureza sensorial diferente podem recobrir um significado idêntico, ou pelo menos equivalente: é o caso da língua oral e da língua escrita; 3) vários significantes podem interferir num só processo global de significação, como a fala e o gesto” (GREIMAS, 1966, p. 18).

¹¹ “Dotado de uma organização específica, que o difere da frase” (FIORIN, 1995, p. 165).

Embora a abordagem teórica da semiótica francesa não ignore que o texto é um objeto histórico, ela enfatiza o conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido” (GREIMAS, 1976, p. 237-239 apud FIORIN, 1995, p. 166). Concebe-se assim uma teoria gerativa, sintagmática e geral – “sintagmática porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos textos” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 469); gerativa “porque concebe o processo de produção do texto como um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 231).

Podemos completar nosso pensamento com as considerações de Barros (2002, p. 82):

O exame interno do texto não é suficiente, no entanto, para determinar os valores que o discurso veicula. Para tanto, é preciso inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido. Pode-se caminhar nessa direção e executar a análise contextual, desde que o contexto seja entendido e examinado como uma organização de textos que dialogam com o texto em questão. Assim concebido, o contexto não se confunde com o “mundo das coisas”, mas se explica como um texto maior, no interior de que cada texto se integra e cobra sentido.

Desse modo, percebe-se a importância de convocar o contexto para a análise, tornando a emergir as escolhas feitas e os efeitos obtidos, para entendermos as premissas dessa análise.

Voltando os olhos para a exposição, devemos considerar que as escolhas adotadas para sua concepção constroem um contexto situacional que proporciona inúmeras possibilidades de leitura e apreensão de sentido. Sabemos que uma exposição se constitui pela reunião de elementos que vão desde a escolha do artista à justaposição de objetos de arte e textos, organizados em um projeto expográfico para conceber a exposição propriamente dita. Cada uma dessas escolhas – artistas,

objetos de arte, títulos, textos expositivos, identificação das obras,¹² material gráfico, etc. – legitima o discurso curatorial.

Em uma análise como a proposta aqui, apesar de considerar a relação existente entre texto-obra e o contexto exposição, considera-se que o significado da obra de arte emerge da relação que esta estabelece com o contexto no qual é exposta. O objeto de arte, por sua vez, decorre de um *fazer artístico* influenciado pelo sistema cultural e social de seu tempo, ultrapassando, muitas vezes, reflexões além das questões do próprio fazer da arte. Considerando que a obra de arte é fruto de um fazer artístico, esta deve ser entendida também como uma “unidade” que possui seu próprio sistema de significação e produz efeitos de sentido. Ao ser posta em uma exposição – um “macrossistema” de significação, rede de relações semânticas –, a obra de arte constitui novas significações. Em outras palavras, a obra *Invention* – texto plástico –, que dizemos ser uma “unidade” de significação, possui seu sistema de significação. Na relação obra-exposição podemos conceber a produção de efeitos de sentido em via de mão dupla, ou seja, a obra recebe efeitos de sentido da exposição, mas também gera efeitos de sentido.

Embora tanto a obra como a exposição consistam em um “todo de sentido”, ambas produzem efeitos de sentido quando postas uma diante da outra. Assim, tanto uma quanto outra produzem efeitos. A esse amplo sistema denominamos campo relacional, o qual forma uma rede de relações semânticas. Nesse contexto é que se fundamenta nossa proposta metodológica, ou seja, analisar o objeto de arte e a

¹²“Apesar de a identificação da obra constituir um dado informativo que se refere à obra a partir de uma escolha do artista, quando a citamos como uma escolha curatorial nos referimos à possibilidade de pôr ou não a identificação na exposição ao lado da obra. No caso de a curadoria optar pela não identificação, essa ação pode caracterizar uma estratégia de manipulação. À vista disso, todas essas escolhas, por mais que pareçam insignificantes, podem modificar a apreensão e/ou o percurso perceptivo e cognitivo do enunciatário” (FIORIN, 1995, p. 165).

exposição, pois não há como descartar nem um nem outro, tendo em vista que existe entre eles uma relação de interdependência.

Essa reflexão que apresentamos sobre contexto, texto e discurso proporciona a compreensão do direcionamento de nosso trabalho: olhar para o contexto, descrever o objeto inserido no contexto, analisar o objeto e voltar a analisá-lo em relação ao discurso curatorial, considerando os efeitos de sentido tal como foram apreendidos e buscando abordar as estratégias de manipulação identificadas e as relações semânticas entre obra e exposição.

Invention foi escolhida para nossa pesquisa em razão de a considerarmos uma obra significativa no contexto da 31ª Bienal. Isso quer dizer que o objeto em questão não apenas contribui para a construção do discurso que o engloba e dos efeitos de sentido produzidos, mas também define as estratégias que manipulam esse discurso. Tornaram a emergir discussões no campo da arte ante a própria categoria de objeto que acabaram desencadeando uma reflexão sobre o espaço expositivo.

Quando evocamos essas estratégias de manipulação, reconhecemos sua potencial capacidade de imprimir sentidos e de persuadir. Falamos da contribuição de *Invention* para atingir a proposta construída na 31ª Bienal, ou seja, o discurso curatorial. Diferentemente do conhecimento popular emprestado ao termo, manipulação é um conceito da semiótica que representa as estratégias tomadas na construção do discurso para levar o espectador-leitor (enunciário) a alcançar o discurso enunciado, ou melhor, o fazer-fazer diante das propostas construídas para atingir a ideia.

1.2. Primeiras considerações sobre o objeto

Invention

Invention (Figura 1) foi criada a partir de um convite e concebida em uma residência artística que proporcionou ao artista a experiência com o lugar-cidade em que aconteceria a exposição e com o lugar destinado à obra dentro da exposição.

Quando pronta e posta em seu “lugar”, a obra ocupou espaços sobrepostos: expositivo, suporte e obra, criando um conflito entre os papéis de cada um. Foi possível observar no espaço-obra o entrelaçamento entre a arquitetura original e as estruturas construídas, a presença e a ausência de luz, o interior e o exterior, aglomerados nesses espaços sobrepostos. Nesse conjunto ainda se acomodavam elementos constituintes: videoinstalações e estruturas escultóricas refletíveis, estas últimas compostas por materiais industriais: aço e vidro. Tudo ali concebia a obra *Invention* como um único signo dentro do texto que a englobava.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo de *Invention*, foram os termos instalação e escultura que se apresentaram como o primeiro conflito aparente, entre outros existentes no discurso. O confronto com a obra levou-nos a olhá-la não só com um olhar externo, de superfície, mas a ir além, sob um olhar íntimo, que a desnuda e a fragmenta. Um olhar que vai e vem, que se aproxima e depois se afasta, repetindo esse processo diversas vezes.

O olhar íntimo é aquele que vê além da obra montada, não como se olhasse uma “caixinha de joias”, em que apreendesse apenas a pequena bailarina que dança sobre a primeira camada da caixa, ao som de uma música tocada. O olhar íntimo apreende mais profundamente, além do visível, do que lhe é ofertado. É aquele que procura em cada detalhe uma presença, que desmembra e fragmenta pelo ato minucioso de olhar, ao tempo em que o faz, costura, permitindo que a caixinha de joias ainda seja sua totalidade. Somente após isso ele pode compreender que a música toca pela corda que antes havia sido girada, que a presença da caixa não é

pela pequena bailarina dançante, mas por tudo que a faz “caixa de joias”, como a música, a bailarina, as joias, os detalhes, a cor e a materialidade. Esse é o modo como buscamos apreender a obra – olhando além do visível.

Quando pensamos nos conceitos de escultura e instalação, é possível encontrar alguns pontos de intercessão e de separação entre eles. Sua característica tridimensional é a primeira. Segundo Junqueira (1996, p. 553), “a escultura, naturalmente, mais que outros meios plásticos, sempre se configurou, pela própria natureza tridimensional, uma relação mais evidente com os dados espaciais”. Porém, essa característica também é inegável na instalação, e talvez seja neste ponto onde os termos se encontram e há a dispersão do espaço. O conflito aparente que existe na *Invention* não se direciona diretamente ao termo da categoria escultura. Porém, para compreendermos o conceito de instalação, faz-se necessário passar pelo conceito que abarca esta categoria – escultura –, e não somente, mas compreender que é na passagem de uma para outra que emerge o conflito mais pulsante na obra que aqui analisamos, que aflora na incessante busca pela delimitação dos espaços.

Invention está envolta por espaços sobrepostos. Assim, o texto aqui não apenas constrói uma compreensão do enquadramento da obra, sobre seu estilo-categoria de objeto de arte, mas também emerge dessa conceituação ao desmembrarmos o objeto.

O conceito de escultura é trazido por nós em Rosalind Kraus.¹³ É nos anos 1960, quando começa a surgir uma gama de objetos abarcando um só conceito – o de escultura, que a autora se debruça sobre tal conflito. Nas palavras de Kraus (1998, p. 1), “a questão do que se pode considerar propriamente um trabalho de escultura se tornou cada vez mais problemática”. Ela argumenta que “qualquer outro tipo de convenção tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras”, e mais, “ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa”.¹⁴

Rejeitando um eventual alargamento desse conceito, a autora aborda as inúmeras tentativas de inserir nele as outras experiências estéticas, que para ela são qualquer outra coisa, mas não escultura: “Nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável” (KRAUSS, 1984, p. 129). Kraus justifica a investida no termo com o “uso elástico” que surge sob uma “ideologia do novo”. Segundo ela, “o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado” (KRAUSS, 1984, p. 129).

Assim, Kraus, na busca por “definir as condições limitadoras” dos objetos de arte, indaga-se se existe alguma diferença inerente. A autora então configura o estilo, isto é, traça, conforme suas palavras, “as críticas normativas” (2001, p. 3) de escultura. Em sua dicção, a razão da escultura é “inseparável da lógica do monumento”, e é por meio dessa lógica que a “escultura é uma representação comemorativa – situa-se em determinado local e fala de forma simbólica sobre o

¹³ Reedição traduzida e publicada no número 1 de *Gávea*, revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984, p. 130. (Texto originalmente publicado no número 8 de *October*, na primavera de 1979 (p. 31- 44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the expanded field*, também apareceu em *The AntiAesthetic Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 131.

significado ou o uso deste local” (KRAUSS, 1984, p. 131. Kraus atrela sua representação à função de marco:

Normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. Nada existe de muito misterioso sobre esta lógica; compreendida e utilizada, foi fonte de enorme produção escultórica durante séculos de arte ocidental (KRAUSS, 1984, p. 131).

Kraus, ao traçar a normativa de escultura, confere-lhe a importância e a relação com o marco tal como o monumento, ele invoca um significado histórico, ou uma relação direta com o lugar.

Em outro momento, em seu livro *Caminhos da escultura*, Kraus evoca considerações de Lessing para iniciar o pensamento sobre a configuração de escultura. Lessing declara que “a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço” e que “é preciso distinguir entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas, como a poesia, cujo veículo é o tempo” (KRAUS, 1998, p. 3). Entretanto, apesar de Lessing apresentar o tempo como oposição entre *poesis* e as artes visuais, sendo estas últimas consideradas “estáticas” (KRAUS, 1998, p. 3), seu argumento contempla uma questão na qual podemos aludir “as artes” não mais consideradas esculturas, a saber, minimal, instalação, *site*, ambiental, nas quais se identifica uma “oposição natural entre arte do tempo e uma arte do espaço” (KRAUS, 1998, p. 3).

A autora ressalta ainda o fato de as esculturas serem “figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (KRAUSS, 1984, p. 131). Ela acredita que as “esculturas modernistas nos revelam seu *status*” (KRAUSS, 1984, p. 132), mas também “a condição essencialmente mutável de seu significado e função” (KRAUSS, 1984, p. 132).

Kraus explica o conflito que surge “ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da

representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 1984, p. 132).

É com base na obra de Brancusi que Kraus comenta “a perda da base e/ou a relação recíproca com sua base”, e considera que esta (a base) passa a “ser definida como essencialmente móvel e marco de um trabalho sem lugar fixo”. “Outro testemunho da perda de local é a intenção”. Também por intermédio das obras de Brancusi ela aborda a representação das “partes do corpo como fragmentos”, na qual “tendem a uma abstração radical e, nesse caso, *local* é compreendido como o resto do corpo”. A autora declara que, “ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial” (KRAUSS, 1984, p. 132). É então que surge o conceito de *campo ampliado*, cunhado por Kraus, no qual ela argumenta proporcionar “uma nova abordagem para a pluralidade das experiências que surgem, tentando articular na sua lógica operacional e perspectiva uma série de combinações efetivas, livres dos limites de um único conceito” (JUNQUEIRA, 1996, p. 553).

É a partir do “processo moderno de escultura” que as experiências contemporâneas apontam justamente para o rompimento dessa categoria, levantado pelo conceito de *campo ampliado* de Kraus. Este, segundo Rubens Mano (1999, p. 113), “resultaria então da expansão de uma oposição original – a não paisagem e a não arquitetura – que, logicamente espelhada, apontaria para uma aproximação ‘entre o construído e o não construído, o cultural e o natural’”.¹⁵ Mano salienta que é também onde se encontra o surgimento dos termos que antecederam o termo instalação, tais como: *in situ*, *site specificity* e ambientais, mas também onde acontece o rompimento.

¹⁵ (KRAUSS, apud MANO, 1999, p. 114).

Segundo Alberto Tassinari (2001, p. 44), o rompimento “definitivo do contorno na escultura moderna só ocorre na fase de desdobramento”, ressaltando que essa “eliminação radical do contorno de uma escultura a deixa sem um espaço próprio, unificador”, e com isso, “o espaço do mundo em comum” passa a ser “seu complemento”. Tassinari (2001, p. 48) também, por outro viés, traça um debate sobre esses limites e encontros dos espaços e argumenta que nosso espaço se dá pela noção de um espaço manuseável, e por isso necessita de revisão. O autor explica que já não se trata de obra de manusear propriamente dita, em que “operações manuais ou de manuseabilidade não são nítidas ou não estão presentes” (TASSINARI, 2001, p. 48). Ele retifica: “Mais que um espaço de colagem ou espaço manuseável, é um espaço em obra, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras” (TASSINARI, 2001, p. 48).

A locução “em obra” significa que “não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 50). Portanto, para o autor esse espaço em obra é “a comunicação entre obra e o espaço do mundo em comum” (TASSINARI, 2001, p. 50). Nessa relação ele vê apenas a dificuldade de distinguir (a obra) do espaço cotidiano qualquer, ou seja, compreender a “diferença entre espaços usuais e espaços artísticos” (TASSINARI, 2001, p. 51). Tassinari pondera ser por meio dessa distinção que a cultura moderna ganha autonomia, e justifica que “a possível indistinção entre as obras de arte e as coisas no espaço em comum” tornam necessário “conceituar melhor o espaço em obra” (TASSINARI, 2001, p. 51).

Para Tassinari, esse espaço requisita o espaço do mundo em comum a participar da obra, porém não é o próprio. Então, introduz a noção de imitação, em que ele diferencia imitação de naturalismo. O autor não fala sobre uma imitação fiel e imagética, mas sim sobre como os olhos a apreenderam e então a representa. Ele exemplifica por meio da obra de Vermeer “Carta de amor”:

Não são as mulheres, porém, o cerne da imitação, se tudo o que a pintura deixa de ver pode ser considerado um imitação. O que mais importa é o modo como as coisas são imitadas. É a perspectiva com a qual os seres são vistos na pintura. É uma perspectiva não imita coisas, mas a visão das coisas (TASSINARI, 2001, p. 44).

Tassinari complementa que a imitação se dá pelo fazer, que “é rigorosamente perspectivo”, em que “os seres e as coisas estão imitados por um modo de imitação determinado” (TASSINARI, 2001, p. 44). Então ele traz o conceito de imitação geral pela diferenciação entre imitante e imitado, nas palavras dele: “O imitado, no caso da pintura de Vermeer, é uma visão. O imitante – *grosso modo*, a perspectiva do quadro – imita, e de modo admirável” (TASSINARI, 2001, p. 44).

Tudo isso serve para explicar que “um espaço em obra imita o fazer da obra” (TASSINARI, 2001, p. 57). É por meio dessa distinção que Tassinari nos mostra “que o espaço em obra é imitante”, e o “fazer da obra é o imitado”. “Entre o imitante e o imitado haverá semelhanças, porém articulam-se nos sinais expostos pela obra”(TASSINARI, 2001, p. 57).

Tal explicação pavimenta o caminho para avançarmos sobre as ideias de Tassinari, pois, como ele pontua, “a noção de imitação aqui introduzida é para que se compreenda melhor a conjunção, num espaço em obra, do espaço da obra e do espaço do mundo em comum que possui também um motivação histórica”. Sua argumentação baseia-se na crença de que “para uma compreensão do espaço contemporâneo todo o destino da arte ocidental parece estar em causa – a luta da arte moderna contra o espaço naturalista, até o seu desligamento definitivo dele –”. É neste ponto que Tassinari introduz o conceito de imitação, nos seguintes termos: “A noção mais constante, e que no pensamento ocidental sempre permaneceu basicamente circunscrita à esfera da arte, é a noção de imitação” (TASSINARI, 2001, p. 56).

Contudo, o espaço em obra é aquele no qual acontece a comunicação entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra. Segundo Tassinari, esse espaço

em obra é como “imitação do fazer”, ou seja, a imitação emerge nos sinais do fazer da obra, tornando a obra não pela “individuação de si mesma”, mas pelas “partes da obra que exibem sinais do fazer, pois os contornos não mais são o suficiente para demilitá-la” (2001, p. 75). Ademais, é por meio desses “sinais do fazer que a conecta ao espaço do mundo”, e ainda, “a obra toda passa a ser, então, a obra e duas vizinhanças” (2001, p. 75). Nessa situação, torna-se oportuna a reflexão sobre outros conceitos que refletem essa expansão.

O minimalismo também se fez um desses espaços de comunicação – entre o espaço obra com espaços do mundo –, em que “a noção de ‘especificidade espacial’ passou a orientar certos trabalhos preocupados em estabelecer uma correspondência exclusiva com determinado lugar. Sua identidade inicial era atrelada a uma locação atual, ou realidade tangível, cuja dimensão ainda se pautava pela consideração de seus elementos físicos constitutivos: altura, comprimento, profundidade, textura...” (MANO, 1999, p. 115).

Conforme Sonia Salcedo Del Castillo, o minimalismo nasce em um ambiente de muitas divergências conceituais entre “obra e espaço, que, evocando a experimentação perceptiva do sujeito fruidor, resulta numa totalidade que inter-relaciona obra, espaço, sujeito e tempo de fruição” (2008, p. 156). A autora argumenta que a obra minimalista tem uma relação de interdependência com o contexto em que se insere, além de exigir “a presença física e experimental do espectador” (CASTILLO, 2008, p. 157). Ela explica: “No ato de sua fruição, assume a realidade espacial sem intermediação e não mais contemplando, mas vivendo o objeto, supomos que a totalidade da obra minimal é definida tal qual o todo de uma exposição” (CASTILLO, 2008, p. 157).

Ainda segundo Castillo (2008, p. 158), há um “inter-relacionamento espacial entre obra, sujeito fruidor e tempo de fruição que constitui uma tetradimensionalidade (arquitetônica)”. Todavia, a autora aponta para o aspecto da obra minimalista de “um prisma neutro, modular, sem nenhuma significação, que implica algum lugar e

depende da presença física e experimental do espectador”, e que, a partir disso, “no ato de experimentação perceptiva e conforme sua temporalidade é capaz de dar concretude a sua totalidade, conferindo-lhe significado” (CASTILLO, 2008, p. 159).

Podemos ver no minimalismo algumas similitudes que nos permitem entrar no conceito de instalação. Até aqui é possível perceber o encontro e a despedida entre escultura e instalação, a questão referida no início do texto. A tridimensionalidade é expandida, surgindo a tetradimensionalidade, que ocorre pela interdependência entre obra e espaço, isto é, “implica um inter-relacionamento espacial entre obra, sujeito fruidor e tempo de fruição (CASTILLO, 2008, p. 158). Dessa maneira, tanto a obra minimalista quanto a instalação fazem do espectador um requisito para sua ativação e sua existência como obra. Dessa forma, a obra já não mais se limita e existe apenas em sua totalidade tridimensional, mas sim em sua tetradimensionalidade.

Instalação

Podemos dizer que a instalação tem início a partir do negativo da escultura, e não somente a partir de sua “absoluta perda de lugar” (JUNQUEIRA, 1996, p. 554). A instalação surgiu dos múltiplos conceitos que emergiram no contexto experimental dos anos 1960. Conforme Junqueira, esse período “nos legou – *in situ, site specificity*, objeto, ambientação e outros [...]” (JUNQUEIRA, 1996, p. 553). O termo instalação hoje utilizado parece ser “aquele que a prática artística tomou para si visando catalisar justamente as várias qualidades e condições manifestadas por cada um deles” (JUNQUEIRA, 1996, p. 566).

Segundo a autora, é na “natureza dialética do trabalho” (JUNQUEIRA, 1996, p. 551) de Robert Smithson que surgem, talvez, as primeiras noções do conceito de instalação, em que se observa um “atuar na própria emergência, na experiência do fenômeno, o radicar ‘no aqui e agora’, explorando as possibilidades do mundo, sem que *a priori* determinassem este ou aquele procedimento” (JUNQUEIRA, 1996, p.

551). A dialética do lugar surgia por meio da “experiência do sujeito no mundo”, em que se compreendia a “unidade dual da fisicidade do mundo e sua espiritualidade implícita” (JUNQUEIRA, 1996, p. 551). É a partir daqui que os conceitos de “*site* e *non-site*”, conforme diz Junqueira (1996, p. 552), em tradução literal, lugar e não lugar, foram desenvolvidos por Smithson “para explicar esse campo de convergência formado pela bipolaridade mente e matéria, arte e realidade” (JUNQUEIRA, 1996, p. 552).

Contudo, no que tange a esses conceitos, segundo Junqueira (1996, p. 552), *non-site* reconduz à experiência dialética do lugar – *site*. Ela explica que o estar aqui, no lugar, “convoca o sujeito a reexperimentar a imensidão de suas possibilidades espaciais” (JUNQUEIRA, 1996, p. 552). Assim, a fórmula para que a obra viesse a existir era somente a partir da experimentação fenomenológica com o local escolhido, das circunstâncias vividas com este espaço. Nas palavras de Smithson, “sem ideias, sem conceitos, sem sintomas, sem estrutura, sem abstrações, no qual poderia sustentar-se em si mesma, na realidade que evidencia” (SMITHSON APUD JUNQUEIRA, 1996, p. 552 - Tradução nossa). É neste ponto que podemos compreender a experimentação fenomenológica, que ocorre “na atualização da interação sujeito-mundo, na unidade que se estabelece e chega a dissolver as dicotomias vigentes que a forma emergente se torna uma circunstância inapelável. Ela é fruto de uma experiência fundadora” (JUNQUEIRA, 1996, p. 552).

Portanto, o que se pode apreender por intermédio da experiência de Smithson são, “de maneira sensível, as principais questões que o conceito de instalação pode suscitar” (JUNQUEIRA, 1996, p. 552). Foi a partir dos anos 1960 que surgiram as práticas que levariam à nomeação da obra de instalação, mas é apenas nos anos 1970 que de fato se passa a usar esse termo (JUNQUEIRA, 1996, p. 552).

Ainda segundo Junqueira (1996, p. 552), a palavra instalação já era utilizada na “América mais genericamente”, era usada para se falar da vista geral de uma exposição: *Installation view*. O termo também “poderia se referir à exposição de

grandes painéis de pintura e de escultura ou mesmo de novos experimentos surgidos nos anos 60” (JUNQUEIRA, 1996, p. 553). Ela complementa um ponto importante sobre o significado literal da expressão *vista da instalação*, que se propõe não apenas a considerar “a obra em si, mas a circunstância de unidade: espaço-obra” (JUNQUEIRA, 1996, p. 553), ressaltando que “tal relação espaço físico-obra não era certamente novidade nas artes plásticas” (JUNQUEIRA, 1996, p. 553).

Sabemos que o termo instalação, assim como ocorreu com o conceito de escultura, serve para abarcar uma infinidade de coisas que nem sempre estão de fato compreendidas nos limites conceituais. Porém, se pensarmos na instalação com o propósito de refletir a relação entre obra e espaço, o que está em jogo é a “intenção manifesta de inserção da Arte no real, na concretude do mundo”. Isto é, “o desejo de trabalhar com os dados reais do mundo” (MCEVILLEY, 2002, p. XVII). No entanto, é interessante pensarmos a partir dessa contextura e buscarmos compreender como ela se aplica ao nosso objeto. Refletir sobre a motivação, ou melhor, os acontecimentos que levaram à gestação do conceito de instalação, como, por exemplo, as questões minimalistas nos levam a pensar a respeito de sobreposições e expansão dos espaços.

Essa sobreposição não somente realocava os espaços, mas também possibilitava “a desconstrução onipresente do suporte”(GROSSMAN, 2002, p. XIV), do espaço-expositivo. A reflexão sobre qual o espaço da obra e quais seus limites suscita uma pergunta: existem de fato limites entre eles? Esses limites não seriam apenas imposições para atender às demandas e às necessidades de um tempo? Não seria esse desconstruir uma motivação, um meio e mesmo o espaço do fazer e do pensar da arte? E se ele fosse por fim cristalizado, o que seria das indagações da arte sobre a arte?

Podemos encontrar um caminho para pensar a essas questões à luz de O’Doherty (2002, p.1): “À medida que muda a escala, as camadas do tempo se

superpõem, e através delas traçamos perspectivas para recobrar e corrigir o passado”. Entretanto, como diz em outro trecho o autor,

Não admira que a arte se torne desordenada nesse processo; sua história, compreendida através do tempo, confunde-se com o quadro diante de nossos olhos, uma testemunha pronta para mudar o depoimento ao mínimo sinal de provocação. A história e o olho travam uma contenda renhida no centro dessa “constante” a que chamamos tradição (O'DOHERTY, 2002, p. 1-2).

Essa passagem de O'Doherty representa sua reflexão sobre as ironias dialógicas entre suas investigações plásticas e as linguagens tradicionais da arte, por uma “crítica intrínseca espacial”. Esse pensamento ilumina as reflexões sobre o espaço na arte, que consistem na constância de desbravamento e realocamento desse espaço. Devemos também refletir sobre a interdependência dessa relação orgânica entre os espaços, os discursos e a “presença”, esta no sentido de Landowsky. É preciso considerar e instalar a grande questão da análise, como uma necessidade de enfrentamento por meio do fazer emergir o discurso da obra e o discurso curatorial.

Em aparente paradoxo, a exposição da 31ª Bienal foi obviamente uma mostra temporária, mas que se eterniza por meio de seus materiais gráficos, *sites*, artigos, bem como pelas memórias. Há outra questão a ser abordada: as obras, em sua maioria, foram projetos concebidos para a exposição, e a gestação tanto das obras como da exposição foi concomitante. Esse processo suscita a questão: há autonomia nos discursos diante dessa relação aparente de interdependência? Se há, quais discursos emergem destes como único signo? Como *Invention* contribuiu como efeitos de sentido no discurso da Bienal?

É importante ressaltar que na 31ª Bienal tudo, em sua maioria, era efêmero: obras e exposição. “Apesar da desmaterialização” (CHAGASTELLES, 2011, p. 3) da obra e da exposição, “da efemeridade intrínseca à ação, do caráter imprevisível, tornam-se evidentes as vivências artísticas na vida do fruidor através de sua memória:

a eternidade do efêmero é trabalhada no devir, na transformação, na duração – e não no objeto fixo e exterior” (CHAGASTELLES, 2011, p. 2).

Tratamos, pois, de refletir sobre a arte vivencial buscando quebrar o próprio estatuto da arte com o fim de ampliar padrões convencionais e levá-los a um diálogo mais orgânico com questões além das regras e dos cânones dentro da instituição “arte”.

Para tanto, propomo-nos a apresentar o percurso de uma leitura e reconstruir, por meio das descrições, o que foi apreendido da obra e de seu contexto. Visando a um caráter funcional, buscamos apresentar de modo detalhado cada dado específico a fim de delimitar o objeto de pesquisa. No entanto, achamos necessário referir que o trabalho resulta de uma escolha na inscrição do observador ante o objeto. Desse modo, considera-se que o percurso descrito e os efeitos de sentido que foram emergindo de forma paulatina são resultado de um modo de ver. Como diz John Berger (1999, p. 10), “só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance”.

2 CONTEXTO REFERENTE¹

No capítulo anterior apresentamos as teorias e as justificativas da pesquisa. Enveredamos agora pela apresentação dos contextos que consideramos significativos, sem a pretensão de torná-los protagonistas. Buscou-se “refazer” o espaço percorrido, ressaltando elementos importantes no cenário da análise, no qual são necessários, e que antecedem o processo da leitura da obra propriamente dita, tal como *in loco*.

Tomemos como referente o “conjunto dos fenômenos considerados evidentes”. Colocar os conceitos contexto e referente no mesmo tópico pode a princípio parecer redundante. Porém, recorrer a dois conceitos quase similares tem por finalidade usar essa junção para contextualizar o “contexto” do qual se fala. Essa retórica em torno da obra serve para aproximar o leitor do objeto, dotando-o de meios para compreender a reconstrução do percurso perceptivo.

Com essa finalidade buscamos situar o leitor para aproximá-lo do objeto focalizado, eixo central da pesquisa, para que, ao longo do trabalho, esse mesmo leitor seja um ponto de confluência de percursos e sentidos. Dividimos este capítulo em duas seções: primeiro o contexto situacional, a exposição como um todo e diante da obra; em seguida a contextualização da obra.

¹ Apesar de o conceito mostrar-se insuficiente para referenciar os objetos do mundo, foi utilizado visando a “cobrir também as qualidades, as ações, os acontecimentos reais”, apesar de “ainda parecer por demais estreito”. Visa também, como subtítulo, a representar “o conjunto dos fenômenos considerados evidentes”. R. Jakobson, ao analisar a estrutura da comunicação, introduz o referente, identificando-o como contexto. A escolha de não apresentar a explanação a seguir dentro do contexto é pautada por motivação única e exclusivamente didática. Sendo assim, o conceito aqui posto é tomado como “função referencial” e será permeado por considerações necessárias a sua compreensão e para situar o leitor ante o que é um texto plástico (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 413).

2.1 Apresentação do contexto situacional

2.1.1 Situação curatorial

A exposição da 31ª Bienal de São Paulo, realizada em 2014, foi o contexto no qual o discurso plástico – *Invention* –, a ser analisado, foi inserido, constituindo um campo de relações sintático-semânticas. O evento teve como *leitmotiv* as moções de uma consciência engajada das “transformações pelas quais estavam passando São Paulo e o Brasil”, mudanças que se transformaram em novos paradigmas para além da arte e do cenário brasileiro, fazendo emergir todo um cenário mundial, globalizado.

Quando a equipe curatorial, formada um ano antes para organizar essa edição, chegou ao Brasil se deparou com manifestações populares em São Paulo. Assim, foi se constatando, aqui e ali, palavras de uma nova ordem geradas por novos anseios. A partir disso dispuseram-se a transformar tais constatações em ensejo e urgência, fazendo emergir por meio da arte “as mudanças econômicas e políticas da última década (que) se traduziam em demandas por maior igualdade e inclusão” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 52). Em um segundo momento, a fim de ampliar a reflexão sobre a conjuntura sensível que não só o país, mas o mundo, atravessava, propuseram-se a percorrer outras praças brasileiras para sentir os efeitos e ouvir respostas de grupos sociais e coletivos artísticos. Nessa proposta de ampliar as curatorias de forma que fossem horizontalizadas, além de um equipe curatorial propôs-se convidar artistas estrangeiros para residências espalhados em diversas localizações do Brasil a fim de ampliar esse diálogo.

Como resultado desse circuito, o evento estruturou-se na perspectiva de repensar coletivamente sua existência e relacionar a arte ao contexto mais

amplo que a engloba, na expectativa de “destacar uma interação social dinâmica - em que a arte desempenhe um papel na reformulação de possíveis futuros e contribua para o desdobramento de novas ordens ‘naturais’ que possam desafiar a ordem corrente, dominante” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 52).

A busca da equipe para auscultar “coisas que esse panorama político não nos permite identificar ou fazer e torná-las parte de uma nova imaginação pública a fim de um dia conjurá-las à existência”(CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 53) tornou-se, mais do que o ensejo, o norte da exposição. O título “Como [...] coisas que não existem” constitui-se em um quebra-cabeça que propõe ao espectador adotar novas posturas diante das questões sociais iminentes. São construídas estratégias manipulatórias em resposta à proposição curatorial para estimular ideias e liberar imaginações.

As reticências postas entre parênteses no título concediam ao espectador o uso do próprio arbítrio para, da maneira que lhe aprouvesse, conotar ou denotar, adivinhar, supor, descobrir, pensar, repensar, inventar as coisas que não existem (ou não existiriam se...). Desse modo, permitia a cada sujeito-espectador ocupar com um verbo, criando novas ações a cada nova leitura em busca dessas coisas se não inexistentes, pelo menos invisíveis, e ou virtuais, conforme Didi-Huberman.²

Abria-se, assim, um leque de sugestões, soluções, propostas, interpretações. Cada observador, uma leitura, um olhar. A proposta aos nossos olhos era tornar visível o invisível e o virtual.³ Assim, o limite era a imaginação,

² Quando o autor se refere à apreensão da obra – visualidade –, afirma que “o visível, o legível e o invisível, [...] o legível – cujo sentido é a traduzibilidade –, [...] ou o capturamos e estamos no mundo do visível, do qual a descrição é possível, ou não o capturamos e estamos no campo do invisível [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

³ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23.

cuja “patologia” não comporta limites. Desse modo, estava dada licença ampla, geral e irrestrita à inesgotável mente humana para empreender um percurso perceptivo para chamar de seu entre tantos possíveis.

As obras escolhidas para compor o discurso curatorial foram, em sua maioria, fruto de projetos de residências e concebidas concomitantemente à gestação e ao amadurecimento da exposição, bem como *site specificity*,⁴ isto é, obras construídas e pensadas para ocupar um lugar específico, ou seja, dentro do contexto e das proposições da 31ª Bienal, bem como do Pavilhão Ciccilo Matarazzo. No cenário, o resultado foi uma mistura de estratégias curatorial e artística que estimulavam o experimentalismo e resultavam, em sua maioria, em um caráter efêmero, e também, o sincretismo, isto é, múltiplas expressões.

A prática artística, contextualizada sob o título “Coletando imagens, transformando o pensamento” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 53) no livro-catálogo da exposição, formava outra vertente do projeto curatorial. Em foco, o poder da arte de “tornar presentes certas imagens e histórias que poderiam surpreender os que as testemunham, que estimulam nossa compreensão da realidade, e que estimulam nossas faculdades críticas ou semeiam conflitos em nossas expectativas” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 53). E ainda, os efeitos de a arte contemporânea estar afinada com os mais diversificados espaços da vida, pois “tanto da maneira fantasmagórica como a vida construída quanto as formas fantasiosas de como a realidade se apresenta são áreas frutíferas para a ação artística” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 53). Confirmando essa harmonia a todos os domínios ser avassaladora, e o fato de se mostrar aberta à experimentação, intervindo em nosso presente.

⁴ Segundo Junqueira (1996, p. 559), “‘sítio específico’ era o termo minimalista usado para designar a especificidade da circunstância espacial da obra” que consiste em uma “interdependência constitutiva”.

2.1.2 Localização expográfica

Os três andares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo foram ocupados quase em sua totalidade. O pavilhão é dividido em três áreas arquitetônicas distintas, denominadas “Parque”, “Rampa” e “Colunas”. Essas áreas dividem o espaço, mas se mantêm interligadas. Conforme argumento da equipe curatorial, “essas partes separam e conectam o todo, a fim de promover uma experiência total da 31ª Bienal para seus visitantes” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 54). Desse modo, “várias possibilidades de circulação no edifício, assinalando ao mesmo tempo incontáveis cenários para acumulação da experiência total do público, tornou-se a base para a articulação do pavilhão” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 57). Para tal, criou-se um mecanismo nomeado de “válvula espacial”, posicionada verticalmente ao longo do centro dos três pisos do edifício, que molda e rege as divisões e as conexões recém-construídas dentro dele” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 215).

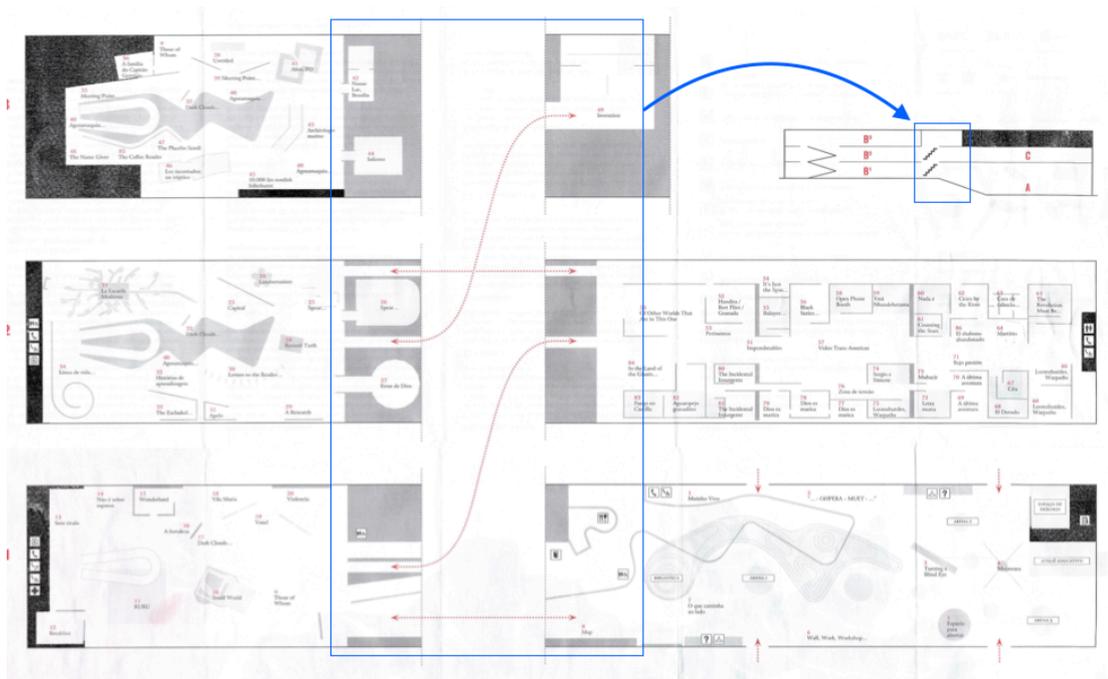
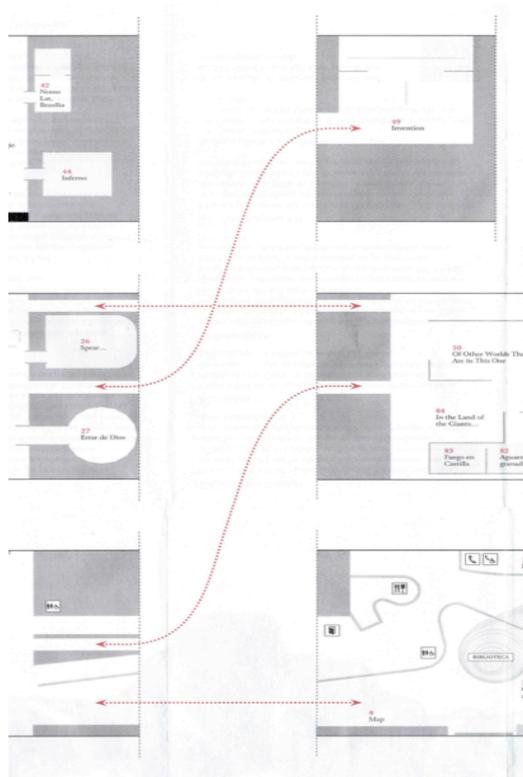


Figura 2 – Mapa da 31ª Bienal – visualização geral



Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

Figura 3 – Detalhe do mapa da 31ª Bienal, localização da válvula espacial

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

As três áreas foram distribuídas ao longo dos três andares, os quais foram divididos em lados direito e esquerdo. A conexão entre eles ocorria pela “válvula espacial”, localizada nas áreas preenchidas com a cor cinza, próximo ao meio do mapa da exposição, onde também se encontram as setas pontilhadas em vermelho, que sinalizavam os acessos entre os espaços (Figuras 2 e 3).

Cada área foi concebida de forma distinta em razão da distribuição das obras. Na área Rampa (B), a que nos interessa por ora, *Invention* foi posta à parte, embora tenha sido incluída na listagem de obras da área em questão, encontrada na parte inferior do mapa da exposição (Figura 4). O catálogo indica para a área Rampa “a ideia de simultaneidade” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p.

215) a partir da integração entre os salões, distribuídos pelos três andares, à margem da rampa, de forma que fossem “vivenciados de uma só vez” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 215). Os salões da área Rampa compunham uma “malha”: “As poucas divisões longas construídas não se destinaram a designar territórios, mas sim a acentuar uma trajetória ótica específica que já está presente” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 223).

B ÁREA RAMP			
10.000 års nordisk folkekunst. Asger Jorn 45	La Escuela Moderna. Archivo EX. / Pedro G. Romero 21	Línea de vida / Museo Travesti del Perú. Giuseppe Campuzano 34	Spear e outros trabalhos. Edward Krasíński. Fotografias de Eustachy Kossakowski 25, 26
AfroUFO. Tiago Borges e Yonamine 41	The Excluded. In a moment of danger. Chto Delat 33	Meeting Point e outros trabalhos. Bruno Pacheco 35, 39	Those of Whom. Sheela Gowda 9
Agoramaquia (el caso exacto de la estatua). Asier Mendizabal 40	A família do Capitão Gervásio. Tamar Guimarães e Kasper Akhøj 36	The Name Giver. Michael Kessus Gedalyovich 48	Untitled. Vivian Suter 38
Apelo. Clara Ianni e Débora Maria da Silva 31	A fortaleza. Yuri Firmeza 16	Não é sobre sapatos. Gabriel Mascaro 14	Vila Maria. Danica Dakić 18
Archéologie marine. El Hadji Sy 43	Histórias de aprendizagem. Voluspa Jarpa 32	Nosso Lar, Brasília. Jonas Staal 42	Violencia. Juan Carlos Romero 20
Breakfast. Leigh Orpaz 12	Los incontados: un tríptico. Mapa Teatro – Laboratorio de artistas 46	The Placebo Scroll. Michael Kessus Gedalyovich 47	Voto! Ana Lira 19
Capital. Wilhelm Sasnal 23	Inferno. Yael Bartana 44	A Research. Lia Perjovschi 29	Wonderland. Halil Altundere 15
The Coffee Reader. Michael Kessus Gedalyovich 85	<u>Invention. Mark Lewis 49</u>	Resimli Tarih. Gülsün Karamustafa 28	
Dark Clouds of the Future. Prabhakar Pachpute 17, 22, 37	Landversation. Otobong Nkanga 24	RURU. ruangrupa 11	
Errar de Dios. Etcétera... e León Ferrari 27	Letters to the Reader (1864, 1877, 1916, 1923). Walid Raad 30	Sem título. Éder Oliveira 13	
		Small World. Yochai Avrahami 10	

Figura 4 – Lista de obras expostas na área Rampa segundo o mapa da exposição

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

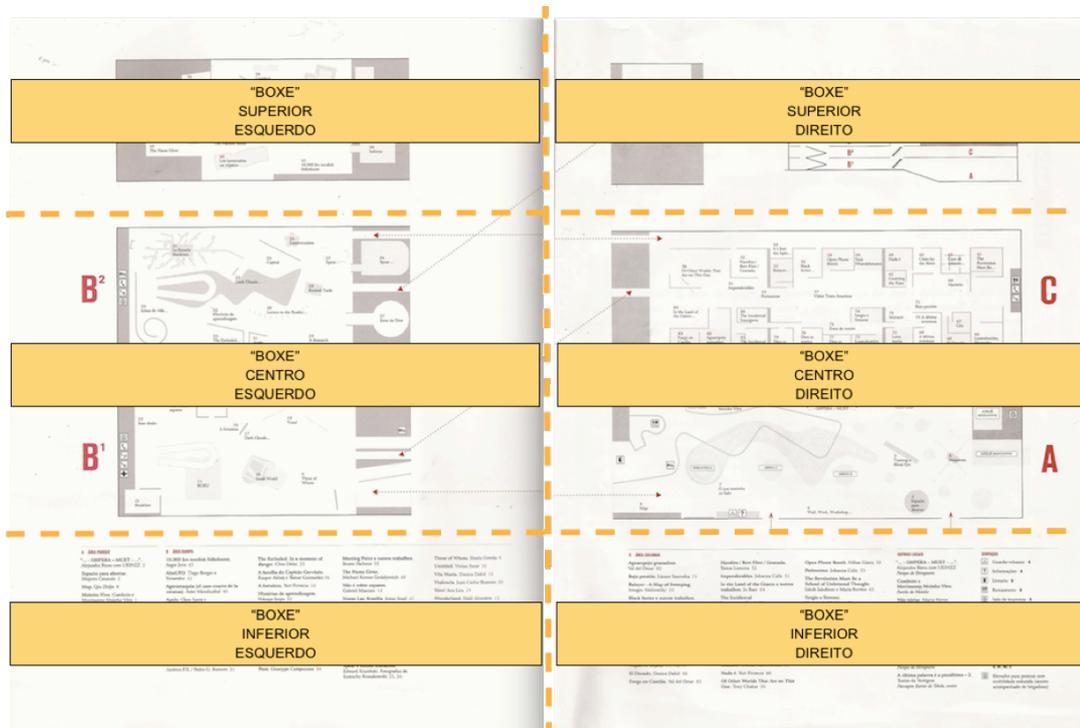


Figura 5 – Mapa da exposição – divisão em “boxes”: superior: esquerda e direita; centro: esquerda e direita; inferior: esquerda e direita

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

Com base na divisão feita no mapa na figura anterior, podemos prosseguir com a explanação para compreender como foi apreendida a localização de *Invention*. Visualizamos no mapa (Anexo I e Figuras 5 e 6) a representação da exposição em plantas. As plantas baixas ocupam a maior área do mapa - os “boxes” superior esquerdo, centro esquerdo e centro direito (Figura 5) – e representam os salões das áreas Parque, Rampa e Colunas, onde também foram distribuídas e agrupadas as obras de arte. Estas obras foram sinalizadas com nomes e/ou números de acordo com a listagem do mapa, nos “boxes” inferior direito e esquerdo. À esquerda do “boxe” superior direito encontrava-se a planta baixa da obra *Invention*, separadamente das demais plantas baixas; à direita desse mesmo boxe se achava a planta de corte, ao lado da planta baixa da instalação, representando a exposição por uma perspectiva

(Figura 6) que nos possibilitava visualizar a organização vertical das áreas, separadas ao longo dos andares do pavilhão, bem como identificar a localização dos salões por meio da indicação das letras, que também faziam referência às plantas baixas e à listagem (Anexo I e Figura 6).

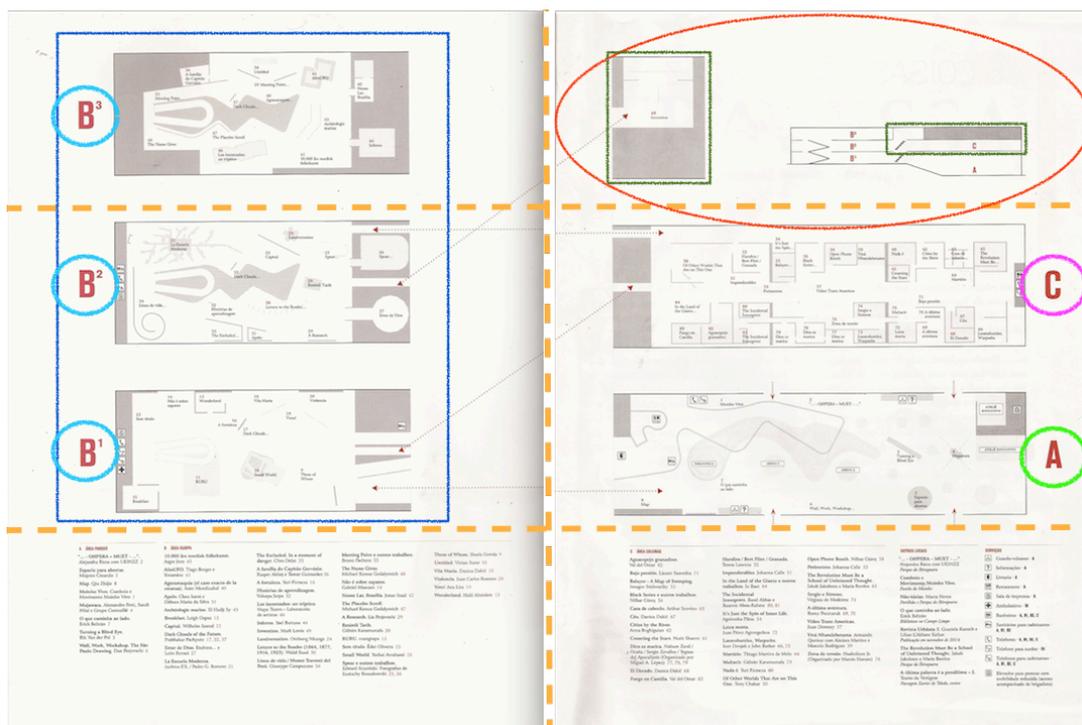


Figura 6 – Mapa da 31ª Bienal – códigos e localização das áreas e das plantas – círculo azul claro/retângulo azul: salões da área Rampa; círculo rosa: salão da área Colunas; círculo verde: salão da área Parque; círculo vermelho: à esquerda, planta baixa de *Invention*; à direita, planta de corte da exposição (não é possível avistar a obra, que está localizada no espaço coberto pela cor cinza nesta planta)

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

Na planta baixa de *Invention* (Figura 7), localizada no “boxe” superior direito (Figura 5), nada, além do número e do título escrito no meio da planta que a “conectava” à listagem da área Rampa, fazia referência à obra como parte de qualquer área e/ou salão. Os códigos com a letra “B” – B1, B2 e B3 (Figura 6) –,

utilizados no mapa para indicar os salões da área Rampa, não faziam referência à planta de *Invention* – exceto pela listagem. Além disso, a planta de *Invention* foi colocada visualmente no mapa tanto à parte dos salões da área Rampa quanto das outras plantas baixas das demais áreas – Colunas e Parque. Dessa forma, *Invention* foi apresentada no mapa como uma planta à parte desses salões e/ou áreas, isto é, sem estar agrupada/agregada às divisões entre salões e/ou áreas.

Desse modo, podemos perceber que não houve nenhum vínculo ou referência na planta que colocasse *Invention* como parte dessa área. Também não houve relação entre *Invention* e as demais áreas. Tais constatações levaram-nos a considerar a situação como estratégia de manipulação do discurso curatorial ante a obra em questão. Quando buscamos no catálogo o estudo de projeto da área, foram acentuadas nossas considerações a esse respeito (Figuras 9, 10, 11 e 12). Há a mesma ausência e ocultação de *Invention* nos estudos para integrar os salões da área. Nos estudos curatoriais para articulação da área no pavilhão foi possível observar que a conexão entre os salões da área Rampa era a possibilidade de que todos fossem avistados – os salões e suas obras – da rampa do pavilhão, o elemento simbólico e conector que se apresentou como justificativa da curadoria para a área em questão (Figuras 9, 10, 11 e 12).

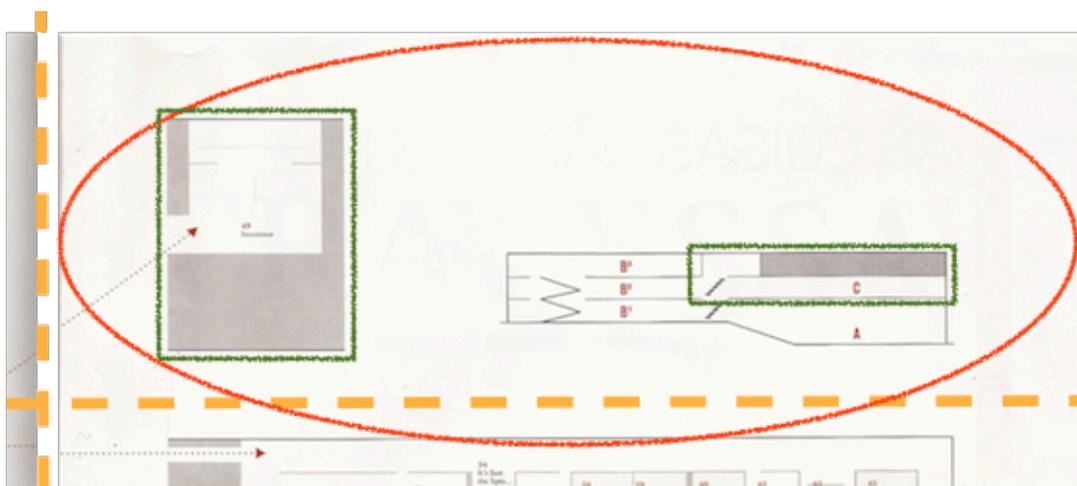


Figura 7 – Detalhe do mapa da exposição – planta *Invention* e planta de corte – canto superior direito – à esquerda, planta baixa (PB) de *Invention*; à direita, planta de corte (PC). As áreas com retângulo em verde indicam o local da obra *Invention*

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

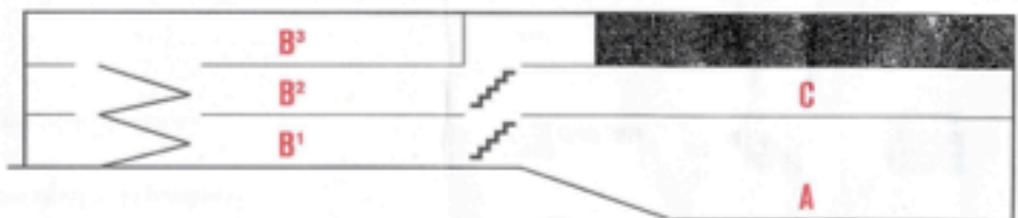


Figura 8 – Planta de corte, boxe superior direito
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

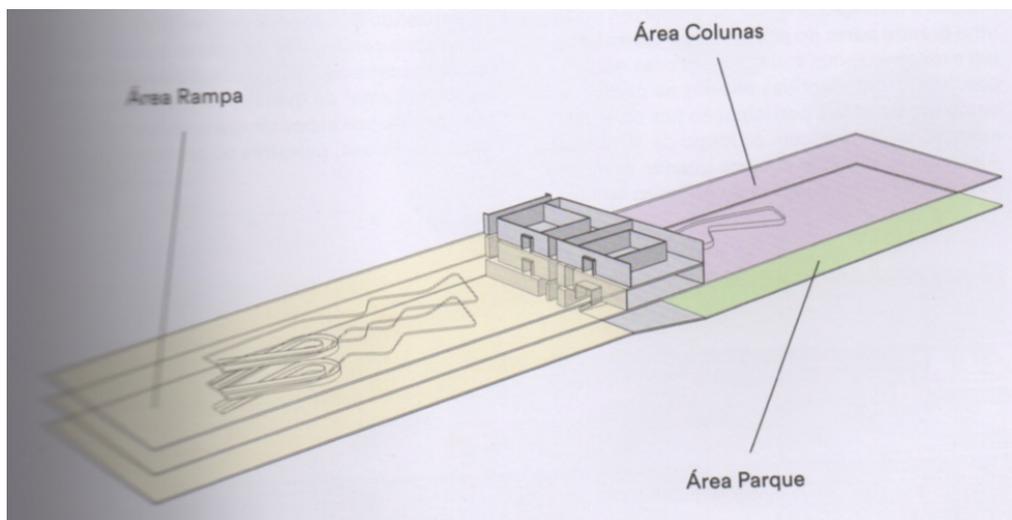


Figura 9 – Esquema de divisão das áreas: amarela – Rampa; lilás – Colunas; verde – Parque

Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo



Figura 10 – Representação em computador do campo de visão da área Rampa

Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

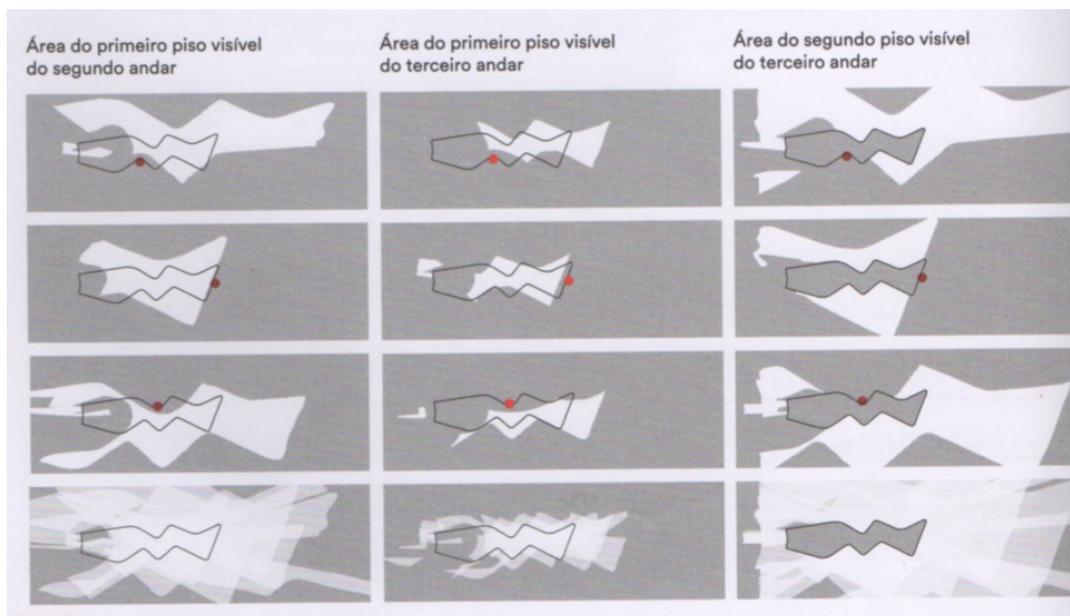


Figura 11 – Estudo de visibilidade para a área “Rampa”
 Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

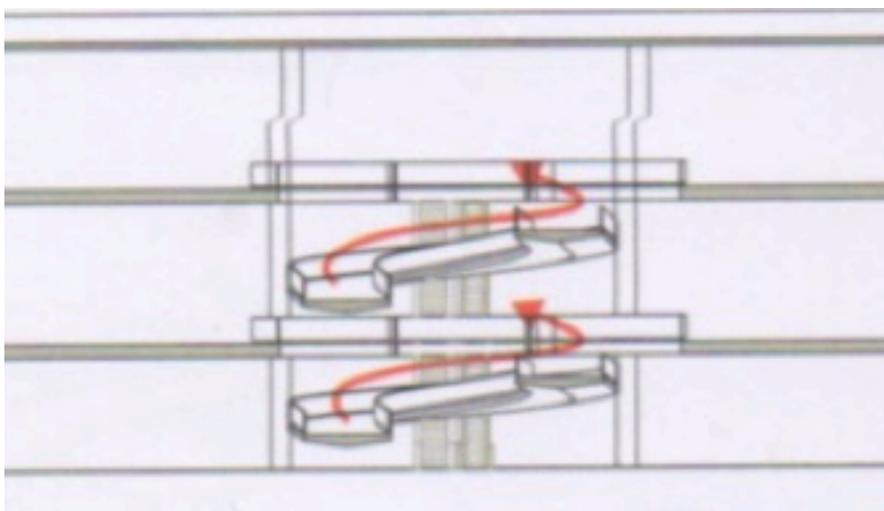


Figura 12 – Detalhe da imagem real – destaque da rampa do pavilhão
 Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo



Figura 13 – Foto da rampa do pavilhão

Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

2.1.3 Exposição *in loco*

No primeiro andar da exposição havia dois salões em níveis diferentes de altura (Figuras 8 e 9): no salão A, o único acomodado na área Parque, estavam as entradas do Parque Ibirapuera para a exposição e desta para o primeiro salão (B1) da área Rampa; o salão (B1) ficava em um nível um pouco acima do salão A, estando separados apenas pelas catracas que controlavam o acesso à exposição. Tanto o salão A quanto o salão B1 se conectavam pela válvula espacial (Figuras 2 e 3). Neste espaço da válvula espacial havia uma pequena rampa, posta logo após as catracas, que nos levava ao segundo nível (salão B1). Margeando esse pequeno percurso, à esquerda, tampando a fachada de janelas de vidro original do pavilhão, encontrava-se a obra *Map*, do artista Qiu Zhijie, produzida e exposta em uma parede construída para ela. A obra e a pequena rampa de acesso ao salão B1 ocupavam a válvula espacial. Nesta, já no espaço do salão B1, havia também a passagem para o salão C na área Colunas, alocado no segundo andar.

O segundo andar também era dividido em duas áreas, porém no mesmo nível, ligadas da mesma forma pela válvula espacial. Neste andar estavam localizados o salão B2, da área Rampa, e o salão C, o único da área Colunas. Na válvula espacial deste andar estavam as salas das obras *Spear e outros trabalhos* e *Errar de Diones*, um corredor interligando os dois espaços – salão B2 e salão C (Figura 14) – e o acesso ao terceiro andar, levando diretamente à sala da obra *Invention*.

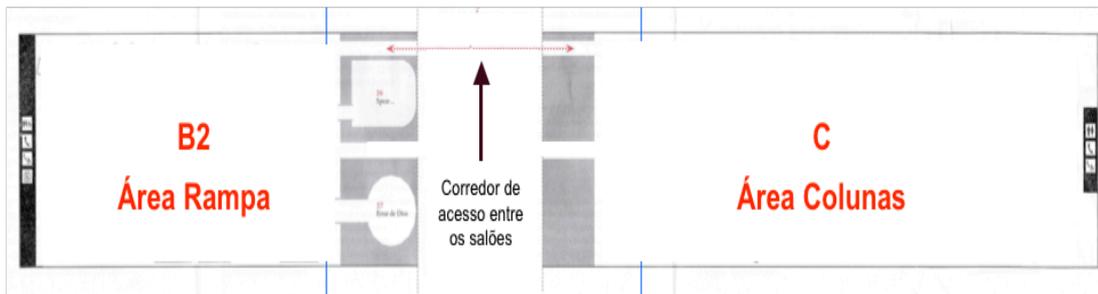


Figura 14 – Detalhe da imagem do mapa – corredor lateral de acesso localizado no boxe centro esquerdo e direito

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

O terceiro e último andar da exposição comportava o salão B3, da área Rampa, e a sala da obra *Invention*, também ligados pela válvula espacial, que também abrigava as obras *Nosso Lar* e *Inferno*, expostas no salão B3. Um pequeno corredor interligava os dois espaços (*Invention* e salão B3).

A válvula espacial foi criada não só para viabilizar as divisões, mas também para viabilizar a conexão, ajudando na circulação de pessoas (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 224). Assim, o trânsito não fluía só pela rampa da estrutura original do prédio. No mapa (Figuras 2 e 3) podemos visualizar outros acessos, indicados por setas pontilhadas em vermelho que sugeriam possibilidades de percursos diversos.

2.2 Contextualização da obra na 31ª Bienal

2.2.1 Acesso à obra *Invention*

Dois acessos levavam à obra *Invention*: um no segundo andar, pelo salão B2, e outro no terceiro andar, pelo salão B3. Ambos os salões (B2 e B3), o do segundo e o do terceiro andar, faziam parte da área Rampa. Porém, apesar de se constituírem em vias de acesso à obra *Invention*, não a tornavam parte dos salões da área Rampa, e sim o oposto: serviam mais para camuflar a localização da obra do que como ligação entre a obra e estes salões. Essa situação tornava a obra *Invention* incoerente, pois no catálogo estava dito que havia o objetivo de que os salões fossem “vivenciados de uma só vez, com base na ideia de simultaneidade” (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 222).

Os três pisos da área Rampa cristalizavam-se em torno do impressionante vão e da rampa concêntrica. Evocando uma casa de ópera do século 18, ela é identificável como palco de um evento vertical singular, com contatos que estão constantemente em diálogo e ecoam pelo vão que os conectam (CATÁLOGO DA 31ª BIENAL, p. 215).

Tal circunstância pode ser vista nos estudos sobre a área demonstrados na seção “Localização expográfica”. Portanto, era possível perceber *in loco* que a obra *Invention* estava desassociada das ideias que acompanhavam a justificativa e a proposta para a área Rampa (Figuras 9, 10, 11, 12 e 13). Ademais, nada, tanto *in loco* – por meio da identificação e/ou sinalização – quanto no mapa que nos servia de guia para o percurso, exceto pelo nome na listagem (Figura 4), declarava *Invention* como obra da área Rampa.

Em um dos acessos à exposição, que se encontrava na “válvula espacial”, havia dois corredores construídos no segundo e no terceiro andar que, apesar de posicionados um acima do outro, na mesma área – lateral do pavilhão – onde

também se encontram as rampas externas, guardavam diferenças. O corredor do segundo andar – B2 para C (Figura 15) – era longo, adjunto à lateral do prédio, margeando a fachada de janelas de vidro do pavilhão. Essa posição possibilitava que recebesse iluminação natural. Além de ter recebido sinalização e dos aspectos expostos sobre o *locus*, outra diferença podia ser percebida entre os corredores. No mapa da exposição, também em destaque, a ilustração da planta baixa (Figura 2) lhe deu a visibilidade necessária para ser percebido e vivenciado (Figuras 3 e 14).

Por sua vez, o acesso ao terceiro andar, que ficava ao final de um pequeno corredor, não foi indicado como no primeiro acesso. No mapa da exposição não havia qualquer ilustração e/ou sinalização que demonstrasse sua existência. Além de o acesso II – terceiro andar – ter sido ocultado pela ausência de identificação e sinalização no projeto expográfico, sua presença era imperceptível, mas ainda assim parecia querer-se camuflá-lo. O corredor onde ele estava localizado, além de pequeno, era escuro, sem iluminação artificial e com pouca luminosidade natural, que era bloqueada pela rampa de acesso externa da lateral do pavilhão (arquitetura original do prédio), pois sua extensão – corredor – limitava-se à extensão da largura da rampa lateral, que nesta edição da Bienal estava desativada como acesso, não permitindo a mesma iluminação obtida no corredor do andar abaixo. Seu posicionamento, no margem da extensão da rampa lateral (externa do pavilhão), naturalmente já lhe sonegou qualquer possibilidade de luminosidade natural e externa. No final do corredor, uma porta interligava os espaços (B3 e *Invention*). Esta se assemelhava a uma porta de escada de emergência e se encontrava frequentemente encostada. Tudo engendrava um ambiente recôndito, em discórdia com as práticas adotadas nos demais espaços e na iluminação na 31ª Bienal.

Constata-se que o espaço de *Invention* não estabelecia um “diálogo” com a proposta da área Rampa (B), com a qual deveria articular-se como parte integrante, segundo a listagem no mapa. A obra, alocada no nível mais alto e central do pavilhão e da exposição, no terceiro e último andar do prédio, foi posta em *staccato*, segregada da divisão em salões, em uma sala “à parte” (Figura 15).

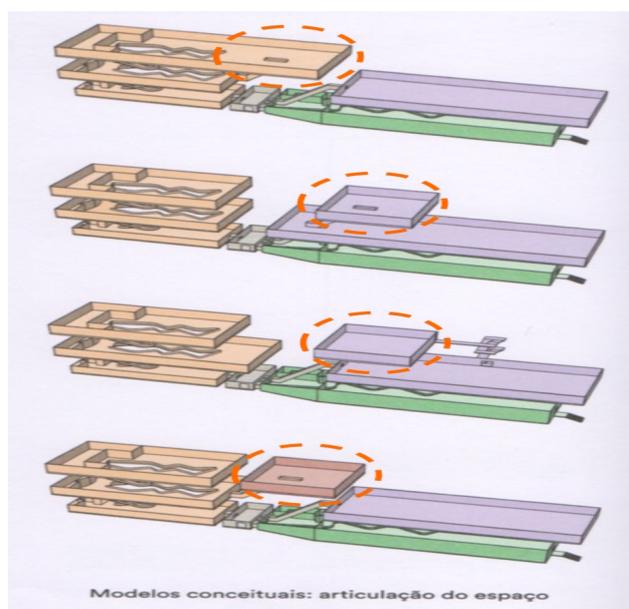


Figura 15 – Destaque da sala *Invention* (círculo vermelho) – imagem dos modelos conceituais: articulação do espaço

Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

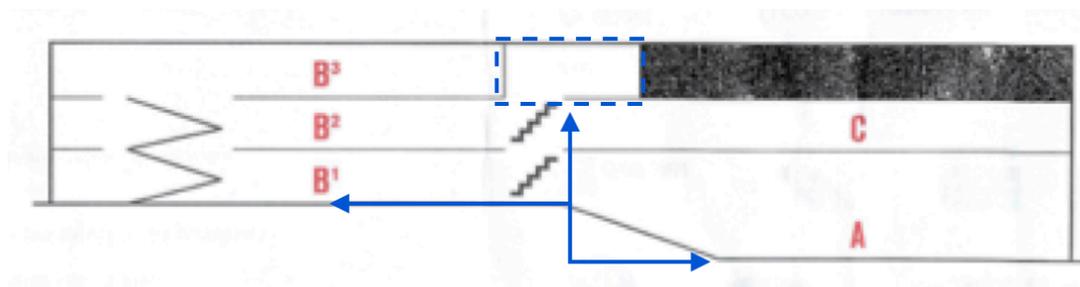


Figura 16 – Destaque da sala de *Invention* e sua localização ao centro

Fonte: Mapa da exposição – 31ª Bienal

Na Figura 17 destacamos os acessos e as sinalizações para *Invention* encontrados no mapa, tal como os identificamos *in loco*. A partir daqui denominaremos de acesso I o acesso ao salão B2 – segundo andar, o único desenhado e sinalizado no mapa e *in loco*. O acesso ao salão B3 – terceiro andar – será identificado como acesso II.

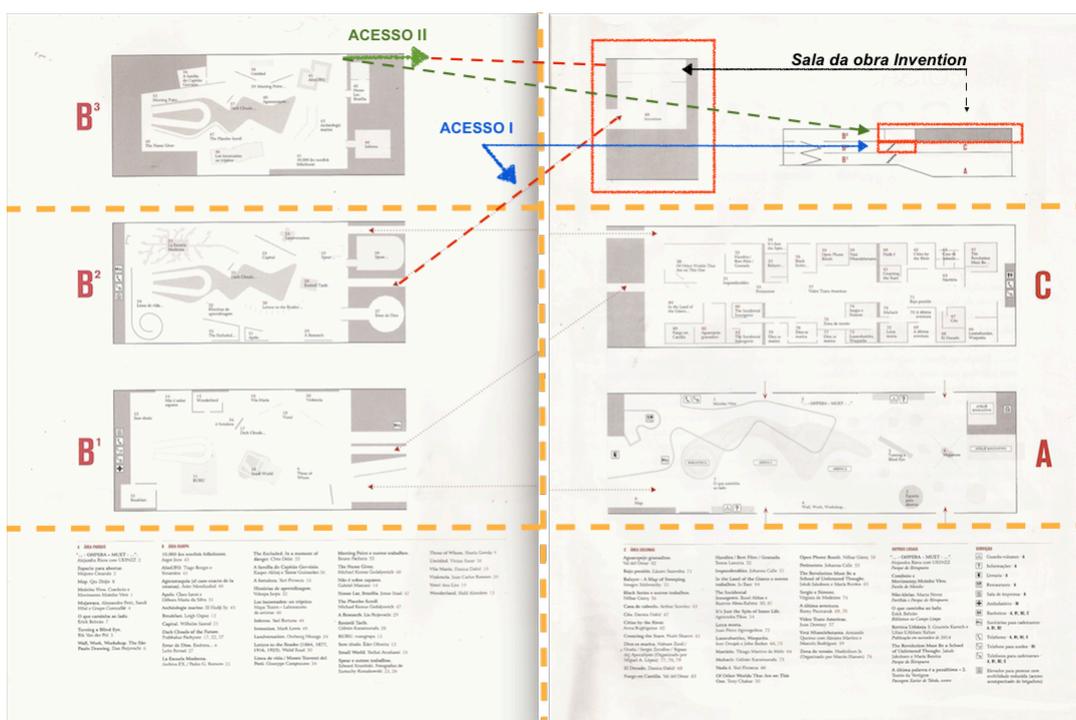


Figura 17 – Mapa da exposição – localização de *Invention* nas plantas: baixa e de corte – seta azul: acesso I – localizado no segundo andar da exposição, no salão B2, área Rampa; seta verde: acesso II – localizado no terceiro andar da exposição, salão B3, área Rampa
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

2.2.2 Características do objeto de arte

Invention foi produzida especialmente para a 31ª Bienal pelo artista canadense Mark Lewis. Essa obra de arte complexa e de grandes dimensões era a maior da exposição. “Lâminas de vidros”⁵ de “1,657 m por 0,99 m até 2,89m por 1,657m”⁶ perfizeram um “total de 204 m² de vidros laminados e temperados, para aplicação em uma espécie de caleidoscópio”⁷ e mais “118,08 m² de vidro curvado e lapidado”.⁸

Além da combinação de diferentes meios e linguagens, a obra apresentava videoinstalações projetados em diferentes suportes e estruturas escultóricas⁹ de aço metálico e vidros com película fumê.

Foi destinado à obra um espaço próprio, uma sala exclusiva e apartada. Para sua estrutura foram construídas paredes (falsas) e utilizadas partes da arquitetura original do prédio. *In loco*, a obra apresentou-se em dois níveis: superior e inferior, a contar do acesso I, localizado no nível abaixo da sala. O acesso I, encontrava-se no segundo andar, contíguo ao salão da área Rampa do segundo andar (B2). Contudo, pareceu aos nossos olhos parte da obra. Desse modo, integrando-se à estrutura da obra: o acesso I, no primeiro nível da obra, posto no segundo andar da exposição; e a sala da obra e o acesso II, no segundo nível da obra, no terceiro andar da exposição.

⁵ *Revista Vidro Impresso*. Disponível em: <<http://figura.vidroimpresso.com.br/noticia-setor-vidreiro/Guardian-fornece-mais-de-300m2-de-vidros-para-a-Bienal-de-Arte>>.

⁶ *Revista Vidro Impresso*. Disponível em: <<http://figura.vidroimpresso.com.br/noticia-setor-vidreiro/Guardian-fornece-mais-de-300m2-de-vidros-para-a-Bienal-de-Arte>>..

⁷ *Revista Fator Brasil*. Disponível em:

<http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=276677>.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cunhou-se o termo estruturas escultóricas a fim de amparar a descrição, deixando a discussão e o confronto sobre este componente para o capítulo 3.

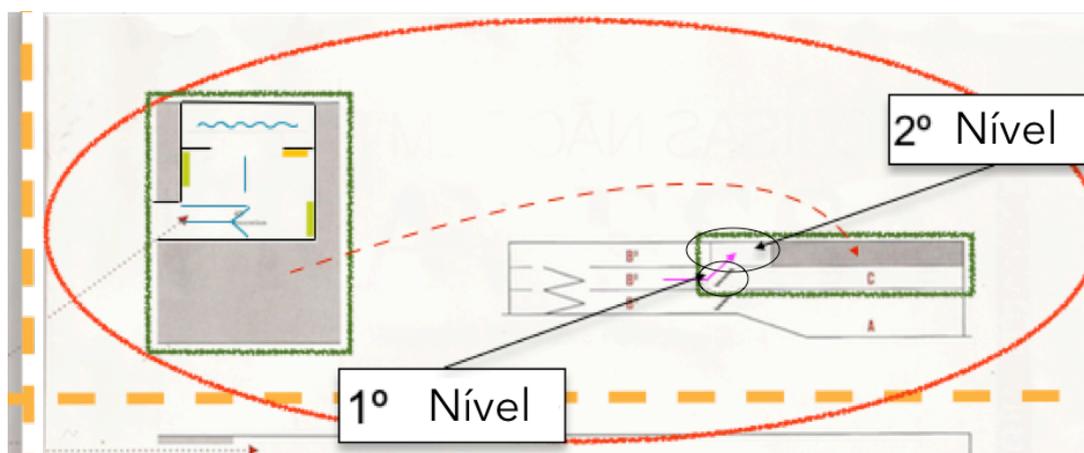


Figura 18 – Detalhes da sala da obra *Invention* e sua organização – canto superior direito – à esquerda planta baixa (PB) de *Invention*; à direita planta de corte (PC)”. Em destaque: à direita (PB) distribuição dos componentes constitutivos da obra em sua sala; à direita (PC) acesso I indicado pela seta com a descrição “1º nível”; e a sala de *Invention*, também indicada pela seta, porém com a descrição “2º nível”

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

2.2.3 Elementos

A iluminação escassa criou um ambiente escurecido. No acesso, luzes direcionadas às escadas de ingresso à obra. Na sala a iluminação vinha das telas dos vídeos e da luz natural e artificial externas à obra. Durante o dia, uma iluminação forte, a claridade habitava a parte da obra que margeava a fachada de vidro, o que possibilitava também um claro reflexo da paisagem externa à sala da obra sobre a superfície dos vidros côncavos e convexos (estrutura escultórica 3). No interior da sala, por trás das lâminas semicirculares, mesmo com seu bloqueio à luz, era possível ver não somente as transparências dos vidros de aparência fumê, mas também o ambiente com mais visibilidade.

À noite, a luz originária dos postes do Parque Ibirapuera – uma iluminação amarelada e difusa, de baixa intensidade, que também transpassava a fachada lateral das janelas de vidro – já não tinha a mesma

força para ultrapassar as lâminas semicirculares (estrutura escultórica 3). Com isso, a iluminação do ambiente provinha dos vídeos e dos resquícios de claridade.

A sala edificada para a obra não assumia claramente sua “falsa identidade”, e aos olhos do espectador mais desatento assumia a aparência de “real”, eis que suas falsas paredes, de tão bem postas e fixadas, criavam a ilusão de estrutura original do prédio.

A composição de *Invention* reuniu em sua sala videoinstalações exibidas em diferentes suportes e estruturas escultóricas de caráter versátil, dinâmico e flexível, porquanto elemento e função, isto é, ocupando diferentes “funções” nesta composição: ora estruturas escultóricas, ora suporte, ora mera “parede divisória”. A arquitetura original do prédio também se pôs como parte integrante da obra: estrutura e suportes das instalações e fonte de luz.

Invention era formada por três estruturas escultóricas de diferentes formas, mas compostas da mesma matéria: aço e vidro. Elas possuíam uma superfície lisa com película fumê levemente espelhada. Ao mesmo tempo em que sua materialidade durável e rígida indicava perenidade, seu aspecto temporário e transitório manifestava sua efemeridade.

A efemeridade à qual nos referimos vem do fato de tratar-se de uma instalação – uma eventual remontagem e reinstalação implicaria novo contexto e, nesse caso, novas relações semânticas. Por isso, seria uma nova obra, como argumenta Martinez (2003, p. 72): “O significado da obra de arte é construído na relação que esta estabelece com o contexto em que é exposta e com as obras com as quais constitui um percurso perceptivo, sensível e cognitivo”. Isto é, pressupõe “que os espaços expositivos se

configuram em relação a um paradigma”, no qual “sua presença só é percebida em relação à presença, materializada ou não, de outras obras”.

A obra em pauta, fragmento composicional do discurso curatorial da 31ª Bienal, é fruto de um projeto de residência, atividade criada para compor parte das estratégias e das proposições curatoriais desta edição. Assim, consideramos que toda sua construção, idealização e motivação estão incutidas e carreadas do ensejo e da razão para a qual foi criada.

A luminosidade externa transpassava a fachada das janelas de vidro da estrutura original do prédio, ao fundo da sala. Portanto, a iluminação da obra era natural em sua maior parte, e em menor escala era artificial, gerada pelos reflexos da luz na janela e pelos reflexos das luzes dos vídeos. Apenas as escadas do acesso I receberam iluminação artificial e direta, vinda dos refletores.

Invention é uma obra revestida de extrema complexidade, com uma dimensão tridimensional preenchida em seu todo – altura, largura e profundidade. Em razão disso, para que a explanação a seguir seja inteligível recorreremos a um esquema. Já dissemos que a obra, além de sua sala, fez uso também de seus acessos para a construção de seu discurso. Na Figura 19 podem ser observados seus dois níveis: no inferior, o acesso I; no superior, a sala da obra, onde também se encontrava-se o acesso II.

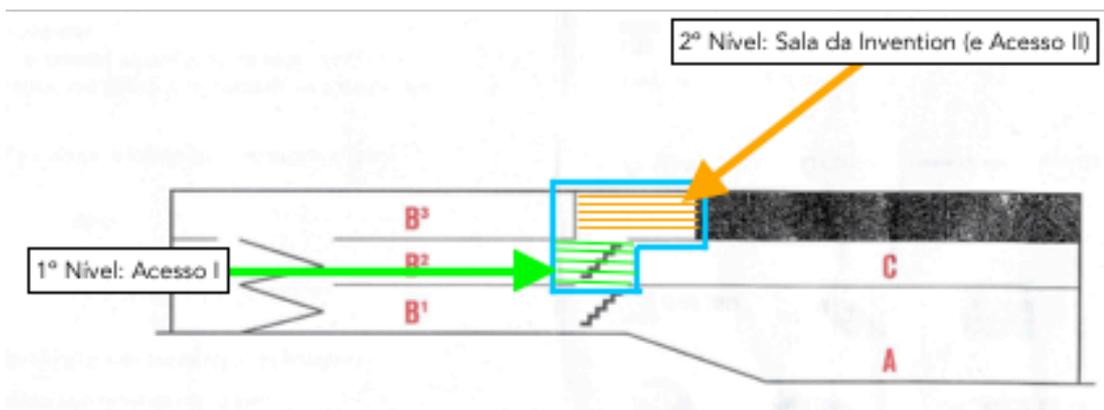


Figura 19 – Detalhamento de *Invention* na planta de corte – zoom da figura anterior – Localizado no mapa da exposição no canto superior direito: a imagem mostra os dois planos da obra na planta de corte. É possível ver o acesso I e o local da sala da obra, sinalizada pela cor cinza

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

Na imagem da planta baixa de *Invention* (Figura 20) dividimos o segundo plano da obra em nichos: três no lado esquerdo e três no direito. Na Figura 21 identificamos esses nichos por letras, conforme a lista a seguir, que une as duas sinalizações (Figuras 20 e 21):

- A. Nicho 1 direito: primeira videoinstalação (suporte parede).
- B. Nicho 1 esquerdo: acesso I e estrutura escultórica I – teto piramidal.
- C. Nicho 2 direito: segunda videoinstalação (suporte tela).
- D. Nicho 2 esquerdo: terceira videoinstalação (suporte parede).
- C–D: Nicho 2 esquerdo e direito: a separação dos lados direito e esquerdo do nicho 2 é feita pela estrutura escultórica II.
- E. Nicho 4 direito e esquerdo: estrutura escultórica III e fachada de vidro da arquitetura original do pavilhão.
- F. Nicho 4 esquerdo: acesso II.

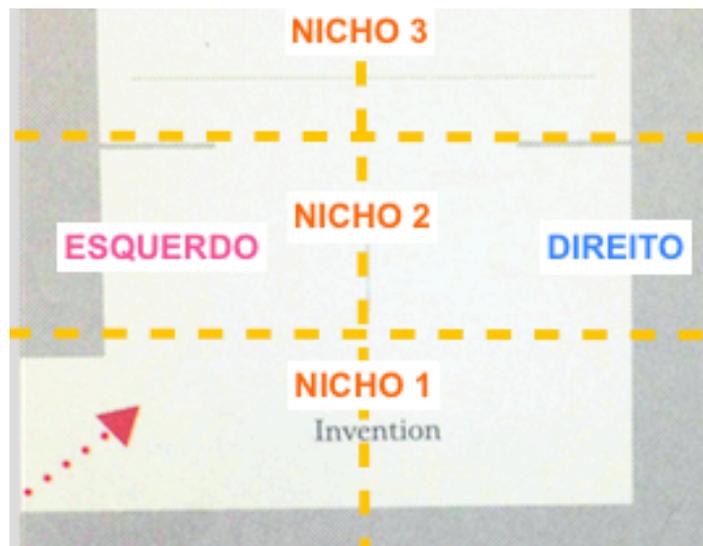


Figura 20 – Planta baixa: sala de *Invention* – divisão em nichos
 Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

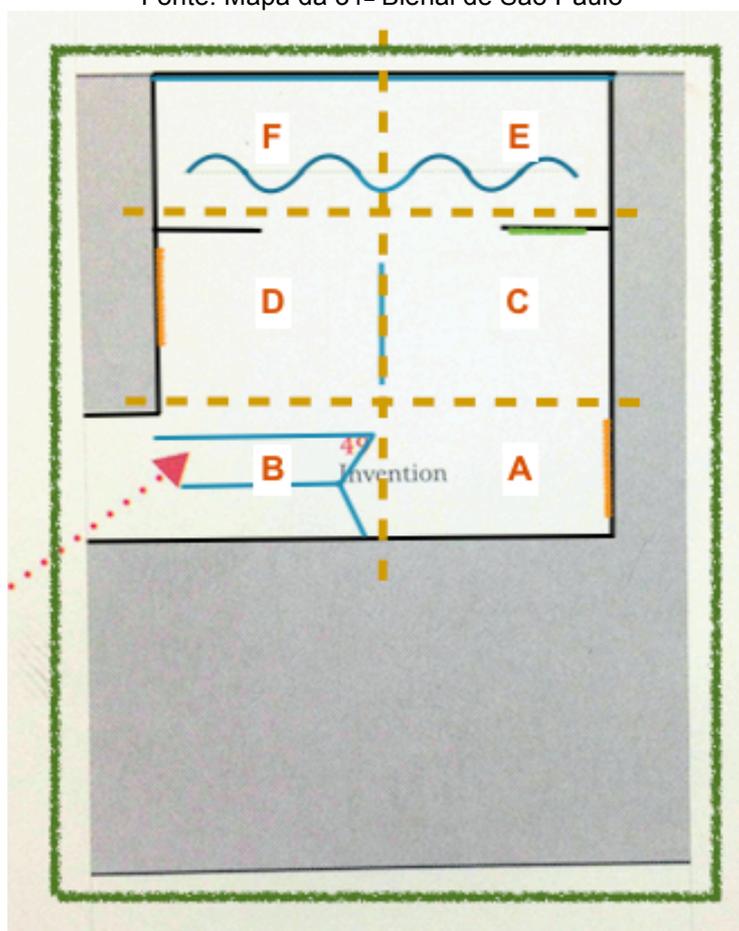


Figura 21 – Planta baixa: sala de *Invention* – organização das estruturas escultóricas e videoinstalações nos nichos
 Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

3 Descrição do percurso perceptivo do olhar por *Invention*

Neste capítulo daremos início à apresentação das marcas textuais apreendidas durante o percurso por *Invention*, isto é, buscamos apresentar os elementos tidos como essenciais na apreensão do objeto. De outra forma, “no sentido mais amplo, a marca é a inscrição de um elemento suplementar heterôgeneo sobre (ou em) uma unidade ou um conjunto e serve de signo de reconhecimento (GREIMAS; COURTES, 1998, p. 303).

Contudo, busca-se construir, ou melhor, reconstruir o percurso perceptivo do olhar por *Invention*. Em semiótica, segundo o dicionário de Courtes e Greimas, percurso é uma “disposição linear e ordenada dos elementos entre os quais se efetua, mas também uma progressão de um ponto a outro” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 362). Para compor nossa análise, apropriar-nos-emos desse sentido de construção de um ponto a outro, ou seja, dos espaços tomados para essa leitura, do início ao ponto final desse percurso. Portanto, uma leitura ordenada diante das percepções geradas por um fazer cognitivo. Esse cognitivo “serve de referente interno do discurso, atribuído aos sujeitos no discurso” (GREIMAS; COURTES, 1998, p. 64). O fazer cognitivo, conforme Courtes e Greimas (1998, p. 65), “corresponde a uma transformação que modifica a relação do sujeito com um objeto-saber, aí estabelecendo seja uma disjunção seja uma conjunção”.

Assim, à luz da proposta em *Semioses pictóricas* (OLIVEIRA, 2004), parafraseando a autora, busca-se “do mesmo modo que *Invention* se mostra como uma certa configuração visual no espaço-suporte, a sua descrição, uma abordagem da obra de arte em linguagem verbal, objetiva igualmente mostrá-la no texto” (OLIVEIRA, 2004, p. 116). Isso posto, propomo-nos a analisar o espaço-suporte do objeto, porém de forma diferente da análise construída por Oliveira, em que seu objeto era uma pintura, ou seja, uma tela plana, bidimensional, enquanto nosso objeto é uma instalação de arte, em que não há mais uma onipresença do espaço-

suporte; há presenças simultâneas deste e de outros espaços no mesmo espaço físico, que consideramos o *espaço em obra*, isto é, o espaço de *Invention*. Trata-se de um objeto complexo, de elementos composicionais que se utilizam de linguagem sincrética, ou seja, diferentes expressões de linguagem. Desse modo, busca-se simular o percurso construído *in loco* com o propósito de instalar o leitor dentro do amplo espaço da obra, sob o propósito de aludir o tempo e a fruição vivenciados na apreensão do objeto. Assim, discorreremos sobre o ato semiótico diante de *Invention*.

3.1 Leitura da obra no percurso *in loco*

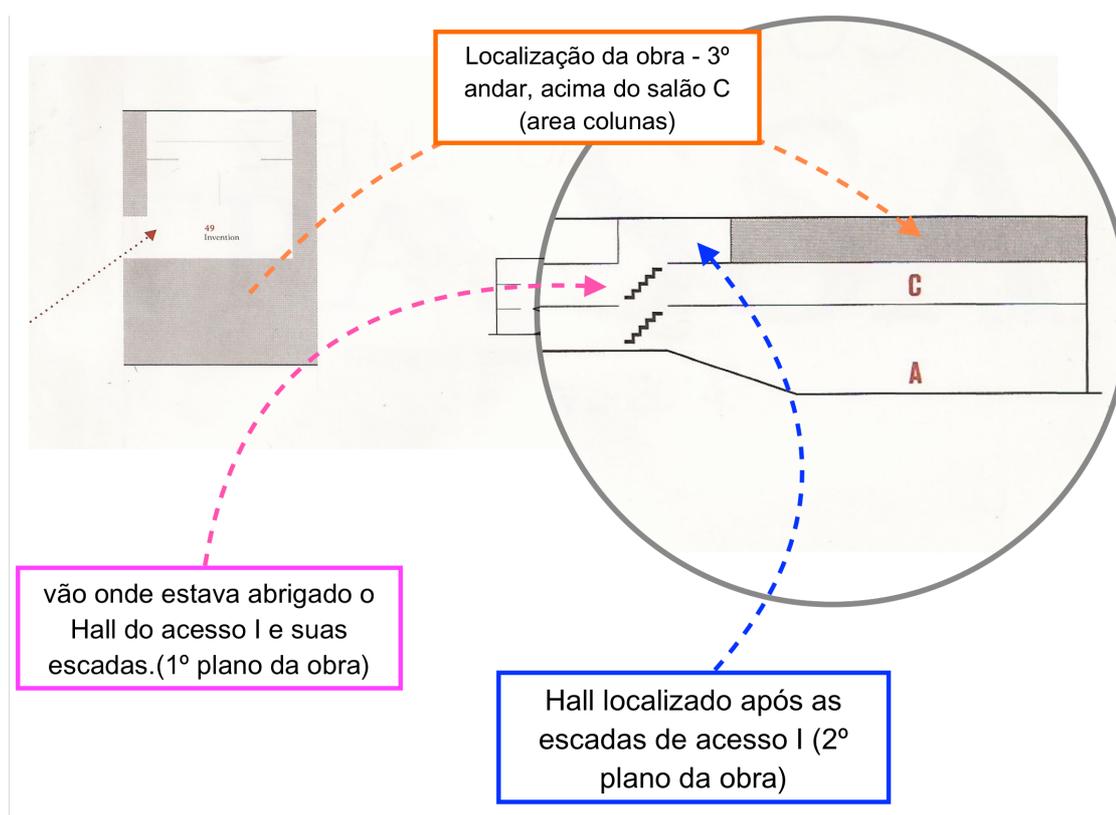


Figura 22 – Detalhes sobre *Invention* na exposição pelas plantas baixa e de corte
 Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

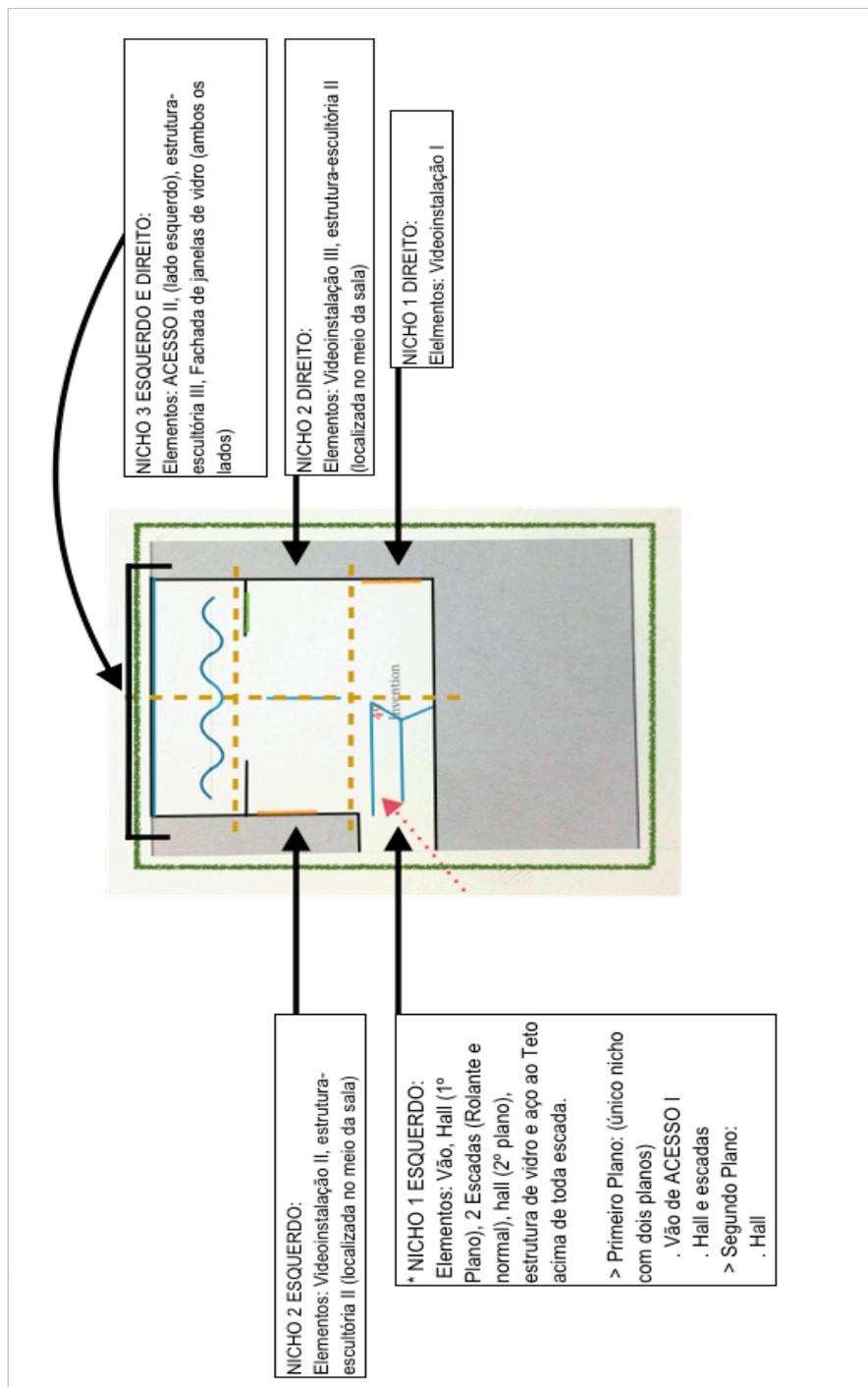


Figura 23 – Esquema criado para a descrição da obra
 Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

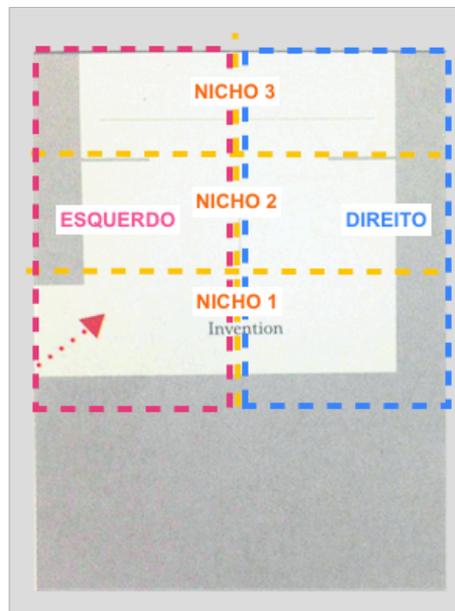


Figura 24 – Planta baixa – divisão para descrição
 Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

Iniciamos a leitura da obra pelo salão B2, no segundo andar (Figura 22). O acesso na parede ao fundo deste salão não dava para ser avistado da rampa, pois as escadas que nos levavam à sala de *Invention*, localizada no andar acima deste acesso, ficavam em recuo na parede. Este, em nossa leitura, se manifestou como parte integrante da obra, e não apenas mera via de acesso. Assim, o local que se pôs como o início de um percurso para o sistema de significação da obra (Figuras 22 e 23). Portanto, a obra se constituiu em dois níveis: nível inferior (segundo andar no nível, salão B2), apenas o vão/recuo de acesso, e suas escadas, e nível superior (mesmo nível do salão B3), a sala da obra propriamente dita (Figuras 22, 23 e 24).

Ao adentrar o vão, um pequeno *hall* antecedia as escadas (Figura 25). No *hall*, a iluminação dava-se pela remanescência de luzes, o que tornava o

ambiente umbroso. Todas as paredes do vão eram pintadas de preto, e o misto entre abstração e escassez de luz no ambiente deixava em evidência a enorme escadaria e sua superfície metálica. Essa escadaria era formada por dois tipos de escadas: à esquerda uma escada convencional e à direita uma escada rolante, cada uma delas nos oferecia um tempo diferente para percorrê-las.

Subir pela escada da esquerda (normal) exigia esforço físico, porém oferecia-nos autonomia para escolher o tempo de fruição. Por sua vez, a escada rolante, à direita, oferecia-nos conforto, pois dispensava o esforço físico, para contemplar os efeitos que emergiam deste espaço. O trajeto pela escada rolante era lento, o que nos levava a um calmo passeio. Destituído de cronometragem, o ambiente constituía-se em um espaço-tempo de transição entre o que estava “fora” do vão – o salão da área Rampa, onde barulhos e espaços se misturavam – e o segundo nível da obra, a sala de *Invention* (Figuras 1 e 26).

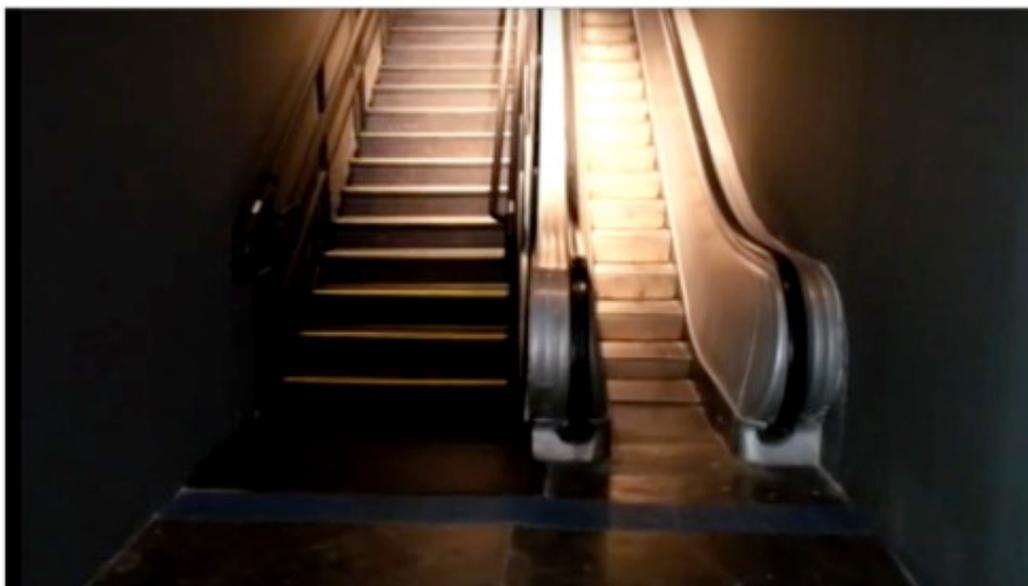


Figura 25 – Nicho I – escadas do acesso I: primeira metade – *hall* e escadas de acesso I

Fonte: Acervo pessoal

Nossa leitura foi conduzida pela escada rolante, o que nos levou a um tempo de fruição já determinado e lento. No início das escadas, os primeiros focos de luz, provenientes de pontos focais nas paredes, direcionavam-se a estas. Neste percurso, durante a subida ocorria uma transição entre ambientes (salão B2 e sala *Invention*), e enquanto nos ambientávamos emergiam paulatinamente os detalhes e os efeitos, (Figuras 26 e 27).

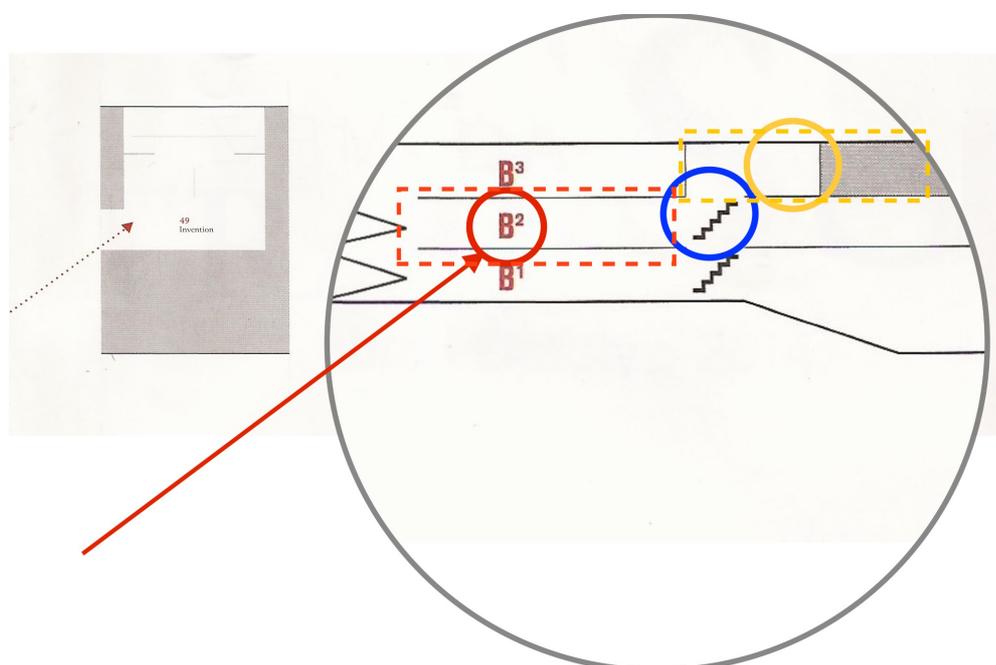


Figura 26 – Detalhamento da obra na planta de corte: círculo e retângulo vermelho: salão B2, 2º andar; círculo azul: vão, *hall* e escadarias do acesso I; círculo amarelo: *hall*, após as escadas, no segundo plano; retângulo amarelo: segundo plano da obra, sala *Invention*

Fonte: Acervo pessoal

No meio desse percurso (Figura 27), enquanto ainda subíamos as escadas, já não era mais possível avistar nem o salão da área Rampa (B2) nem ainda a sala da obra; visualizamos somente o que esse íterim do percurso nos oferecia, o que nos possibilitou experimentar nesse fragmento

do trajeto um tempo para o “ócio”, isto é, para a fruição dos detalhes e dos efeitos que dali emergiam. Assim, nesse breve intervalo entre os espaços foi instaurado um espaço-tempo de transição no qual a poluição sonora se abreviava e a estimulação visual se abrandava, cedendo lugar aos estímulos sensoriais e plásticos, em que a atribuição de um valor de sentido nascia da capacidade cognitiva. Assim, o que estava em cena eram as superfícies reflexivas: metálica, da escada, e espelhada, do teto (Figura 27), e seus efeitos.



Figura 27 – Teto nas escadas do acesso I – estrutura escultórica I : localização, nicho I esquerdo - *Frame* do vídeo –
Fonte: Canal Curta (*Youtube*):

O ambiente formado entre os sons abafados e a pouca incidência de luz tornava notórios apenas os efeitos reflexivos da escada, que, por sua vez, fazia nossos olhos se voltarem ao teto. O teto era composto de aço e vidro, e as estruturas metálicas davam suporte às lâminas de vidro, postas em perpendicular fechando o teto em formato de pirâmide. Comportando-se

como uma cúpula recobrando as escadas da metade do percurso à sala da *Invention*. A superfície de vidro recebeu uma espécie de película fumê, o que deu a ela efeitos reflexivos, fazendo com que se assemelhasse a um espelho.

As superfícies reflexivas do teto e da escada concomitantemente produziam e reproduziam reflexos de imagens e luzes, numa sobreposição de “eventos”. Assim, o que estava embaixo ao mesmo tempo estava em cima, isto é, acima de nossas cabeças o reflexo de tudo o que estava abaixo: estruturas, escadas, percursos, movimentos, observadores, faces, olhares e feixes de luz.

Durante a subida, após o espaço ao qual chamamos de transição, ainda no percurso da escada, quando já nos aproximávamos do final, com o olhar voltado para a frente do trajeto, ao tempo em que o chão da sala de *Invention* (o segundo plano) despontava, avistávamos também, na parede ao fundo desta sala, o fragmento de uma projeção, a primeira das três que havia na obra. Ao final da escada, já terminado seu percurso, deparamo-nos com um pequeno túnel formado pela extensão do teto em pirâmide que ultrapassou a extensão das escadas, criando um portal de entrada para a sala, onde se iniciava o percurso pelo segundo plano, a sala de *Invention*.

3.2 Primeira videoinstalação

Um passo à frente e deixávamos para trás o pequeno túnel (novo *hall*), ficando de frente com a primeira videoinstalação, a mesma que havia sido avistada ao final do percurso da escada. Projetada na parede – ao fundo, em posição frontal ao túnel –, sua estrutura foi construída para compor e situar a sala da instalação, também servindo de suporte à obra (a videoinstalação). A projeção que ocupou pouco menos de metade desta parede possuía, mais ou menos, quatro metros de altura e largura.

Essa videoinstalação era composta por dois vídeos que mostravam escadas e eram projetados sem intervalos. Apesar de se intercalarem em reprodução contínua, cada vídeo apresentava-se em equidade, isto é, sem ponto de partida e sem se posicionar de forma preponderante um diante do outro. A cada vídeo estava atribuído um valor singular na composição da narrativa. Na identificação na parede desta videoinstalação encontramos dois títulos distintos: *Staircase at the Edifício Copan* e *Escalators at Pinheiros*. Tal forma de identificá-los atribuiu-lhes valor de unidade, apesar de a exibição dos vídeos nesta videoinstalação ter sido contínua e intermitente.

As escadas que apareciam nos dois vídeos eram de dois pontos distintos e distantes da cidade de São Paulo: a escadaria de emergência do edifício Copan,¹ localizado no centro da cidade, e as escadas da estação Pinheiros do metrô, localizada na zona oeste da cidade, no distrito de Pinheiros, próximo à Marginal Tietê.

¹ “O edifício Copan foi projetado durante o *boom* imobiliário da década de 1950 por Oscar Niemeyer, surgindo como um monumento aos novos paradigmas da capital paulista: gigantismo, verticalização, densamento populacional, dentre outros” (GALVÃO, Walter José Ferreira. *Copan/SP: a trajetória de um megaempreendimento, da concepção ao uso. Estudo compreensivo do processo com base na avaliação pós-ocupação. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*).

Vídeo 1



Figura 28 – *Frame* do vídeo *Staircase at the Edifício Copan* – primeira videoinstalação

Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

Fonte: Acervo pessoal

No vídeo *Staircase at the Edifício Copan* – as escadarias de emergência do edifício Copan –, o enquadramento em “primeiro plano²” e o foco na coluna circular e central da escadaria foram utilizados pelo enunciador para revelar o desdobramento da narrativa:³ uma escada de emergência, circular, circunscrita à área externa do edifício.

² Segundo Pimentel (2011, p. 20), este plano busca reduzir o espaço cênico e geralmente tem uma função narrativa. Ele permite mostrar um único sujeito/objeto em enquadramento mais fechado (PIMENTEL, Lucilla da Silveira Leite. *Educação e cinema: dialogando para a formação de poetas*).

³ Segundo Américo e Villela, “a estrutura visual: compreende os aspectos da fotografia do filme (enquadramento, planos, tomadas), direção de arte e efeitos de iluminação, assim como os efeitos visuais. É relevante pensar que os diferentes enquadramentos de uma câmera podem gerar diferentes interpretações para o espectador. As escolhas de determinados filtros de cores para a lente da câmera e a iluminação para a cena favorecem ou desfavorecem certos enredos, temáticas, personagens. Por essa razão o trabalho de um

A escada em forma de caracol foi filmada pelo movimento *travelling*.⁴ Tal movimento, pela subjetividade do enunciador, obedecia ao propósito de pôr “em cena” o espectador ativamente, configurando, assim, a *debreagem*⁵ espacial e temporal.⁶ Esta ocorria pela manobra do enunciador. Enquanto este nos revelava o percurso decrescente pela escada e, no plano de fundo, parte da fachada do prédio e da vista urbana da cidade, inseria-nos na cena quando percorríamos o caminho que nos era desvelado. Enquanto a cena se desdobrava, a altura era-nos desvendada, levando-nos, por meio da percepção dessa profundidade, a experienciar um efeito e uma sensação de vertigem e de vulnerabilidade. A cena entre percurso e movimento permitia-nos “ter do alto” uma visão da vida e da dinâmica urbana da cidade de São Paulo.

diretor de arte é fundamental para a compreensão da narrativa do filme”. Assim, esta estrutura revela-nos a narrativa do filme. Conforme o autor, “na estrutura narrativa estão envolvidos todos os elementos que dão sentido à narrativa do filme, tais como o espaço-tempo, o roteiro, a narração e o enredo do filme” (AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas Braga Rangel. *Circuito comunicacional: o cinema na perspectiva da história social*, p. 262).

⁴ Movimento *travelling* – a câmera se desloca, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou objetos enquadrados, sendo para isso utilizado algum tipo de veículo (carrinho), sobre rodas ou sobre trilhos, ou com a câmera na mão ou ainda com algum tipo de estabilizador (COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*, 1989, p. 180-188).

⁵ *Debreagem*: “[...] a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação [...] se concebe a instância da enunciação como sincretismo de “eu-aqui-agora”, a *debreagem*, enquanto um aspecto constitutivo do ato de linguagem original, inaugura o enunciado, articulando ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação. O ato de linguagem, assim, por um lado, como uma fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação e, por outro, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado[...].” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 111).

⁶ Isto é, projetou-nos, através do vídeo, a outro tempo e espaço, que não era o do espaço em obra, ou seja, a instalação.

Vídeo 2



Figura 29 – *Frame* do vídeo *Escalators at Pinheiros* – primeira videoinstalação
 Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

No segundo vídeo, apesar de ter tido também como foco o objeto escada e igualmente aludir a outro tempo e espaço por meio da debreagem, a cena não mais se passava no interior da escada, mas frente a uma nova escada. Pelo movimento de *plano fixo*⁷ o artista mostrava-nos o cenário – as escadas no interior da galeria da estação Pinheiros do metrô. Assim, utilizando enquadramento de *plano geral*,⁸ em um dos andares a câmera desvendava a lateral das escadas rolantes. As diferentes cores das escadas – vermelho e azul – oscilavam em suas tonalidades cromáticas por força da iluminação do ambiente e suas perspectivas. Sua justaposição concedia-nos a noção de profundidade. A câmera permaneceu imóvel todo o tempo, deixando a movimentação da cena por conta do deslocamento dos sujeitos

⁷ Segundo Costa, o movimento de plano fixo se dá quando a câmera permanece fixa, sobre o tripé ou outro equipamento adequado, ainda que haja movimento interno no plano de personagens, objetos, veículos, etc. (COSTA, 1989, p. 180-188).

⁸ Segundo Pimentel (2011, cap. II), “neste enquadramento, do personagem ou do espaço total, a câmera focaliza uma grande fração do ambiente, sendo mais descritiva, valorizando a cenografia onde rola a cena”.

passantes em ação. O desenrolar da cena ocorria pelo contínuo e denso *rush*, o ir-e-vir dos sujeitos em várias direções: descendo, subindo, indo e vindo, demonstrando-nos um entrelaçamento entre escadas e passantes e o ritmo da cidade grande.

As dimensões da projeção e a perspectiva da fotografia da cena resultavam em uma relação entre observador e vídeo de um “real” fictício, uma sala de testemunho, instalada também a debragem temporal e espacial. O enunciador reportou-nos a um outro tempo e espaço, pondo-nos – nós, espectadores, sujeitos comuns “ocupantes” desses espaços – a observar a dinâmica urbana e nosso próprio cotidiano. Eram imagens captadas de um passado próximo, simulando tempo e lugar, fazendo-nos observar a realidade como verdadeiros *voyeurs*, isto é, espreitadores da vida urbana.

3.3 Reconhecendo o ambiente

Após assistirmos a algumas repetições da sequência, demos continuidade à leitura da obra. Assim, ao desviarmos o olhar da primeira videoinstalação – nicho I direito –, demos-nos conta da amplitude da sala da instalação. Sem luz artificial, estávamos diante de uma imensa sala escura.

Ainda no espaço da primeira videoinstalação, virados de frente para o fundo da sala – nicho III –, nosso olhar percorreu toda a sala da obra, “escaneando” o espaço da esquerda para a direita, até voltar-se ao local onde estávamos (Figuras 30 e 31).

Nesse mirar tivemos não somente uma visão geral do espaço, mas também da disposição dos elementos composicionais. Foi-nos possibilitado avistar o engenhoso teto em pirâmide que recobriu a metade do percurso das escadas do acesso I, por onde havíamos entrado (nicho I). Entretanto, avistá-

lo pelo lado de fora permitia percebê-lo por outra perspectiva. Sua cúpula apresentava-se como estrutura escultórica (I) em forma de pirâmide, integrando o grupo de elementos compositórios do segundo plano da instalação. Após uma percepção breve e geral, atraídos pelas luzes e pelas imagens da segunda videoinstalação, seguimos em sua direção, dando continuidade ao percurso gerado pela obra.

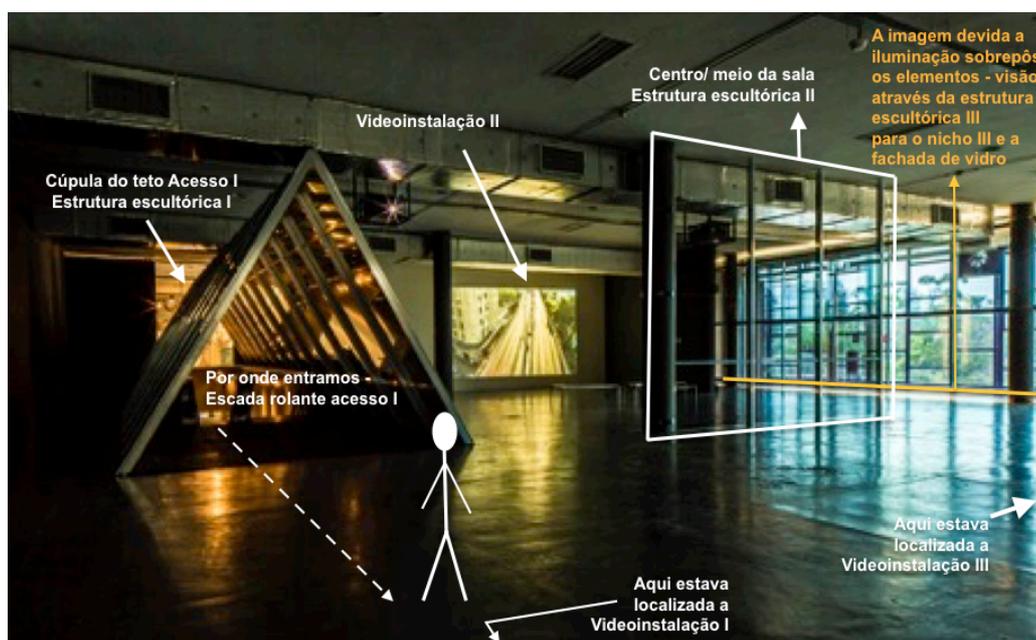


Figura 30- Esquema para identificação dos elementos no percurso pelo segundo nível da obra, a sala *Invention* – visão do nicho I direito para os nichos I e II esquerdos, o meio da sala e parte do fundo – imagem captada durante o dia – *frame* da filmagem feita *in loco*

Fonte: Mark Lewis Studio – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo

Nesse trajeto, no meio do caminho (Figura 30), posto no centro da sala, separando os espaços do nicho II esquerdo e direito, outra estrutura escultórica (II). O material, o mesmo do teto (estrutura escultórica I) – vidro em estruturas de aço metálico, com a película fumê em sua superfície.

Esta superfície alternava sua *performance* diante da oscilação de incidência de luz – dia e noite –, bem como a cada nova perspectiva em que o olhar do espectador-enunciatário se posicionava. Como estrutura, no que concerne a mero elemento físico, possuía um caráter multifuncional, desempenhando papéis diferentes: divisória, suporte e/ou elemento estético – estrutura escultórica. Por meio de sua superfície, ora transparente ora translúcida, seus efeitos e sua *performance* eram mutáveis (Figuras 32 e 33), o que lhe possibilitava ora espelhar imagens – confirmando seu papel de suporte –, ora avistar o lado reverso ao qual se estava posicionado (Figuras 32 e 33).

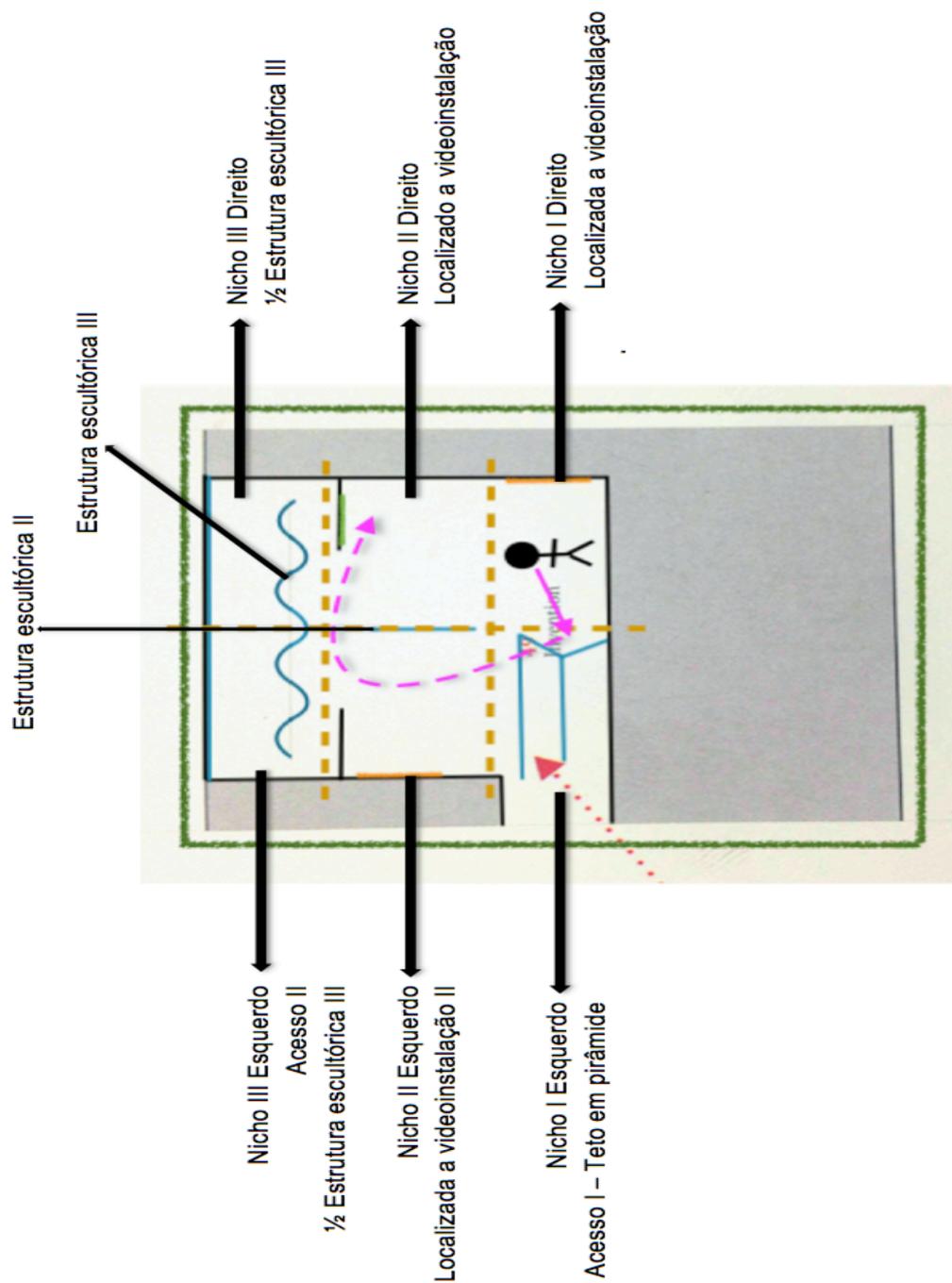


Figura 31 – Planta baixa da *Invention* – localização dos elementos constituintes da obra.

Fonte: Mapa da 31ª Bienal

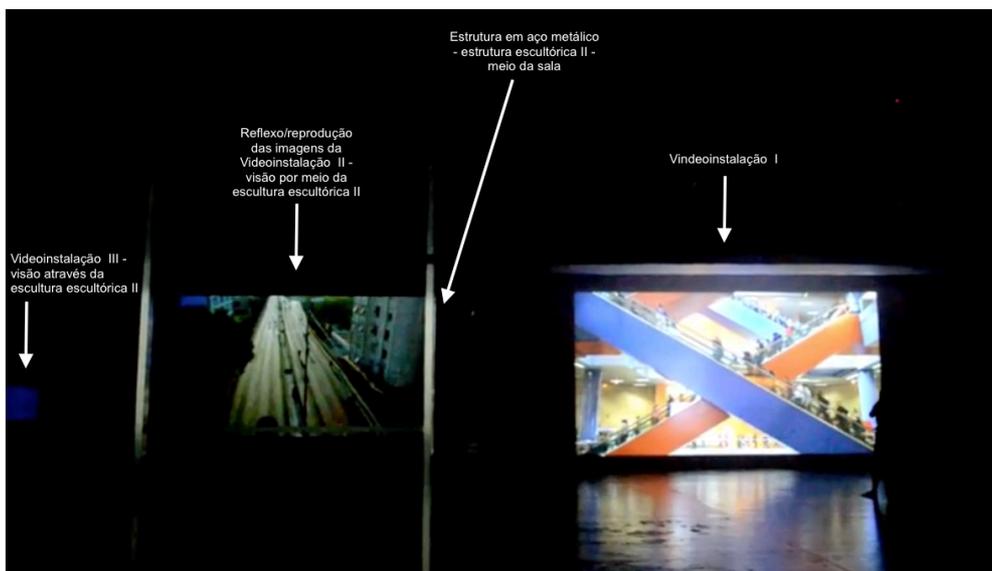


Figura 32 – Imagem da estrutura escultórica II e primeira videoinstalação, localizada no meio da sala *Invention*: visão do nicho II esquerdo para o nicho II direito – imagem captada durante a noite – *frame* da filmagem feita *in loco*
 Fonte: acervo pessoal

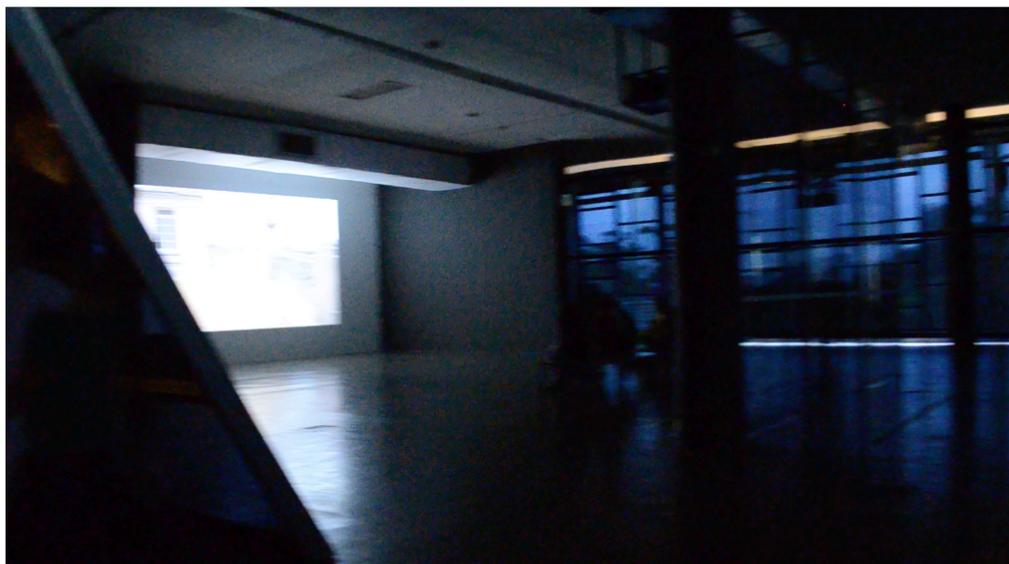


Figura 1 – *Frame* da filmagem feita *in loco* – Sala *Invention* – imagem captada ao final do dia – visão do nicho I direito para os nichos I e II esquerdos, o meio da sala e parte do fundo
 Fonte: acervo pessoal

3.4 Segunda videoinstalação

Após essa estrutura escultórica do meio da sala, outra videoinstalação (II), localizada no nicho II esquerdo (Figuras 30 e 31). À sua frente havia três bancos compridos, tornando possível aos espectadores assistirem sentados à exibição.

Nesta videoinstalação, a parede também era utilizada como suporte. Entretanto, esta fora composta por um conjunto de três vídeos, os quais eram exibidos com intervalos. Eram indicados o início e o fim de cada vídeo e o intervalo entre suas exibições. Tal como na videoinstalação I, os vídeos também foram feitos em diferentes locais da cidade de São Paulo. Cenários como o Elevado Costa e Silva, o interior da Galeria do Rock e o topo do Edifício Martinelli, três pontos simbólicos da história urbana e social de São Paulo, compuseram a videoinstalação II.



Figura 34 – *Frame* do vídeo “Above and below the Minhocão” – segunda videoinstalação

Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

No primeiro vídeo, por meio de um plano geral⁹ podíamos ver o Elevado Costa e Silva, conhecido popularmente como “Minhocão”. Através do ângulo *plongéé*¹⁰ era possível ter uma visão aérea, que nos revelava o cenário do elevado fechado para carros em dias de lazer. O vídeo nos mostrava a luz de um entardecer e os efeitos das sombras provocadas pela já pouca iluminação dessa parte do dia nos passantes e nos prédios. O movimento panorâmico, por sua vez, indicava-nos a lateral do elevado até chegar ao famoso Castelinho da Rua Apa, desvelando o curto espaço que o separa dos edifícios e da via abaixo dele.

Assim, enquanto nos revelava esse evento e seu entorno, delatava a imensa rasgadura no tecido urbano provocada por esse elevado, expondo-nos a ambígua relação entre a vida social e a urbanização no que se refere a sua história, o que o levou a ser chamado de “cicatriz urbana”.¹¹ Quanto à

⁹ Segundo Pimentel (2011, cap. II), o plano geral ocorre quando “o enquadramento do personagem ou do espaço é total; a câmera focaliza uma grande fração do ambiente, sendo mais descritivo, valorizando a cenografica onde rola a cena”.

¹⁰ Segundo Costa, *Plongê*, do francês *plongée*, “mergulhado”, é quando a câmera é posicionada acima do seu objeto, possibilitando a visão pelo ângulo superior.

¹¹ “O Elevado Presidente Costa e Silva, o “Minhocão”, foi inaugurado em 25 de janeiro de 1971, dia de aniversário de São Paulo. É, seguramente, o equipamento urbano que mais polêmica causou na história recente da cidade. Considerado uma “cicatriz urbana”, foi construído sem que os moradores de seu entorno fossem consultados. É a expressão de uma forma autoritária de se enxergar o planejamento urbano, que desconsidera a opinião e o interesse público. Desde 1976, o tráfego de veículos é proibido das 21h30 às 6h30. Hoje, nesses horários e aos domingos, funciona como espaço de lazer e convivência de milhares de paulistanos, que se apropriaram informal e espontaneamente desse lugar. [...] com extensão de 2.730 metros, sua largura varia de 15,5 a 23 metros, a uma altura de 5,5 metros acima da via que o sobrepõe. Chega a passar a uma distância de apenas 5 metros das janelas dos apartamentos que se encontram ao longo do caminho. Seu traçado,

estética e à qualidade dos vídeos, encontramos a formalidade da linguagem cinematográfica. Tecnicamente falando, tanto neste vídeo quanto em todos os outros pertencentes à segunda videoinstalação foram utilizados movimentos, enquadramentos e ângulos para declarar o cenário e suas narrativas.

Vídeo *Galleria do Rock*



Figura 35 – *Frame* do vídeo “*Galleria do Rock*” — segunda videoinstalação

Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

O segundo vídeo foi feito do terceiro andar do Shopping Center Grandes Galerias, popularmente conhecido como Galeria do Rock, no bairro

partindo da Praça Roosevelt, vai pela Rua Amaral Gurgel, Avenida São João, Praça Marechal Deodoro, Avenida General Olímpio da Silveira até o Largo Padre Péricles. A região central mais atingida pelo Elevado Costa e Silva é a do tradicional bairro de Santa Cecília, padroeira dos músicos. A desvalorização e a deterioração dos imóveis lindeiros ao Minhocão foi imediata e ainda é bastante visível, com inúmeros prédios em flagrante estado de abandono e com praticamente nenhum prédio novo construído desde então. Várias novelas e filmes passaram a ter como locação dramática o Minhocão paulistano” (Disponível em: <<http://minhocao.org/a-historia-do-minhocao/>>).

da República. A cena, captada pelo plano geral,¹² mostrava-nos o espaço em sua totalidade – ambiente interno e externo –, detalhando todo o cenário. Constituído por três planos, o enunciador iniciou o primeiro plano pelo movimento panorâmico, exibindo a parte interna da galeria, o que possibilitou aos visitantes uma noção geral da composição do cenário. Na sequência, no decorrer da cena, pelo movimento *zoom in*¹³ aproximava-se lentamente o que estava no segundo plano. Em cena, um casal conversando recostado na mureta de ferro. A aproximação pelo *zoom in* até o casal ocorreu até o enquadramento centralizado da abertura da galeria para o cenário externo, ocupando a totalidade do espaço da tela. Por poucos segundos a cena é paralisada, e as curvas da sacada, pela abertura da galeria, a área interna do prédio, emolduram a cena, que passa a servir como ponto de referência ao novo movimento.

Assim, estabelecido o novo ponto fixo a partir desse enquadramento, o enunciador, pelo movimento *zoom on*, dá continuidade à cena. O cenário: a parte de cima das palmeiras e a cúpula da Igreja Nossa Senhora do Rosário, que servia como pano de fundo e se encontrava atrás do casal e do lado de fora da galeria. Por aparente afastamento da câmera, o cenário se abria, ampliando-se a visão e permitindo uma percepção do cenário por inteiro. Preenchendo a cena, o Largo Paissandu: à esquerda, um prédio comercial abandonado, ocupado por moradores de rua, todo grafitado; à direita, a Igreja

¹² Ver nota 9.

¹³ Conforme Costa (1989, p. 180-188), “*zoom* é um movimento de aparente aproximação (*zoom in*) ou de afastamento (*zoom out*) em relação ao ponto em que a câmera está e ao que é filmado, que ocorre através da manipulação das lentes da câmera, sem que a câmera em si execute qualquer deslocamento ou rotação”.

Nossa Senhora do Rosário; também nos era exibido o fluxo da vida urbana, representado por passantes, carros e ônibus em contínuo movimento.



Figura 36 – *Frame* da cena inicial do vídeo “*Vultures on the Edifício Martinelli*” – segunda videoinstalação

Fonte: Acervo Mark Lewis Studio



Figura 37 – *Frame* do vídeo “*Vultures on the Edifício Martinelli*” – segunda videoinstalação

Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

O terceiro e último vídeo do conjunto trazia imagens do topo do Edifício Martinelli e era intitulado *Vultures on the Edifício Martinelli*. Pelo movimento *travelling*, aludindo ao caminhar, expunha lentamente o terraço, seu estilo arquitetônico eclético e, sob as marcas do tempo, a ornamentação luxuosa do acabamento.

Na cena inicial, o enquadramento da sacada permitia-nos avistar alguns detalhes: o piso em ladrilho hidráulico italiano, técnica criada no século XIX, e a mureta, ornamentada por arabescos.

Enquanto o enunciador percorria o trajeto de uma ponta a outra, seguindo em direção à sacada lateral do terraço, algumas minúcias nos eram reveladas durante o percurso. Em sequência, a pequena escada e o piso contínuo da pequena varanda em mármore de Carrara; as enormes portas de madeira pintadas de branco, as colunas e as paredes em um rosa

desgastado pela ação do tempo. Urubus inertes como estátuas integravam o cenário, pousados no topo das pequenas colunas da mureta de contorno do terraço. Ao chegar à área maior, na sacada lateral, a câmera percorreu-a lentamente, e enquanto seguia em direção à mureta diagonal desvendava-nos os traços arquitetônicos do antigo edifício e exibia-nos sutilmente, ao fundo, os topos dos edifícios, enquanto aves ao fundo plainavam no ar.

Ao final do percurso, alcançada a mureta, o “mar” vertical nos era revelado por completo – a visão panorâmica da cidade. Aves sobrevoavam os incontáveis prédios que compunham a paisagem urbana da cidade. Assim O enunciador mostrava-nos não só o contexto urbano em que o edifício estava circunscrito como também os arredores até onde os olhos pudessem alcançar. Na última cena, a visão de cima do topo do Edifício Martinelle para baixo. Compondo o cenário, um importante conjunto arquitetônico e urbano do centro de São Paulo: o Edifício Mirante do Vale, o Viaduto Santa Efigênia, o Vale do Anhangabaú, a Praça do Correio e o Edifício Palácio dos Correios.

3.5 Percebendo detalhes

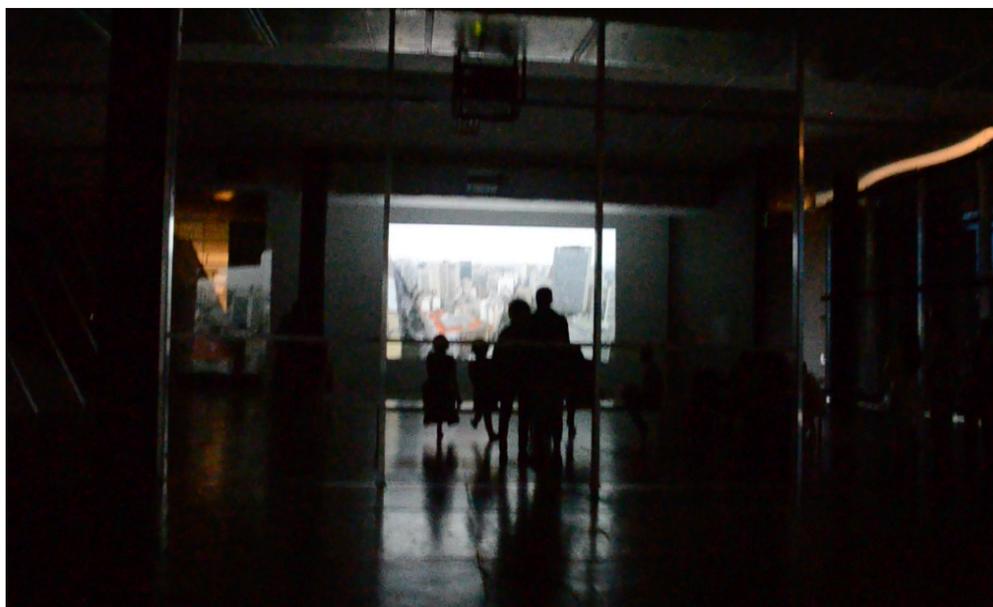


Figura 38 – *Frame* da filmagem feita *in loco* – Sala *Invention* – imagem captada durante o final do dia – visão do nicho II direito para a estrutura escultórica no meio da sala, e através dela, ao fundo, a videoinstalação II, alocada no nicho II esquerdo

Fonte: acervo pessoal:

Enquanto assistíamos ao conjunto de vídeos, o intervalo entre um vídeo e outro nos propiciava um tempo para olhar o cenário em torno. Sentados nos bancos localizados em frente à projeção, nesse intervalo era possível perceber o fluxo de espectadores no reverso da estrutura escultórica, entre ela e a fachada de vidro, ao fundo da sala, nicho III, ao lado direito de nossa localização. Um certo frenesi marcava a passagem dos que se movimentavam, acentuado pelo ecoar dos risos.

Ao final da exibição da videoinstalação II, ao nos levantarmos para seguir o percurso pela obra, em direção à terceira videoinstalação (nicho II direito), deparamos com a (re)exibição dos vídeos que havíamos assistido, pois a superfície da estrutura escultórica posta no centro da sala, com sua película em fumê, possibilitava o reflexo da projeção que tínhamos acabado de assistir, reprisando-a e simulando sua (re)exibição ao lado da primeira

videoinstalação (de frente ao portal de entrada). Assim, ao simular que as duas videoinstalações estavam numa mesma sala, projetadas uma paralela à outra, o enunciador instalou a debreagem espacial para a consecução dos objetivos desejados.



Figura 39 – Sala *Invention* vista do nicho II esquerdo – imagem captada durante o dia - visão - nicho II esquerdo, onde estava alocada a videoinstalação II: à esquerda, nicho III e estrutura escultórica III; à frente, estrutura escultórica II (no meio da sala) e o reflexo da videoinstalação II em sua superfície. Atrás da estrutura escultórica II, os nichos I e II, e à direita, a videoinstalação I

Fonte: *Site* Mark Lewis Studio – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo

3.6 Terceira videoinstalação

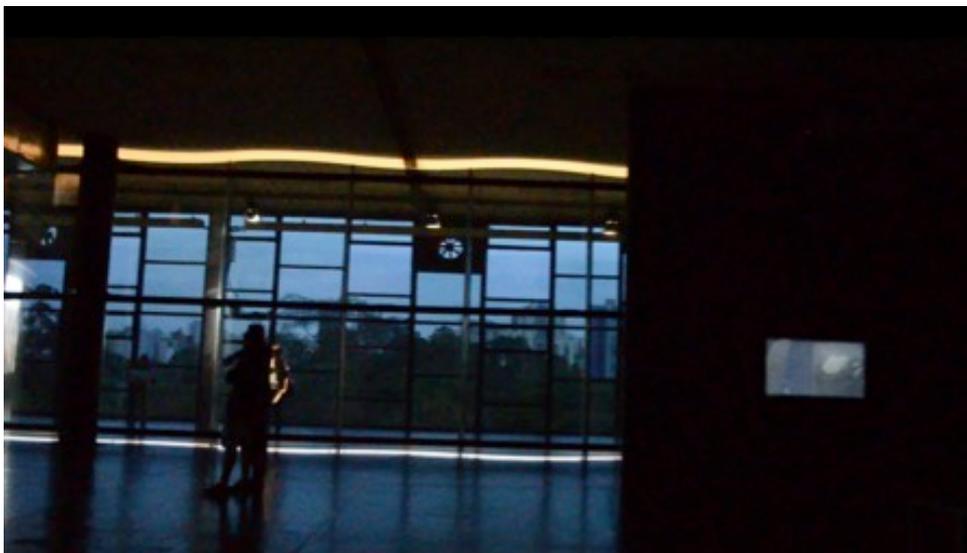


Figura 40 – Sala *Invention* vista do nicho II direito para o fundo da sala e videoinstalação III – à direita, na parte escura da videoinstalação III – imagem captada ao final do dia – *frame* da filmagem feita *in loco*
Fonte: acervo pessoal

Seguimos em direção à terceira e última videoinstalação. Localizada no ponto mais escuro da sala da obra, esta videoinstalação não tinha grandes proporções como as outras duas, não era nem mesmo projetada na parede. Para ela havia um suporte menor – uma tela de plasma preta e uma filmagem escura. O cenário do vídeo era uma das galerias de exposição do Museu de Arte de São Paulo. Em cena, parte do acervo do Masp. Pelo movimento *travelling*, o enunciador passeava ao mesmo tempo em que revelava, como observador, as pinturas europeias.

O fato de a cena ser muito escura dificultava o reconhecimento de todas as telas. As que conseguimos ver com mais acuidade eram retratos, em sua maioria de personagens da aristocracia. Alguns aspectos diferenciavam essa videoinstalação das demais: era composta por apenas um vídeo, e este não havia sido realizado com técnicas cinematográficas acuradas no que se refere à fotografia, à iluminação e ao cenário.

O vídeo foi feito dentro de uma das galerias do Masp, e a falta de iluminação especial para a filmagem, as paredes azul-escuras e a luz ambiente não permitiam que nos fossem reveladas mais do que nuances das pinturas. Muitas obras não podiam ser vistas ou identificadas, ficando perceptíveis somente suas pesadas molduras douradas.

A cena que se iniciava pelo lado direito da galeria expunha o trajeto pela sala de exposição em direção ao lado esquerdo. Da primeira tela exibida em cena foi-nos possível detectar apenas um fragmento: à esquerda do quadro o volume do tecido da roupa de uma mulher; ao centro, os braços dela junto ao corpo ou detalhe de um braço aparentemente masculino. No desdobramento da cena, o enunciador não se preocupava com objetos que apareciam no caminho. Um vão na parede e um extintor de incêndio eram exibidos como parte do percurso, aludindo ao olhar do espectador seguindo pelo trajeto.

Neste percurso, uma sequência de pinturas era exibida. Entretanto, devido à pouca luz, na tela seguinte apenas a silhueta dos rostos podia ser avistada. Aparentemente se tratava de uma pintura típica dos retratistas dos séculos XVI e XVII. A filmagem, além de revelar vestígios de uma face, a exemplo do plano anterior, ressaltava as molduras douradas. Entre as obras dessa parede também estavam algumas naturezas mortas.

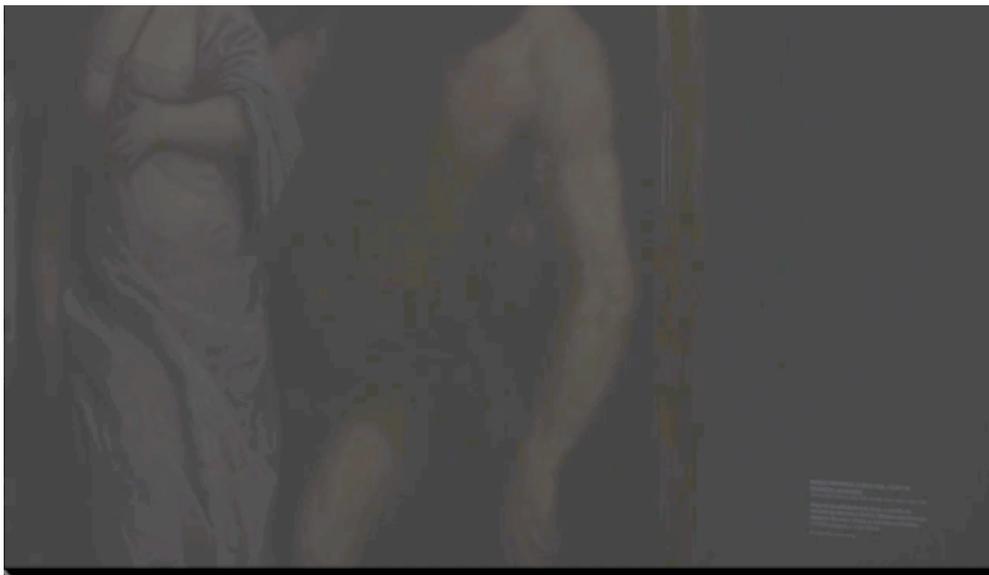


Figura 41 – *Frame* do vídeo “Museu de Arte de São Paulo (Masp)” – videoinstalação
III

Fonte: Acervo Mark Lewis

O percurso prosseguiu em direção à segunda parede expositiva, no fundo da sala. A fotografia usada para a transição da cena da primeira parede para a segunda revelava-nos, na diagonal da sala, um ponto de fuga. Em cena, a composição cromática branco, vermelho e azul, enquanto o enunciador enquadrava na ponta direita, em primeiro plano, um banco em madeira; na ponta esquerda, em segundo plano, as paredes em azul escuro da galeria. Neste mesmo enquadramento – ponto de fuga –, a parede vermelha pertencente à galeria ao lado. Ao fundo da cena, por meio de uma abertura denunciava-se uma passagem entre as galerias. Acima, nesta abertura, mais ao fundo, o branco da parede do prédio era evidenciado pela iluminação direta sobre ela. Assim, as três paredes próximas e de cores diferente – azul escuro, branco e vermelho – foram postas em foco na fotografia deste *frame* de transição entre a primeira e a segunda parede expositiva da galeria.

Na sequência da cena, a segunda parede propriamente dita.

Nesta, a luminosidade que adentrava a sala nos permite reconhecer as pinturas, organizadas da direita para a esquerda: *Angélica Acorrentada*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres; *Madame Louise-Elisabeth, Duquesa de Parma – A Terra*, de Jean-Marc Nattier; *Retrato de Dama com Livro junto a uma Fonte*, de Antoine Vestier.

Ao aparecer a última parede filmada, ao final do percurso, à esquerda da galeria, era clara a presença de uma mulher a observar as duas pinturas, quais sejam: *Retrato da Marquesa Lomellini, com os Filhos em Oração*, de Anthony van Dyck; e *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy (Jeune Ecolier qui Joue au Toton)*, de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

A cena de fechamento, portanto, enquadrava as duas pinturas ao fundo e à frente. Em primeiro plano, a figura de uma mulher, a espectadora que observava os quadros em cena. No encerramento, a câmera aproximava-se lentamente em *zoom in* dos objetos (mulher e obras), mas nos surpreendia ao contornar apenas o pescoço da mulher e seu olhar em “nossa” direção. O tronco da visitante mantinha-se imóvel, apenas seu rosto se virava concomitantemente aos braços que se cruzavam. Na cena final, o olhar da espectadora simulava voltar-se em nossa direção, como se pudesse nos avistar. Assim se encerrava a cena: a mulher espectadora em pé, seu corpo em perfil e seu rosto em três quartos, braços cruzados e o olhar fixado em “nossa direção”, posição tipicamente utilizada em pinturas de retratos, como as da exposição.

As obras do acervo do Masp exibidas no vídeo foram filmadas durante a exposição *O triunfo do detalhe. Os mestres antigos: o retrato*, do curador Teixeira Coelho. Segundo ele, a escolha das obras objetivava “abordar a arte

do retrato e do autorretrato no período que antecedeu ao Modernismo, do século XVI ao início do XIX”.¹⁴

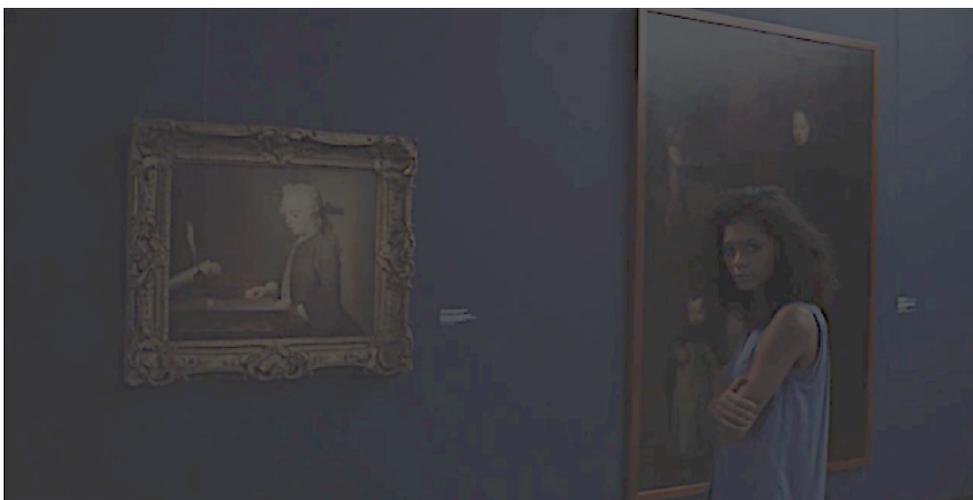


Figura 42 – *Frame* da cena final do vídeo do “Museu de Arte de São Paulo (Masp)” – videoinstalação III
Fonte: Acervo Mark Lewis

Quinze retratos escolhidos do acervo do Masp “reunindo alguns dos maiores mestres da arte desde o Renascimento: Rembrandt, Tiziano, Velázquez, Goya, Hals, Rubens, Van Dyck, Gainsborough, Allori e Paris Bordón”¹⁵ compuseram a exposição. Como disse o curador, “pode-se observar, nesses grandes mestres, a importância central que o detalhe na arte assume a partir do século XVI”.¹⁶

¹⁴ Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=126&periodo_menu=2013>.

¹⁵ Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=126&periodo_menu=2013>.

¹⁶ Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=126&periodo_menu=2013>.

3.7 Último ou primeiro espaço



Figura 43 – Foto da fachada das janelas de vidro no nicho III – arquitetura original do Pavilhão Ciccillo Matarazzo – vista para a paisagem urbana (Parque Ibirapuera e, ao fundo, o bairro de Moema – Jardim Luzitânia)

Fonte: acervo pessoal

No fundo da sala – nicho III esquerdo e direito (Figura 23 – 24 – 30 – 43), outra estrutura escultórica (III), constituída do mesmo material que as outras, o que também a deixava em condição mutável no que se refere aos seus efeitos e desempenho quando vista de dentro da sala. Atrás da estrutura escultórica III, a fachada da janela de vidro da estrutura original do prédio pôs-se como parte integrante da obra. Esta permitia não somente avistar a paisagem urbana que cerca o pavilhão da Fundação Bienal, também tornava essa paisagem parte da obra, além de permitir que a luz natural e a luz artificial do parque adentrassem a sala de *Invention*, iluminando a sala. Com isso, a iluminação que incidia sobre o parque, em razão de sua oscilação entre dia e noite, impactava não apenas a iluminação da sala, mas toda a dinâmica de efeitos das superfícies das estruturas escultóricas.

Ao final do percurso, caminhamos para o fundo da sala, o último espaço da obra, o nicho III – esquerdo e direito. Nele encontramos um extenso e largo corredor formado pela estrutura escultórica III e pela fachada de vidro, postas em paralelo, uma de frente para a outra.

A estrutura escultórica III foi feita com o mesmo material de todas as outras. Entretanto, quando vista do extenso e largo corredor, não era possível visualizar o lado reverso – nichos I e II. Sua superfície não alterava a dinâmica do efeito produzido pela película fumê. Sempre translúcida, por ter sido exposta diretamente à fonte de luz que vinha através da fachada de vidro, independentemente da oscilação de incidência dessa luz, refletia perfeitamente como um espelho. Sua estrutura estava posta em linha reta, porém com vidros em formas curvas, que organizados e interpostos entre curvas côncavas e convexas formavam uma imensa parede de vidro ondular. Sua forma ondulada, juntamente com o efeito reflexivo de sua superfície, não apenas refletia reproduzindo imagens, mas também, nas curvaturas, era possível a desfiguração e a distorção delas, imprimindo maior movimento ao próprio movimento do sujeito-espectador. Isto é, à medida que o espectador se deslocava diante dessa parede, ao mesmo tempo em que seu movimento era reproduzido, era-lhe atribuído mais movimento. Isso ocorria devido à ondulação e ao encontro das peças interpostas em diferentes formas curvas, côncavas e convexas, conferindo um efeito de imagens em movimento, tal como os efeitos cinematográficos. Como pano de fundo dessa simulação fílmica que se dava a cada movimentação, a paisagem urbana, o Parque Ibirapuera e alguns topos de prédios residenciais ao fundo, a reprodução das imagens que a fachada de janelas de vidro nos permitia avistar. A imensa janela-fachada também era composta por material similar ao das estruturas escultóricas – vidro e aço. Entretanto, nela não havia reflexos. A estrutura de aço pintada de preto e as janelas sem película apresentavam superfícies

opacas – aço em preto – e transparentes – vidro. Desse modo, a abertura gradeada, como uma típica janela modernista, permitia não somente atribuir sentido, mas também transpassar luz e integrar a paisagem. Sua iluminação oscilava segundo a luz e o clima do dia, graduando a intensidade de luminosidade e visibilidade dentro e fora deste espaço.

Por fim, neste espaço, onde se alocava o acesso II, uma porta de ferro em preto, na mesma cor da parede que lhe servia de suporte, que nem sempre se encontrava aberta, assemelhava-se às portas de emergência de espaços públicos, tais como edifícios comerciais, *shoppings* e mesmo museus, foi por onde deixamos a obra. Entretanto, o espaço por onde encerramos o percurso de nossa leitura poderia tê-lo iniciado, pois o que para nós era o fim de um trajeto poderia igualmente ser o início de uma nova leitura.



Figura 44 – Estrutura escultórica III – nicho III – visão 1: em direção ao nicho III direito

Fonte: Acervo Mark Lewis – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo



Figura 45 – Estrutura escultórica III – nicho III – visão 2: em direção ao nicho III esquerdo e ao acesso II

Fonte: Revista Vidro Impresso¹⁷

¹⁷ *Revista Vidro Impresso*. Disponível em: <<http://www.vidroimpresso.com.br/noticia-setor-vidreiro/Guardian-fornece-mais-de-300m2-de-vidros-para-a-Bienal-de-Arte>>.

4 DESAFIOS DE UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS

Neste capítulo apresentaremos os efeitos de sentido frutos da enunciação, eis que, após o percurso perceptivo do olhar, apresentado pela descrição, temos os subsídios necessários para fazê-los emergir, por meio da união dos significantes e dos significados, que ocorre pela operação semissimbólica, na qual acontece o encontro das duas dimensões: o plano de expressão e o plano de conteúdo.

Partindo dessa operação, visamos a assegurar as alusões e as ilusões identificadas durante o percurso, pela discursivização e pela dembreagem. Objetivamos aqui a iconização – transformação de temas e figuras – para alcançar o discurso plástico de *Invention*, fechando esta etapa da análise com o “confronto” dos discursos – obra – exposição.

4.1 Análise da instalação *Invention*

Ao nos debruçarmos sobre o objeto de pesquisa nos deparamos com a complexidade que a obra representou quanto à sua estrutura. Tratava-se de uma instalação de arte, termo-conceito que, como vimos, comporta divergências e um certo alargamento em sua trajetória. Conforme explicitado, tal categoria de objeto de arte usualmente se constitui por meio de uma linguagem sincrética, isto é, múltiplas expressões. Mas não somente, constitui-se como um espaço-obra circunstancial, ou seja, relativo à situação na qual está/foi contextualizada.

Tal como em *Invention*, há uma relação entre espaços no que concerne ao lugar que se instala tal como seu espaço como obra. Há ainda outros espaços que usualmente na instalação também são convocados a participar – são os espaços do mundo. Estes espaços do mundo ocorrem por meio de um deslocamento, ao qual nos referimos no capítulo anterior como dembreagem. A

debreagem é compreendida em semiótica como uma “projeção, para fora”, isto é, uma “fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação” (COURTES; GREIMAS, 1993, p. 111). Em *Invention* houve um deslocamento de espaço-tempo, conforme citado, há uma experiência dialética de lugar em que o espaço-obra – *non site* – reconduz a experiência no lugar do mundo – *site*.¹ Portanto, na *Invention* da 31ª Bienal não há como excluir, na captura do discurso da obra, os espaços que se sobrepõem e se constituem no espaço-obra, tal como os que participam do contexto situacional, pois há uma relação de interdependência entre eles.

Os aspectos e os elementos de *Invention*, tais como as videoinstalações e os espelhos, por meio da debreagem/embreagem deslocaram tempo, espaço e sujeito e convocaram os espaços do mundo para dentro da obra. Apesar de esses elementos e aspectos constituírem a obra, manifestaram-se como “fragmentos” no espaço-obra. Seus efeitos de sentido apresentaram-se como oposições semânticas entre continuidade e descontinuidade, ruptura e prolongamento. Consequentemente, configuraram-se como desafios a serem vencidos no processo de construir, ou melhor, reconstruir o objeto semiótico.

Para tal, diante de uma obra que se constituía como efêmera, em razão de sua temporalidade física provisória, que apesar da desmaterialização e da efemeridade intrínseca à ação, do caráter imprevisível, tornaram-se evidentes as vivências artísticas na vida do fruidor por meio de sua memória: a eternidade do efêmero é trabalhada no devir, na transformação, na duração, e não no objeto fixo e exterior.² Partimos de registros feitos *in loco* – imagens, anotações e a

¹ Abordado no capítulo 1 (JUNQUEIRA, 1996, p. 552).

² Abordado no capítulo 1 (CHAGASTELLES, 2011, p. 4).

memória – para descrever o percurso e reconstruir o objeto para a execução do processo de reconstrução do objeto semiótico. Dos registros feitos *in loco* foi possível ressaltar as marcas textuais para então tornar possível a construção da análise dos discursos propriamente dita. Durante o processo nos deparamos com o problema de organizar os marcas ressaltadas para tornar factível a transformação de figuras em temas. Na tentativa de organizar todos os subsídios – conceitos, elementos, efeitos, sentidos – levantamos as seguintes questões: como unir essas peças que se completavam como único signo, porém manifestando-se fragmentadas e associadas? Como unir as narrativas de cada elemento composicional que se apresentava sob os efeitos da ruptura e da descontinuidade em *Invention*, que compreendia o discurso plástico? Como desmembrar as sobreposições para discernir limites e efeitos de sentidos como unidades de um todo? E ainda, como identificar a linha tênue entre os “efeitos” de ruptura e os de prolongamento? Nesse contexto, o que pretendemos no texto que se segue é buscar o “todo” de sentido apreendido do objeto semiótico por meio do “ato” de reconstruir a leitura.

4.2 Transformando figura em temas

Na descrição de *Invention* foi possível reconhecer a presença da sobreposição de diversos formantes, entre eles espaço e luzes. Esses formantes, por sua vez, “possuem uma natureza composta de certas dimensões” (OLIVEIRA, 2004, p. 119) na qual se pode reconhecer a existência de uma combinação. Assim, enquanto a luz pode ser compreendida na dimensão cromática, a forma está presente na dimensão eidética, que, por seu turno, “são ambas constituídas a partir de matérias, materiais, técnicas e procedimentos que lhes dão uma corporeidade que, quando é apreendida em sua fisicalidade, constitui-se por si mesma uma dimensão distinta das demais, a matérica” (OLIVEIRA, 2004, p. 121). Havia também a sobreposição de tempos, tempo

empregado pelo enunciador e pelo enunciatário: um pelo tempo de fruição – o enunciatário, o outro ocorria pelos tempos imbuídos – o enunciador. Este último – tempo imbuído pelo enunciador –, por meio da debreagem, a exemplo das videoinstalações e dos reflexos, nos transportava para fora do tempo da obra. Contudo, em *Invention* percebemos a existência de vários formantes e dimensões, concretizando-se na dimensão topológica, na qual se concretizou pela combinatória das anteriores “nos espaços” de *Invention*.³

O “conjunto de traços distintivos e pertinentes⁴” em *Invention* foi nosso maior desafio. A condição de instalação efêmera da obra conferiu-lhe uma qualidade temporal. O tamanho, os inúmeros elementos e a superabundância de efeitos de sentido surtidos em *Invention* tornaram-na complexa e, quase, uma intangibilidade dos efeitos inerentes. O único documento de consulta para análise limitava-se, nesse instante, à memória, e esta podia não apenas nos faltar, mas nos escapar. Contudo, a construção proposta foi demonstrar os elementos, os efeitos transformadores de figuras em temas: “Quando se passa do tema à figura, a iconização é o investimento figurativo exaustivo final, isto é, a última etapa da figurativização, com o objetivo de produzir ilusão referencial” (BARROS, 2005, p. 69).

³ Portanto, parafraseando Ana Claudia Oliveira (2004, p. 121).

⁴ “Essa noção de figura é empregada no sentido que lhe confere L. Hjelmslev e designa os não signos, ou seja, aquelas unidades mínimas constituintes dos dois planos da linguagem. Greimas e Courtés assinalam a inadequação da denominação utilizada em Linguística para nomear as unidades mínimas da significação, a saber, “fonema” e “semema”, no tratamento de semióticas não linguísticas. Os formantes, ou o conjunto de traços distintivos e pertinentes, seja da dimensão matérica, seja da dimensão cromática, seja da dimensão eidética, seja da dimensão topológica, quando combinados, são denominados por esses autores seguindo Hjelmslev de figuras da expressão e de figuras do conteúdo. Enquanto a figura cromática é homogênea, as figuras eidéticas e matéricas podem ser, enquanto figuras, homogêneas, e enquanto hierarquias de figuras, compostas, o que nesse caso exige também um trabalho de análise de cada uma das figuras componentes” (OLIVEIRA, 2004, p. 116).

Invention

O lugar ocupado por *Invention* era antes de mais nada o mais alto e central do pavilhão. Conforme nas antigas exposições das academias de arte, quando ainda não havia instalações, somente pinturas, ou, dito de outra forma, quando as instalações comportavam somente pinturas, estas eram expostas de modo que preenchessem toda a parede. Nessa circunstância, para as obras de grande porte o melhor lugar era sempre no alto, para onde se podia olhar de uma melhor perspectiva, estabelecendo “a convencional atitude contemplativa”, a que mantém a distância exata, nem tão perto, nem tão longe, pois “perto demais só se veem retículas, longe demais perdem-se os detalhes” (PEIXOTO, 1996, p. 179). Tal situação faz alusão à localização, o lugar-espço de *Invention* na 31ª Bienal (Figuras 15, 16 e 19), o mais alto e central no espaço arquitetônico e expográfico .

A sala edificada para a obra dissimulava o espaço atribuindo-lhe aparência de “real”, isto é, uma estrutura original do prédio. Suas falsas paredes não apenas erigiam o espaço como obra, também lhe serviam como suporte às videoinstalações. E nesse espaço, outros espaços sobrepostos.

A obra, quando conclusa, em seu “lugar”, apresentou espaços sobrepostos: expositivo, suporte e obra, criando um conflito entre esses espaços “funcionais” no que tange ao uso de seus termos e conceitos, que lhe emprestam funcionalidade. Porém, fisicamente, constituem-se em um mesmo lugar, um objeto único.

Este lugar de espaços sobrepostos ocupado por *Invention* era antes de mais nada um espaço dentro do pavilhão, isto é, o espaço institucional. Ao sofrer ocupação pelas ações curatoriais, tornou-se espaço expositivo. Este espaço expositivo, por sua vez, no caso de uma instalação de arte, ao sofrer as ações

do fazer artístico, torna-se também espaço-obra, tal como ocorreu com nossa obra. Ademais, considerando que suportes – em relação ao objeto de arte – se constituem como espaços, eles também sofrem transformações. No caso da obra em questão, este espaço-suporte competia diretamente com o espaço-obra. Assim, estes espaços sobrepostos comportavam-se por meio de uma relação orgânica e interdependente, isto é, cada espaço estava em si e em outros, em um mesmo espaço e tempo.

Desse modo, o espaço-obra, proveniente da relação entre dispositivo, suporte e obra, tal qual uma simbiose,⁵ constituiu-se por um *fazer artístico* que, sob o espaço expositivo do pavilhão da Bienal, ganhou pluralidade. As paredes falsas, ao se erguerem junto à arquitetura original, conceberam a sala simultaneamente à apropriação do espaço expositivo. As janelas, que nesse “ato” se tornam obra, além de lhe servirem como fonte de luz, abrem-se para a paisagem exterior, pondo-se como pinturas.

Este lugar de espaços sobrepostos ocupado por *Invention* era antes de mais nada um espaço dentro do pavilhão, ou seja, o espaço institucional. Ao sofrer a ação curatorial, em nosso caso, a ocupação pela 31ª Bienal, tornou-se espaço expositivo. Este, por sua vez, no caso de uma instalação de arte, pela ação do *fazer artístico* torna-se espaço-obra, tal como ocorreu com *Invention*. Por sua vez, os suportes – em relação ao objeto de arte – também se constituem como espaços, competindo diretamente com o espaço-obra, conforme pudemos observar com *Invention*. Dessa maneira constituiu-se a sobreposição de espaços em *Invention*.

⁵ Entendemos como simbiose relações entre elementos diferentes que se beneficiam um do outro, integrando-se sem perda.

Observamos em *Invention* um entrelaçamento entre arquitetura original e estruturas construídas, presença e ausência de luz, interior e exterior, espaços aglomerados ou sobrepostos. Nesse aglomerado acomodavam-se outros elementos constituintes: videoinstalações e estruturas escultóricas reflexíveis, compostas por materiais industriais: aço e vidros. A união desses elementos é que a concebiam como objeto de arte e como um signo.

A sobreposição de espaços concomitantes conferiu à obra um aspecto híbrido, do qual resultava um quarta dimensão, conforme citado no primeiro capítulo. Isso ocorre quando o espaço arquitetônico da instituição acomoda a exposição e a obra de arte, em que esse mesmo espaço faz-se ambos, tal como o tempo e a fruição se fazem requisitos de ativação e de existência da obra, passando esta a existir em sua totalidade tetradimensional.⁶ Nesta dimensão resultava também um quarto espaço – o *espaço em obra*, conceito cunhado por Alberto Tassinari, em que “os contornos não mais são suficientes para demilitá-la” (2001, p. 75).

Segundo a argumentação de Tassinari, a obra não é mais concebida no ateliê, mas no próprio espaço que ocupará, no qual ela se concretiza não apenas pelo fazer artístico, este encontrado nos sinais do *fazer da obra*. Por meio desses “sinais do fazer que a conectam ao espaço do mundo”, “a obra toda passa a ser, então, a obra e suas vizinhanças” (TASSINARI, 2001, p. 75). Entretanto, não se encerra neste, continua a ser atualizada pela ativação do sujeito-fruidor. A locução “em obra” não significa “algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo”. Um *espaço em obra*, “assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras”

⁶ Ver capítulo 1.

(TASSINARI, 2001, p. 48). Tassinari concebe tal conceito para obras do tipo minimalistas, as instalações, quando estas surgiram. Refere-se às “coisas” das obras, isto é, seus elementos constituintes, que antes se limitavam à bidimensionalidade da tela. Entretanto, estas obras – minimalistas, as instalações – expandiram-se e passaram a ocupar o espaço da galeria, que antes era preenchido apenas pela presença passiva do observador. Estes elementos – as “coisas” das obras – não só passaram a ocupar e a dividir este *espaço em obra* com o espectador-fruidor – ativador da obra –, como também se tornaram uma conexão com os espaços do mundo. Então, surge um problema, frente essas coisas – elementos constituintes – nesse espaço de intercepção, “a possível indistinção entre as obras de arte e coisas no espaço em comum”, isto é, a “diferença entre espaços usuais e espaços artísticos” e “a dificuldade de distinguir o “espaço cotidiano qualquer” (TASSINARI, 2001, p. 50). Assim, o espaço em obra é onde acontece a comunicação entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra, tal como em *Invention*.

Foi no espaço em obra de *Invention* que ocorreu a proliferação de sentidos, bem como a presença das qualidades paradoxais, isto é, o virtual. Este, conforme diz Didi-Huberman, é “o fenômeno de algo que não apareceu de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal”. Ocorre por intermédio de uma presença “domesticada”. Esta presença refere-se a algo que se torna existente, e por sua vez atua, influi sobre um dado sujeito, porém domesticada, isto é, sob o domínio dos olhos e dos sentidos, e como algo que é crônico e habitual pode não se dar a perceber. Segundo Georges Didi-Huberman, “simplesmente se dá puro ‘fenômeno-índice’ que nos põe em presença” por um aspecto matérico, porém “bem antes de nos dizer que essa ‘matéria’ preenche ou qualifica” (DIDI-HUMERMAN, 1990, p. 26). O virtual, no sentido do autor, “quer sugerir o quanto o regime do visual tende a nos

desprender das condições normais [...] do conhecimento visível” (Ibidem), tal como ocorreu em *Invention*, ao fazer emergir as coisas/espço do mundo na obra, e pondo-nos como testemunho e ou participantes através dos olhos do enunciador.

Voltamos a pensar sobre a indistinção dos espaços, ou melhor, a linha tênue entre eles cuja conexão ocorre no *espço em obra*. Apesar de no caso em questão não haver objetos jogados no chão, como em um dos exemplos de Tassinari, a obra de Walter De Maria *Quilômetro quebrado* (2001, p. 56). Em *Invention*, em lugar de coisas aparentes ocupando o espaço, o *espço em obra* estava ocupado por estruturas escultóricas e videoinstalações, bem como o largo espaço de intervalo entres estes estava preenchido por feixes de luz, sombra e, com isso, penumbra, e também sujeitos, tempos, outros espaços e, dessa maneira, efeitos de sentido. A superabundância de seus efeitos de sentido lhe atribuía uma flexibilidade, no que se refere à permanente abertura e contínua transformação, ante cada olhar e “presença” dos sujeitos-espectadores.

Neste *espço em obra*, no caso de *Invention*, era possível encontrar os “sinais do fazer que a conectavam ao espaço do mundo” (TASSINARI, 2001, p. 75) em mais de um aspecto. Na poética trazida em suas videoinstalações, dos quais emergia não só a visão do enunciador sobre São Paulo, mas também sobre a vida urbana, sobre a história da cidade e de sua arte e arquitetura. Por meio da debreagem era possível transportar o sujeito-espectador – enunciatário – a outro tempo e espaço, ou simplesmente – colocá-lo diante dessa visão de mundo. As videoinstalações abriam-se como janelas para o “mundo” diante do espectador, mundo este que era visto através do modo de ver do enunciador, sendo essa percepção atualizada a cada espectador.

Janelas são “originalmente aberturas na parede, uma área na parede”, isto é “um paradoxo visual peculiar, pois uma área limitada no plano de fundo está destinada a ser figura (ARNHEIM, 2005, p. 230). As videoinstalações projetadas diretamente na parede, por sua vez, manifestaram-se como as janelas modernas, que, segundo Rudolf Arnheim, não são meros recortes, pois as “bordas nuas da parede ao redor destas janelas” já não mais demarcam este recorte (conforme as antigas janelas). As janelas modernas passam a ser parte interna da figura do fundo, pois a área da figura que antes era limitada pela sua borda-moldura não o é mais, estas agora não são mais aparentes, a parede é seu contorno. Assim, “perspectivamente pertencem à figura, o fundo é ilimitado e tende a continuar sob a figura sem interrupção” (ARNHEIM, 2005, p. 230). Neste caso, segundo Arnheim, “esta solução não é exequível quando a figura é uma abertura profunda, que interrompe a continuidade do fundo” (ARNHEIM, 2005, p. 230). Assim, a parede interrompe-se, mas não tem limite. Como as videoinstalações, as janelas proporcionavam também uma expansão do espaço sem interrupção. Neste ponto podemos avistar as oposições semânticas ruptura e prolongamento. Enquanto a continuidade se rompia por meio das janelas-videoinstalações, como fendas, também prolongavam o espaço e o tempo ao se projetarem para fora da obra.

Outros sinais do fazer que expandiam o espaço podiam ser reconhecidos nos jogos de espelhos no interior da sala, ou mesmo nos reflexos mais aparentes da última estrutura escultórica III (Figuras 44 e 45), posta diante da fachada da janela de vidro. Nesta, a paisagem externa alojava-se tornando-se parte da obra. Os jogos de espelhos no interior da sala apresentavam-se como um caleidoscópio, formando “imagens sempre mutantes no interior de um tubo que joga com espelhos e pedaços de cor em movimento” (UCHIGASAKI, 2006 p. 75). Esses jogos de imagens em *Invention* procediam das imagens dos vídeos e

dos passantes, que eram refletidos nas superfícies, e em cada tempo ou incidência de luz essas imagens se alteravam. Imagens mutantes, fruto dos fragmentos de luzes dos vídeos e da réstia de luzes da fachada de vidro. Na estrutura escultórica III os reflexos visíveis deixavam adentrar o que era exterior a *Invention*. A paisagem do Parque Ibirapuera, no exterior do pavilhão, entrava na obra, e sob a superfície reflexiva punha-se como uma pintura de fundo.

Nesse contexto, compreendemos o realizar da *virtus*, que “designa justamente a potência soberana do que não aparece visualmente” (DIDI-HUMERMAN, 1990, p. 27). Georges Didi-Huberman afirma que podemos considerar esse fenômeno virtual como um “*sintoma*, entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflito de sentidos”. Neste caso, *sintoma*, na região do visual, condiz com “a tentativa de reconhecer a estranha dialética segundo a obra, ao se apresentar de *uma só vez* ao olhar do espectador, libera ao mesmo tempo a meada complexa de uma *memória virtual*: latente, eficaz” (DIDI-HUMERMAN, 1990, p. 26).

Assim, compreendemos que “do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura” (DIDI-HUMERMAN, 1990, p. 27). Dessa forma, “torna-se possível não uma ou duas significações, mas uma constelação inteira de sentido, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar, nunca conhecer” (DIDI-HUMERMAN, 1990, p. 26), pois, “coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual” (DIDI-HUMERMAN, 1990, p. 26). O virtual designa qualidades paradoxais da *Invention* que, por exemplo, as videoinstalações, se manifestaram como janelas, pondo de frente para o espectador, por meio dos olhos do enunciador, o cotidiano, as coisas do mundo, que já estão dominadas por um olhar domesticado, isto é, já não a capturam na sua totalidade e intrínseca qualidade e sentidos.

Projeções como janelas, ampliando o horizonte, a visão, o espaço e o tempo, aguçam a imaginação, como um mecanismo de produzir a ilusão referencial do mundo e de seus sistemas, servindo-nos como meio de alusão além do visível. Lewis, por meio da apropriação dos espaços, do tempo por meio das imagens, pôs-nos diante dos *não lugares* (conceito). Como meros testemunhos de um cotidiano íntimo e domesticado, levando-nos a observá-lo e à cidade, seu fluxo e as fraturas que rasgam o tecido urbano. Esse olhar, contudo, difere daquele do *flâneur* de Baudelaire, eis que mantém ativamente seu contato com o mundo externo, sem deixar de ter a plena posse de sua individualidade. Em contrapartida, os sujeitos contemporâneos extrapolam sua individualidade, esvaziando-se no coletivo, desconectados e alienados. Como observa Walter Benjamin, “no *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode se estagnar na estupefação –, nesse caso o *flâneur* torna-se um basbaque” (BENJAMIN, 1985, p. 192).

O enunciador pôs diante de nossos olhos os não lugares de Marc Augè. Ele postula e nos convoca a um olhar de etnólogo, isto é, olhar como de um especialista, que aprecia analítica e criticamente, como uma antropologia cultural e social. Para Marc Augè, o conceito de lugar situa-se no lugar antropológico: “A antropologia sempre foi uma antropologia do aqui e agora” (AUGÈ, 2007, p. 14).

Reservamos o termo lugar-antropológico àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. É porque toda a antropologia é a antropologia da antropologia dos outros, além disso, que o lugar, o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa (AUGÈ, 2007, p. 51).

A partir disso, Augè desenvolve o conceito de não lugar, no qual alude aos conceitos de próximo e distante, buscando traçar a representação – presença – do indivíduo no mundo e no aqui e agora, ou seja, no presente. Nesse diapasão, recorre à antropologia, por entender que esta toma por base o indivíduo para então fazer a construção social e assim consolidar sua tese com fundamento na representação do vínculo social, considerando a oposição indivíduo/coletivo, que lhe é consubstancial. Para Augè, as transformações aceleradas de hoje perturbam a percepção de tempo e espaço, nas quais podemos fazer alusão ao sentido de liquidez e ao efêmero: “Apenas temos o tempo de envelhecer um pouco e nosso passado já vira história, nossa história individual pertence à história. Estamos com a história em nossos calcanhares. Ela nos segue como nossa sombra, como a morte” (AUGÈ, 2007, p. 29). Nesse ponto situam-se suas reflexões sobre espaço, mais precisamente sobre os excessos de espaços, que no seu entendimento estão diretamente relacionados ao encolhimento do planeta proporcionado pelo avanço dos meios de transporte e pelas inovações tecnológicas: “Estamos na era de mudanças de escala, de multiplicação das referências energéticas e imaginárias, nas espetaculares acelerações dos meios de transporte” (AUGÈ, 2007, p. 34-36). Com base nessas premissas, o autor aborda o ego, o indivíduo, contrapondo, contudo, indivíduo e coletivo, lugares e não lugares, para falar sobre a perda da individualização. Ressalte-se ainda na argumentação de Augè a questão desse indivíduo coletivo, porém nulo, marcado pela experiência dos não lugares, que por sua vez são desprovidos de memórias no que se refere à não interseção. Em outros termos, o contato cultural torna-se mais um fenômeno superficial e geral:

É a oportunidade de uma experiência sem verdadeiro precedente histórico de individualidade solitária e de mediação não humana entre indivíduo e o poder público. O não lugar é

atrativo, por isso, hoje, todas as atitudes individuais são concebíveis e podem ser tomadas dentro da história (AUGÈ, 2007, p. 110).

E mais adiante: “É no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos” (AUGÈ, 2007, p. 110). Ainda: “O conceito de não lugar compreende *shoppings*, aeroportos, rodoviárias, espaços públicos”, onde “os indivíduos viajam, compram, repousam” (AUGÈ, 2007, p. 110). E não somente isso, pois “não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária” (AUGÈ, 2007, p. 87).

À luz de nossa análise, através das janelas, Lewis conduz-nos a enxergar a cidade por novos ângulos, o centro urbano, suas construções que se apresentam como rasgaduras, com sua bagagem de memórias e histórias. Pontos emblemáticos da cidade de São Paulo que, por sua vez, aludem à instalação da modernidade brasileira. Vemos “as mãos” e “os feitos” de uma modernização cuja ideologia se assenta no progresso rumo à “prosperidade” dos negócios e da arte produzida no país. Esta para o mundo e do mundo para o Brasil. Refere-se aos efeitos dessa modernidade nas construções e na urbanização, no entorno de sua localização expográfica e no contexto em que a própria obra se inseriu.

Desse modo, a instalação nos conduz através dos não lugares a repensar a representação do indivíduo como construção social: “Toda representação do indivíduo é uma representação do vínculo social” (AUGÈ, 2007, p. 24). Os não lugares vêm nos chamar a atenção para o *modus vivendi* contemporâneo como resultado das transformações aceleradas. Augè ressalta que essas transformações atravessam três pontos: o tempo, o espaço e o indivíduo. *Não*

lugares são aqueles que permanecem em trânsito e que não se consolidam. Eles estão na base da transitoriedade que acontece pela aceleração, pela busca excessiva por transformações e por um ideal inalcançável ou até mesmo invisível, onde o hoje já se torna ontem e nada de fato é acontecimento. Trata-se da necessidade contemporânea de dar sentido ao presente e ao excesso.

Por intermédio do olhar do enunciador encontrado na poética de *Invention* podemos ver que o barroco se fez presente. Na ótica de Argan: “O Barroco foi a Europa das capitais” (2004, p. 9). Tal afirmação não se refere à urbanização de São Paulo propriamente dita, mas ao que Lewis nos convoca a refletir, no que acontece como método para substituir o sistema. Argumenta Tsuruko Uchigasaki (2006, p. 6): “Argan observa que o Barroco é gerado por crises”, e ainda, “se desenvolve na relação da teoria e da prática”, eis que o barroco não só é conceito, como teorização de uma prática na prática:

[...] de modo semelhante à dialética, ela não tem objeto próprio, aplicando-se a todos os objetos e tendo, portanto, uma variedade infinita de espécies. Não indaga a natureza nem se propõe a acrescentar a série de conceitos; mas questiona, com frieza quase científica, a alma humana e elabora todos os meios que possam servir para despertar suas reações (ARGAN apud UCHIGASAKI, 2006, p. 6).

Vemos assim que o conceito de barroco pode ser aplicado à poética de Lewis. Em *Invention*, o artista coloca-se como um crítico e historiador no sentido dado por Argan. E é sob esse olhar crítico que sua obra faz emergir uma “intrínseca politicidade”, bem como na arte barroca. Sobre o papel da arte barroca na construção da cidade e como “um sinal da profundidade da mudança”, Argan assevera (2004, p. 9):

[...] intrínseca “politicidade” da arte barroca, sobretudo quando refletia sobre o papel que ela desempenhou na construção da cidade: não apenas na sua estável figura arquitetônica, mas no efêmero das festas, das cerimônias, dos espetáculos.

Outros efeitos

Visto isso, mergulhemos paulatinamente nos efeitos de sentido provocados por *Invention*. Nesse espaço, um lugar dentro da 31ª Bienal constituído em recôndito, a sala espaçosa escurecida lhe atribuía um ambiente brando em que os barulhos já não mais alcançavam o espaço, somente sons abafados e a pouca incidência de luz instalavam-se, aludindo às salas de cinema, que nos privam de qualquer dispersão e redirecionam nosso olhar ao filme na tela, de modo que se ausente o olhar de qualquer outra coisa que não seja do objetivo do enunciador.

Há no cinema o silêncio, um ambiente escuro e apenas um foco: o filme e seu todo de sentido. Entretanto, em *Invention*, apesar do silêncio de seus espaços supostamente vazios, qualquer som produzido pela entrada dos espectadores-fruidores ecoava, remetendo-nos a uma caverna. Seu ambiente escuro nos furtava da dispersão, permitindo-nos um tempo de ócio para experienciar a obra, um tempo de fruição. Ao contrário do que é usual nas projeções cinematográficas, havia mais de um “foco”: videoinstalações e espelhos, além dos efeitos dos sentidos (sensíveis). Havia também tempo, porém um tempo “livre”, diferente do que nos é dado pelo enredo de um filme, pois as videoinstalações estavam lá, exibindo e reexibindo continuamente os vídeos, que estavam disponíveis para aqueles que se dispusessem a assisti-los incessantemente.

Este ambiente de elementos e efeitos sobrepostos também era preenchido pela pouca incidência de luz, com sombras e penumbras atribuindo-lhe um ambiente brando. As fontes de luz provinham dos feixes dos vídeos e da imensa janela na sala, ao fundo, formada pela fachada de vidro. Esta, por onde passava a maior porção de luz, aludia às estratégias identificáveis nas obras de

Vermeer, a saber, a luminosidade perpassada pela janela servindo como luz para a cena representada, como nos quadros *Alegoria da pintura* (1666-1667); *O astrônomo* (1668); *O geógrafo* (1669), entre outros. Segundo Gombrich Vermeer, “a beleza pura do mundo”, que o artista citado e outros pintores holandeses do século XVII privilegiavam em vez de se voltarem para o mundo espiritual, como era comum na arte de seu tempo.

Em *Invention*, a luz também provinha de janelas, da enorme fachada de janelas do pavilhão da Bienal. Contudo, nessa obra a luz não é mera representação, ela é vívida, e por isso oscilante, modificando-se entre o dia e a noite, conforme a alteração própria da luz natural. Em contrapartida, no interior da sala, ao fundo, a estrutura escultórica III, com seu formato ondular, portava-se como uma “cortina” não opaca, permitindo a passagem da luz natural, porém enfraquecida, o que, em razão da incidência de pouca luz, dava ao ambiente um clima mais “ameno”.

Podemos verificar então que a iluminação era formada pela combinação de diferentes incidências de luz. Segundo os princípios da física, sombra é a ausência total de luz (em relação à fonte considerada), e penumbra é a ausência parcial de luz (em relação à fonte considerada).⁷ Entretanto, segundo os princípios de Leonardo Da Vinci, a sombra ocupa o lugar da penumbra da física, e a treva, o lugar da sombra. Nas palavras dele, podemos apreender como é a relação sombra-luz: “[...] a sombra é uma diminuição da luz; a treva é a privação total da luz. A soma das sombras é proporcional à soma das luzes, e quanto mais forte é a obscuridade que se vê, mais esplendor tem a luz” (DA VINCI apud

⁷ Site do Instituto de Física da Universidade do Pará. Disponível em: <<http://www.cultura.ufpa.br/petfisica/conexaofisica.html>>.

PEDROSA, 2014, p. 55). Assim, nas bases do Barroco, “o conflito entre luz e treva” é revelado como “fenômenos cromáticos e o núcleo da linguagem plástica e psicológica” (PEDROSA, 2014, p. 55).

Segundo Israel Pedrosa, o mundo apresenta-se de duas formas principais: substância e luz. A luz “tem sua existência condicionada pela matéria” (PEDROSA, 2014, p. 20). Portanto, se a luz é matéria, e matéria é tudo o que ocupa espaço, podemos dizer que luz é espaço e volume é a quantidade de espaço ocupado. Então, podemos dizer que espaço não é somente volume, é matéria também,⁸ e que o espaço supostamente vazio que estamos comentando, aparentemente rompido pela penumbra e pela sombra, estava plenamente preenchido de matéria, isto é, ocupado pela graduação de luz, que lhe impregnava de uma “ausência”, presentificada nesse jogo entre penumbra e sombra. Esse jogo entre presença e ausência de “luz” remete-nos às técnicas do *chiaroscuro* encontradas no período Barroco. Essa técnica tinha por princípio a definição da representação que emergia pelo contraste de luz, manifestado pela sombra e pela penumbra. Essa sobreposição de luz, sombra e penumbra também se encontra em *Invention*.

Rudolf Arnheim, ao referir-se à profundidade por sobreposição, explica que “enquanto os contornos se tocam ou se cruzam, mas não se interrompem reciprocamente, o feito espacial é nulo ou fraco” (2005, p. 223).

Heinrich Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, sobre o tema do desenvolvimento dos estilos, com base no contraponto entre Clássico e Barroco, traça uma analogia com o estilo Barroco a partir dessa consideração.

⁸ Proferido pela professora Elisa Martinez durante as aulas de arte moderna.

De acordo com esse autor, “a visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos se tornam mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas” (WÖLFFLIN, 1984, p. 26). Quanto às manchas, o autor salienta que estas podem significar “cores, ou apenas claridades e obscuridades” (WÖLFFLIN, 1984, p. 26).

Segundo Jean-Marie Floch, o Barroco caracteriza-se por suas formas sensíveis e procura “a ligação, o encadeamento, o entrelaçamento e tudo o que pode assegurar uma passagem entre as diferentes formas, aprecia as negações, a descontinuidade” (FLOCH apud UCHIGASAKI, 2006, p. 6). Dito isso, podemos discorrer a respeito dessas características do Barroco, a pensar a obra contemporânea – *Invention* –, o *espaço em obra*, levando à luz da reflexão. Considerando que este espaço já “não alcança individualização por si mesmo, ele passa a ser entre as partes da obra que exibem sinais do fazer, pois os contornos não mais são suficientes para delimitá-los” (TASSINARI, 1996, p. 103).

4.2.1 Ampliação dos espaços

Espelhos

Nos vidros de superfície lisa com película fumê a incidência de luz oscilava. Tal circunstância tem sua explicação no fato de a luz poder propagar-se de diversas formas sobre as superfícies, segundo os princípios da física: nos **meios transparentes**, a luz apresenta uma trajetória bem definida, a exemplo do vácuo, da água pura e do vidro; no interior dos **meios opacos**, como nas paredes sólidas, a luz não se propaga, o que impede que enxerguemos através delas. Assim, em física, pode-se dizer que esses corpos têm transparência nula. No meio termo estão os meios **translúcidos**, nos quais a luz descreve uma

trajetória irregular, ou seja, é espalhada pelas partículas do meio. São exemplos as neblinas, a água do mar, o ar atmosférico e outros”.⁹ Essas noções ajudam a compreender a mutabilidade ocorrida nas estruturas escultóricas.

De dentro da sala, naquele ambiente de pouca luz, os vidros alternavam-se entre transparentes e translúcidos. Por sua vez, na parte junto à fachada de vidro, onde havia maior incidência de luz, sua superfície oscilava entre os três: transparentes, translúcidos e opacos. Entretanto, em ambos os ambientes, dependendo do ponto perspectivo na sala, as superfícies tinham desempenho semelhante a um espelho.

Segundo Jean Baudrillard (apud UCHIGASAKI, p. 64), “o vidro materializa de forma extrema a ambiguidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa, comunicação e não comunicação”. E, mais adiante: “O vidro funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se pode tocar. A comunicação é universal e abstrata”.

Espelhos, do latim *speculum*, são artefatos que “refletem” mitos e símbolos. Segundo Andrade (2003, p. 2),

O conteúdo do símbolo do espelho [...] há duas dicotomias: a dicotomia que mostra a racionalidade em contraste com a sensibilidade e, de outra parte, a oposição entre as ideias de

⁹ Existem vários meios – “ambientes com características físicas específicas” – em que a luz pode se propagar. Podemos classificar estes como: •meios transparentes: nesses meios, a luz apresenta uma trajetória bem definida, ou seja, em linha reta. Esse meio é dificilmente encontrado, mas temos como exemplo o vácuo e, até mesmo, a água pura e o vidro. •Meios opacos: no interior desses meios a luz não se propaga. Uma amostra disso é o fato de não conseguirmos enxergar através de paredes, mesas, portas, exemplos de meios opacos. Também podemos dizer que esses corpos têm transparência nula. •Meios translúcidos: nestes a luz descreve uma trajetória irregular, ou seja, é espalhada pelas partículas do meio. São exemplos as neblinas, a água do mar, o ar atmosférico e outros (Programa de Ensino de Física (PET), UFPA. Disponível em <<http://www.cultura.ufpa.br/petfisica/conexaofisica/optica/001.html>>.

identidade e de alteridade. Tudo isso é-nos dito pelo jogo de espelhos com que o espelho joga conosco.

No mito, o espelho é o símbolo de Narciso: “Mirando-se no espelho límpido e transparente das águas, essa beleza formal é necessária para seduzir desde que a intimidade substancial, o volume e a profundidade sejam preservados” (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 9). Segundo o autor, “o ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas não é ele, é seu duplo” (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 68). Através do reflexo de sua imagem no espelho o indivíduo pode descobrir a si próprio. Conforme Andrade (2003, p. 4), “o espelho permite a autorreflexão, ora das ideias, ora do corpo do sujeito”.

Assim, “o espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos” (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 68). Segundo Andrade, “a consideração do espelho enquanto local de reflexão do real. Este atributo dos espaços especulares permite perceber a analogia da própria construção da razão especulativa, que nunca é definitiva, mas apenas rebate uma parte da luz da verdade, intrínseca à realidade que envolve o sujeito pensante (2003, p. 2).

Andrade assegura que (2003, p. 5) a “outra etapa fundamental nesta construção do Eu é a denominada *Fase do Espelho*, circunscrita por Jacques Lacan”. Segundo o autor, está “conotada com a sensibilidade e o inconsciente”. Neste foco, Lacan volta-se aos princípios de Freud, no qual consiste “especialmente o processo de identificações sucessivas [...], e constituem a condição necessária ao aperfeiçoamento da identidade de um indivíduo”. Ainda em Andrade (2003, p. 5), este ponto revela ser “possível aproximar Narciso ao culto da identidade, ao mesmo tempo em que se realiza em si próprio, em

detrimento da comunicação ou compreensão dos outros. O espelho fornece, assim, quase empiricamente, a imagem concreta da própria mesmidade”.

Se considerarmos ainda o espelho na história da arte, podemos encontrá-lo em situações diversas, a exemplo dos “espelhos venezianos”, que eram distribuídos e ganharam respeito e admiração nos territórios do Velho e do Novo Mundo” (SANTOS, 2002 p.,4). No século XVI, os vidros eram “ricamente ornamentados’ e “ampliaram o valor estético desses artigos de luxo e originaram um amplo e lucrativo mercado econômico”. Podemos ver esses artefatos também – sua imagem e valor – representados nas pinturas dessa mesma época, nas quais seus personagens se viam “atraídos pelas imagens refletidas pelas superfícies espelhadas”. Um bom exemplo são as pinturas de Diego Velásquez. Podemos apreender o sentido da presença do espelho na tela *As meninas*, como ensina Michel Foucault: “Olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. [...] O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar de seu motivo” (FOUCAULT apud SANTOS, 2002, p. 14).

Podemos evocar os efeitos citados em *Invention*. Entretanto, os espelhos têm por si só seu valor sógnico. Em Diego Velásquez, como em *As meninas*, ele “se autorretratou na obra, flagrado por si mesmo quando se afastava ligeiramente da tela na qual estava trabalhando, a paleta e o pincel nas mãos, num breve momento de repouso, um gesto suspenso enquanto mirava um ponto à sua frente, no exterior da narrativa pictórica” (SANTOS, 2011, p.14). Entretanto, apesar da presença do espelho na tela pintada, são apenas representações, inertes e sem o efeito real reflexivo, mas o olhar representado que nos observa nos convoca e nos “atormenta”. Em *Invention*, os espelhos são reais, vívidos e reflexivos, apesar de não haver, como em Velasquez, os olhos do artista representados. O enunciador deixa os traços de seu olhar no conjunto

e nos detalhes da obra, como que o imitando, elucidado sobre o espaço em obra, que é a visão e/ou o fazer da obra.

O espelho, seus mitos e símbolos, exerceu desde sempre um grande fascínio sobre o espírito humano, pois gera um espaço de ambiguidade: a imagem que reflete é simultaneamente idêntica (ainda que invertida) e ilusória. Simbolicamente ele pode aludir à consciência e à identidade psíquica profunda, a verdadeira face sob a máscara do ego. E ainda, segundo a crítica de Platão (427-347 a. C.),

O simulacro assenta precisamente nesta relação entre o objeto real e o seu enganador reflexo. Inscrito no campo animado da experiência e da atividade psíquica, o espelho veicula o sentido de verdade equívoca, sendo considerado “o símbolo por excelência do Simbolismo” (MICHAUD, 1949, apud BEÂNA)..

Também podemos evocar sentidos religiosos, dos quais emerge a “centelha luminosa”, o reflexo interior, o conhecimento antropomórfico de Deus e para o conhecimento cosmológico do Homem:

E nós todos que, com a face descoberta, refletimos como em um espelho a glória do Senhor, somos transfigurados nessa mesma imagem, cada vez mais resplandecente, pela ação do Senhor, que é o Espírito. [...] Agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face. Agora o meu conhecimento é limitado, mas, depois, conhecerei como sou conhecido” (Coríntios 3, 18 e Coríntios 13, 12).

Nessas palavras podemos ver o profundo sentido religioso do espelho como metáfora e alegoria. Segundo Tomás Baêna,¹⁰ “o espelho assume

¹⁰ Tomás Baêna, Mestre em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Communications, Credibility and Behavior Analysis pela Manchester Metropolitan University. Disponível em: <<http://filosofiaarte.no.sapo.pt/espelho.html>>.

sentidos radicalmente opostos: representa a verdade (símbolo mariano) e a aparência (símbolo demoníaco)”.

O homem conhece ao mesmo tempo Deus e a si mesmo, já que o homem é feito à imagem de Deus: do conhecimento da verdade eterna encerrada sob as aparências cambiantes e ilusórias dos sentidos depende igualmente o comportamento do homem, a sua moral(ARGAN, 2004, p. 48).

Nessa passagem de Giulio Argan encontramos também a presença da relação Deus/Homem e Homem/Deus. Espelhos são instrumentos para a autocontemplação que reproduzem instantaneamente a imagem real, mas ao mesmo tempo nos escapa facilmente, uma vez que a aprisiona. Podemos nos lembrar da fábula da Branca de Neve e da famosa frase da bruxa que se preocupa com a beleza da jovem Branca de Neve, e na busca por um conselho chama por testemunho seu espelho: “Espelho, espelho meu, existe algum intelectual mais sabido do que eu?”. Assim, o espelho remete ao “questionamento do ego sobre si mesmo. Mas o espelho nunca responde, ou melhor, nunca discorda, ao contrário, seu silêncio eternamente cúmplice se faz íntimo das mais desmesuradas comparações” (GOMES, 1997, p. 2). Podemos compreendê-lo além do reflexo da “autoimagem”, que por sua vez evoca o reflexo do indivíduo social: indivíduo e coletivo.

Torna-se oportuno retornar aos pensamentos sobre Narciso a partir de Sigmund Freud, que o concebe “como o amor nutrido em relação a si mesmo” (BARROS, 2004, p. 61), mas este “si mesmo” está longe de ser uma noção simples. “Si mesmo pode designar o próprio corpo, ou o indivíduo, ou então o próprio ego” (BARROS, 2004, p. 61). Barros (2004, p. 61) argumenta que a concepção de narcisismo “corresponde a toda psique, restringindo-se apenas à parte cristalizada na autoimagem: um setor do mundo interno, ou da psique, que, no entanto, não é de modo algum o único”.

Com base nessas premissas, podemos refletir sobre todo o cenário da *Invention*, entre jogos de luz, espelhos e seus efeitos cognoscíveis, que emergem entre sentidos e símbolos. Percebe-se que há no *espaço em obra* uma manipulação que envolve o enunciatário na reflexão entre identidade e alteridade. E ainda, mostra-nos por meio de contrastes que fazem emergir oposições semânticas: racionalidade-sensibilidade. Tudo isso é-nos dito pelo jogo de espelhos com que o espelho joga conosco (ANDRADE, 2003, p. 2). A partir dessa consideração, de que o espelho é local de reflexão do real, tal “atributo dos espaços especulares permite perceber a analogia da própria construção da razão especulativa, que nunca é definitiva, mas apenas rebate uma parte da luz da verdade, intrínseca à realidade que envolve o sujeito pensante” (ANDRADE, 2003, p. 3).

Os reflexos dos espelhos constituíram um protagonismo, bem como a luz hesitante, isto é, que se revezava entre sombra e penumbra, ambos, reflexos e luz, tiveram papel importante no *espaço em obra* de *Invention*.

O efeito da luz focalizada, que anima o espaço dando-lhe movimento, ao tempo em que traça as linhas de limites da obscuridade nas superfícies, sugere-nos um “sentido da visão desconfigurado jocosamente”. Segundo (ARNHEIM, 2005, p. 313), “o impacto dos raios ofuscantes, a dança das sombras e o mistério da obscuridade proporcionam um tônico excitante para os nervos”.

A ausência/presença de luz configuram um “dualismo das duas forças antagônicas na mitologia e na filosofia de muitas culturas”. Nas palavras de Rudolf Arnheim (2005, p. 313) [...] “O dia e a noite tornam-se conflito entre o bem e o mal. A Bíblia identifica Deus, Cristo, a verdade, a virtude e a salvação com a luz, e o ateísmo, o pecado e o Diabo, com a obscuridade”. A essa dualidade podemos remeter algumas oposições semânticas, tais como: dia e noite, claro e

obsuro, bem e mal, verdade e mentira, visível e oculto. Em *Invention*, tanto a sala quanto seus acessos se encontravam nessa condição dual entre claro e obscuro. Podemos evocar a alegoria do “mito da caverna”, em que Platão cria um espaço de realidades paralelas e alheias no qual o mundo sensível (a caverna) serve para denunciar a alienação humana e a falta de senso crítico. Ele faz diversas reflexões às quais se podem aplicar situações cotidianas e o resgate de valores do mundo ideal ou platônico.

Dessa forma, percebe-se que o campo relacional de espelhos e iluminação no espaço em obra, amalgamando sentidos, colocou-os em equidade, em protagonismo, fazendo surgir por meio deles mitos e símbolos, e com isso, valores e ideologias. Mas também fez emergir o Barroco por intermédio do fazer artístico no espaço em obra, visto nas técnicas de luz entre jogos de penumbra e sombra, aludindo ao *chiaroscuro*, mas também pelos espelhos, nas pinturas, por exemplo, de Diego Velásquez. Assim, “o Barroco é, como efeito, ideal para colocar em jogo” (HAUSER, 1997, p. 10) tudo aqui, até aqui, apresentado, “[...] a noção de ideologia imagética”. “Os fenômenos sociais, políticos e econômicos que condicionam e sempre condicionaram” (Ibidem) a arte levantam questões ideológicas por meio dessa produção artística – o Barroco. Tais questões remetem à necessidade de se refletir sobre os princípios do Barroco, sobre a percepção de Wölfflin de que tornamos a emergir pelo “modo de representação” e sobre o “método conceitual”, em que a arte barroca é o “método que substitui o sistema” (ARGAN, 2004, p. 47).

O conceito de pictórico em Wölfflin traz luz a nossas ideias e uma configuração dessa representação em *Invention*. Segundo esse autor, o Barroco, pelo “estilo pictórico não modela as coisas em si, mas representa o mundo da forma como ele é visto, ou seja, como ele realmente se mostra aos olhos”. Apesar de remeter a uma pintura, ele argumenta que o pictórico transcende a

esfera particular da pintura e possui igual significado tanto para a arquitetura como para as artes que se propõem a imitar a natureza. Entretanto, na obra da contemporaneidade, sua gênese da mímese não mais se limita à natureza, mas expande-se através do olhar sob as coisas do mundo, como explicamos no *espaço em obra*,¹¹ a imitação do fazer, isto é, o fazer artístico. Essa imitação do fazer está diretamente condicionada a uma interpretação, que, por sua vez, é um modo de ver, no sentido de John Berger. Portanto, nesse sentido, e no de Giulio Argan, in *Poética Retórica*: “Associado à Poética está o conceito de caráter mais ético que gnoseológico da mímese. Na verdade a mímese não é prescrita, porque é possível ser imitação dos melhores, dos semelhantes e dos piores” (ARGAN, 2004, p. 67). Como exemplo ele traz as palavra de Aristóteles: “Se a tragédia é numa linguagem elevada [...] com casos que suscitam piedade e terror, e se tem efeito de sublimar e purificar a alma de tais paixões (ARISTÓTELES, apud ARGAN, 2004, p. 67). Argan completa dizendo que “a definição se adapta perfeitamente ao tipo da composição histórico-religiosa barroca, assim como “o feio sem dor” (ARGAN, 2004, p. 67).

Voltamos ao conceito de pictórico no sentido de Heinrich Wofflin, em que o “caráter pictórico” ocorre no “movimento contínuo”, “mesmo que este não seja real, mas, caso o seja, melhor, apesar de não ser necessário, pois já há impressão de um movimento que tudo abarca”. “Um interior será considerado pictórico quando a ênfase não residir na estrutura da parede e do teto, mas

¹¹ “Uma imitação em geral é uma abstração que apenas diz que entre o imitante e o imitado há configurações presentes no imitante para configurações assemelhadas no imitado, com este último, em princípio, embora o característico da imitação seja justamente torná-lo presente” (TASSINARI, 1996, p. 57).

quando a escuridão ocultar-se na profundidade e os cantos forem preenchidos por um amontoado de objetos” (WOFFLIN, 2000, p. 33).

Nada existe de mais pictórico do que a multidão que se movimenta num mercado, onde a atenção não apenas é desviada da forma isolada do objeto pelo acúmulo e confusão de pessoas e objetos, mas onde o observador, precisamente por ter diante de si um todo em movimento, é levado a abandonar-se à mera pressão visual, sem examinar a forma plástica do objeto isolado (WOFFLIN, 2000, p. 34).

Para Wofflin, (2000, p. 34) o pictórico “consiste nas relações reais que podem ser demonstradas. São motivos nos quais cada forma está ligada a um contexto maior, que surge a impressão de um movimento contínuo”. Vemos o pictórico manifestar-se, em *Invention*, conforme o autor, na luz e na sombra, quando “passam por sobre a forma, ou seja, se contrapõem à clareza do objeto”, e o pictórico impõe-se ao olhos como “algo vibrante, e não permite que nada se cristalize em linhas e superfícies determinadas”.

Nessa sobreposição, a impressão é que tudo está abarcado, não há contornos e delimitações, como uma grande massa na qual cada elemento e cada efeito se tocam ou se cruzam, mas não se interrompem, alastram-se. Por intermédio do olhar do enunciador encontrado na poética de *Invention* podemos então ver que o Barroco se fez presente.

4.3. Significação entre discursos – obra e curadoria

Após termos apresentado a situação na qual se inseriu a obra, a descrição e a análise do objeto – *Invention*, consideramos substanciar nosso trabalho com o texto a seguir, em que buscamos compreender quais as relações estabelecidas na construção do discurso curatorial em relação à instalação da obra no contexto expográfico. Para tal, procuramos identificar as estratégias utilizadas em ambos os discursos – obra e curadoria – e como elas se

apresentaram como significação para a construção do discurso maior – a exposição.

É necessário compreender que foram feitas “escolhas” em todo o percurso da leitura *in loco*, o que, por seu turno, nos levou a alcançar o discurso tanto da obra quanto da exposição. Segundo Barros (2005, p. 53), “o discurso nada mais é, portanto, que a narrativa ‘enriquecida’ por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia”.

Os sujeitos da enunciação – enunciador e enunciatário – estão compreendidos nessa instância e produzem o “objeto semiótico”, ou seja, transformam o texto em discurso por meio da enunciação. Podemos compreender essa relação como “argumentações entre enunciador e enunciatário”, nas palavras de Barros (2005, p. 60):

Enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis de destinador e de destinatário do discurso. O enunciador define-se como o destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário a crer e a fazer. A manipulação do enunciador exerce-se como um fazer persuasivo, enquanto ao enunciatário cabe o fazer interpretativo e a ação subsequente. Tanto a persuasão do enunciador quanto a interpretação do enunciatário se realizam no e pelo discurso.

Compreendemos assim o papel dos sujeitos da enunciação. Há uma relação de contrato entre esses sujeitos no processo de atingir o discurso enunciado, pois o discurso “se ostenta como verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 530).

Nesse processo também foi possível apontarmos algumas manifestações de manipulação, tais como a localização da obra diante dos demais salões da

área “Rampa” e diante do próprio contexto expográfico; a maneira pela qual ela foi apresentada *in loco* e no material gráfico; o título da exposição ante o título da obra, que se pôs como verbo na lacuna deixada pelos três pontos entre parênteses; e também as manobras poéticas utilizadas no fazer artístico – fazer da obra – pelo enunciador.

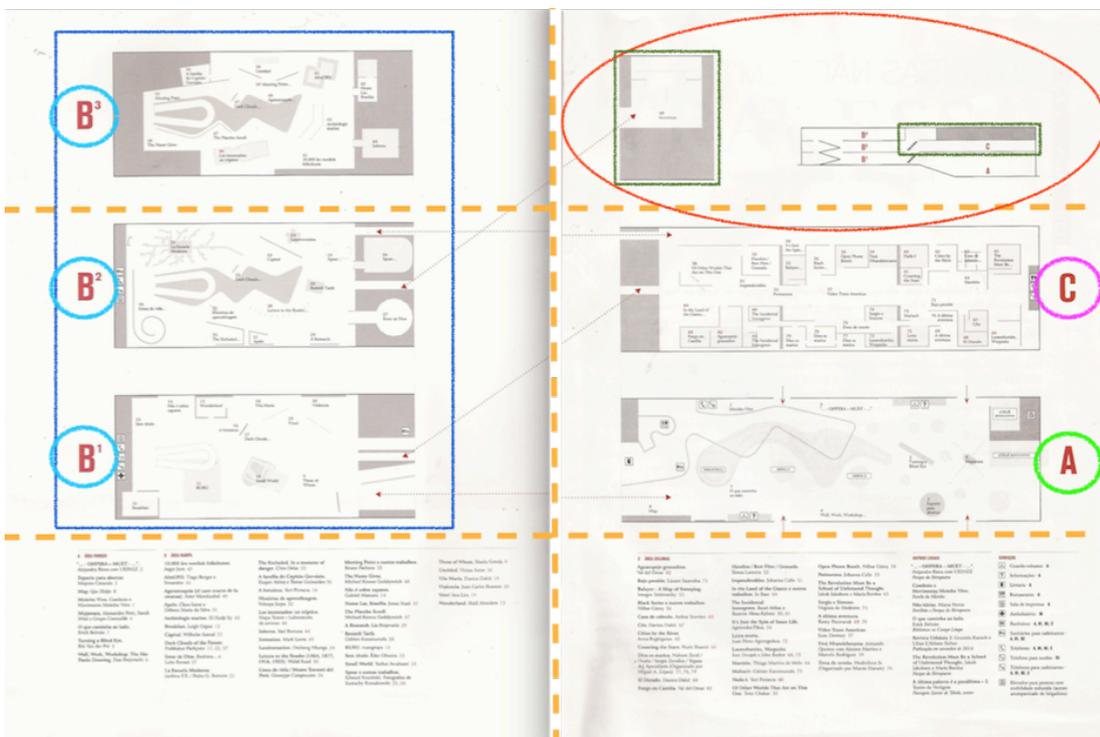
Essas estratégias de manipulação são como um jogo entre os sujeitos, elas estão instaladas no interior do discurso, onde se apresenta o conflito ideológico, e apresentam os percursos salientando as relações dos sujeitos da enunciação “com os objetos e com outros sujeitos e que o inserem numa formação social e num sistema de valores” (BARROS, 2001, p. 137). Entretanto, não basta o enunciador comunicar e querer que o enunciatário apreenda seu discurso tal como deseja, há em contrapartida a “vontade” e/ou a possibilidade do sujeito que “recebe”, isto é, o sujeito-enunciatário. Ou seja, há uma relação entre o persuadir daquele que comunica, e um interpretar daquele recebe.

“A persuasão e a interpretação, o fazer-criar e o criar-verdadeiro não são senão procedimentos sintáticos capazes de dar conta de uma busca interior da verdade, de uma reflexão dialética, chamada ou não à manifestação sob forma de discursos com vocação científica, filosófica ou poética” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 532).

Compreendido isso, podemos avançar. Traçamos aqui a busca pela coerência entre os discursos – obra e exposição –, o que em semiótica se entende por verossimilhança, isto é, “sua utilização na análise de discursos está ligada à concepção dos discursos, por meio de uma atitude metasemiótica de ordem conotativa” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 534). Desse modo, entende-se que “a verossimilhança concerne, então, mais especialmente, à organização sintagmática dos discursos, na medida em que esta representa um encadeamento”(GREIMAS; COURTES, 1993, p. 534).

Tais escolhas – leitura –, conforme dissemos, já foram ressaltadas por meio da apresentação das marcas textuais no capítulo 3, na descrição do percurso. Na análise da obra, no início deste capítulo foram identificadas as escolhas dos percursos figurativos e temáticos. Portanto, já foram operacionalizados os elementos necessários para a análise discursiva. Podemos então avançar com a manifestação das estratégias manipulatórias do discurso. Para tal, segundo Barros (2005), a manipulação é compreendida, na análise discursiva, pela identificação “das projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos” (2005, p. 53).

4.3.1 Descrição da situação manipulatória



Em uma situação expositiva, antes mesmo de se estar *in loco*, devemos considerar: a) seu contexto como local; e b) o título que a representa. Partindo diretamente da segunda questão – o título –, que na 31ª Bienal corresponde à sentença trazida pela curadoria *Como (...) coisas que não existem*, observa-se uma abertura deixada por meio das reticências entre parênteses. Essa lacuna deveria ser ocupada por um verbo de ação, mas foi deixado à escolha de cada espectador para que este pudesse presentificar a ação adequada e fazer emergirem “as coisas que não existem”. O título, segundo a equipe curatorial:

É uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta. O leque de possibilidades para essa ação e intervenção está aberto – uma abertura que é a razão da constante alteração do primeiro dos dois verbos no título, antecipando as ações que poderiam tornar presentes as coisas que não existem. Começamos por falar sobre elas, para em seguida viver com elas, e então usar, mas também lutar por aprender com essas coisas, em uma lista sem fim (Catálogo e portal da 31ª Bienal. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>>).

Portanto, sem embargo das reticências, é possível perceber certa estratégia de manipulação que se apresenta à vista daquele que percorre a exposição a visar o encontro com o suposto inexistente posto no título.

O material gráfico posto à disposição do público consistia em um mapa da exposição que era distribuído e o livro guia disponibilizado para empréstimo para acompanhar o percurso, encontrado ao longo da exposição nos bancos para o breve repouso. O livro guia possibilitava uma breve e superficial compreensão das obras. O mapa servia como um guia visual da distribuição dos salões, apresentando-se como um fazer persuasivo ante *Invention*, tal como a proposta do título da exposição.

Além desses aspectos, pode-se perceber outras estratégias relativas à

localização da obra e seus acessos. *In loco*, duplamente demonstrada no mapa por meio de linguagens verbais e não verbais, a forma representada mostra-se ambígua. Ressalvas relativas à obra *Invention* foram recorrentes, podendo ser percebidas desde o mapa guia até o percurso.

Invention integrava a área Rampa, do mesmo modo que os salões da mesma área (B), porém a ligação se concretizava apenas na listagem. Outra dicotomia é possível ser avistada no mapa, eis que na representação dos salões desta área todos foram indicados pela letra B (Figuras 6, 16 e 17), assim como na listagem, acrescidos, no mapa, de um número que indicava o andar nas plantas baixa e de corte. Porém, esse “código”, o mesmo utilizado para indicar os demais salões da área Rampa, não foi usado na representação da obra *Invention*.

Durante o percurso, todos os salões desta área encontravam-se próximos ou ao redor da rampa, o que fazia desta o acesso principal a eles. Tal situação justifica a nomenclatura da área em que foram agrupados. Porém, mais uma vez, a obra *Invention* foi excluída, e seu acesso não se dava pela rampa, da qual estava distante.

Foi possível conferir no mapa que nada deixava claro em que andar a obra havia sido posta. Em três situações distintas, sua localização se afigurava confusa e conflituosa. De um lado, na planta baixa, sua sala se apresentava deslocada, “à parte”, apenas indicada pelo título da obra junto ao número 49, o mesmo informado na listagem, sendo este o único elo com a área Rampa. Na planta de corte a obra foi ocultada. Nesta, nenhum número, letra ou título indicava sua existência. Em seu lugar apenas a cor cinza. Via-se, porém, a ilustração de uma escada conectando o segundo andar ao espaço “vazio” no terceiro andar.

Havia também outra situação, representada pelas indicações de acesso referentes à obra na planta de corte. A seta pontilhada em vermelho saía do salão B2, localizado no segundo andar, porém nada deixava claro se era uma sala à parte no mesmo andar ou em outro. A ilustração a excluía, de forma que nem participava do salão B3 nem do salão B2, assim como a representação assinalada pela letra B para indicar os salões da área Rampa não era a mesma para a representação da obra.

No mapa, como vimos, o cinza e a ausência de identificação fizeram-se visíveis aos olhos do observador como um espaço vazio. Além da cor, não havia menção à continuação da exposição ou da obra. A cor conferia-lhe visibilidade, atraindo a atenção para a escadaria desenhada no mapa, representada como um acesso do salão B2, no segundo andar, para esse espaço.

Desse modo, o espaço que ao mesmo tempo ganhava existência e se mostrava visível ostentava em seu cinza o vazio, a inexistência de obras e exposição. A ruptura, em que uma escada deveria ser signo de continuidade, leva-nos para o vazio. Esse ato do enunciador chama a atenção, colocando-nos diante de uma situação ambígua, na qual as oposições semânticas – visível *versus* oculto, existente *versus* inexistente, continuidade *versus* ruptura – são postas como provocação ao espectador, o enunciatário em potencial.

Também as ilustrações da área superior direita do mapa foram colocadas em confronto. As plantas postas uma ao lado da outra expuseram a obra *Invention* em dicotomia: enquanto na planta baixa apenas essa obra foi ilustrada, posta “visível”, na planta de corte não havia traço ou indicação de sua existência, o que a pôs “oculta” nessa ilustração.

Além da forma de expor e indicar o local da obra e seus acessos, havia apenas uma indicação para o ingresso ao lugar da obra. Ilustrado na planta

baixa, na coluna central, entre o salão B2 e o salão C, um espaço em branco indicava o corredor de acesso, também sinalizado por uma seta pontilhada vermelha. O acesso I, apesar de ilustrado na planta de corte, trazia o desenho de uma escada como acesso do salão B2 para o espaço, ao lado direito, do terceiro andar. Porém, nada indicava que ali se localizava a obra *Invention*. No seu lugar, apenas a cor cinza.

O posicionamento da obra no projeto expográfico, seus acessos, sua localização e demonstração no mapa guia, seu próprio título e o da exposição constituem uma estratégia de manipulação? Acreditamos que sim.

O título da exposição foi deixado em aberto pela representação de três pontos entre parênteses, o verbo de ação a ser executado durante o percurso pela exposição e pelas obras. No título temos uma sugestão a ocupar o espaço aberto pelos três pontos entre parênteses. *Invention*, apenas um título ou também uma proposta de ação a experienciar durante o percurso pela obra à busca de ocupá-la com o verbo sugerido?

Quando o destinador/enunciador põe o destinatário/enunciatário em uma situação como esta provoca algumas circunstâncias de manipulação. A primeira possibilidade de manipulação se dá quando o destinatário se conduz pelo mapa guia e pela forma como o local da obra foi exibido nas ilustrações e nas indicações sob algumas dicotomias. O destinador/sujeito-manipulador põe o destinatário diante da primeira manipulação, a de sedução. A segunda possibilidade se dá no percurso livre do destinatário, em que este se propõe a percorrer seu próprio trajeto. Nessa situação encontramos duas possibilidades. Na primeira, quando o destinatário se põe no segundo andar, diante do vão onde se encontram as escadas de acesso, temos a manipulação por intimidação. Entretanto, havia um segundo acesso, no terceiro andar. Assim, caso o

destinatário-sujeito não executasse o programa anterior, poderia executá-lo no terceiro andar, encontrado ao fundo do salão deste – salão B3 área “Rampa” –, que só era possível ser avistado quando nos deparávamos com o movimento de algumas pessoas vindo de um corredor próximo a uma instalação – *AfroUFO*, de Thiago Borges e Yonamine –, que provocava incômodo devido à música, que era alta e barulhenta, e ao seu odor. No final desse corredor não havia sequer uma sinalização de que ali estava uma obra, avistávamos apenas uma porta típica de escadaria de emergência. Porém, com o movimento de pessoas saindo, víamos que existia algo além de uma escadaria de emergência. É nesse momento que uma nova manipulação se instala – a manipulação por tentação.

4.3.2. Considerações sobre estratégia de manipulação diante dos discursos

Iniciamos a leitura pela apresentação do contexto, no qual se expôs a enunciação manifestada pelo “percurso temático de comunicação”, no discurso curatorial, no qual foram apresentados pelo enunciador os valores em jogo por quatro palavras de ordem: *coletividade, conflito, imaginação, transformação*, que foram trazidas pela curadoria junto ao título *Como (...) coisas que não existem*, no qual se apresentaram como “proposta” diante do espectador – o destinatário-sujeito –, isto é, “seu enunciatário, a crer e a fazer” (BARROS, 2005, p. 151), caracterizando-se como “o fazer persuasivo do enunciador”.

Invention, por sua vez, apresentou-se como uma obra provocativa e atrativa a compreender as “coisas que não existem”. Primeiramente foi seu título, que dispôs-se como verbo a preencher a lacuna do título da exposição, isto é, o lugar dos três pontos entre as reticências. Assim, “o enunciatário, por sua vez, manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador”, em busca dessa

verdade, conduziu-se pelo “fazer interpretativo, em resposta ao fazer persuasivo do enunciador e, como decorrência, crer e fazer o que dele se espera”. Em conclusão, “o fazer pretendido nem sempre se realiza, mas a interpretação, operada pelo enunciatário e que o instaura como sujeito ocorre também no discurso-enunciado” (BARROS, 2001, p. 105).

Fazem-se necessárias algumas considerações sobre o título da obra a partir do significado da palavra. O título em inglês, cuja tradução em português é “invenção”, “fantasia”, corresponde à função de um verbo, inventar e/ou fantasiar. Mais especificamente, o dicionário (*Aurélio*) descreve o termo em comento como “ato ou efeito de inventar”, “coisa inventada; invento”. Outros significados das palavras “inventar” e “fantasia”: “criar na imaginação; imaginar ou descobrir através do pensamento”; bem como, “imaginação”; “obra ou criação da imaginação”.

Como se trata de uma instalação de arte que se utilizou também de uma linguagem documental e cinematográfica, por meio de suas videoinstalações, buscamos compreender a palavra *Invention* por seu significado dentro deste universo do cinema – o documentário. Bill Nicholas, professor de cinema, em seu livro *Introdução ao documentário*,¹² estabelece um diálogo entre a semiótica e os estudos da retórica. *Invenção* não é mero verbo, trata-se de um conceito criado para pensar sobre os discursos desses filmes. Desse modo, utilizamos alguns dos princípios dessa teoria, transportando-a para acrescer a interpretação do título da obra que aqui analisamos. Assim, *Invenção* consiste na

¹² ALMEIDA, Juliano Nogueira de. *Isto não é um filme de ficção*: Bill Nichols e a Introdução ao documentário. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Cefet.

[...] descoberta de indícios ou provas que sustentam uma posição ou argumento; a disposição, no sentido de ordem usual das partes de um discurso retórico [...]; a memória [...] como fonte de memória popular e como teatro da memória; e, por fim, da pronúncia, associada à voz e ao gesto, a eloquência e ao decoro (NICHOLS apud ALMEIDA, 2014, p. 25).

Essa explanação nos dá aval para localizar a obra como parte da estratégia da curadoria em fazer o espectador-enunciário ir ao encontro de tais coisas que não existem. Pensando nessas coisas que não existem vemos que se trata não de uma inexistência, mas sim de uma frase retórica com a qual se tenta persuadir este sujeito a ver além do visível e do legível, tal como em Didi-Huberman. Para este autor, “o visível, o legível e o invisível [...] o legível – cujo sentido é a traduzibilidade –, [...] o visível é quando capturamos, no qual a descrição é possível. Se não o capturamos, estamos no campo do invisível” (1990, p. 23). Assim, executado o estatuto intermediário do legível – uma questão é a traduzibilidade –, em que “uma escolha é dada a quem possa olhar sobre” o objeto, e assim o captura ou não. Se capturado, “estamos então no mundo do visível, no qual uma criação é possível”. Porém, se não o capturamos, então “estamos na região do invisível, em que uma metafísica é possível, desde o simples fora do campo [*hours-champ*] inexistente” do objeto “até o mais-além ideal da obra inteira” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 23). Portanto, chegar em *Invention* não significa necessariamente alcançar o ilegível, pois podemos permanecer na instância do inexistente. Atingir *Invention* é atingir o invisível, mas ainda está a oportunidade para se penetrar no virtual, tal como dissemos. Isto é, “o acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 26).

Com base nisso podemos entender também a estratégia de a obra ter sido posta no lugar mais alto e central da exposição – era preciso que o

espectador-sujeito-enunciatário percorresse a exposição para atingir a obra. Nesse trajeto, mesmo que esse sujeito fosse direto ao encontro de *Invention*, sem mesmo apreender/interagir com o percurso e as obras, e seguisse em direção a esse lugar recôndido, ele de qualquer forma receberia efeitos de sentido nesse percurso, pois não poderia escapar de ser atingido pela luz e pelos sons. Assim, na busca de apreender o inexistente, tal como nos foi apresentado diante do contexto expográfico e seu material gráfico, ele necessariamente percorreria e absorveria toda a visualidade e a sonoridade de seu percurso, que por si só já gera sentidos e efeitos, deste não haveria como escapar, se não percebidos em seu percurso, ao adentrar *Invention*, no percurso de transição, tal como descrevemos – as escadarias da e/ou para a obra, trataria de lhe aperceber tal dicotomia existente entre os ambientes – externo a *Invention*.

Entretanto, o inexistente do título da 31ª Bienal, se dito foi, põe-se como retórica, esta por sua vez nos leva mais uma vez ao encontro do título da obra, segundo o dicionário de semiótica chamada de “inventio”, no qual ele se refere como depósito “em língua” tanto dos principais temas discursivos quanto das figurações¹³ discursivas mais genéricas, isto é, “tópicos”, como uma taxionomia¹⁴ semântica fundamental (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 421). Tal consideração interliga-se às ideias de Nichols, aqui expostas. Por fim, retórica está antes de

¹³ “Entendemos por *mundo natural* o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como ‘mundo do senso comum’” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 324).

¹⁴ “Concebida tradicionalmente como ‘teoria das classificações’, a taxionomia aplica-se atualmente à própria classificação, vale dizer, os procedimentos de organização sistemática dos dados observados e descritos” (COURTES; GREIMAS, 1993, p. 492).

mais nada “ligada à tradição greco-romana (Aristóteles, Quintiliano) [...] apresenta-se como espécie de teoria do discurso pré-científico, marcada por um contexto cultural no interior do qual se desenvolveu” (GREIMAS; COURTES, 1993, p. 421).

Entretanto, no âmbito do mundo natural¹⁵ há muitas possibilidades semânticas que podem levar a sentidos muito diversos entre si, como o de algo novo ou inovador, mentira ou devaneios. Essas variantes apresentam-se também por meio de oposições semânticas, que, por sua vez, interligam ambos os títulos e discursos – obra e exposição: “imaginário e real”, “existente e inexistente”, “visível e oculto-invisível”.

Foi, no entanto, no *espaço em obra* de *Invention* que ocorreu a proliferação de sentidos, bem como a presença das qualidades paradoxais, isto é, o virtual. Este, tal como afirma Didi-Huberman, “o fenômeno de algo que não apareceu de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal” (2003, p. 27). Acontece por intermédio de uma “presença domesticada”. No que se refere à presença, algo que se torna existente, e por sua vez atua, influi sobre um dado sujeito, porém, domesticada, isto é, sob o domínio dos olhos e dos sentidos, e como algo que é crônico e habitual, pode não se dar a perceber. Segundo Didi-Huberman, “simplesmente se dá puro ‘fenômeno-índice’ que nos põe em presença” por um aspecto matérico, porém “bem antes de nos dizer que essa ‘matéria’ preenche ou qualifica” (1990, p. 26).

¹⁵Entendemos por mundo natural o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como ‘mundo do senso comum’” (COURTES; GREIMAS, 1993, p. 324).

No sentido do autor, “a palavra quer sugerir o quanto o regime do visual tende a nos desprender das condições ‘normais’” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 26).

Nesse sentido, atingir *Invention* é atingir a caverna figurada para sair dela, ou seja, é vê-la, enxergá-la e reconhecê-la para reconhecer tal realidade como *status quo*. O enunciador coloca-nos como sujeitos que habitam a caverna, para vê-la e reconhecê-la para que possamos sair do estado de alienação. Este ver e reconhecer é capturar o que está além do que está visível e/ou legível, pois, se não o capturamos, “estamos na região do invisível, em que uma metafísica é possível, desde o simples fora do campo [*hours-champ*] inexistente” do objeto “até o mais-além ideal da obra inteira” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 23). Capturar está além de apenas apreender a imagem-objeto, é também dedicar-se a apreender por este(a) – objeto. Isto é, numa certa medida capturamos o objeto; em outra, é ele que nos captura (LEAL, 2011, p. 39). “Nesse sentido, ao contemplarmos um objeto artístico nós o capturamos com o nosso olhar, mas nesse mesmo ato de visão abre-se uma outra dimensão na qual nosso olhar nos é devolvido e agora é o objeto que nos captura” (LEAL, 2011, p. 40).

É oportuno relembrar o virtual. Ao dizermos que em *Invention* há a possibilidade de alcançar o virtual é dizer que podemos alcançar as coisas que não existem, isto é, “o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta”. Segundo Didi-Huberman, o fenômeno virtual, como um “*sintoma*, entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflito de sentidos” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 26). Neste caso, *sintoma*, na região do visual, condiz com “a tentativa de reconhecer a estranha dialética segundo a obra, ao se apresentar de *uma só vez* ao olhar do espectador, libera ao mesmo tempo a meada complexa de uma *memória virtual*: latente, eficaz” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 26).

Portanto, quando levantamos tais pontos ante *Invention* refletimos duas questões: uma diante da obra, outra diante do seu contexto. Diante da obra – quando dizemos que ocorre o virtual, é, ao nosso ver, um lugar do qual tornaram a emergir todas as coisas cotidianas por outro viés; por outra perspectiva, o olhar do enunciador, por meio dos traços do fazer da obra, pôs-se à frente de nós para ser visto, sentido e pensado no sentido de reflexão. É neste ponto que se conecta ao contexto expográfico. A segunda questão é diante da exposição – é pôr-nos a atingir as tais coisas que não existem, entretanto, como dissemos, está contida em uma frase retórica, se é dito, elas existem, porém estão no âmbito do invisível e/ou do virtual.

Se não a captamos, estamos no mundo do invisível ou do inexistente. Entretanto, se a capturamos, no caso de *Invention*, alcançamos o virtual. Saímos do estado de alienação para então atingir as tais “coisas que não existem”, é neste ponto que aludimos à caverna de Platão. No entanto, torna-se oportuno abordarmos o Mito da Caverna.

4.3.3 Alegoria ao Mito¹⁶

O espaço em obra e os jogos de luz tornam oportuno prestar tributo ao “Mito da Caverna”. Platão fala de homens que vivem aprisionados desde sua infância. A caverna é escura, restrita a apenas dois focos de luz: um ao fundo, que incide sobre toda a largura da entrada, que, por sua vez, é coberta por um muro, o que os impossibilita de ver o que há do lado de fora; o outro foco de luz advém do fogo. Assim, com apenas dois focos de luz indiretos, os homens veem

¹⁶ MARCONDES, Danilo. *A alegoria da caverna: a República, 514a-517c*, tradução de Lucy Magalhães. In: *Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

apenas sombras e imagens oscilantes, como a dança do fogo. Platão ainda fala do silêncio e do poder de eco, permitindo que os sons alcancem o fundo da caverna:

Se fosse assim, certamente os habitantes da caverna nada poderiam ver além das sombras das pequenas estátuas projetadas no fundo da caverna e ouviriam apenas o eco das vozes. Entretanto, por nunca terem visto outra coisa, eles acreditariam que aquelas sombras, que eram cópias imperfeitas de objetos reais, eram a única e verdadeira realidade e que o eco das vozes seria o som real das vozes emitidas pelas sombras. (MARCONDES, 2000, p., 2)

Então, Platão pede que se imagine que tais homens conseguissem soltar-se, e que, ao tentarem se aproximar da entrada, devido ao tempo que ali permaneceram presos, não conseguissem, no primeiro momento, habituar-se à claridade. Por esse motivo esses homens subiriam e retornariam várias vezes para a caverna até que se habituassem à luz. Conforme o texto original:

Com muita dificuldade e sentindo-se frequentemente tonto, ele se voltaria para a luz e começaria a subir até a entrada da caverna. Com muita dificuldade e sentindo-se perdido, ele começaria a se habituar à nova visão com a qual se deparava. Habitando os olhos e os ouvidos, ele veria as estatuetas moverem-se por sobre o muro e, após formular inúmeras hipóteses, por fim compreenderia que elas possuíam mais detalhes e que eram muito mais belas que as sombras que antes via na caverna, e que agora lhes pareciam algo irreal ou limitado.

Suponhamos que alguém o trouxesse para o outro lado do muro. Primeiramente ele ficaria ofuscado e amedrontado pelo excesso de luz; depois, habituando-se, veria as várias coisas em si mesmas; e, por último, veria a própria luz do sol refletida em todas as coisas. Compreenderia, então, que estas e somente estas coisas seriam a realidade, e que o sol seria a causa de todas as outras coisas. Mas ele se entristeceria se seus companheiros da caverna ficassem ainda em sua obscura ignorância acerca das causas últimas das coisas. Assim, ele, por amor, voltaria à caverna a fim de libertar seus irmãos do jugo da ignorância e dos grilhões que os prendiam. Mas, ao voltar, seria

recebido como um louco que não reconhece ou não mais se adapta à realidade que eles pensam ser a verdadeira: a realidade das sombras. E, então, eles o desprezariam (MARCONDES, 2000, p. 4).

Metaforicamente, o que quer o discurso da obra *Invention*, bem como o discurso curatorial, é fazer o espectador alcançar além do visível, alcançar o legível, e ainda mais, o virtual, no sentido de Didi-Hubermam. O sentido alegórico da carvena faz alusão a uma condição contemporânea, em que sair do estado das trevas é sair da alienação. Nesse mesmo sentido apontam as proposições do Barroco, não esgotadas. Segundo Argan, “hoje se reapresenta, mais nuançada, como aspecto particular de um problema mais amplo e de extrema atualidade” (2004, p. 7).

Falamos dessa transitoriedade que o próprio Barroco representou, conforme salientado por Argan: “O Barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer de cultura”. O Barroco é também, segundo Argan, motivo de contestação “por uma cultura que se define pós-moderna e quer a crise de todo o sistema, aliás da ideia mesma de sistema da cultura humanística”.

A 31ª Bienal, pelo seu modo e forma de escolha, com obras em sua maioria concebidas para ela, tendo aberto mão de obras já consagradas no mercado, absteve-se de valores estéticos, tal como Argan reconhece no Barroco, que “separou o valor da imagem do valor do objeto”.

Contudo, encontramos os princípios na construção do discurso, ressaltado por Argan sobre a arte barroca em que “sublinhavam a força de invenção”, por intermédio da “crítica da arte feita com meios da arte”. Argan julga esses princípios de tamanha importância que “justamente isso deveria interessar nos dias de hoje, quando considera a linguagem como um meio interdisciplinar,

importante quando se buscava a unificação, agora suspeito quando se visa à especificidade das disciplinas isoladas” (ARGAN, 2004, p. 9-10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação de mestrado foi analisar o processo de significação no campo relacional e na geração do discurso plástico da obra de arte *Invention* no contexto da 31ª Bienal de São Paulo.

A obra constitui-se de uma instalação de arte de linguagem sincrética, estruturas escultóricas com materiais industriais – vidro e aço metálico – e três videoinstalações com dois tipos de suporte: duas projetadas diretamente na parede concebida para constituir o espaço como sala e a outra em uma tela de plasma.

A exposição, a Bienal de São Paulo de 2014, com o título “*Como (...) coisas que não existem*”, era temporária e abrigava arte contemporânea. Nesta 31ª edição buscou-se para sua concepção uma estruturação horizontalizada, isto é, coletiva, sem hierarquizar posições e ideias. Tal proposta abrangeu desde a equipe curatorial até as ações curatoriais. Foi proposta uma equipe composta de sete curadores de diferentes lugares do mundo, de modo que essa heterogeneidade pudesse gerar conflitos, que se transformariam em ferramenta de trabalho. Uma das ações curatoriais foi abrir as ideias de grupos sociais e artísticos por intermédio de dois projetos: encontros abertos em formato de mesas-redondas com esses grupos em espaços universitários e outros; e residências artísticas, para que artistas e/ou coletivos concebessem seus projetos-obras concomitantemente ao amadurecimento do projeto curatorial.

A pesquisa teve por base alguns pressupostos: o significado da obra de arte emerge das relações construídas no contexto em que foi inserida; a existência de uma relação de interdependência entre texto-*Invention* e contexto-exposição; a produção de efeitos de sentido em via de mão dupla; e os efeitos de sentido da obra de arte como cooperante na construção do texto que a englobou, a exposição. Com isso foram lançadas algumas indagações: o que a obra significou? Como ela fez

para significar o que significou? E como ela contribuiu na construção do discurso curatorial que a englobou?

Desse modo, traçamos o caminho para o desdobramento e a organização do estudo: 1) apresentar os contextos teórico e situacional; 2) apresentar a obra, a circunstância de localidade e sua descrição; 3) analisar a obra propriamente dita; 4) confrontar os discursos, obra e exposição, a fim de identificar interdiscursividades entre discursos.

Para tal, consideramos o campo relacional no qual propomos concentrar a leitura da instalação *Invention*. Dividimos o trabalho em quatro capítulos: no capítulo 1 apresentamos as teorias e as articulações sobre o projeto e o objeto da pesquisa; no capítulo 2 buscamos mostrar ao leitor a circunstância na qual se encontrava a obra de arte. Assim, apresentamos o contexto situacional e o modo como a obra foi incorporada em tal cenário; no capítulo 3 descrevemos a obra; no capítulo 4 analisamos primeiro a obra e depois o confronto, isto é, a relação entre obra e exposição.

No trajeto rumo às indagações, as propostas foram apresentadas no corpo do trabalho e nesta conclusão. Utilizamos uma estratégia composta por três etapas para a concretização da análise: 1) experienciar fenomenologicamente, sem nenhum material gráfico de apoio, utilizando apenas o olhar e as anotações; 2) experienciar *in loco*, regidos pelo mapa; 3) experienciar *in loco* após o contato com todo o material gráfico disponibilizado pela Fundação Bienal: catálogo, mapa e livro guia. O material utilizado para a reconstrução do percurso foram anotações, vídeos, fotos e todo o material gráfico emitido pela Fundação Bienal. Apesar de parte do material ter sido perdida, o Studio Mark Lewis cedeu os vídeos para que pudéssemos recorrer aos detalhes.

Dessa forma, tanto o processo quanto o material colaboraram para a reconstrução do percurso *in loco*. Assim, apresentamos no primeiro capítulo a

pesquisa, para a compreensão do que se propunha, e a articulação entre teoria da arte e teoria semiótica. Fechamos o capítulo com o desenvolvimento do percurso de conceitos que engendram o tipo de objeto de arte, no qual *Invention* se enquadra. No segundo capítulo apresentou-se o contexto, com ênfase no modo de inserção e na participação da obra no discurso curatorial. Depois, a contextualização da obra propriamente dita. Como um *zoom*, apresentamos os aspectos da obra: seus acessos, a localização da sala e uma breve descrição dos elementos e dos aspectos composicionais. A proposta do segundo capítulo foi pôr o leitor diante das marcas textuais da leitura realizada.

Isto posto, foi possível no capítulo 3 descrever o percurso *in loco* de *Invention*, isto é, refazer o processo de leitura da obra propriamente dita. Nesse momento evidenciamos as marcas textuais do plano de expressão para que, no capítulo 4, pudéssemos realizar a análise, tornando a emergir, pela transformação de figuras em temas, a significação da obra. Resumindo, o capítulo 3 teve o papel de apresentar os caminhos do *como* a obra fez para significar o que significou ante o contexto da 31ª Bienal. No capítulo 4 buscamos possibilitar a compreensão do que seria apresentado sobre o *que* a obra significou, como ela contribuiu e/ou participou da construção do discurso curatorial.

Essa organização ajudou-nos a conceber o cenário no qual se instalou a pesquisa por um olhar semiótico, tomando por base a Teoria e a História da Arte. Também foi possível expor a importância do contexto, que consideramos influenciar na produção de efeitos de sentido do objeto analisado dentro dele. As questões sobre *Invention*, ante o desdobramento do conceito sobre o tipo de objeto de arte, tomaram maiores proporções diante do contexto expográfico.

Ao longo do trabalho vimos que a questão acerca dos espaços trazia sempre em paralelo curadoria e obra. Os espaços sobrepostos mostraram-nos que havia não apenas uma questão física entre eles, mas também conceitual, levando-nos a

considerar a problemática evocada em ambos os discursos, curadoria e obra, sobre os espaços da arte.

Observamos que a sobreposição realocou os espaços e possibilitou “a desconstrução onipresente do suporte”, conforme argumenta O’Doherty. Nesse sentido, o suporte não é mais mera superfície a sustentar o objeto, e que se fazia lampejar por ele. A superfície-suporte é partícula integrante do objeto que é o próprio “espetáculo”. Falar em fragmento seria o mesmo que falar de uma molécula de um corpo, ou mesmo de um átomo de uma fórmula. A superfície-suporte é presença percebida e sentida, sendo “parte” desse todo, mas não apenas como forma ou estrutura que sustenta e dá suporte ao objeto de arte, ela é conteúdo do todo obra de arte. Com a expansão da sobreposição de espaços, o espectador, por sua vez, perdeu sua orientação, que antes decorria da posição ereta por ele assumida diante da parede-suporte e da tela. O espectador dentro da instalação de arte *Invention* não é mais “o espectador da arte dominante sempre representado à parede, que por sua vez sustenta a tela” (O’DOHERTY, 2002, p. 33) ou qualquer outro objeto de arte, porque ele, o suporte, agora é também denominado elemento constituinte, não se fazendo mais distinção entre suporte e objeto de arte. Ou seja, tanto a superfície do suporte quanto o que antes era o próprio objeto de arte *são* a obra de arte. Nesse espaço a parede-suporte já não é mais mera estrutura funcional, agora ela atua como presença da obra tanto quanto os demais elementos que a formaram: vídeos, vidros, espelhos, imagens e penumbra. Ainda, antes o conteúdo da obra se limitava apenas ao espaço demarcado e bem orientado da obra – por exemplo, a moldura, agora ele é “mutável ao infinito” (O’DOHERTY, 2002, p. 102). “Ele discorre sobre a ‘arte’ lá dentro, para a qual ele é contextual. E discorre sobre o contexto amplo – rua, cidade [...], que o contém” (O’DOHERTY, 2002, p. 102).

Assim como a relação entre o espaço-suporte e o espaço-obra, percebemos outras sobreposições, e nesta presença concomitante dos espaços, uma interdependência e uma relação orgânica entre eles. Isto é, cada espaço tem sua

condição de unidade ao que se refere a sua realidade funcional e/ou física. Porém, esses espaços não se limitam em si, influenciam um e outro – obra e curadoria –, em via de mão dupla. Nesse aparente conflito há, “sem dúvida, em ambos os casos, uma interdependência entre esses dois espaços”, há também um “inter-relacionamento espacial entre obra, sujeito fruidor e tempo de fruição, em que consiste a tetradimensionalidade” (CASTILLO, 2008, p. 158). Nesta dimensão, outro “espaço”, em que “os contornos não mais são suficientes para demilitá-la” (TASSINARI, 2001, p. 75), o *espaço em obra*, que apesar de pronto consiste em constante atualização por aqueles que o penetram – os sujeitos-espectadores .

Em outras palavras, o espaço-obra põs-se em condição igual à da exposição, no sentido de haver uma necessidade de ativação disparada pela presença do sujeito-espectador, ou seja, “depende da presença física e experimental do espectador”, e, a partir disso, “no ato de experimentação perceptiva e conforme sua temporalidade, é capaz de dar concretude a sua totalidade, conferindo-lhe significado” (CASTILLO, 2008, p. 159). Este último sentido – significado – torna-se, ou melhor, deixa-se em condição mutável a cada presença, bem como a cada contexto em que se instala, pois este lhe confere novas produções de sentido. Neste ponto percebemos que, além do contexto, o olhar que recai sobre a obra influenciado por ele – contexto – não é apenas motivado por tal cenário, mas também pelo modo de ver, pois, segundo John Berger (1999, p. 10), “só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance”. Este olhar está carregado de *saber*, o que, por sua vez, lhe confere a autonomia de apreensão do signo, que se dá pelo discurso do ato, pela presença deste que olha e experimenta o objeto a analisar, tal como afirma Landowski: “Ele preenche não só uma função de signo numa perspectiva comunicacional, mas por ter ao mesmo tempo valor de ato: ato de geração de sentido e, por isso mesmo, ato de presentificada” (LANDOWSKI, 2012, p. 70).

Quando demos início às análises, após a apresentação das marcas textuais nos capítulos anteriores, quisemos tornar a aflorar os efeitos que emergiram no processo de leitura e de reconstrução.

Em *Invention*, quisemos alcançar como as estratégias utilizadas no fazer artístico da obra remetem às estratégias utilizadas no Barroco. Com isso, quisemos destacar a manobra do enunciador de remeter a todo tempo passagens de tempo na história da arte, mais precisamente marcos históricos em que houve discussões sempre remetendo ao início e/ou ao fim da arte moderna. Essa passagem temporal foi apresentada inicialmente no próprio discurso escrito encontrado nos livros dessa 31ª edição da Bienal: guia e catálogo, e que na obra também foi possível perceber. Buscamos mostrar como *Invention* trouxe essa discussão sobre os espaços da arte, que percebemos não ser somente um debate contemporâneo. Notamos, por meio de *Invention*, que os espaços não se limitam aos espaços conceituais, representados na fisicalidade da obra, havendo sempre um debate sobre seus limites, que vai do conceitual ao físico. Como exemplo dessa questão, a discussão em torno da instalação e de conceitos mais específicos, tais como suporte, dispositivo, expositivo. O que nos conduz a pensar os espaços como uma realidade permanente é apenas seu deslocamento e alargamento, e não uma definição concreta, seja física ou conceitual, como as normativas, segundo Rosalind Kraus.

Também podemos compreender que a arte contemporânea é uma continuidade da arte moderna, como argumenta Tassinari: “Já formada, contemporânea, a arte moderna é a arte dos dias de hoje” (1996, p. 13). O conceito de instalação é trazido por intermédio da obra de Robert Smithson, em que a experiência do lugar – *situ* – é trazida para o espaço em obra – *no situ*. O *situ*, em *Invention*, adentra o *no situ* por diversos meios: pelos vídeos, pelos reflexos e pela paisagem que é exposta pela própria fachada de janelas, que se tornou parte da obra.

Quanto ao conceito de Barroco, este foi trazido de duas formas na poética de Lewis: mostrado pelo fazer pictórico, encontrado no Barroco de Wölfflin, no qual foi possível perceber na iluminação a sobreposição de espaços. Outra maneira pela qual o Barroco foi apresentado está no conceito de Argan, que faz referência a Lewis e às suas estratégias de discursivização, que são pôr o espectador-fruidor diante da realidade cotidiana, os não lugares, que são desprovidos de personalização, memória e/ou mesmo afeto, em que já não é mais possível avistar ou apreender facilmente, visto que o olhar já é domesticado, ele já não mais percebe em suas nuances e profundidade. Através do olhar etnológico de Lewis e de suas manobras poéticas é que relacionamos *Invention* às ideias da caverna de Platão. Quando aludimos o *espaço em obra* à caverna de Platão, queremos implicar a possibilidade de sair do estado de alienação. Alcançar *Invention* é alcançar o virtual, aquele que não é facilmente apreendido, entretanto ele existe. Neste ponto é que também concebemos tais propósitos, as estratégias manipulatórias de ambos os discursos, *Invention* e a 31ª Bienal, tornando um encontro entre proposições, reiterando-se os discursos, isto é, apresentando-se em isotopia.

Portanto, o trabalho teve início com a enunciação manifestada pelo “percurso temático de comunicação”. No discurso curatorial foram apresentados os valores em jogo por meio de quatro palavras de ordem: *coletividade, conflito, imaginação e transformação*, que foram trazidas pela curadoria junto ao título *Como (...) coisas que não existem*. Estas palavras se caracterizaram como um “fazer persuasivo diante do espectador pelo enunciador”. Foi nesse contexto que *Invention*, primeiramente, se pôs como uma atração a compreender as “coisas que não existem”. Seu título dispôs-se como verbo a preencher a lacuna do título da exposição, isto é, o lugar dos três pontos entre as reticências, levando o espectador-enunciatário a ir ao encontro das tais coisas que não existem. Vimos que o título da exposição era uma frase retórica a fim de persuadir o sujeito-espectador a ver além do visível e do legível, tal como em Didi-Huberman. Para este autor, o visível, o

legível e o invisível, [...] o legível – cujo sentido é a traduzibilidade; [...] o visível é quando capturamos, quando a descrição é possível. Se não o capturamos, estamos no campo do invisível (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 23). Portanto, alcançar *Invention* não se tratava apenas de percorrer o trajeto e adentrá-la, tampouco alcançar o inexistente, o que para Didi-Huberman é permanecer na instância ilegível. Assim, atingir *Invention* é capturá-la e deixar-se capturar, é atingir para além deste invisível, é penetrar o virtual. Isto é, “o fenômeno de algo que não apareceu de maneira clara e distinta”, atingir *Invention* é atingir a caverna “figurada” para sair dela. Ou seja, é vê-la, enxergá-la, reconhecê-la para reconhecer tal realidade como *status quo*.

A proposta para sair de nossas condições atuais veio da curadoria já pelo próprio título, *Como (...) coisas que não existem*, que se pôs de forma lúdica e em aberto, conforme o texto curatorial: “Começamos a falar sobre elas, para em seguida viver com elas, e então usar, mas também lutar por aprender com essas coisas, em uma lista sem fim” (31ª BIENAL). Entretanto, em *Invention* essas coisas inexistentes e/ou invisíveis tornavam-se possíveis de ser capturadas. Assim, colocar-nos dentro de *Invention* nos foi proposto, olharmos por meio de novas perspectivas, convidando-nos a sair desse *status quo*, e mudar o “ponto de vista” por meio das estratégias poéticas de *Invention*. As ideias da curadoria são trazidas por intermédio do texto do catálogo e do *site*:

Considerando que a nossa compreensão e capacidade de ação são sempre limitadas ou parciais, muitas coisas ficam de fora dos modos comumente aceitos de pensar e de atuar. Porém, essas coisas que não existem são essenciais para superar expectativas e convicções. Quando nos encontramos sem saída, debatendo sobre explicações distintas sobre nossa experiência no mundo, as coisas que não existem se tornam tangíveis em sua ausência (31ª Bienal, <http://www.31bienal.org.br/pt/mediation/793>).

Nesse sentido, *Invention* pôs-nos como sujeitos que habitam a caverna, ao vê-la e reconhecê-la podemos sair do estado de alienação. Este ver e reconhecer é então capturar o que está além do que está visível e/ou legível.

Além dessa estratégia de manipulação do discurso curatorial diante da obra, também foi possível encontrar estratégias no fazer artístico, isto é, na obra de Mark Lewis, que, como vimos, não haveria como se ausentar por completo desse discurso curatorial, visto que foi concebida no contexto da própria construção da exposição. Apresentar essa ideia é também pensar que a obra concebida dessa forma atribui ao seu discurso – artístico – valor curatorial. Entretanto, isso não anula a autonomia do discurso artístico – a obra. Esta, por sua vez, foi construída nas bases do Barroco. Tal como argumenta Argan, a arte barroca “sublinhava a força de invenção” por meio da “crítica da arte feita com meios da arte”. Argan julga esses princípios de tamanha importância que “justamente isso deveria interessar nos dias de hoje, quando considera a linguagem como um meio interdisciplinar, importante quando se buscava a unificação, agora suspeito quando se visa à especificidade das disciplinas isoladas” (ARGAN, 2004, p. 9-10).

Vimos em *Invention* a presença do Barroco no fazer artístico – fazer da obra – ocorrer tal como os argumentos de Argan, em que considera o Barroco “com a finalidade de persuadir, imprimindo o modo de ver. O Barroco procura através das formas sensíveis, a ligação, o encadeamento, o entrelaçamento e tudo o que pode assegurar uma passagem entre as diferentes formas, aprecia as negações a descontinuidade” (UCHIGASAKI, 2006, p. 6), tal como descrevemos ter encontrado dentro do *espaço em obra de Invention*.

Invention foi gerada por crises e pelas propostas curatoriais. Assim, a obra “se desenvolve na relação da teoria e da prática”, conforme observação de Argan sobre o Barroco. Nessa construção, vimos que o Barroco não é só um período histórico, mas um conceito, como teorização de uma prática na prática:

[...] de modo semelhante à dialética, ela não tem objeto próprio, aplicando-se a todos os objetos e tendo, portanto, uma variedade infinita de espécies. Não indaga a natureza nem se propõe a acrescentar a série de conceitos; mas questiona, e com frieza quase científica, a alma humana e elabora todos os meios que

possam servir para despertar suas reações (ARGAN apud UCHIGASAKI, 2006, p. 6).

Desse modo, podemos afirmar que o Barroco, em *Invention*, pôs em jogo, isto é, manipulou e articulou por seus “traços” – elementos constituintes e pertinentes – “[...] a noção de ideologia imagética”, tornando emergir “os fenômenos sociais”, mostrando a arte como exercício social da vida, no qual se levantaram questões ideológicas por meio dessa produção artística, o Barroco.

Contudo, as estratégias fizeram sair, e se não sair, reconhecer o *status quo* no qual nos encontrávamos, conforme o discurso curatorial propôs:

“Coletividade, conflito, imaginação, transformação [...] Considerando que nossa compreensão e nossa capacidade de ação são sempre limitadas ou parciais, muitas coisas ficam de fora dos modos comumente aceitos de pensar e de atuar. Porém, essas coisas que não existem são essenciais para superar expectativas e convicções. Quando nos encontramos sem saída, debatendo-nos sobre explicações distintas a respeito de nossa experiência no mundo, as coisas que não existem se tornam tangíveis em sua ausência. A 31ª Bienal quer analisar diversas maneiras de gerar conflito, por isso muitos dos projetos têm em suas bases relações e confrontos não resolvidos: entre grupos diferentes, entre versões contraditórias da mesma história ou entre ideais incompatíveis. As dinâmicas geradas por esses conflitos apontam para a necessidade de pensar e agir coletivamente, modo mais poderoso e enriquecedor do que a lógica individualista que nos é geralmente imposta. Paralelamente a isso, a imaginação é vista como uma ferramenta para ir além da nossa situação atual, transformando-a. Em seu melhor estado, a arte é uma força disruptiva. Na medida em que ela permite imaginar o mundo diferente, ela cria situações em que o rejeitado pode se tornar aceito e valorizado. Por sua vez, a transformação pode então ser entendida como uma forma de efetivar mudanças, apontando para novas direções de virada –

valendo-se de transgressão, transmutação, transcendência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade. De fato, essas ‘trans-’ palavras oferecem maneiras de se aproximar de coisas que não podem ser inteiramente ditas ou escritas, mas dependem de outras linguagens” (CATÁLOGO, 31ª BIENAL).

Portanto, percebemos que *Invention* configurou seu discurso com plena autonomia, e não como uma obra meramente elemento de construção de um discurso a fim de atender demandas das estratégias curatoriais. Percebemos que, ao considerar que um discurso curatorial se constrói concomitantemente aos discursos das obras, em nosso caso *Invention*, nosso olhar atribui a esta autonomia em seu discurso, como também na contribuição para construção desse discurso maior. A coletividade concebeu na ação de tornar brotar os discursos simultaneamente uma autonomia ao discurso da obra, e uma parceria – horizontalidade – no discurso curatorial, havendo assim a presença nesses discursos tanto valor de individual quanto de coletividade.

Contudo, deve-se considerar que foi apresentado um percurso para uma leitura da obra *Invention*. Dessa maneira, tratando-se de uma instalação como esta, de linguagem sincrética, em que havia uma superabundância de efeitos de sentido, e com mais de um acesso à obra, devemos considerar que havia inúmeras possibilidades de apreendê-la. Todavia, considerando que *Invention*, na 31ª Bienal, foi uma instalação, isto é, um objeto efêmero, ela existiu na temporalidade da exposição. Ou seja, a obra e seu contexto já não mais podem ser aprendidos tal como propomos, agora eles apenas podem ser eternizados neste e/ou em outro documento que também a fez se eternizar. Mesmo que a obra seja montada em nova exposição e/ou espaço, os contextos já não serão os mesmos, e certamente os efeitos também não.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos** [liv Juliano Nogueira de Almeida

ALMEIDA, Juliano Nogueira de. **Isto não é um filme de ficção**: Nichlos e a introdução ao documentário. Art&Sensorium, Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.01 - N°02, 2014.

AMARAL, Aracy. **Curadoria de exposições: a situação brasileira: anotações para uma discussão. Novos curadores**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1991.

———. **O curador como estrela**. Mesa-redonda realizada no MOMA, Nova York, em 1988.

AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas B. R. **O cinema na perspectiva da história social: uma reflexão teórico-metodológica**. Anais do IV Encontro Nacional de Estudos de Imagem. Londrina, 2013.

ANDRADE, Pedro (2000). **O espelho: objeto refletor do sujeito da reflexão**. In: Discursos e práticas alquímicas. Colóquio Internacional. Lisboa. v. 2

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. **Arte e crítica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1885.

———. **Guia da história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1885.

———. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

———. **As fontes da arte moderna**. Trad. Rodrigo Naves. Novos Estudos Cebrap, 1987.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual (uma psicologia da visão criadora)**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1991.

AUGE, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 1994.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanistas, 2002.

———. **Teoria semiótica do texto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, M. C. . **O espelho: entre o si mesmo e o outro**. Psychê (São Paulo. Impresso) , São Paulo, v. VIII, n.13, p. 61-70, 2004.

BAZIN, André, **O que é o cinema?**, Livros Horizonte, 1992

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a (Obras escolhidas, V.I).

----- . **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. H. Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1988 (Obras escolhidas, V.III).

----- . **A origem do drama barroco alemão**. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lucia de Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 (Artemídia).

BIENAL DE SÃO PAULO. **Guia da 31ª Bienal**. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Trad. Antônio Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1993.

CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio. **Eternidade do efêmero**: Memória e vivência contemporânea Brasileira. Revista de História Comparada, Rio de Janeiro, 6-1: 24-63, 2012

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. v. 17. Literatura-Texto. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da moeda.

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. **Revista do Instituto de Letras da UFRGS**. Porto Alegre, v. 9 , n. 23,1995.

----- . **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

FLOCH, Jean-Marie. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação: Immendorf 1973-1988. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

GALVÃO, Walter José Ferreira. **Copan/SP**: a trajetória de um megaempreendimento, da concepção ao uso. Estudo compreensivo do processo com

base na avaliação pós-ocupação. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

GREIMAS, A. J.; COURTES, J. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1993.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1966.

———. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

———. **Sobre sentido**: ensaios semióticos. Trad. Ana Cristina Cruz Gezar e outros. Petrópolis: Vozes, 1975.

HAUSER, Arnold. **O conceito de Barroco**. Lisboa: Vega, 1997.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de instalação**. Gávea: Ed. 14, 1997.

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

———. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

LAGE, Marconi Drummond Lage. **Dispositivo Expositivo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, 2011.

MANO, Rubens. **A condição do lugar no site**. Calçadas. 1999.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de filosofia**: dos pre-socráticos a Wittgenstein. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MARTINEZ, Elisa de Souza. **O corpo de pesquisa em curadoria: desdobramentos**. Encontro Nacional, "Ecossistemas Estéticos", Anpap, Belém, Pará, 2013.

———. **O escultor, a deusa e as histórias de canibalismos**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande /MS, setembro 2001.

———. **Fontes:** dois contextos expositivos para a incomensurabilidade.

Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, v. 3, n. 5, abr. 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1303/800>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

MARCONDES, Danilo. **A Alegoria da caverna:** A Republica, 514a-517c tradução de Lucy Magalhães. In: *Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MARTINEZ, Vicente. Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações. **VIS, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v. 6, Editora PPG-Arte UnB, 2006.

———. **Processo, interação, valor, repetição e diferença.** A efemeridade na prática artística contemporânea. 6º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** São Paulo: Nova Cultural, 1989.

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

OLIVEIRA, A. C. de; LANDOWSKI, Eric (Ed.). **Do inteligível ao sensível:** em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995.

OLIVEIRA, A. C. Semiótica plástica ou semiótica visual? In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker, 2004.

———. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker, 2004.

PIMENTEL, Lucilla da Silveira Leite. **Educação e cinema:** dialogando para a formação de poetas. São Paulo: Cortez, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2003.

PEREIRA, Miguel Serpa. A sala dos intervalos no cinema de Fernando Solanas. **Contracampo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF**. Niterói: UFF, 2º semestre, 2006.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. 3. ed: São Paulo: Contexto, 2012.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Espelhos, máscaras, vitrines**: Estudo iconológico de fachadas arquitetônicas. Pelotas (1870-1930). Pelotas: Educat, 2002.

SCHAEFFER, J-M. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos**: uma experiência no espaço-tempo da arte. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2000.

UCHIGASAKI, Tsuruko. **Uma leitura do complexo arquitetônico da Procuradoria-Geral da República**: redescobrimo o barroco de Niemeyer. Dissertação de Mesrado defendida no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (1. ed.1915).

Internet

Mark Lewis Studio. Disponível em : <<http://marklewisstudio.com/stills-installation-views/>>. Acesso em: abril 2015.

MEFFRE, Anne-Claire. Oeil de la photographie – “Mark Lewis, Above and Below – The exhibition - 2015 - France. Disponível em: <<http://www.loeildelaphotographie.com/2015/02/26/article/27362/mark-lewis-above-and-below-the-book/>> . Acesso em: novembro 2015.

<<http://www.loeildelaphotographie.com/2015/02/26/article/27361/mark-lewis-above-and-below-the-exhibition/>> . Acesso em: novembro 2015.

Portal do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em:

<http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=126&periodo_menu=2013>. Acesso em: novembro 2015.

REVISTA FATOR BRASIL. Disponível em:

<http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=276677> . Acesso em: abril 2015.

REVISTA VIDRO IMPRESSO. Disponível em:

<<http://www.vidroimpresso.com.br/noticia-setor-vidreiro/Guardian-fornece-mais-de-300m2-de-vidros-para-a-Bienal-de-Arte>>. Acesso em: abril 2015.

Site do Instituto de Física da Universidade do Pará. Disponível em:

<<http://www.cultura.ufpa.br/petfisica/conexaofisica.html>>. Acesso em: abril 2015.

Site Parque Minhocão. Disponível em: <<http://minhocao.org/a-historia-do-minhocao/>>. Acesso em: abril 2016.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SAMIRA RABELLO PEREIRA

UMA LEITURA DA INSTALAÇÃO *INVENTION*, DE MARK LEWIS

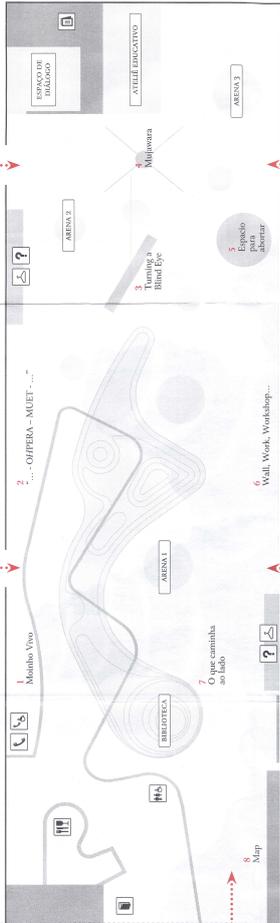
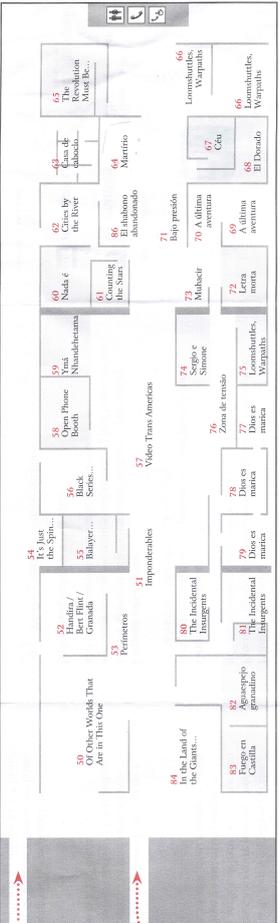
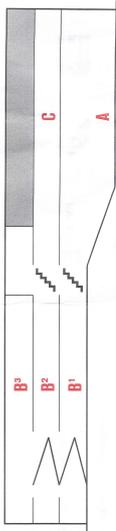
ANEXO I

BRASÍLIA

2016

C

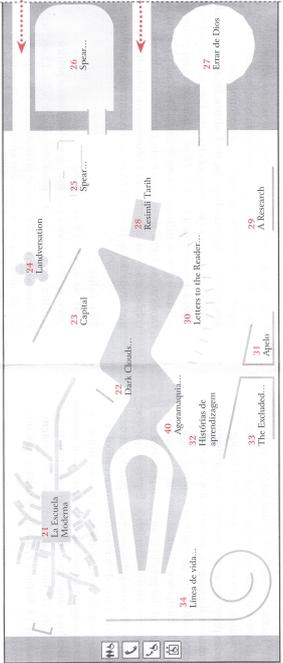
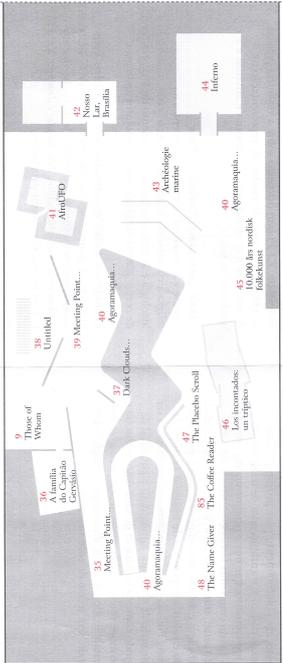
A



B³

B²

B¹



A ÁREA PARQUE
 "... - OFFERA - MUET - ..."
 Rita de Cássia, Rita com UENZZ
 Espaço para abordar
 Mulheres Criando 3
 Map: Qiu Zhijie 8
 Movimento Moinho Vivo 1
 Muijwara, Alessandro Vetti, Small Hill e Grupo Contraluz 4
 O que caminha ao lado, Erick Beltrán 7
 Turning a Blind Eye, Rick Van der Vliet 10
 Wall, Work, Workshop, The São Paulo Drawing: Dan Perjovschi 6

B ÁREA RAMPA
 10.000 Anos nordisk folkelkanst, Asger Jorn 45
 Afonso/OJO, Tiago Borges e Yonamine 41
 Agradamagui, el caso oculto de la entidad, Aina Mendizábal 40
 Apelo, Clara Ianni e Debora Vieira da Silva 31
 Arqueologia marinha, El Haili Sy 43
 Breakfast, Leigh Orpaz 12
 Capital, Wilhelm Smaal 23
 The Coffee Reader, Michael Kessens Gedalyovych 85
 Dark Clouds of the Future, Puhlikar Paiputra 17, 22, 37
 Letters to the Reader (1864, 1877, 1916, 1923), Willd Road 30
 Leon Ferraz 27

C ÁREA COZINHAS
 Agnieszka Pikus 54
 Casa de cabedo, Arthur Scovino 63
 Cites by the River, Ann Boughnigan 62
 Counting the Stars, Niam Sharratt 61
 Dias es marca, Nahum Zenil / Oenya / Sergio Zecvallos / Vegas del Apocalipsis (Organizado por Sergio A. Lopez) 74, 81, 79
 El Dorado, Dainca Diale 68
 Fuego on Castilla, Val del Omar 83
 Gites by the River, Ann Boughnigan 62
 Invention, Mark Lewis 49
 Landversterion, Oshogun Nanga 24
 Letters to the Reader (1864, 1877, 1916, 1923), Willd Road 30
 Small World, Yochai Avrahami 10

C ÁREA COZINHAS
 Agnieszka Pikus 54
 Casa de cabedo, Arthur Scovino 63
 Cites by the River, Ann Boughnigan 62
 Counting the Stars, Niam Sharratt 61
 Dias es marca, Nahum Zenil / Oenya / Sergio Zecvallos / Vegas del Apocalipsis (Organizado por Sergio A. Lopez) 74, 81, 79
 El Dorado, Dainca Diale 68
 Fuego on Castilla, Val del Omar 83
 Gites by the River, Ann Boughnigan 62
 Invention, Mark Lewis 49
 Landversterion, Oshogun Nanga 24
 Letters to the Reader (1864, 1877, 1916, 1923), Willd Road 30
 Small World, Yochai Avrahami 10

C ÁREA COZINHAS
 Agnieszka Pikus 54
 Casa de cabedo, Arthur Scovino 63
 Cites by the River, Ann Boughnigan 62
 Counting the Stars, Niam Sharratt 61
 Dias es marca, Nahum Zenil / Oenya / Sergio Zecvallos / Vegas del Apocalipsis (Organizado por Sergio A. Lopez) 74, 81, 79
 El Dorado, Dainca Diale 68
 Fuego on Castilla, Val del Omar 83
 Gites by the River, Ann Boughnigan 62
 Invention, Mark Lewis 49
 Landversterion, Oshogun Nanga 24
 Letters to the Reader (1864, 1877, 1916, 1923), Willd Road 30
 Small World, Yochai Avrahami 10

OMNIBUS LUCAS
 "... - OFFERA - MUET - ..."
 Rita de Cássia, Rita com UENZZ
 Espaço para abordar
 Mulheres Criando 3
 Map: Qiu Zhijie 8
 Movimento Moinho Vivo, Erick Beltrán 7
 Turning a Blind Eye, Rick Van der Vliet 10
 Wall, Work, Workshop, The São Paulo Drawing: Dan Perjovschi 6

SEMIOS
 Gândavolumes A
 Informações A
 Livraria A
 Restaurant A
 Sala de imprensa A
 Ambulatório B1
 Banheiros A, B1, B2, C
 Banheiros para cadeirantes A, B1, B2, C
 Telefones A, B1, B2, C
 Telefone para surdos B1
 Telefone para cadeirantes A, B1, B2, C
 Escalador para pessoas com mobilidade reduzida (acesso acompanhado de brigadista)

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SAMIRA RABELLO PEREIRA

UMA LEITURA DA INSTALAÇÃO *INVENTION*, DE MARK LEWIS

ANEXO II

BRASÍLIA

2016

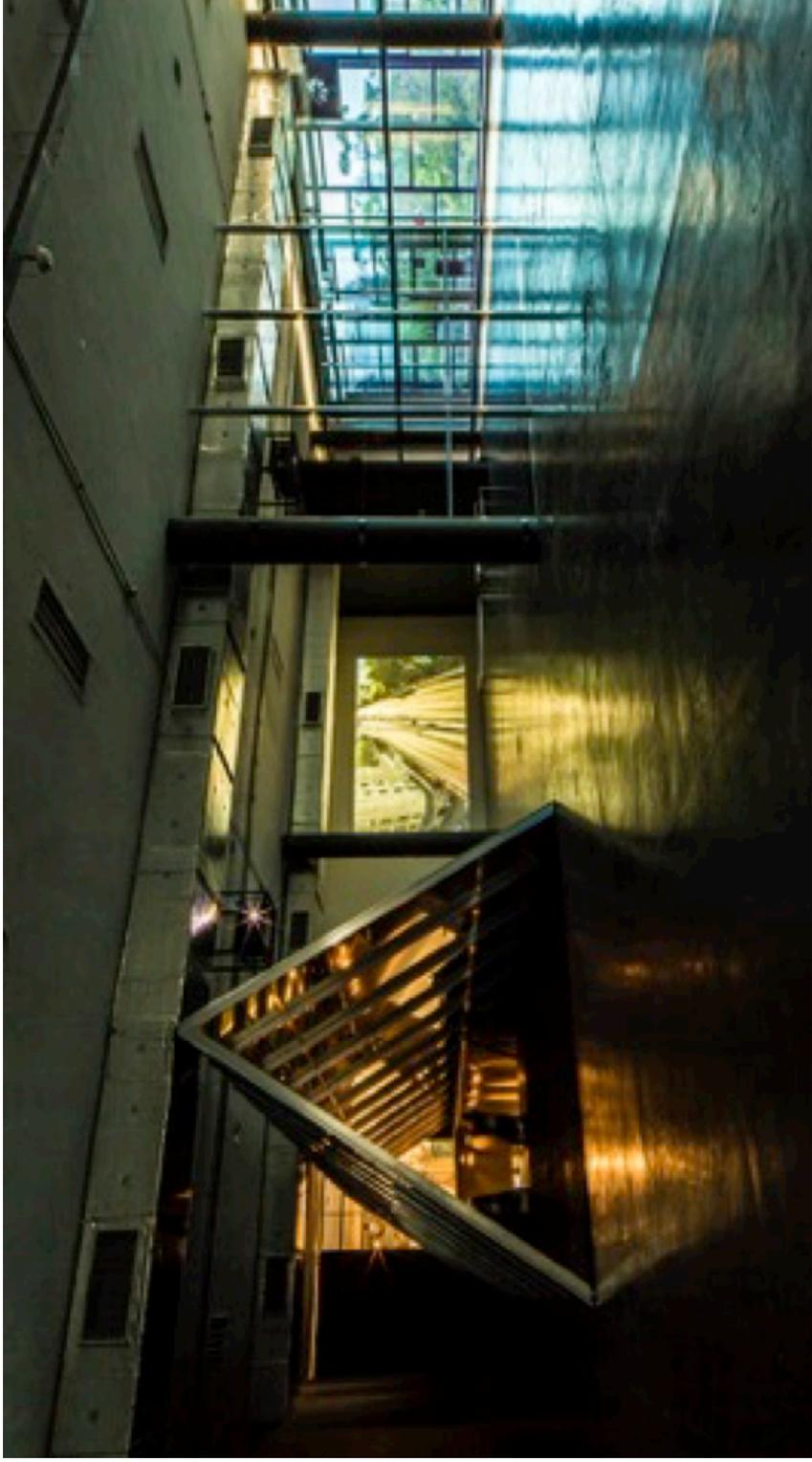


Figura 1 – Sala *Invention* – imagem captada durante o dia
Fonte: Mark Lewis Studio – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo

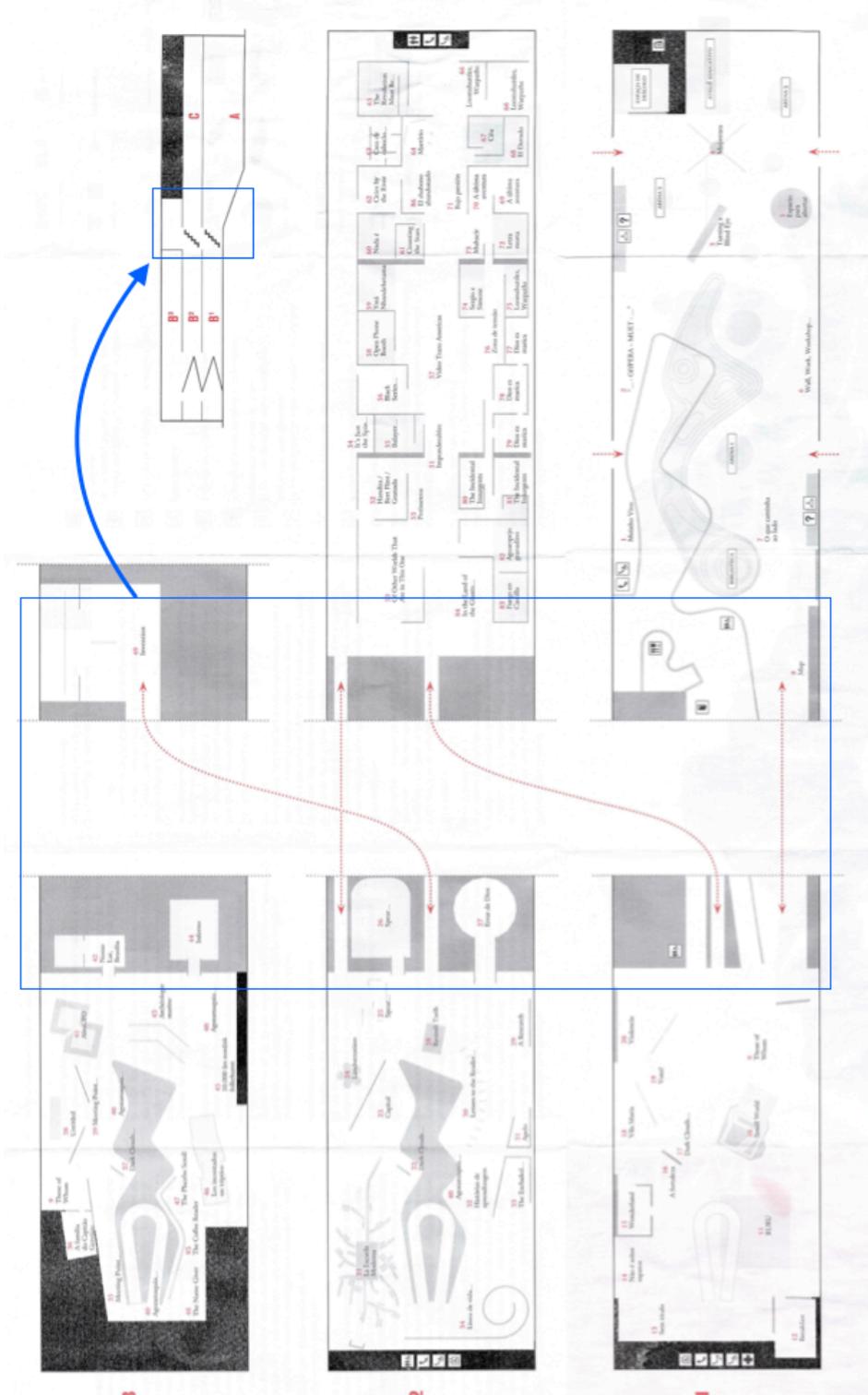


Figura 2 – Mapa da 31ª Bienal – visualização geral
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

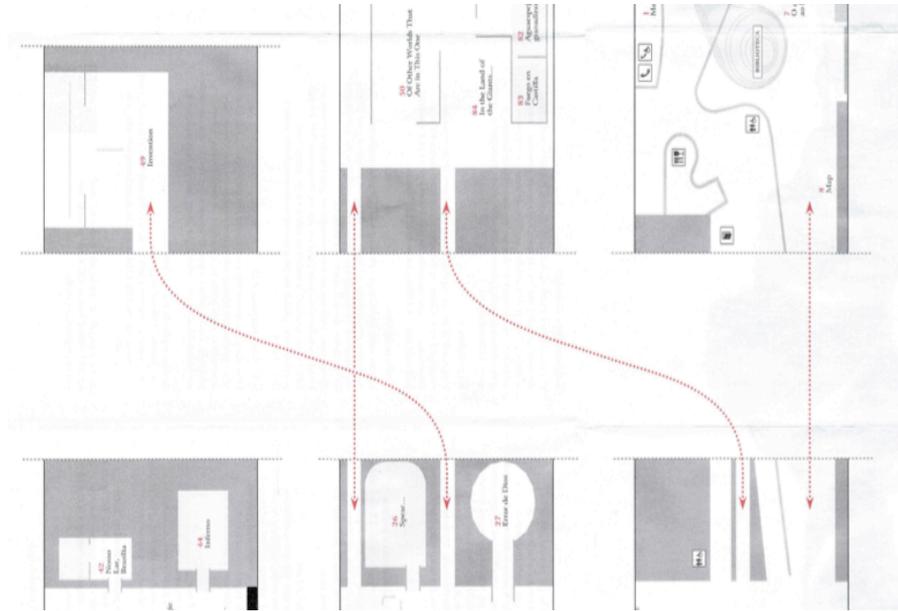


Figura 3 – Detalhe do mapa da 31ª Bienal, localização da válvula espacial
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

<p>8 ÁREA RAMPA</p> <p>10.000 års nordisk folkekunst. Asger Jorn 45</p> <p>AfroUFO. Tiago Borges e Yonamine 41</p> <p>Agoramaquia (el caso exacto de la estatua). Asier Mendizabal 40</p> <p>Apelo. Clara Iannì e Débora Maria da Silva 31</p> <p>Archéologie marine. El Hadji Sy 43</p> <p>Breakfast. Leigh Orpaz 12</p> <p>Capital. Wilhelm Sasnal 23</p> <p>The Coffee Reader. Michael Kessus Gedalyovitch 85</p> <p>Dark Clouds of the Future. Prabhakar Pachpute 17, 22, 37</p> <p>Errar de Dios. Etcétera... e León Ferrari 27</p>	<p>La Escuela Moderna. Archivo FX. / Pedro G. Romero 21</p> <p>The Excluded. In a moment of danger. Chto Delat 33</p> <p>A família do Capitão Gervásio. Tamar Guimarães e Kasper Akhøj 36</p> <p>A fortaleza. Yuri Firmeza 16</p> <p>Histórias de aprendizagem. Voluspa Jarpa 32</p> <p>Los incontados: un tríptico. Mapa Teatro – Laboratorio de artistas 46</p> <p>Inferno. Yael Bartana 44</p> <p>Invention. Mark Lewis 49</p> <p>Landversation. Otobong Nkanga 24</p> <p>Letters to the Reader (1864, 1877, 1916, 1923). Walid Raad 30</p>	<p>Línea de vida / Museo Traversti del Perú. Giuseppe Campuzano 34</p> <p>Meeting Point e outros trabalhos. Bruno Pacheco 35, 39</p> <p>The Name Giver. Michael Kessus Gedalyovitch 48</p> <p>Não é sobre sapatos. Gabriel Mascaro 14</p> <p>Nosso Lar, Brasília. Jonas Staal 42</p> <p>The Placebo Scroll. Michael Kessus Gedalyovitch 47</p> <p>A Research. Lia Perjovschi 29</p> <p>Resimli Tarih. Gülşün Karamustafa 28</p> <p>RURU. ruangrupa 11</p> <p>Sem título. Éder Oliveira 13</p> <p>Small World. Yochai Avrahami 10</p>	<p>Spear e outros trabalhos. Edward Krasinski. Fotografias de Eustachy Kossakowski 25, 26</p> <p>Those of Whom. Sheela Gowda 9</p> <p>Untitled. Vivian Suter 38</p> <p>Vila Maria. Danica Dakić 18</p> <p>Violencia. Juan Carlos Romero 20</p> <p>Voto! Ana Lira 19</p> <p>Wonderland. Halil Altındere 15</p>
---	--	--	---

Figura 4 – Lista de obras expostas na área Rampa segundo o mapa da exposição

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

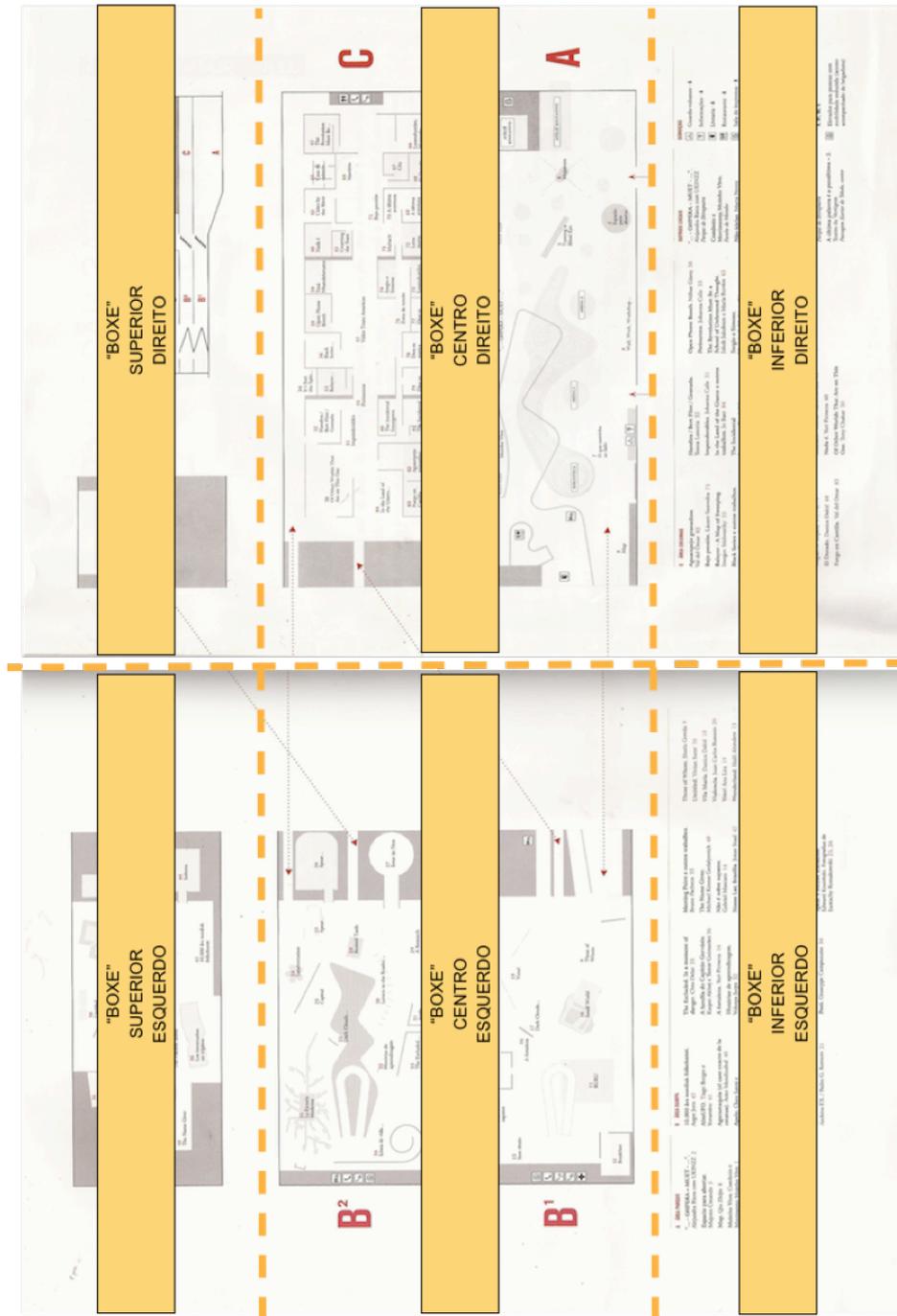


Figura 5 – Mapa da exposição – divisão em “boxes”: superior: esquerda e direita; centro: esquerda e direita; inferior: esquerda e direita
 Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

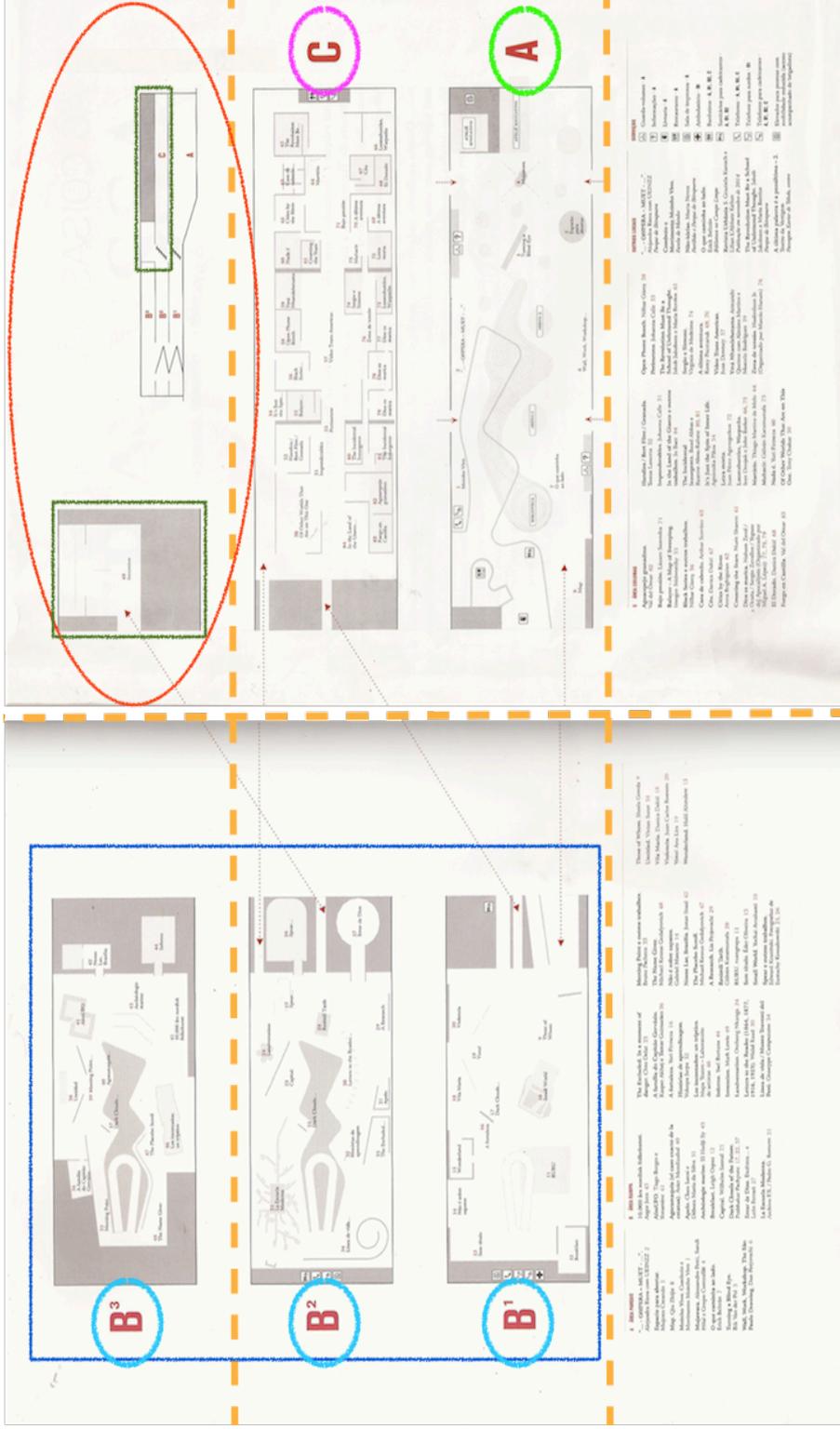


Figura 6 – Mapa da 31ª Bienal – códigos e localização das áreas e das plantas – círculo azul claro/retângulo azul: salões da área Rampa; círculo rosa: salão da área Colunas; círculo verde: salão da área Parque; círculo vermelho: à esquerda, planta baixa de *Inventio*; à direita, planta de corte da exposição (não é possível avistar a obra, que está localizada no espaço coberto pela cor cinza nesta planta) - Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

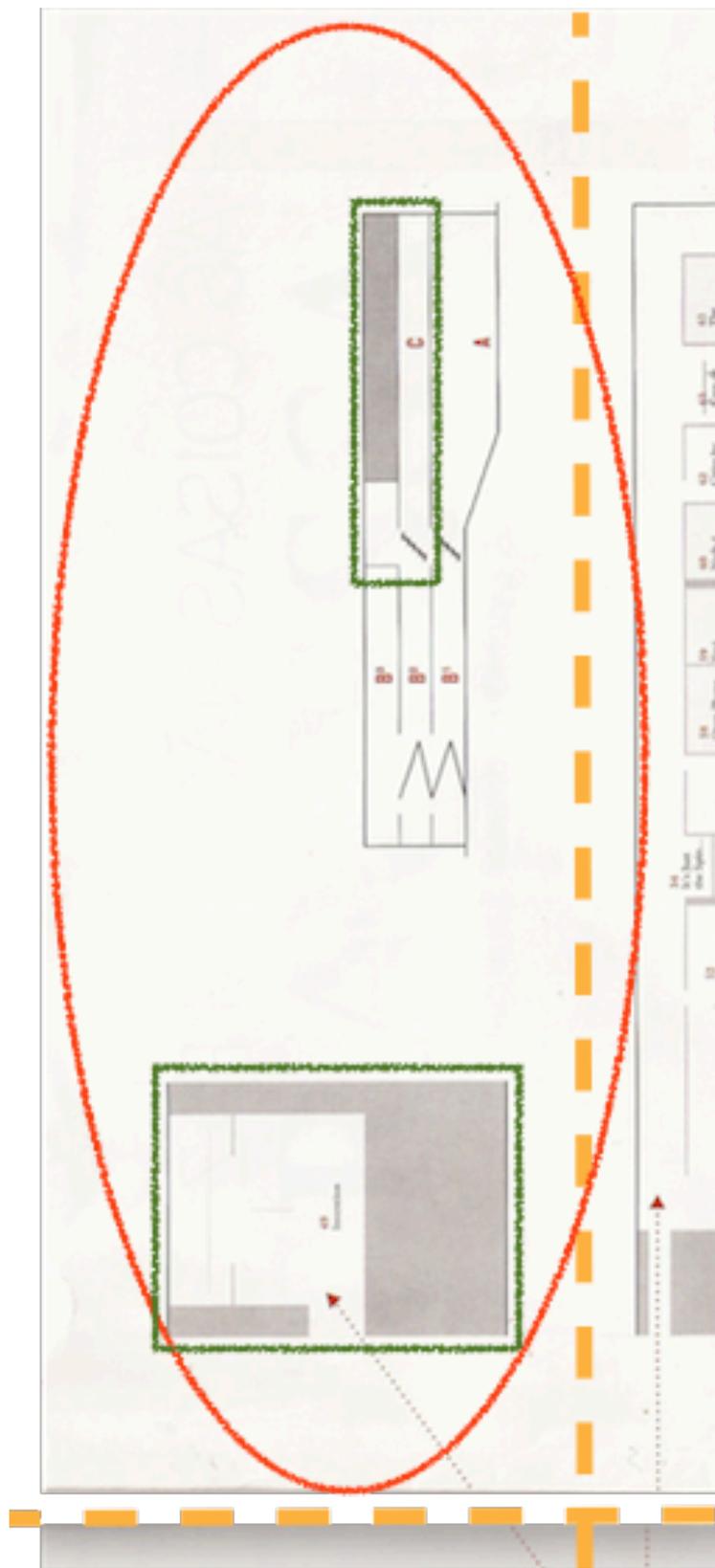


Figura 7 – Detalhe do mapa da exposição Planta Invention e Planta de corte – canto superior direito – à esquerda, planta baixa (PB) de *Invention*; à direita, planta de corte (PC). As áreas com retângulo em verde indicam o local da obra *Invention*

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

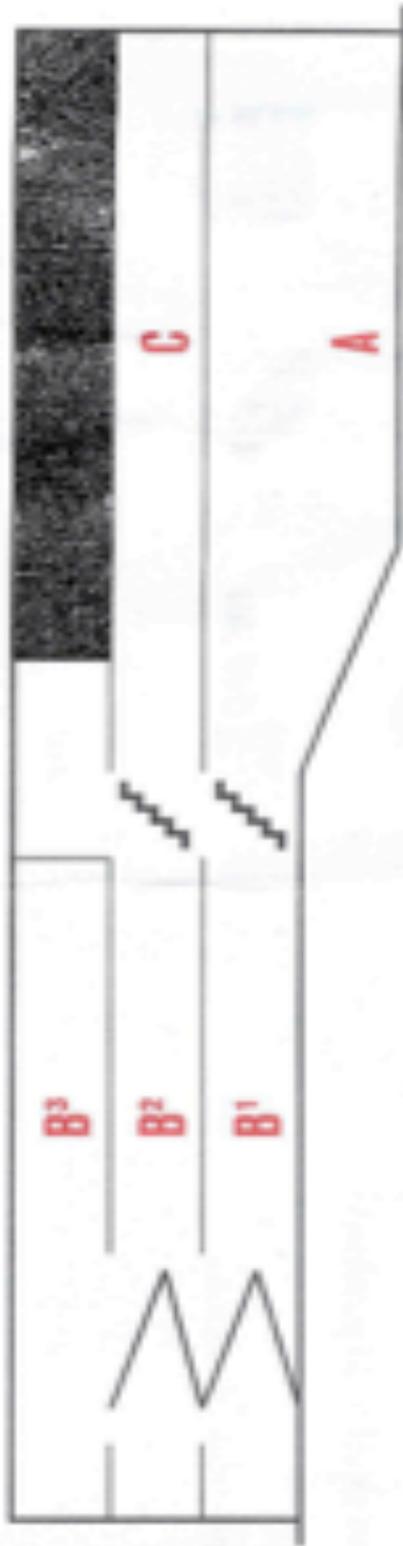


Figura 8 – Planta de corte, boxe superior direito
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

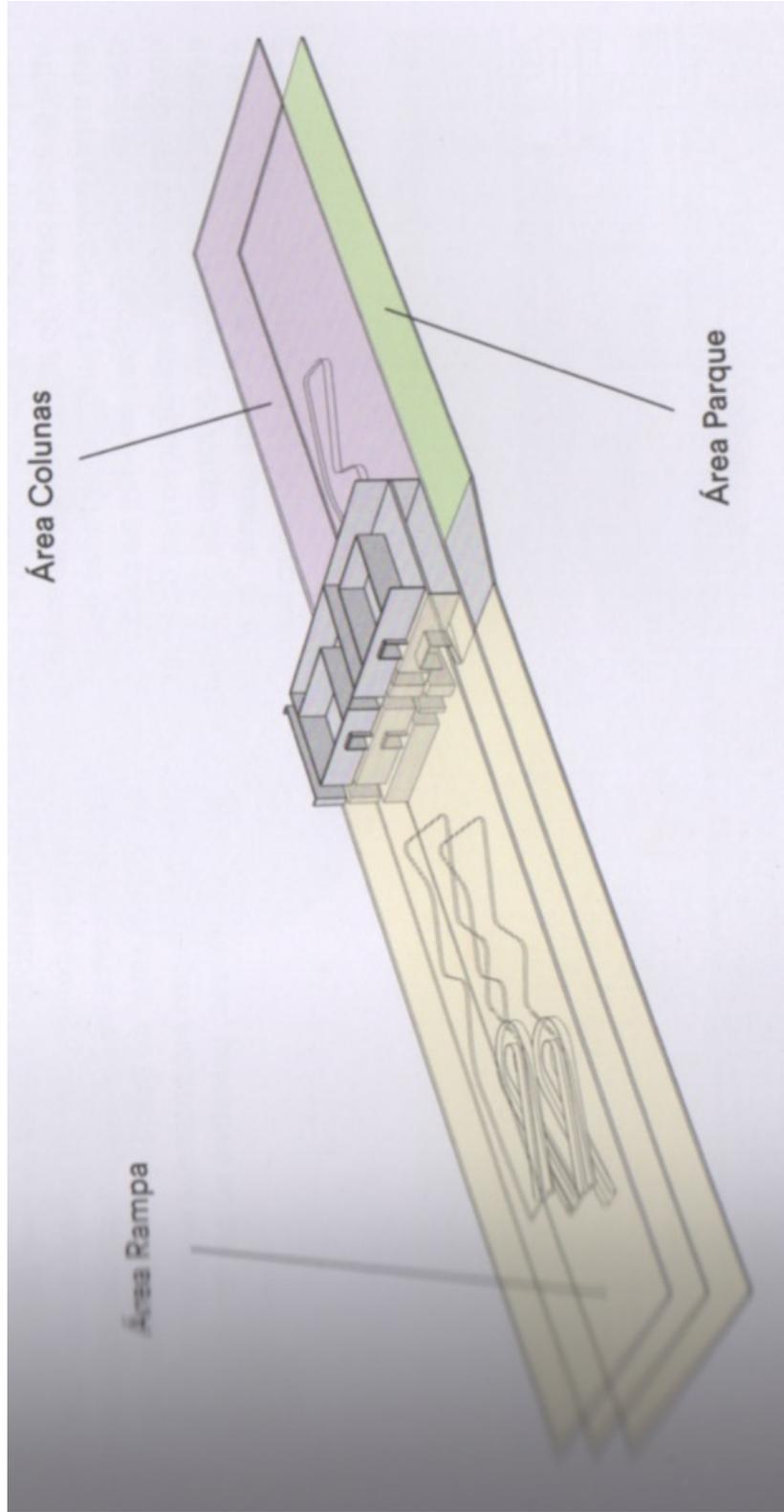


Figura 9 – Esquema de divisão das áreas: amarela – Rampa; lilás – Colunas; verde – Parque
Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

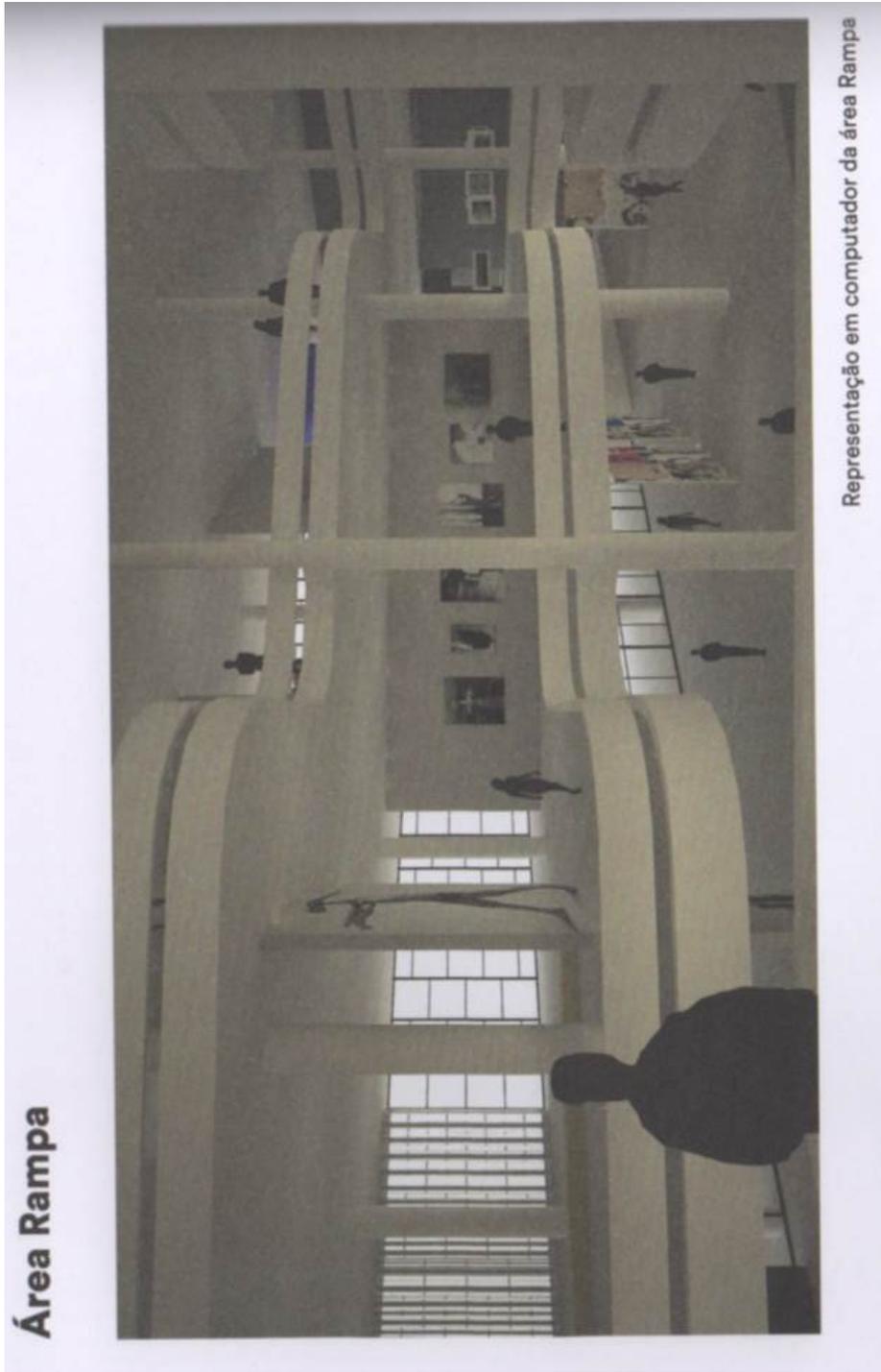


Figura 10 – Representação em computador do campo de visão da área Rampa
Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

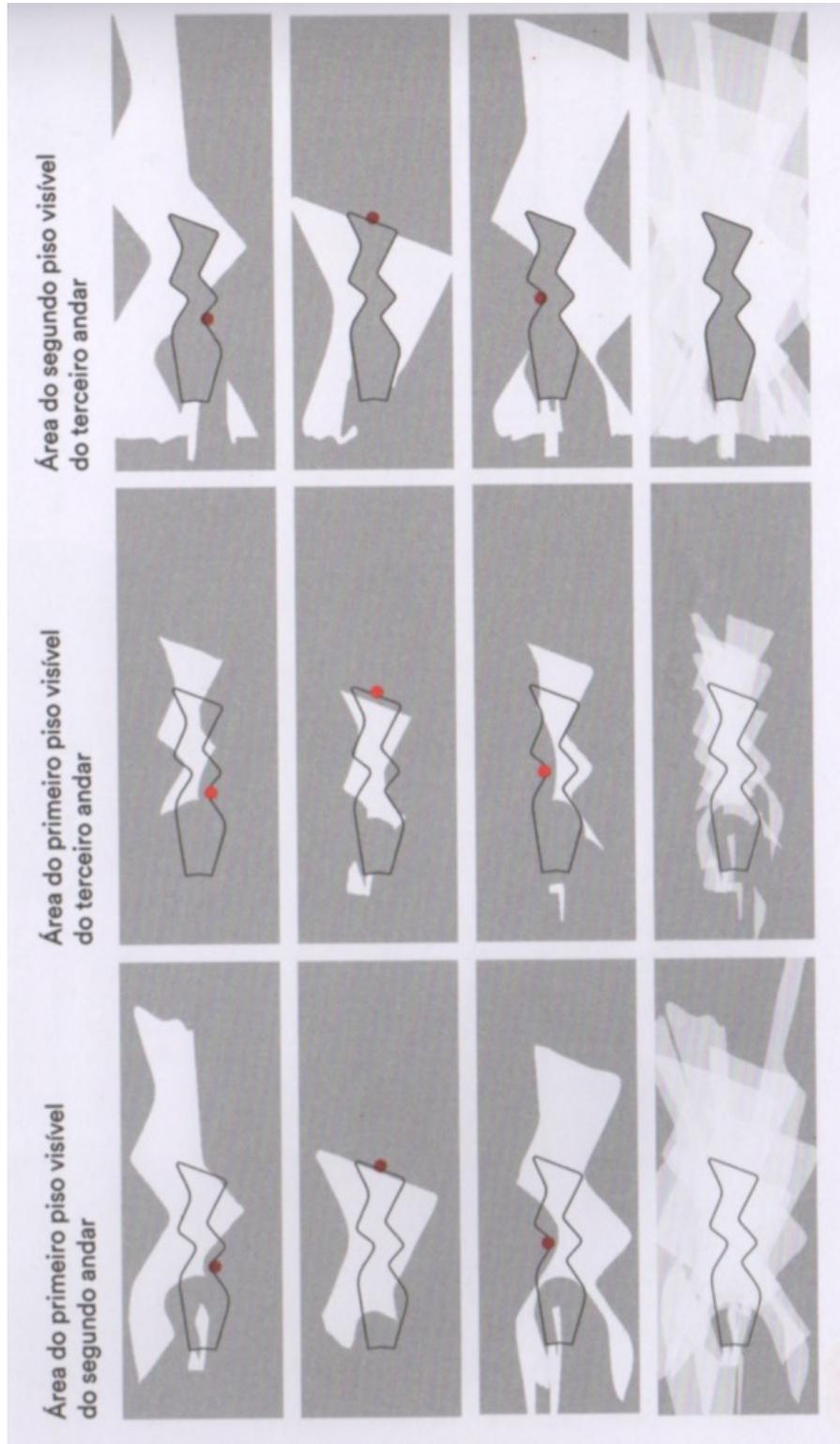


Figura 11 – Estudo de visibilidade para a área “Rampa”

Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

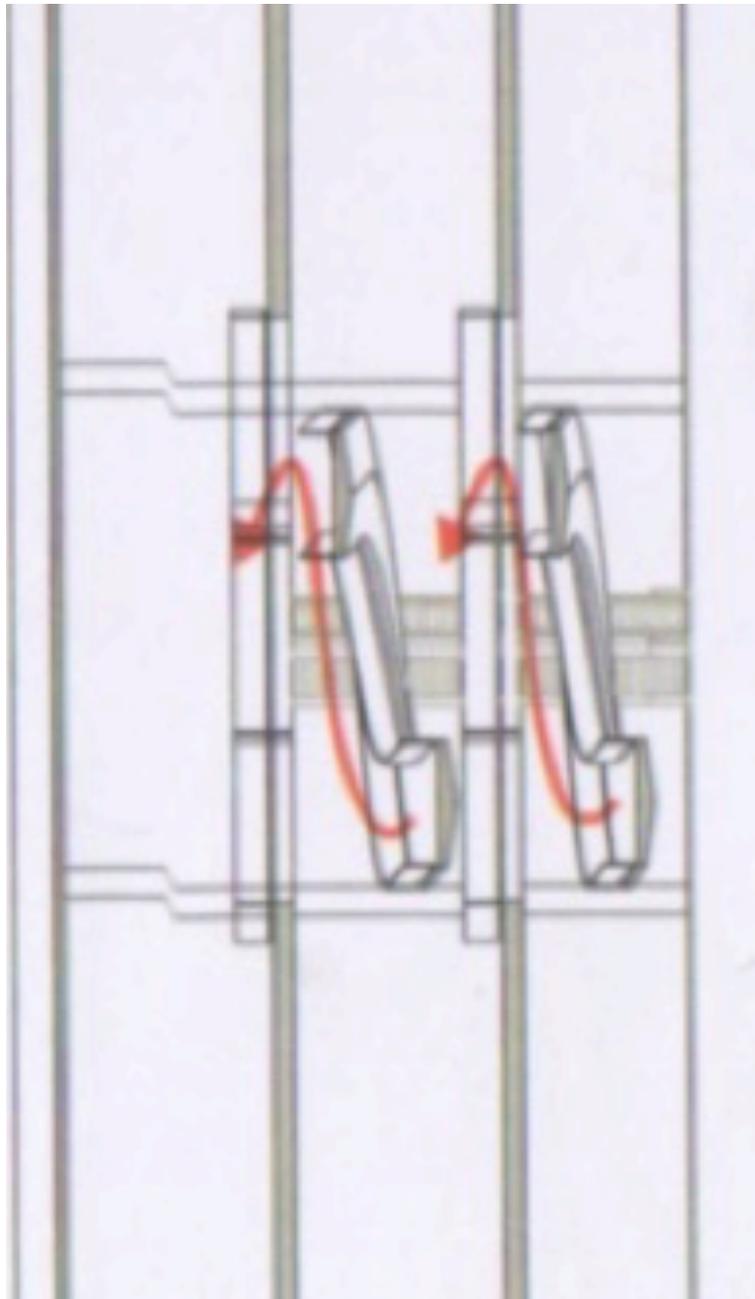


Figura 12 – Detalhe da imagem real – destaque da rampa do pavilhão
Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo



Figura 13 – Foto da Rampa do pavilhão
Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

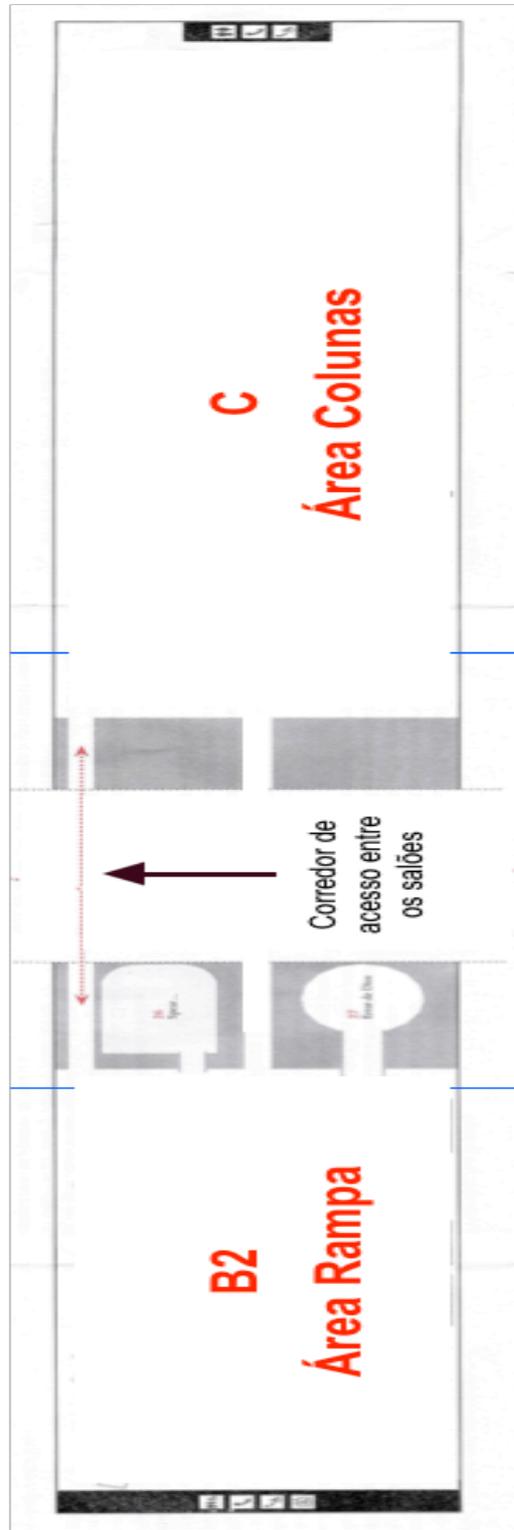


Figura 14 – Detalhe da imagem do mapa – corredor lateral de acesso localizado no boxe centro esquerdo e direito
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

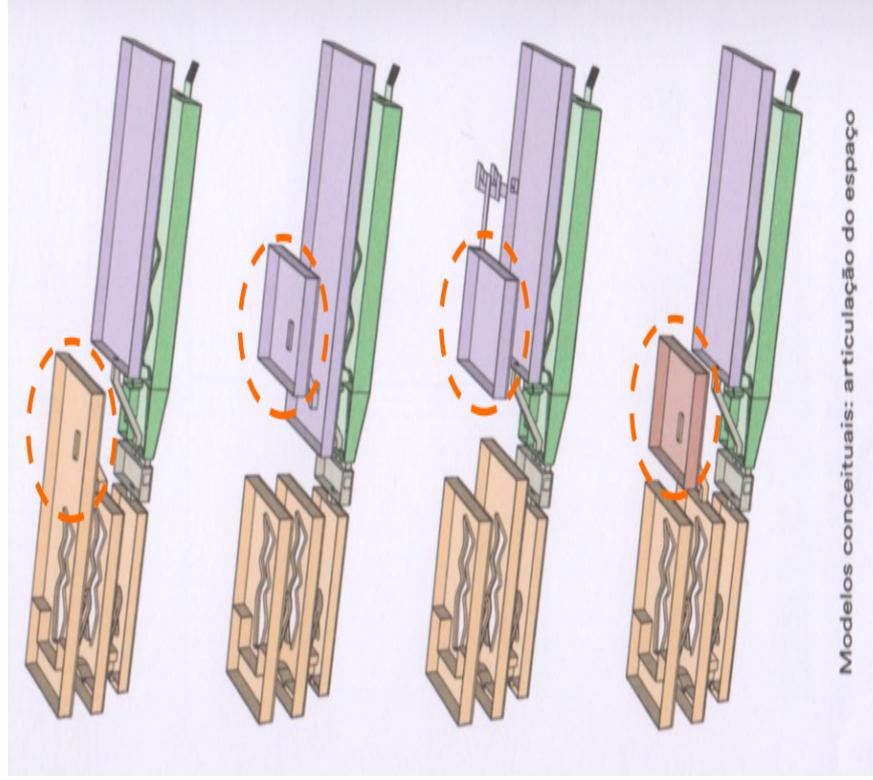


Figura 15 – Destaque da sala *Invention* (círculo vermelho) – Imagem dos modelos conceituais: articulação do espaço
Fonte: Catálogo da Fundação Bienal 2014 – 31ª Bienal de São Paulo

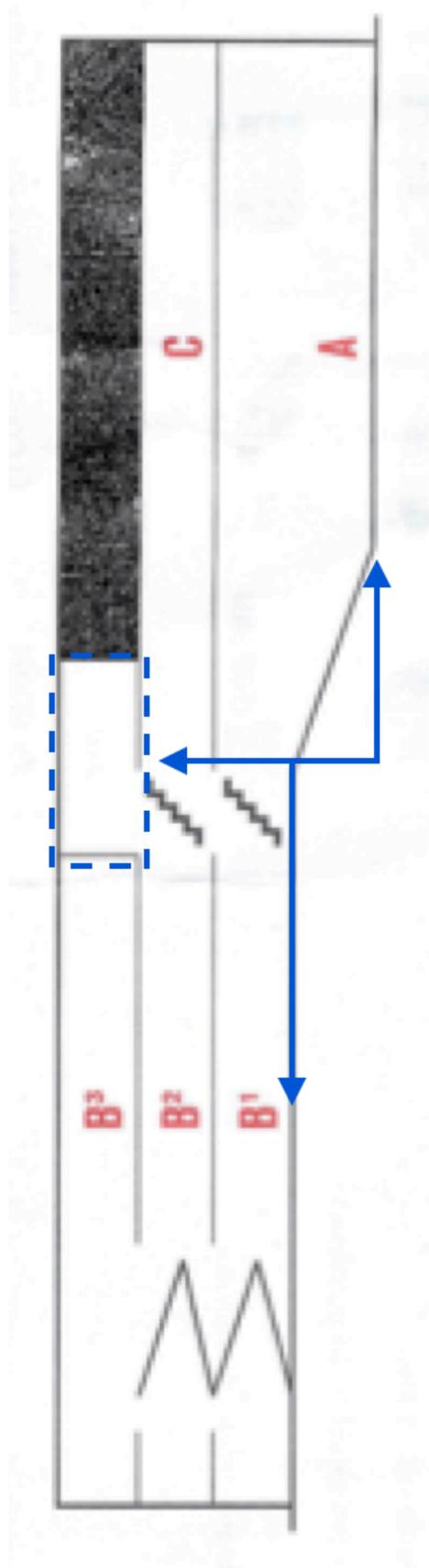


Figura 16 – Destaque da sala de *Invention* e sua localização ao centro
Fonte: Mapa da exposição – 31ª Bienal

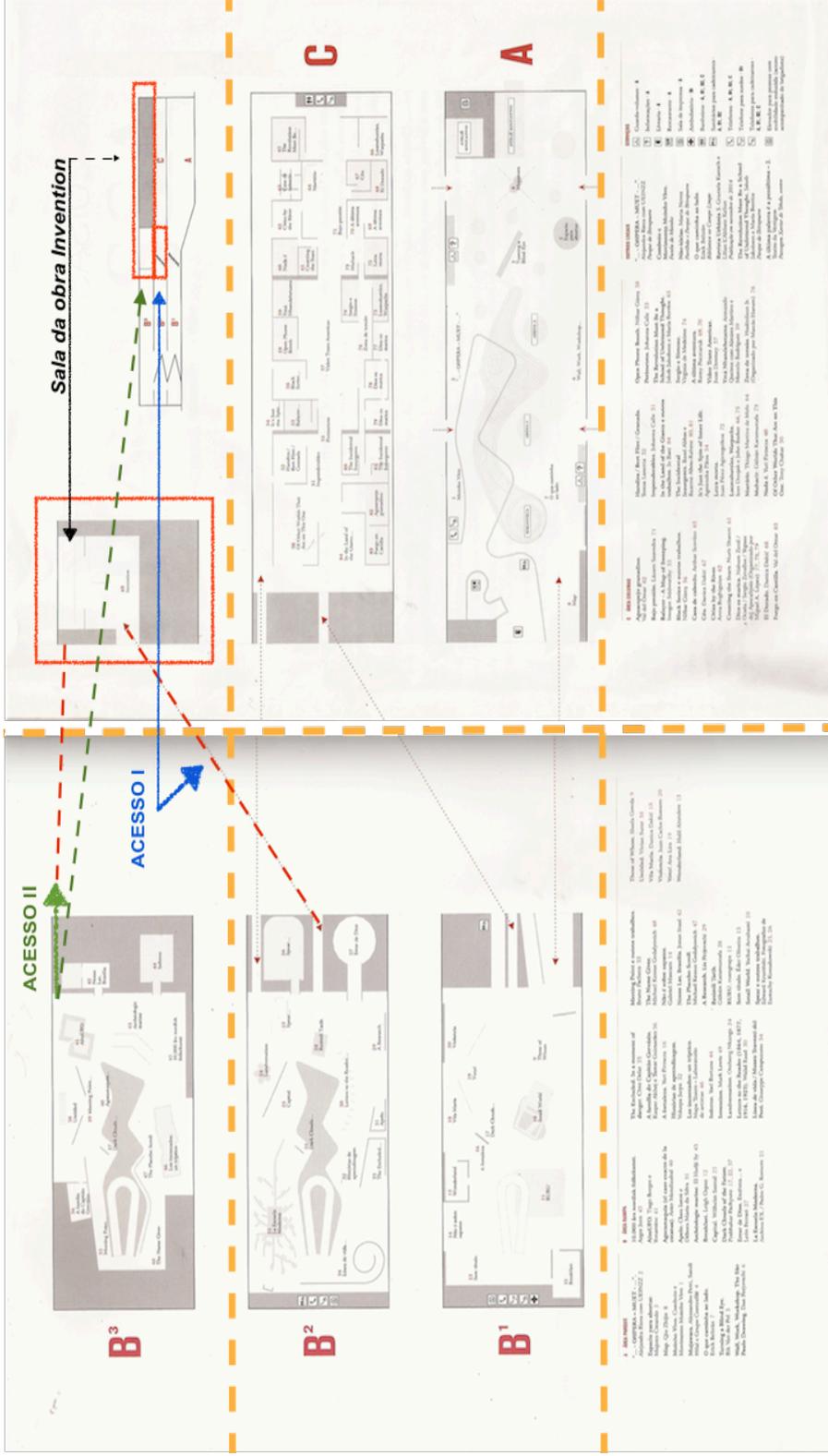


Figura 17 – Mapa da exposição localização da Invention nas plantas: baixa e de corte – seta azul: acesso I – localizado no segundo andar da exposição, no salão B2, área Rampa; seta verde: acesso II – localizado no terceiro andar da exposição, salão B3, área Rampa

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

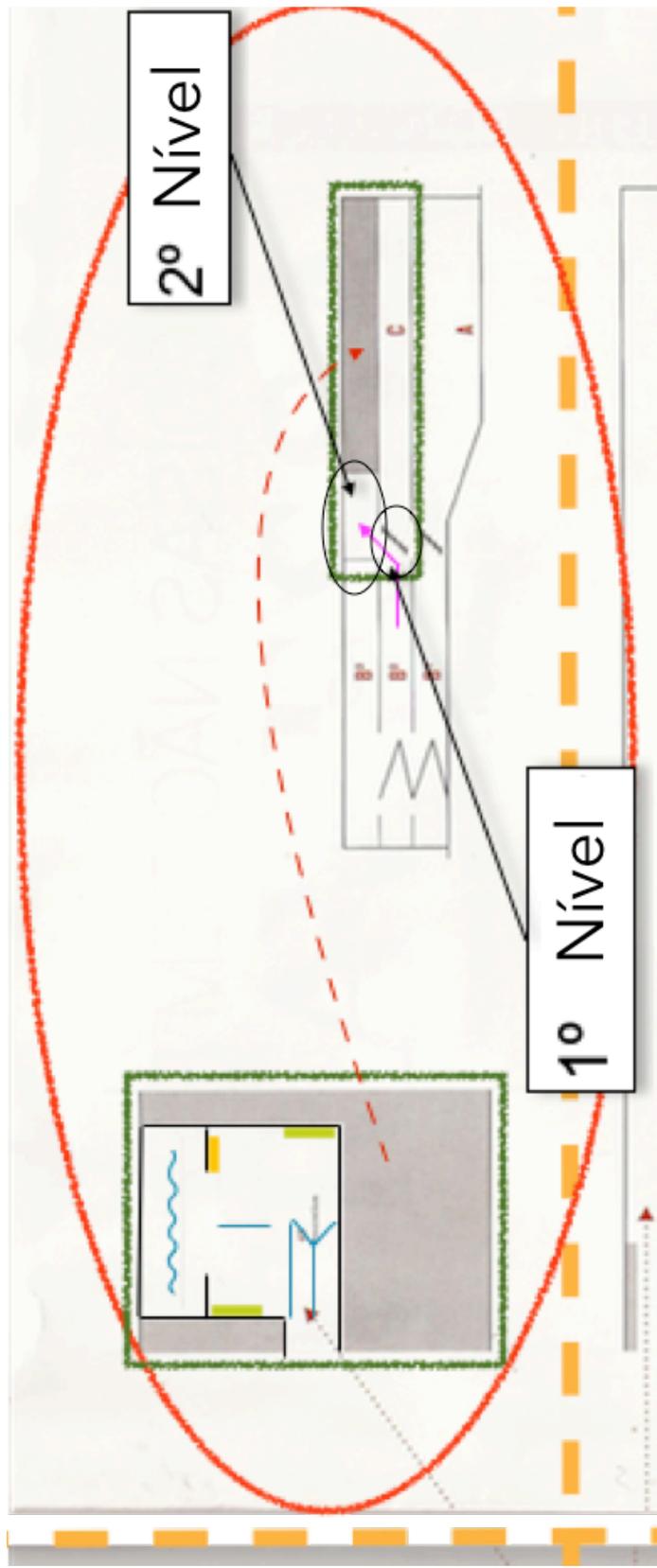


Figura 18 – Detalhes da sala da obra *Invention* e sua organização – canto superior direito – à esquerda planta baixa (PB) de *Invention*; à direita planta de corte (PC)”. Em destaque: à direita (PB) distribuição dos componentes constitutivos da obra em sua sala; à direita (PC) acesso I indicado pela seta com a descrição “1º nível”; e a sala de *Invention*, também indicada pela seta, porém com a descrição “2º nível”

Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

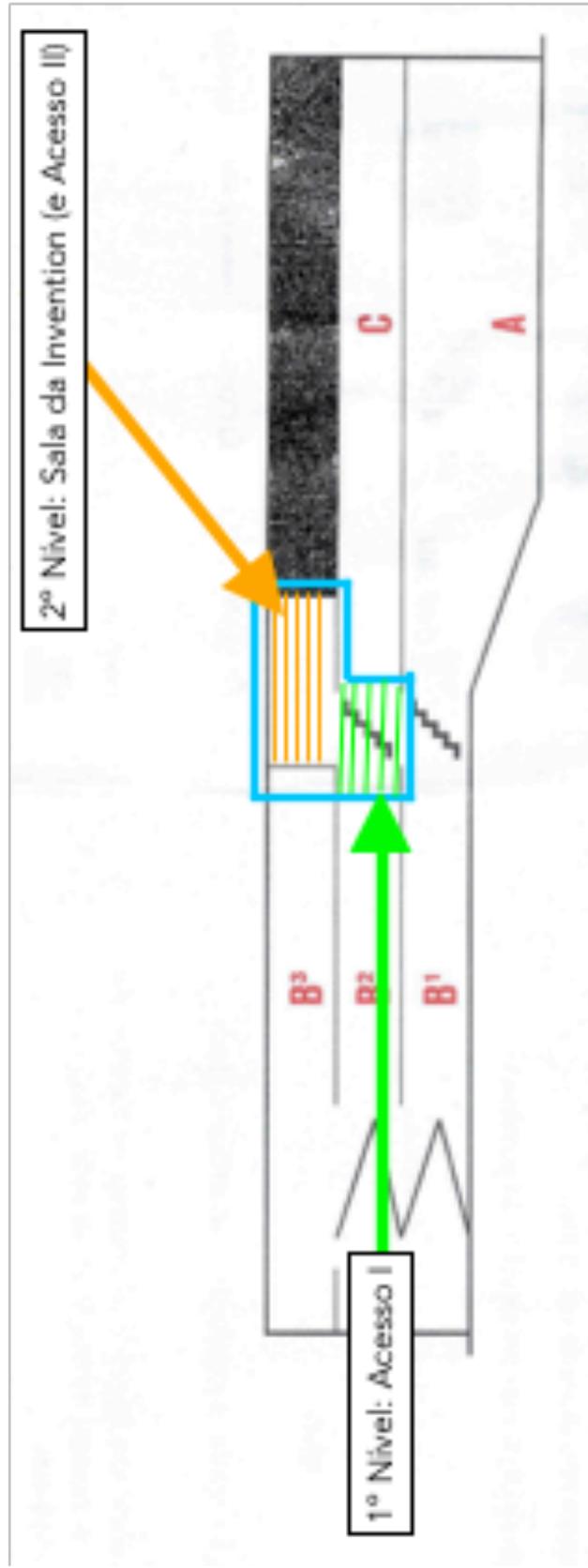


Figura 19 – Detalhamento da Invention na planta de corte- zoom na planta de corte – Localizado no mapa da exposição no canto superior direito: a imagem mostra os dois planos da obra na planta de corte. É possível ver o acesso I e o local da sala da obra, sinalizada pela cor cinza - Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

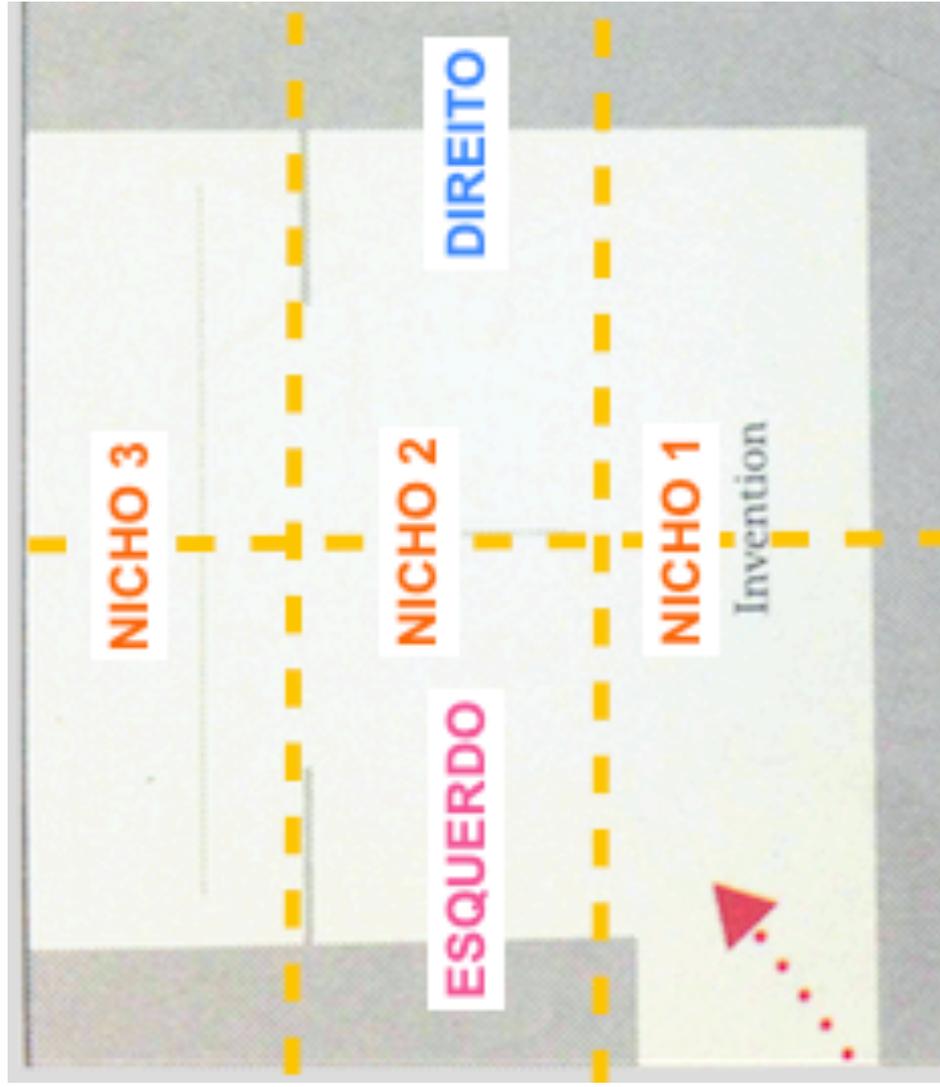


Figura 20 – Planta baixa: sala de *Invention* - divisão em nichos
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

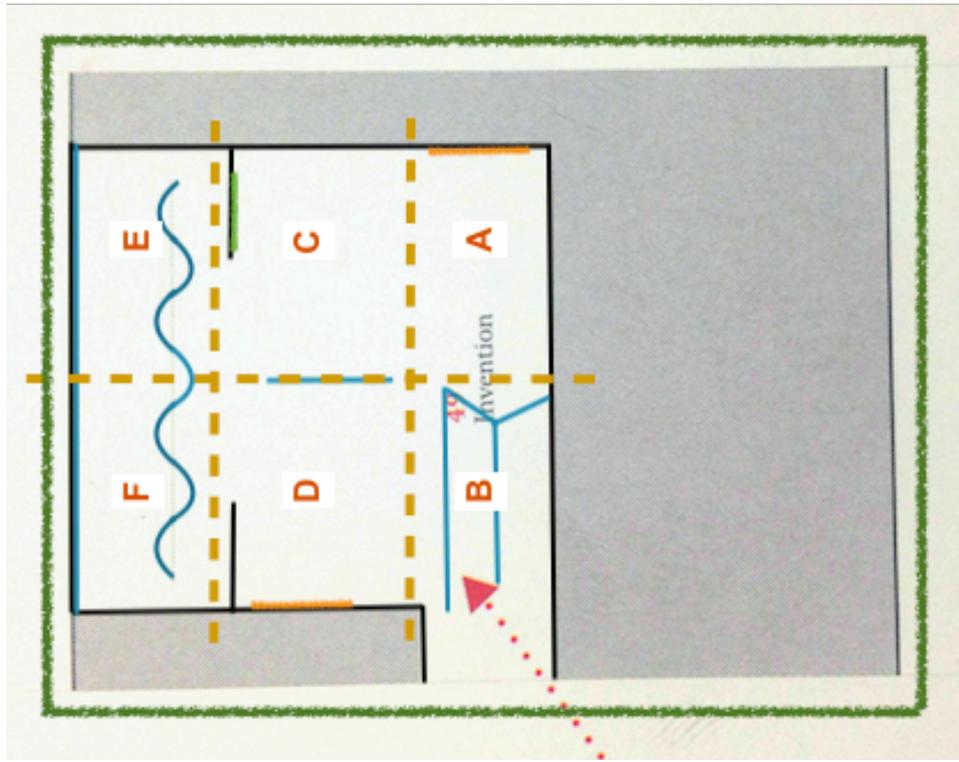


Figura 21 – Planta baixa: sala de *Invention* - Organização das esculturas escultóricas e videoinstalações nos nichos - Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

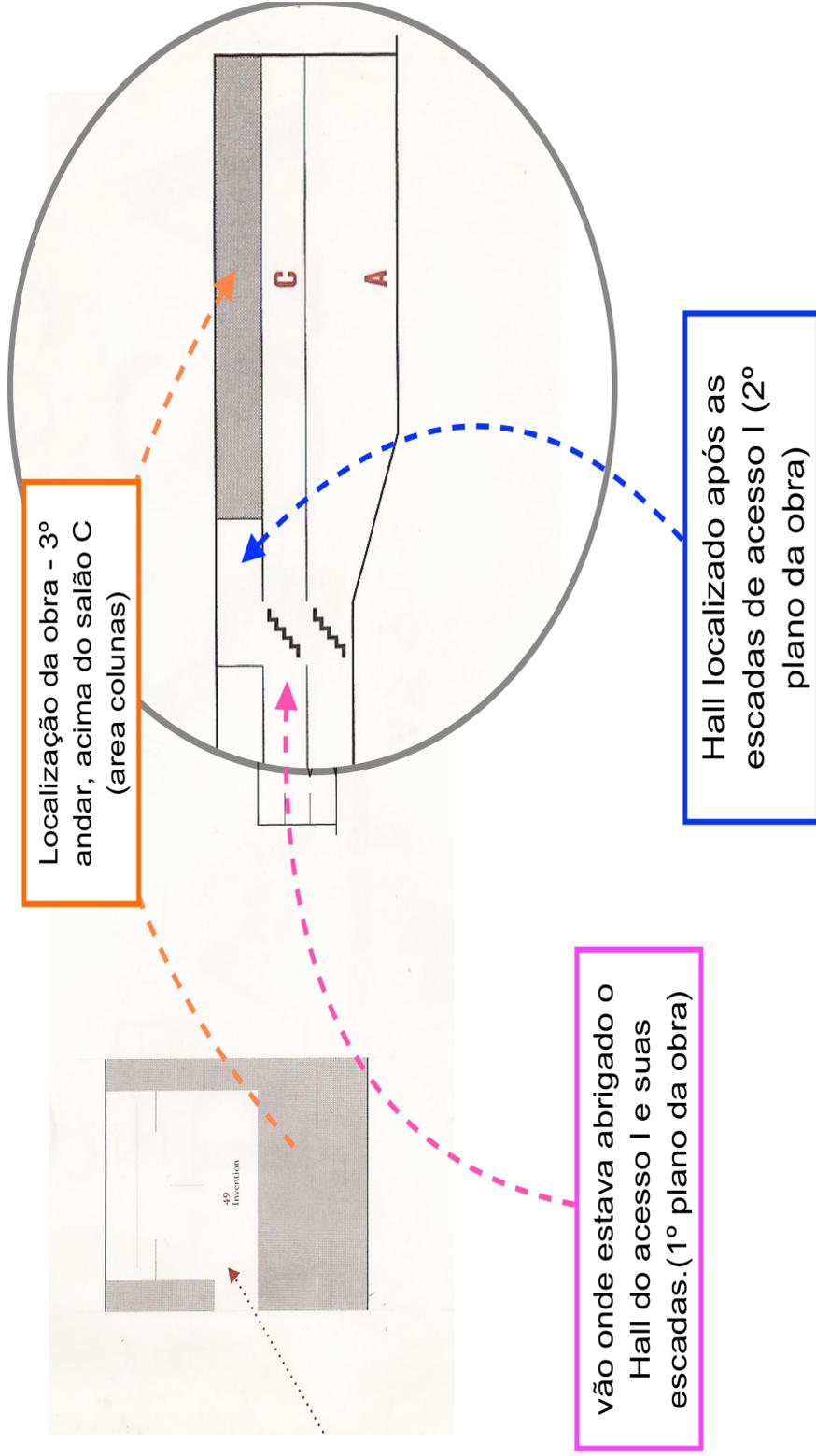


Figura 22 – Detalhes sobre *Invention* na exposição pelas plantas baixa e de corte
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

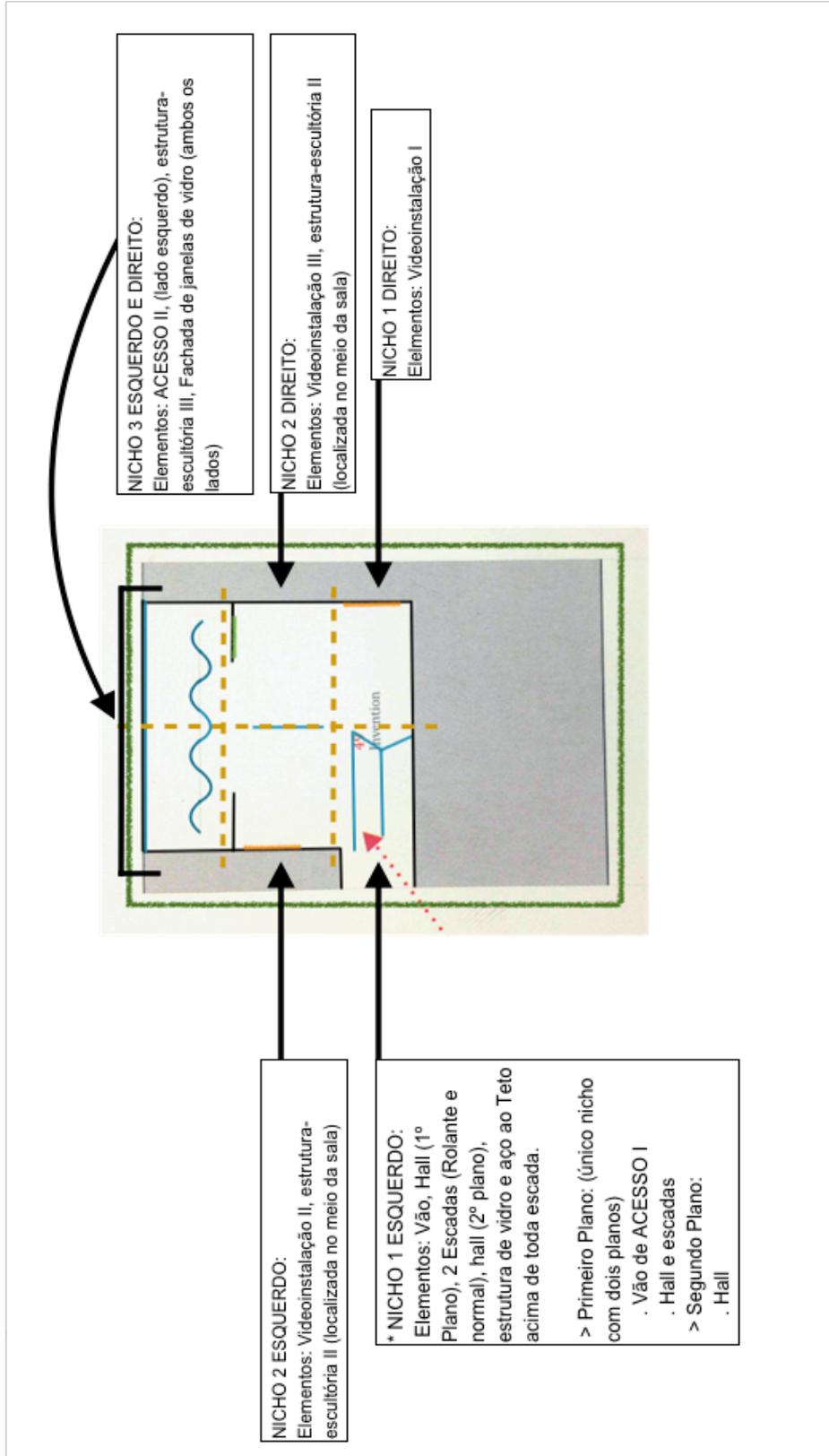


Figura 23 – Esquema criado para a descrição da obra
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

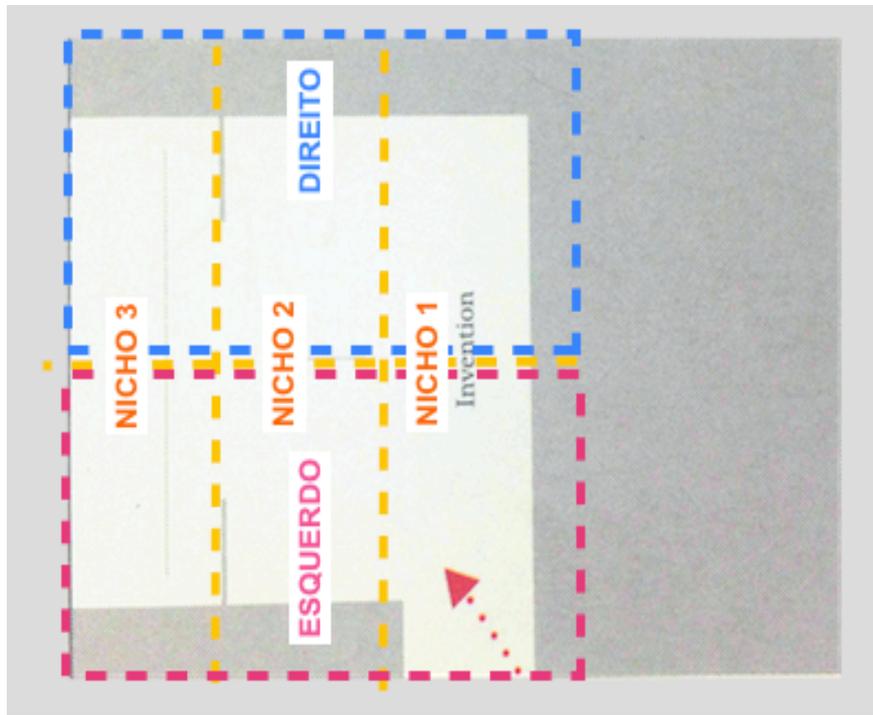


Figura 24 – Planta baixa – divisão para descrição
Fonte: Mapa da 31ª Bienal de São Paulo

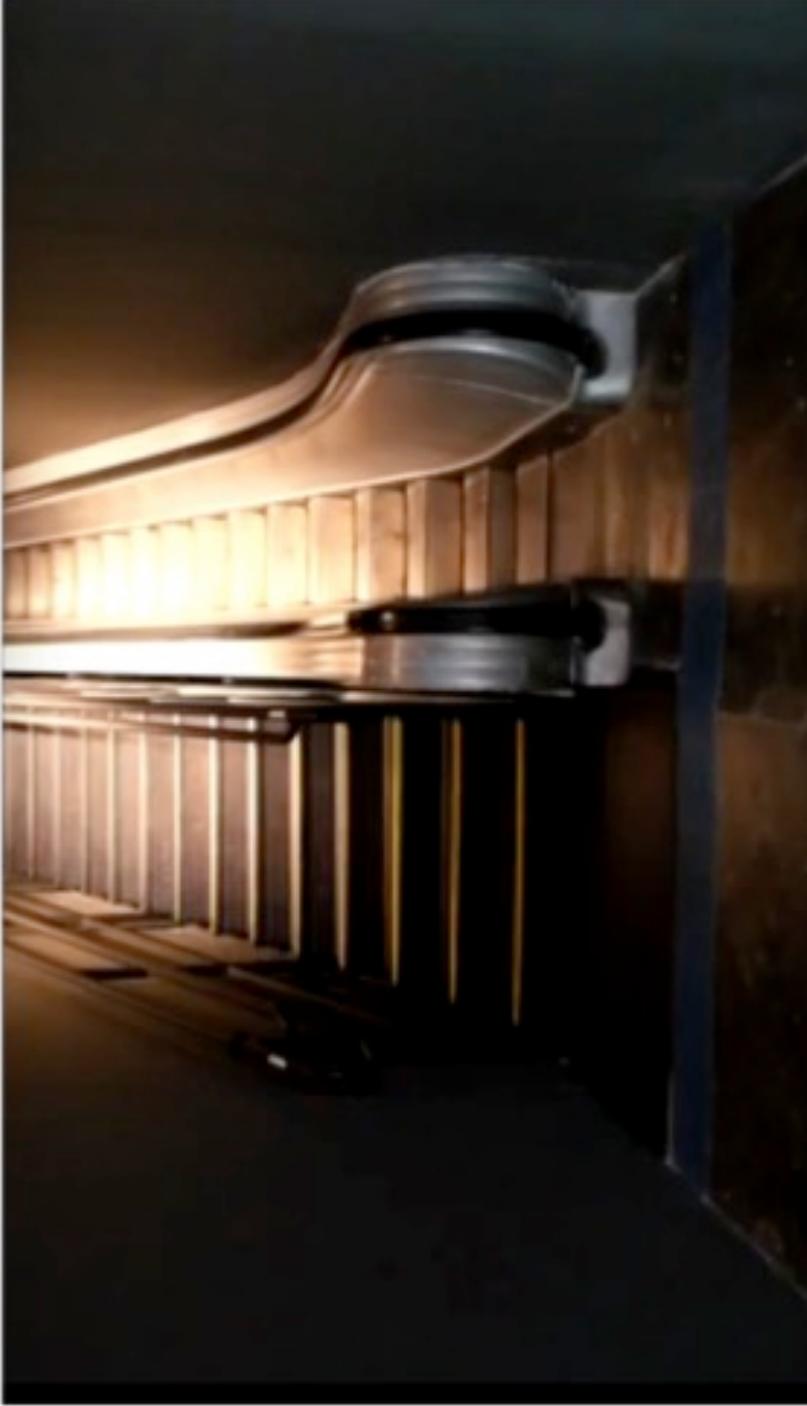


Figura 25 – Nicho I – escadas do acesso I: primeira metade – *hall* e escadas de acesso I
Fonte: Acervo pessoal

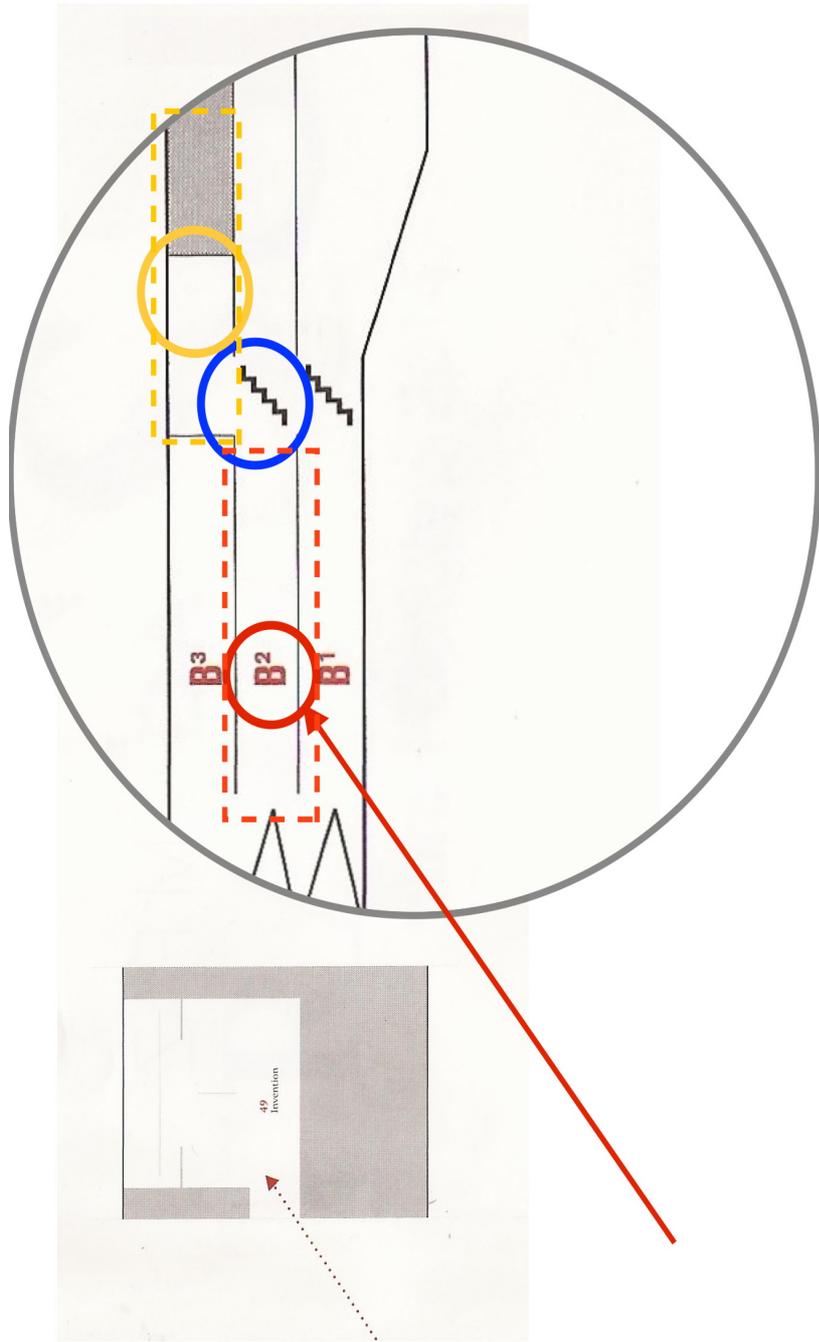


Figura 26 – Detalhamento da obra na planta de corte: círculo e retângulo vermelho: salão B2, 2º andar; círculo azul: vão, *hall* e escadarias do acesso I; círculo amarelo: *hall*, após as escadas, no segundo plano; retângulo amarelo: segundo plano da obra, sala *Invention*
Fonte: Acervo pessoal

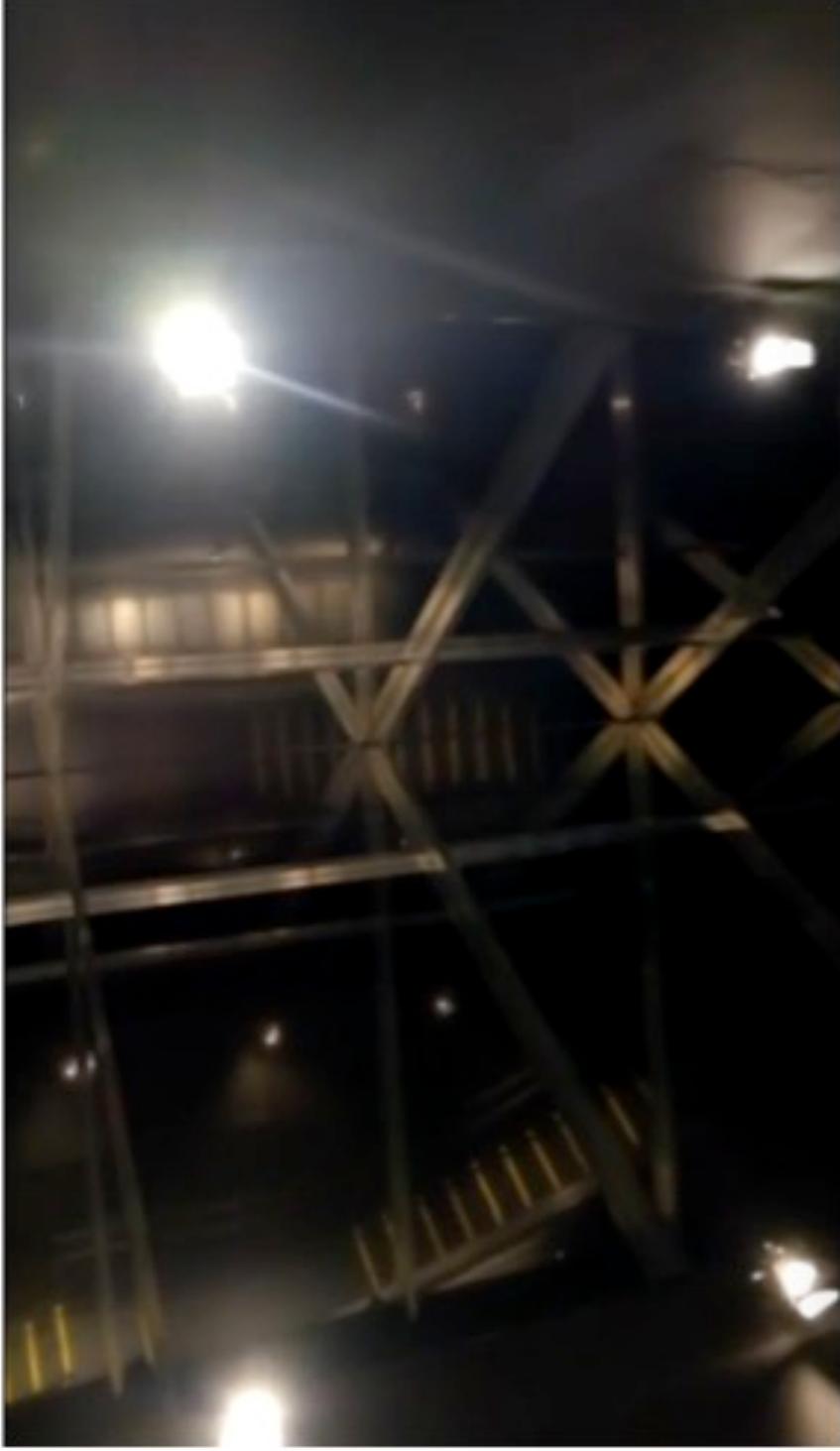


Figura 27 – Teto nas escadas do acesso I – estrutura escultórica I : localização, nicho I esquerdo - *Frame* do vídeo –
Fonte: Canal Curta (*Youtube*);



Figura 28 – *Frame* do vídeo *Staircase at the Edifício Copan* – primeira videoinstalação

Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

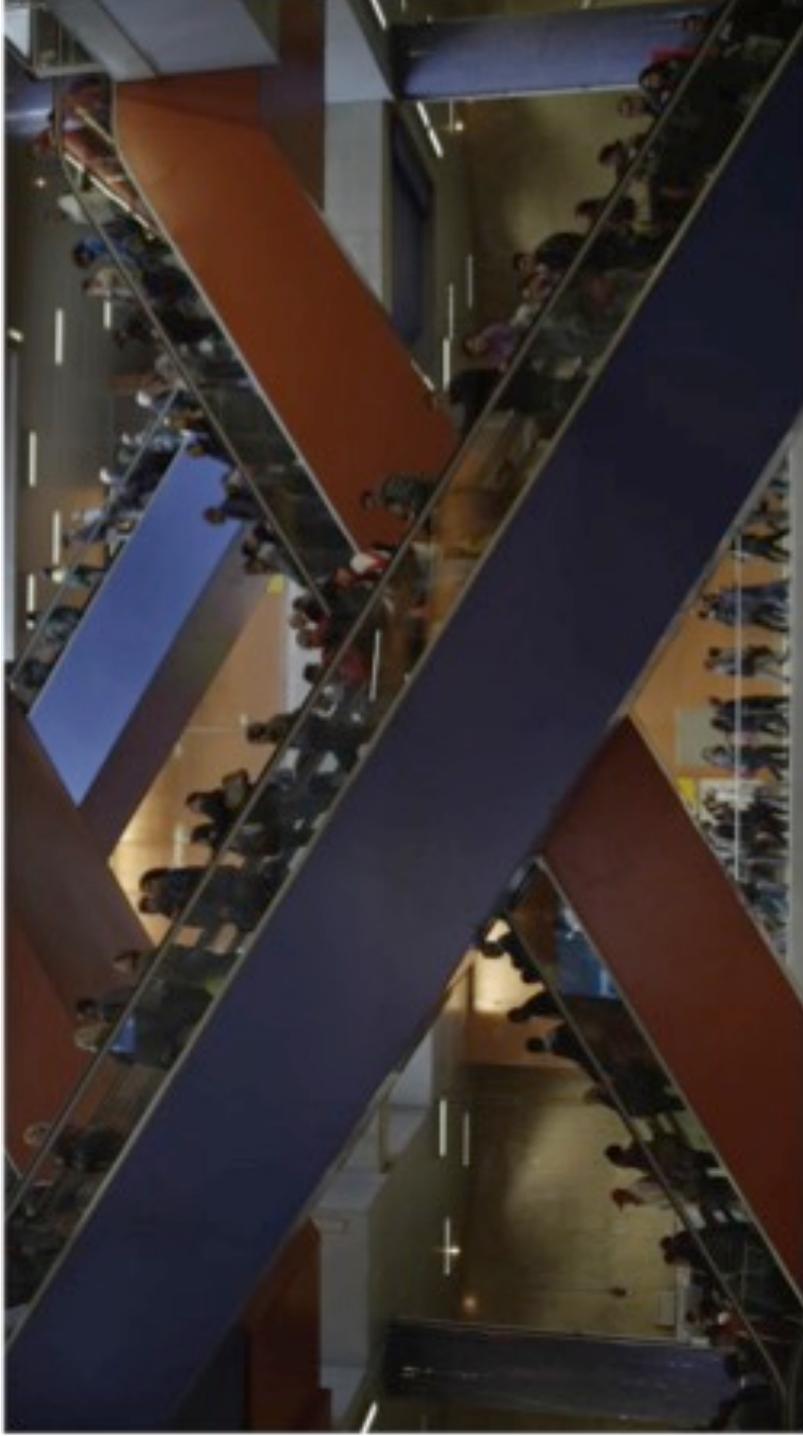


Figura 29 – Frame do vídeo *Escalators at Pinheiros* – primeira videoinstalação
Fonte: Acervo Mark Lewis Studio

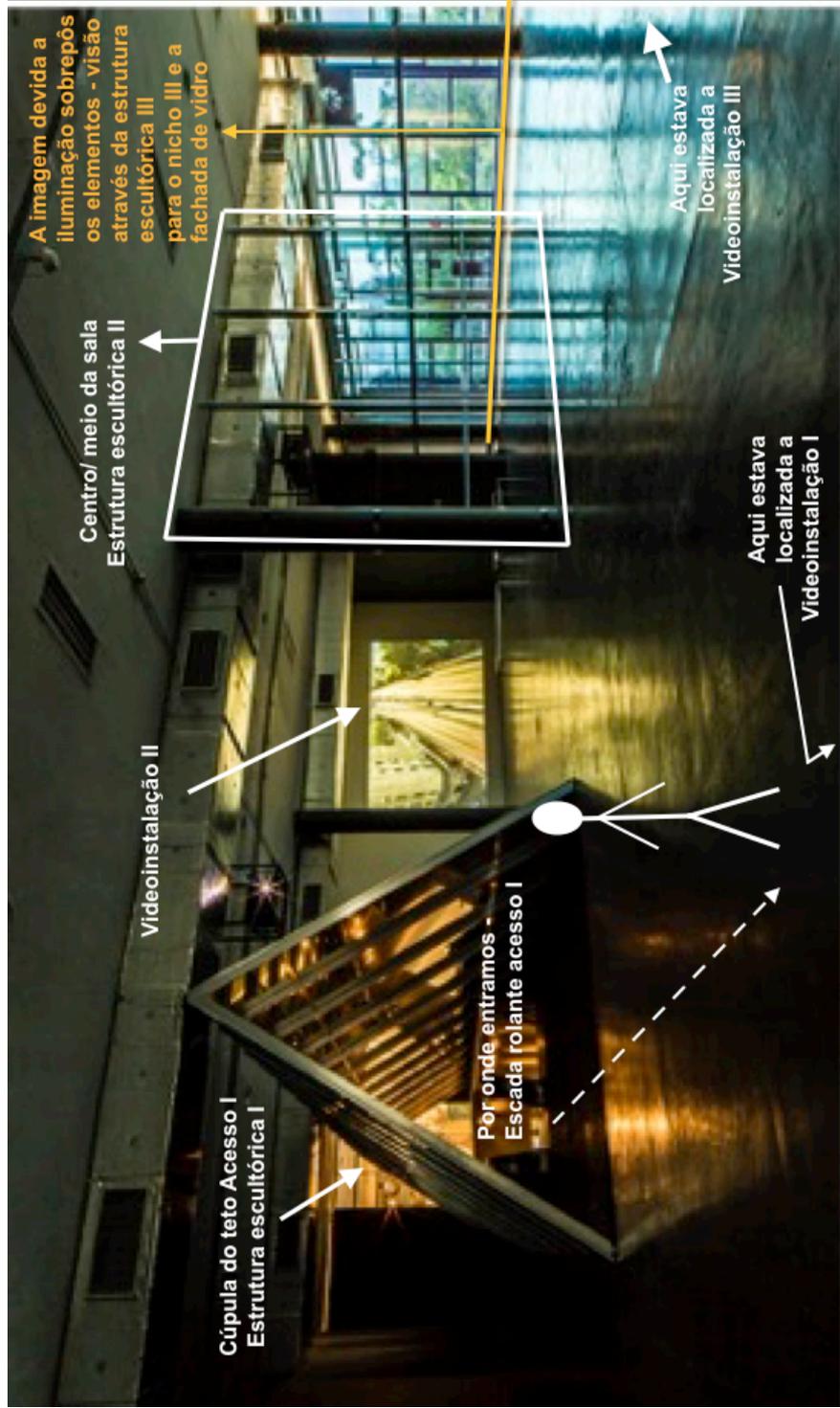


Figura 30- Esquema para identificação dos elementos no percurso pelo segundo nível da obra, a sala *Invention* – visão do nicho I direito para os nichos I e II esquerdos, o meio da sala e parte do fundo – imagem captada durante o dia – *frame* da filmagem feita *in loco*

Fonte: Mark Lewis Studio – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo

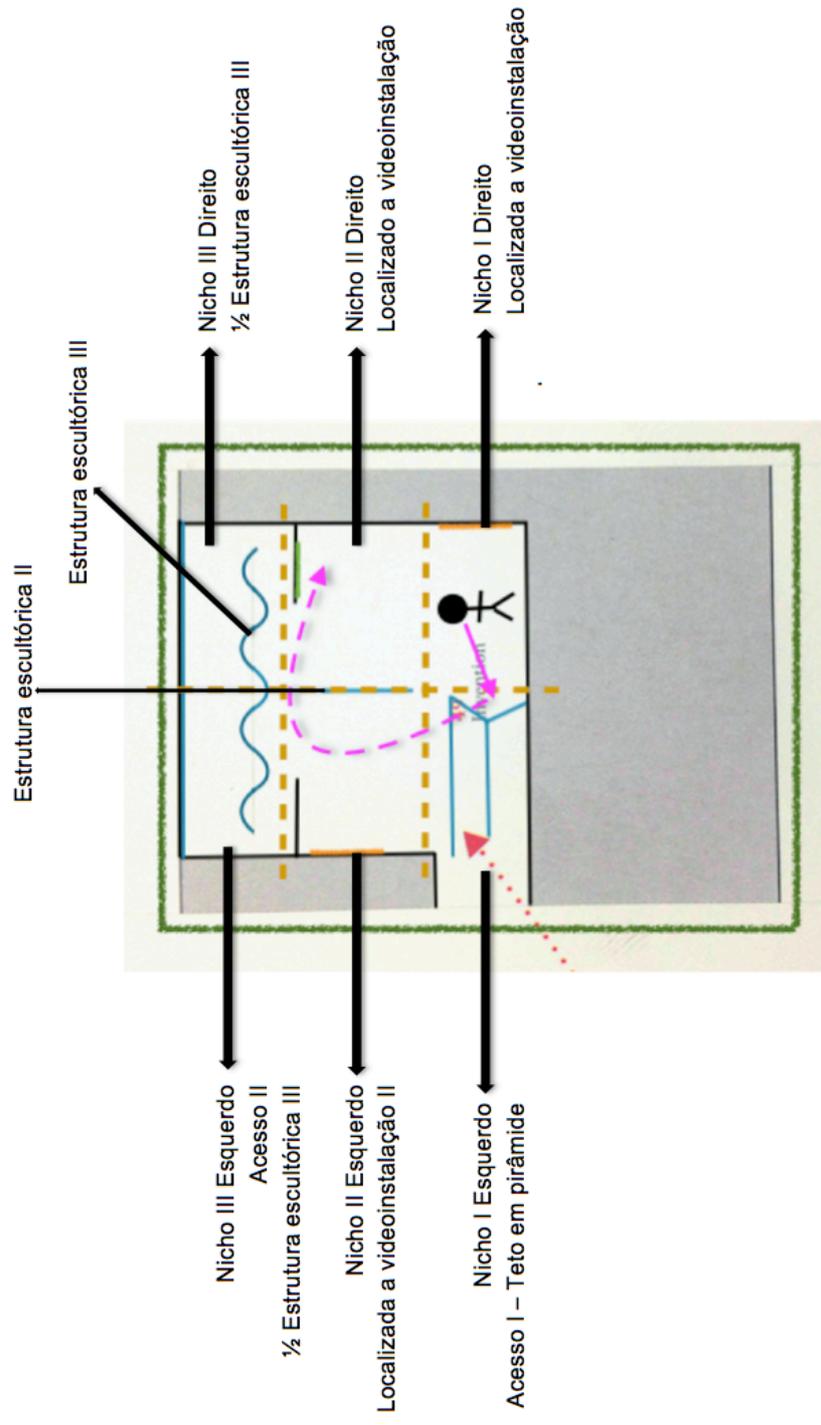


Figura 31 – Planta baixa da *Invention* – localização dos elementos constituintes da obra.
Fonte: Mapa da 31ª Bienal

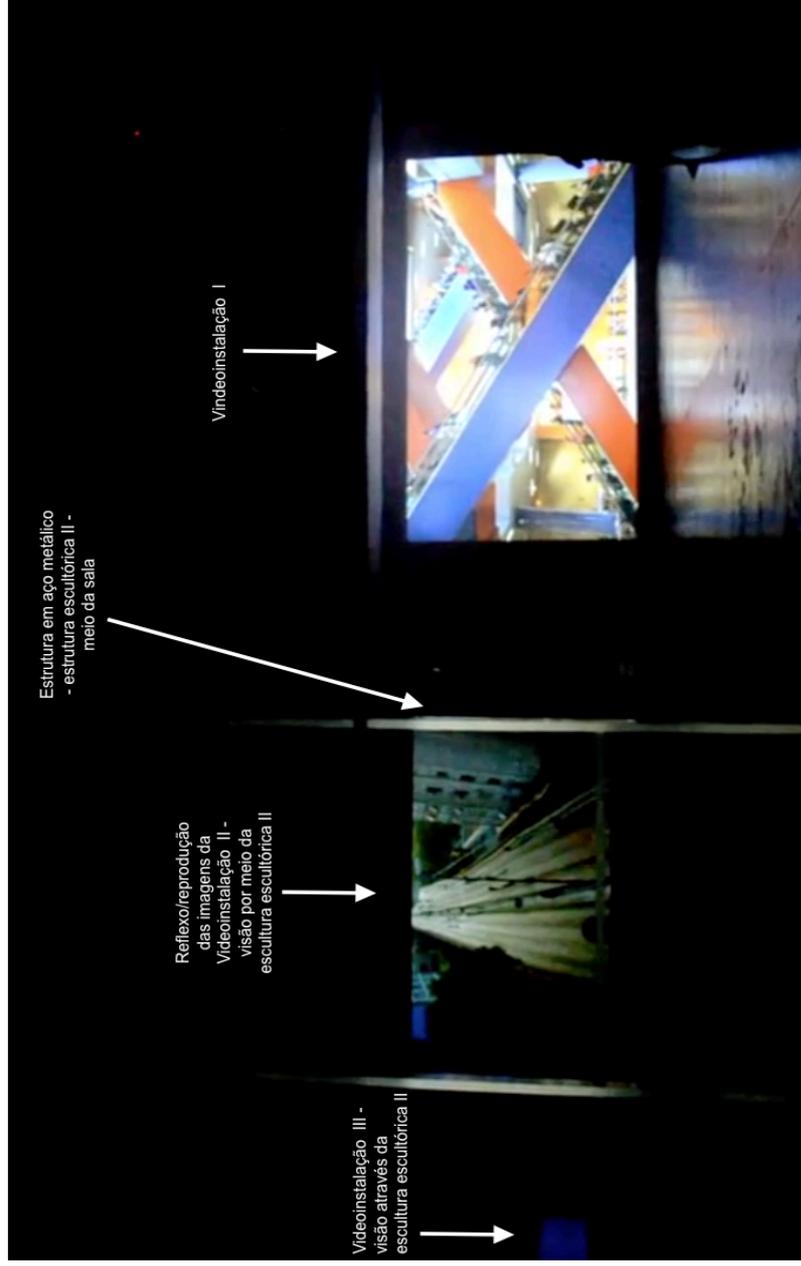


Figura 32 – Imagem da estrutura escultórica II e primeira videoinstalação, localizada no meio da sala *Inventori*: visão do nicho II esquerdo para o nicho II direito – imagem captada durante a noite – *frame* da filmagem feita *in loco* - Fonte: acervo pessoal



Figura 2 – *Frame* da filmagem feita *in loco* – Sala *Invention* – imagem captada ao final do dia – visão do nicho I direito para os nichos I e II esquerdos, o meio da sala e parte do fundo
Fonte: acervo pessoal



Figura 34 – *Frame do vídeo “Above and below the Minhocão” – segunda videoinstalação*
Fonte: Acervo Mark Lewis Studio



Figura 35 – *Frame do vídeo “Galleria do Rock”* — segunda videoinstalação
Fonte: Acervo Mark Lewis Studio



Figura 36 – *Frame da cena inicial do vídeo “Vultures on the Edifício Martinelli” – segunda videoinstalação*
Fonte: Acervo Mark Lewis Studio



Figura 37 – Frame do vídeo “*Vultures on the Edifício Martinelli*” – segunda vídeoinstalação
Fonte: Acervo Mark Lewis Studio



Figura 38 – *Frame da filmagem feita in loco – Sala Invention – imagem captada durante o final do dia – visão do nicho II direito para a estrutura escultórica no meio da sala, e através dela, ao fundo, a videoinstalação II, alocada no nicho II esquerdo*

Fonte: acervo pessoal:



Figura 39 – Sala *Invention* vista do nicho II esquerdo – imagem captada durante o dia visão - nicho II esquerdo, onde estava alocada a videoinstalação II: à esquerda, nicho III e estrutura escultórica III; à frente, estrutura escultórica II (no meio da sala) e o reflexo da videoinstalação II em sua superfície. Atrás da estrutura escultórica II, os nichos I e II, e à direita, a videoinstalação I

Fonte: *Site* Mark Lewis Studio – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo

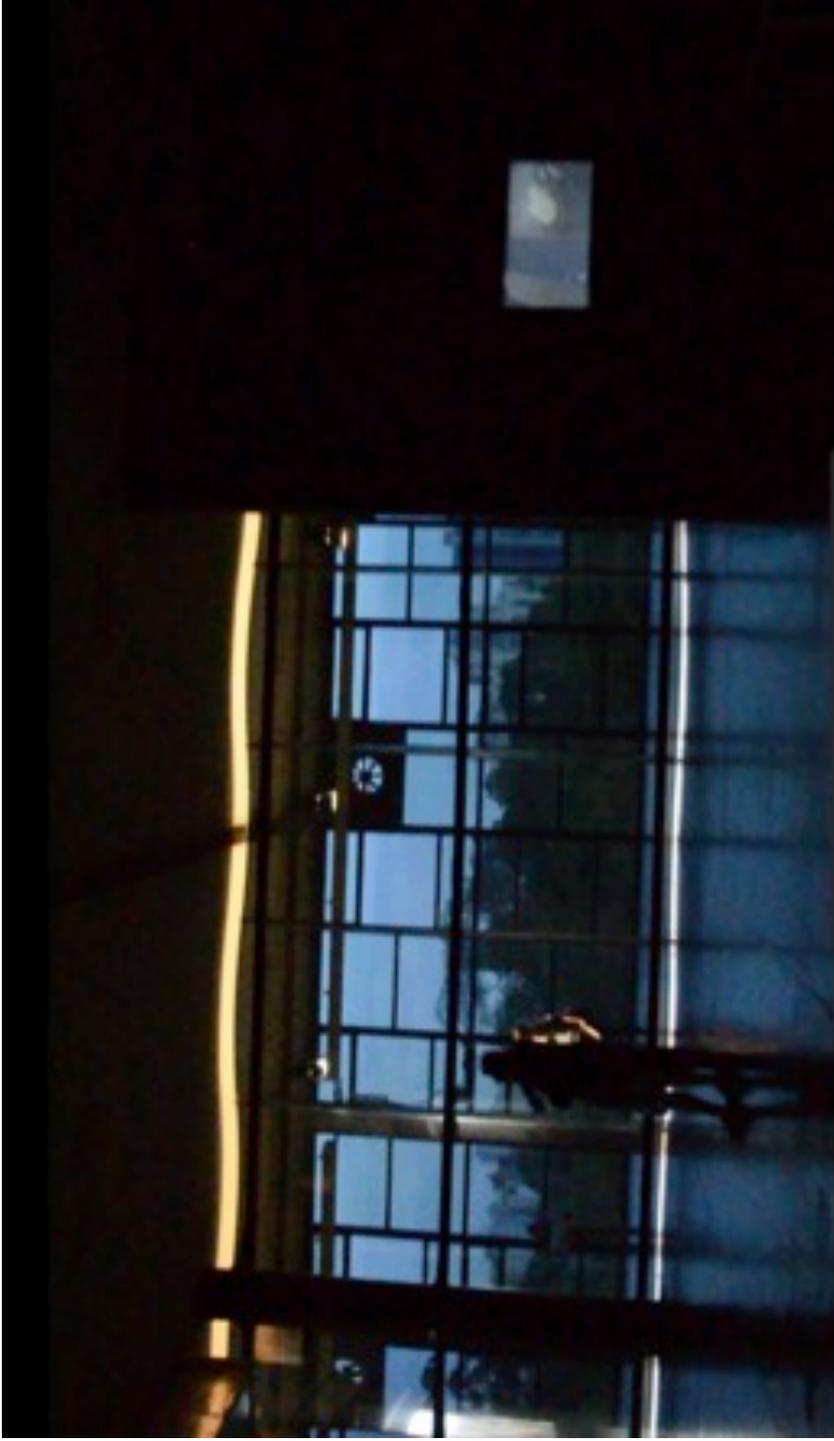


Figura 40 – Sala *Invention* vista do nicho II direito para o fundo da sala e videoinstalação III – à direita, na parte escura da videoinstalação III – imagem captada ao final do dia – *frame* da filmagem feita *in loco* - Fonte: acervo pessoal

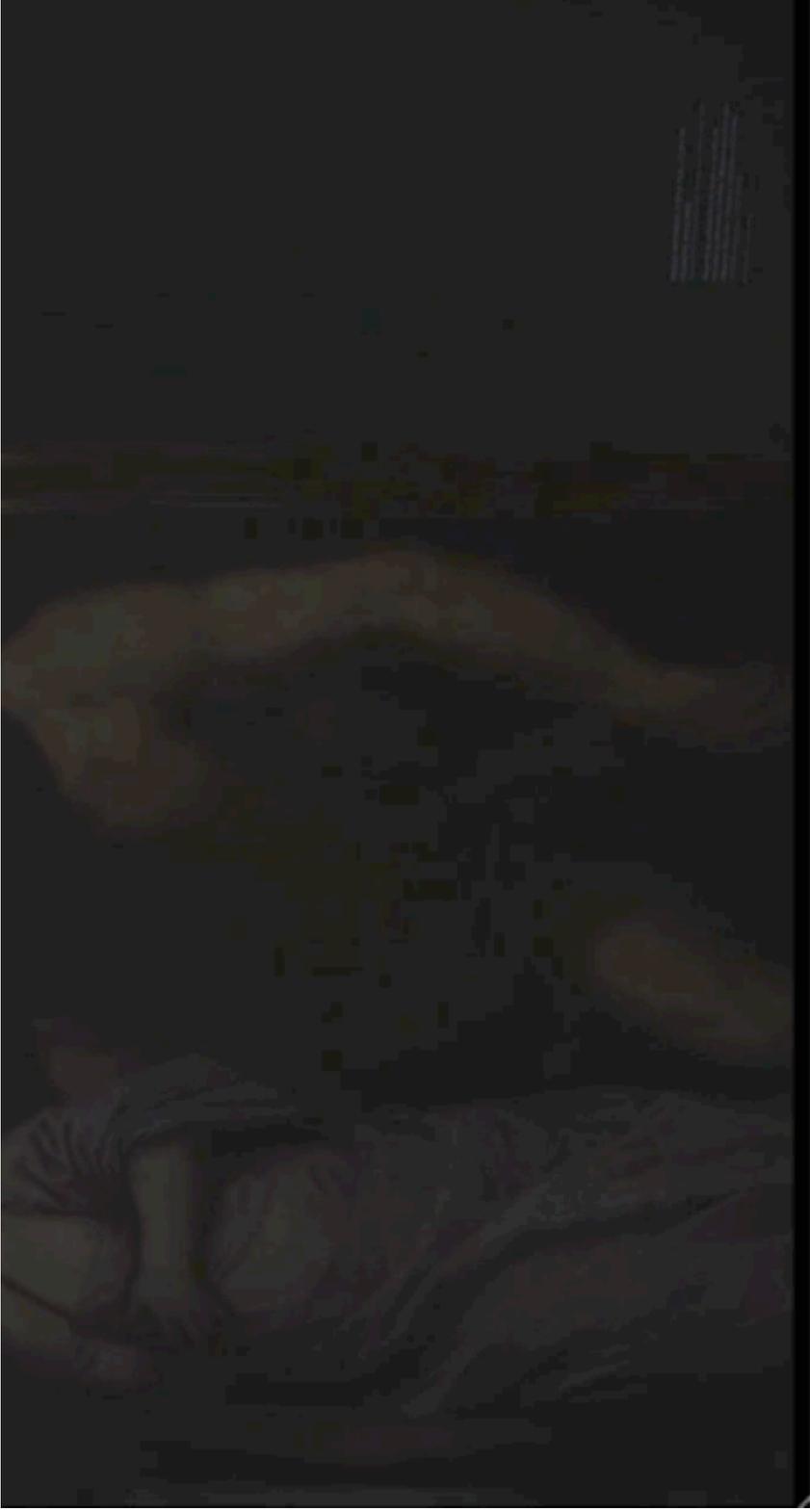


Figura 41 – *Frame do vídeo “Museu de Arte de São Paulo (Masp)” – videoinstalação III*
Fonte: Acervo Mark Lewis

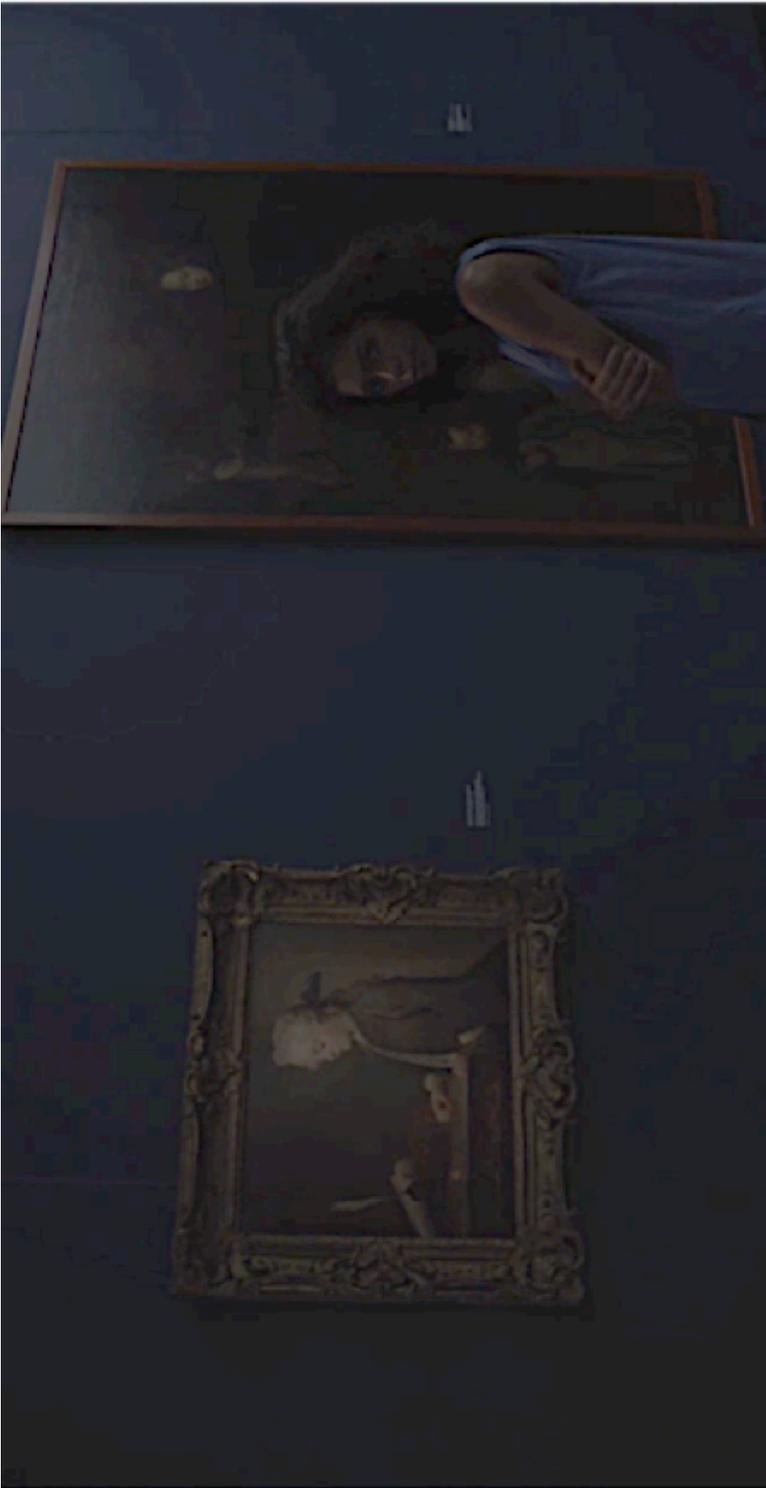


Figura 42 – *Frame da cena final do vídeo do “Museu de Arte de São Paulo (Masp)” –vídeoinstalação III*
Fonte: Acervo Mark Lewis



Figura 43 – Foto da fachada das janelas de vidro no nicho III – arquitetura original do Pavilhão Ciccillo Matarazzo – vista para a paisagem urbana (Parque Ibirapuera e, ao fundo, o bairro de Moema – Jardim Luzitânia)

Fonte: acervo pessoal

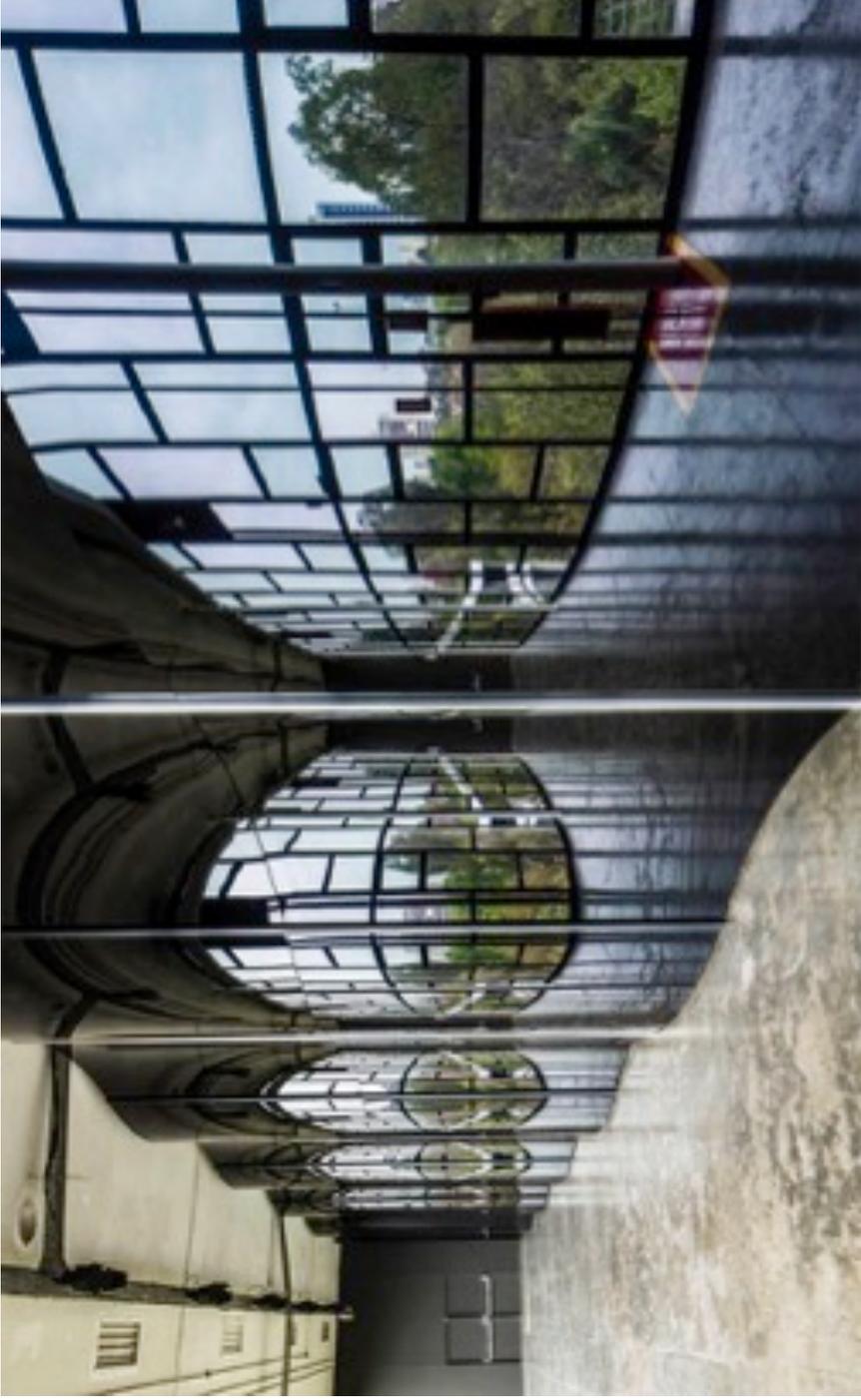


Figura 44 – Estrutura escultórica III – nicho III – visão 1: em direção ao nicho III direito

Fonte: Acervo Mark Lewis – Foto: Bruno Contin, 2014, São Paulo

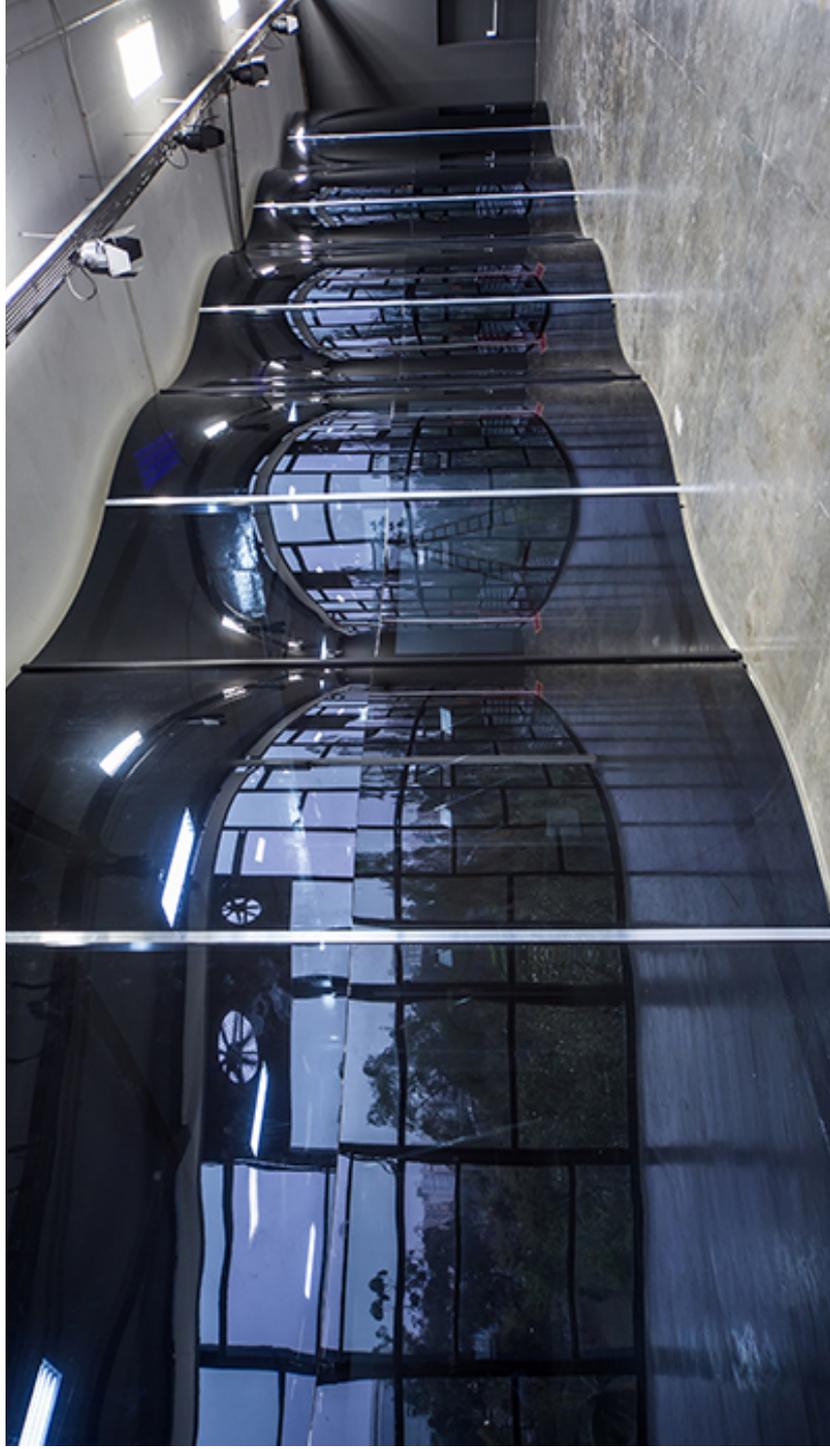


Figura 45 – Estrutura escultórica III – nicho III – visão 2: em direção ao nicho III esquerdo e ao acesso II
Fonte: Revista Vidro Impresso