

A blue door with a gold handle and a central label. The door has a classic six-panel design with two vertical panels on top and two on the bottom. The label is centered on the door and contains the following text:

⊕ **ECOSSISTEMA INVENTADO** ⊕
⊕ ENTRE OLHARES E GESTOS, A CASA ABERTA DE PEQUENOS OBJETOS ⊕
⊕ ROSELI NERY - TESE DE DOUTORADO - PPGAV - UFRGS ⊕



Para passar de um lugar a outro existem as portas. Em geral são de madeira, mas às vezes não. De ferro em geral são os portões, mas às vezes de madeira. Portões de madeira chamam-se porteiras. Para sair de um lugar entrando em outro, como nos portos, as portas existem. As moscas pousam nelas. Os meios de transporte chegam ou vão embora. As portas são meios de transporte que ficam no mesmo lugar. Em geral brancas, como as paredes são geralmente. Movem-se mas ficam no mesmo lugar, como o mar. As moscas pousam nelas, depois voam. Voam, depois pousam nelas. As paredes ficam paradas. Aranhas fazem teias nelas. Não nas portas, que têm dois lados; nas paredes, que têm só um lado, ou outro. Os olhos pousam nelas.

Arnaldo Antunes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Tese de doutorado

ECOSSISTEMA INVENTADO
Entre olhares e gestos, a casa aberta de pequenos objetos

Roseli Aparecida da Silva Nery

Porto Alegre

2016

Roseli Aparecida da Silva Nery

ECOSSISTEMA INVENTADO
Entre olhares e gestos, a casa aberta de pequenos objetos

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maristela Salvatori

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Ana Zeferina Ferreira Maio

Prof.^a Dr.^a Claudia Vicari Zanatta

Prof.^a Dr.^a Elida Starosta Tessler

Prof. Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima

Porto Alegre

2016

AGRADECIMENTOS

Esta tese transborda afetos, colaborações e parcerias.

Esta pesquisa só foi possível devido a Universidade Federal do Rio Grande – FURG, conceder o afastamento para que eu me dedicasse em tempo integral a esta tese. Agradeço carinhosamente aos meus colegas por assumirem minhas atividades durante esse período.

Ao PPGAV da UFRGS, seus professores e técnicos que possibilitaram o desenvolvimento pleno desta tese.

À Maristela Salvatori, querida orientadora, que além mostrar os caminhos nesta jornada de maneira tranquila e objetiva, tornou-se amiga e companheira. Imensos agradecimentos.

Aos integrantes da banca, profissionais de excelência pelos quais dedico admiração e carinho.

O doutorado sanduiche realizado em Lisboa foi uma experiência única que além de enriquecer e trazer novas reflexões ao trabalho possibilitou estar na terra natal de meu avô materno. Agradeço a CAPES por conceder a bolsa e transformar desejos em realidade.

O estágio na FBAUL em Lisboa não teria sido o mesmo sem a companhia e parceria de trabalho da minha querida amiga e colega Flavya Mutran, que com seu olhar atento contribuiu com importantes sugestões para o trabalho.

Aos amigos Elton Colares e James de Brito pelo apoio nas imagens e palavras.

O doutorado exige ausências familiares, por isso agradeço em especial ao meu marido Luiz Eduardo pelo carinho e incentivo, mesmo nas dificuldades e nas ausências e pelas conversas que muitas vezes trouxeram luz ao trabalho pelo olhar daquele que ama.

Agradeço as amadas Olivia e Thais, filhas queridas que enfrentaram mudanças domésticas e me incentivaram plenamente. Agradeço aos futuros genros, Diego e Danilo pela companhia e carinho.

Às minhas irmãs e irmão, cunhados e cunhada, sobrinhos e sobrinhas, e à minha querida sogra pelo suporte emocional e incentivo constante.

Aos meus pais, mesmo ausentes fisicamente agradeço por tudo que sou hoje.

Muito obrigada!

Comprei uma coisa
pela qual perdidamente
me apaixonei:
o preço não importa,
esse objeto vale o ar.

Clarice Lispector

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	13
Resumo	17
Abstract	19
Alicerces da rede de criação para o <i>Ecosystema inventado</i>	21
Capítulo 1	41
<i>Prazer em conhecê-lo, objeto cotidiano banal</i>	41
1.1 <i>O contexto</i>	42
1.2 <i>Antecedentes</i>	45
1.3 <i>Desdobramento e afirmação do objeto</i>	49
1.4 <i>O design e o objeto apropriado</i>	51
1.5 <i>Objetos entrecruzados em poéticas recentes</i>	53
Capítulo 2	57
<i>Ecosystema de objetos, a casa das coisas</i>	57
2.1 <i>Conjuntos simbióticos. A junção das coisas</i>	59
2.2 <i>Ecosystema inventado, a casa, a galeria</i>	63
2.3. <i>A vontade das coisas</i>	68
2.4. <i>Ecosystemas poéticos em rede</i>	73
Capítulo 3	101
<i>A escala das coisas, corpo e obra</i>	101
3.1 <i>A porta – entrada para o Ecosystema inventado</i>	119
Capítulo 4	133
<i>Jogos de ver</i>	133
4.1 <i>A fotografia</i>	134
<i>A ambiguidade da imagem: experiência na FBAUL</i>	142
<i>Desdobramentos</i>	152



4.2 As lentes.....	167
Antes da última página	181
Referências.....	189
Anexos.....	197
<i>Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti.....</i>	<i>199</i>
<i>Arquivos poéticos de objetos, sistemas férteis para ecossistemas inventados.....</i>	<i>207</i>
<i>Corpo e obra, as relações entre o espectador e a pequena obra de arte no espaço expositivo.....</i>	<i>219</i>
<i>Objeto na arte e a bricolagem contemporânea</i>	<i>227</i>
<i>A escala das coisas: ambiguidades fotográficas em objetos simbióticos</i>	<i>235</i>
<i>Arquivos digitais: Tese e Galeria de trabalhos.....</i>	<i>251</i>



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Roseli Nery. Objetos que fazem parte desta pesquisa.	23
Figura 2 - Roseli Nery. Natureza morta. 1996.	23
Figura 3 - Roseli Nery. Reflexos, 1996.	24
Figura 4 - Roseli Nery. Agulhas por um fio. 2003.	26
Figura 5 - Roseli Nery. Sem título. Da série Relicários. 2009.	27
Figura 6 - William Donahey, Os vizinhos dos anõezinhos, 1950.	28
Figura 7 - William Donahey, Os vizinhos dos anõezinhos. Ilustrações.	31
Figura 8 - Mary Norton. Ilustração do livro.	32
Figura 9 - Os pequeninos, 1997. Frames do filme.	33
Figura 10 - Roseli Nery. Mapa da tese.	40
Figura 11 - Roseli Nery. Desenhos de alguns objetos da pesquisa.	45
Figura 12 - Marcel Duchamp. Porta-garrafas. 1914/1964.	47
Figura 13 - Pablo Picasso. Natureza morta com cadeira de palha. 1911-2.	47
Figura 14 - Salvador Dali. Telefone branco afrodisíaco, 1936.	48
Figura 15 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical ganchos.	58
Figura 16 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical ganchos. Detalhe.	58
Figura 17 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical escova para peles.	61
Figura 18 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico horizontal bola de gude.	62
Figura 19 - Roseli Nery. Gaveta da escrivaninha de trabalho.	69
Figura 20 - Allan Sieber. Ilustração do livro.	70
Figura 21 - Roseli Nery. Conjunto Simbiótico Clipe dourado.	71
Figura 22 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos verticais compartimentados transparentes.	74
Figura 23 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos transparentes. Detalhe.	75
Figura 24 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos transparentes. Detalhe.	75
Figura 25 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos transparentes. Detalhe.	76
Figura 26 - Conjuntos simbióticos verticais compartimentados brancos.	77



Figura 27 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos verticais compartimentados brancos. Detalhe.	78
Figura 28 - Jeanete Musatti. Solitárias celestiais, 2009 e Solitárias, 2008.....	79
Figura 29 - Jeanete Musatti. Renascimento, 2000.....	80
Figura 30 - Jeanete Musatti. Brasil, 2000. Detalhe.....	81
Figura 31 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical clip dourado.....	82
Figura 32 - Joseph Cornell. Navegação celestial de pássaros, 1948/49.....	84
Figura 33 - Joseph Cornell. Relógio de bolso, 1943/1944.....	84
Figura 34 - Museu de Historia Natural de Nova York. Diorama.....	87
Figura 35 - Museu de História do Colorado. Diorama.....	87
Figura 36 - Kendal Murray. Forsake, double take, 2012.....	89
Figura 37 - Kendal Murray. Flowers Sellers, Glass House Dwellers. 2012.....	89
Figura 38 - Kendal Murray. Sneaky, cheeky. 2016.	90
Figura 39 - Gê Orthof. Instalação Insulares – 1959. Barcelona, 2011.	91
Figura 40 - Gê Orthof. Instalação Insulares 1959. Barcelona, 2011. Detalhes.	92
Figura 41 - Lynn Beldner. Arquivos poéticos de objetos. 2014.....	95
Figura 42- Lynn Beldner. Mesa de trabalho.	96
Figura 43 - Lynn Beldner. Mesa, 2011.	97
Figura 44 - Lynn Beldner. Windows 226, 2013. Registro de exposição.....	97
Figura 45 - Roseli Nery. Simbiose composta.....	99
Figura 46 - Roseli Nery. Simbiose Composta. Detalhe.....	99
Figura 47 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical vermelho.....	103
Figura 48 - Lynn Beldner. Sem título, 2012. Acervo da artista.....	104
Figura 49 - Roseli Nery. Sem título. Trabalhos iniciais.....	106
Figura 50 - Ron Mueck. Casal com guarda-sol e Duas mulheres.	108
Figura 51 - Robert Therrien. Sem título. Mesas e cadeiras dobráveis, marrom escuro, 2007.	109
Figura 52 - Rômulo Celadrán. Macro XI, 2012.....	110
Figura 53 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical preto.	112
Figura 54 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico horizontal trio.....	112



Figura 55 - Hans Peter Feldman. Shadow play. 2002.	113
Figura 56 - Gê Orthof. Escuto. Moradas do íntimo. 2009.	115
Figura 57 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos horizontais.....	117
Figura 58 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos verticais.....	118
Figura 59 - Roseli Nery. Sem título. Caixa de porcelana.	119
Figura 60 - Roseli Nery. Sem título. Caixa plástica para batom com espelho...	120
Figura 61 - Roseli Nery. Sem título. Caixa para comprimidos.	121
Figura 62 - Roseli Nery. Sem Título. Registro pessoal de pré-montagem.	122
Figura 63 - Lewis Carrol. Ilustração do livro Alice.	124
Figura 64 - Roseli Nery. Portas. Registro pessoal da instalação.	125
Figura 65 - Roseli Nery. Portas. Registro pessoal da instalação.	126
Figura 66 - Roseli Nery. Portas. Registro pessoal da instalação.....	127
Figura 67 - Maurizio Cattelan. Elevador. 2012.....	129
Figura 68 - Maurizio Cattelan. Elevador. 2012.....	130
Figura 69 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico miniescova e ganchos.....	135
Figura 70 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico miniescova e ganchos.....	136
Figura 71 - Leila Danziger. Da série Mirante. 2011	138
Figura 72 - Leila Danziger. Série Mirante. 2011.	139
Figura 73 - Slinkachu. Registro de intervenção urbana. 2008.....	141
Figura 74 - Roseli Nery. Agulha de costura.	143
Figura 75 - Roseli Nery. Cadeira de madeira em miniatura.	144
Figura 76 - Roseli Nery. Fotos selecionadas para intervenção na FBAUL - A escala das coisas.....	145
Figura 77 - Roseli Nery. Intervenção A escala das coisas. Sentinela.	147
Figura 78 - Roseli Nery. Intervenção A escala das coisas. Sentinela.	147
Figura 79 - Roseli Nery. Intervenção A escala das coisas. Sentinela.	148
Figura 80 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Armário.....	149
Figura 81 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Armário.....	150
Figura 82 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Cadeiras.	151
Figura 83 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Cadeiras.	151



Figura 84 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.	153
Figura 85 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.	154
Figura 86 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.	155
Figura 87 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.	156
Figura 88 - Roseli Nery. Livro Porta. Capa.	158
Figura 89 - Roseli Nery. Livro Porta. Miolo.	158
Figura 90 - Roseli Nery. Livro Porta. Miolo.	159
Figura 91 - Roseli Nery. Livro Porta. Miolo.	159
Figura 92 - Petros Chrisostomou. Strider (18 Fortis Green).....	161
Figura 93 - Petros Chrisostomou. Wasted Youth (25 Ashbourne Ave).....	162
Figura 94 - Roseli Nery. O convite. Fotografia para projeção.....	165
Figura 95 - Roseli Nery. O convite. Pré-instalação.....	166
Figura 96 - Roseli Nery. Objeto monóculo.	168
Figura 97 - Roseli Nery. Monóculos.	169
Figura 98 - Roseli Nery. Monóculos. Detalhe do interior.....	169
Figura 99 - Roseli Nery. Simbiose composta e óculos de aumento.	170
Figura 100 - Roseli Nery. Simbiose Composta. Espectador.	171
Figura 101 - Roseli Nery. Simbiose Composta. Detalhe.	171
Figura 102 - Patrick Jacobs. Diorama, detalhe da construção.....	173
Figura 103 - Patrick Jacobs. Vista da exposição. 2015.	174
Figura 104 - Patrick Jacobs. Yellow Slime Mold with Stump. 2015.	174
Figura 105 - Patrick Jacobs. Visita à exposição.	175
Figura 106 - Elida Tessler. Desertões. 2015.....	177
Figura 107 - Elida Tessler. Desertões. 2015. Detalhe	178



Resumo

Esta tese é o resultado de uma extensa investigação a respeito do processo criativo pessoal que envolve a invenção de um ecossistema como poética artística. Ela é a resposta para a possibilidade de construir uma poética visual coerente baseada nos conceitos biológicos de ecossistema e simbiose que envolva construções escultóricas a partir de objetos cotidianos banais de pequeno tamanho, encontrados principalmente no ambiente doméstico. Baseada nas experiências pessoais prévias, dedicadas ao objeto na arte, e focada na busca por objetos comuns passíveis de produzirem interação simbiótica foi construído um conjunto de trabalhos envolvendo objetos, fotografias, pessoas e o espaço, os quais foram ordenados para melhor identificação segundo suas características quanto ao suporte e ao procedimento técnico. São eles: a) conjuntos simbióticos verticais, que podem ser compartimentados, livres ou mistos - aqueles cujo substrato de apoio é vertical como a parede; b) conjuntos simbióticos horizontais - aqueles cujo substrato de apoio é horizontal; c) trabalhos fotográficos - trabalhos originados a partir da fotografia e, d) trabalhos macro visíveis - trabalhos confeccionados a partir de lentes ou que as requerem para melhor serem vistos. A partir de organizações de montagem intencionadas para proporcionar maior proximidade e intimidade do espectador através de movimentos do corpo, os trabalhos instigam a percepção da escala das coisas bem como dá vistas aos objetos ínfimos imperceptíveis no cotidiano. A articulação teórico-prática acontece levando-se em conta diferentes estudos relacionados ao objeto principalmente na voz de Abraham Moles, Jean Baudrillard e Gaston Bachelard. Além de dialogar com designers e diversos artistas cujas obras tangenciam aspectos desta pesquisa, articulamos reflexões com o pensamento do curador Agnaldo Farias sobre o objeto na arte contemporânea. Defendemos que o lugar para pequenos objetos no contexto da arte contemporânea é um ecossistema inventado no qual o espectador é convidado a interagir e deixar-se levar por sua fantasia e imaginação da mesma maneira que somos conquistados pelas palavras e imagens de um livro infantil.

Palavras chave: imaginação, arte, objeto cotidiano, escala, ecossistema, simbiose





Abstract

This Thesis is the result of an extensive investigation of the personal creative process involving the invention of an ecosystem as artistic poetics. It is the answer to the possibility of building a coherent visual poetics based on biological concepts of ecosystem and symbiosis, involving sculptural constructions from banal daily objects of small size, mainly found at home. Based on previous personal experiences, dedicated to the object in art and focused on the search for common objects capable to produce symbiotic interaction, I built a body of work involving objects, photographs, people and space, which were ordered for better identification according to their characteristics of support and technical procedure. They are a) vertical symbiotic sets, which may be compartmentalized, free or mixed - those works whose substrate support is vertical as the wall; b) horizontal symbiotic sets - those works whose substrate support is horizontal; c) photographic works - works originating from photography; and d) macro visible work - work made from lenses or require them to best be displayed. From intentioned assembly organizations to provide greater closeness and intimacy of the spectator through body movements, the work instigate the perception of things scale and gives views to tiny inconspicuous objects in daily life. The theoretical and practical articulation occurs taking into account different studies related to the object mainly in the thinking of Abraham Moles, Jean Baudrillard and Gaston Bachelard. In addition of dialogue with designers and several artists whose works tangent aspects of this research, I articulate reflections with the thought of the curator Agnaldo Farias about the object in contemporary art. I argue that the place for small objects in the context of contemporary art is an ecosystem created, in which the spectator is invited to interact and let themselves be taken away by their fantasy and imagination in the same way that we are conquered by the words and images of a children's book.

Key words: imagination, daily object, scale, ecosystem and symbiosis.





Alicerces da rede de criação para o *Ecossistema inventado*

A artificialidade do espaço doméstico não termina na arquitetura e no abrigo, mas se completa com os utensílios e objetos de uso familiar.
Roberto Doberti

Gosto de objetos, daqueles que facilitam a vida e encantam os olhos, gosto de como eles se encaixam nas mãos e no corpo, gosto de conhecer suas formas e suas cores, gosto mais ainda daqueles bem pequenos que cabem na palma da mão, daqueles desprezados, pouco vistos ou esquecidos. Eles podem ter o brilho da joia sem ser joia. Fascina-me descobrir o objeto na sua simples forma e deixar em segundo plano a sua função maior, aquelas pensadas para a utilidade-fim. Percebo-os além, de maneira diferente, e sei que podem ser outra coisa, servirem para outra função e também se ligar a outros numa situação possivelmente nunca antes imaginada.

Encantei-me poeticamente pelos objetos quando descobri que eles têm grande potencial expressivo e isto me foi apresentado e entendido pela obra de Leonilson¹. Entendi que cada objeto traz consigo uma história de si e também traços de quem usa. A escolha por este ou aquele, já determina uma maneira de

¹ José Leonilson Bezerra Dias nasceu em Fortaleza em, 1957 e morreu em São Paulo, 1993. Mais informações sobre o artista no site: <http://www.projetoleonilson.com.br>



pensar e uma afinidade com o que se tem. As linhas e tecidos do trabalho de Leonilson, que remetem à atividade de costura de sua mãe, me fizeram olhar para mim mesma, para minha vida, para o meu entorno e para minhas coisas. Nesse momento, compreendi que sempre fui rodeada de objetos e a minha escolha por eles também determina meu jeito de ser e pensar. Na época, que remonta minha graduação, além dos estudos noturnos, me encontrei totalmente envolvida com a rotina de jovem mãe e tudo que inclui o doméstico, tecidos da casa e a costura. Aos poucos fui incorporando estes elementos na minha produção, até que percebi minha afeição maior pelas coisas menores aquelas que cabem na palma da mão. A minha atenção está voltada para estas coisas pequenas, que muitas vezes não se nota, não se vê, estão nos fundos de gavetas ou caixas formando um sistema de coisas banais, e só as vemos quando da necessidade de seu uso. A respeito do tamanho dos objetos, Abraham Moles (MOLES, 1981, p. 27) considera micro-objetos “aqueles que se seguram entre os dedos”, já Michel Peterson, quando descreve os pequenos objetos na poesia de Francis Ponge (PONGE, 2000, p. 16), identifica como pequenos, aqueles “que se podem pegar no côncavo da mão”, esses me interessam.

Muitas vezes estes objetos acabam por serem esquecidos, tornam-se inúteis e são descartados (Figura 1).





Figura 1 - Roseli Nery. Objetos que fazem parte desta pesquisa. Registro pessoal.

Alfinetes, agulhas, botões, e objetos de papelaria, ferragem ou de origens diversas despertaram meu interesse.



Figura 2 - Roseli Nery. Natureza morta. 1996. Objeto de parede. Madeira, tecidos e alfinetes. 22,5 x 17 cm. Registro pessoal

A partir de alfinetes de costura realizei *Natureza morta* (Figura 2). Tendo como tema motivador a natureza morta, um dos mais comuns na história da



arte. Este trabalho tem referência em uma pintura de Caravaggio (Milão, 1571-1610), denominada *Cesto de frutas* de 1597-98. Nele a natureza é representada pelo desenho de frutas em um cesto e tem sua imagem construída com alfinetes de costura (feitos de metal brilhante e frio), elementos que podem ferir, espetar, e ao mesmo tempo unir. Neste trabalho a natureza é fria, sem cor e estática, é dita morta pelos materiais que a compõem. Este foi um dos primeiros em que o objeto construiu o trabalho e teve grande importância. Posteriormente, cada vez mais objetos banais foram ficando evidentes na minha produção (Figura 3), o que motivou o aprofundamento do estudo dos objetos na produção artística pessoal.



Figura 3 - Roseli Nery. Reflexos, 1996.
Objeto de parede. Poliuretano expandido, tecido voal e alfinetes de costura.
25 x 19 x 3 cm. Registro pessoal



Origens da dissertação de mestrado. Tendo sido cativada pelo objeto, estabeleceu-se entre nós uma relação de afetividade. Começo a ir em sua busca, procurá-los, guardá-los, organizá-los e olhar muito para eles. Tento conhecê-los na sua essência, os pego na mão buscando a adaptação anatômica e o melhor gesto para apreendê-lo. Nesta busca, armazenei milhares de agulhas de costura, alfinetes, botões além de tecidos e bases que dessem estrutura para estes objetos. Caixas de diferentes formatos e tamanhos guardam estes tesouros até que possam compor o trabalho. Neste processo de conhecimento no qual estão as relações entre o objeto e corpo, ficou evidente a importância do gesto que envolve o seu manuseio, pois cada objeto determina a maneira mais específica, adequada e eficiente para interação. Segurar a agulha ou o alfinete e espetá-lo inúmeras vezes são gestos de quem costura, movimento que nem sempre está visível no produto final. No trabalho da Figura 3 e em outros que se seguiram, investiguei o gesto que se repete para sua construção, bem como o resultado da repetição no espaço expositivo, quando se acumulam os objetos que se manuseia. O objeto por si só constrói o trabalho, e se desliga aos poucos da imagem e do desenho. A dissertação de mestrado intitulada: *Intimidades entrelaçadas: gestos olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular*² (NERY, 2003) possibilitou aprofundar este estudo através da investigação da minha própria produção poética na construção de objetos pelos gestos manuais, no tempo e no espaço. O resultado foi um grupo de trabalhos construídos durante dois anos ininterruptos com gestos repetitivos envolvendo alfinetes agulhas, zíperes, potes de medicamentos e botões brancos.

O trabalho *Agulhas por um fio* (Figura 4) presente na dissertação, evidencia a passagem do tempo, nele as funções originais do objeto são subvertidas, a linha de nylon costura as agulhas que tocam a base suavemente ao mesmo

² O estudo completo pode ser visualizado em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3636/000390761.pdf?sequence=1>.



tempo em que se impõe no espaço como uma serpente. Dezesesseis mil agulhas de costura estão a serviço desta forma, marcam o tempo de dois anos em que, sempre que possível, elas foram acrescentadas ao fio de nylon. Fio este que só foi cortado no momento final da montagem da exposição de apresentação. Metaforicamente as agulhas estão no limite de não serem mais o que eram quando foram criadas, pois lhes foi tirada a função de costurar, e que agora elas próprias são costuradas. O gesto de deslocamento da função possibilitou evidenciar e engrandecer este objeto ínfimo, quase invisível no contexto doméstico e que muitas vezes é desprezado e esquecido. Aqui a agulha simplesmente é.



**Figura 4 - Roseli Nery. Agulhas por um fio. 2003.
Aproximadamente 16 mil agulhas de costura em fio de nylon.
Nove metros de comprimento. Registro pessoal**



Este trabalho assim como os outros que compõem a dissertação de mestrado, continuam vivos e pulsantes e ainda instigam questionamentos e estimulam a produção de outras séries.

Após acumular os objetos para a construção dos trabalhos, dediquei-me a experimentar as possibilidades de sua valorização através da unicidade, explorando a individualidade e a valorização da forma do objeto quando colocado em situação de visualização privilegiada. Desta pesquisa surgiram trabalhos como os da série *Relicários* (Figura 5).



**Figura 5 - Roseli Nery. Sem título. Da série *Relicários*. 2009.
Caixa de porcelana, veludo, e agulha de costura para cegos . 6 x 3 x 3cm. Registro pessoal**

O estudo dos objetos individualizados através da série *Relicários* trouxe indagações a serem investigadas, como a relação de tamanho entre as pessoas e as coisas, assim como os movimentos corporais que envolvem a aproximação com determinados objetos pequenos. Pensou-se então na possibilidade de criar ambientes especiais ou situações específicas em que os objetos cotidianos pequenos e banais estivessem literalmente ligados, unidos e encaixados para compor o que poderia ser um paralelo entre ecossistemas vivos, e o inventado,



em que os seres ditos inanimados estivessem em interação, inclusive instigando a presença e o movimento do espectador, ser vivo que completa o sistema proposto inventado.

Sobre o livro da infância. Contaminada com o pensamento de que seria possível criar objetos que estivessem em interação em um determinado espaço, surgiu em minhas mãos, de maneira surpreendente, um livro que era de minha mãe. Por coincidência ou pelo estado de imersão na minha produção, ou por ocasião propícia ou ainda por estar envolvida pela busca de respostas às minhas próprias perguntas, deparei-me com um livro antigo, que por ocasião de partilha familiar coube a mim guardar. O livro *Os vizinhos dos anõezinhos* de William Donahey (Donahey, 1950) (Figura 6), pertencia à minha mãe e foi um presente de sua professora durante seus estudos básicos na escola primária como prêmio por ser boa aluna. Este livro fazia parte das horas de lazer de minha infância.



Figura 6 - William Donahey, *Os vizinhos dos anõezinhos*, 1950.
Foto do livro de minha mãe.



Rever o livro me fez lembrar como eu gostava das ilustrações, a meu ver, e filtrada pela fantasia infantil, muito realistas, naquela época eu me imaginava estar entre aqueles pequenos seres.

Marcel Proust em seu livro *Sobre a leitura* diz que se hoje folhássemos os livros da infância eles seriam “simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais” (PROUST, 2003, p. 10). Os lagos e as habitações citadas pelo autor seriam os locais onde cada leitor encontra conforto e tranquilidade para deleitar-se com seu livro e esquecer os dias e as horas. Imagino que esses dias e horas tenham outra interpretação, ou outro sistema de contagem bem diferente quando se abre o livro e se atravessa para o espaço da imaginação. Ao abrir o livro da infância retorno ao passado, esqueço-me do tempo e me desligo do entorno, volto a sonhar.

Essa nostalgia da infância foi despertada pelo livro, este objeto de afeto que nos faz acessar um mundo de imaginação no qual viajamos sem nos deslocar, para lugares reais ou fictícios, ele abre portas e estimula sempre outras incursões. Marcel Proust descreve com muita simplicidade através da sua própria experiência e lembrança, a ambiência dos momentos em que estamos lendo, narra como nos comportamos, e como um livro pode mudar nossa rotina, nos fazer querer ficar quietos e possibilitar a passagem ao mundo da imaginação, onde cada página é um desafio.

O tempo com o livro é diferente do tempo real, parece não serem compatíveis, quando se está com um livro, apenas o conteúdo importa e outras coisas são deixadas de lado, principalmente quando se é criança. Segundo Proust, “talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los,



aqueles que passamos na companhia de um livro preferido (PROUST, 2003, p. 9)”. Tocar um livro da infância é quase não se lembrar das suas histórias, mas sim dos momentos vividos entre a imaginação e a fantasia. As ilustrações ajudam neste embarque, é o ingresso que nos permite sonhar. Para a criança um livro sem imagens não desperta tanto interesse, tanta empatia, não conquista. Sobre as ilustrações dos livros da infância Martine Joly diz:

A nossa infância ensinou-nos também que podíamos ser sábios como as imagens (...). A imagem, neste caso, é precisamente aquilo que não se mexe, o que fica no seu lugar, o que não fala. Eis-nos bem longe da televisão mas próximos dos livros ilustrados, os primeiros livros infantis, onde aprendemos paralelamente a falar e a reconhecer as formas e as cores. E todos os nomes de animais. De resto, à criança sábia como imagem foi durante muito tempo oferecida, como recompensa, uma imagem (por vezes piedosa). Representações visuais e coloridas, tais imagens são de calma e de reconhecimento. Menos inocentes quando se transformam em BD, estes livros de imagens embalam no entanto a nossa infância nos seus momentos de repouso e de sonho. Para que serve um livro sem imagens? Pergunta Alice. (JOLY, 2007, p. 17)

Este encontro com a infância através do livro acendeu um sentimento latente e encontrou reforço ao contexto que se propõe esta pesquisa que visa aliar a invenção de um ecossistema de objetos ao estudo da escala referente às pessoas e as coisas pequenas buscando criar a sensação de pequenez humana frente às coisas do mundo. O ambiente ilustrado no livro de minha mãe se apresenta assim: pequenos seres vivem ao lado de “gente grande” (como denominado pelos anõezinhos) em um “entrançado de roseiras bravas, nela está situada a Cidade dos Anõezinhos” (DONAHEY, 1950, p. 10). Eles moram em “casa sapato” e se utilizam de objetos humanos para seu uso cotidiano. Botinas viram lavanderias, dedais de costura viram baldes (Figura 7). O gesto de apropriação dos objetos pelos anõezinhos muda a função do objeto e



apresenta relação de escala importante que busco relacionar com a construção visual poética no *Ecosistema inventado*.



Figura 7 - William Donahay, *Os vizinhos dos anõezinhos*. Ilustrações.

O tema de pequenos seres convivendo entre pessoas normais pode ser identificado também em outras produções literárias e filmográficas. A história do livro de Mary Norton, *Os pequeninos Borrowers* (NORTON, 2011) reproduz a mesma ambiência do livro de William Donahay. Pequenos seres vivem no assoalho das casas e pegam emprestados (se denominam coletores) objetos e outras coisas para viver. Semelhantes, ambos os livros narram o cotidiano dos pequenos e suas aventuras para sobreviver entre pessoas e animais de tamanho natural (Figura 8).



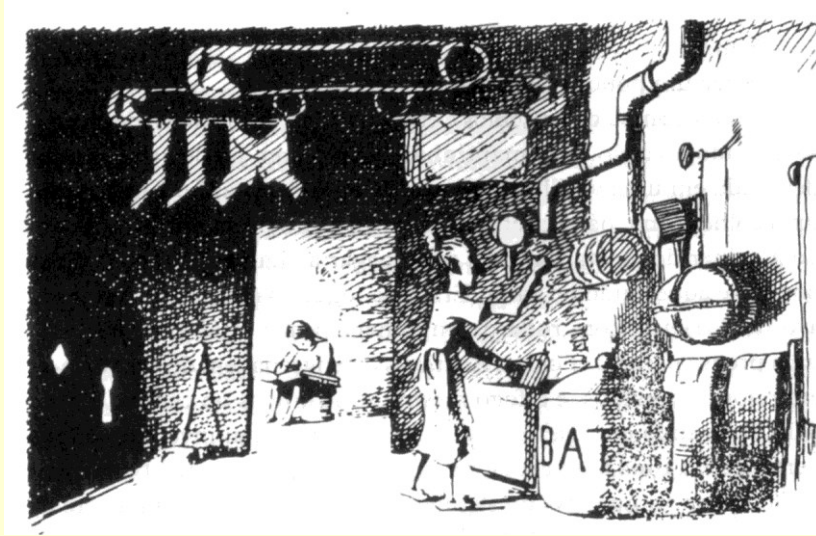


Figura 8 - Mary Norton. Ilustração do livro.
(NORTON, 2011, p. 26)

Pessoas miniaturizadas também são tema de livros de Monteiro Lobato, *A chave do tamanho* (LOBATO, 2009), Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver* (1726) e Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas* (1865). Com exceção de Monteiro Lobato, e incluindo Mary Norton, seus livros foram referência para o cinema e originaram os filmes como: *As viagens de Gulliver* (*As viagens de Gulliver*, 2010), várias versões de *Alice no país das maravilhas* desde 1903 e a mais recente 2010 (*Alice no país das maravilhas*, 2010), além de inúmeras animações cuja mais popular é a da Disney de 1951. O livro de Mary Norton deu origem a séries de tv e animações além de três versões do filme: *Os pequeninos*, sendo a primeira em 1973, depois 1997 (Figura 9) e 2011.





Figura 9 - Os pequeninos, 1997. Frames do filme.
(Os pequeninos, 1997)

Além destas, outras produções cinematográficas, das quais destaco as que fizeram parte da minha infância, como *O incrível homem que encolheu* (*O incrível homem que encolheu*, 1957) e *Terra de gigantes* (*Terra de gigantes*, 1968/1970), trazem a ambientação que alimenta a rede de fantasia sobre a possibilidade de encolhimento e agigantamento do corpo.

Imersa nesta rede ficcional e com o desejo que a produção poética impõe, o trabalho acontece em pequenas construções escultóricas. Tal construção em simbiose inclui objetos cotidianos pequenos, a possibilidade de criar relações entre os objetos, a relação de escala entre objetos e pessoas e o desejo de produzir a sensação de pequenez no espectador. Esta ambiência aliada ao conhecimento pessoal em biologia dá oportunidade de desenvolver uma pesquisa mais aprofundada sobre o processo criativo pessoal que pretende responder a algumas questões investigativas que serão logo salientadas.

O amadurecimento em relação aos objetos cotidianos com potencial poético para a criação artística vem de um olhar diferenciado para o ambiente doméstico da mesma maneira que certos biólogos olham para a natureza e para os sistemas biológicos. Esta ideia está baseada no entendimento de que existem



muitos organismos vivendo em interação entre si e com seus ambientes, em ecossistemas que conhecemos, sabemos que existem e muitos dos quais também fazemos parte.

O ambiente onde se desenrola a história dos anõezinhos de William Donahey acrescido dos objetos humanos pode ser comparado aos ecossistemas naturais, e a minha postura em relação a estes miniambientes caracteriza o olhar do biólogo (também presente em minha formação acadêmica), para a natureza pequena, imperceptível e quase invisível na qual muitas vezes necessita-se de lentes para melhor enxergar.

Paralelamente ao ambiente natural, no ambiente doméstico estamos em interação com outras pessoas, por vezes com animais de estimação e plantas, além de outros seres vivos que não enxergamos ou não desejamos conviver, como os insetos, e micro-organismos. Os seres que habitam este local, a casa, estão ali por um determinado motivo, por alimento, por proteção, por necessidade de convivência emocional, por afeto. Existe neste ambiente uma troca entre seus elementos, da mesma maneira que existem as trocas energéticas no ecossistema biológico natural. Qualquer alteração relacionada aos seus elementos interfere no outro e/ou no todo. Neste ambiente casa, habitada por seres vivos, estão também os objetos que utilizamos e compartilhamos, são seres não vivos que nos dão suporte e nos mantém unidos em um mesmo ambiente. A princípio eles estão em segundo plano no panorama doméstico, mas basta imaginar uma casa sem eles que percebemos o quanto eles são primordiais no nosso dia a dia.

Estas relações no ambiente doméstico, neste contexto, aproximam-se do conceito de ecossistema, que norteia o pensamento de produção poética desta tese, entendendo o ecossistema como um sistema:



que tem como ideia principal a unidade entre os organismos, segundo o ecólogo e zoólogo Eugene Odum (1913-2002) na qual, outras características fundamentais incluem: limites (espaço-temporais); fatores e componentes que se influenciam mutuamente; sistemas abertos, com entradas (exemplo: luz solar) e saídas (exemplo: respiração e emigração); e capacidade de resistir e/ou adaptar-se a distúrbios (ANGELINI, 1999).

Para dar andamento e fôlego ao meu desejo de criação, lanço mão da ideia de que os objetos não estão aí por acaso, não são inocentes e inertes. Parto do pressuposto de que eles podem ter certa alma, vontade ou voz. Com o tempo entendi não estar sozinha com este pensamento e pude perceber similaridades nas opiniões sobre os objetos de autores como Vilém Flusser (FLUSSER, 1998), Allan Sieber (SIEBER, 2014), Arnaldo Antunes (ANTUNES, 2002), Deyan Sudjic (SUDJIC, 2010) e Agnaldo Farias (FARIAS, 2001). No processo de produção desta pesquisa, metaforicamente, escuto os objetos, dou-lhes a voz e a oportunidade poética de apresentarem-se ao mundo de maneira singular.

Assim, a minha produção nasce a partir do olhar para eles, objetos, e a partir deles, com um sentido semelhante ao que nos descreve Nelson Brissac Peixoto:

olhar um objeto é mergulhar nele. Os objetos circundantes tornam-se horizontes, a visão é um ato de dois lados: ver um objeto é ir habitá-lo e dali observar todas as coisas. (...) O olhar se faz nas duas direções, cada objeto é espelho de todos os demais (PEIXOTO, 2004, p. 177).

Ao unir os objetos escolhidos tive a sensação de que eles tivessem necessidade de estarem ali, juntos, criando um novo ser, ou, melhor dizendo, outra maneira de estar no mundo, diferente daquela para a qual eles haviam sido produzidos. Esta união beneficiada entre objetos se aproxima da ideia do



conceito biológico de simbiose, no qual dois indivíduos se associam para que ambos tenham algum tipo de vantagem para existir.

A reunião de vários objetos simbióticos instalados no espaço de exposição pretende criar um ecossistema no qual todos estejam conectados, seja pelo espaço que se encontram, seja pelas afinidades materiais ou ainda pelo seu estado de pequenez.

A partir deste panorama, que inclui a apropriação de objetos cotidianos pequenos originados no ambiente doméstico e a noção de que se pode propor interação diferenciada para estes objetos como em um ecossistema, os questionamentos desta pesquisa são:

- Como criar objetos escultóricos que se apresentem como pequenos conjuntos nos quais haja interação simbiótica entre objetos cotidianos ínfimos e instiguem o espectador a participar desta interação de maneira sensível?
- Como o ecossistema inventado deve ocupar o espaço de exposição?
- Pode a fotografia estar a serviço do estudo das relações de escala entre pessoas e objetos no contexto do ecossistema inventado?
- Como esta proposta de criação pode estar teórica e praticamente articulada com a produção contemporânea de arte?

Na busca pela resposta a estas questões elejo a seguinte dinâmica para os conceitos operacionais que levam em conta:

a) manutenção de dossiê de pesquisa: sistematização dos documentos do processo de criação, como diários, registros fotográficos, catalogação de filmes,



vídeos, sons e textos, além de outras produções e informações pertinentes à pesquisa;

b) visitas às lojas populares de utensílios, ferragens e armarinhos das cidades de Rio Grande, Porto Alegre e Lisboa para aquisição de objetos;

c) investigação sobre possibilidades de construção a partir de objetos adquiridos;

d) pré-instalação dos objetos para registro e estudo;

e) registro fotográfico das criações; e o

f) estudo da imagem fotográfica dos objetos como potencial poético.

A união dos objetos para criar o ecossistema se dá a partir das possibilidades formais de junção e encaixe de cada objeto escolhido. A simbiose proposta é diretamente vinculada a esta possibilidade sem a qual não se dá a união.

O referencial teórico articulado nesta pesquisa envolve o estudo do objeto como elemento cultural e de comunicação abordado principalmente pelos autores Abraham Moles, Jean Baudrillard e Vilém Flusser, o estudo do objeto na arte, nos textos de Agnaldo Farias. Marcus Dohmann contribui com o olhar do designer sobre o objeto pela experiência material e a cultura do objeto. Gaston Bachelard ajuda a entender, o espaço ocupado pelas pessoas e coisas e seus entornos, já Roland Barthes dialoga através da semântica dos objetos e outros textos nos quais o autor contextualiza o objeto como elemento semiológico. Além destes autores citados, Walter Benjamin traz para este contexto seu pensamento sobre o olhar para as coisas do cotidiano, os brinquedos e as coisas pequenas assim como Gaston Bachelard nos fala também sobre o sentido das



miniaturas. Além destes, outros autores e artistas são convidados ao debate e vão sendo mencionados no decorrer dos capítulos. Ainda, Humberto Maturana e Eugene Odum nos ajudam a discutir o funcionamento dos sistemas, sejam eles biológicos ou artificiais.

Assim, os objetos escultóricos que surgem desta pesquisa induzem a produção teórica que está estruturada nesta tese da seguinte maneira:

Capítulo 1 - Prazer em conhecê-lo, objeto cotidiano banal. Neste capítulo apresentamos uma revisão pontual sobre o objeto cotidiano na arte. São apresentados o contexto do objeto na pesquisa, seus antecedentes, as relações no campo do design e a apropriação do objeto em rticulação produções recentes.

Capítulo 2 - Ecossistema de objetos, a casa das coisas. Neste capítulo discutimos o conceito de ecossistema e sua transposição para o campo da arte e mais especificamente a criação do *Ecossistema inventado*. Apresentamos os objetos escultóricos criados como conjuntos simbióticos e discutimos as possibilidades de interação dos objetos entre si, com o espaço e o público.

Capítulo 3 - A escala das coisas, corpo e obra. A articulação teórico-prática deste capítulo está focada nas relações de tamanho e as noções de escala entre os objetos escolhidos, os conjuntos simbióticos criados e o corpo humano. Também aqui o objeto porta é abordado como elemento de transposição de ambientes, é a entrada para o *Ecossistema inventado*.

Capítulo 4 - Jogos de ver. Neste capítulo abordamos as produções fotográficas originadas da pesquisa, as maneiras de ver e criar através de dispositivos técnicos: camera fotográfica, lupas e lentes em favor da



ambiguidade das imagens que induzem novas percepções em relação ao tamanho das coisas.

O diálogo poético instigado pelas produções escultóricas desta pesquisa inclui as pequenas obras de Jeanete Musatti (São Paulo, 1944) composta de caixas, estojos e também sistemas de objetos colecionados e ordenados em arranjos que muitas vezes apresentam a figura humana como elemento miniaturizado. O trabalho delicado e sutil de Lynn Beldner (Filadélfia, 1954) propõe conversas sobre o doméstico, o feminino e as coisas banais apresentadas com valor enaltecido. Gê Orthof (Petrópolis, 1959) nos traz a intimidade do pequeno e sua escrita espacial. Hans Peter Feldmann (Dusseldorf, 1941) participa do diálogo relacionado à escala das coisas com seus pequenos bonecos agigantados pela luz e sombra assim como Robert Therrien (Chicago, 1947) que constrói móveis em escala supra-humana e Ron Mueck (Melbourne, 1958) com suas esculturas humanas em grande escala colocam o indivíduo em situação de miniatura ao entrar em contato com seus trabalhos, assim como o que se pretende com os objetos escultóricos desta pesquisa. Já Maurizio Cattelan (Pádua, 1960) com o trabalho *Elevador*, além de estabelecer as relações de escala humana com as coisas, que é assunto desta pesquisa, incrementa o debate da porta como elemento a ser transpassado ao se trocar de ambiente, assim como a porta de *Alice no país das Maravilhas* e as portas que compõem os trabalhos desta tese. Para o debate do papel da fotografia como ferramenta para o estudo da escala entre o objeto e o corpo trazemos o trabalho da artista Leila Danziger (Rio de Janeiro, 1962) e do artista Petros Chrisostomou (Londres, 1981) que também cria situações inusitadas com os objetos através da fotografia. Para dialogar sobre lentes de aumento na produção poética estão presentes Elida Tessler (Porto Alegre, 1961) e Patrick Jacobs (Califórnia, em 1971) com lupas que se repetem e dioramas escondidos.



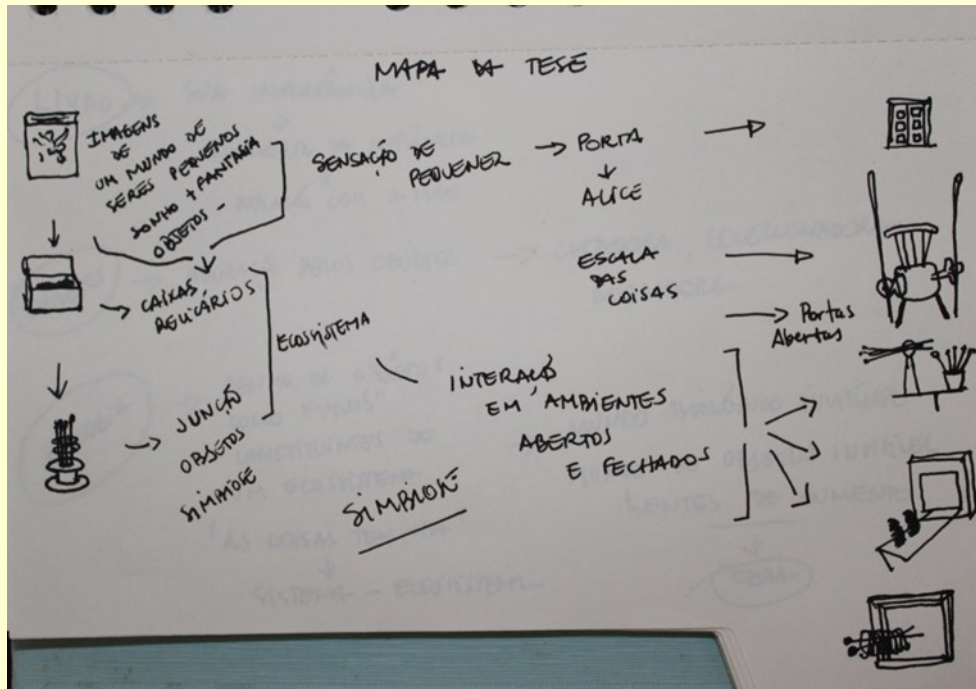


Figura 10 – Roseli Nery. Mapa da tese
Esboço a partir do dossiê de pesquisa

A partir destas referências, e seguindo o mapa da tese apresentado na Figura 10, buscamos articular a teoria e a prática em obras que expressem a sensação de miniaturização através de pequenos ambientes em que os próprios objetos banais interajam e convidem o espectador a uma viagem metafórica para um universo tridimensional de coisas pequenas.



Capítulo 1

Prazer em conhecê-lo, objeto cotidiano banal

Alfinetes, dedais, lâminas para microscópio, ponteiros de guarda-chuva, botões, colchetes, bobinas para máquinas de costura, mini escovas dentais, ganchos, tampas de tubos de pasta de dentes, cursores de zíper, miçangas, fixador de fios, pingente de lustre, tampa de creme para o cabelo, cristais, tampa de creme dental, massagedor facial, castiçal de vidro, braçadeira, guizos para pesca, mini pente para lã, bola de gude, ponteira para cordão de roupa, pino para prateleira, brinco de prata, cordão para etiquetas de roupas, tampa para pia com corrente, cliques para papel, alfinetes para mural, mini caixas de porcelana, portabatom, caixa portátil para comprimidos, caixa para pedras preciosas, cadeira e armário em miniatura, linhas e tecidos.

Essa lista apresenta nomes de objetos trabalhados nesta pesquisa. Cabe ressaltar que neste contexto por vezes usaremos a palavra coisa e a palavra objeto como tendo o mesmo significado. Para definir objeto sigo autores que o consideram como elemento da construção humana e que tem uma utilidade-fim, como é o caso de Abraham Moles e Roland Barthes. Para Moles, o objeto “é um elemento do mundo exterior fabricado pelo homem e que este deve assumir ou manipular” (MOLES, 1972, p. 15). Já Barthes, complementa esta noção e os interpreta sob duas conotações, uma subjetiva e outra tecnológica. Conotação tecnológica do objeto seria aquilo o que é produzido para um determinado uso,



é um elemento de consumo (BARTHES, 1993, p. 247). Então, o “objeto serviria efetivamente para alguma coisa, mas serve também para comunicar informações. Sempre há um sentido que transborda o uso do objeto” (BARTHES, 1993, p. 247), e é neste “transbordamento” que está a subjetividade atribuída a cada um. Sobre a palavra coisa, sua abordagem é bem mais ampla, nos parece que tudo cabe nela. Martin Heidegger dedicou um extenso estudo para tratar filosoficamente deste elemento (HEIDEGGER, 2002). Para Heidegger, *coisa* vai bem mais além, é mais que um objeto, uma coisa é algo de ordem fenomenológica, pressupõe um acontecimento que envolve o objeto tecnológico estático ou outros elementos de origem natural. Para Maria Esther Maciel,

da palavra coisa emergem várias possibilidades de sentido. Se num extremo, ela é capaz de designar tudo quanto existe ou possa existir para ser nomeado, classificado, definido ou representado, no outro aponta para o que não se sabe, para o enigma do que resiste aos nomes e à classificação (MACIEL, 2004, p. 97).

Como não é o objetivo desta tese aprofundar estes conceitos, usamos eventualmente coisa e objeto como sinônimos, em consonância com alguns autores citados, para que o texto tenha melhor fluidez e também diminuindo repetições da palavra objeto por vezes inevitável.

1.1 O contexto. Em relação aos objetos elencados no início deste capítulo, apesar da aparente aleatoriedade, eles têm razões muito claras para estarem aqui. Se prestarmos atenção podemos perceber algumas similaridades entre eles. Todos fazem parte da população de objetos encontrados em muitas casas, mas podem ser agrupados segundo algumas características. A classificação dos objetos de nosso ambiente é tema de estudo de Jean Baudrillard. A partir do



entendimento de que os objetos proliferam em quantidades enormes, número comparável ao de espécies da fauna e da flora, Baudrillard propõe que existem maneiras infinitas de classificação.

Os objetos cotidianos proliferam, as necessidades se multiplicam, a produção lhes acelera o nascimento e a morte, falta vocabulário para designá-los. Pode-se esperar classificar um mundo de objetos que se modifica diante de nossos olhos e chegar a um sistema descritivo? Existiriam quase tantos critérios de classificação quanto objetos: segundo seu tamanho, grau de funcionalidade, o gestual que a ele se liga, sua forma, sua duração, o momento do dia em que emergem, a matéria que transformam, o grau de exclusividade ou de socialização no uso, etc. (BAUDRILLARD, 2000, p. 10).

Para esta pesquisa foram escolhidos os critérios de tamanho (uma das características principais já mencionadas), beleza, função, banalidade, domesticidade, capacidade de interação com outros objetos e pela aparente insignificância, mas todos com um enorme potencial para a construção poética escultórica.

Além destes fatores, aspectos subjetivos são considerados e estão relacionados à intuição da artista, são da ordem do inefável e estão subordinados a atender algo que diz respeito ao processo criativo e aos apelos do próprio trabalho em construção.

Ao ler os nomes dos objetos, imediatamente cria-se a imagem mental que cada objeto representa. Neste caso estamos nos referindo à tríade semiótica de Charles Peirce. A palavra como *signo* que diz respeito ao *objeto* cuja compreensão é dependente do *interpretante*. A interpretação está no nosso repertório imagético e é totalmente dependente de nossa experiência de mundo, neste aspecto, podemos nos referir a relações afetivas com os objetos, conotação



subjetiva apontada por Barthes. A respeito destas questões subjetivas relacionadas à nossa experiência pessoal, Marcus Dohmann nos diz:

“Todo tipo de objeto, pequeno ou grande, comum ou raro, simples ou complexo caro ou barato, é um componente essencial da cultura do cotidiano. As cidades que habitamos, os prédios que ocupamos, os espaços pelos quais transitamos, os objetos que utilizamos e as imagens que contemplamos cumprem o papel de mediadores das nossas experiências nesse nosso ambiente” (DOHMANN, 2013, p. 36).

Estes objetos são pequenos. Esta noção de tamanho é apresentada com o referente do corpo humano, um pouco diferente das medidas numéricas. Pensamos apenas que são pequenos o suficiente para caberem na palma da mão assim como já mencionado. Além do tamanho, podemos identificar neste conjunto, objetos que poderiam ser organizados em grupos, aqueles para uso em costura, objetos de metal, objetos de vidro, objetos de papelaria, caixas diversas, tampas plásticas. Poderíamos dizer que são objetos insignificantes que poderiam estar relegados ao fundo de gavetas (Figura 11).





Figura 11 - Roseli Nery. Desenhos de alguns objetos da pesquisa. Lâmina para microscópio, dedal, cursor de zíper, alfinetes de costura, massageador facial, ponteira de guarda-chuva, ganchos de roupas, tampa para pia.

1.2 Antecedentes. A utilidade original dos objetos utilizados nesta pesquisa, como esses exemplificados na Figura 11, é subvertida e anulada pelo processo criativo pelo qual está submetido. Este gesto de apropriação e deslocamento de algo cotidiano, comum na arte contemporânea, tem suas manifestações mais importantes na obra de Marcel Duchamp desde a década de 1910. A meu ver, todo artista que de alguma maneira se apropria ou desloca objeto cotidiano para sua arte, dá continuidade a obra dele, meu trabalho é um desdobramento de algo que começou com este artista. Agnaldo Farias diz que

a alternativa proposta por Duchamp significou implosão da lógica do sistema artístico enviando-lhe um objeto outro, um objeto industrial, anônimo, desfuncionalizado, nem feio nem bonito, um objeto apenas. Ao fazê-lo demonstrou que a produção de sentido não é algo que se esgota no objeto instituído como artístico e que, além disso, arte é uma



prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz. Deslocado de seu *habitat*, o objeto doméstico, à maneira de um trocadilho - jogo que Duchamp tanto gostava, passa a demoníaco; colocado em outro contexto, desmontada a sintaxe, o objeto converte-se em outro, de afável e familiar transforma-se em obstáculo, corpo estranho (FARIAS, 2007).

O *Porta-garrafas* (Figura 12) é exemplo deste gesto de deslocamento, apropriação e estranhamento, e tudo que veio depois teve seus antecedentes também em outras produções. De maneira mais sutil ainda explorando a bidimensionalidade do objeto, ressaltamos aqui as colagens de Braque e Picasso. A obra *Natureza morta com cadeira de palha* de 1912 de Picasso (Figura 13) é uma manifestação do artista neste sentido. Ambos os artistas, inusitadamente para a época, inseriram às suas pinturas elementos da vida cotidiana como o pedaço de oleado, em *Natureza morta com cadeira de palha*, além de recortes de jornais e revistas. Assim deram início à inserção da realidade cotidiana e por consequência a uma certa estranheza na arte. Tanto a colagem como os *ready-mades* despontaram na mesma época, em 1912. Para Agnaldo Farias este seria “o ano zero do objeto ao vivo na obra de arte” (FARIAS, 2007).





**Figura 12 - Marcel Duchamp. Porta-garrafas. 1914/1964.
Museu Coleção Berardo Lisboa. Registro pessoal.**



**Figura 13 - Pablo Picasso. Natureza morta com cadeira de palha. 1911-2.
Pintura a óleo com colagem de oleado e moldura de corda, 29 x 37 cm.
(DEMPSEY, 2010, p. 85).**



O objeto também foi foco de estudo de André Breton em 1936 por ocasião da exposição surrealista de objetos em Paris no mesmo ano, quando escreveu *Crise do objeto*. O mesmo texto foi revistado por Mario Pedrosa no qual argumenta que “o objeto passa, mesmo a partir do cubismo, do fauvismo, e naturalmente do expressionismo a ser dissecado, desestruturado e dissolvido” (PEDROSA, 1980). Os surrealistas buscavam objetivação da atividade do sonho, passagem do onírico para a realidade. Neste contexto Salvador Dali criou os objetos com funcionamento simbólico como o da Figura 14.



**Figura 14 - Salvador Dali. Telefone branco afrodisíaco, 1936.
Museu Coleção Berardo Lisboa. Registro pessoal.**

No Brasil, o objeto começou a sua trajetória como linguagem artística em meados dos anos 1960, período no qual o destacamos na obra de Hélio Oiticica a exemplo dos *Bólides*. A valorização do objeto na arte deu lugar ao que se



chamou de Nova objetividade, a respeito desta fase da arte Celso Favaretto nos diz:

O objeto não seria uma nova categoria híbrida e sintética acrescentada à pintura e à escultura, mas uma proposição conceitual que praticamente abre um domínio da arte contemporânea ativo até hoje. Tal concepção de objeto radicaliza a dissolução estrutural e propõe outras ordens estruturais, de criação e de recepção; implica a relação objeto/comportamento, ressignifica o ato artístico e a experiência estética (FAVARETTO, 1997).

Nesta época, o contestador Nelson Leirner surpreendeu com seu *Porco empalhado* de 1967, e ainda hoje o objeto cotidiano está presente em suas obras e o tornou referência consagrada desta linguagem na arte brasileira.

Seja pela ideia de realidade, indiferença, estranhamento, afetividade ou pela forma compositiva na obra, o objeto tornou-se instrumento para a experiência estética em qualquer dimensão, em qualquer ambiência, determina o espaço e seus agentes.

1.3 Desdobramento e afirmação do objeto. O objeto além de compartilhar o espaço da escultura, ganhou outros espaços, compõe as instalações e intervenções, participa das performances, está ligado ao corpo, é sua extensão. Não há como definir seus limites, agora o objeto está na arte e é arte.

A partir daí, não há retrocesso, de maneira gradual, o objeto ganhou espaço e importância como elemento cultural e de comunicação social. Ele está principalmente no Cubismo, no Dadaísmo, no Surrealismo, na Pop Art, na arte Cinética, na arte Conceitual, e muito presente na arte contemporânea na qual ganhou destaque, se desligou da bidimensionalidade e do pedestal escultórico,



adquiriu nome próprio, a linguagem do objeto. Daysi Peccinini confirma este fato quando relata que:

a partir dos anos 1960 os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura foram considerados superados e aos objetos de uso corrente se lhes atribuiu uma importância maior, sendo utilizados como forma de apropriação - apresentação do real, possuidores de uma carga expressiva que lhes é inerente, como fragmentos desta realidade (PECCININI, 1980, p. 13).

Ratificando a importância maior adquirida pelo objeto no decorrer dos anos, Agnaldo Farias nos traz outros antecedentes que têm origem nos temas da história da arte quando diz que:

A alteração do estatuto do objeto na arte, sua passagem do plano secundário onde estava relegado para uma posição de destaque foi uma decorrência do programa realista introduzido por Gustave Courbet (1819-1877) na cena estética francesa no final da primeira metade do século XIX. A ênfase dada ao objeto na obra dos Impressionistas, com destaque a Vincent Van Gogh (1853-1890) e, mais ainda, Paul Cézanne (1839-1906), cuja importância para o cubismo de Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973) merece ser qualificado como seminal. (FARIAS, 2007).

A realidade do objeto na arte de hoje é decorrente de todo este processo de afirmação de sua presença marcante, e as obras produzidas na atualidade que utilizam este elemento de construção trazem consigo a sua história. Para Agnaldo,

A estabilização desse circuito criou uma situação sem precedentes: para que um objeto fosse considerado obra de arte, para que ele pudesse produzir significados legítimos, além de seus atributos metalinguísticos, ele deveria ter a chancela de um museu ou de um crítico (FARIAS, 2007).

Esta pesquisa se insere neste contexto no qual pelos gestos e ações poético-artísticas os objetos podem compor ou tornarem-se a própria obra. O *Ecossistema inventado* não se insere em categorias da arte tradicionais, como



pintura, escultura e gravura. A arte de hoje possibilita que as linguagens se expandam, se conectem, se esbarrem e se fundam. A escultura de ontem é a expressão tridimensional de hoje, esta que pode incluir o corpo, as coisas, o espaço, a natureza e o som, por exemplo. Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado* discorreu sobre as dificuldades do uso do termo quando diz que:

coisas surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de tv ao fundo, grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma destas tentativas, bastante heterogêneas poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito desta categoria possa se tornar infinitamente maleável (KRAUSS, 1984, p. 129).

O termo escultura nos parece insuficiente para abrigar a ampla variedade de produções tridimensionais de diferentes composições materiais. O campo da escultura se expandiu, como analisou Krauss, e podemos dizer que a linguagem tridimensional, hoje, inclui a escultura e todas as outras formas de expressão que valorizam o volume e as formas em integração com outros elementos. Nesta imensa lista incluímos objetos, espaço, arquitetura, imagens e pessoas, como é o caso dos trabalhos da presente pesquisa.

1.4 O design e o objeto apropriado. Cabe salientar que a história do objeto, que neste caso é deslocado para arte, não se limita ao campo da arte, está imbricada em diversas áreas do conhecimento, como a antropologia, a psicologia a história, a sociologia e, o design. Sua presença marcante e desenfreada se acentua depois da era industrial justamente com o aparecimento do design. A história que cada objeto desta pesquisa traz consigo está relacionada ao projeto do profissional do design (até o momento da compra) e,



posteriormente à pessoa que o possui e utiliza. Pelo olhar de Violette Morin, o objeto industrializado que está disponível a todos e tem sua vida útil determinada pela garantia do fabricante, é considerado **objeto protocolar**, mas pouco a pouco este objeto que é adquirido e utilizado tende a se modificar e a conter traços de seu dono, e pode se tornar um **objeto biográfico** (MORIN, 1971, p. 189). A autora vai mais além e afirma que tanto o objeto quanto seu usuário se modificam reciprocamente “em uma estreita sincronia” e mantém-se em simbiose.

Os objetos desta tese, originalmente protocolares, a partir da apropriação tendem a tornarem-se objetos biográficos pelas minhas ações e estão a serviço da poética artística construída no percurso deste trabalho.

Baudrillard nos aponta, conforme já mencionado, que a quantidade de objetos que nos circula é enorme e comparável às espécies da fauna e flora inventariadas pela humanidade. Henry Petroski³ no livro *A evolução das coisas úteis* vai além quando cita George Basalla⁴ ao afirmar que “o mundo tecnológico teria uma diversidade três vezes maior que o orgânico”. Os autores nos ajudam a entender este fenômeno e justificam que “esta atividade é manifestada por fatores psicológicos econômicos e socioculturais em que novidades surgem em meio a artefatos que se encontram em evolução constante” e destacam duas razões, uma diz respeito à “evolução contínua de necessidades criadas pelo desenvolvimento de novos designs, e a outra é o desejo que os *designers* têm de expressar sua engenhosidade e talento artístico” (PETROSKI, 2007, p. 35), ou seja, as necessidades humanas estão diretamente ligadas ao que se oferecem aos nossos olhos consumistas, inventamos as nossas necessidades a partir daquilo

³ Henry Petroski é professor de engenharia civil na Duke University.

⁴ George Basalla é professor de História da Ciência e Tecnologia, University of Delaware. Sua publicação mais importante é o livro *The evolution of technology* (BASALLA, 1988) no qual o autor faz analogia entre a evolução dos objetos e a evolução das espécies nas teorias de Darwin e Lamarck.



que os designers imaginam que iremos necessitar para depois necessitar de outras e mais outras coisas. Neste contexto, não há expectativas de diminuição deste ritmo apenas teremos que aprender a lidar com tais questões que afetam o nosso cotidiano, pois haverá sempre profissionais criativos nos apresentando objetos sedutores e a primeira vista, descartáveis, mas com potencial de tornarem-se objetos biográficos.

Embora atualmente nos deparemos todos os dias com esta produção de objetos sofisticados de alta tecnologia como aqueles ligados à comunicação e acesso digital, como os *smartphones*, outros mais triviais e banais, de baixa tecnologia, mas não menos extraordinários, “podem surpreender pela função e beleza das linhas, mas poucas vezes são objetos de estudo” (PETROSKI, 2007, p. 92). Neste grupo de coisas banais e que surpreendem pela beleza das linhas estão os objetos desta pesquisa. Entre agulhas, lâminas, alfinetes e zíperes, está o potencial estético não intencionado pelo designer, Petroski já diz que “seja qual for sua pretensa função, por si só a forma de um objeto sugere novas formas mais imaginativas” (PETROSKI, 2007, p. 63). Tais formas são aqui exploradas para possibilitar junções entre as coisas provocando uma simbiose tão intensa, tal qual aquela apontada por Violette Morin entre objetos e pessoas.

Um olhar diferenciado e imaginativo permite explorar o objeto na sua intimidade: fotografamos, ampliamos, olhamos ao contrário, viramos do avesso, de cabeça pra baixo, de trás pra frente, enxergamos nas formas, possibilidades que talvez seu criador nunca tenha idealizado.

1.5 Objetos entrecruzados em poéticas recentes. Estudar e compreender o objeto no contexto social cultural e artístico tornou-se um prazer e uma necessidade que trazem ainda mais densidade e afirmação para os trabalhos



produzidos e contribuem de maneira significativa para compreensão do meu próprio processo e inevitavelmente para o debate do objeto contemporâneo na arte. Hoje na minha pesquisa e produção é possível estabelecer contatos importantes e aproximações com outras produções e seus criadores. A internet é uma grande aliada neste sentido possibilitando visitar obras e conversar com artistas. Embora entenda que cada um é solitário na sua criação, como uma ilha, parafraseando Agnaldo Farias sobre o entendimento da arte contemporânea, em dado momento as ilhas se comunicam por caminhos imprevisíveis criando uma espécie de rede de comunicação mapeada ou ainda, pelo viés de Agnaldo, um tipo de arquipélago.

Um arquipélago porque cada obra engendra uma ilha, uma topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante à outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece. (FARIAS, 2002, p. 20)

A rede que se forma entre as diferentes e singulares ilhas comentadas nesta tese inclui o trabalho de artistas que utilizam principalmente o objeto cotidiano pequeno em suas obras, ou o avizinham-se de alguma maneira. Nos capítulos seguintes abordaremos o *Ecossistema inventado* em parcerias especiais com Jeanete Musatti, Gê Orthof, Lynn Beldner, Elida Tessler, Leila Danziger, Hans Peter Feldmann, Maurizio Cattelan, Petros Chrisostomou e Robert Therrien dentre outros que estabeleçam conexão com a proposta desta pesquisa.

Assim, a produção teórico-prática desta pesquisa estabelece-se em um movimento em rede, centrado nas peças produzidas, mas que visita e se alimenta do cotidiano, dos escritos relacionados ao objeto na arte e de maneira geral, seja na antropologia, sociologia, psicologia, design e também da produção poética em que o objeto está presente de maneira direta ou indireta seja no presente ou no passado.



Cabe salientar que não se pretende produzir uma revisão extensa e completa sobre o objeto na arte, mas sim buscar relações pontuais com os estudos mais importantes que estejam em consonância com a minha produção. Levando-se em conta que tanto a bibliografia quanto a produção contemporânea em arte é extensa e diversificada, fazemos escolhas dentre as reflexões mais significativas.

Este diálogo entre obras, artistas e escritos sobre a apropriação do objeto cotidiano, o objeto pequeno, a intimidade, a relação entre objeto e espaço, objeto e pessoa, a escala dos objetos, e a fotografia aliada a estas questões, será mais bem descrito e detalhado no decorrer do texto na medida em que os trabalhos desta tese sejam apresentados nos capítulos seguintes.






Capítulo 2

Ecossistema de objetos, a casa das coisas

Se a mesa fosse mãe,
as filhas, sendo cadeiras,
sentariam comportadas,
teriam “boas maneiras”
Sylvia Orthof

 dizem por ai que *Todas as coisas querem ser outras coisas*⁵ que é possível saber sobre *A vida secreta dos objetos*⁶. Há quem diga também que *Os objetos chamam-nos*⁷ e que *as coisas não têm paz*⁸ mas *Conversando é que as coisas se entendem*⁹. Mesmo assim, é possível vivenciar *A revolta das coisas*¹⁰. como seria a vida dos objetos se eles pudessem escolher o melhor lugar para estar, com quem estar, como e onde existir? Será possível propor um lugar e uma maneira para o objeto morar: um lugar de descanso e repouso, com o aconchego e a intimidade do lar?

⁵ (WIERZCHOWSKI, 2014)

⁶ (SIEBER, 2014)

⁷ (MILLÁS, 2010)

⁸ (ANTUNES, 2002)

⁹ (LESSA, 2001)

¹⁰ (KIEFER, 2009)





Figura 15 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical ganchos.
Cursor de zíper, ganchos, colchetes e caixa para pedras preciosas em acrílico e vidro.
4,5cm X 4,5 cm x 1,5 cm. Registro pessoal.



Figura 16 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical ganchos. Detalhe.
Registro pessoal



A curva principal do gancho de roupa cabe exatamente na alça de costura de outro gancho igual, se eles forem encaixados de maneira alternada criam uma união em corrente. O primeiro gancho se prende à saliência do colchete que está preso no fundo da caixa. Dentro da caixa de pedras preciosas que está fixada à parede este arranjo singelo se avizinha ao cursor de zíper e ali se estabilizam e encontram um proposto lugar de convivência ideal (Figuras 15 e 16). Estes encontros de objetos parecem perfeitos, tudo se encaixa em estável harmonia. Um objeto parece necessitar do outro para existir e conseqüentemente para que todo o conjunto exista. O resultado parece estranho, assim como é estranho o encontro de sobrevivência da alga com o fungo que origina o líquen das árvores. O líquen não se parece nem com o fungo e nem com a alga, para identificar seus componentes é preciso desconstruir o líquen, separar fungo e alga, gesto esse que põe fim a ambos os seres. Estes são seres microscópicos e para vê-los é preciso lentes.

2.1 Conjuntos simbióticos. A junção das coisas. No capítulo anterior pode-se ter a ideia de como o objeto foi ganhando seu próprio espaço na produção em arte, começamos com as colagens e aos poucos chegando à afirmação do objeto enquanto arte, estando solitário ou agregado a outros. Considerando os procedimentos utilizados na construção escultórica com objetos no meio artístico, vamos encontrar denominações para identificar a junção das coisas. Além do termo colagem, encontramos assemblagem¹¹,

¹¹ O termo assemblage é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de assemblages é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. Fonte: www.itaucultural.org.br.



bricolagem¹², montagem e construção. Todos estes termos possuem significados técnicos muito semelhantes.

Os procedimentos utilizados nesta pesquisa, a princípio poderiam ser identificados como qualquer um dos termos citados, pois a produção poética proposta está calcada em seus antecedentes históricos, mas, ao mesmo tempo pretende ser uma oportunidade para atualização das reflexões originadas no passado, mas que leva em conta o presente e se alimenta também de outras áreas do conhecimento com o objetivo de melhor fundamentar o debate que o trabalho induz. Neste sentido, propomos a **simbiose**¹³ como junções de interação entre objetos mais íntimas e permanentes nas quais eles sejam dependentes entre si e transformem-se em algo que não se assemelha a nenhum daqueles que o originou, cria uma forma inédita e metaforicamente irreversível, como acontece com os líquens.

Cada conjunto de objetos criados é denominado **conjunto simbiótico**. Alguns pedem o espaço vertical da parede e outros, base horizontal (Figuras 17 e 18), alguns estão confinados em compartimentos fechados e outros em abertos ou semiabertos.

12 A bricolagem seria, a partir da ideia de Claude Lévi-Strauss, a construção a partir de coisas que se junta ao longo da vida, coisas humanas produzidas para determinado fim e às vezes descartadas, podendo, assim, ser reutilizadas em outro campo (LÉVI-STRAUSS, 1989).

13 Simbiose é uma relação mutualmente vantajosa, na qual, dois ou mais organismos diferentes são beneficiados por esta associação. Disponível em <http://www.todabiologia.com/dicionario/simbiose.htm>. Acesso em 11/11/ 2015.





**Figura 17 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical escova para peles.
Escova para peles, miçangas e brinco de prata. Registro pessoal.**





Figura 18 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico horizontal bola de gude. Braçadeira e bola de gude. Registro pessoal.

A proposta de união está fundamentada em forças de aproximação dependentes da forma que são inerentes a cada objeto escolhido, cabe identificar em cada peça como estas forças agem para compor cada conjunto simbiótico estável.

O grupo de conjuntos simbióticos que formam o *Ecossistema inventado* nasceu a partir da vontade de criar/inventar o lugar ideal para miudezas domésticas esquecidas ou escondidas, distribuídas pela casa em caixas e gavetas, para propor um paralelo entre o modo de existir dos seres vivos e dos objetos, entendendo, de maneira ficcional, que ambos os grupos possam estabelecer as mesmas situações de agrupamento e convivência no espaço.



Para os conjuntos simbióticos, existe o desejo de que ao estarem no espaço expositivo criem sistemas de interação entre coisas e pessoas para que se origine um ecossistema, o *Ecossistema inventado*. Na biologia, o reconhecimento de um ecossistema se dá pelo estudo dos elementos de um lugar para determinar que tipo de interação existe entre eles e de como cada elemento interfere no outro. A ausência, presença ou outras variações de elementos determinam mudanças que alteram o sistema como um todo. A invenção do ecossistema se dá pela produção dos objetos escultóricos (conjuntos simbióticos) e pela organização dos mesmos no espaço da galeria onde estarão convivendo com espectadores. Para melhor entender e identificar os trabalhos produzidos eles foram organizados em grupos, como já citado anteriormente, da seguinte maneira:

- **Conjuntos simbióticos verticais:** aqueles cujo substrato de apoio é vertical como a parede, eles podem ser ainda:
 - **Compartimentados:** aqueles que estão confinados em caixas ou similares.
 - **Livres:** aqueles que são livres de compartimentos.
 - **Mistos:** aqueles que estão parcialmente ligados a compartimentos.
- **Conjuntos simbióticos horizontais:** aqueles cujo substrato de apoio é horizontal como bases e mesas.
- **Trabalhos fotográficos:** trabalhos em fotografia.
- **Trabalhos macro visíveis:** trabalhos confeccionados com lentes ou que requerem lentes para melhor serem vistos.

2.2 *Ecossistema inventado, a casa, a galeria.* A imagem de ecossistema nesta pesquisa não veio de maneira aleatória, surgiu a partir da ideia de que os objetos já estão convivendo entre nós em um sistema, e Jean Baudrillard em



Sistema dos objetos argumenta este fato de maneira intensa (BAUDRILLARD, 2000) quando apresenta as implicações da sua presença como elemento simbólico e social. Para Marcus Dohmann¹⁴,

sistemas de objetos e sistemas de ações conformam o espaço de forma indissociável e solidária. Atualmente temos um espaço formado por sistema de objetos cada vez mais artificial, permeado por sistema de ações igualmente artificial, devido à total interação entre ambos. De um lado vemos os objetos como condicionantes da maneira como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações como motor do desenvolvimento de novos objetos ou mesmo da transformação de objetos preexistentes (DOHMANN, 2013)

Quando falamos em sistema, estamos nos referindo aos elementos que se relacionam para sua existência. Os biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela desenvolveram um extenso estudo sobre sistemas vivos, dos quais originou a noção de autopoiesis ou autopoietica (MATURANA e VARELA, 1997), que em termos gerais significa que os sistemas vivos têm o poder de se autocriar, ou seja, produzirem a si mesmos. Para isso, os sistemas autopoieticos preveem organização e estrutura, e qualquer alteração nestes elementos faz que o sistema compense e se mantenha estável, pois “os sistemas autopoieticos são sistemas homeostáticos que possuem sua própria organização como a variável que é mantida constante” (MATURANA e VARELA, 1997), ou seja, são autônomos. O conceito de autopoietica tem encontrado ressonâncias em outras áreas do conhecimento, segundo Humberto Mariotti¹⁵,

a noção de autopoiese já ultrapassou em muito o domínio da biologia. Hoje, ela é utilizada em campos tão diversos como a sociologia, a psicoterapia, a administração, a antropologia, a

¹⁴ Marcus Dohmann é docente do PPGAV/EBA/UFRJ e coordenador do Laboratório do Núcleo Gráfico do Departamento de Comunicação Visual.

¹⁵ Médico e psicoterapeuta. Professor, pesquisador e autor em ciências da complexidade e suas aplicações. Disponível em http://www.humbertomariotti.com.br/imagens/trabalhosfoto/201999_autopoiese_port.pdf. Acesso em 10/02/2016.



cultura organizacional e muitos outros. Essa circunstância transformou-a num importante instrumento de investigação da realidade (MARIOTTI, 1999).

Desta forma, proponho uma reflexão estabelecendo um paralelo entre autopoietica da biologia e a poietica da arte.

Poiésis é um termo grego que significa o fazer, criar. Na arte, em estudos estéticos, o termo foi usado por Paul Valéry para identificar o processo criativo na elaboração do poema (VALÉRY, 1999). Já René Passeron aprofundou o termo e propõe a poietica como o conjunto de estudos relacionados à obra em processo de formação chamando a atenção para a “conduta criadora” (PASSERON, 1997). A ideia de que a obra de arte requer um processo dinâmico para existir inclui seu autor como parte integrante deste sistema de criação, ou seja, enquanto a obra se faz, existe uma relação íntima entre ambos na qual o autor obedece e segue os apelos da obra. Neste sentido, a obra se autoconstrói e como diz Luigi Pareyson, inventa o *modus operante*, e define a regra da obra enquanto a realiza (PAREYSON, 1993, p. 59). A própria obra alimenta o seu fazer, indicando caminhos e tomando decisões, como um sistema autônomo e autossuficiente, como na autopoiesis. No que diz respeito ao *Ecosystema inventado*, não se sabia de antemão como o trabalho aconteceria, o que se tem hoje é resultado de uma série de ações comandadas pelo próprio trabalho, muito além do ponto de partida. Até o momento da instauração dos trabalhos, sua montagem, o *Ecosystema inventado* que possui estrutura e organização própria e é formado por seus elementos simbióticos ainda continuará se autocriando como aconteceu durante todo o processo criativo.

Assim, não só a palavra ecossistema está presente desde as primeiras anotações feitas para a formalização do projeto, mas também a ideia de um sistema que se auto alimenta e se faz por si. Era esperado que sua afirmação



fosse dependente da resposta que o trabalho trazia. Este conceito permeou todo o desenvolvimento da pesquisa e aos poucos foi encontrando seu melhor sentido e lugar.

Buscar ou inventar, a casa para os objetos é criar um ecossistema específico levando-se em conta a etimologia da palavra. A palavra ecossistema tem origem grega, na qual eco é *oikos* e significa casa, e sistema, a interação entre elementos¹⁶. O trabalho propõe interação entre elementos numa casa, o espaço da galeria.

Entendemos o ecossistema como um sistema que tem como ideia principal a unidade entre os organismos (ODUM, 1988). Este termo de origem biológica já é adotado com suas devidas adequações em outras áreas do conhecimento. Ele é utilizado também na área da comunicação na qual se entende a imagem como ecossistema comunicacional.

Nesta perspectiva, a imagem não é mero meio de comunicação, ou ilustração, mas sim um meio-ambiente ou ecossistema comunicacional. É possível dizer que o modo como os nexos semióticos encontrados na composição da imagem se configuram, na e por meio das estruturas de espaço-tempo, corresponde a um ecossistema comunicacional (EUFRASINO, 2010).

Da mesma maneira, estamos assumindo aqui a apropriação/migração de conceitos da biologia e adequando-os de acordo com a linguagem própria da

¹⁶ As palavras ecossistema e ecologia têm a mesma origem grega. A origem do termo ecologia é atribuída ao biólogo alemão Ernest Haeckel (1873) a partir das palavras gregas *oikos*, que significa casa, lugar onde se mora, e *logos* (razão, estudo). É um ramo da ciência que estuda as relações entre os seres vivos e o meio físico em que vivem (PEIXOTO, 2000). A palavra ecossistema também vem do grego *oikos*, “casa, morada, habitação”, mais *systema*, “um todo organizado, um conjunto funcional”. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/>. Acesso em 10/01/2016.



arte. A migração de conceitos é comum entre as áreas do conhecimento, e sobre esta ação, Edgar Morin¹⁷ diz:

Os conceitos viajam e vale mais que viagem clandestinamente. E também é bom que viajem ser serem detectados pelos fiscais da alfândega! Com efeito, a circulação clandestina dos conceitos, tem apesar de tudo, permitido às disciplinas evitarem a asfixia e o engarrafamento. A ciência estaria totalmente engarrafada se os conceitos não migrassem clandestinamente. Mendelbrot dizia que as grandes descobertas são o fruto do erro no *transfert* dos conceitos de um campo para outro, operados, acrescentava, pelo pesquisador de talento (MORIN, 1991, p. 141).

O conhecimento prévio em biologia, que é parte da minha formação, me fez ver e pensar o mundo pelo olhar do biólogo antes das artes, e antecedeu o pensamento a respeito dos sistemas de objetos e suas relações com as pessoas, levando ao pensamento ecológico. A união destes dois olhares (arte e biologia) determinou a maneira de pensar e fomentou o processo criativo desde o começo da pesquisa. Portanto, ela é intrínseca ao trabalho e foi muito importante para que o projeto inicial se desenvolvesse.

Durante o tempo em que este trabalho se materializava em objetos e textos, o termo ecossistemas estéticos surge na área de arte para caracterizar o tema norteador para os trabalhos do Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas Anpap em 2013.

Comentamos que no ecossistema a alteração dos elementos que o compõem altera o sistema como um todo, para Afonso Medeiros e Lucia Pimentel ao escreverem o texto de abertura da Anpap 2013, registram que no contexto da arte,

¹⁷ Edgar Morin, nasceu em Paris, em 1921. É sociólogo e filósofo. Pesquisador emérito do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Disponível em: <http://edgarmorin.sescsp.org.br/vida/biografia/>. Acesso em 9/02/2016.



uma mudança quase imperceptível no modo de conceber e fazer arte, por exemplo, pode ocasionar um redimensionamento paulatino da cadeia produtiva e conseqüentemente alterar significativamente sua história, sua filosofia, sua sociologia, sua antropologia, sua psicologia, sua economia, sua comunicação, seu ensino e sua aprendizagem (MEDEIROS e PIMENTEL, 2013).

Os autores entendem que a produção em arte e as imagens

são organismos vivos que interferem no todo da esfera cultural e sofrem interferências dos demais organismos e sistemas que compõem esse território. Ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluíus do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas (MEDEIROS e PIMENTEL, 2013).

A produção em poéticas visuais é viva e mutante, se alimenta de tudo que está no entorno, sejam imagens, objetos, conhecimentos ou conceitos. Cada artista contribui com sua produção para mantê-la viva e atualizada, muitas vezes desafiando pressupostos, criando paradigmas e levantando questões ou ainda revisitando o passado. O produto desta tese participa deste sistema não com a pretensão de alterar a história, mas sim contribuir poeticamente com ela no que diz respeito às poéticas das relações dos objetos com as pessoas.

Assim, o lugar para pequenos objetos é a casa dos objetos que estão em interação entre si e com as pessoas que ocupam o mesmo espaço, caracterizando-se como um ecossistema, inventado pela ação poética.

2.3. A vontade das coisas. No início deste capítulo chamamos a atenção para o fato de que os objetos, metaforicamente, são vivos, têm vontade própria e gostariam de viver em local de aconchego e intimidade como um lar. Este pensamento, a princípio fantasioso e infantil, mas comprometedor na origem



dos conjuntos simbióticos, encontra ressonâncias em autores atentos as nossas relações com os objetos.

As coisas miúdas, desorganizadas, guardadas em gavetas, caixas e cofres fazem sentido no cotidiano doméstico e implicam certa intimidade, pois se encontram fora do olhar do visitante, para Bachelard, “imagens de intimidade são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra e dissimula seus segredos” (Bachelard, 1993, p. 87). Abrir a gaveta é revelar segredos da intimidade, talvez o segredo dos objetos guardados seja o desejo de sair e ganhar vida, e neste sentido a ação poética aqui proposta lhes dá voz e busca atender ao desejo latente (Figura 19).



**Figura 19 - Roseli Nery. Gaveta da escrivaninha de trabalho.
Registro pessoal**

De maneira divertida, Allan Sieber (SIEBER, 2014, p. 6) expõe o desejo dos objetos em um pequeno livro através de ilustrações e textos, ele busca revelar os seus segredos mais íntimos a exemplo do clipe (Figura 20).



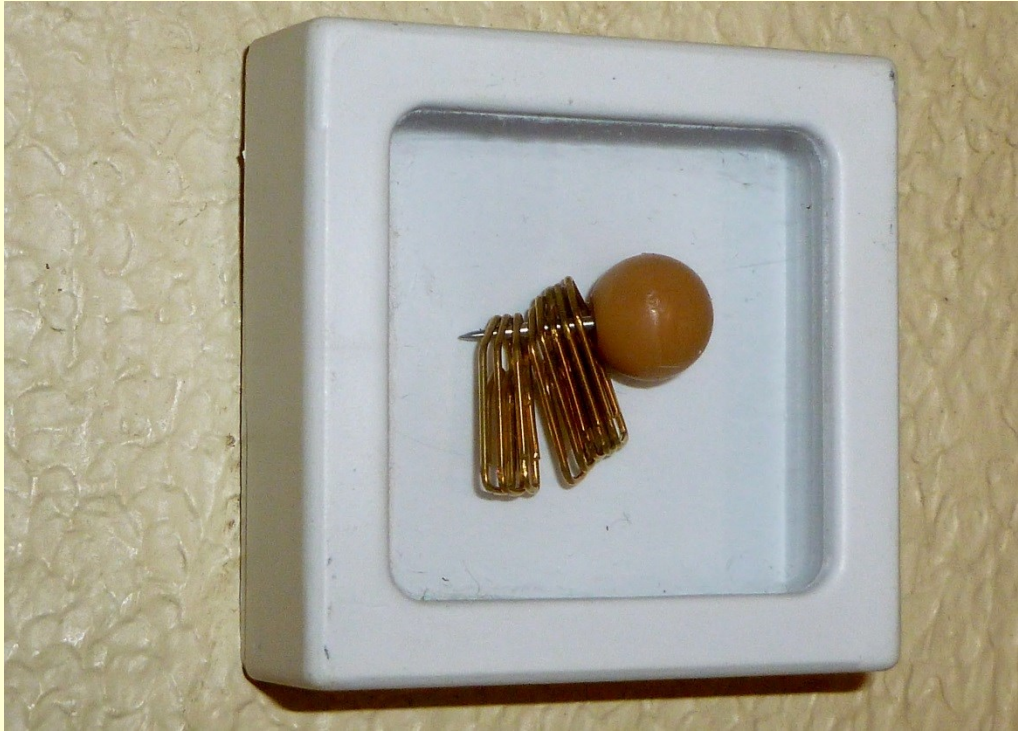


Figura 20 - Allan Sieber. Ilustração do livro.
(SIEBER, 2014, p. 6)

O clipe é um objeto usado nas composições de alguns conjuntos simbióticos desta tese, como o da Figura 21. Interessante imaginar que um simples clipe tão sem importância carrega em seu corpo uma história de invenções, estudos e experimentações em projetos que visaram suprir a necessidade de unir papéis soltos de maneira temporária. Toda a história do clipe poder ser lida em PETROSKI, 2007 em um capítulo dedicado exclusivamente a clipes e alfinetes. O próprio alfinete de costura, também muito usado aqui foi o precursor do clipe, se prendiam as folhas soltas com ele. Com o tempo o uso do alfinete foi desviado para área têxtil onde se mostrou mais eficiente, e lá permanece até hoje. O alfinete perdeu a ponta, se dobrou, se enrolou sobre si e então encontrou sua melhor performance entre os papéis e lá continua até hoje. Continua lá até que enferruje, se entorte, ou se perca, pois



como argumenta Petroski (PETROSKI, 2007, p. 37), não existe objeto de design perfeito. O objeto é descartado ou esquecido até que precisemos dele novamente, para prender papéis ou lhe dar outra chance de viver, como no meu caso. Os cliques e outros objetos clamam por não serem descartados.



**Figura 21 - Roseli Nery. Conjunto Simbiótico Clique dourado.
Caixa para pedras preciosas, alfinete para quadro e mini cliques dourados
4,5cm X 4,5 cm x 1,5 cm Registro pessoal**

Vilém Flusser também escuta os objetos os quais, supostamente têm vida e vontade própria. Em seu texto *Animacão cultural* (FLUSSER, 1998, p. 143) o autor descreve o que seria uma espécie de convenção em que literalmente uma mesa redonda comanda a reunião. Tal encontro entre os objetos deixa claro que eles são muito mais importantes na vida do ser humano do que se possa pensar, e eles sabem disso. A mesa questiona: “Qual é, prezados camaradas, a pretensa justificativa do poder regressor exercido até agora pela humanidade sobre os



objetos?” E responde: “A de sermos nós os objetos, produtos humanos, inventados e construídos com o propósito de servirmos à humanidade”. A mesa aponta que a “humanidade transforma os objetos em escravos natos” e afirma serem a “síntese entre a ação humana sobre o mundo e a ação do mundo sobre os homens”.

O texto segue em uma interessante visão sobre o papel do objeto na sociedade pelo ponto de vista do próprio objeto:

A humanidade sempre soube que os objetos são seus superiores, e procurou apenas reprimir seu complexo de inferioridade a nosso respeito. A prova disso é um dos mitos fundantes da humanidade ocidental, essa parcela da humanidade que provocou a nossa gloriosa Revolução ora em curso vitorioso (FLUSSER, 1998, p. 144).

O mito a que a mesa redonda, a narradora do texto, se refere é o de que o homem teria sido criado a partir do barro. Deus modelou o barro criando um objeto e soprou transformando o objeto em gente. Assim, o homem seria o primeiro objeto criado no mundo e, “por se terem assumido originalmente objetos, os homens procuram justificar primeiro seu domínio sobre os demais animais e depois sobre nós os autênticos objetos” (FLUSSER, 1998, p. 144). Assim, parece-nos que temos que tratar os objetos com cuidado e atenção, ou sofreremos com suas revoltas. Pensando neste texto, que traz esta metáfora em relação à vida dos objetos, entendemos que Flusser nos traz de maneira divertida e séria ao mesmo tempo, a consciência sobre a presença dos objetos no mundo e o quanto dependemos deles, necessitando dá-los uma atenção especial.

Para Baudrillard o estar entre muitos objetos ao invés de estar entre seres humanos representa a “evidência fantástica do consumo e da abundância” (BAUDRILLARD, 2007, p. 13), ou seja, é a constatação do consumismo que nos



faz ter coisas e mais coisas preenchendo nosso espaço, evidenciando a possibilidade de que as coisas seriam mais importantes do que as pessoas para mostrar quem somos e o nosso lugar na sociedade.

No mundo real, onde se vive a rotina dos dias, onde há o consumismo desenfreado, os objetos estão nas vitrines, nas telas, nas casas e em toda a parte. Sabemos que os objetos são coisas inertes, sem vontade e sem alma, não têm vontade própria, desejos ou vida secreta, não podendo ser comparados aos seres ditos animados. Neste sentido, o que se apresenta no presente texto, que nasce a partir da produção escultórica da qual é totalmente dependente e entrelaçada, é uma investigação acerca da liberdade em propor maneiras diferentes de se ver e pensar o mundo e mais especificamente os objetos, dos quais seleciono os pequenos. A licença poética permite exercer a fantasia da criação sobre um ponto de vista do imaginário para chegar ao objetivo da estética artística e a fruição.

2.4. Ecossistemas poéticos em rede. A primeira série de trabalhos desta tese, **Conjuntos simbióticos verticais compartimentados**, foi construída a partir de compartimentos que abrigam os objetos em simbiose, pequenas caixas com tampas, como estojos para batom ou comprimidos do tipo que cabem na bolsa, ou caixinhas diversas para joias. Buscava-se criar relações entre objetos os quais fossem acolhidos e protegidos por um “abrigo” como fazemos com os aquários ou terrários quando criamos um sistema apartado do natural próximo a nossa vista para que tenhamos controle, muitas vezes este arranjo é portátil. Quando colocamos os objetos em caixas nas quais podemos fechar, guardar e transportar proporcionamos ao objeto proteção e acolhimento (Figuras 22 a 27). Neste caso, ao mesmo tempo, criam-se relações de afeto e o banal tende a se transformar em preciosidade.



Ao colocá-lo em situação de exposição, o objeto passa a ter a possibilidade de ser visto de maneira diferente e assim podemos compartilhar nosso afeto e nossa maneira de vê-lo.

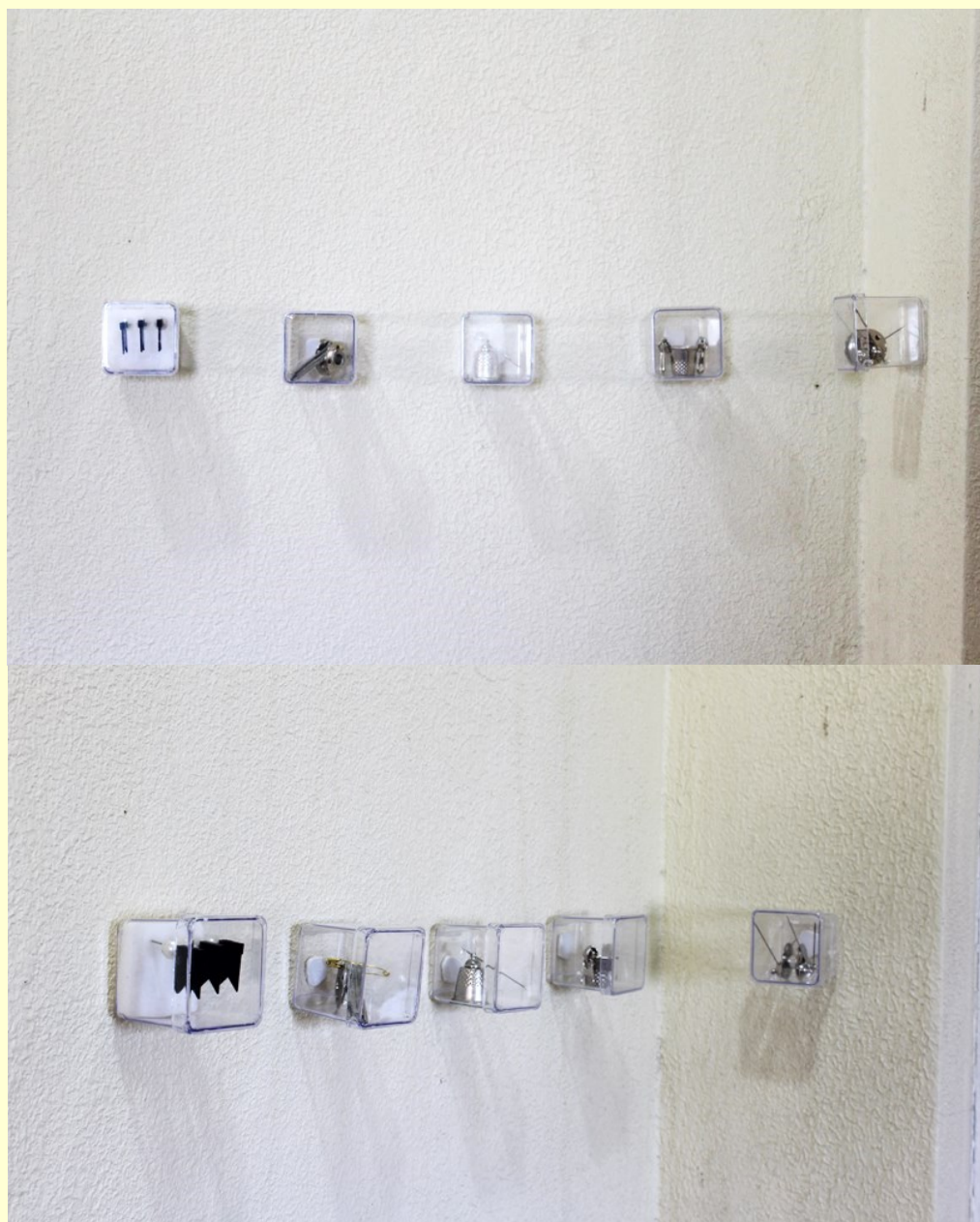


Figura 22 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos verticais compartimentados transparentes. Caixas para lembrancinhas, 4 x 4 x 4 cm contendo alfinetes bandeira, pérolas, bobina para máquina de costura, grampo para fio, alfinete segurança, dedal, fecho imantado para colar, alfinete de costura, cursor de zíper. Registro pessoal.





Figura 23 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos transparentes. Detalhe. Caixa para lembrancinhas, dedal, fecho para colar imantado e alfinete de costura. Registro pessoal.



Figura 24 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos transparentes. Detalhe. Caixa para lembrancinhas, dedal e cursores de zíper. Registro pessoal.





**Figura 25 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos transparentes. Detalhe.
Caixa para lembrancinhas, bobina de costura, grampo para fios, alfinete de segurança.
Registro pessoal.**





**Figura 26 - Conjuntos simbióticos verticais compartimentados brancos.
Caixas para pedras preciosas, miçangas, alfinetes bobina para costura. 4 x 4 x 2 cm.
Registro pessoal.**



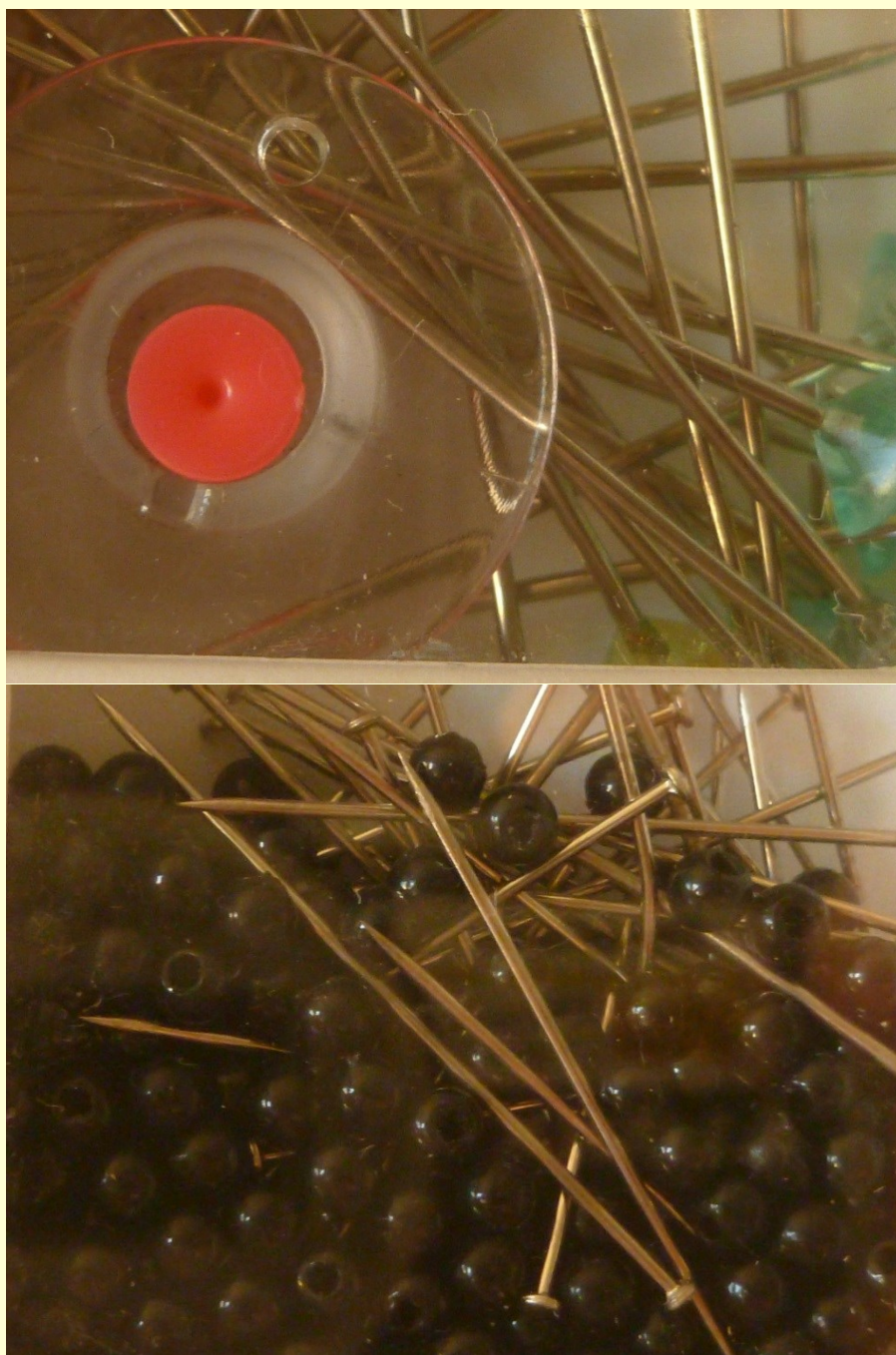


Figura 27 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos verticais compartimentados brancos. Detalhe. Bobina para costura, alfinetes e miçangas. Registro pessoal.



Organizar e encapsular pequenas delicadezas que se transformam em tesouros também é o gesto de Jeanete Musatti. A artista considera-se colecionadora, coletora de memórias do cotidiano e de viagens. O mundo imaginário de Jeanete Musatti compõe-se por vezes de caixas contendo objetos diversos de diferentes formas e origens, nas quais ela agrega a presença humana através de miniaturas de pessoas em variadas situações (Figura 28 e 29). A artista coloca que “a escala das pessoas se torna real quando elas se aproximam do trabalho e entendem a pequenez de seu tamanho frente ao mundo e a natureza” (Jeanete Musatti, 2002). O momento é congelado e guardado no compartimento.

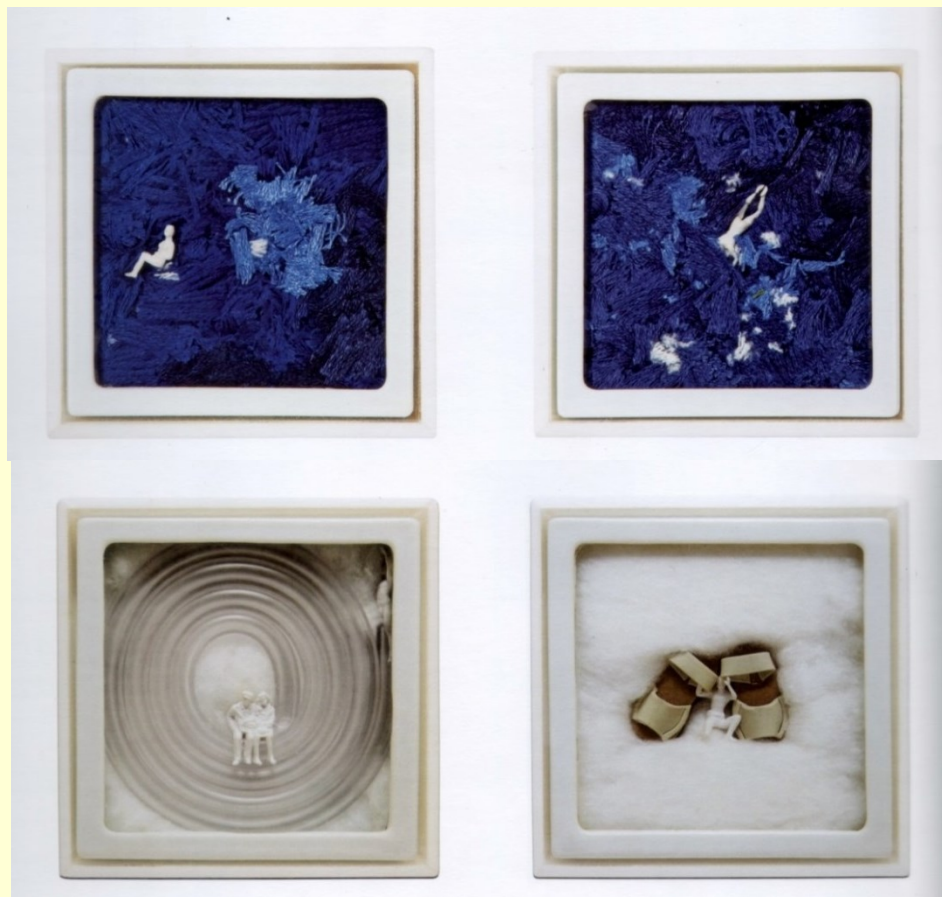


Figura 28 - Jeanete Musatti. Solitárias celestiais, 2009 e Solitárias, 2008.
Materiais diversos, cada caixa 8 x 8 x 4cm. (MUSATTI, 2009)





Figura 29 - Jeanete Musatti. Renascimento, 2000.
4,2 cm de diâmetro cada caixa, 4,2 x 25,2 x 1,7 cm total da instalação (MUSATTI, 2009).

A semelhança formal entre os trabalhos de Jeanete e alguns desta tese a princípio foi assustadora, mas com o tempo e analisando com mais atenção podemos perceber pontos de aproximação e distanciamento, que enriquecem a pesquisa e reitera o trabalho poético.

Em ambos os trabalhos mostrados, Jeanete e eu usamos algumas caixas do mesmo tipo, e colocamos nelas objetos que coletamos ou colecionamos. Nos trabalhos de Jeanete, frequentemente há referência à figura humana através de miniaturas que estão dentro dos compartimentos, junto aos objetos. No caso do meu trabalho, a referência humana é a própria pessoa que está fora do ambiente numa situação de ter a chance de querer estar dentro, segundo nosso desejo. A artista dispõe suas caixas em grande número, todas iguais, muitas vezes formando um painel que pode ser lido em plano geral ou individualmente aproximando-se a cada caixa. O trabalho dela é por vezes político, traz questões



sociais, sobre guerras e tragédias, mas também pode ser uma narrativa de viagem através dos objetos e imagens que coleta e organiza (Figura 30).



Figura 30 - Jeanete Musatti. Brasil, 2000. Detalhe.
Materiais diversos, Instalação com 40 peças de 4,2 cm de diâmetro cada. (MUSATTI, 2009)

Seriam estes trabalhos de Jeanete, simbióticos? Embora seus compartimentos contenham objetos, eles não apresentam fortes ligações físicas, entrelaçamentos que indiquem dois ou mais objetos se unindo para formar um único. Por vezes ela acrescenta imagens fotográficas e estabelece aproximações de ordem simbólica e isso de certa maneira nos distancia do trabalho desta artista, pois optamos por usar somente objetos como registro palpável do cotidiano. Por outro lado, o fato de utilizar coisas pequenas e colocá-las em



caixas com vidro, como pequenas vitrines, induz o mesmo movimento que pretendemos que o espectador/fruidor desenvolva perante os conjuntos simbióticos desta pesquisa, ou seja, a aproximação do olhar, o movimento do corpo e a fantasia de entrar (Figura 31). Desta maneira, ambas instigamos o espectador/fruidor a pensar sobre o tamanho das coisas e a escala em relação ao corpo, tema que será mais bem discutido no capítulo seguinte.



**Figura 31 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical clip dourado.
Caixa para pedras preciosas, clip dourado, acessório para pesca, 4 cm de diâmetro x 2 cm.
Registro pessoal.**

Jeanete Musatti e seu trabalho constituem uma ilha de produção poética que se utiliza, dentre outras coisas (apresentamos apenas uma parte de sua extensa produção), de objetos pequenos, miniaturas e caixas para despertar um olhar diferente para o mundo. A ilha desta artista se conecta com os trabalhos desta tese e cria trajetos de ligação os quais juntos contribuem ainda mais para a afirmação do objeto na arte contemporânea e seus diferentes modos de relações com as pessoas, seja como símbolo ou utilitário. Os trabalhos desta tese tendem



a configurar um pequeno arquipélago formado por ilhas de artistas nas quais estabelecemos conexões reflexivas e poéticas as quais, a cada momento, podem ser ampliadas e modificadas.

Nesta busca em ampliar o diálogo que os conjuntos simbióticos induzem, conhecemos o trabalho do artista Joseph Cornell¹⁸. Cabe ressaltar que nossas reflexões também se alimentam da produção em arte seja do presente ou passado. Joseph Cornell entra na composição de nosso arquipélago realçando a vertente surrealista que o trabalho involuntariamente evoca devido a seu aspecto estranho. O artista conheceu de perto a produção surrealista e se encantou com as colagens e o trabalho de Max Ernest, Kurt Schwitters e René Magritte na década de 1930.

Cornell não pinta nem desenha, mas acumula os objetos mais banais e junta-os, às vezes, em pequenas caixas com tampa de vidro, outras vezes, em garrafas de vidro, ou outros. Chama a estes objetos-esculturas *Shadow Boxes*, «caixas de sombras» (ou «teatro de sombras»), concebidos como cenários de teatro com alguns adereços dispostos sobre o que corresponderia a um palco (CASACA, 1997).

Percebemos que a prática colecionista coletora vem de longa data na arte. Para alguns de seus trabalhos, Cornell se deslocou pelas ruas de Nova York e coletou objetos dos quais destacamos, bolas de vidro, dedais, pedras e pedaços de tecido. Segundo Ana Casaca, o artista agrupa tais objetos em recipientes “no que chama de *Explorações* ou *Constelações*” (Figura 32 e 33). Seus arranjos apontam o caráter onírico quando “isola objetos do exterior para que o maravilhoso e o sonho possam desabrochar no interior” (CASACA, 1997).

¹⁸ Joseph Cornell nasceu nos Estados Unidos em 1903, e faleceu em 1972 no mesmo local. Maiores informações sobre o artista em: <http://www.josephcornellbox.com/>





Figura 32 - Joseph Cornell. Navegação celestial de pássaros, 1948/49.

Caixa 32 x 49 x 10 cm. Disponível em:

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/celestial-navigation-birds>. Acesso em 10/10/2015.



Figura 33 - Joseph Cornell. Relógio de bolso, 1943/1944.

Disponível em: <https://camilleonair.wordpress.com/2013/10/20/cornell/>. Acesso em 10/10/2015.



Ana Casaca refere-se às caixas de Cornell como “caixas de sombras”, que lembram cenários de teatro, inclusive com objetos de cena. Esta disposição de objetos em caixas com vidro contendo imagens de fundo em muito se aproxima dos chamados dioramas.

Diorama, hoje, é um termo expandido que designa qualquer arranjo tridimensional contendo objetos e/ou imagens que retratam uma determinada cena. Ele engloba, desde cenas de papelão em miniatura até instalações artísticas em museus. (KAMCKE e HUTTERER, 2015, p. 7). Tais arranjos podem ser grandes ou pequenos quando se utilizam de miniaturas, e podem estar em caixas ou servirem como maquetes para fotografias. Mas, a origem do diorama vem de 1822 através do trabalho de Louis Jacques Mandé Daguerre¹⁹. Grandes pinturas nas quais se projetavam luzes davam ideia de movimento e veracidade às cenas. O evento de entretenimento ao público acontecia em lugares escuros, ambiente favorável ao controle de luzes e sombras. A ideia do diorama se expandiu e aos poucos desapareceu como entretenimento e foi abraçada pelos museus de história natural como ferramenta de ensino, a qual se manteve mais duradoura apresentando variações em tamanho e técnicas.

Basicamente o diorama nos museus teve seu ápice no século XIX e nos meados do século XX teve seu declínio e muitos museus abriram mão deste recurso didático. Segundo Sue Dale Tunnicliffe e Annete Scheerso, atualmente eles têm começado a renascer, muitos estão sendo restaurados e novos estão sendo construídos (TUNNICLIFFE e SCHEERSOI, 2015, p. 1). Dioramas em museus de história natural reconstituem o ecossistema em que vivem animais e plantas, utilizando-se de imagens de fundo, objetos de época, plantas e animais naturais e/ou artificiais. Assim, cria uma ilusão do habitat do animal com suas

¹⁹Louis Jacques Mandé Daguerre nasceu em 1787 em Corneilles-en-Parisis, França e morreu também na França em 1851. Criador do daguerreotipo, considerado o inventor da fotografia (SOUGEZ, 2001).



principais características associadas à fauna e flora. Para o visitante esta ilusão “contribui para dar sentido a um determinado lugar, inspira memórias e estabelece conexões com lugares, reais ou imaginários²⁰” (TUNNICLIFFE e SCHEERSOI, 2015).

Alguns aspectos interessantes do diorama encontram aproximações com os trabalhos aqui discutidos em que objetos e/ou imagens se justapõem para criar cenas que expressem algum significado temporal, e, também, inspirar memórias e estabelecer conexões, seja da ordem do real ou do imaginário.

Ainda, segundo Kamcke & Hutterer (2015) as técnicas para construção do diorama tiveram influência na ideia de "beleza pitoresca" ou "sublime e belo" como uma nova maneira de olhar para paisagens com o olho de um artista para extrair e organizar componentes sublimes e bonitos do mundo natural e criar um “pedaço de maravilha²¹” (KAMCKE e HUTTERER, 2015). Aqui ressaltamos dois aspectos, o olhar do artista e a organização de componentes do mundo para criar um fragmento que impressione. Percebemos estes aspectos tanto no trabalho de Jeanete Musatti quanto Joseph Cornell e, conseqüentemente em parte dos trabalhos produzidos para o *Ecossistema inventado*.

Nosso gesto de artista cria um recorte do mundo em que se dá a ver questões diversas através de composições de objetos em compartimentos que se apresentam como vitrines assim como em muitos dioramas de museus a exemplo Museu de História Natural de NYC (Figura 34) e Museu de História do Colorado (Figura 35) cujos ambientes recriados estão separados do público por vidros, embora muitos museus apresentem variações em que chegam a permitir que o visitante entre no diorama e vivenciem a cena.

²⁰ Tradução livre.

²¹ Idem.





Figura 34 - Museu de Historia Natural de Nova York. Diorama.
Disponível em: <http://arteducaoonline.blogspot.com.br/2013/06/dioramas-com-tecnicas-renascentistas.html>. Acesso em 15/10/2015.

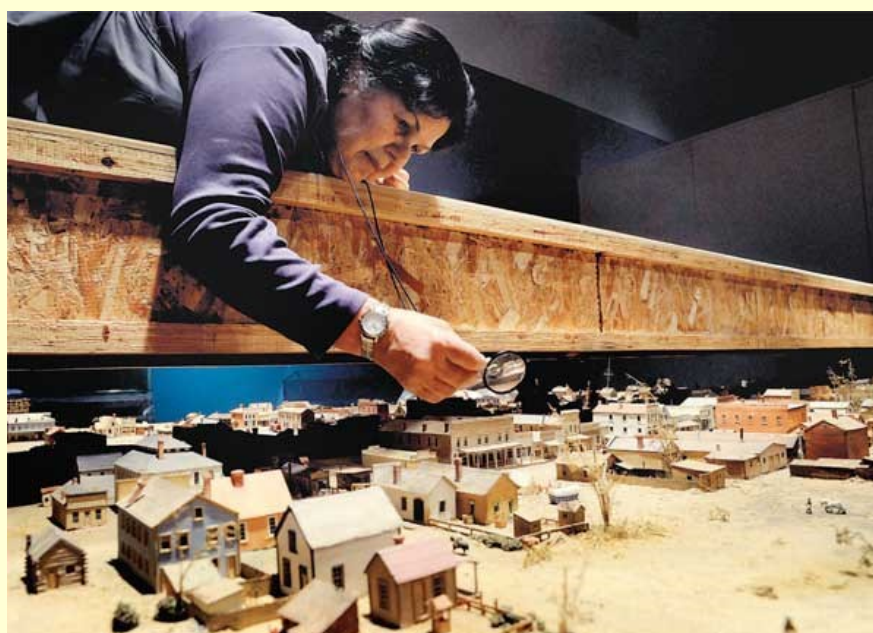


Figura 35 - Museu de História do Colorado. Diorama.
Restauração do diorama. Denver, 1930. Disponível em
http://www.denverpost.com/news/ci_13882367. Acesso em 23/02/2016.



Sejam grandes, quando recriam o ambiente em escala natural, ou pequenos, quando usam recursos de miniaturas, a ideia do diorama se expande e toca em trabalhos de arte contemporânea. Parece-nos que há necessidade de dar vista a uma parcela escolhida do cotidiano de maneira diferente, apartada do mundo, para ativar associações mentais, construir conhecimento e dar asas à imaginação e a fantasia.

Assim é o trabalho da australiana Kendal Murray²². A artista cria pequenos cenários com objetos diversos e miniaturas humanas e vegetais, por vezes usa espelhos portáteis que se abrem (Figura 36), mas também chaleiras transparentes (Figura 37) ou outras junções de objetos como escovas, brinquedos e xícaras (Figura 38). A cada montagem a artista envia ao público sua mensagem portátil, carregada de símbolos e grande potencial imaginativo. A artista se considera coletora de objetos e a concepção do seu trabalho está baseada nos sonhos, fantasia e memória para oferecer ao público a oportunidade de criar suas próprias narrativas Segundo a artista,

elementos como xícaras de chá, piões, telefones de brinquedos e jogos de madeira são combinados com outros objetos da casa como forma de representar como uma narrativa pode ser criada em um jogo, é tanto um ato de brincadeira, como é uma experiência lembrada pela coletora. Os trabalhos falam com a experiência da nostalgia, é um anseio pelo tempo passado. Ele tem significado pessoal enraizado e se desenvolve como formas vegetais para criar uma nova experiência e um adorno da memória²³ (MURRAY, 2016).

²² Kendal Murray nasceu em Sidney, Austrália. Maiores informações sobre a artista em: <http://kendalmurray.net>.

²³ Tradução livre.





Figura 36 - Kendal Murray. Forsake, double take, 2012.
8,5 x 7,5 x 10 cm. Disponível em <http://kendalmurray.net>. Acesso em 12/01/2016.



Figura 37 - Kendal Murray. Flowers Sellers, Glass House Dwellers. 2012.
13 x 21,5 x 11 cm. Disponível em <http://kendalmurray.net>. Acesso em 12/01/2016.





Figura 38 - Kendal Murray. Sneaky, cheeky. 2016.
25 x 23 x 16 cm. Disponível em <http://kendalmurray.net>. Acesso em 12/01/2016.

Assim como Jeanete Musatti, Kendal Murray imprime narrativas e a liberdade sonhadora em suas obras de pequeno formato. Elas são sistemas, ecossistemas, também inventados em forma de diorama, pois são recortes do cotidiano vivenciados e exteriorizados em miniaturas ativadoras de memória e fantasia.

Miniaturas, memórias, fantasia, brinquedos e objetos banais podem ser considerados itens do universo infantil, crianças brincam com miniaturas e aos seus modos inventam narrativas e histórias e, com as coisas vão aprendendo sobre o mundo e sobre si mesmas. O objeto é o ativador do pensamento e da imaginação. Um dos elementos motivadores desta pesquisa é justamente a liberdade de fantasiar acionada pela leitura e as ilustrações do livro de minha mãe, os quais, agora, estão combinados com todo o sistema de objetos que ocupa a galeria. Esta liberdade é transportada para o processo criativo que dá voz e presença aos objetos banais propondo que cada espectador recupere seu



olhar infantil, alie a suas experiências cotidianas e crie suas próprias histórias na presença do *Ecosistema inventado*.

O trabalho de Gê Orthof²⁴ incrementa nossas convicções sobre os objetos banais e os sistemas que podemos criar através deles. O artista, em geral, ocupa o espaço expositivo integrando objetos e arquitetura, cria conexões entre cada cena com coisas que fazem o papel de pontes nas quais nosso olho percorre e nosso corpo se desloca na fantasia. Objetos banais como bolinhas de silicone, alfinetes de costura, dentre outras sutilezas por vezes aliadas às miniaturas humanas compõem pequenos convites ao olhar mais atento. A exposição *Insulares 1959* ocorrida na Galeria Paradigmas em Barcelona em 2011 (Figura 39 e 40) tem este caráter rizomático na qual os arranjos se conectam criando uma escrita própria.



Figura 39 - Gê Orthof. Instalação Insulares - 1959. Barcelona, 2011. Materiais diversos, dimensões confortáveis e variáveis. Fotografia por Edu Lopes e Claudio Versiani. Disponível em <http://www.georthof.org> . Acesso em 19/10/2015.

24 Geraldo Orthof nasceu em Petrópolis, RJ em 1959. É artista e professor na Universidade Federal de Brasília, UNB. Maiores informações sobre o artista em [www. georthof.org](http://www.georthof.org).





Figura 40 - Gê Orthof. Instalação Insulares 1959. Barcelona, 2011. Detalhes.
Fotografia por Edu Lopes e Claudio Versiani.
Disponível em <http://www.georthof.org>. Acesso em 19/10/2015.

Segundo o artista, esta composição “cria instabilidades”²⁵, e tira o espectador da zona de conforto convidando-o a descobrir seu próprio meio de interagir com a obra e o espaço como um todo. Ao mesmo tempo em que a maravilha das pequenas coisas do cotidiano encanta, há o estranhamento acerca das soluções propostas pelo artista. Tal estranhamento pode ser o ativador da interação mais efetiva com a obra quando lida com o pensamento e as imagens mentais.

As caixas, as molduras, os vidros e as portas já comentadas aqui, são elementos que funcionam como separadores do mundo real e do imaginário, como nos dioramas. Quando estes elementos estão ausentes, o espectador está mais claramente inserido na composição. Assim, *Ecosystema inventado* e *Insulares 1959*, poderiam ser considerados dioramas abertos, nos quais o

²⁵ Gê Orthof em depoimento para a exposição “Insulares 1959”, Conversaciones en Paradigmaes, Galeria de Arte Contemporáneo. Exposição realizada entre 24 de maio e 5 de julho de 2011, na Galeria de arte Paradigmaes em Barcelona. Disponível em: <http://www.georthof.org/ge-orthof-insulares-1959>. Acesso em 19/09/2015.



espectador tem liberdade de estar entre as composições, se deslocar, se aproximar e, criar sua própria maneira de “ler” o trabalho.

A partir das leituras e descobertas das obras dos artistas que trouxemos para refletir acerca do objeto, posso imaginar que mantemos uma relação de encantamento pelo objeto banal, não há como explicar, mas há algo neles que mistura curiosidade, sedução e possibilidades de serem outras coisas, de nos representar e de representar o outro. Jeanete Musatti considera os objetos como suas tintas e suas gavetas a palheta do artista, ou seja, é o material expressivo da obra.

O ambiente da casa, o doméstico, é onde os objetos estão, ou é a referência para ir buscá-los no comércio. É para nosso entorno que olhamos e os achamos, quando estão visíveis sobre os móveis ou escondidos dentro deles. A atenção que damos a eles é variável, dependendo da necessidade de seu uso, vamos à sua procura. É comum esquecermos que os temos ou o lugar onde guardamos. Agnaldo Farias descreve esta relação assim:

Os objetos contam com a nossa desatenção para continuarem por ali, coabitando nosso espaço; sobrevivem a nossa volta em parte porque nunca lhes deitamos a vista, mas também porque adiar é uma prática doméstica. Por outro lado, há que se considerar sua notável habilidade no exercício da fuga e ocultamento, o quanto se esgueiram por debaixo e detrás dos móveis, no fundo das gavetas, como se refugiam cômodos nas prateleiras mais altas, como se prestam ao contato íntimo e promíscuo com outros objetos, transformando-se em tralha triste, socada e amafumbada no interior das caixas empilhadas nos porões, sótão, garagens e nos quartos denominados, a propósito, quartos de despejo (FARIAS, 2014).

Mesmo em meio à desatenção dada as coisas domésticas, as caixas e gavetas necessitam ser limpas e esvaziadas para, é claro, serem novamente



preenchidas por outros objetos com maior urgência de uso e afeto. E assim, descartamos aquilo que não serve, o que já serviu, que está velho e enferrujado, torto, desbotado ou escangalhado. No meu caso, há momentos em que o (re) encontro com alguns destes objetos banais são felizes, é a chance de olhá-lo novamente com os olhos de compaixão e dá-los uma nova chance de viver. E assim eles mudam de lugar, saem das gavetas e vão somar-se a coleção de objetos interessantes com potencial estético para a criação. Eles passam por um período de latência e em dado momento estão ali, radiantes compondo o espaço expositivo e instigando olhares díspares.

A artista Lynn Beldner²⁶ mantém esta prática colecionista e de coletora de objetos. De maneira metódica e específica possui em seu ateliê uma estrutura organizada para acolher seu material de trabalho, ela guarda suas pequenas coisas, como ganchos, parafusos, folhas, tampas ou lâmpadas, classificadas e separadas em gavetas e potes, muitas vezes etiquetadas, tornando-as de fácil acesso e visíveis ao uso (Figura 41).

²⁶ Lynn Beldner nasceu na Filadélfia, EUA em 1954. Maiores informações sobre a artista em <http://www.lynnbeldner.com>.





Figura 41 - Lynn Beldner. Arquivos poéticos de objetos. 2014.
Fotografia de Lynn Beldner, cortesia da artista.

Denominamos estas formas de organizar como arquivos poéticos. Eles participam do processo de criação juntamente com os dossiês de pesquisas (ou diários de bordo), arquivos digitais de textos, imagens, vídeos e impressos, como os livros. Eles são os elementos de trabalho mais importantes, pois é deles a função de mover o processo, de nos mostrar o caminho para chegar ao fim da jornada. O processo de criação de Lynn envolve procurar coisas e objetos pequenos de seu interesse em caminhadas pela sua cidade. Também, a leitura diária de jornais e revistas por vezes desencadeiam trabalhos, seja pelo texto ou pela imagem que, de alguma maneira, torna-se atrativa e ativadora do processo²⁷ (BELDNER, 2015). Ela tem grande prazer em criar, estar com as

²⁷ Baseado na fala da artista em vídeo para divulgação de sua exposição na Alemanha em 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P6Kj-kCWoXg>. Acesso em 15/01/2016.



mãos ocupadas e deixar-se levar pela liberdade do fazer entre desenhos, pedras, folhas e objetos. A artista conta que o seu trabalho:

é geralmente em resposta a algo que aconteceu comigo ou ao meu redor. (...) Há uma repetição de imagens ou formas ou coisas que têm atravessado o meu trabalho por um longo tempo; uma escada, um *paramecium*, uma batata, feixes de corda ou varas, pontos repetidos. Outras influências: batatas, lenços, roupa, linhas, travesseiros, coleções, arquivos, fósseis, antropologia, arqueologia, biografia e cartografia. (BELDNER, 2012) ²⁸.

Neste gesto quase infantil da artista coletora, os objetos potencializados pelo entorno criativo saem dos seus lugares comuns, sejam as ruas, as casas, as caixas e gavetas, sejam as prateleiras das lojas, e vão habitar, por um tempo, este local de passagem, os arquivos poéticos, para então terem a chance de compor o trabalho artístico (Figuras 42, 43 e 44).



**Figura 42 - Lynn Beldner. Mesa de trabalho.
Fotografia de Lynn Beldner, cortesia da artista.**

²⁸ Tradução livre.





Figura 43 - Lynn Beldner. Mesa, 2011.
Materiais diversos. Disponível em: <http://www.lynnbeldner.com/stuff/>.
Acesso em 19/06/2014.



Figura 44 - Lynn Beldner. Windows 226, 2013. Registro de exposição.
São Francisco, USA. Foto: Cortesia da artista



Direciono meu olhar para as coisas pequenas, como a criança que coleta tampinhas na rua, ou pedrinhas de formas interessantes ou brilhantes. Walter Benjamin ao descrever o que seria a *criança desordeira*, chama a atenção para este comportamento colecionista, pois tudo que é encontrado por ela, como flores, pedras, borboletas é sempre um começo de uma coleção. A criança tem sempre uma única coleção e nela tudo habita,

gavetas precisam transformar-se em arsenal e zoológico, museu policial e cripta. Por (as gavetas) em ordem significa destruir uma obra repleta de castanhas espinhosas, que são as estrelas da manhã, papéis de estanho, uma mina de prata, blocos de madeira, os ataúdes, cactos, as árvores totêmicas e moedas de cobre os escudos (BENJAMIN, 1984, p. 80).

Estamos falando do gesto em relação aos objetos que é determinado por um olhar diferenciado, talvez com este resquício de pureza que a infância traz, o olhar ainda não contaminado pelas agruras da responsabilidade adulta que desvia o olhar para as coisas mais práticas do dia a dia e nos consome o tempo de contemplar, sonhar e fantasiar.

Da fantasia de um livro nasceu esta pesquisa, a partir do gosto pelo objeto e o encantamento pelas coisas pequenas deu-se voz ao desejo das coisas de estarem juntas em um lugar ideal. O lugar ideal é o *Ecosistema inventado* e a maneira de estar no mundo, unidas em conjuntos simbióticos que instigam a presença do espectador, seja em compartimentos, sejam livres ou acolhidos em bases comuns (Figura 45).





Figura 45 - Roseli Nery. Simbiose composta.
Materiais diversos sobre caixa para pedras preciosas. 18,5 x 5 x 6 cm. Registro pessoal.



Figura 46 - Roseli Nery. Simbiose Composta. Detalhe.
Registro pessoal

O trabalho *Simbiose composta* tem referência nas acumulações de seres vivos pequenos em substratos microscópios, aqueles que se pode ver em solos



ou águas naturais com o auxílio de lentes. Os objetos pequenos que compõem esse trabalho são mais bem vistos com auxílio de lentes de aumento. Neste caso (Figura 46), a câmera fotográfica serve como uma ferramenta que simula a visualização, em fotos. Segundo Bachelard, em seu extenso texto sobre as miniaturas, “a lupa devolve o olhar engrandecedor da criança” (BACHELARD, 1993, p. 163). Esse olhar liberto é requerido ao artista, como diz Henri Matisse em seu texto sobre processo de criação e a importância do olhar, *Com os olhos de criança*²⁹:

O esforço necessário para libertar-nos exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao Artista que deve ver todas as coisas como se as visse pela primeira vez; é preciso ver a vida inteira como no tempo em que se era criança, pois a perda dessa condição nos priva da possibilidade de uma maneira de expressão original, isto é, pessoal (MATISSE, 1983).

Assim, cada vez que temos a curiosidade pelas coisas, olhamos para os objetos de maneira diferenciada, ou temos a chance de olhar através de lentes de aumento, estamos tendo a coragem de usufruir desse olhar ingênuo e puro, cheio de imaginação próprio da infância, mas que transportado para a seriedade da vida adulta, abre possibilidades de reflexões acerca do mundo.



²⁹ Texto publicado originalmente por Régine Pernoud, a partir de ideias coletadas no *Le Courier de l'UNESCO*, Paris, vol. VI, nº 10, outubro de 1953.



Capítulo 3

A escala das coisas, corpo e obra

O tamanho determina um objeto
mas a escala determina a arte.

Uma rachadura na parede,
se vista em termos de escala,
não de tamanho,
poderia ser chamada
de o Grand Canyon
Robert Smithson.

Ao nos deslocarmos pelos espaços, nos colocamos em comparação com tudo que está a nossa volta, seja nos ambientes naturais ou aqueles criados por nós, e é assim que temos noção dos locais em que habitamos. Percebemos mais confortavelmente o que está na altura dos olhos e para ver melhor o que está fora desta linha é necessário o movimento, abaixar, levantar, aproximar, e por vezes, usar dispositivos que melhorem a interação. Seja como for, as medidas do entorno e seus componentes estão sempre relacionadas com a medida do corpo tanto para o que é grande quanto para o que é pequeno e para aquilo que está longe ou perto.

Desde o início deste texto deixamos claro que esta pesquisa se trata da relação das pessoas com os objetos, mais especificamente os objetos pequenos. Já se falou que tais objetos pequenos têm o tamanho que cabe na palma da mão. Esta noção de tamanho, entre o grande e o pequeno nos é possível devido ao



fato de usarmos nosso corpo como medida comparativa das coisas. Estamos falando da escala visual, que pode ter diferentes interpretações dependendo da área de estudo. A noção de escala poder ser diferente na música, na matemática, na geografia, na cartografia, na biologia ou na arquitetura, por exemplo. Para melhor entender do que tratamos nesta tese trouxemos o que a arquitetura nos diz:

a noção de escala visual não se refere às dimensões reais das coisas, e sim a quanto um objeto parece grande ou pequeno em relação ao seu tamanho normal ou ao tamanho de outro elemento de seu contexto. Quando afirmamos que algo está em escala pequena ou miniatura, normalmente queremos dizer que aquilo parece menor do que seu tamanho usual. Da mesma maneira, algo que está em escala grande é percebido como maior do que o normal esperado (CHING, 2013, p. 330).

Sendo assim, estamos criando uma relação entre pessoas e objetos que levam em conta a escala, tendo como referência o espectador/fruidor (Figura 47). Mesmo sabendo que os objetos em sua essência sejam produzidos para a escala humana, pretende-se realçar estas relações e em dado momento também colocar em dúvida ou desconstruir a escala provocando distorções ou ilusões, o que poderia proporcionar uma sensação diferente de pequenez ou agigantamento. A proximidade ou distanciamento em relação aos objetos escultóricos será determinante para a fruição, pois requer certo esforço o qual levará à percepção do grande ou pequeno, do longe ou perto.





Figura 47 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical vermelho.
15 x 7 x 2,5 cm . Registro pessoal da instalação.

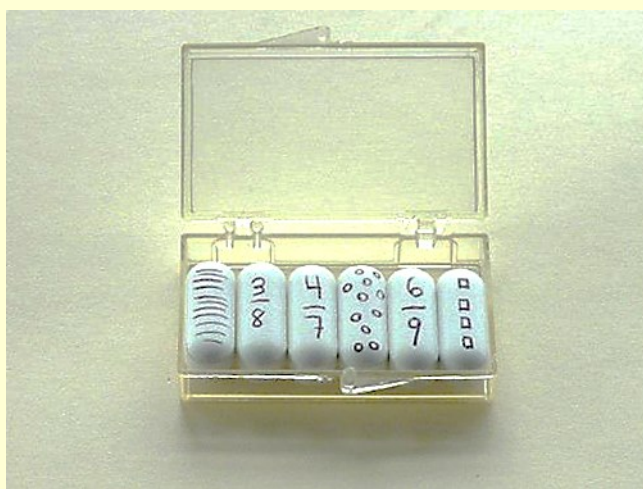
Robert Smithson,³⁰ através de suas grandes intervenções a céu aberto nos propõe a condição de estar diante de algo que poderíamos denominar sublime³¹ no que diz respeito ao temor sentido diante das forças da natureza, uma espécie de assombro. Frente ao seu trabalho, a figura humana se coloca numa condição insignificante diante da grandeza da obra realizada a partir dos recursos naturais existentes daquele lugar. Neste aspecto pode-se refletir sobre qual é a nossa importância frente às coisas, considerando o tamanho e a escala daquilo que nos rodeia. Que relação criamos com o que está ao nosso redor, sejam elas

³⁰ Robert Smithson nasceu em Nova Jersey, EUA em 1938 e faleceu no Texas, EUA em 1973. Maiores informações sobre o artista em <http://www.robertsmithson.com> .

³¹ Modalidade da experiência estética que traz a ideia de vastidão e temor perante a natureza levando em conta os aspectos selvagens imponentes e extraordinários da paisagem natural (CHILVERS, 1996, p. 511).



grandes ou pequenas? Podemos pensar no grande, como *Spiral Jetty*³² de Robert Smithson, e colocarmo-nos na situação de pequenez. Mas, por outro lado, com um olhar mais atento e não tão longínquo, pode-se perceber a imensa quantidade de coisas pequenas quase imperceptíveis que estão no entorno, essas que nos tornamos gigantes frente a elas. Assim nos afrontam os objetos, por exemplo, através do trabalho de Lynn Beldner, os quais se apresentam como associações delicadas diante das quais é possível nos sentirmos agigantados (Figura 48).



**Figura 48 - Lynn Beldner. Sem título, 2012. Acervo da artista.
Caixa de plástico com comprimidos. Tamanho natural.**

Cotidianamente estamos rodeados de acontecimentos e coisas pequenas, desde uma planta que nasce na fresta da calçada até aquela agulha perdida no fundo da gaveta. Ampliando o campo de visão, deslocando o corpo e o olhar percebemos que bem próximos estão estes ínfimos objetos cotidianos. Considerando as dimensões destas coisas, Smithson coloca que

[...] a escala do *Spiral Jetty* tende a flutuar, dependendo de onde o observador se encontra. O tamanho determina um objeto, mas

32 *Spiral Jetty* é uma intervenção de Robert Smithson no ambiente natural de 4,6 m x 460 m que consiste em uma “estrada espiralada feita com pedras de basalto negro e terra, que se projeta nas águas do Great Salt Lake, em Utah, avermelhadas devido à presença de algas e dos resíduos químicos” (DEMPSEY, 2010).



a escala determina a arte. Uma rachadura na parede, se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia ser chamada de o Grand Canyon. (...) A escala depende de da nossa capacidade de estar consciente das realidades da percepção (SMITHSON, 1979, p. 112).

Entendemos que dependendo da percepção e do ponto de vista, podemos ser anódinos frente à imensidão do universo ou imponentes diante de coisas minúsculas. Está em cheque a força do objeto o qual nos deparamos e que nos faz ter consciência destas relações que podem ir muito além do tamanho e da escala e adentrar em outras esferas como as de afeto, de domínio, de indiferença dentre outras como fantasia, desejo, desafeto, identidade e memória. Está claro que objetos gigantes nos fazem parecer pequenos e objetos pequenos nos fazem parecer grandes. E se esta percepção de escala fosse alterada? Seria possível que objetos pequenos possam passar a sensação de sermos também pequenos? Os objetos podem se agigantar diante de nós? Os objetos desta tese têm este desafio.

No capítulo 1 listamos alguns dos objetos que foram utilizados para construir o *Ecosistema inventado*. Eles são pequenos, no entanto não são miniaturas, pois na maioria dos casos não existem similares em tamanho maior; foram projetados e criados para serem do tamanho que são. No entanto, pela proximidade ou distanciamento do corpo em relação a eles pode-se ter a falsa ilusão de que sejam miniaturas. O objeto pequeno soa como miniatura, que segundo Bachelard, “é uma das moradas da grandeza” (BACHELARD, 1993, p. 164). Acreditamos que o objeto pequeno retirado de seu lugar e de sua função original e submetido à experiência poética na construção de estruturas escultóricas cria uma nova situação espacial e seu potencial de grandeza pode ser ativado.



É evidente que esta interação depende da vontade do fruidor e a sua disposição em movimentar-se frente ao trabalho (Figura 49).



**Figura 49 - Roseli Nery. Sem título. Trabalhos iniciais.
Compartimentos com porta e espelho ou vidro.
Espectador na Galeria Plataforma Espaço de Arte - Porto Alegre, 2013.**

Ricardo Rezende ao abordar a produção de Jeanete Musatti cujos trabalhos de pequenas dimensões foram apresentados no Capítulo 2, diz que eles são uma “forma de enxergar a totalidade das coisas de uma ótica que coloca o humano em escala menor, diante da imensidão do mundo e da nossa noção de infinito” (REZENDE, 2009, p. 12). Propomos um jogo de tamanho e escala, a partir de construções simbióticas que instiga o movimento e as percepções humanas tratadas também por Robert Smithson, Lynn Beldner e



Jeanete Musatti. Sobre a ação do artista em relação aos seus elementos construtivos que levam em conta a escala, pode-se dizer que:

o gesto da artista e o movimento do espectador funcionam como os recursos de aproximação e distanciamento das lentes de uma máquina fotográfica, que nos levam para frente ou para trás ao nos revelar um mundo ora em detalhe , ora em plano geral (REZENDE, 2009, p. 13).

Ricardo Rezende fala da obra de Jeanete Musatti, mas acreditamos que este movimento do corpo está presente em relação à maioria das obras discutidas aqui.

Apostamos na força do objeto pequeno como porta de acesso para a percepção e fantasia. Bachelard, ao discorrer sobre as miniaturas e objetos pequenos utiliza o exemplo do botânico que imerge nos detalhes das plantas e muitas vezes se utiliza de lupas e lentes de aumento.

Mas ele³³ *entrou* numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer a evadir-se. O grande sai do pequeno não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar (BACHELARD, 1993, p. 163).

Da mesma maneira, o espectador/fruidor é convidado a se libertar de qualquer julgamento e censura e adentrar no mundo da imaginação e fantasia ao se deslocar pelo espaço expositivo.

Objetos modificados da escala real criam estranhamento e muitas vezes vertigens, pois há um desequilíbrio na percepção espacial à qual estamos acostumados e que aprendemos a identificar desde a infância. Este

33 Bachelard se refere ao botânico do *Dictionnaire de botanique chrétienne* (1851) que narra seus estudos sobre flores quando se utiliza de lupas.



estranhamento, parafraseando Rezende, “rompe com a ordem das coisas e, por conseguinte, ajuda a pensá-la” (REZENDE, 2009, p. 11). De maneira inversa, mas com o mesmo sentido de desafio à percepção, o trabalho de Ron Mueck³⁴ proporciona tal estado de desequilíbrio e estranhamento. Entre esculturas realistas da figura humana, gigantes ou pequenas, ele impressiona quando desconstrói a nossa percepção de realidade e possibilita a fantasia (Figura 50).



**Figura 50 - Ron Mueck. Casal com guarda-sol e Duas mulheres.
300 x 400 x 350 cm / 85,1 x 47,9 x 38,1 cm
Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina 2014./Fundation Cartier, Paris, França 2006.**

Sara Tanguy comenta que Ron Mueck é “um mestre em orquestrar tensões que atraem e estranham” (TANGUY, 2003). O artista diz que não produz obras em tamanho natural, pois não acredita serem interessantes visto que pessoas de tamanho normal fazem parte do nosso dia a dia, ele prefere que o espectador

³⁴ Ron Mueck nasceu em Melbourne, na Austrália, em 1958.



tome conhecimento das formas de maneira que não faria com algo de tamanho normal ³⁵.

Este estranhamento e também espanto que a obra produz pelo seu tamanho também está no trabalho de Robert Therrien³⁶ (Figura 51) e Rômulo Celdrán³⁷ (Figura 52). Estes artistas mudam a escala de objetos cotidianos como cadeiras e bolsa de água quente.



**Figura 51 - Robert Therrien. Sem título. Mesas e cadeiras dobráveis, marrom escuro, 2007.
243.8 x 304.8 x 304.8 cm. 555 West 24th Street, New York.**

**Disponível em: <http://www.gagosian.com/exhibitions/may-09-2008--robert-therrien>.
Acesso em 22/01/2016.**

³⁵ Baseado na entrevista concedida a Sara Tanguy para a revista Sculpture em 2003.

³⁶ Robert Therrien nasceu em Chicago, EUA em 1947. Mais informações sobre o artista em <http://www.gagosian.com/artists/robert-therrien>

³⁷ Rômulo Celdrán nasceu em Las Palmas, Espanha em 1973. Mais informações sobre o artista em <http://www.romuloceldran.com>.





**Figura 52 - Rômulo Celdrán. Macro XI, 2012.
Poliuretano, feltro e resina epoxy policromados. 101 x 110 x 180 cm
Disponível em <http://www.romuloceldran.com>. Acesso em 20/01/2016.**

As imagens das Figuras 50, 51 e 52 são registros das exposições, ou seja, não se trata de trabalho fotográfico, as esculturas são produzidas em escala muito maior que a natural e estão instaladas de maneira que o espectador/fruidor compartilhe o mesmo espaço e usufrua da sensação de estar entre coisas cotidianas comuns, mas que pelo tamanho causam estranhamento e interesse. Curiosamente, os trabalhos escultóricos de Robert Therrien, que têm três vezes o tamanho natural, surgiram a partir de fotografias de detalhes que ele fazia de móveis. Ele se encantava pelas partes não vistas, como o verso do tampo da mesa, por exemplo, e, pelo desejo de reproduzir as fotos tridimensionalmente foi em busca de construir em grande escala para que as



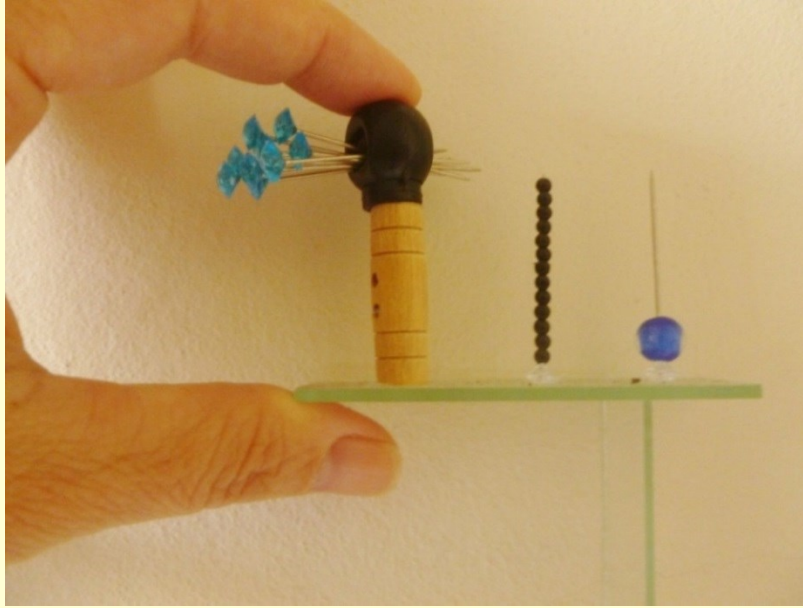
pessoas pudessem circular por entre as peças e percebê-las como um todo. O artista considera que seu trabalho seria uma macro fotografia em três dimensões (GOPNIK, 2013).

Da mesma maneira, o trabalho de Rômulo Celdrán tem origem na fotografia, mais especificamente nas possibilidades que a câmera oferece. Seus objetos macro, segundo o artista, atuam como as objetivas que regulam a escala de medidas com que percebemos o que olhamos. Eles “rompem com a correspondência entre o tamanho real dos objetos e o tamanho que os percebemos segundo a distância que nos separa deles” (CELDRÁN, 2014).

Trata-se de procedimentos artísticos hiper-realistas que possibilitam o agigantamento das coisas para a sua melhor percepção e conseqüentemente, a sensação de miniaturização do corpo.

Mas, em relação aos objetos pequenos, será possível que eles por si só ativem a curiosidade e a reflexão sobre tais coisas banais? Os arranjos simbióticos desta pesquisa estão a serviço desta questão. Tais construções podem causar estranhamento, pois se encontram em situações não usuais. Algumas vezes reconhecemos os objetos e outras, não (Figuras 53 e 54). Inversamente aos trabalhos recentemente abordados, busca-se a sensação de miniaturização do corpo, para isso é preciso aproximação, como a lente fotográfica faz, o *zoom* é o corpo que se movimenta.





**Figura 53 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico vertical preto.
13 x 6 x 2,5 cm. Registro pessoal da instalação.**



**Figura 54 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico horizontal trio.
3 x 4 x 3 cm. Registro pessoal.**



Hans Peter Feldman³⁸ propõe outro tipo de solução para o engrandecimento dos objetos banais (Figura 55).



Figura 55 - Hans Peter Feldman. Shadow play. 2002.
Disponível em: <http://www.designboom.com/art/hans-peter-feldmann-shadow-play-at-hangarbicocca-milan/e> http://www.virose.pt/ml/blogs/at_13/wp-content/uploads/2012/10/4250855322_da86695fea.jpg. Acesso em 04/11/2013.

³⁸ Hans Peter Feldmann nasceu em Düsseldorf, Alemanha em 1941. Maiores informações sobre o artista em http://www.simonleegallery.com/artists/hans-peter_feldmann/



Colecionador compulsivo e apropriador de imagens e coisas efêmeras do cotidiano, Feldmann acredita que “a arte tem que ser sensível para o olho ao toque” (TING, 2011). Exposto na Bienal de Veneza de 2009 o trabalho *Shadow Play* consiste em uma mesa contendo diversos objetos banais como brinquedos, *souvenirs*, objetos de decoração entre outros que o artista coleciona. A luz é projetada sobre estes objetos, ocasionando sombras na parede. Pelo estudo da luz e da distância, muito bem planejadas, as sombras ficam enormes e é possível perceber as silhuetas das quais algumas se confundem com a figura humana, pois há bonecos sobre a mesa. A sensação é de que as pessoas estariam junto aos outros objetos que estão em escala maior do que a usual. Fantasmagórico e imponente, o trabalho causa o mesmo assombro e estranhamento discutido recentemente para os trabalhos cujos objetos se agigantam.

Assim, a reflexão que se estabelece é que tanto o aumento quanto a diminuição da escala dos objetos causa estranhamento, e este estranhamento determina a ação do espectador/fruidor. Ele pode levar à curiosidade e conseqüentemente ao interesse em conhecer o trabalho, e com isso, mover o corpo, deslocar-se, aproximar-se e ter a liberdade em fantasiar, imaginar-se com outras dimensões e ter a chance de conhecer aquilo que lhe parece tão familiar, mas pela urgência dos dias e a insignificância dada às coisas, não há oportunidade.

Gê Orthof na exposição *Moradas do íntimo*³⁹ reconhece a força do insignificante quando dispõe objetos pequenos cuidadosamente no espaço

³⁹ A exposição *Moradas do íntimo*, realizada no Espaço Cultural Marcantonio Vilaça em Brasília, 2009, é a segunda fase do projeto que tem o mesmo nome e é coordenado por Gê Orthof e Karina Dias (www.georthof.org)



expositivo. Através de linhas de união, o artista traça um mapa e convida o espectador a se deslocar para uma leitura próxima e reservada (Figura 56).

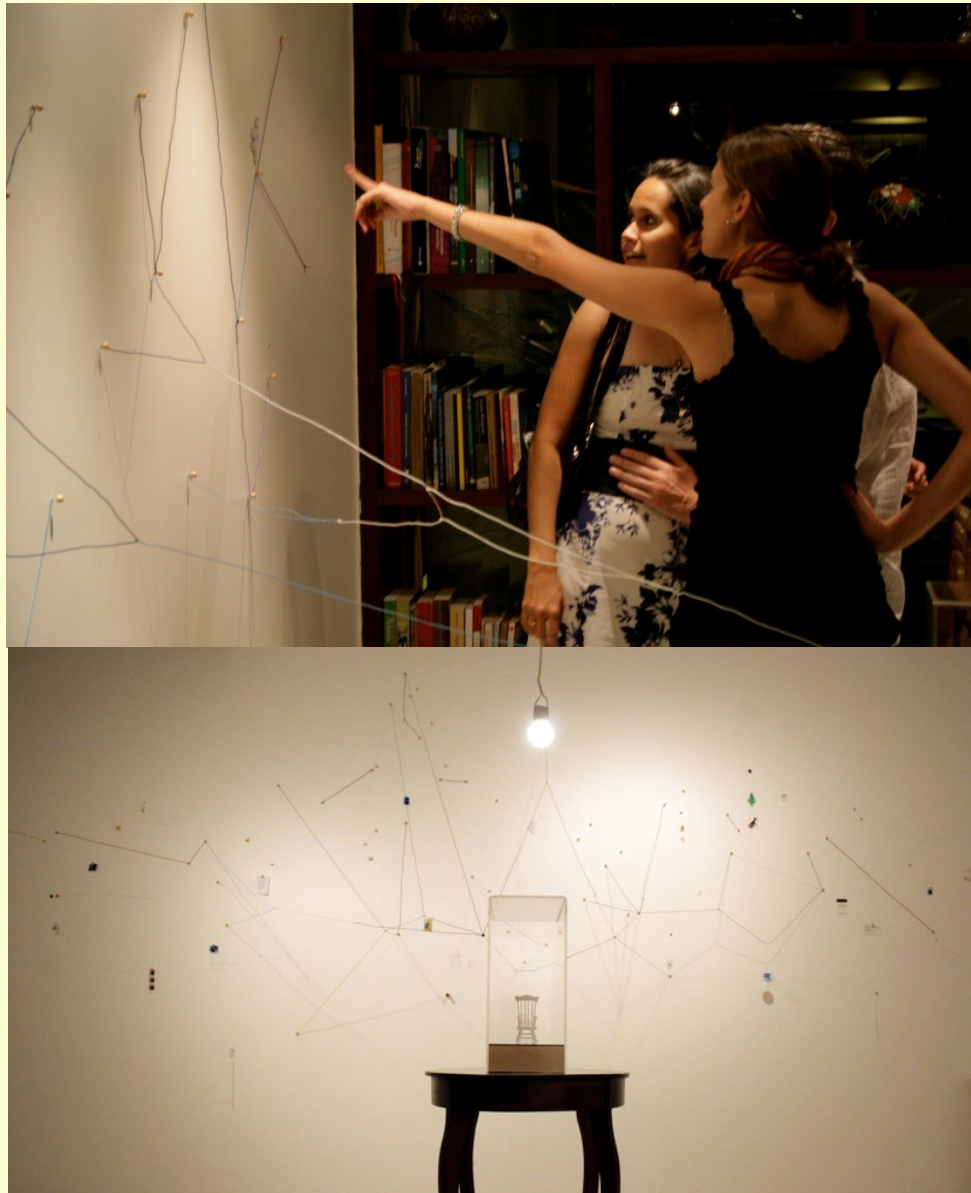


Figura 56 - Gê Orthof. Escuto. Moradas do íntimo. 2009.
Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, Brasília. Fotos de Junior Aragão. Disponível em <http://georthof.org/moradas-do-intimo-1/images-15>. Acesso em 15/11/2015.



Gê Orthof, consciente da força do objeto ínfimo e da implicação da alteração da escala das coisas perante as pessoas, defende seus objetos pequenos quando diz:

certamente, minha dimensão é a do íntimo, das pequenas mãos, do olhar desejan­te de mistérios. A tática de unir miniaturas em profusão, contaminando o espaço majestoso (tanto no sentido de lugar sagrado e museológico, quanto das dimensões físicas amplas dos espaços expositivos) tem, predominantemente, duas intenções: a de convidar o espectador a estar imerso e disponível para escolher o que deseja guardar como memória da experiência da obra, assim como quebrar a perversa premissa de que o (produtivo) tem valor. Minhas instalações são feitas de pequenos rastros, anotações, de caráter labiríntico que, por não possibilitar sua captura, enquanto objeto palpável de consumo de arte, desafia certos paradigmas estabelecidos pelo circuito comercial da arte (ORTHOF, 2012).

Os conjuntos simbióticos criados para o *Ecosistema inventado* (Figura 57 e 58), da mesma maneira que em *Moradas do íntimo* convidam o espectador a vivenciar a intimidade das coisas pequenas através da fantasia, eles solicitam liberdade e aproximação e, por vezes, silêncio e tempo.





**Figura 57 - Roseli Nery. Conjuntos simbióticos horizontais.
Registro pessoal de estudo.**



3.1 A porta - entrada para o *Ecossistema inventado*

As peças que originaram a primeira série de trabalhos desta tese têm como elemento de construção pequenos estojos, alguns são porta-joias de porcelana, outros porta-comprimidos, porta-batons, etc. (Figuras 59 a 62).



Figura 59 - Roseli Nery. Sem título. Caixa de porcelana. Ponteira de guarda-chuva e miçanga. 5 x 4 cm. Registro pessoal





**Figura 60 - Roseli Nery. Sem título. Caixa plástica para batom com espelho.
Dedal, cristal e fio de nylon, 3 x 8 cm. Registro pessoal.**





**Figura 61 - Roseli Nery. Sem título. Caixa para comprimidos.
Guizos para pesca. 5 cm diâmetro. Registro pessoal**





Figura 62 - Roseli Nery. Sem Título. Registro pessoal de pré-montagem.

A análise desses trabalhos trouxe a reflexão sobre o elemento que permite que acessemos o interior da caixa: a tampa, que quando instalada na parede tornou-se porta. Assim cresceu o interesse sobre este elemento instigante que determina a metafórica passagem do espectador para o interior dos ambientes de objetos criados.

O desdobramento da primeira série deu origem à instalação das miniportas (que medem aproximadamente 18 x 9 cm) no espaço da exposição. Instaladas na parede junto ao chão, as pequenas portas convidam o espectador a mover o corpo, abaixar-se e conhecer a possibilidade de ser transportado para outro ambiente em que objetos estejam em interação. A porta é o elemento que possibilita esta transição, esta mudança de ambiente.



Se pretendemos que o espectador sintá-se em outra dimensão, a porta coloca-se como delimitadora entre os ambientes que devam ser metaforicamente ultrapassados. Segundo Sylvia Cavalcante⁴⁰, e da mesma maneira que entendemos este elemento, “a porta, devido à sua estrutura espacial que prevê abertura e fechamento, cumpre as funções de isolamento, passagem e de comunicação (CAVALCANTE, 2004)”.

A porta nesta pesquisa é um elemento simbólico que depende do gesto humano para que a ação de passagem aconteça. É preciso abrir a porta para se comunicar, olhar o que está do outro lado e então imaginar o deslocamento do seu corpo para dentro. Para Georges Perec a porta nos protege e nos resguarda do mundo externo, separa o privado do público, e, em relação à passagem entre estes mundos,

não passa de um ao outro nem em um sentido e nem no outro: é necessário uma senha, deve-se cruzar o limiar, você deve demonstrar que você tem carta branca, temos de fazer uma comunicação como o prisioneiro que se comunica com o exterior (PEREC, 2001, p. 64).

Nas portas existem fechaduras cujo segredo da sua chave é único. Considero que nesta pesquisa, um dos maiores desafios é proporcionar ao espectador situações comparadas a essa chave que permitirá que ele ultrapasse a porta e esteja imerso neste *Ecossistema inventado*.

Assim como Alice (Figura 63) que precisa encolher para atravessar a porta, propõe-se que, na sua fantasia, o espectador também o faça. Alice, quando se depara com a pequena porta de 40 cm e quer abri-la, deve, para isso, usar a

⁴⁰ Professora e Pesquisadora em Psicologia ambiental, na UniFOR .



“chave de ouro⁴¹”. Mas Alice é muito grande para passar pela porta que leva a um pequeno mundo onde está o maravilhoso jardim. Neste instante, ela começa o duelo entre encolher e crescer, ao tomar o líquido do frasco ou comer o biscoito e segurar o leque do Coelho Branco (CARROL, 2013, p. 18). Estes elementos simbólicos são necessários para que a personagem possa atingir seu objetivo que é ultrapassar a pequena porta.



Figura 63 - Lewis Carrol. Ilustração do livro Alice.
(CARROL, 2013, p. 12)

⁴¹ Uma chave de ouro que destrancava portas misteriosas era um objeto comum na literatura vitoriana. Em suas notas para uma edição dos livros de Alice feita em Oxford, Roger Green associa esta chave de ouro com a chave mágica para o céu da famosa história fantástica de George MacDonald, *The Golden Key* (GARDNER, 2013, p. 260).



Quais seriam os elementos que farão com que o espectador passe pelas portas desta instalação (Figura 64, 65 e 66)?



**Figura 64 - Roseli Nery. Portas. Registro pessoal da instalação.
Porta de madeira para casa de bonecas, 10 x 18 cm.**





**Figura 65 - Roseli Nery. Portas. Registro pessoal da instalação.
Porta de madeira para casa de bonecas, 10 x 18 cm.**





**Figura 66 - Roseli Nery. Portas. Registro pessoal da instalação
Porta de madeira para casa de bonecas, 10 x 18 cm.**

A partir do momento em que o espectador/fruidor deseje abrir a porta, ele se movimenta, toca a maçaneta e dependendo da sua escolha, imaginação e fantasia, fará o gesto de abri-la. Ao se movimentar, seu corpo diminuirá a altura, e começará o suposto encolhimento.



As dobradiças permitem o movimento, oferecem possibilidade de escolha entre abrir e fechar, diferentemente dos muros ou paredes. Quem determina este estado entre abrir ou deixar fechado ou fechar é seu usuário.

o comportamento humano determina o estado da porta, aberta ou fechada: estes dois estados apresentam, a priori, probabilidades equiparadas e excluem-se através duma representação própria. Se, a um momento, a porta é o lugar por onde se passa - a abertura - permanece sempre símbolo do fechamento porque, potencialmente, de um momento a outro, transforma-se em barreira: a porta é, para aquele habituado à prática de espaços, uma ameaça latente de transformação (CAVALCANTE, 2004, p. 135).

Atrás de uma porta desconhecida haverá sempre um suspense que pode levar ao medo, ao receio do desconhecido ao mesmo tempo em que desperta a curiosidade para a surpresa sobre o que está do outro lado e é neste embate entre o medo e a curiosidade que estará a decisão em dar chance à transformação, e abrir a porta pois, o “ fato de abrir uma porta implica sempre uma interação (CAVALCANTE, 2004, p. 138)”. Esta é a chance do espectador ampliar sua interação com o espaço do trabalho na galeria de maneira voluntária a partir do seu desejo. Para Bachelard,

a porta é (...) a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada (BACHELARD, 1993, p. 225).



De maneira similar, apresentamos um trabalho em que elevadores em miniatura são instalados junto ao chão, o espectador precisa se abaixar se pretende ter a experiência de vê-lo funcionar. As portas dos elevadores de Maurizio Cattelan (Figuras 67 e 68), não possuem maçaneta, um simples gesto de apertar o botão revela o interior do meio de transporte. Ao entrar neste espaço pela ação imaginativa, neste caso, o suspense está em pensar para onde leva este minielevador?



Figura 67 - Maurizio Cattelan. Elevador. 2012.
The Walker Art Center, Lifelike, Minneapolis - USA, 2012. Disponível em <https://nycin60.wordpress.com/tag/maurizio-cattelan/> . Acesso em 11/10/2013.





Figura 68 - Maurizio Cattelan. Elevador. 2012.
The Walker Art Center, Lifelike, Minneapolis - USA, 2012. Disponível em:
<http://blogs.walkerart.org/ecp/2012/03/20/giddy-excited-for-lifelike/>.
Acesso 04/02/ 2016.

Ambas as aberturas, as desta tese e as de Maurizio Cattelan convidam o espectador a deixar-se levar pela curiosidade e abrir a porta. No caso das portas da instalação no *Ecosistema inventado*, o que tem atrás da porta pode ser o reflexo do ambiente da galeria e no momento em que a porta é aberta, o fruidor se coloca dentro do *Ecosistema inventado* como parte integrante essencial para que a ficção se estabeleça.

Mas aquele que abre uma porta e aquele que fecha será o mesmo ser? A que profundidade do ser podem descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade? Não será devido a essa profundidade que eles se tornam tão normalmente simbólico? (BACHELARD, 1993, p. 226)

Neste sentido, os trabalhos desta pesquisa que possuem porta, têm em sua estrutura a possibilidade de comunicação reiterada não apenas pela simbologia e significado dos objetos que contém, mas também pela presença deste



elemento. Como a porta propõe mudança, interação e transposição, anseio para que aquele que a abra seja minimamente transformado pela fantasia e desejo de estar entre pequenas coisas do mundo.





Capítulo 4

Jogos de ver

As imagens podem iludir, criar dúvidas ou conquistar? Olhos podem nos enganar? Podemos ser enganados pela imagem? Ou será que as imagens têm o poder de nos fazer pensar sobre as coisas do mundo? Como ver o pequeno e o invisível? As lentes são aliadas nesta tarefa e permitem tornar visível o que é desejo e está somente no campo das ideias e da imaginação. Óculos, monóculos e câmeras fotográficas, ou seja, lentes, tornam-se extensões do nosso corpo, ajudam a ver e são ferramentas para criar situações poéticas improváveis a olho nu.

A passagem pelo curso de biologia aguçou meu interesse pelo invisível da natureza. Naquela época, eu me divertia ao estudar a vida pequena e/ou microscópica através de lupas e microscópios. Impressionava-me a quantidade de seres e coisas que podem habitar uma simples gota da água coletada em valetas ou lagos. Havia um mundo ali, e ter a chance de enxergá-lo era uma experiência surpreendente. Hoje percebo que este interesse pelo pequeno já estava presente desde a infância, como já mencionado a respeito do livro *Os vizinhos dos anõezinhos*.



Com o tempo, tive a consciência de que, em certas situações não percebemos os detalhes das coisas devido à limitação do nosso sistema ocular bem como a atenção e interesse que dispomos em relação ao que vemos.

Os trabalhos desta pesquisa pairam sobre a atenção e o olhar que dispomos aos objetos. Neste capítulo as reflexões estão direcionadas aos trabalhos que permitem dispositivos para melhor serem vistos os quais contribuem para modificar a relação de indiferença que geralmente temos em relação às coisas banais, seja pelo seu tamanho ou pela sua importância. Buracos e lentes sempre aguçam a curiosidade pelo que está do outro lado e não se vê, além de criar certo isolamento do campo visual proporcionando a atenção direcionada ao assunto.

Os trabalhos apresentados e discutidos a seguir apresentam alguns desses recursos ópticos como parte integrante do trabalho.

4.1 A fotografia

Alguns artistas já mencionados como Robert Terrien, Ron Mueck e Lynn Beldner utilizam-se do recurso da fotografia para registro de seu trabalho tridimensional e também como elemento de estudo. A fotografia possibilita ver o que o olho não vê, seja pelo ângulo, seja pela ampliação, pelas cores, etc.

A fotografia chegou nesta pesquisa de maneira descomprometida, primeiramente com o objetivo de ser um elemento de apoio para análise, compartilhamento e registro dos trabalhos para que se pudesse dialogar sobre eles (Figura 69 e 70), ou seja, ela era simplesmente um documento, e como tal continha traços da realidade de seu referente. Tendo em vista as inúmeras fotos que guardavam este objetivo, com o tempo, me chamou a atenção as



possibilidades de leitura que a fotografia oferece. Através da manipulação das lentes da câmera e o trabalho de pós-produção pode-se alterar tamanhos e formatos a favor de uma ideia. Assim, nasceu um desdobramento do simples registro ou documento que se transformou em um estudo paralelo em que se explorou este caráter documental da fotografia aliado ao que podemos chamar de capacidade de ambiguidade fornecida também por elementos da composição.



**Figura 69 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico miniescova e ganchos.
Miniescova dental, ganchos e bobina. Registro pessoal.**





Figura 70 - Roseli Nery. Conjunto simbiótico miniescova e ganchos.
Registro pessoal de detalhe.

Através dos trabalhos em fotografia desta pesquisa oferecemos maneiras de olhar cujas imagens têm referência nas relações de escala e na importância dada aos objetos banais. Neste sentido, Susan Sontag ao defender a fotografia como uma gramática nos diz que:

ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver (SONTAG, 2004, p. 13).



Esta pesquisa oferece certa maneira de ver que é totalmente orientada pelo meu olhar, o qual através da fotografia está compartilhado com o espectador e pode induzir outras possibilidades visuais dependentes da experiência de cada um. Há uma seleção feita por mim sobre “o que vale a pena olhar” sob o meu ponto de vista, no qual se concentram os objetivos poéticos desta pesquisa.

A princípio, a foto era o todo e o detalhe do objeto registrado em diferentes ângulos, imagem ampliada na qual é possível ver o que não se vê a olho nu. Pensar na imagem do detalhe do objeto levou a considerar explorar a fotografia por este viés e utilizar os recursos da câmera para a maior aproximação do objeto e melhor foco. Esta ideia de ampliação do objeto através da fotografia já foi comentada no trabalho de Rômulo Celdrán que embora o seu resultado final não seja a fotografia, ele usa os mesmos parâmetros de ampliação e escala.

Através da foto estamos mais próximo e podemos perceber detalhes, pois as obras se agigantam na nossa presença. Ron Mueck fala sobre sua relação com a fotografia da seguinte maneira:

no processo, eu tirei fotografias do que eu estava fazendo, como costume fazer, porque eu acho que se eu fotografo o trabalho eu posso vê-lo com um novo olhar. Você pode fazer o mesmo ao olhar em um espelho. Se você olhar em um espelho, você vê todas as imperfeições e coisas assimétricas que você simplesmente não pode ver de outra forma porque você foi olhando para ele por muito tempo (TANGUY, 2003).

Em diálogos informais com a artista Lynn Beldner em rede social, ela relata que gosta de fotografar para ver melhor:

as fotografias do meu trabalho são "outra possibilidade poética". Fotografias mudam a maneira de olhar o trabalho. Elas sempre me ajudam a ver o que está acontecendo no meu trabalho. Eu acho que é realmente importante para permitir-se a ir devagar. Para ter tempo para processar o que está



acontecendo com cada peça (Lynn Beldner, comunicação pessoal).

A ambiguidade ou a desestabilização da percepção da realidade (ou pelo menos o que entendemos sobre ela), através da fotografia é um elemento também explorado no trabalho de Leila Danziger⁴², *Mirante*, que integra seu projeto maior *Edifício Líbano* (Figura 71 e 72).



**Figura 71 - Leila Danziger. Da série *Mirante*. 2011
Impressão sobre duratrans e caixa de luz. 40 x 30 x 12 cm.
Fotografia (DANZIGER, 2012)**

Disponível em https://issuu.com/leiladanziger/docs/ld_el_issuu. Acesso em 20/01/2016.

⁴² Leila Danziger nasceu no Rio de Janeiro em 1962. Maiores informações sobre a artista em: <http://www.leiladanziger.com>





Figura 72 - Leila Danziger. Série Mirante. 2011.
Impressões sobre duratrans e caixas de luz. Galeria IBEU, Rio de Janeiro, 2012.
Fotografia (DANZIGER, 2012)
Disponível em https://issuu.com/leiladanziger/docs/ld_el_issuu. Acesso em 20/01/2016.

O trabalho da artista refere-se a uma série de fotografias realizadas a partir das vistas do Edifício Líbano, prédio localizado no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro (RJ) próximo às favelas, hoje chamadas comunidades Pavão e Pavãozinho, local onde morou. Através das fotografias a artista nos abre pequenas janelas para o entorno, mas o que mais surpreende é a sensação de invadirmos sua intimidade. O curador Ivair Reinaldim, ao escrever sobre o trabalho da artista relata que.

O edifício Líbano é um minarete sobre Copacabana. Mas o que de fato foi visto? Que realidade é essa que nos é oferecida? Possivelmente uma paisagem inventada, uma paisagem da memória, subjetiva, construída por diferentes camadas de tempo por arquiteturas tão reais que parecem de brinquedo e tão ficcionais que em nenhum momento duvidamos da sua existência (REINALDIM, 2012, p. 46).

Os pequenos mundos íntimos de Leila, às vezes protagonizados pelos bonecos *playmobil* de seu filho, estabelecem um interessante contraponto com a



obra de Hans Peter Feldman *play* já citada neste texto. A similaridade está em utilizar pequenos objetos, brinquedos e bonecos, os quais o artista dispõe em uma mesa e projeta luz sobre eles ocasionando sombras gigantescas e fantasmagóricas na parede. Na obra de Leila a intimidade é evidente, ao olharmos suas fotos temos a sensação de invadir um espaço reservado a poucos.

Leila transita entre a realidade e o imaginário através da fotografia e nos convida a buscar nossas próprias referências imagéticas. Pelo seu olhar, o boneco *playmobil* se agiganta e encolhemos diante dele ao mesmo tempo em que dividimos a intimidade daquele espaço.

Acreditamos que a fotografia de detalhe é capaz de desestabilizar a noção de tamanho que temos sobre as coisas, e conseqüentemente as relações de escala. Assim, perdemos a referência, pois a imagem induz à ambigüidade e nos faz pensar sobre seus elementos. A partir da imagem digital original, é possível explorá-la, pois ao ampliar ou reduzi-la, podemos ainda potencializar ou não a ambigüidade que se apresenta. A câmera fotográfica faz o trabalho do corpo, aquele de aproximação e distanciamento frente às peças produzidas.

O artista Slinkachu⁴³ propõe uma obra de arte também com dimensões pequenas, cuja visibilidade toca no limite entre o enxergar e passar despercebido, pois ele insere na paisagem urbana pequenas figuras humanas que medem em torno de 5,0 cm (Figura 73). O artista instala sua obra e depois as fotografa. O contato do espectador se dá no próprio local da intervenção em diferentes pontos da cidade e também nos seus registros fotográficos expostos na galeria e sites, bem como nos catálogos e livros sobre a obra do artista. No caso de Slinkachu, a obra está instaurada no espaço urbano, pois se trata de

⁴³ Slinkachu nasceu em Devon, Inglaterra em 1979. Maiores informações sobre o artista em <http://www.slinkachu.com/>



pequenas intervenções que estão à mercê do encontro casual com seu público. É possível que muitas de suas intervenções nunca tenham encontrado o seu fruidor, ou, quem sabe, encontraram e foram tratadas como invisíveis ou inexistentes. Mas, paralelamente a esta produção quase imperceptível, o artista produz fotos de suas intervenções e leva ao espaço da galeria. Na galeria, a obra cresce, pois é apresentada como grandes fotografias que simulam o uso de lentes de aumento e permitem aproximação. É evidente que esta forma de interação é de outra ordem, não substitui a anterior, mas complementa e incrementa o entendimento e a fruição da obra do artista. A fotografia da pequena obra é uma das maneiras para potencializar o olhar, embora o direcione para o ponto de vista proposto pelo artista.



Figura 73 - Slinkachu. Registro de intervenção urbana. 2008.
Disponível em: <http://slinkachu.com/little-people>. Acesso em 12/04/ 2014.



Assim, além da expressão tridimensional do artista que intervém na paisagem urbana de maneira quase imperceptível a fotografia participa como elemento poético que, na sua particularidade, dialoga também com as questões de escala.

Interessante perceber que no trabalho de Slinkachu, percebemos elementos que se repetem em trabalhos de outros artistas já discutidos neste texto, miniaturas de figuras humanas (a exemplo dos dioramas) dividem o espaço com elementos banais criando situações inusitadas e oferecendo ao olhar a desestabilização das relações de tamanho, como já vimos na produção de Jeanete Musatti, Gê Orthof e Kendal Murray.

Nessa ambiência, entre apelos do trabalho para direções não previstas, e possibilidades da exploração de nova linguagem, chega o momento em que a fotografia ocupa seu lugar de destaque na pesquisa, indo além do que “vale à pena olhar”, instigando a criação de uma gramática singular, própria do contexto desta pesquisa. Assim surgiu o subprojeto que foi desenvolvido, no período de três meses, durante o doutorado sanduíche⁴⁴ na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL sob a supervisão do Professor João Paulo Queiroz.

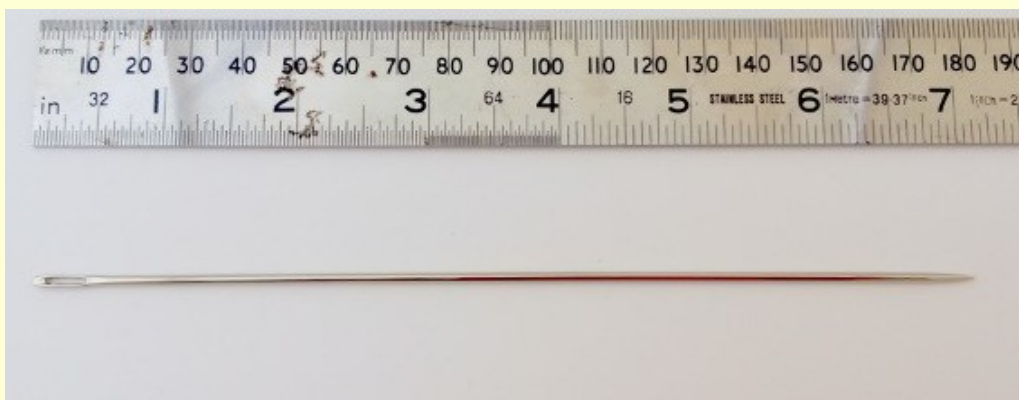
A ambiguidade da imagem: experiência na FBAUL

O projeto *A escala das coisas*, desenvolvido na FBAUL, teve início com deslocamentos pelas lojas populares de Lisboa à procura de objetos que se

⁴⁴ Projeto financiado pela CAPES/PDSE através de bolsa, processo nº 99999.003927/2014-08.



adequassem à proposta fotográfica: objetos banais e pequenos. A maioria dos objetos encontrados que obedeceram às condições previstas foram materiais de papelaria e retrosaria (materiais para costura), clips, ganchos, alfinetes, agulhas. Alguns apresentaram características especiais, como cor, formato e tamanho diferenciados daqueles até então coletados para a pesquisa. Agulhas de costura de mão medindo 18 cm (Figura 74) é um exemplo desta descoberta. Esta variação de tamanho, que foge da escala que estamos acostumados, favoreceu o desenvolvimento da série, pois através da fotografia seria possível criar ambiguidade de percepção.



**Figura 74 - Roseli Nery. Agulha de costura.
Registro pessoal.**

Buscamos aliar esses objetos como a agulha, aos outros que tivessem relação direta com o tamanho do corpo humano. Foram escolhidos mobiliários de madeira em miniatura muito similares aos de uso comum, conhecidos por serem proporcionais à escala humana, como armário e cadeira (Figura 75).





**Figura 75 - Roseli Nery. Cadeira de madeira em miniatura.
Registro pessoal.**

A partir de várias experimentações fotográficas em estúdio, fez-se a aproximação de objetos e os móveis em miniatura.

Neste momento da pesquisa, demos maior ênfase em buscar meios fotográficos que colocassem o tamanho dos objetos em dúvida. Portanto, é possível perceber que não foi dada prioridade em construir conjuntos simbióticos, apenas foi promovida a aproximação entre os objetos pequenos e as réplicas de mobiliário em tamanho pequeno, numa alusão ao corpo humano na escala real, embora tais junções também possuam caráter simbiótico pela extrema proximidade e conexão formal. Muitas experimentações foram feitas até se chegar à combinação de elementos que fosse satisfatória e que se adequassem ao espaço.



O objetivo do projeto foi inserir as fotos ampliadas no espaço físico da Universidade de maneira que houvesse interação com a arquitetura e os usuários do espaço. Assim, buscamos entre muitos corredores e passagens, locais apropriados para a intervenção.

Dentre as muitas fotografias, elencamos três: *Sentinela*, *Armário* e *Cadeiras* (Figura 76), que poderiam criar relações interessantes com a arquitetura de alguns lugares da FBAUL.



Figura 76 - Roseli Nery. Fotos selecionadas para intervenção na FBAUL - A escala das coisas.
Fotografia digital.



O prédio da Universidade é bem peculiar, pois se trata de um antigo mosteiro que passou por diversas reformas e adaptações para acolher a universidade, por isso é cheio de recantos interessantes, corredores, nichos de janelas e portas cegas. Para instalação das fotos escolhemos lugares de passagens que tornassem o trabalho visível no cotidiano dos usuários do espaço. Foram eles: um corredor de passagem contendo um trio de cadeiras, e duas portas cegas, ou seja, duas antigas passagens que foram bloqueadas, uma próxima ao elevador e outra em um corredor em frente aos armários dos estudantes. Tendo em vista estas escolhas, as fotografias finais que associaram móveis e objetos pequenos passaram pela pós-produção, apenas para ajustes de tamanho e definição, e foram ampliadas de maneira que cadeiras e armário tivessem o tamanho referente ao humano.

As fotografias foram impressas em papel de alta gramatura e instaladas nas respectivas paredes previamente escolhidas. A intervenção permaneceu no espaço durante oito dias (Figuras 77 a 83).





Figura 77 - Roseli Nery. Intervenção A escala das coisas. Sentinela.
FBAUL, Portugal. 2014. Fotografia digital, 1,20 X 0,80 m. Registro de Flavya Mutran.



Figura 78 - Roseli Nery. Intervenção A escala das coisas. Sentinela.
FBAUL, Portugal. 2014. Fotografia Digital. 1,20 X 0,80m. Registro de Flavya Mutran.





Figura 79 - Roseli Nery. Intervenção A escala das coisas. Sentinel.
FBAUL, Portugal. 2014. Fotografia Digital. 1,20 X 0,80m. Registro de Flavya Mutran.





Figura 80 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Armário. FBAUL, Portugal. Fotografia digital, 2014. 1,20 X 0,80m. Registro pessoal





Figura 81 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Armário.
FBAUL, Portugal. Fotografia digital, 2014. 1,20 X 0,80m. Registro de Flavya Mutran.





Figura 82 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Cadeiras. FBAUL, Portugal. Fotografia digital, 2014. 0,50 x 1,20m. Registro de Flavya Mutran.



Figura 83 - Roseli Nery. Intervenção A Escala das Coisas. Cadeiras. FBAUL, Portugal. Fotografia digital, 2014. 0,50 x 1,20m. Registro pessoal



A ação de instalar as fotografias nos espaços da FBAUL teve a intensão de criar relações espaciais com referência aos elementos do entorno e mesclar o que já existia no espaço arquitetônico com algo que instigasse o pensamento. Objetos estão associados de maneira singular nos quais o tamanho e as proporções são fora do comum. Afinal o que tem tamanho real? Seria montagem? Manipulação da imagem?

Cabe buscar as pistas visuais que permitem descobrir a resposta, não antes de deixar-se levar pela fantasia e imaginação para criar diferentes possibilidades que passam pela noção de tamanho das coisas e pelas relações que temos com elas. A experiência estética em relação a estes trabalhos transita entre estas ideias de criação nos quais permeia a fantasia, que segundo Bruno Munari, é “tudo o que antes não existia, ainda que irrealizável,” e a imaginação que é “o meio para tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade” (MUNARI, 2007, p. 11,24).

Desdobramentos. A partir da experiência na FBAUL, a pesquisa se bifurcou para outras possibilidades fotográficas em favor das questões já apresentadas. Utilizando os mesmos móveis em miniatura, buscou-se criar um conjunto de fotografias que interligasse a escala humana e os conjuntos simbióticos, de maneira a oferecer novas possibilidades de leitura e fruição. Assim criamos a série fotográfica *Portas*, parcialmente apresentadas nas Figuras 84, 85, 86 e 87.





**Figura 84 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.
Fotografia digital**





Figura 85 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.





Figura 86 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.





Figura 87 - Roseli Nery. Da série fotográfica Portas.

No caso desta série, ela tornou-se um banco de imagens com potencial para diversas possibilidades de apresentações que podem levar em conta tanto a ampliação quanto a diminuição da imagem fotográfica original ao criar objetos ou propor intervenção no *Ecosystema inventado* sempre com o intuito de instigar a reflexão através do formato apresentado e dos elementos inseridos na composição, os móveis, a porta e os conjuntos simbióticos.



Instigar o espectador a pensar sobre as analogias de tamanho entre seu corpo e os objetos escolhidos é a intensão mais imediata do trabalho que, dependendo da percepção, e disposição em deixar-se levar pela experiência estética, a imaginação e a fantasia, poderá levar a outros níveis de pensamento os quais, quem sabe, poderá incluir suposições sobre as afinidades com os objetos que criamos e que estão por toda parte. Estes objetos muitas vezes se tornam sujeitos e disputam espaço com o seu criador. São metáforas simbólicas que nos colocam questões desafiadoras, as quais circulam entre a imagem percebida e a imagem idealizada, a fantasia e a realidade se misturam e reverberam em nossas mentes.

Esta série fotográfica originou dois trabalhos, um livro de fotografias que contém imagens selecionadas a partir das muitas obtidas para série, o *Livro Porta* e, a intervenção para o espaço da galeria, *O convite*, utilizando o recurso de projeção visando a ampliação das imagens para alcançar o que seria o tamanho natural dos móveis, seguindo a mesma ideia da intervenção na FBAUL.

O *Livro Porta* (Figuras 88 a 91) é um objeto fotográfico portátil, de 15 x 20 cm, que contém 20 páginas. Este objeto-livro, responde a uma das questões que envolvem a fotografia; no que diz respeito à apropriação, Susan Sontag diz que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 2004, p. 14). As fotos integrantes da série fotográfica *Portas*, que originaram o livro, são o registro de algo efêmero, que não está em outro lugar, somente neste objeto que agora pode ser tocado, manuseado e transportado.



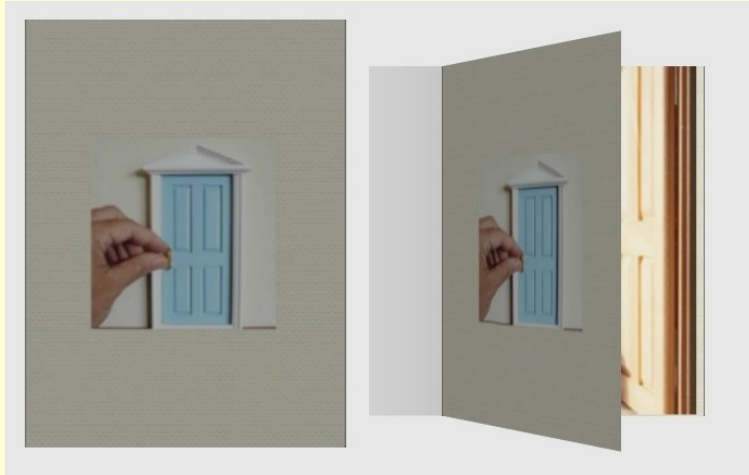


Figura 88 - Roseli Nery. Livro Porta. Capa.

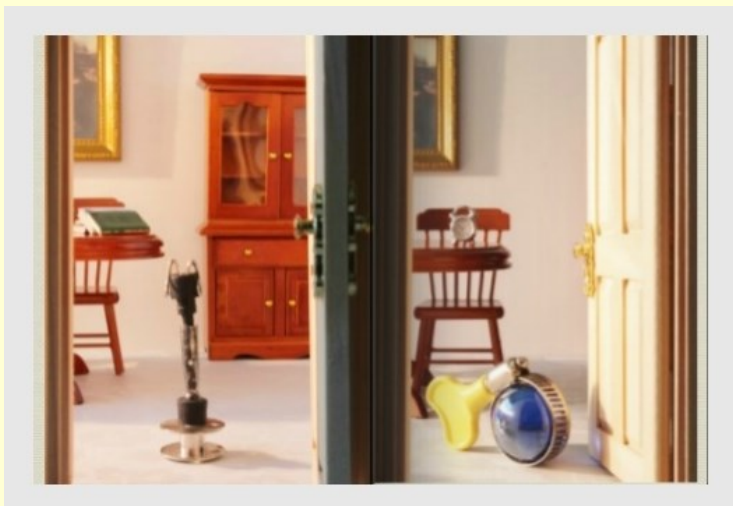


Figura 89 - Roseli Nery. Livro Porta. Miolo.



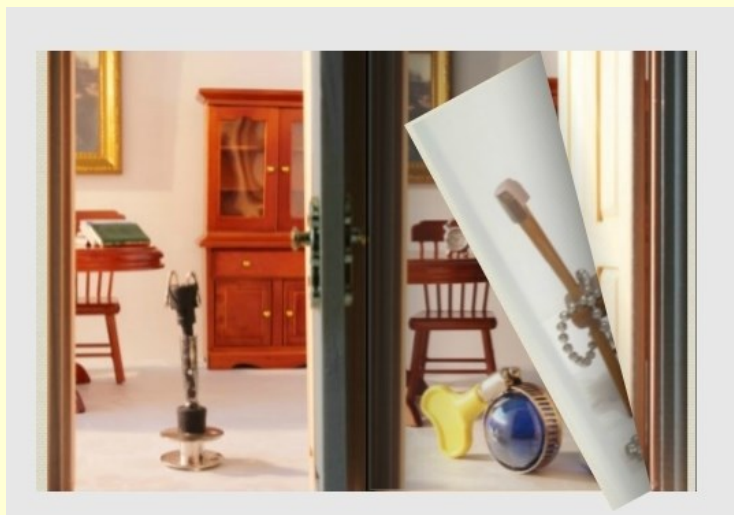


Figura 90 - Roseli Nery. Livro Porta. Miolo.

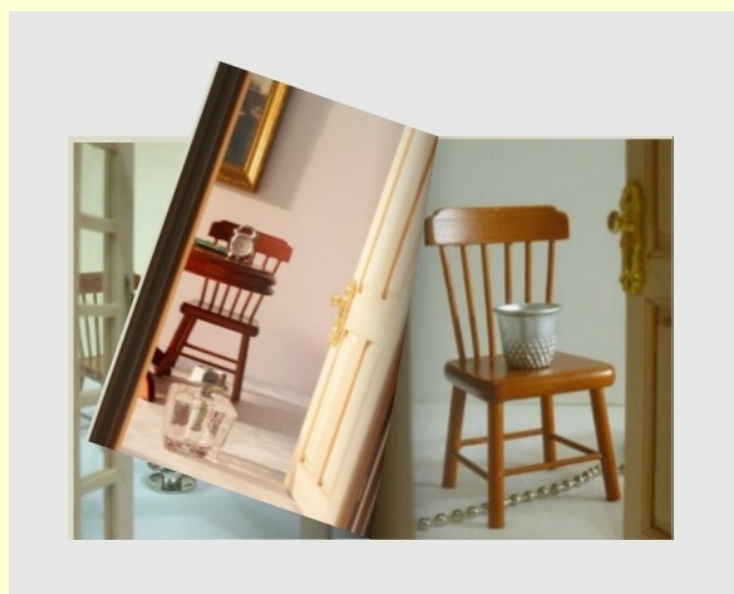


Figura 91 - Roseli Nery. Livro Porta. Miolo.

Ao abrir o livro, abrimos a porta da intimidade dos objetos, como no trabalho de Leila Danziger, agimos como aquele que hesita em entrar, ao mesmo tempo em que somos levados pela vontade curiosa de conhecer o que lá acontece. Podemos sentir-nos intrusos frente à porta, como um *voyer* que não



tem permissão para olhar, mas sim um desejo incontrollável que o leva a abrir a porta. Bachelard descreve esta sensação a respeito de estar diante de uma porta:

Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito. Narraríamos toda a nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir. (Bachelard, 1993, p. 226)

As portas desta pesquisa, sejam em imagens ou palpáveis são o convite para a descoberta do desconhecido.

Quando falamos em intimidade e escala, além do trabalho de Leila Danziger, trazemos para este diálogo, Petros Chrisostomou⁴⁵, que busca, também através da fotografia, criar situações dúbias sobre o tamanho real das coisas, assim como fazemos também na presente pesquisa. O artista cria situações surreais que colocam em contraponto o grande e o pequeno, no qual esse último se agiganta nas ampliações fotográficas instaladas nas paredes, nas quais, a miniatura se confunde com o natural e assim as relações de escala tornam-se evidentes e ao mesmo tempo duvidosas (Figuras 92 e 93).

⁴⁵ Petros Chrisostomus nasceu em Londres, 1981. Maiores informações sobre o artista em: <http://www.petrosc.com/>





**Figura 92 - Petros Chrisostomou. Strider (18 Fortis Green)
Galerie Xippas, Paris, 2007.**

Fotografia em cores 120 x 150 cm. Disponível em: <http://www.petrosc.com>. Acesso em 15/01/2016.





**Figura 93 - Petros Chrisostomou. Wasted Youth (25 Ashbourne Ave).
Pandora Exhibition, Spring Projects. London. 2011
Fotografia em cores 150 x 120 cm. Fonte: <http://www.petrosc.com>. Acesso em 15/01/2016**

Da mesma maneira que acontece em meu trabalho, Petros cria pequenos cenários ou maquetes em que aproxima objetos de tamanho real e miniaturas em arranjos surreais, e, através da fotografia e pela maneira de mostrá-la,



provoca o que já comentamos aqui, a instabilidade da percepção. Segundo o curador da mostra *Pandora*, de Petros, Roy Axley “sua obra, tanto escultórica como fotográfica, inspira-se em conceitos de hiper-realidade” (EXLEY, 2013), que também leva a pensar em erros de imagens ou manipulação e montagem, recursos que o artista, neste caso, também não utiliza.

O trabalho de Chrisostomou questiona como podemos interpretá-lo usando uma série de pistas visuais incongruentes, constelações obscuras de objetos e espaços, com contextos simbolicamente ricos⁴⁶ (EXLEY, 2013).

Segundo Diana Ribeiro, autora colaboradora da revista digital *Obvious*, o objetivo do artista é.

[...] “baralhar” os sentidos dos espectadores, levando-os a crer que aquilo que veem é real. Petros utiliza objectos comuns do dia-a-dia, como um sapato, uma caneta ou um ovo, e joga com o seu tamanho. Para conseguir o efeito pretendido, fotografa-os em miniaturas de cenários e junta-lhes a iluminação e o ângulo correcto, iludindo assim qualquer um (RIBEIRO, 2011).

Fica evidente que o resultado da intervenção realizada no espaço físico da FBAUL e os trabalhos fotográficos subsequentes foram possíveis devido às possibilidades técnicas inerentes da fotografia digital no que diz respeito ao imediatismo do resultado e diversidade de possibilidades criativas. Por outro lado, o espectador poderia acreditar que houve montagem ou manipulação das imagens, procedimento comum na fotografia, tanto analógica como digital, o que não aconteceu. No caso da FBAUL, utilizamos principalmente o recurso de ampliação e ajustes de exposição para que os móveis em miniatura chegassem à escala do tamanho humano e conseqüentemente os objetos associados a eles simbioticamente, como agulhas e alfinetes, criassem uma sensação de

⁴⁶ Tradução livre.



ambiguidade e dúvida. Recorremos à essência primeira da fotografia, em parte evocamos seu caráter documental como espelho do real, mas também como ferramenta de transformação, pois segundo Philippe Dubois: “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também culturalmente codificada” (DUBOIS, 2004, p. 26). Neste caso, a ampliação fotográfica é o recurso comparável a “chave de ouro” de Alice, já citada anteriormente, através dela é possível colocarmo-nos frente a frente e na mesma escala dos pequenos objetos que antes passariam despercebidos. A fotografia ampliada funciona como a lente de aumento, nos permite criar novas realidades, pode nos aproximar das coisas ínfimas e insignificantes e dá condições para que se possa refletir sobre o que nos rodeia, nossas percepções cotidianas e nossas relações afetivas e sociais com os objetos.

Cabe salientar, que produzir o livro também é criar um ciclo nesta pesquisa à qual teve início na motivação baseada em um livro de infância que instiga a fantasia e a imaginação e agora encerra com outro livro, de “adulto” o qual de maneira poética toca nas mesmas questões e vai além delas, trazendo contribuições para a reflexão contemporânea sobre os objetos no nosso cotidiano através da arte. O *Livro Porta* pode-se pegar na mão, como um objeto tão precioso como aqueles coletados para a pesquisa e tão importante no processo criativo quanto o antigo livro de minha mãe.

Em relação ao outro trabalho decorrente da série fotográfica *Portas*, *O Convite*, este se apresenta como uma projeção na parede da galeria em que duas cadeiras e uma mesa interagem no espaço com alguns conjuntos simbióticos (Figura 94).





Figura 94 - Roseli Nery. O convite. Fotografia para projeção.

Este trabalho teve suas primeiras experimentações de montagem no prédio do Curso de Artes Visuais da FURG, em que fizemos acertos de distâncias, tamanho e qualidade das imagens.





Figura 95 - Roseli Nery. O convite. Pré-instalação.

A partir desta primeira experiência e após ajustes, escolhemos a fotografia citada, como mais significativa e adequada à proposta.

Interagindo com a projeção no momento da montagem estarão duas cadeiras reais situadas logo à frente das cadeiras projetadas, nas quais o espectador é convidado a sentar-se e integrar-se ao *Ecosistema inventado*, quem sabe com sutis diálogos à mesa, com objetos.

É importante ressaltar que a linguagem fotográfica como poética artística chegou a esta pesquisa por decorrência do próprio processo criativo. No entanto, percebemos que seria possível desenvolver uma tese inteira com o desdobramento que a fotografia trouxe. Portanto, esta parte do trabalho



apresenta-se como um breve começo de um estudo que respondeu de maneira satisfatória aos objetivos da pesquisa, enriquecendo e possibilitando diferentes maneiras de reflexão. Com certeza, este início terá continuidade na minha poética artística.

Entendemos que o *Ecosistema inventado* completo e instaurado só será passível de registro a partir da montagem da exposição, logo, aqui temos registros de pré-montagens e fragmentos que o compõem. Certamente serão feitas adaptações ainda não previsíveis no contexto desta escrita, adaptações estas relacionadas ao espaço da galeria e pertinentes ao processo criativo que só termina quando se abre a exposição.

4.2 As lentes

É interessante como comprovamos nitidamente a teoria de Luigi Pareyson, Renné Passeron e Paul Valery, já citados anteriormente, quando nos dizem que na poética, o artista estabelece uma relação íntima com seu trabalho, tão forte que é possível entender o que o trabalho diz e pede e assim vamos em busca de satisfazer sua vontade. Faço este comentário neste momento do texto, pois durante a execução dos trabalhos recentemente discutidos, eu estava mergulhada nas questões da fotografia e os modos de ver o trabalho e apresentá-lo ao espectador. A ideia de ampliação da imagem levou-me a experimentar outros dispositivos que não estiverem ligados à bidimensionalidade fotográfica, mas sim que trabalhassem com os mesmos critérios através de lentes.

Assim surgiu o trabalho *Monóculos*. A fotografia me levou a pensar em dispositivos para melhor ver e chegamos ao monóculo, objeto muito popular



nos anos 1960/70, utilizado para visualizar positivos fotográficos transparentes de pequeno formato. Os monóculos desta época tinham o corpo escuro e a parte posterior, a tampa, onde se colocava o positivo, de cor branca, pois a imagem era vista por transparência e dependia da iluminação por trás da foto. Atualmente, este acessório foi reformulado para atender as fotos opacas, pois os positivos transparentes estão em desuso, de modo que encontramos também monóculos com corpo claro e a “tampa” colorida, assim a luz necessária para visualizar a imagem entra no seu interior pelas paredes laterais. Os monóculos deste trabalho são brancos tanto no corpo quanto na tampa (Figura 96). O encontro com esses objetos remetem aos já comentados dioramas, em que um compartimento fechado contém elementos que são vistos através de uma parede de vidro, no caso do monóculo, uma lente.

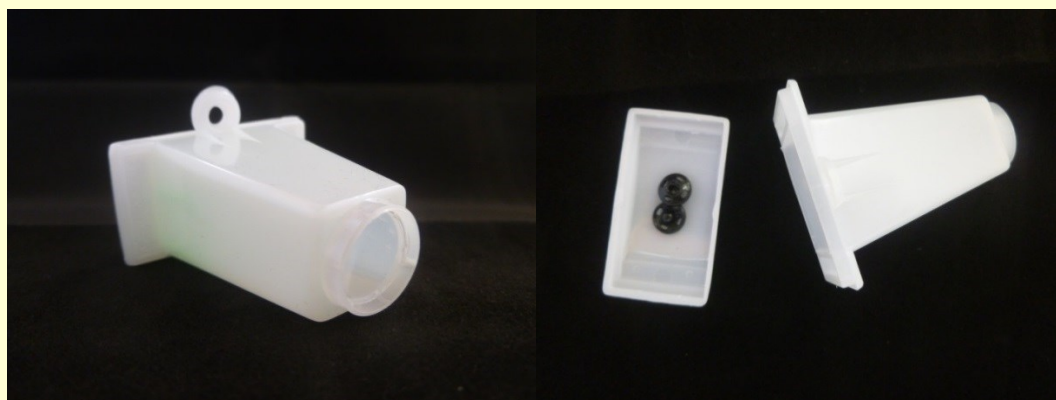


Figura 96 - Roseli Nery. Objeto monóculo.

Entre objetos e lentes, sistemas e simbiose, incorporamos objetos selecionados ao interior dos monóculos brancos criando um conjunto a ser visto através de lentes (Figura 97 e 98).





Figura 97 - Roseli Nery. Monóculos.
Monóculos e objetos pequenos variados. Registro pessoal de pré-montagem.

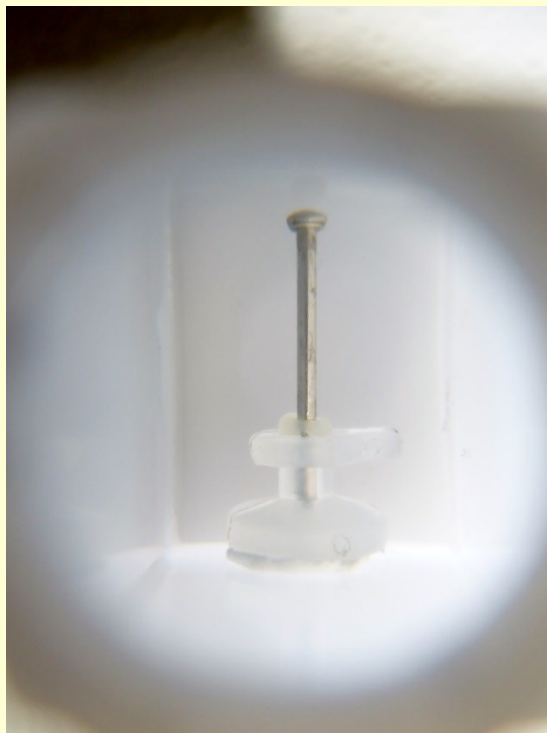


Figura 98 - Roseli Nery. Monóculos. Detalhe do interior.
Registro pessoal.



Ao finalizar a tese, a partir destes trabalhos, retornamos ao estudo do objeto palpável através de *Monóculos* e *Simbiose composta* (Figura 99), este já apresentado no capítulo 2.

Ambos os trabalhos concentram questões amplamente discutidas durante toda a pesquisa, como o afeto pelos objetos pequenos, a apropriação, as afinidades entre objetos, as relações de tamanho entre o objeto e o espectador e ainda os movimentos corpóreos que levam a interagir com a obra, ou seja, maneiras de ver.



Figura 99 - Roseli Nery. Simbiose composta e óculos de aumento. Registro pessoal.

Em *Simbiose composta* o espectador é convidado a usar óculos de aumento, cujas lentes ampliam em 10 vezes o objeto visualizado (Figura 100), e passear pelos detalhes do conjunto simbiótico (Figura 101) formado por diversos objetos pequenos muito comuns no cotidiano doméstico que possivelmente não conhecemos em detalhe.



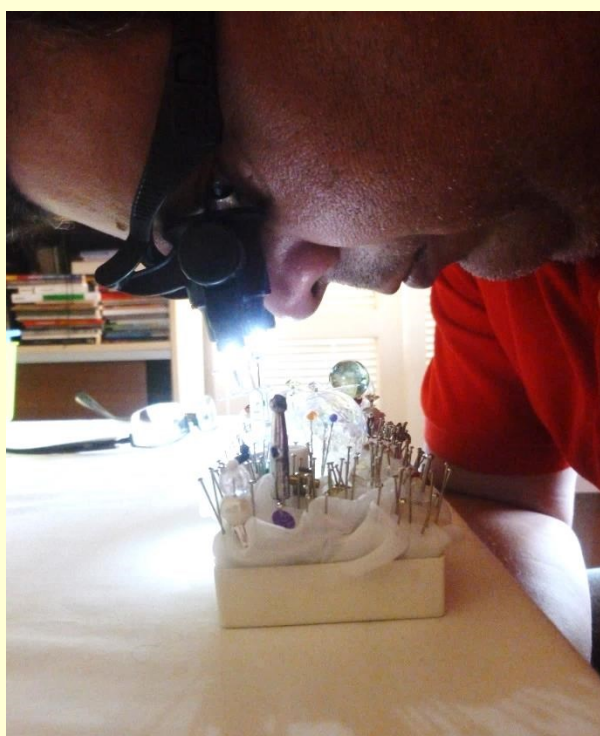


Figura 100 - Roseli Nery. Simbiose Composta. Espectador.



Figura 101 - Roseli Nery. Simbiose Composta. Detalhe.

Nestes dois trabalhos, os dispositivos funcionam como isoladores do entorno. Ao olhar pelo monóculo e ao usar os óculos de aumento, o espectador



se coloca numa situação de imersão total no espaço do trabalho, o que acreditamos favorecer a fruição e a liberdade da imaginação. O movimento de olhar através dessas lentes remete ao uso do microscópio utilizado para enxergar seres muito pequenos, e que da mesma maneira direciona o campo visual. Já as lupas manuais comuns, encontradas em papelarias, também nos mostram os detalhes através da ampliação, e em geral criam uma moldura que delimita o que queremos ver sem isolar totalmente o campo visual do entorno. Assim, a lupa manual estará disponibilizada como opção para interagir com o trabalho *Simbiose composta*.

Entre visores, óculos, lentes e lupas presentes nesta produção artística estabeleço diálogos reflexivos com o trabalhos específicos de Patrick Jacobs⁴⁷ e Elida Tessler⁴⁸.

Já comentamos anteriormente que orifícios e lentes, principalmente aqueles localizados na nossa linha de visão, são convites ao olhar. Há uma curiosidade diante desses elementos, tal qual aquela que se tem diante das portas.

A exemplo do trabalho de Marcel Duchamp, *Etant donnés* de 1947- 66, no qual o espectador deve olhar por um orifício da antiga porta para fruir a obra cujo interior é uma enigmática cena montada pelo artista durante 19 anos, Patrick Jacobs cria seu trabalho a partir do conceito de diorama, já comentado no Capítulo 2. O artista utiliza plásticos, papelão e outros materiais sintéticos, para criar pequenos cenários tridimensionais realistas cujos temas circulam entre arquiteturas internas e paisagens minúsculas (Figura 102).

⁴⁷ Patrick Jacobs nasceu na Califórnia, EUA em 1971. Maiores informações sobre o artista em <http://www.patrickjacobs.info>

⁴⁸ Elida Tessler nasceu em Porto Alegre, RS em 1961. É Artista e Professora na UFRGS, Porto Alegre.





Figura 102 - Patrick Jacobs. Diorama, detalhe da construção.
Disponível em <http://www.thisiscolossal.com/2011/11/patrick-jacobs-magnified-portals-into-miniature-worlds/> Acesso em 20/01/2016.

O que nos chama a atenção nesse trabalho é o acesso que o espectador tem para interagir com a obra. Lentes acopladas às paredes criam visores como escotilhas que instigam a curiosidade e convidam a olhar através (Figura 103). Ao embutir e esconder seus dioramas nas paredes, o artista contribui para a surpresa do espectador ao se aproximar. O conjunto de lentes e a iluminação contribuem para dar maior veracidade à cena a qual se imagina que aconteça na sala ao lado (Figura 104). Jacobs transita entre os temas da escala e percepção através das lentes, sem elementos fotográficos e provoca dúvida sobre a dimensão das coisas.





Figura 103 - Patrick Jacobs. Vista da exposição. 2015.
Come closer to Me, Galeria Pierogi, Brooklyn, NY.
Disponível em <http://www.thepoolnewyorkcity.com/artists/patrick-jacobs/>. Acesso em 20/01/2016.



Figura 104 - Patrick Jacobs. Yellow Slime Mold with Stump. 2015.
Diorama da exposição Come Closer to Me. 2015. Galeria Pierogi, Brooklyn, NY
Lente de 5 cm de diâmetro. Dimensões da caixa embutida 28,84 x 28,57 x 23,49 cm
Disponível em <http://www.pierogi2000.com/2014/11/patrick-jacobs-at-pierogi-2/#jp-carousel-7189>. Acesso em 20/01/2016.



Segundo Kemy Lin, autora colaboradora da revista digital de arte e cultura, *Hyperallergic*, “os dioramas de Jacobs são produzidos por manipulação óptica complexa; o pedaço de vidro embutido na parede, que separa o espectador do diorama, é composto por lentes bicôncavas sobrepostas”, esta estrutura complexa implica ao artista estudos profundos técnicos sobre perspectiva e óptica. A disposição dos dioramas na galeria (Figura 105) obriga que um visitante por vez veja a obra e assim, devido à proximidade exigida, sintam-se isolado do seu entorno como pretendemos para o meu trabalho, *Simbiose Composta* e *Monóculos*.

A escala em miniatura dos dioramas obriga os visitantes a ficar muito perto da parede, fomentando um sentimento de intimidade que contraria a distância estética, norma imposta pela maioria das galerias e museus, onde os visitantes são muitas vezes obrigados a ficar atrás de uma linha de fita demarcada⁴⁹ (LIN, 2015).



Figura 105 - Patrick Jacobs. Visita à exposição.
Disponível em <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/04/Patrick-Jacobs-diorama.jpg>. Acesso em 20/01/2016.

⁴⁹ Tradução livre.



Tal intimidade me interessa. O movimento lento do corpo, o deixar-se levar pela pequenez das coisas e o convite para o espectador aproximar-se é tema recorrente neste texto e intrínseco aos trabalhos originados desta pesquisa. Em uma atualidade que convoca nossa atenção em estímulos múltiplos e simultâneos, algo que requer intimidade, calma e silêncio pode ser um oásis no deserto, a chance de buscar fôlego e seguir em frente com melhor entendimento do mundo.

Neste contexto de intimidade e aproximações, encontro afinidades com o trabalho *Desertões* (Figura 106) de Elida Tessler, principalmente, pela presença do objeto lupa, este elemento que se repete na obra da artista 1018 vezes e preenche grande parte da parede da galeria.





**Figura 106 - Elida Tessler. Desertões. 2015.
1018 lupas e fotografias. Galeria Bolsa de Arte. Porto Alegre.
Registro pessoal.**

Pelo seu volume, o trabalho exposto na Galeria Bolsa de Arte em Porto Alegre já conquista o espectador logo na entrada e, como característica própria da lupa, já nos convida a aproximar-nos, direcionar o olhar e descobrir aquilo que Elida nos reservou, selecionou e nos deu vista especial. Anotações a lápis e grifos de Donaldo Schüller em seu exemplar de *Os sertões*, que foi dado como



presente para Elida. Cada lupa traz uma foto desse olhar ampliado, apartado de seu objeto livro e cria a escrita visual própria da poética da artista (Figura 107).

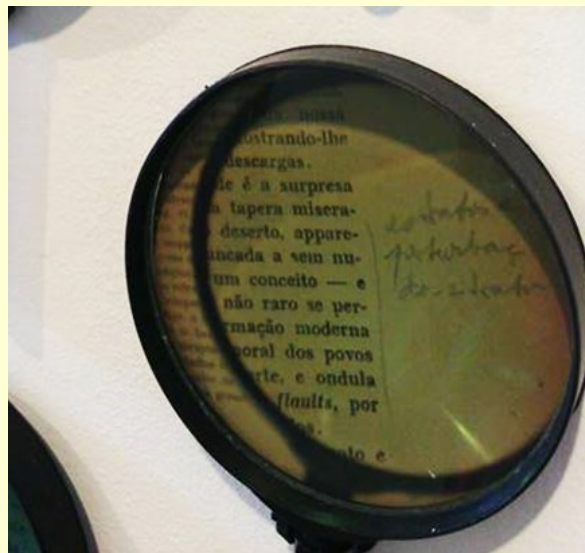


Figura 107 - Elida Tessler. Desertões. 2015. Detalhe Registro pessoal

A respeito do olhar através de lupas, Gaston Bachelard ao descrever o trabalho de certo botânico, já citado anteriormente, que muito usa a lupa em suas pesquisas, nos conta que:

a lupa condiciona, nesta experiência, uma entrada no mundo. O homem da lupa não é aqui o velhinho que ainda quer, apesar dos olhos cansados de ver, ler seu jornal. O homem da lupa toma o Mundo como uma novidade (BACHELARD, 1993, p. 163).

Através da lupa, pelo pensamento de Bachelard, propomos “um olhar novo diante de um objeto novo”, mesmo que seja um objeto em muito presente no cotidiano.



Enquanto isso, nosso corpo se desloca num vai e vem curioso pelas lupas de Elida para que o olhar busque cada detalhe ampliado pelas lentes e isolado pela moldura da lupa. Elida, assim como a maioria dos artistas que estabelecemos diálogos poéticos nesta pesquisa, tem apreço pelo objeto, e, segundo ela, não como colecionadora, mas antes como acumuladora, característica que ela considera um aprendizado com sua mãe, que sempre buscava outro sentido aos objetos antes de descartá-los:

Minha mãe era uma pessoa que tinha muita dificuldade com o descarte das coisas, mesmo quando elas já não podiam mais cumprir as suas funções originais. Acho que aprendi com ela o valor do obsoleto e a resistência ao universo do consumo desenfreado, quando ela procurava – e encontrava – um outro destino para os seus objetos. Transformar uma coisa em outra é lição da poesia (TESSLER, 2015).

Dar outro sentido ao objeto e a partir dele dar sentido à minha poética artística é a lição que continuo buscando e aprendendo cotidianamente, entre processos criativos pessoais, construções escultóricas e processos fotográficos ou cada nova descoberta de produções parceiras de artistas ou autores que incrementam as conexões entre ilhas poéticas deste arquipélago do qual fazemos parte, como sabiamente nos diz Agnaldo Farias.

Iniciar e encerrar este longo texto com a sabedoria das mães, é um belo e precioso presente.





Antes da última página

Agora o trabalho se encaminha para ocupar seu lugar devido. Será instaurado. Desde o primeiro pensamento que levou à construção deste corpo textual e aos objetos escultóricos que ganham seu lugar no espaço da galeria, muito se passou. O tempo decorrido possibilitou o fazer, o pensar, o refazer, o repensar. Foi possível conhecer novos trabalhos, artistas e autores, e, estabelecer alianças e aproximações. Durante este processo em rede de produção e escrita, a busca por autores e parceiros poéticos foi e ainda é constante. Foi possível dar voz ao trabalho, escutar e desenvolver o que aflorava desde o projeto inicial até, pretende-se, o último dia de montagem. Escolhas foram feitas a partir de caminhos bifurcados para que se tivesse uma trajetória coerente carregada de sentido, mas principalmente que atendesse a uma espécie de intuição própria do pensar/fazer artístico. Aquela primeira imagem mental nebulosa de um trabalho ainda não existente, mas latente, era muito difícil de verbalizar e descrever, mas facilmente identificada quando encontramos aquilo que estávamos à procura mesmo sem plena consciência. Hoje o pensamento está materializado em objetos que se unem por simbiose, criam um ecossistema e determinam seus lugares no espaço, instigando a presença do espectador, elemento do sistema, que se aproxima e atravessa portais que levam a um pequeno ambiente imaginário da ficção poética e artística. Espera-se que o trabalho finalizado seja o espelho dos desejos que motivaram sua existência e um desafio à percepção do espectador.



Como foi possível perceber, este trabalho está calcado em um tripé que se compõe - da experiência em produzir situações escultóricas a partir de objetos cotidianos domésticos pequenos, - da ideia de que os objetos possam compor um ecossistema a partir da noção de simbiose - e da relação de escala entre corpo humano e os objetos pequenos.

O desejo de desenvolver este trabalho foi inicialmente ativado pelo encontro com o livro de infância de minha mãe, muito já comentado neste texto. Com o tempo percebi que esta era apenas a motivação a qual se somou à ambiência em que eu vivo para produzir meus trabalhos juntamente com as questões que estavam pululando em minha mente. O livro foi um passo importante para o meu processo de criação que me levou a explorar a escala das coisas e conseqüentemente direcionou o estudo da porta como elemento de transporte para espaços diferenciados do dia a dia inclusive para os ambientes do *Ecosistema inventado*, que induzem o pensamento do corpo em miniatura. Este fato levou principalmente a redescobrir personagens como *Alice* de Lewis Carrol e os objetos simbólicos que envolveram seu aumento e diminuição do tamanho, a porta e a chave de ouro.

A partir das reflexões teórico-práticas articuladas com o conjunto de trabalhos produzidos percebemos que as coisas pequenas falam baixo, e o que se tem é o silêncio. Parafraseando Charles Kiefer, “o silêncio que só as coisas sabem ter” (KIEFER, 2009). Neste silêncio que o trabalho pede, se chega devagar para perto de algo quase imperceptível que poderia ser questionado como: onde está o trabalho? É preciso chegar perto, mover o corpo, aproximar o olhar para perceber o sutil encaixe entre os colchetes e os alfinetes, o dedal e os cursores de zíper bem como o botão com os alfinetes entre todas as outras junções que possibilitaram as construções agora visíveis. Nos ecossistemas naturais, os seres pequenos estão quase imperceptíveis e é preciso certo esforço



para percebê-los. O mesmo acontece com o **Ecosistema inventado**. O almejado desejo de que os objetos tivessem uma casa ideal e que nesta casa estivessem em interação, como nos ecossistemas biológicos está agora materializado. A princípio, com a série **Conjuntos simbióticos verticais compartimentados** pensava-se em pequenos compartimentos fechados, tendo como o clássico exemplo dos aquários, terrários ou dioramas como ecossistemas, mas com o tempo, e ele é bom nisso, foi possível dar liberdade para os conjuntos simbióticos os quais em dado momento estavam mais libertos de seus mini compartimentos e partilharam sua casa com outros conjuntos em um espaço mais abrangente cujo limite físico é o espaço da galeria. Os pequenos ecossistemas, antes individualizados em cada arranjo escultórico, foram redimensionados tomando o espaço da galeria como um único ecossistema que tem o espectador como integrante. Assim nasceram os trabalhos que compõem os **Conjuntos simbióticos verticais** e os **Conjuntos simbióticos horizontais, além dos fotográficos** e outros que têm **lentes de aumento** como elemento construtor. Os relicários originários de outras pesquisas foram aos poucos se abrindo e expondo suas preciosidades em trabalhos livres de compartimentos, mas em consonância com seus vizinhos. Já a fotografia, que a princípio era apenas um recurso de estudo e registro, nesta tese, acabou contribuindo como ferramenta importante para compor questões do trabalho relativas ao tamanho e à escala. Através da fotografia dos pequenos objetos e lentes de aumento, foi possível direcionar o olhar para os detalhes, ação impossível para o olho humano. Propomos ao espectador imagens ambíguas em que se coloca em dúvida o tamanho dos objetos e a noção de escala de nosso corpo em relação a eles. A cada aproximação do espectador pretende-se que estas relações de tamanho se coloquem e sejam percebidas de maneira própria por cada um.



O resultado é um espaço que se pretende acolhedor onde o espectador descubra cada elemento sem pressa, percorrendo devagar, buscando portais que possam levá-lo a uma sensação de pequenez quando em contato com os pequenos objetos tão familiares e ao mesmo tempo tão estranhos pela maneira que agora se apresentam.

No livro infantil de Charles Kiefer intitulado *A revolta das coisas*, os objetos esquecidos de Sofia como lápis, barbantes e pincéis, por vontade própria, saem dos seus lugares onde estão guardados e, para chamar a atenção de sua dona, vão para o espaço da sala e criam juntos uma imagem. A partir daí a menina volta a olhar para seus objetos e eles passam novamente a fazer parte de sua vida de maneira especial.

Na exposição dos trabalhos de que se trata esta tese, os objetos escolhidos foram retirados de seu lugar comum, pelo já tão conhecido na arte, gesto de apropriação; estes objetos quase anônimos ganharam outra visibilidade, deixaram de ser o que eram sozinhos e passaram a existir juntos, em graus diferentes de aproximação. Para o objeto é um caminho sem volta, pois a partir do gesto do artista que tem respaldo na arte contemporânea não poderão ser mais o que eram, serão agora percebidos como seres que unidos e interagindo entre si por simbiose criam um sistema real do qual o ser humano é também integrante.

Quando se trata de objetos na arte, há quem diga que parte da arte contemporânea expressa atualmente a necessidade de ser palpável, que existe uma obsessão pelo real. Esta arte atual que aceita todas as formas de expressão, segundo Rancière, a partir de um texto com referência a 26ª Bienal de São Paulo em 2004, tem uma obsessão que assume várias formas, e uma delas é



“a vontade de fabricar verdadeiros objetos, objetos livres da irrealidade da tela pintada ou da mediação da reprodução fotográfica e que imponham imediatamente sua realidade nas três dimensões do espaço” (...) “essa obsessão pelo real, essa vontade febril de fazer algo que seja um objeto sólido, uma ação efetiva ou um testemunho sobre o estado do mundo, reflete também a posição singular da atividade artística num mundo onde tendem a se apagar não apenas os grandes projetos revolucionários, mas as próprias formas do conflito político (RANCIÈRE, 2004).”

Embora acredite que passado alguns anos o panorama da arte não seja o mesmo devido ao rápido e grande desenvolvimento das mídias digitais, da comunicação e a fotografia de fácil acesso, alio-me a esta vertente da arte que é de certo modo, palpável, concreta e objetiva. Os objetos que escolho para construir o trabalho precisam ser tocados, sentidos e medidos na palma da mão. Esta concretude é determinante para o desenvolvimento do processo criativo a que me proponho. Esta ação atual tem respaldo na arte desde o primeiro objeto adicionado à pintura de Picasso e desde então continua presente de maneira efetiva na expressão artística como se vê em parte nos trabalhos citados nesta pesquisa. Os objetos pequenos estão aqui para testemunhar com sua presença, marcar um momento e aparecer a partir do mundo real em que os colocamos como esquecidos. A partir de meu gesto eles querem se revelar e se mostrar presentes formando uma população à parte pronta para interagir conosco. Nesta caminhada poética encontros e reencontros muito felizes vieram a compor o diálogo sobre o objeto cotidiano e seus desdobramentos na arte que estão potencializados por esta tese. Jeanete Musatti apresentou seus compartimentos fechados de objetos como escotilhas ou sistemas fechados, Lynn Beldner trouxe suas sutilezas cotidianas entre pedras, gravetos e tampinhas, as 1018 lupas de Elida Tessler impressionam pela quantidade sem perder a sutileza do detalhe da grafia de cada unidade. Os *Insulares* de Gê



Orthof poderiam, a meu ver, serem considerados ecossistemas inventados. Petros Chrisostomou trouxe a parceria da fotografia em benefício da dúvida do tamanho e Maurizio Cattelan com pequenas portas de elevadores propôs também o ingresso a um espaço em miniatura. Estes são apenas alguns dos parceiros citados que, além de compor uma rede de reflexões, possibilitam inserir poeticamente os trabalhos desta tese no contexto da arte de hoje, propõem trocas e diálogos e permitem provocar desdobramentos e maior aprofundamento para momentos posteriores a esta fase de pesquisa. Assim, continuamos a fomentar o debate da arte contemporânea dando atenção especial ao objeto, objeto escultórico, as relações das pessoas com os objetos, e de ambos com o espaço e a vida cotidiana. Continuamos a atribuir aos objetos a possibilidade de serem pensados como seres que fazem parte de um sistema especial o qual ganha cada vez mais importância na vida e interfere em nossa maneira de agir, de pensar e se relacionar com o mundo.

Mas, antes que o texto acabe, antes que se vire a página, antes que se passem os créditos, é preciso ressaltar que de maneira indireta este trabalho fez pensar sobre outros temas importantes na contemporaneidade, como o consumismo e o meio ambiente. Este trabalho não foi inicialmente pensado para ser um alerta ao consumismo desenfreado e à poluição ambiental, mas no decorrer do tempo este pensamento foi inevitável, pois os objetos escolhidos assim os foram a partir do meu próprio consumo, e do que é abundantemente oferecido à compra sem se pensar no seu destino final.

É sabido que muitas das coisas que consumimos são rapidamente descartadas, obsoletas e substituídas por outras e por outras. Os resíduos ainda não têm um destino sustentável ideal e sim, é preciso que se pense nisso para que não sejamos sufocados pelas coisas que construímos assim como nos conta Ítalo Calvino sobre o que acontece no dia a dia da cidade Leônia, cuja



população tem “o prazer das coisas novas e diferentes” (CALVINO, 1990, p. 105) e é sufocada pelos lixos criados a partir de tudo que se descarta.

Certamente este é um tema importante e extenso a ser largamente discutido também em outras instâncias do conhecimento humano de maneira interdisciplinar o que não caberia fazê-lo no contexto desta tese.

Assim, a partir dos textos lidos, trabalhos visitados e sentidos, artistas conhecidos, viagens, pensamentos, reflexões e principalmente criações escultóricas apresento um espaço/tempo/objeto reflexivo no qual os espectadores/fruidores tenham a possibilidade de experimentar sensações, quem sabe semelhantes àquelas que se vivem na infância quando se lê um livro de ficção, mas calcado no contexto da realidade adulta dos dias cotidianos.





Referências

- ANGELINI, R. Ecossistemas e modelagem ecológica. In: POMPÊO, M. L. M. **Perspectivas da limnologia no Brasil**. São Luís: Editora União, 1999.
- ANTUNES, A. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, R. **La aventura semiológica**. Barcelona: Paidós Iberica, 1993.
- BASALLA, G. **The evolution of technology**. Cambridge: University Press, 1988.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BELDNER, L. Lynn Beldner. **Lynn Beldner**, 2012. Disponível em: <<http://www.lynnbeldner.com>>. Acesso em: 15 out. 2015.
- BENJAMIN, W. **A criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CARROL, L. **Alice**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CASACA, A. Joseph Cornell. **Museu Coleção Berardo**, 1997. Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/125>>. Acesso em: 10/10/2015.
- CAVALCANTE, S. A porta: objeto dos espaços humanos. In: GÜNTHER, H.; PINHEIRO, J. D. Q.; GUZZO, R. D. S. L. **Psicologia Ambiental: entendendo as relações do homem com seu ambiente**. Campinas: Alinea, 2004. p. 133-145.
- CELDRÁN, R. Rômulo Celdrán. **Rômulo Celdrán**, 2014. Disponível em: <<http://www.romuloceldran.com>>. Acesso em: 20 janeiro 2016.
- CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHING, F. D. K. **Arquitetura: Forma, Espaço e Ordem**. Porto Alegre: Bookman, 2013.



CHRISTOPHER, A. **El modo intemporal de construir**. Barcelona: Gustavo Gili, 1955.

DANZIGER, L. **Edifício Líbano**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. 112 p.

DEMPSEY, A. **Estilos escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DOBERTI, R. Fundamentos de una teoría del habitar. Imagen, texto y ciudad (Edición restringida CEHCAU), 1992.

DOHMANN, M. **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

DONAHEY, W. **Os vizinhos dos anõezinhos**. São paulo: Melhoramentos, 1950.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. 8ª. ed. Campinas SP: Papirus, 2004.

EUFRASINO, C. C. V. Filosofia do idealismo mágico operacionalizada nas técnicas de transição da imagem do ecossistema analógico para o digital. **Em Questão**, p. 65-86, 2010.

EXLEY, R. Spring projects. **Petros Crisostomou - Pandora**, 2013. Disponível em: <http://www.newexhibitions.com/uploads/upload.000/id22415/press_releases.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2015.

FARIAS, A. Felizes para sempre. In: GUIMARÃES, A. **Felizes para sempre**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

_____. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002. p.19 p.

_____. Lições das coisas. **Designio**, p. 178, 2007.

_____. Inventário dos objetos sós. **Emma Thomas**, julho 2014. Disponível em: <<http://emmathomas.com.br/blog/pintura-muda/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

FAVARETTO, C. Das Novas Figurações à Arte Conceitual. In: RIBENBOIM, R. **Tridimensionalidade: arte brasileira século XX**. São Paulo: Itau Cultural, 1997. p. _____ versão digital. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/tridimensionalidade/livro.htm>>.

FLUSSER, V. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.



- GARDNER, M. Notas. In: CARROL, L. **Alice**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 255-385.
- GOPNIK, B. If Gulliver were a conceptualist. Robert Therrien gets a solo show at the Albright-Knox. **New York Times**, 12 julho 2013.
- HEIDEGGER, M. **Que é uma coisa**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed 70, 2007.
- KAMCKE, C.; HUTTERER, R. History of dioramas. In: TUNNICLIFFE, S. D.; SCHEERSOI, A. (. **Natural history dioramas, history, construction and educational role**. New York: Springer Netherlands, 2015. p. 7-16.
- KIEFER, C. **A revolta das coisas**. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2009.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, p. 87-93, 1984.
- LESSA, O. **É conversando que as coisas se entendem**. São Paulo: Global, 2001.
- LÈVI-STRAUSS, C. **Pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.
- LIN, K. Miniature Landscapes Through the Looking Glass. **Hiperallergic**, Brooklyn, 18 fevereiro 2015. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/181250/miniature-landscapes-through-the-looking-glass/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.
- LISPECTOR, C. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LOBATO, M. **A chave do tamanho**. Rio de Janeiro: Globo, 2009.
- MACIEL, M. E. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MARIOTTI, H. Autopoiese, cultura e sociedade. **Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Biologia Molecular**, 1999. Disponível em: <<http://www.dbm.ufpb.br/~marques/Artigos/Autopoiese.pdf>>. Acesso em: 2 Fevereiro 2016.
- MATISSE, H. Com os olhos de criança. **Arte em São Paulo**, 1983.
- MATURANA, H. **De máquinas e seres vivos: autopoiesis - a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **De máquinas e seres vivos**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.



MEDEIROS, A.; PIMENTEL, L. Ecosistemas estéticos. **Anais Anpap 2013**, p. 7-13, 2013.

MILLÁS, J. J. **Os objectos chamam-nos**. Lisboa: Planeta Manuscrito, 2010.

MOLES, A. Objeto e comunicação. In: MOLES, A.; AL, E. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 9-41.

_____. **A teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MORIN, V. El objeto biográfico. In: MOLES, A. E. A. **Los objetos. Comunicaciones**. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1971. p. 187 - 205.

MUNARI, B. **Fantasia, a invenção e a criatividade**. Lisboa: Edições 70, 2007.

MURRAY, K. Show and Tell. **Kendal Murray**, 20 jan. 2016. Disponível em: <<http://kendalmurray.net/album.php?s=show-and-tell>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MUSATTI, J. **Jeanete Musatti**. São Paulo: DBA Editora, 2009.

NERY, R. **Intimidades entrelaçadas: gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, 2003.

NORTON, M. **Os pequeninos borrowers**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ODUM, E. **Fundamentos de ecologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

ORTHOFF, G. Capa. **Museologia e interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 149-152. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/774/showToc>. Acesso em 13/01/2016, 2012.

ORTHOFF, S. **Se as coisas fossem mães**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PAREYSON, L. **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PASSERON, R. Da estética à poiética. **Porto Arte**, p. 104-116, 1997.

PECCININI, D. **O objeto na arte - Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1980.



- PEDROSA, M. Crise ou revolução do objeto homenagem a André Breton. In: PECCININI, D. V. M. **Objeto na arte brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1980. p. 93-95.
- PEIXOTO, A. M. **Enciclopédia agrícola brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.
- PEREC, G. **Especies de espacios**. Barcelona: Novàkrafic, 2001.
- PETROSKI, H. **A evolução das coisas úteis**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- PONGE, F. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PROUST, M. **Sobre a leitura**. Campinas: Pontes, 2003.
- RADLEY, A. Artefacts, memory and sense of the past. In: DAVID MIDDLETON, D. E. **Colletive remembering**. London: Sage , 1990. p. 230.
- RANCIÈRE, J. A arte além da arte. **Caderno Mais - Folha de São Paulo**, 24 outubro 2004. 3.
- REINALDIM, I. Um minarete para uma paisagem íntima. In: DANZIGER, L. **Edifício Líbano**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. p. 116.
- REZENDE, R. Jeanete Musatti e seu grande mundo de pequenas coisas. In: MUSATTI, J. **Jeanete Musatti**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2009. p. 11 -31.
- RIBEIRO, D. Petros Chrisostomus: a fotografia da ilusão, 2011. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/11/petros_chrisostomou_a_fotografia_da_ilusao.html>. Acesso em: 15 mar. 2015.
- SIEBER, A. **A vida secreta dos objetos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.
- SMITHSON, R. The spiral jetty. In: HOLT, N. **The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations**. New York: University Press, 1979. p. 112.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SOUGEZ, M.-L. **História da fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.
- SUDJIC, D. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.



TANGUY, S. International Sculpture Center. **Site da International Sculpture Center**, July/August 2003. Disponível em: <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml>. Acesso em: 5 fevereiro 2016.

TESSLER, E. CAPA. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 4, p. 279-286. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/current/showToc>. Acesso em 20/01/2016, 2015.

TING, S. Interview: Hans Peter Feldmann. **Initi Art Magazine**, 25 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=33>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

TUNNICLIFFE, S. D.; SCHEERSOI, A. Introduction. In: TUNNICLIFFE, S. D.; SCHEERSOI, A. **Natural history dioramas: history, construction and educational role**. New York: Springer Netherlands, 2015. p. 1-4.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WIERZCHOWSKI, L. **Todas as coisas querem ser outras coisas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Referências audiovisuais

ALICE no país das maravilhas. Direção: W. W. Young. [S.l.]: [s.n.]. 1915.

ALICE no país das maravilhas. Direção: Cledy Geronimi. [S.l.]: Disney. 1951.

ALICE no país das maravilhas. Direção: Tim Burton. [S.l.]: Disney. 2010.

AS viagens de Gulliver. Direção: Rob Letterman. [S.l.]: [s.n.]. 2010.

BELDNER, L. Lynn Beldner. **Lynn Beldner to 35 Blumen in Krefeld, Germany**, 19 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6Kj-kCWoXg>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

JEANETE Musatti. Direção: Paulo César Soares. Intérpretes: paulo César Soares. [S.l.]: [s.n.]. 2002. Disponível em http://www.paulocesarsouares.com.br/#!__jeanete. Acesso em 05/02/2016.



O incrível homem que encolheu. Direção: Jack Arnold. [S.l.]: [s.n.]. 1957.

OS pequeninos. Direção: Peter Hewitt. [S.l.]: [s.n.]. 1997.

TERRA de gigantes. Direção: Irwin Allen. [S.l.]: [s.n.]. 1968/1970.

Sites visitados

<http://blogs.walkerart.org/ecp/2012/03/20/giddy-excited-for-lifelike/>

<http://edgarmorin.sescsp.org.br/vida/biografia/>

<http://kendalmurray.net>

<http://origemdapalavra.com.br/>

<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/04/Patrick-Jacobs-diorama.jpg>

http://www.denverpost.com/news/ci_13882367

<http://www.designboom.com/art/hans-peter-feldmann-shadow-play-at-hangarbicocca-milan/>

<http://www.gagosian.com/artists/robert-therrien>

<http://www.gagosian.com/exhibitions/may-09-2008--robert-therrien>

<http://www.georthof.org>

http://www.humbertomariotti.com.br/imagens/trabalhosfoto/201999_autopose_isee_port.pdf

<http://www.josephcornellbox.com/>

<http://www.leiladanziger.com>

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3636/000390761.pdf?sequence=1>

<http://www.lynnbeldner.com/stuff/>

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/celestial-navigation-birds>

<http://www.patrickjacobs.info>

<http://www.petrosc.com>

<http://www.pierogi2000.com/2014/11/patrick-jacobs-at-pierogi-2/#jp-carousel-7189>

<http://www.projetoleonilson.com.br>

<http://www.robertsmithson.com>

<http://www.romuloceldran.com>

http://www.simonleegallery.com/artists/hans-peter_feldmann/

<http://www.slinkachu.com/>

<http://www.thepoolnewyorkcity.com/artists/patrick-jacobs>

<http://www.thisiscolossal.com/2011/11/patrick-jacobs-magnified-portals-into-miniature-worlds/>



<http://www.todabiologia.com/diccionario/simbiose.htm>
http://www.virose.pt/ml/blogs/at_13/wp-content/uploads/2012/10/4250855322_da86695fea.jpg
<https://camilleonair.wordpress.com/2013/10/20/cornell/>
https://issuu.com/leiladanziger/docs/ld_el_issuu
<https://nycin60.wordpress.com/tag/maurizio-cattelan/>
<https://www.youtube.com/watch?v=P6Kj-kCWoXg>



ANEXOS





Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti.♦

Artigo completo submetido a [26] de [janeiro] de [2014]

Resumo: *Este artigo aborda as relações humanas afetivas com o objeto cotidiano, estes artefatos industrializados que nos cercam de maneira incisiva, expressas através da obra da artista brasileira Jeanete Musatti, criadora de pequenos universos transformados em relicários a partir da percepção especial sobre pequenos objetos tornando-os estimados, significantes e por vezes estranhos.*

Palavras chave: *Jeanete Musatti, objeto cotidiano, relicários, arte contemporânea.*

Title: *Affective objects, strange and enigmatic reliquaries of Jeanete Musatti.*

Abstract: *This paper discusses the emotional human relationships with the ordinary object, these industrialized artifacts that surround us incisively expressed through the work of Brazilian artist Jeanete Musatti, creator of universes transformed into small reliquaries from the special perception of small objects making them estimates, significant and sometimes strangers.*

Keywords: *Jeanete Musatti, ordinary objects, reliquarie, contemporary art.*

Introdução

Objeto na vida, objeto na arte. É fato na nossa realidade cotidiana que os objetos nos cercam, sendo muito difícil imaginar uma vida sem eles, desde os mais banais como alfinete de costura ou a escova de cabelos até os objetos mais tecnológicos como aparelhos celulares e similares que ampliam as relações humanas e tendem a facilitar as funções diárias. Mas como lidamos com as coisas? Gostamos, odiamos, ou nem percebemos? Será que temos consciência o quão invasiva é a presença dos objetos? Talvez em relação às coisas grandes seja mais fácil. Como não notar uma mesa, uma escada ou um prédio? Mas e aquelas coisas mais banais e pequenas? Botões,

♦ Artigo apresentado no Congresso Criadores Sobre outras Obras - CSO'2013 (Lisboa, Portugal), publicado nos anais do CSO e na revista Revista Gama, Estudos Artísticos, v. 2, p. 139-149, 2014.



ganchos de roupas, pregos agulhas de costura, chaves, pedaços de coisas, são exemplos de objetos banais que muitas vezes nem sabemos onde estão, mas basta surgir a necessidade de uso que corremos em busca deles. É possível que os encontremos em fundos de gavetas, em caixas de armários junto a outros objetos que pelo seu tamanho tendem a insignificância. Com tantos deles se proliferando, podem-se sugerir vários sistemas de organização destes objetos, assim como já o fez Jean Baudrillard. O autor questiona se seria possível classificar “a imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento?”(Baudrillard, 2000: 9). Seguindo este pensamento, poderíamos separá-los por tamanho, por utilidade, por beleza ou até mesmo pelo afeto. Certos objetos, para alguns podem ser insignificantes e inúteis, mas para outros são o que lhes representa o que compõe sua identidade e são ativadores de memória. Roland Barthes já mencionou que os objetos são a nossa assinatura no mundo (Farias, 2007), e Abraham Moles aborda o objeto como tendo a função de estabelecer contato entre as pessoas, são condutores de mensagens funcionais e simbólicas, “o objeto é mais ou menos personalizado, mais ou menos assinado, menos por seu criador que por seu remetente” (Moles, 1972:12). Assim são os objetos de Jeanete Musatti, elas a identificam, são coisas insignificantes a primeira vista, mas o olhar mais atento nos faz encolher, abre caminho para relações afetivas, memórias e lembranças coletivas delicadamente organizadas em pequenos espaços de um universo minúsculo que nos aproxima e convida-nos para adentrar neste pequeno mundo fantasioso de coisas estranhas e por vezes enigmáticas.

Este artigo aborda o objeto cotidiano na vida e na arte organizado em pequenos universos através da obra da brasileira Jeanete Musatti.

1. A artista. Jeanete Musatti nasceu em São Paulo em 1944. Filha de poloneses descobriu sua identidade judaica da qual aprendeu a se orgulhar, através de sua mãe. Cresceu num ambiente familiar afortunado com acesso a



cultura e a arte. Na juventude frequentou a escola Brasil através de Wesley Duke Lee. A partir do desenho conheceu a colagem, criou máquinas e pendulos cibernéticos após ter trabalhado na metalúrgica Montalto (SP) aprendeu a soldar e polir latão o que a despertou para a tridimensionalidade na arte. A partir daí a descoberta da expressão tridimensional aparece em sua obra através de caixas e em todas as suas variações de trabalho até hoje. Sempre foi coletora e colecionadora, e estas ações foram se agigantando quando percebeu o potencial estético de inúmeros objetos de afeto que guardou em envelopes, caixas e gavetas (Figura 1), como desenhos, fotos, fragmentos escritos e pedras aos quais foi acrescentando miniaturas ou diferentes pequenas coisas que colhe durante seus percursos por antiquários, casas de família, ruas das cidades, praias ou matas. Segundo a artista, seus objetos “são diários que não cabem em cadernos e então os coloco em caixas” (Musatti, 2009:259).



Figura 1. *Gavetas de Jeanete Musatti.* Frame do documentário Jeanete Musatti. Fonte: Soares (2002).

As caixas diários de Jeanete Musatti ressaltam a preciosidade dos objetos banais transformando-se em relicários, objetos de afeto de intenso valor simbólico e ativadores da memória coletiva.

2. Relicários da memória e da afetividade.



Relicarios são recipientes que guardam coisas preciosas, de valor simbólico, emocional ou afetivo. Os objetos de Jeanete são assim, coisas sem valor deslocadas de sua função tornam-se relíquias ordenadas no espaço expositivo para apreciação do público. Ao mesmo tempo em que são preciosos, são inquietantes pela estranheza das combinações poéticas propostas pela artista. Tesouras, pérolas e miniaturas compartilham espaços criando um sistema inquietante aos olhos do público (Figuras 2 e 3). “Escotilhas da alma” como definiu a sua obra Roberto Gambini (Musatti, 2009:179) oferece lentes para o olhar diferenciado em relação às coisas do mundo.



Figura 2. Jeanete Musatti. *Renascimento*, 2000. Detalhe. Caixas, miniaturas Ø 4,2 cm (caixa); 4,2 x 25,2 x 1,7 cm (instalação). Fonte: Musatti (2009)



Figura 3. Jeanete Musatti. *Japão*, 2000. Caixas, pérolas artificiais e gravura. Ø 4,2 cm (caixa); 4,2 x 42 x 1,7 cm (instalação). Fonte: Musatti (2009).



Ao apropriar-se de objetos a primeira vista inúteis, a artista discute a afetividade com o objeto e coloca-o como ativador da memória coletiva. Alan Radley apresenta um estudos de objetos pessoais que mostra que os objetos são usados para estabilizar uma conexão com o passado e ajudam a sustentar a própria identidade no decorrer da vida, assim, o “mundo dos objetos, é o registro tangível da atividade humana, tanto social como individual” (Radley, 1994: 48). Desta forma, os relicários de Jeanete Musatti asseguram a sua identidade e sua assinatura no mundo como sugeriu Roland Barthes em relação aos nossos objetos (Farias, 2007) e convida a compartilhar nossas memórias.

3. Escala das coisas. A falsa insignificância dos objetos da artista quando inseridos em mini-ambientes ativa a curiosidade e provoca o deslocamento do espectador para perto numa tentativa de que a proximidade favoreça o compartilhamento da intimidade da artista, como uma invasão de seu diário vivo. Ricardo Resende diz que, devido tamanho da obra da artista, estar na sua presença coloca-nos numa situação de movimento que funciona como recurso de “aproximação e distanciamento das lentes de uma câmera fotográfica” (Musatti, 2009, p.13). Este vai e vem ativa a percepção a respeito das dimensões e ressalta as noções de escala entre pessoas e coisas, colocando-nos na condição simulada de miniatura. Ora, estar na condição de miniatura, possibilita entrar no universo paralelo de Jeanete onde tudo é pequeno, as relações de tamanho são outras e pode-se ter a noção de nossa insignificância frente às coisas do mundo e a partir daí mudar a percepção daquilo que nos rodeia. Assim como Alice encolheu para transpor a porta que a levou ao País das Maravilhas (Carrol, 1998), o trabalho da artista é um convite para adentrar a um pequeno mundo fantasioso e enigmático.

Conclusão

Através de sua obra, a artista Jeanete Musatti valoriza as coisas banais, seu olhar diferenciado permite a criação de relíquias a partir de minúsculas do cotidiano às vezes invisíveis e insignificantes. Ao apropriar-se destas coisas a



artista desloca o objeto de sua função original e lhes dá diferente significado que aos olhos do outro transcende para compartilhar experiências e memórias.

Sua obra encontra ressonância em outras produções contemporâneas como as pequenas intervenções urbanas do artista Slinkachu (Inglaterra, 1979) que da mesma forma cria situações em que a figura humana se coloca em escala reduzida frente ao ambiente e ao cotidiano (Figura 4) . Assim como no trabalho de Jeanete, sua obra necessita de proximidade para melhor fruição da experiência estética.



Figura 4. Slinkachu. *Local Amenities For Children*, 2008. Fonte: <http://slinkachu.com/little-people>.

Estas produções contemporâneas propõem a suspensão do tempo, a diminuição do ritmo cotidiano e a mudança de percepção do tempo e do espaço. Tudo parece quieto e quase silencioso. Há uma voz calma que convida a transpor uma pequena passagem, que é a chave para adentrar metaforicamente a diferentes mini-universos onde se pode ter a verdadeira noção de escala do nosso corpo frente às coisas do mundo.

Referências

- Baudrillard, Jean (2000) *O sistema dos objetos*. Série Debates, 4a. ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0104-0.
- Carroll, Lewis (1998) *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: L&PM editores, 172p. ISBN: 97-88-525-40943-0.
- Farias, Agnaldo (2007) *As lições das coisas*. *Desígnio - Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo* 7/8. São Paulo, Annablume.178p.
- Moles, Abraham et al. (1972) *Semiologia dos objetos*. Petrópolis, Vozes.



- Musatti, Jeanete (2009). São Paulo: DBA Artes Gráficas. 304p. ISBN: 978-85-7234-405-0.
- Radley, Alan (1990) *Artefacts, memory and sense of the past*. In: Collective remembering. David Middleton, Derek Edwards. Sage Publications. Universidade de Michigan. 2ed. . 230p.
- Soares, Paulo César (2002) *Jeanete Musatti*. [Consult. 2014-01-28] Documentário. 12min. Disponível em <URL: http://www.paulocesarssoares.com.br/#!_jeanete>.





Arquivos poéticos de objetos, sistemas férteis para ecossistemas inventados.♦

Roseli Nery. FURG/UFRGS

RESUMO

Este artigo aborda o conjunto de objetos cotidianos organizados como os arquivos poéticos, que se estabelecem como sistema ideal para a potencialização do processo criativo o qual resulta na construção da obra tridimensional caracterizada como ecossistemas poéticos.

Palavras-chave: objeto cotidiano, arquivos poéticos e ecossistemas.

ABSTRACT

This article discusses the set of everyday objects arranged as poetic files, which are established as optimal for the enhancement of the creative process that results in the construction of three-dimensional work characterized as ecosystems poetic system.

Key words: everyday object, poetic files and ecosystems.

Arquivos poéticos.

Em alguns processos criativos em arte é comum o uso de arquivos com potencial para a criação. Dentre os diferentes elementos materiais que são referências e ficam latentes para posterior utilização, destacam-se anotações, textos, imagens e objetos. Aqui, enfatizamos os arquivos de objetos, mais especificamente os de objetos cotidianos, como recurso para a construção de poéticas tridimensionais que apresentem o estudo das relações entre objetos os quais levam à construção de ecossistemas poéticos a partir dos arquivos disponíveis. Consideramos como ecossistemas poéticos as construções tridimensionais obtidas pela junção de objetos cujos aspectos formais e/ou não

♦ Artigo aprovado para o 23º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, UFMG, BH, setembro de 2014.



formais estabeleçam relações entre si onde o produto final é diferente daquele que o gerou, na forma e no significado.

Objetos estão por toda parte, disponíveis ao olhar e ao consumo. A cada dia, surgem novas invenções para necessidades novas ou para aquelas que permanecem desde sempre. Podem ser objetos tecnológicos de comunicação cada vez mais inteligentes, ou um simples copo com design arrojado, um cabide ou gancho. E então, estas coisas estão disponíveis para entrar nas nossas casas. As vitrines das lojas convidam para o consumo, as cores, formas e tecnologias nos assediam e muitas vezes nos conquistam e acabam em nossas casas para compor o ambiente doméstico. Dentre tantas coisas que adquirimos, estão as grandes, como carros, móveis e eletrodomésticos, e as inúmeras pequenas, como utensílios de cozinha, talheres, objetos de costura, papelaria, ferragens, etc. Não há como evitar que estas coisas participem do nosso cotidiano. Sua presença é tão marcante que passou a ocupar lugar nas práticas artísticas tridimensionais como uma categoria própria. Ao comporem a obra artística os objetos levam consigo sua função, sua história, e características de que os usa. Segundo Agnaldo Farias, os objetos:

indubitavelmente mais próximos, são acessíveis, extensões evidentes de nós mesmos, o que se verifica pelo uso continuado, quando eles se impregnam do nosso suor, quando as xicrinhas de café têm as bordas de porcelana gastas pelo contato com os lábios, as alças das bolsas desfazem-se pelo atrito dos dedos agarrados, a irregularidade do colchão macio significa a memória do peso e forma do nosso corpo, a toalha da mesa converte-se num mosaico de manchas desbotadas, um conjunto de nódoas resultantes dos pequenos desastres que permeiam as infinitas refeições havidas sobre elas (FARIAS, 2008).

Os artistas Nino Cais (São Paulo, 1969), que instigou o texto citado de Agnaldo Farias pelas suas obras que aproximam objeto e corpo, Jeanete Musatti (São Paulo, 1944) e Lynn Beldner (Filadélfia, 1954) são artistas que têm em comum o uso de objetos cotidianos em suas obras e de alguma maneira utilizam-se da prática de coletar objetos e guardá-los para posterior utilização, criando os



denominados arquivos poéticos de objetos, sejam eles de objetos novos, adquiridos em lojas, doados ou encontrados, os quais podem trazer consigo as marcas de seu uso ou características de seu usuário. Jean Baudrillard (2000) e Abraham Moles (1981) a partir da percepção da frequência significativa dos objetos se dedicaram ao estudo das suas relações com as pessoas. Baudrillard enfatiza sua presença marcante pela quantidade e variedade de coisas que não param de se multiplicar e serem substituídas por outras de maneira muito rápida e incessante. Já Moles percebe o objeto como um elemento de comunicação social importante e carregado de valores para ele “o objeto é mais ou menos personalizado, mais ou menos assinado menos pelo seu criador do que pelo seu expedidor” (MOLES,1981, p. 22). Neste contexto de quantidade, variedade, apreciação e significado dos objetos do entorno em que se vive, está a produção tridimensional representada pelo trabalho dos artistas citados. Esta produção é diretamente dependente do olhar atento para os objetos muitas vezes insignificantes e invisíveis no dia a dia e que são escolhidos por eles para suas criações. Entendemos que esta produção específica de cada artista associa-se também à maneira de como seus objetos originais ficam guardados e latentes até serem ativados durante o processo criativo para compor a obra de arte.

Organização e visibilidade

Os arquivos poéticos podem ser criados de várias maneiras, de acordo com o método de trabalho de cada artista. Aqui abordamos as práticas dos artistas Nino Cais, Jeanete Musatti e Lynn Beldner no que diz respeito ao uso de objetos banais ou formas de organização dos objetos como exemplos de metodologia eficaz para a prática artística proposta por eles. Estes artistas têm em comum a busca pelo objeto que pode acontecer por doação ou a partir de deslocamentos por lojas populares, ferragens, lojas de aviamentos, armarinhos, ou outros locais cujos objetos oferecidos estejam de acordo com



suas poéticas, sejam os baldes e bacias coloridas de Nino Cais (Figura 1), as miniaturas de Jeanete Musatti (Figura 2) ou os prendedores de roupas de Lynn Beldner (Figura 3).



Figura 1. Instalação de Nino Cais. 2007/2009. Disponível em <http://ninocais.tumblr.com/>. Acesso em 19/06/ 2014.





Figura 2. Obra de Jeanete Musatti, *South América*. 1988. Fonte: MUSATTI, Jeanete. São Paulo: DBA Artes Gráficas. 2009.



Figura 3. Detalhe do trabalho de Lynn Beldner, *Mesa*. 2011. Disponível em:
<http://www.lynnbeldner.com/stuff/> Acesso em 19 de junho de 2014.

A respeito do tamanho dos objetos, Moles (1991, p. 27) considera micro-objetos “aqueles que se seguram entre os dedos”, já Michel Peterson quando descreve os pequenos objetos na poesia de Francis Ponge (2000, p. 16)



identifica como pequeno, aqueles “que se podem pegar no côncavo da mão”. De uma maneira ou outra, quando o objeto é escolhido, estabelece-se uma relação de escala entre ele e a pessoa que o carrega. E, no momento em que é adquirido, sofre apropriação e deslocamento de sua função para ganhar vida no contexto da arte onde lhe é dado um novo significado do qual podem surgir outras diferentes relações de comunicação. Jeanete Musatti e Lynn Beldner utilizam estes objetos de pequena escala em suas criações o que mais reforça a necessidade de arquivá-los de maneira organizada e visível para que estejam disponíveis e acessíveis a qualquer momento.

Jeanete Musatti guarda parte de seus objetos em arquivos de aço com várias gavetas e, segundo depoimento da artista, ela os considera como sua “paleta de pintura” (SOARES, 2002), Figura 4.



Figura 4. Gaveta do arquivo de Jeanete Musatti. Frame do documentário Jeanete Musatti.

Fonte: Soares (2002).

São miniaturas originalmente usadas para prática de artesanato, botões, estojos, sapatos de crianças, ferragens e coisas muitas vezes insignificantes ao olhar cotidiano que naturalmente correriam o risco de serem descartados.



Lynn Beldner similarmente, mas de forma mais metódica e específica possui em seu ateliê uma estrutura organizada para acolher seu material de trabalho, ela mantém suas pequenas coisas, como ganchos, parafusos e lâmpadas classificadas e separadas em gavetas e potes, muitas vezes etiquetadas, tornando-as de fácil acesso e visíveis ao uso (Figura 5).



Figura 5: Arquivos poéticos de objetos diversos de Lynn Beldner. 2014. Fotografia de Lynn Beldner, acervo da Artista.

Assim, os arquivos de objetos cotidianos destas artistas trazem consigo a organização e classificação dos objetos adquiridos de acordo com a necessidade e personalidade de cada uma, mas a partir do momento em que se apropriam e tomam posse destas coisas, estas têm a sua função de comunicação ressignificada quando se tornam obra de arte.

Ao trazer os objetos para o ateliê, começa uma série de etapas de organização cuja execução adequada poderá ocasionar em melhor ou pior facilidade de criação e eficácia estética do objeto artístico criado. Jacques Rancière (2012, p.58) denomina que eficácia estética é a “eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre as produções das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” isto é, existe uma diferença entre o que o artista formalmente propõe e a compreensão sensível do espectador,



entendendo-se que deva existir uma lacuna espaço temporal para a percepção do espectador e o reconhecimento da obra como tal. Acredita-se que a organização material através de arquivos possa potencializar o trabalho objetivando a eficácia estética da obra de arte. Este pensamento está de acordo com o entendimento de que o processo de obtenção da obra é tão importante quanto a obra final e é possível potencializar o processo criativo quando se conhece seu próprio método de trabalho e coloca-se nas condições ideais para criação em um ambiente dinâmico e flexível mas em que se tenha à vista as referências e o suporte material necessário, suas ferramentas e seus códigos de linguagem. Os procedimentos de criação do artista podem incluir anotações, esboços, referências visuais, e entre outros vestígios da obra, os arquivos poéticos, estes, são objetos de estudo de teóricos e críticos de processo (SALLES, 2008) que buscam o entendimento da gênese da obra e maior aproximação com a obra do artista. Do ponto de vista do criador entendemos que a partir do conhecimento de seus próprios documentos do processo e seu método de trabalho aliado ao ambiente, é possível alcançar a melhor performance de criação. Segundo Salles (2012, p. 525) “o debate sobre a produção artística recai, em muitos casos, sobre questões que envolvem o processo de criação” tornando-o importante na inserção da obra no sistema das artes e no contexto da arte contemporânea.

Tendo em vista a consciência da importância do ambiente e seus elementos para criação o artista pode-se propor métodos estratégicos para compor seus arquivos poéticos. Quando o artista adquire um objeto, a escolha pode vir através de uma percepção instantânea de algo que se mostra adequado naquele momento, então ele é arquivado para posterior ativação no processo artístico, pois, muitas vezes não se sabe de antemão como será utilizado. Neste sentido, buscam-se regras básicas e intuitivas de organização de arquivos, de acordo com a necessidade do artista. Acomoda-se em caixas e/ou gavetas de preferência transparentes. O momento de arquivar é muito importante, ao organizar, se conhece o objeto, se pega na mão, aproxima-se o



olhar e criam-se relações com o corpo de quem o toca. Este simples gesto de manipulação poderá ativar o processo criativo. Cecilia Salles defende manter-se um dossiê de criação para potencializar a eficiência do processo, assim, durante a criação do arquivo de objetos torna-se importante, fazer anotações sobre o objeto ou de possíveis situações de uso. Visualmente, está-se buscando um espaço fértil para a criação, composto pelos objetos aparentes organizados de maneira que facilitem a visibilidade e manuseio.

A partir destes arquivos poéticos organizados de maneira diversa, os elementos estão à disposição do artista. Estabelecem-se a convivência e as relações de afeto com os objetos. É neste momento que acontecem os estudos práticos, tentativas, esboços, anotações e registros para a finalização do trabalho escultórico que pode ser satisfatório, ocupando lugar de destaque na produção ou não satisfatório quando pode ser descartado, destruído ou utilizado como estudo para nova criação, tornar-se latente e, quem sabe, voltando a compor os arquivos poéticos. Cecilia Salles (2008, p.15) nos diz que o “processo de criação, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas”, logo, neste vai-e-vem flexível da criação onde erros e acertos coabitam, as falhas são igualmente importantes e pela persistência levam a continuidade do processo no qual se pode recorrer constantemente aos arquivos poéticos.

Utilização dos arquivos poéticos para ecossistemas inventados

A produção tridimensional dos artistas escolhidos para esta abordagem caracteriza-se pela junção entre os objetos extraídos dos arquivos poéticos onde se encontram organizados e habitando espaços íntimos como gavetas e caixas. Propõem-se o estudo do objeto em grupo abordada por Moles (1981, p. 20) onde “os elementos do grupo, objetos, conhecendo-se uns aos outros , coabitam , coexistem num espaço restrito” como uma ecologia dos objetos. O autor estabelece similaridades entre as populações biológicas e as artificiais



composta por criações humanas. O *homo faber* é aquele que cria, e produz os artefatos essenciais para sua vida, vive entre suas coisas e também faz parte deste sistema ecológico misto que inclui seres vivos e outros que não são vivos considerando o significado mais comum da palavra, mas são vivos na presença e na afetividade podendo alcançar grande valor nas relações humanas. Neste sentido, tomamos emprestado da biologia o conceito de ecossistema para contextualizar os trabalhos dos artistas abordados. Segundo zoólogo e ecólogo Eugene Odum (1913 -2002) um ecossistema

tem como ideia principal a unidade entre os organismos, na qual, outras características fundamentais incluem: limites (espaço-temporais); fatores e componentes que se influenciam mutuamente; sistemas abertos, com entradas (exemplo: luz solar) e saídas (exemplo: respiração e emigração); e capacidade de resistir e/ou adaptar-se a distúrbios (ANGELINI, 1999, p. 2).

Ao observar os trabalhos aqui apresentados entende-se que os artistas estabeleceram relações entre os elementos que escolherem para suas poéticas pessoais que se aproximam de ecossistemas. Tais ecossistemas não são naturais, precisam de um gesto efetivo e um olhar diferenciado para existir, são ecossistemas inventados compostos por coisas que se aproximam e dividem espaços, sejam em compartimentos fechados como estojos e caixas, ou livres no espaço definido pelo artista. A princípio esta prática de aproximação de coisas poderia ser identificada como simples colagens, sobreposições ou assemblages onde se acumulam e sobrepõem coisas, mas, entendemos que a união entre os objetos nas obras é tão importante que cria uma relação de dependência entre elas na qual qualquer alteração nesta relação modifica todo o sistema e seu significado. Neste caso, quando o objeto escultórico ou a instalação é instaurada e apresentada ao público está-se propondo que o sistema se complete com o espectador, a parte viva destes ecossistemas inventados.



REFERÊNCIAS

ANGELINI, R. **Ecossistemas e modelagem ecológica**. In: Pompêo, M. Perspectivas da limnologia no Brasil. São Luís: União. 1999.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. Série Debates, 4a. ed. São Paulo: Perspectiva. 2000.

FARIAS, A. **A educação pelos objetos**. In: Nino Cais. São Paulo: Galeria Virgilio, 2008. Disponível em:
<[http://www.centralgaleriadearte.com/a_artista/textos.php? artista=cais](http://www.centralgaleriadearte.com/a_artista/textos.php?artista=cais)>.
Acesso em 05 de maio de 2014.

JEANETE MUSATTI. São Paulo: DBA Artes Gráficas. 2009.

LYNN BELDNER. Site da artista. Disponível em: <
<http://www.lynnbeldner.com/stuff>>. Acesso em 19 de junho de 2014.

MOLES, A. et al. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis, Vozes. 1972.

_____. **A teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1981.

NINO CAIS. Documenta Video Brasil 2009. Documentário. Sescv.

PONGE, F. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras.2000

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALLES, C.A. **Redes de criação**. São Paulo: Editora Horizonte. 2008

_____. **Desafios da arte contemporânea e a crítica de processos criativos**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, Anais. 2012. Disponível em:



<<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Cecilia.Salles.pdf>>

Acesso em 05 de maio de 2014.

SOARES, P. C. **Jeanete Musatti**. Documentário. 12min. 2002. Disponível em

<URL: http://www.paulocesarsoares.com.br/#!_jeanete>. Acesso em 30 de

abril de 2014.

Roseli Nery

Artista visual, pesquisadora e Professora Assistente no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Doutoranda e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Bolsista CAPES/PDSE processo nº 99999.003927/2014-08. Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP/São Paulo.



Corpo e obra, as relações entre o espectador e a pequena obra de arte no espaço expositivo.

Roseli Nery*

Este artigo apresenta aspectos referentes à montagem das obras de arte no espaço expositivo e suas relações com o público considerando as diversas características anatômicas e comportamentais inerentes do ser humano em diferentes fases da vida e as dimensões das obras expostas no que diz respeito à montagem. Neste contexto, se discute também a relevância da fotografia da obra e do catálogo como complementos e potencializadores da fruição.

Palavras chave: público, obra de arte, montagem, exposição.

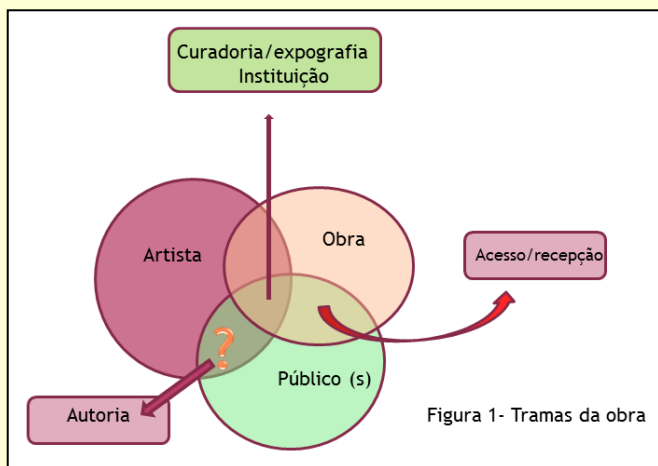
A quem se destina a obra de arte? Que público se quer atingir? Qual a melhor montagem no espaço para este público? Como estabelecer uma relação entre arte e público que seja satisfatória e eficaz? Estas questões nortearam justificam a escrita deste texto.

Quando uma pessoa visita uma exposição de arte acontece um fenômeno no qual estão envolvidos o corpo do visitante e a obra instaurada, ambos participantes e integrantes do espaço físico escolhido para que a obra aconteça. Esta interação entre obra, corpo e espaço, pode apresentar-se de maneira mais ou menos eficaz, de acordo com os parâmetros propostos pela equipe responsável pela instauração da obra, equipe esta que pode ser composta pelo artista, o curador e/ou a instituição que abarca a proposta do projeto expositivo. Este jogo entre obra, público e artista que estabelece

* Artista Visual, Professora Assistente da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Mestre e Doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.



relações de contato e interação pode ser representado segundo a Figura 1. Nesta imagem nota-se o cruzamento e sobreposição dos campos referentes à função do artista, da obra e do público que interagem e definem a instauração



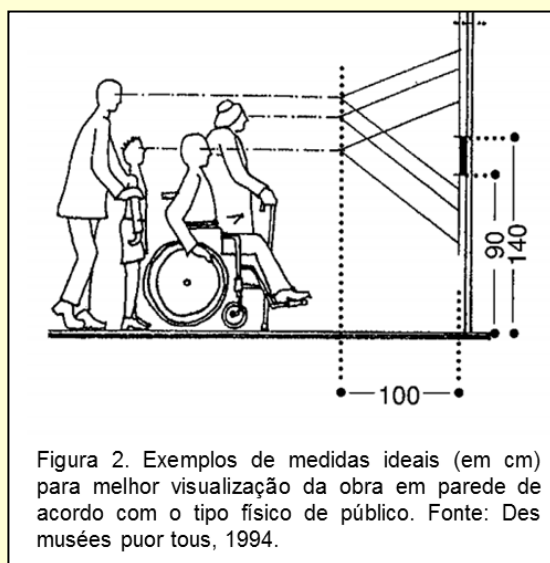
e a eficácia da obra de arte. Destes entrecruzamentos originados a partir do projeto curatorial surgem as diversas formas de acesso à obra e também as noções de autoria as quais dependem da maneira com a qual o público se relaciona com a obra proposta.

Neste campo de interações, o acesso à obra depende diretamente de como ela é apresentada ao público, e neste aspecto um dos parâmetros a ser considerado é o tamanho e posição do corpo do visitante em relação à posição da obra no espaço. Assim, é importante que se tenha em mente o tipo de público que se quer abarcar e as suas características físicas, para que as medidas utilizadas estejam de acordo e facilitem o acesso à obra. Segundo Teixeira Coelho (2000), público é um *conjunto simples, físico, de pessoas que assistem a um espetáculo, dirigem-se a um museu ou biblioteca, compram discos, sintonizam uma estação de rádio, etc. Têm como sinônimos, designações como espectadores, consumidores, usuários, leitores, ouvintes, telespectadores, etc.* Por ser ampla, esta definição de público não é suficiente para abranger os diferentes tipos de público, visto que, público são pessoas e pessoas são diferentes entre si e possuem características e comportamentos específicos que podem ou não serem comuns em determinado grupo. Sendo assim, consideraremos a ideia de Ana Rosas Montecón (2009 p.04) que afirma que *não existe um público de arte, mas públicos de arte. O público compõe-se de uma variedade de conjuntos que tem cada um, uma motivação, um objetivo próprio e um comportamento específico.* Tendo em vista a ideia de que existem



vários públicos, o projeto expográfico deve considerar as características do público ou dos públicos que se quer abranger e direcionar a montagem para estes, facilitando a acessibilidade e consequentemente a interação com a obra de arte.

Acessibilidade. Amanda Tojal (1999) em sua dissertação de mestrado abordou o problema da acessibilidade do público ao espaço expositivo, mais



especificamente aos museus. Neste trabalho, além de um projeto de exposição voltado a deficientes visuais, está um estudo importante que apresenta recursos de montagem que estão em consonância com a biometria do público mais comum que visita exposições, como idosos, crianças, mulheres e homens adultos, bem como cadeirantes, conforme indica a

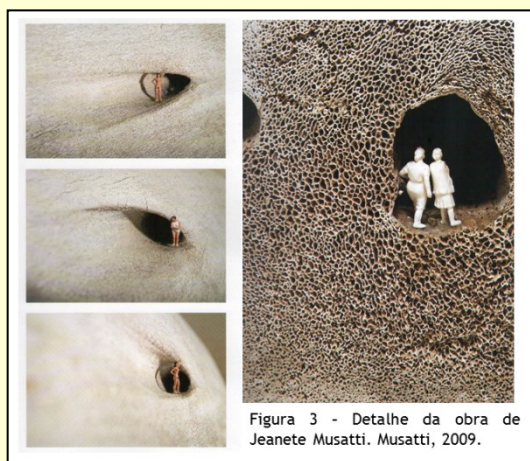
Figura 2. Neste desenho esquemático,

a obra está posicionada no campo de visão de todas as categorias do público exemplificado. É importante ressaltar que a interação do público com a obra não está limitada aos aspectos físicos e ergonômicos, mas também seu comportamento, seu interesse, seu conhecimento e sua bagagem cultural. Estes parâmetros podem entrar em conflito com a obra e levar a desconsideração de todo aspecto físico referente à acessibilidade, ou seja, as medidas utilizadas em uma montagem de exposição não garantem a eficiência da arte no que diz respeito à interação, é preciso um clima de conquista ou corre-se o risco do espectador se desinteressar e se deslocar para longe da obra. No que diz respeito às relações do público e a obra, Jacques Rancière (2012) faz uma abordagem coerente com a atualidade no qual o espectador é considerado *emancipado*, ele é também um agente de construção da obra e em alguns casos pode inclusive dividir a autoria com o artista. Este aspecto do



espectador está apontado no esquema da Figura 1. Julio Plaza (1990) propõe categorias de espectadores de acordo com o nível de interação com a obra de arte: *participação passiva que inclui contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc. Na participação ativa está a exploração, a manipulação do objeto artístico, a intervenção, e a modificação da obra pelo espectador, já a participação perceptiva refere-se à interatividade, como relação recíproca entre usuário e um sistema inteligente.* A abordagem de Rancière propõe um espectador participante que vai além destas categorias, pois em alguns casos o espectador pode estar em posição contemplativa frente à obra, aparentando passividade, mas este momento de introspecção e intelectualidade podem levar a ações bem diferentes da passividade que estão relacionadas a uma mudança de pensamento, um aprendizado novo ou outras ações não previsíveis inerentes do ser humano. Também, Rancière coloca que uma

participação interativa não garante uma melhor fruição em relação àquela mais contemplativa.



Como ver pequenas obras. Entre as inúmeras variações de obras de arte apresentadas no contexto contemporâneo, tem-se atenção para aquelas que são pequenas e quase invisíveis e requerem maior

aproximação física do espectador e, portanto, uma relação de maior intimidade. Neste contexto se insere a obra da artista Jeanete Musatti⁵⁰ (Figura 3, osso com miniaturas de figura humana) que cria peças a partir da construção com elementos do cotidiano que são, na sua maioria, muito pequenos e, portanto suas exposições requerem uma montagem especial que favoreça a maior

50 Jeanete Musatti nasceu em São Paulo em 1944. Possui uma obra construída a partir de elementos simples e pequenos do cotidiano o que dá origem a obras de pequenos formatos (Musatti, 2009).



proximidade e fruição. Estas peças, para serem mais bem vistas necessitam de uma montagem a partir de estudo de medidas das proporções humanas que levem em conta a altura das pessoas, seu campo de visão e os movimentos corporais necessários para melhor fruição, que podem ser baseadas no esquema apresentado na Figura 2. Além das medidas ideais para montagem destes trabalhos, pode-se lançar mão de outros recursos, como o uso de lentes de aumento, lupas, bases de aproximação de diferentes alturas, etc. Neste caso, o uso de vitrines ou outros tipos de proteção pode ser um recurso necessário para preservar a integridade da obra singela e delicada, mas ao mesmo tempo pode apresentar-se como elemento de distanciamento da obra.

A fotografia como obra e o catálogo. O artista Slinkachu⁵¹ propõe uma obra de arte também com dimensões pequenas, cuja visibilidade toca no limite entre o enxergar e passar despercebido, pois ele insere na paisagem urbana pequenas figuras humanas que medem em torno de 5,0 cm (Figura 3). O

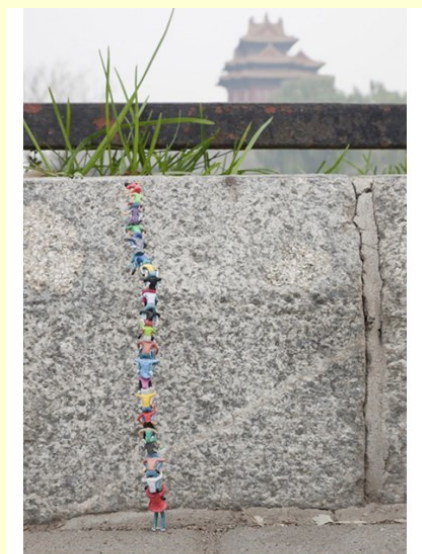


Figura 4 – Slinkachu. Great wall, 2012.
Fonte: <http://little-people.blogspot.com.br>

artista instala sua obra e as fotografa. O contato do espectador se dá no próprio local da intervenção e também nos seus registros fotográficos expostos na galeria e sites, bem como nos catálogos e livros sobre a obra do artista. Embora a obra deste artista tenha aproximações com a obra de Jeanete Musatti, estamos diante de diferentes maneiras de interação com o público. A obra de Musatti é instaurada no espaço expositivo, no caso, a galeria. Na galeria, é possível dispor de recursos de aproximação com a obra pequena,

conforme já comentado. No caso de Slinkachu, a obra está instaurada no

⁵¹ Slinkachu nasceu em Devon em 1979. Vive em Londres desde 2002 e trabalha em arte comercial e design. Em 2006 desenvolveu e colocou em prática o projeto: The Little People Project. São instalações urbanas com figuras em miniatura que ele coloca na cidade e os fotografa. Disponível em: <http://slinkachu.com/little-people>. Acesso em 09/07/2013.



espaço urbano, pois se trata de pequenas intervenções que estão à mercê do encontro casual com seu público. É possível que muitas de suas intervenções nunca tenham encontrado o seu fruidor no espaço urbano ou, quem sabe, encontraram e foram tratadas como invisíveis ou inexistentes. Mas, paralelamente a esta produção quase imperceptível, o artista produz fotos de suas intervenções e leva ao espaço da galeria. Na galeria, a obra cresce, pois é apresentada como grandes fotografias que simulam o uso de lentes de aumento e permitem aproximação com a obra. É evidente que esta forma de interação é de outra ordem, não substitui a anterior, mas complementa e incrementa o entendimento e a fruição da obra do artista como se estivesse sendo vista através de lentes de aumento. A fotografia da pequena obra é uma das maneiras que potencializa o olhar para a obra, embora direcione o olhar para o ponto de vista proposto pelo fotógrafo. As fotos compõem os catálogos, e estes assim como as fotografias na galeria, são tão importantes quanto a exposição, no contexto da aproximação e interação com a obra. O catálogo necessita ser pensado sempre em consonância com o projeto expositivo, pois é parte integrante da obra assim como os textos e os materiais de divulgação, que incluem imagens e releases. Ainda, como parte do projeto expositivo está o projeto pedagógico que ultimamente tem alcançado cada vez mais visibilidade e importância em diversas exposições.

Assimilações. Embora o artista não esteja preocupado com o público no momento da criação da obra, é inevitável que ela ganhe o mundo e se torne independente de seu autor, mas de certa forma, dependente do público sem o qual a obra não existe para o sistema da arte. Isto significa que as obras ganham sentido quando saem do atelier e encontram seu lugar no espaço considerado ideal para ela. Sendo assim, pensar no espaço da obra e na melhor forma de instalação neste espaço deve levar em conta os seres humanos que entrarão em contato com esta obra e dar-lhe-á seu valor e sentido no mundo. No projeto expográfico são importantes, o acesso, a visibilidade, os lugares de transito, o conforto do local, a luminosidade, bem



como a disponibilidade de informações sobre a obra disposta em textos e etiquetas visíveis com informações claras. O catálogo tem um papel igualmente importante em relação às obras expostas, nele está a exposição portátil com diferente interação que pode ser visitada a qualquer momento, fornecer aprofundamento em relação à obra de maneira diversa e, em alguns casos é elemento de aproximação, pois podem conter imagens das obras produzidas a partir de recursos fotográficos impossíveis de serem reproduzidos pelo olho humano e, portanto, permitem um olhar diferenciado e complementar à obra. Por fim, pode-se considerar que o objetivo de um projeto de exposição é que as obras sejam vistas com clareza em condições ideais e que o público tenha oportunidade de fruir com a liberdade e conforto. Quando as condições são ideais coloca-se a eficácia da arte, e a arte acontece. Este texto não pretende apontar regras e nem ditar fórmulas que garantam a eficácia da obra, e sim colocar em discussão os aspectos da obra que estão diretamente ligados ao público, pois como diz Rancière (2012) *a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe*. Sendo assim, entende-se que na relação entre o público e obra existem acontecimentos que vão além do visível, do dizível e do previsível, o que torna a arte um campo do conhecimento infinitamente interessante.

Referências

COELHO, José Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Guadalajara, CONACULTA, ITESO, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco. 2000.

Des musées pour tous: Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées. Direction des Musées de France/Amplitude, 1994.

Montecón, Ana Rosas. *O que é público*. Revista Poiesis. Nº14. 2009.



Plaza, Julio. *Arte e interatividade*. Autor – obra – recepção..Revista ARS Nº 2. ECA/USP. 1990. Disponível em www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf

Rancièere, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Slinkachu. Site do artista disponível em: <http://slinkachu.com/little-people>. Acesso em 09/07/2013.

Tojal, Amanda Pinto da Fonseca. *Museu de arte e público especial*. Dissertação de mestrado. ECA-USP.1999. Disponível em: http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes/Dissertacao_com_ilustracao.pdf.

Musatti, Jeanete. *Jeanete Musatti*.São Paulo: DBA Editora, 2009.



Resumo

Este artigo propõe uma abordagem do gesto dos artistas contemporâneos que utilizam objetos cotidianos como elemento de construção de sua obra a partir do pensamento de Claude Lévi-Strauss relacionado aos termos *bricolage* e *bricoleur*, como aquele indivíduo que coleciona objetos, ordena-os e constrói ao mesmo tempo em que desenvolve a técnica específica para sua obra.

Palavras chave: bricolagem, objeto, arte contemporânea.

A arte contemporânea poderia ser comparada ao coração de mãe, uma mãe generosa, que acolhe incondicionalmente seus filhos, independente de seus atos positivos ou negativos. Assim é a arte contemporânea, que está aberta a tudo que os artistas produzem, no entanto, este tudo não é qualquer coisa.

Intrigam-nos a diversidade de técnicas e os elementos que compõem as obras, como aquelas que apresentam, por exemplo, o ar de Paris engarrafado, animais cortados ao meio em tanques, as performances diversas e as diferentes possibilidades da arte eletrônica/digital que avançam juntamente com o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação. É visível que as produções artísticas desde sempre tendem a apontar para as ações cotidianas e para questões que dizem respeito a tudo que nos rodeia.

Podemos presenciar hoje, produções altamente tecnológicas como aquelas que necessitam de aplicativos de celular para a fruição eficiente, como é o caso do trabalho de Flavya Mutran⁵², “Pretérito Imperfeito de Territórios Móveis”

⁵² Flavya Mutran é paraense e atua no campo da fotografia desde 1989. É doutoranda e Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/IA da UFRGS, formada em Arquitetura e Urbanismo com Especialização em Semiótica e Artes Visuais ambas pela UFPA. Disponível em: <http://kamarakogaleria.com/site/?portfoliocat=flavya-mutran>. Acesso em 10/01/2013.



(Galeria Xico Stockinger , Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre 2011). Flavya utiliza QR-Codes (códigos de resposta rápida para armazenamento de informações de texto, imagens e link da internet) para conectar as imagens dos seus trabalhos fotográficos aos endereços na rede que geraram as imagens finais e deixá-los disponíveis aos usuários de aplicativos de smartphones. O trabalho de Flavya está totalmente alinhado às tecnologias atuais de comunicação e de certa maneira induz o fruidor a utilizá-las, embora aqueles que não possuem esta tecnologia tenham dificuldade em usufruir o trabalho na sua totalidade.

Paralelamente aos trabalhos como os de Flavya, encontramos na produção contemporânea trabalhos como a instalação 2007/2009, de Nino Cais, na qual o artista utiliza bacias e baldes coloridos adquiridos em lojas populares aliados a canos de PVC (Trilhas do Desejo, Itaú Cultural, São Paulo, 2009).⁵³ Nino Cais é um artista que coleciona objetos, percorre lojas populares tipo 1,99 e quando se encanta com certos objetos, os adquire e guarda para então construir a sua obra, seja ela fotográfica ou escultórica. Esta ação de buscar e colecionar coisas do cotidiano e usá-las na obra de arte (a exemplo de Marcel Duchamp) também já aparecia nas obras de Pablo Picasso e Georges Braque em 1912, e hoje se tornou mais uma linguagem frente a todas as que a arte contemporânea contempla.

O artista coletor, *bricoleur* contemporâneo. Esta ação de percorrer lugares em busca de objetos do cotidiano com potencial para construção da obra de arte é o foco principal deste artigo e, para dialogar sobre a ação de coletar objetos cotidianos para a arte buscamos o pensamento do antropólogo estruturalista francês, Claude Lévi- Strauss (1989) no que diz respeito à ação de *bricolage* e à figura do *bricoleur*, que executa esta ação. O *bricoleur* seria, a partir da ideia de Lévi-Strauss, aquele que constrói a partir de coisas que junta

⁵³ Nino Cais (São Paulo, 1969), artista selecionado no Projeto Rumos Itaú Cultural edição 2008/2009 integrante da exposição Trilhas do Desejo. Rumos, Itaú Cultural 2008/2009. Disponível em: <http://ninocais.tumblr.com/>. Acesso em 13/01/2013.



ao longo da vida, coisas humanas produzidas para determinado fim e às vezes descartadas, podendo, assim, ser reutilizadas em outro campo.

O bricoleur é o que executa um trabalho (com as mãos) usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários, já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução à seu trabalho, necessita da matéria-prima. (Lévi-Strauss, Pensamento Selvagem, 1989 – nota do tradutor)

Neste pensamento, os objetos, a princípio aleatórios, são organizados e ordenados pelo artista sem um projeto prévio, pois a organização e a construção da obra dependem da afinidade do artista com o objeto e as possibilidades de criação que o próprio objeto determina, e assim se cria a técnica específica para cada trabalho, num universo de surpresas.

Os primeiros bricoleurs, manifestações iniciais da presença do objeto na arte. O objeto na arte manifestou-se primeiramente como representação das coisas comuns. As pinturas de naturezas mortas buscavam reproduzir os objetos que eram organizados de maneira a compor a pintura, fosse como motivo principal ou como pano de fundo. Assim, desde esta ação, as coisas do mundo sempre estiveram presentes na arte. Segundo Lizette Lagnado (1999) *ao escolher e dispor os objetos para representá-los o sujeito recorta um fragmento da paisagem para por a mão no mundo, intervindo sobre ele.* O gesto de escolher o objeto, além de intervir sobre ele tirando-o de seu lugar comum ou dando-lhe outro significado, também traz para a arte o cotidiano através das coisas com as quais convivemos, sem as quais não se pode mais viver. Por a mão no objeto e manifestar sua importância através da arte é um gesto que pode ser comparado às criações de utensílios pelas comunidades indígenas ditas “primitivas” e sua ordenação, também estudadas por Lévi-Strauss, as quais contribuíram para o estudo do pensamento mítico e da simbologia dos objetos, que foi depois ampliado para outras organizações



sociais (Passetti, 2008). Neste sentido, para Lévi-Strauss a necessidade de ordem é a base de todo pensamento, e não só do “primitivo”.

Georges Braque e Pablo Picasso, em 1912, inauguraram a colagem quando inseriram objetos reais em suas pinturas. O Cubismo, vanguarda que estes artistas representavam, exaltou formas diferentes de relação com o objeto representado de maneira facetada, o que também foi tema de estudo para o pensamento de Lévi-Strauss. A partir daí, a representação do objeto na pintura foi aos poucos sendo substituída pelo objeto real, concreto e apropriado; ao invés de representar o objeto na obra, ele tornou-se a própria obra, aparecendo como objeto único, como construções mistas, como acumulações e justaposições muitas vezes enigmáticas, estranhas e complexas, como foi o caso do Surrealismo, mas também encontramos aquelas apresentações simples e singelas, como no trabalho *Bandeiras (2005)*, de Luiz Hermano, confeccionado com brinquedos de plástico e arames.

A representação do objeto através da pintura parecia não ser suficiente para sensibilizar o fruidor a respeito da sua presença em nossas vidas e de como aos poucos a sociedade de consumo o exaltaria com muito mais voracidade.

Assim, mesmo que já tenha passado 100 anos desde as colagens inaugurais do Cubismo, o objeto cotidiano ainda é muito presente nas produções de arte contemporânea, pois estamos constantemente rodeados por objetos que, em ritmo acelerado, tornam-se obsoletos e logo são substituídos por outros mais eficientes e atrativos; para Baudrillard (2008), *vivemos segundo o seu ritmo e sua incessante sucessão*. Além dos objetos serem funcionais e facilitarem o nosso dia a dia, estão mais atrativos devido ao empenho dos criadores em conquistar o usuário com apelos visuais e funcionais arrojados, diferenciados e sedutores, indicadores de status, o que estimula a substituição. Neste contexto de produção e descarte, estão desde o computador até objetos simples e não menos importantes, como escovas de limpeza, potes de cozinha, acessórios para costura e papelaria. Sendo assim, não há como fugir dos objetos, ou viver



sem eles, pois *entram na vida mais como sujeito do que objeto*, como aponta Milton Santos (2008). Muito se vive em torno do seu uso ou de sua aquisição. Na arte, estes elementos nos apresentam a realidade do cotidiano, dão pistas sobre vivências e impõem o compromisso de inseri-los em produções que discutam a realidade contemporânea.

Objeto na vida. Agnaldo Farias (1999) considera que os objetos são extensões do nosso corpo e assim adquirem traços de seu usuário através do desgaste pelo manuseio, eles criam as marcas deixadas pelo uso. Sendo assim, não é mais possível imaginar um mundo sem eles e assim como nos afirma Deyan Sudjic (2010), *eles podem ser belos, engenhosos, sofisticados, mas também grosseiros, banais ou malévolos, mas estão longe de serem inocentes e é isso que os torna interessantes demais para serem ignorados*. Os designers, além de produzir o objeto útil para o conforto, ainda o fazem de uma maneira sedutora. Assim são os objetos, coisas criadas para serem úteis e desenvolverem sua função. Parece simples se não fosse o olhar diferenciado que tais objetos têm recebido no contexto da arte que levam em conta as relações que temos com eles, relações estas já apontadas por Lévi-Strauss. Em geral, na arte a utilidade fim do objeto é negligenciada, ele perde a função original, mas não perde a referência e as informações que carrega não podem ser apagadas, ou seja, são portadores de memória já que apresentam marcas do seu usuário, eles se convertem em testemunhos imediatos de nossas ações e acontecimentos. Jean Baudrillard (2008) traz uma abordagem a respeito do objeto que o trata como tema transversal, não podendo ser reduzido a nenhuma disciplina específica, seja a psicanálise, a análise de produção e a análise linguística, o que torna o objeto ambíguo.

Artistas bricoleurs de hoje. Na produção contemporânea apontada aqui, o sentido de ordem torna-se muito importante para as construções com objetos. Nino Cais, por exemplo, estuda seus objetos escolhidos e confere-lhes diferentes experimentações, até que uma determinada ordem é escolhida e



então eleita como melhor possibilidade de construção que determina a obra final (Nino Cais, 2010). Nino Cais, assim como nos indica Lévi-Strauss (1989), *interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia significar*, neste sentido, podemos entender este artista como um dos *bricoleurs* da arte contemporânea.

Segundo Dorothea Passeti (2008) *a antropologia de Lévi-Strauss nos ensina a pensar sobre o objeto, a mergulhar em seu interior como faz o artista com seu modelo, e explodir o pensamento para todos os lados buscando articulações teóricas e empíricas, históricas e mitológicas, plásticas e semânticas, naturais e culturais*. Seja ele artístico ou não, o objeto criado pela humanidade torna-se rico em possibilidades de estudo e aplicações em diferentes campos do conhecimento.

O artista *bricoleur* inaugura um procedimento que na arte vem a ser chamada de apropriação. O artista toma para si o destino do objeto, muda sua função e dá-lhe outro significado. Segundo Tadeu Chiarelli (2002) *apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou imagem, é retirá-la do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte, colocando-o lado a lado a outros objetos, com intuitos mais diversos*. Esta apropriação também pode ser entendida como um simples deslocamento para um lugar diferente do original no qual o objeto mantém sua simbologia e memória, o que faz com que o fruidor estabeleça uma relação mais direta e próxima com aquele objeto familiar que levará a construção do conhecimento, pois *a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais ele elabora um objeto material que também é um objeto de conhecimento* (Lévi-Strauss, 1989).

Nos caminhos do objeto na arte apontados principalmente por Pablo Picasso e Marcel Duchamp, o objeto cotidiano familiar, tornou-se ambíguo, estranho, e às



vezes irreconhecível, e não há como retroceder o percurso dele na história da arte. O gesto de deslocamento do objeto de seu curso normal abriu possibilidades de criação tão diversas, que seria impossível enumerá-las, assim como é impossível catalogar os diferentes tipos de objetos produzidos hoje na indústria como já nos apontou Baudrillard (2008). Os artistas querem contribuir com suas visões de mundo e com suas escolhas pelo objeto, até que este gesto se esgote e dê lugar a outras ações em um ciclo de produção que mapeia o sentido da arte. O objeto apropriado de hoje, contém o gesto do *bricoleur*, e abarca a história do objeto na arte, desde o gesto inaugural que inclui as naturezas mortas passando por todas outras representações a exemplo de produções brasileiras mais significativas como a de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Farnese de Andrade, além de Nino Cais já mencionado neste artigo.

A partir do pressuposto, pode-se dizer a respeito do objeto na arte que os anos 1990 confirmaram a sua sobrevivência que iniciou nos anos 10, foi revisitada nos anos 60, (a exemplo de Robert Rauschenberg com o trabalho Monograma de 1955⁵⁴) e permanece ainda hoje potencializando as produções de arte.

Nestas produções contemporâneas em que o objeto se apresenta como matéria prima principal, ele assume a função comunicativa da arte como já apontou Passetti (2008), função esta que independe do conhecimento da escrita, tornando-se linguagem universal.

Os estudos de Lévi-Strauss ultrapassam a ideia do *bricoleur*, vão além da arte e são inúmeros, pois desde criança ele colecionava objetos exóticos o que despertou o seu interesse pelas coisas do mundo levando-o aos estudos antropológicos sobre objetos que deram origem a diversas publicações as

⁵⁴ Monograma de Robert Rauschenberg de 1955, consiste em uma construção a partir de cabra de angorá empalhada sobreposta numa base de madeira, com tinta a óleo, reproduções gráficas, metal, madeira, pneu e bola de tênis. O trabalho mede 106,6 x 160,6 x 163,8.



quais são territórios interessantes a serem investigados e complementam o entendimento do assunto deste artigo.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. O sistema dos objetos. Série Debates, 4a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/coleções*. Santander Cultural. Porto Alegre, 2002. Catálogo.
- FARIAS, Agnaldo & ROELS Jr, Reynaldo. *Cotidiano/Arte: objeto anos 60/90*. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Catálogo.
- LAGNADO, Lisette. *Cotidiano /Arte: objeto anos 90*. Curadoria Lisette Lagnado; texto Lisette Lagnado; apresentação Ricardo Ribenboim: São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papyrus. 1989
- NINO CAIS. Série Artes Visuais. Sesc TV. Documenta Vídeo Brasil. Direção Cacá Vicalvi. 20min. 2010.
- PASSETTI, Dorothea Voegeli. *Lévi-Strauss, antropologia e arte – minúsculo, incomensurável*. São Paulo: Edusp, Edusc. 2008.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

Sites de artistas visitados

- LUIZ HERMANO. Disponível em www.luizhermano.com. Acesso em 10/01/2013.
- FLAVYA MUTRAN. Disponível em:
<http://territoriosmoveis.wordpress.com/egoshot/>. Acesso em 10/01/2013.
- ROBERT RAUSCHENBERG.
Disponível em: <http://www.rauschenbergfoundation.org/>. Acesso em 11/01/2013.



A escala das coisas: ambiguidades fotográficas em objetos simbióticos

Roseli Nery/FURG/UFRGS

RESUMO

Este artigo discute as relações de escala entre alguns objetos cotidianos e o corpo humano através de um grupo de trabalhos de caráter escultórico e fotográfico. Objetos pequenos do cotidiano doméstico foram associados a miniaturas de mobiliários também domésticos que são conhecidos por serem proporcionais a escala humana. As imagens fotográficas dessas associações foram ampliadas para interagirem com o espaço de instalação possibilitando percepções ambíguas sobre tamanho e escala bem como as relações entre pessoas e coisas.

PALAVRAS-CHAVE: Objeto, escala, corpo, fotografia.

ABSTRACT

This article discusses the scale of relationships between some daily objects and the human body through a group of sculptural and photographic work. Small objects of daily household were also associated with domestic furniture miniature that are known to be proportional to human scale. Photographic images of these associations were expanded to interact with the installation space enabling ambiguous perceptions of size and scale and the relationships between people and things.

KEYWORDS: objects, scale, body, photography

Preâmbulo

Robert Smithson (Nova Jersey, EUA, 1938 – 1973) através de suas intervenções grandiosas a céu aberto nos propõe a situação que poderíamos chamar de sublime, “modalidade da experiência estética que traz a ideia de vastidão e temor perante a natureza levando em conta os aspectos selvagens imponentes e extraordinários da paisagem natural” (Chilvers, 1996, p 511). Frente ao seu trabalho, a figura humana se coloca numa condição insignificante diante da grandeza da obra realizada a partir dos recursos



naturais existentes daquele lugar. Neste aspecto pode-se refletir sobre qual é a nossa importância frente às coisas, considerando o tamanho e a escala daquilo que nos rodeia. Que relação criamos com o que está ao nosso redor, sejam elas grandes ou pequenas? Podemos pensar no grande, como *Spiral Jetty*¹ de Robert Smithson, e colocarmo-nos na situação de pequenez. Mas, por outro lado, com um olhar mais atento e não tão longínquo pode-se perceber a imensa quantidade de coisas pequenas quase imperceptíveis que estão ao nosso redor. Assim nos afrontam os objetos por exemplo, através do trabalho de Lynn Beldner (Filadélfia, 1954), associações delicadas diante das quais é possível nos sentirmos agigantados (Figura 1).

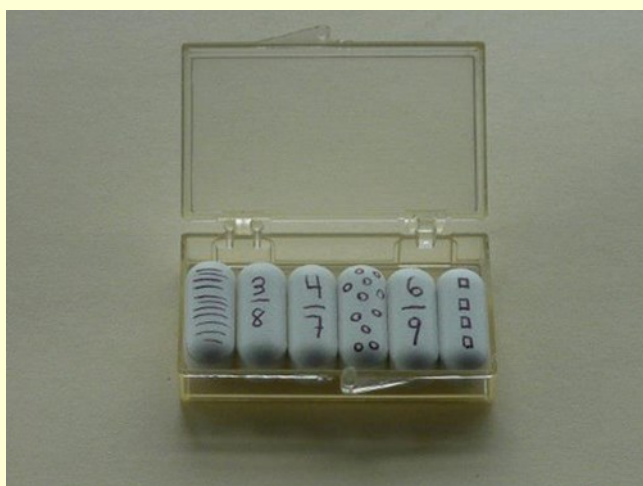


Figura 1 . Lynn Beldner, Sem título, 2012. Acervo da artista.

Cotidianamente estamos rodeados de acontecimentos e coisas pequenas, desde uma planta que nasce na fresta da calçada até aquela agulha perdida no fundo da gaveta. Ampliando o campo de visão, deslocando o corpo e o olhar percebe-se que bem próximos estão estes ínfimos objetos cotidianos. Considerando as dimensões destas coisas, Smithson coloca que

[...] “a escala do *Spiral Jetty* tende a flutuar, dependendo de onde o observador se encontra. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma rachadura na parede, se vista em termos de escala, não de



tamanho, poderia ser chamada de o Grand Canyon. (...) A escala depende de da nossa capacidade de estar consciente das realidades da percepção” (Smithson, 1979, p.112).

Entende-se que dependendo da percepção e do ponto de vista podemos ser anódinos frente a imensidão do universo ou, imponentes diante de coisas minúsculas. Está em cheque a força do objeto o qual nos deparamos e que nos faz ter consciência destas relações que podem ir muito além do tamanho e da escala e adentrar em outras esferas como as de afeto, de domínio, de indiferença dentre outras como desejo, desafeto, identidade e memória. Objetos pequenos soam como miniaturas, que segundo Bachelard, “é uma das moradas da grandeza” (Bachelard, 2000, p.164) talvez estes trabalhos instiguem o despertar desta grandeza a cada pessoa que o percebe.

Os objetos utilitários cotidianos bem pequenos, os micro-objetos, segundo a classificação de Moles (1981, p. 27), objetos “que se seguram entre os dedos”, ou poderia-se também dizer, aqueles “que se podem pegar no côncavo da mão” (Ponge, 2000, p.16) a alguns anos têm sido protagonistas de um amplo projeto de pesquisa pessoal em poéticas visuais cujo alguns aspectos relacionados à escala estão apresentados neste artigo.

Analisamos aqui o sentido de escala a partir da arquitetura que leva em conta principalmente o tamanho da figura humana, que seria a relação de medidas entre o objeto real ou representado e a medida humana, segundo exposto por Dondis, 1997. A escala requer comparação entre tamanhos/medidas.

Encantamento pelo pequeno.

Os desejos visuais que movem a pesquisa poética cuja parcela está apresentada aqui tem origem remota, a infância. Um livro muito simples era a motivação para leituras e diversão. Trata-se de “Os vizinhos dos anõezinhos”, de William Donahey . Este livro era de minha mãe, da época da sua infância e foi um presente de sua professora (a dedicatória data de 1957). Ela lia para os



filhos e deixava que brincássemos com ele. Depois de muitos anos esquecido, e após a morte dos meus pais, este livro coube a mim, guardar. Tal objeto exercia em mim uma fascinação que apenas recentemente tive consciência. Foi um reencontro saudoso e triste, mas que ao mesmo tempo trouxe a clareza sobre esta inclinação pessoal pela natureza e por pequenas coisas. Eu não me lembrava das histórias, mas as ilustrações vieram como um presente. Trata-se de pequenas criaturinhas humanas que vivem escondidas em meio aos objetos dos humanos “reais”. Alguns moram em chaleiras ou botinas velhas (Figura 2), usam dedais como baldes, e alfinetes de costura como arma para afugentar o perigo.



Figura 2. Ilustração do livro “Os vizinhos dos anões”.
Fonte: Donahey, 1950.

Estas imagens fantasiosas de casas miniaturizadas presente na literatura, foi abordada intensamente por Gaston Bachelard, segundo ele estas questões interessam aos sonhadores e, “são objetos falsos providos de uma objetividade



psicológica verdadeira” (Bachelard, 2000, p. 157). O autor discorre sobre a miniatura de maneira suave e encantadora trazendo a tona o sentido da miniatura, seu entendimento humano através de espaços e distanciamentos onde a mudança de perspectiva pode gerar diferentes percepções nas quais o pequeno ganha força do grande. Estas possibilidades de variações do olhar em relação ao ângulo e a perspectiva são apresentadas aqui através do olhar fotográfico que permite criar realidades, ou, melhor dizendo, permite dar ao espectador a oportunidade de entrar em contato com imagens de objetos em situações inusitadas.

Outra produção literária importante que estabelece relações de escala e conseqüentemente dialoga com o produto desta pesquisa é o livro de Lewis Carol. Alice no país das maravilhas é um exemplo marcante sobre a fantasia de um humano estar pequeno frente ao mundo e, conseqüentemente as coisas que o preenchem. Alice, quando se depara com a pequena porta de 40 cm ela quer abri-la, para isso deve usar a “chave de ouro”. Mas, Alice é muito grande para passar pela porta que a leva a um pequeno mundo onde está o maravilhoso jardim. Neste instante ela começa o duelo entre encolher e crescer ao tomar o líquido do frasco, comer o biscoito e segurar o leque do Coelho Branco (Carrol, 2013, p. 18). Estes elementos simbólicos são necessários para que a personagem possa atingir seu objetivo que é ultrapassar a pequena porta.

Nestas referências literárias, de William Donahey e Lewis Carrol existem situações que metaforicamente induzem a sensação de encolhimento, a diminuição da escala humana frente às coisas do mundo. É a partir deste foco, deste ponto de vista que os trabalhos desta pesquisa se desenvolvem.

Esta imaginação fantasiosa pessoal tem relação direta com a natureza, pois ali vivem e estão muitos seres e coisas igualmente pequenas e invisíveis como alguns objetos que nos cercam. Este fato repercute na minha produção poética



de maneira concreta e importante no que diz respeito a criar situações em que os objetos cotidianos pequenos sejam protagonistas a serviço de gerar sensações ora afetivas, estranhas, surreais ou ambíguas, bem como construir conhecimento sobre questões culturais que incluem o excesso da produção de objetos seu papel e a sua influência nas relações sociais.

Tais ações encontram-se em conformidade com a produção contemporânea em arte e encontra ressonância na obra de diferentes artistas. A partir do recorte que considera objetos e a escala, estabelecemos conexões com a obra de Petros Chrisostomou (Londres, 1981) e Robert Therrien (Chicago, 1947).

A minha produção em artes visuais está centrada principalmente na criação de objetos escultóricos e situações em que o objeto banal, pequeno e insignificante ganha outra visibilidade, seja pela acumulação, repetição ou pela junção de objetos (Nery, R. 2003).

Embora em estudos anteriores a busca pela valorização do objeto tenha sido salientada por gestos de seu uso e pela acumulação, atualmente o desejo é que se possa criar situações em que um conjunto de objetos interligados entre si correspondam a relação de simbiose e, portanto ecossistemas, aqui inventados para a situação da presença humana e suas consequentes relações entre tamanhos.

Os trabalhos discutidos neste artigo resultam da experiência de intervenção artística realizada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL em Portugal durante o doutorado sanduiche. O trabalho teve auxílio da CAPES através do PDSE². Este projeto contempla parte da pesquisa já desenvolvida acerca do objeto cotidiano, mas, mais especificamente, traz à tona, as possibilidades de criar situações perceptivas em relação à escala através de recurso fotográfico no qual estão sendo confrontados os objetos insignificantes e as pessoas.



A ambiguidade da escala através da imagem: experiência na FBAUL

É sabido que a noção de escala é diretamente ligada ao referencial, ou, melhor dizendo, ao ponto de vista de quem olha e também à relação entre o tamanho de quem olha e de quem, ou o que, é olhado, pois o corpo se coloca em uma comparação instantânea.

Assim, pretende-se estimular a percepção do espectador e ativar a sensação de grandeza ou pequenez a partir de pequenos acontecimentos estéticos, pela imagem fotográfica produzida a partir deles.

O projeto A escala das coisas desenvolvido na FBAUL teve início com deslocamentos pelas lojas populares de Lisboa a procura de objetos que se adequassem a proposta: objetos banais e pequenos. A maioria dos objetos encontrados que obedeceram as condições previstas foram materiais de papelaria e retosaria (matérias para costura), clips, ganchos, alfinetes, agulhas. Alguns apresentaram características especiais, como cor, formato e tamanho diferenciados daqueles até então usados na pesquisa. Agulhas de costura de mão medindo 18 cm (Figura 3) é um exemplo desta descoberta. Esta variação de tamanho que foge da escala que estamos acostumados favoreceu o desenvolvimento da série, pois através da fotografia seria possível criar ambiguidade de percepção.

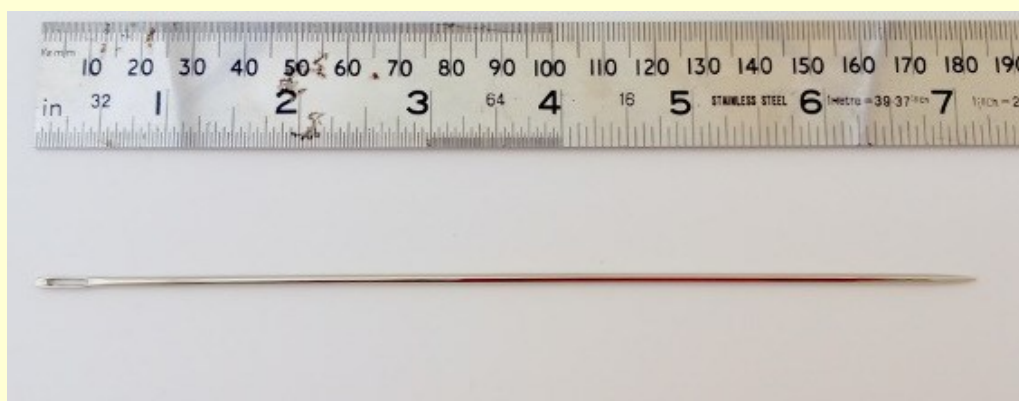


Figura 3. Agulha de costura. Fotografia de Roseli Nery

A partir daí buscou-se aliar estes objetos com outros que tivessem relação direta com o tamanho do corpo humano. Foram escolhidos mobiliários de madeira em miniatura muito similares aos de uso comum, conhecidos por serem proporcionais a escala humana, como armário e cadeira (Figura 4).

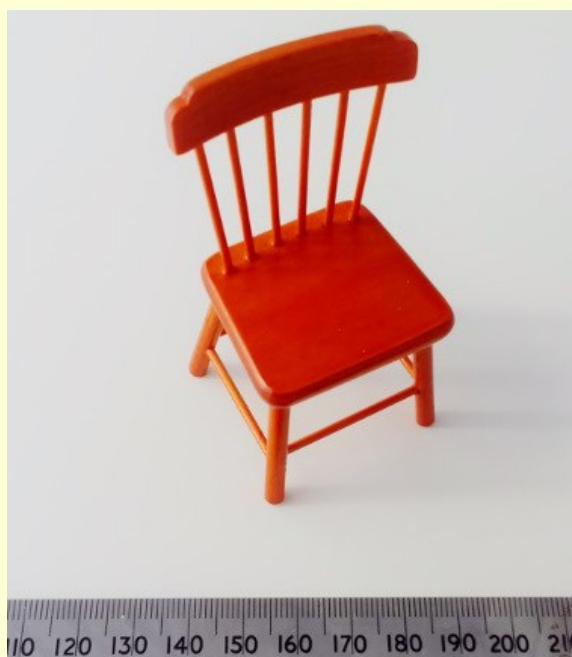


Figura 4. Cadeira de madeira. Foto de Roseli Nery

A partir de várias experimentações fotográficas em estúdio fez-se a aproximação de objetos destes dois grupos, os pequenos e os móveis.

Dentre muitas fotografias obtidas para diversos locais da universidade, foram selecionadas três, que poderiam criar relação direta com o espaço físico da FBAUL. O prédio desta Universidade é bem peculiar, pois era um antigo mosteiro que passou por diversas reformas e adaptações para acolher a universidade, por isso é cheio de recantos interessantes, corredores, nichos de janelas e portas cegas. Para instalação das fotos escolheu-se lugares de passagens que tornasse o trabalho visível no cotidiano dos usuários do



espaço. Foram eles: um corredor de passagem contendo um trio de cadeiras, e duas portas cegas, ou seja, duas antigas passagens que foram bloqueadas, uma próxima ao elevador e outra em um corredor em frente aos armários dos estudantes. Tendo em vista estas escolhas, as fotografias finais que associaram móveis e objetos pequenos passaram pela pós-produção e foram ampliadas de maneira que os objetos cadeiras e armário tivessem o tamanho da escala humana.

As fotografias foram impressas em papel e instaladas nas respectivas paredes previamente escolhidas. A intervenção permaneceu no espaço durante oito dias (Figuras 5, 6 e 7)



Figura 5. Intervenção A escala das coisas. Fotografia Digital. 1,20 X 0,80m. FBAUL, Portugal. 2014. Fotografia de Roseli Nery





Figura 6. Intervenção A escala das coisas. 1,20 X 0,80m. FBAUL, Portugal. 2014. Fotografia de Roseli Nery



Figura 7. Intervenção A escala das coisas. 0,50 x 1,20m. FBAUL, Portugal. 2014. Fotografia de Roseli Nery



Diálogos emergentes

Como encontrar a “chave de ouro”, parafraseando Lewis Carrol em Alice, que abrirá a porta minúscula de passagem a um mundo de mistério, ou um mundo de objetos muito comuns na nossa vida, mas que não percebemos? Metaforicamente, o olhar atento, a calma e a tranquilidade, o deixar-se levar pela curiosidade pode ser o caminho para esta chave tão preciosa.

O fato de instalar as fotografias nos espaços da FBAUL teve a intensão de mesclar o que já existia no espaço arquitetônico com o estranho, imaginário e fantasioso. O diferente que se relaciona com o entorno e chama a atenção para o que está na imagem. Objetos associados de maneira singular onde o tamanho e as proporções são fora do comum. Afinal o que tem tamanho real? Seria montagem? Manipulação da imagem? Cabe buscar as pistas visuais que permitem descobrir a fórmula, não antes de deixar-se levar pela fantasia e imaginação para criar diferentes possibilidades que passam pela noção de tamanho das coisas e pelas relações que temos com elas. A experiência estética em relação a estes trabalhos transita entre estas ideias de criação onde a fantasia é “tudo o que antes não existia, ainda que irrealizável,” e “... a imaginação é o meio para tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade” (Munari, 2007, p. 11, 24).

Instigar o espectador a pensar sobre as analogias de tamanho entre seu corpo e os objetos escolhidos é a intensão mais imediata do trabalho que, dependendo da percepção, e disposição em deixar-se levar pela experiência estética, a imaginação e a fantasia, poderá levar a outros níveis de pensamento os quais, quem sabe, poderá incluir suposições sobre as afinidades com os objetos que criamos e que estão por toda parte. Estes objetos muitas vezes se tornam sujeitos e disputam espaço com o seu criador. São metáforas simbólicas que nos colocam questões desafiadoras, as quais



circulam entre a imagem percebida e a imagem idealizada, a fantasia e a realidade se misturam e reverberam em nossas mentes.

Paralelamente a este projeto realizado em Lisboa, Petros Chrisostomou (Londres, 1981) busca, através destas mesmas metáforas, criar situações surreais que colocam em contraponto o grande e o pequeno, onde este se agiganta seja nas ampliações fotográficas instaladas nas paredes ou nos ambientes domésticos inventados onde a miniatura se confunde com o natural e assim as relações de escala tornam-se evidentes e ao mesmo tempo dúbias (Figuras 8 e 9).



Figura 8. Petros Chrisostomou. Strider (18 Fortis Green). 2006
Fotografia em cores 120 x 150 cm. Fonte: <http://www.petrosc.com>





Figura 9. Petros Chrisostomou .Wasted Youth (25 Ashbourne Ave) 2008
Fotografia em cores 150 x 120 cm. Fonte: <http://www.petros.com>

Segundo Diana Ribeiro o objetivo do artista é

[...] “baralhar” os sentidos dos espectadores, levando-os a crer que aquilo que veem é real. Petros utiliza objectos comuns do dia-a-dia, como um sapato, uma caneta ou um ovo, e joga com o seu tamanho. Para conseguir o efeito pretendido, fotografa-os em miniaturas de cenários e junta-lhes a iluminação e o ângulo correcto, iludindo assim qualquer um (Ribeiro, 2011).

Mesmo sem antes conhecer o trabalho de Petros, desenvolvemos objetos escultóricos orientados para fotografia que se assemelham nos seus objetivos e formas de apresentação. De maneira semelhante podemos chamar para este debate o trabalho de Robert Therrien (Figura 10).





Figura 10 - Robert Therrien. Sem título (mesas e cadeiras dobráveis, bege). 2006.
Coleção Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY . Disponível em:
<http://artobserved.com>

Neste caso não é a fotografia que cria a ilusão da escala, mas sim objetos construídos em tamanho muito maior que o natural os quais ao serem colocados no espaço expositivo oferecem ao espectador a experiência real de sentir-se miniaturizado, uma espécie de vertigem. É como se tivéssemos tomado o líquido do frasco de Alice. O realismo dos objetos através da fotografia faz-nos duvidar quanto a sua veracidade. Considerando que o acesso mais fácil que temos a obras deste artista é a partir das imagens fotográficas, (pois nem sempre é possível estar presente nas exposições) poderíamos imaginar que existe simulação da realidade, mas neste caso, diferente das imagens de Petros e das imagens do projeto FBAUL os objetos são reais, produzidos em grandes dimensões. Tal projeto, mesmo de maneira diversa discute também as relações de escala entre pessoas e objetos levando o espectador a experimentar a sensação de encolhimento frente aos objetos que lhes são familiares.

Assentamentos estéticos perceptivos

Fica evidente que o resultado da intervenção realizada no espaço físico da FBAUL foi possível devido a possibilidades técnicas inerentes da fotografia



digital no que diz respeito à imediatez e facilidade de criação. Por outro lado, devido às inúmeras possibilidades de edição que fazem parte do entendimento comum sobre a fotografia, o espectador poderia acreditar que houve montagem ou manipulação das imagens, o que neste caso não aconteceu. Utilizamos principalmente o recurso de ampliação para que os móveis em miniatura chegassem à escala do tamanho humano e conseqüentemente os objetos associados a eles simbioticamente como agulhas e alfinetes criassem uma sensação de ambigüidade e dúvida. Recorremos à essência primordial da fotografia, em parte evocamos seu caráter documental como espelho do real, mas também como ferramenta de transformação, pois segundo Dubois: “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também culturalmente codificada (Dubois, 1993, p.26). Neste caso, a ampliação fotográfica é o recurso comparável a “chave de ouro” de Alice, através dela é possível colocarmo-nos frente a frente e na mesma escala dos pequenos objetos que antes passariam despercebidos. A fotografia ampliada e impressa funciona como a lente de aumento, nos permite criar novas realidades, pode nos aproximar das coisas ínfimas e insignificantes e dá condições para que se possa refletir sobre o que nos rodeia, nossas percepções cotidianas e nossas relações afetivas e sociais com os objetos.

NOTAS

¹ Spiral Jetty é uma intervenção de Robert Smithson no ambiente natural medindo 4,6 m x 460,0 m que consiste em uma “estrada espiralada feita com pedras de basalto negro e terra, que se projeta nas águas do Great Salt Lake, em Utah, avermelhadas devido à presença de algas e dos resíduos químicos” (Dempsey, 2010).

² Processo CAPES nº 99999.003927/2014-08.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Fontes. 2000.



CARROL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no país das maravilhas; & Através do espelho*. Rio de Janeiro: Zahar. 2013.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naif. 2010.

DONAHEY, Willian. *Os vizinhos dos Anõezinhos*. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da Linguagem visual*. São Paulo, Martins Fontes. 1997.

LYNN BELDNER. Site da artista. Disponível em: < <http://www.lynnbeldner.com/stuff>>. Acesso em junho de 2015.

MOLES, Abraham. *A teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1981.

MUNARI, Bruno. *Fantasia*. Lisboa: Edições 70, 2007.

NERY, Roseli. *Intimidades entrelaçadas: gestos, olhares e objetos na arte contemporânea*. Dissertação de mestrado. UFRGS/IA. 2003.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras. 2000.

PETROS CHRISOSTOMOU. Site do artista. Disponível em: <http://www.petrosc.com/> Acesso em junho de 2015.

RIBEIRO, Diana. *Petros Chrisostomou: a fotografia da ilusão*. 2011. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/11/petros_chrisostomou_a_fotografia_da_ilusao.html. Acesso em março de 2015.

SMITHSON, Robert. *The spiral jetty*. In: N. Holt, The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations. New York: University Press, 1979.

Roseli Nery

Artista visual, Pesquisadora e Professora Adjunta no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Doutoranda e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Bolsista CAPES/PDSE processo nº 99999.003927/2014-08. Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP/São Paulo.



Arquivos digitais

Texto e imagens





