



# **A PONTE SINESTÉSICA**

**O ESPAÇO METAFÓRICO DE LIGAÇÃO  
ENTRE A OBRA E O INDIVÍDUO**

**Luciana Cristina Ramos Nicolau**

**Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio De Mesquita Filho”  
Instituto De Artes – São Paulo

Luciana Cristina Ramos Nicolau

A PONTE SINESTÉSICA:  
O espaço metafórico de ligação entre a obra e o  
indivíduo

São Paulo  
2022

LUCIANA CRISTINA RAMOS NICOLAU

## A PONTE SINESTÉSICA:

O espaço metafórico de ligação entre a obra e o  
indivíduo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N639p	Nicolau, Luciana Cristina Ramos, 1991- A Ponte Sinestésica : o espaço metafórico de ligação entre a obra e o indivíduo / Luciana Cristina Ramos Nicolau. - São Paulo, 2022. 130 f. : il. color.  Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes  1. Arte. 2. Livros de artistas. 3. Percepção. 4. Sinestesia. 5. Instalações (Arte). I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
-------	---

CDD 700.19

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Luciana Cristina Ramos Nicolau

## A PONTE SINESTÉSICA:

O espaço metafórico de ligação entre  
a obra e o indivíduo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: 24/11/2021

### **Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. José Paiani Spaniol (IA/UNESP)

Orientador

---

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias (FAU/USP)

Membro avaliador

---

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (IA/UNESP)

Membro avaliador

SÃO PAULO

2022

# AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Spaniol, por me auxiliar nesta complexa empreitada de trilhar os caminhos das minhas ideias.

Aos Profs. Drs. Agnaldo Farias e José Leonardo, que também participaram da banca de qualificação, por aceitarem novamente embarcar nestes caminhos de desbravamento e em seus próprios “bosques”.

Agradeço também, com especial carinho, a Miguel Alonso e Camila Romano, por se manterem sempre abertos ao diálogo e por todo apoio e incentivo ao longo desses anos.

Por fim, agradeço ao apoio da minha família e das minhas amigas, Palloma Fernandes e Aline Moreno.

## RESUMO

O presente trabalho trata da percepção na arte, tendo em vista as relações entre a obra e o indivíduo, com foco na criação metafórica de um espaço de ação, subjetivo e individual, em que a ativação sensorial se aproximaria de uma sinestesia metafórica. É proposto, então, o estabelecimento do que se nomeou Ponte Sinestésica, a qual se apresentaria como um elo temporário e delimitador de troca entre o interator e o objeto artístico, ativando sensorial, espacial e temporalmente sua percepção e sua memória. Nesse sentido, traz certas relações com o conceito de ressonância, desenvolvido por Wassily Kandinsky em seu livro *Do Espiritual na Arte* (1996), dialogando também com ideias de Rudolf Arnheim, no que se refere à percepção nas artes, em seu livro *Arte e Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora* (2013). Quanto às relações da obra de arte com o espaço e o espectador, o trabalho faz aproximações com o texto *La estética de la recepción desde la teoría platónica del arte* (1989), de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, e com os livros *Site-specific Art – Performance, place and documentation* (2006), de Nick Keye, e *Sobre as Ruínas do Museu* (2015), de Douglas Crimp, além de construir ligações com as definições de “espaço” e “fronteira” de Michel de Certeau, no livro *A Invenção do Cotidiano* (1998). Relacionando os conceitos do livro *O Inconsciente Estético* (2009), de Jacques Rancière, e as reflexões de José Ortega y Gasset no texto “O bosque”, integrante do livro *Meditações de Quixote* (1967), desenvolvem-se também as características da Ponte Sinestésica. Por fim, são analisadas algumas aproximações entre os livros de artista e as instalações artísticas, conectando-os com a Ponte Sinestésica e levantando as suas possibilidades de interrelação, abordando-se, para isso, quatro obras: *Tábula* (2015), de Edith Derdyk, e *Abismo* (2012) de Lucia Mindlin Loeb, ambos livros de artista, e *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003), de Marepe, e *Microscópio para São Paulo* (2011), de Olafur Eliasson, que se tratam de duas instalações.

**Palavras-chave:** Percepção na Arte. Sinestesia. Ponte Sinestésica. Livro de Artista. Instalação.

# ABSTRACT

The present work deals with perception in art, taking into account the relationship between the work and the individual, focusing on the metaphorical creation of a space of action, subjective and personal, in which sensory activation would be close to a metaphorical synesthesia. It is then proposed the establishment of what was named Synesthetic Bridge, which would present itself as a temporary and delimiting exchange link between the interactor and the artistic object, sensorially, spatially and temporally activating its perception and memory. In this sense, it brings certain relations with the concept of resonance, developed by Wassily Kandinsky in his book *The Spiritual in Art* (1996), also dialoguing with Rudolf Arnheim's ideas, regarding perception in the arts, in his book *Art and Visual Perception – A Psychology of Creative Vision* (2013). As for the relations of the work of art with space and the spectator, the work makes approximations with the text *La estética de la recepción desde la teoría platónica del arte* (1989), by Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, and the books *Site-specific Art – Performance, place and documentation* (2006), by Nick Keye, and *About the Ruins of the Museum* (2015), by Douglas Crimp, besides building connections with Michel de Certeau's definitions of “space” and “border”, in the book *The Practice of Everyday Life* (1998). Relating the concepts of the book *Aesthetic Unconscious* (2009), by Jacques Rancière, and the reflections of José Ortega y Gasset in the text "The Woods", part of the book *Meditations on Quixote* (1967), the characteristics of the Synesthetic Bridge are also developed. Finally, some approximations between artist's books and art installations are analyzed, connecting them to the Synesthetic Bridge and raising their possibilities of interrelation, addressing four works: *Tábula* (2015), by Edith Derdyk, and *Abismo* (2012), by Lucia Mindlin Loeb, both artist's books, and *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003), by Marepe, and *Microscópio para São Paulo* (2011), by Olafur Eliasson, two installations.

**Keywords:** Perception in Art. Synesthesia. Synesthetic Bridge. Artist's Books. Installation Art.



# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**FIGURA 1:** Desenhos do período Paleolítico nas paredes da gruta de Lascaux, no sudoeste da França. Fotografia de Cotton Coulson, National Geographic Creative. Retirado de: <https://www.natgeo.pt/viagem-e-aventuras/2018/04/descubra-tres-lugares-incriveis-dedicados-arte-rupestre-na-europa>, acesso em 20/11/2021.

**FIGURA 2:** Desenho que retrata a estrutura de um Panorama dos séculos XVIII-XIX. Imagem intitulada "*Section of the Rotunda, Leicester Square*" retirada do fólio "*Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland; and ... an essay to elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture. (Plans, descriptions et vues en perspective, etc.)*", de autoria do arquiteto Robert Mitchell, datada de 1801, Londres, pertencente ao acervo da Biblioteca Britânica. Retirado de: <https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square>, acesso em 30/04/2021.

**FIGURA 3:** *Panorama Mesdag*, 1881, Holanda. O Panorama foi pintado em 1881 por Hendrik Willem Mesdag e encomendado pela sociedade panorâmica, "Société Anonyme du Panorama Maritime de la Haye", representando a vila de Scheveningen em uma paisagem marítima de 120 metros de circunferência e 14 metros de altura. Foto: Cortesia Panorama Mesdag. Retirado de: <https://www.sothebys.com/en/museums/panorama-mesdag>, acesso em 15/10/2021.

**FIGURA 4:** *Panorama Mesdag*, 1881, Holanda. O Panorama foi pintado em 1881 por Hendrik Willem Mesdag e encomendado pela sociedade panorâmica, "Société Anonyme du Panorama Maritime de la Haye", representando a vila de Scheveningen em uma paisagem marítima de 120 metros de circunferência e 14 metros de altura. Foto: Cortesia Panorama Mesdag. Retirado de: <https://www.sothebys.com/en/museums/panorama-mesdag>, acesso em 15/10/2021.

**FIGURA 5:** *Merzbau* de Hannover, Kurt Schwitters. Foto de Wilhelm Redemann, 1933. Retirado de: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/), acesso em 30/04/2021.

**FIGURA 6:** *O Sonhar das Mulheres*, 1991, Lily Nungaray Hargrave. Imagem retirada do catálogo da Exposição "O tempo dos sonhos – Arte aborígine contemporânea da Austrália", realizada em 2018, na CAIXA Cultural de Recife, PE. Retirado de: [http://www.caixacultural.com.br/cadastrodowloads1/Catalogo\\_Expo\\_TempodosSonhos\\_RE.pdf](http://www.caixacultural.com.br/cadastrodowloads1/Catalogo_Expo_TempodosSonhos_RE.pdf), acessado em 30/04/2021.

**FIGURA 7:** *Yellow-Red-Blue*, 1925, Wassily Kandinsky. Obra pertencente ao acervo do Centro Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka. Retirado de: <https://www.centrepompidou-metz.fr/en/musicircus-masterpieces-centrepompidou-collection>, acesso em 30/04/2021.

**FIGURA 8:** *Chromosaturation*, 1965, Carlos Cruz-Diez. Exposição "Cruz-Diez: A cor no espaço e no tempo", 2012, Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 9:** *Exibição na Green Gallery, New York, Dezembro de 1964 a Janeiro de 1965.* Imagem cortesia de Rosalind Krauss e Thomas Krens, no catálogo da exibição “Robert Morris: The Mind/Body Problem”, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994: 171. Retirado de: <https://ifacontemporary.org/robert-morris-in-the-guggenheims-panza-collection/>, acesso em 30/04/2021.

**FIGURA 10:** Prancha do álbum *Jazz*, 1947, Henri Matisse. Imagem retirada do catálogo da Exposição “Henri Matisse – Jazz. Coleção Museu Castro Maya IBRAM/MinC”, realizada em 2017, na CAIXA Cultural de Recife, Fortaleza, e do Rio de Janeiro. Retirado de: [http://www.caixacultural.gov.br/cadastrdownloads1/Catalogo\\_Exp\\_HenriMatisse\\_SA.pdf](http://www.caixacultural.gov.br/cadastrdownloads1/Catalogo_Exp_HenriMatisse_SA.pdf), acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 11:** *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe*, 1977, Hélio Oiticica. Instituto Inhotim, MG, 2015. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 12:** Detalhe da obra *Viewing Machine*, 2001, Olafur Eliasson. Inhotim, MG, 2015. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 13:** Registro de vista no terreno do Schloss Rheydt, em Rheydt, Mönchengladbach. Alemanha, 2018. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 14:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 15:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 16:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 17:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 18:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 19:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 20:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 21:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 22:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 23:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 24:** *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 25:** *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 26:** *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 27:** *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau

**FIGURA 28:** *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 29:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Editora TIJUANA. Retirado de: <https://tijuana.net.br/EDICOES-EDITIONS>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 30:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Editora TIJUANA. Retirado de: <https://tijuana.net.br/EDICOES-EDITIONS>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 31:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Exposição “Tarefas Infinitas”, 2018, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC (CPF-SESC), São Paulo, SP. Retirado de: <https://jornal.usp.br/cultura/livros-e-seus-varios-modos-de-usar-e-existir/>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 32:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 33:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 34:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Página do livro “Fotografia na arte brasileira séc. XXI”, 2013, Editora Cobogó, São Paulo. Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/publicacoes.html>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 35:** *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP. Retirado de: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107103/microscopio-para-sao-paulo-microscope-for-sao-paulo>, acesso em 15/10/2021.

**FIGURA 36:** *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 37:** *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP. Retirado de: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107103/microscopio-para-sao-paulo-microscope-for-sao-paulo>, acesso em 15/10/2021.

**FIGURA 38:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 39:** *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

**FIGURA 40:** *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

**FIGURA 41:** *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, SP. Retirado de: [https://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/124\\_A+ARTE+COMO+EXPERIENCIA+COMPARTILHADA#/tagcloud=lista](https://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/124_A+ARTE+COMO+EXPERIENCIA+COMPARTILHADA#/tagcloud=lista), acesso em 15/10/2021.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
ARTE E PERCEPÇÃO: SINESTESIA E METÁFORA	15
CAPÍTULO 1 – Ligações gerais	16
1.1) Potencialidades históricas da arte e percepção	16
1.2) Sinestesia e metáfora: conjunturas e associações	29
A RELAÇÃO INDIVÍDUO x OBRA	35
CAPÍTULO 2 – Ligações específicas	36
2.1) A “área de ação” entre observador e obra e a criação desse local de troca	36
2.1.1) Sensorial	47
2.1.2) Tempo	52
2.1.3) Memória	55
2.1.4) Espaço	57
A PONTE SINESTÉSICA	65
CAPÍTULO 3 – A materialização da troca metafórica	66
3.1) Ponte Sinestésica: indivíduo, obra e espaço	66
3.2) Encontros possíveis: <i>O Inconsciente Estético</i> , de Rancière, e <i>o Bosque</i> , de Ortega y Gasset	69
ELOS	76
CAPÍTULO 4 – Instalações e livros de artista	77
4.1) As sobreposições de espaços e a Ponte Sinestésica como fronteira	77
4.2) <i>Tábula</i> (2015), <i>Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido</i> (2003), <i>Abismo</i> (2012) e <i>Microscópio para São Paulo</i> (2011)	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	121
APÊNDICES	127

# INTRODUÇÃO

Apesar de amplamente abordado, pensar sobre a percepção humana continua se mostrando como um dos assuntos mais profícuos e recônditos, especialmente quando inserido no campo das artes. Este trabalho se debruça sobre o tema, sobretudo no que tange à relação indivíduo-obra-espaço, a fim de discutir a manifestação diferenciada de interação que pode ocorrer entre esses elementos.

Além disso, será analisado como se desenvolve o diálogo entre a obra e o sujeito que a presencia, refletindo sobre as potencialidades que esse encontro pode gerar e concebendo, inclusive, a ideia de uma ativação sensorial e subjetiva, capaz de ampliar tal diálogo e delimitar o espaço de ação da obra artística.

O texto seguirá por caminhos mais subjetivos e metafóricos, pensando no indivíduo e na obra como dois sujeitos ativos, que se expressam e se respondem. A pesquisa, então, justifica-se como uma tentativa de abordagem da percepção por um viés mais intimista e de caráter mais aproximado da ideia da criação de relações e potencialidades perceptivo-metafóricos entre o interator<sup>1</sup> e o objeto artístico, dentro de um espaço em que ambos podem se “reconhecer” e interagir.

Tal ligação, de caráter sensorial e aqui nomeada de Ponte Sinestésica, se configuraria na interação capaz de gerar uma percepção reativa e estímulos entre ambos, considerando, assim, a existência de uma ativação apta a criar um “espaço de ação” específico entre os dois sujeitos, partindo da experiência estética e englobando todos os sentidos – em conjunto e em diálogo – com uma alteração perceptiva do espaço-tempo presente e a memória do indivíduo, resultando em uma “ligação” entre aquele que interage, a obra e o espaço em que se colocam.

A presente dissertação foi, dessa forma, dividida em quatro partes principais, elaboradas para seguirem uma linha contínua até a conceituação da Ponte Sinestésica e a apresentação da possibilidade de inserção dela a partir de alguns elos, em que estabeleceria relações com dois formatos específicos de obras artísticas: os livros de artista e as instalações. Nesse sentido, foram destacados os livros de artista: *Tábula (2015)*, de Edith Derdyk, e *Abismos (2012)*, de Lucia Mindlin Loeb, nos livros

---

<sup>1</sup> Termo reconhecido no campo artístico e que será utilizado neste trabalho por ter a capacidade de abordar o contexto de interação e de ação do indivíduo em relação à obra.

de artista; e *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003) e *Microscópio para São Paulo* (2011), respectivamente dos artistas Marepe e Olafur Eliasson, como exemplares de instalações artísticas.

Na primeira parte, nomeada *Arte e Percepção: Sinestesia e Metáfora*, temos o capítulo inicial, que busca apresentar algumas ligações gerais entre os quatro elementos que compõem o título. São então apresentadas algumas potencialidades históricas, pensadas como exemplos do estreito relacionamento entre arte e percepção, além da conceituação de sinestesia e de metáfora. Ambos os termos se tornam importantes ao longo do trabalho e serão usados mais amplamente nos capítulos seguintes. Também explicitamos as aproximações entre eles e o porquê de sua escolha conjunta, como palavras e como conceitos, e de que forma pensar a sinestesia e a metáfora são fatores importantes nesta pesquisa.

Na segunda parte, nomeada *A Relação Indivíduo x Obra*, apresentamos ligações mais específicas, com os elementos que formarão, em conjunto, a ativação do que chamamos de Ponte Sinestésica. Concebe-se, assim, a ideia de existência de uma “área de ação”, que seria estabelecida pela obra e que caracterizaria o espaço habitado dessa obra, aquele que se disponibilizaria para o contato subjetivo com o indivíduo. Este indivíduo, então, partindo de uma disponibilidade para tal contato, poderia dialogar com a obra pelo acesso diferenciado de sua percepção, em quatro fatores: o sensorial, a memória, o tempo e o espaço. Esses tópicos são apresentados individualmente neste capítulo, no qual se identifica como eles poderiam atuar para estabelecer, de fato, um elo subjetivo que cria pontos de reflexão quanto às relações entre a obra, a percepção individual e o espaço expositivo. Como referências teóricas, são apresentados conceitos de Rudolf Arnheim (2013), Wassily Kandinsky (1996), Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (1989), Douglas Crimp (2015), Nick Keye (2006), Michel de Certeau (1998) e Robert Morris (1978).

Na terceira parte do trabalho, chegamos ao assunto principal do projeto, A Ponte Sinestésica. Aqui, é melhor elaborado como essa relação metafórica entre o indivíduo e a obra pode ser acessada e desenvolvida na “área de ação” subjetiva, íntima desses sujeitos da arte, estimulando sensorialmente esse interator, ativando sua memória e interferindo espaço-temporalmente em sua percepção. Além disso, são apresentados dois paralelos, um com o conceito de “Inconsciente Estético” (2009), presente no livro mesmo nome, de autoria de Jacques Rancière, e outro com

o texto “O Bosque”, de José Ortega y Gasset, capítulo integrante da publicação “Meditações de Quixote” (1967). A partir dessas correlações, é possível trazer à ideia da Ponte um caráter também de delimitador, considerando, então, a “territorialidade” da obra de arte em relação à percepção do indivíduo e ao espaço ocupado – o local em que habita essa obra seria delimitado pela capacidade de “fronteira” da Ponte Sinestésica, a partir da definição de Michel de Certeau.

Na quarta e última divisão, pretendemos abordar os *elos* que possibilitariam a reflexão da aplicação da Ponte Sinestésica e como seriam suas potencialidades de ativação em quatro trabalhos artísticos: nos livros de artista *Tábula* (2015), de Edith Derdyk, e *Abismos* (2012), de Lucia Mindlin Loeb, e nas instalações *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003), de Marepe, e *Microscópio para São Paulo* (2011), de Olafur Eliasson.

No capítulo, intentamos criar uma análise quanto às características dessas obras artísticas e o que poderia aproximá-las, tornando-as, dessa forma, portadores igualmente capazes de abrigar a criação e desenvolvimento da Ponte Sinestésica e o motivo pelo qual ela seria um importante elemento para a própria definição espacial de tais obras. Tal abordagem será elaborada a partir da reflexão pessoal da autora desta investigação, considerando sua experiência com esses trabalhos – seja como interatora, seja como pesquisadora – refletindo sobre como esse contato possibilitou a formação de algumas das relações aqui elaboradas.

Encerramos o trabalho com as considerações finais, apresentando um caminho histórico pessoal da autora, expondo as influências, associações e experiências que resultaram nas ideias, procedimentos e conclusões aqui presentes, a relação entre obra-espaço-interator, as potencialidades da Ponte Sinestésica como elemento desse contato e sua importância como fator na leitura e territorialidade das obras, encontrando, nesses elos, o processo próprio de relacionamento daquela que escreve com as obras de arte.



# ARTE E PERCEPÇÃO: SINESTESIA E METÁFORA

*“Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda observação é também invenção.” (ARNHEIM, 2013, p. XVI – Introdução)*

## CAPÍTULO 1 – Ligações gerais

### 1.1) Potencialidades históricas da arte e percepção

O início deste trabalho será focado na reflexão das potencialidades históricas da arte quanto à sua ação nos sentidos e na percepção humana, criando paralelos com alguns exemplos escolhidos para articular essa relação que pode ter seu percurso iniciado na pré-história e que atravessaria toda a existência do ser humano como conhecemos atualmente.

Entendendo que a expressividade e subjetividade<sup>2</sup> humanas perpassam nossas percepções de mundo, não só pela forma como nossos sentidos absorvem o que nos cerca, como também pela maneira como nós somos capazes de codificar, analisar e, por que não, subjetivar o que recebemos, tendo em vista a afirmação do psicólogo alemão Rudolf Arnheim<sup>3</sup>, “A percepção realiza ao nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. [...] O ver é compreender”<sup>4</sup>. A compreensão, portanto, passa continuamente por nossos processos perceptivos e vivemos graças a essa percepção<sup>5</sup>, sendo por meio dela que podemos criar as intermediações entre nós mesmos e o mundo, o que se transfigura na criação da linguagem, seja ela escrita, falada, de sinais ou externalizada sob forma de uma expressividade artística.

[...] mostramos que é a relação entre percepção de si mesmo, estímulo e sensoramento aquilo que qualifica o “processo perceptivo”. Os aspectos de nossa percepção, obviamente, são importantes para a construção da nossa consciência e, conseqüentemente, do nosso mundo e entendimento sobre a Arte (LEOTE, 2015, p. 24).

---

<sup>2</sup> O termo “subjetivo” e seus derivantes, como “subjetividade”, “subjetificar” ou “sensação subjetiva”, serão usados neste trabalho para referenciar aquilo que é pertencente ao indivíduo no que concerne à sua interpretação interior e pessoal quanto aos eventos, objetos e ambientes com que interage, considerando as sensações, impressões e percepções particulares que podem ser despertadas em seu íntimo, especialmente em relação ao campo das artes.

<sup>3</sup> Rudolf Arnheim (1904-2007), psicólogo alemão, estudioso também da Filosofia e da História da Arte, publicou, em 1954, um dos seus trabalhos mais célebres, o livro *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*.

<sup>4</sup> ARNHEIM, 2013, p.39

<sup>5</sup> LEOTE, 2015, p.26.

As linguagens criadas por essas relações pessoais entre o ser e o meio, por intermédio da percepção, acabam tendo, como parte integrante, as características das informações que foram sentidas e traduzidas em expressividade e que poderiam ser a base para o desenvolvimento da atividade criativa e artística humana<sup>6</sup>.

Nota-se, então, como o elo entre arte e percepção está enraizado em nós e, para além dele, questões como nossa criatividade, linguagem, expressividade e imaginário são outros pontos sensivelmente afetados por esse entrelace.

Em 2018, foi publicado o artigo “Transferência de informações entre modalidades: uma hipótese sobre a relação entre pinturas rupestres pré-históricas, pensamento simbólico e o surgimento da linguagem” no periódico *Fronteiras em Psicologia*<sup>7</sup>, no qual se apresentou resultados de uma pesquisa cujo objetivo era compreender melhor o desenvolvimento da linguagem humana.

Shigeru Miyagawa, pesquisador e professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) foi o líder do projeto, que contou com a participação de dois linguistas: Cora Lesure, também do MIT, e Vitor Augusto Nóbrega, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Em suas pesquisas, foi possível sugerir que as pinturas rupestres seriam, em si, uma modalidade de expressão linguística.

Abordando a arte das cavernas e a arqueoacústica<sup>8</sup>, a investigação possibilitou a descoberta de que, em muitos casos, a arte rupestre está “intimamente conectada às propriedades acústicas das câmaras das cavernas nas quais é encontrada”. Isso sugere que nossos ancestrais conseguiram “detectar a forma como o som reverberava nessas câmaras” e, por causa disso, realizar suas pinturas “em superfícies que eram [...] adequadas para gerar ecos”. A pesquisa trabalhou, assim, com a hipótese de que o local e o conteúdo de tais pinturas estariam “intimamente associados às propriedades acústicas do ambiente em que foram representadas”, exemplificando que algumas pinturas de bisões e touros teriam sido feitas em locais da caverna cujo

---

<sup>6</sup> “[...] o verdadeiro meio de comunicação dos artistas [...] são as representações mentais humanas [...] o que nos atrai para uma obra de arte não é apenas a experiência sensitiva do meio de comunicação, mas seu conteúdo emocional e seu vislumbre da condição humana.” (PINKER *apud* LEOTE, 2015, p.47 e 48).

<sup>7</sup> Traduzido do original, em inglês, “Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language” e periódico “*Frontiers in Psychology*”.

<sup>8</sup> Referente aos estudos e conhecimentos sobre acústica, aplicados aos estudos arqueológicos ou à arqueologia.

ecoar se assemelharia aos seus cascos<sup>9</sup> (figura 1).

A ideia de uma “forma de transferência de informações de modalidades cruzadas”, com sinais acústicos reinterpretados em “representações visuais simbólicas”, seria, para esses pesquisadores, um dos indícios do início da “mente simbólica” do ser humano, que toma forma como uma “linguagem concreta e externalizada” e que, a partir delas, teríamos tido a possibilidade de desenvolver “a linguagem humana, através de fala e sinais”<sup>10</sup>.

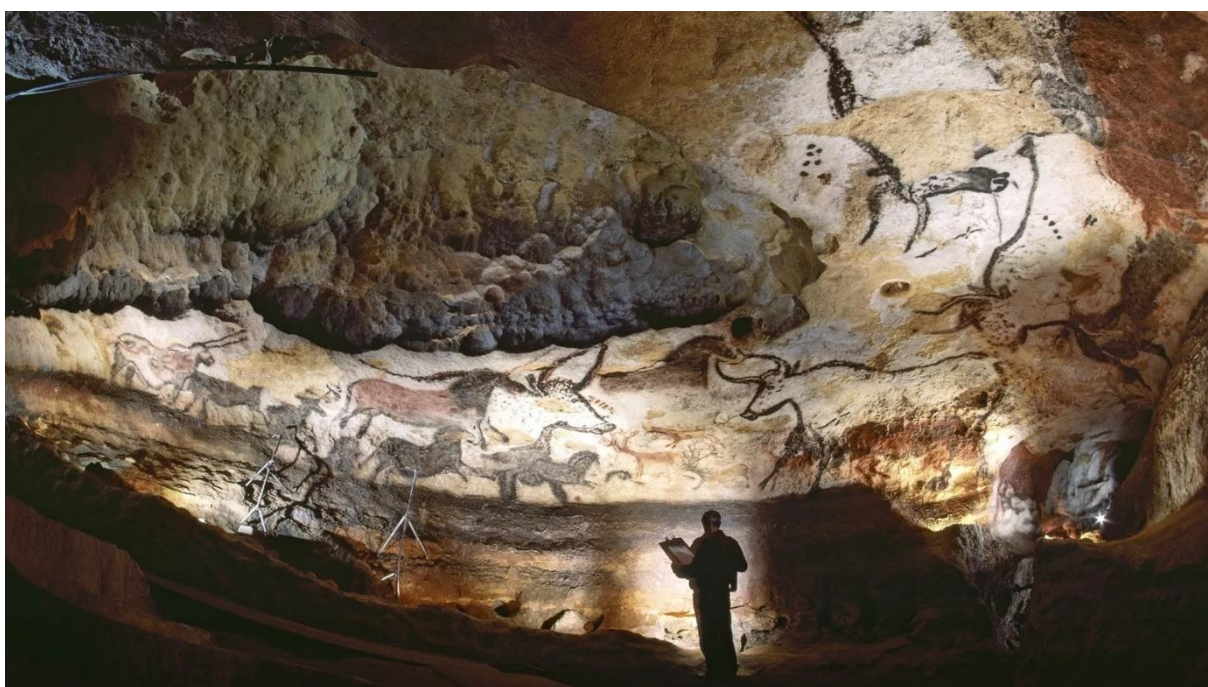


FIGURA 1: Desenhos do período Paleolítico nas paredes da gruta de Lascaux, no sudoeste da França. Fotografia de Cotton Coulson, National Geographic Creative. Retirado de: <https://www.natgeo.pt/viagem-e-aventuras/2018/04/descubra-tres-lugares-incriveis-dedicados-arte-rupestre-na-europa>, acesso em 20/11/2021.

A ideia de um desenvolvimento da linguagem associada aos sentidos e à expressividade artística humana é o ponto chave destacado aqui. Ao questionar e imaginar como os desdobramentos da linguagem, mais especificamente da arte, podem ter tido um início estimulado pelo desenvolvimento da percepção humana, cabe refletirmos também sobre o modo como nos relacionamos com nossos próprios

---

<sup>9</sup> Trechos retirados da matéria do Jornal da USP: “Arte rupestre pode ajudar a entender como linguagem humana evoluiu - Estudo com participação da USP sugere que as pinturas rupestres representam uma modalidade de expressão linguística”. Publicado em 21/03/2018. Por Denis Pacheco - Editorias - Ciências Humanas.

<sup>10</sup> Ibid.

sentidos e o mundo, afinal, como afirmou Jacques Rancière<sup>11</sup>, “não há coisa alguma que não carregue em si potência da linguagem”<sup>12</sup>.

A linguagem e os sentidos são, então, levados para um território de expansão, como no caso das cavernas, em que o ambiente externo ao corpo do indivíduo é modificado pelo mesmo, tornando-se parte daquilo que o ser humano busca expressar. O ambiente, o entorno, o local, o espaço ao redor, seja qual for a nomenclatura, é passível de compreensão e de expressão daquilo que antes se continha dentro da subjetividade humana.

Esse espaço, desse modo, pode ser não somente natural, algo que existe e, posteriormente, recebe a intervenção humana, mas pode também ser construído e projetado de formas cada vez mais elaboradas para enfatizar essa expressividade e subjetividade projetadas.

Observando a História, entre os séculos XVIII e XX, o mundo passou por grandes desenvolvimentos científicos, arquitetônicos e sociais, o que, conseqüentemente, acabou por reverberar no indivíduo e na produção da linguagem e da arte.

É nesse período que se constrói um tipo de “ambientação”, a qual Walter Benjamin aborda em alguns de seus textos de seu livro “Passagens” (2007), e que pode ser aqui apresentada como um desdobramento das relações humanas com o espaço, de modo que podemos perceber nela o uso cotidiano da nossa percepção com o entorno e sua ligação com a atividade criativa e expressividade artística humana.

Durante o século XVIII, em Paris, tornam-se comuns as construções das chamadas *Passages*<sup>13</sup> – corredores feitos com ferro e teto de vidro, lotados de lojas em ambos os lados, que costumavam cruzar quarteirões inteiros. Em suas extremidades, foram inseridos os chamados Panoramas, espaços de ilusão perceptiva, apresentados em salas gigantes, construídas geralmente no início ou no fim das Passagens e que abrigavam enormes telas pintadas, com estruturas centrais

---

<sup>11</sup> Jacques Rancière, nascido em 1940, na França, é filósofo e professor emérito de Estética e Política da Universidade de Paris VIII - Vincennes/Saint-Denis, onde foi docente de 1969 a 2000. Seu trabalho se concentra, sobretudo, nas áreas de estética e política.

<sup>12</sup> RANCIÈRE, 2009, p. 37.

<sup>13</sup> Em português, “Passagens”.

de observação, específicas para o público (figura 2).

A pesquisadora Elena Abreu<sup>14</sup>, em sua pesquisa “Sobre ver no século XIX: os panoramas e a modernização da visão”, de 2009, nos traz uma descrição mais precisa sobre como eram essas “ambientações”:

Os panoramas consistiam em grandes painéis circulares pintados de forma contínua e iluminados artificialmente, fixados nas paredes de uma rotunda. O observador ocupava uma plataforma central elevada, de onde podia ver, sob efeito da ilusão de ótica (iluminação, profundidade), um grande quadro que abarcava todo o seu horizonte. As mudanças na iluminação utilizada davam a impressão do decorrer do dia. Eram cenários de efeito de realidade, os quais simulavam a visão da natureza como uma representação fiel da cidade, em que o observador mergulhava em uma ilusão. Foram exemplos de sistemas de representação da natureza e da história mais monumentais do século XIX, sendo, muitas vezes, construídos em rotundas equivalentes a dois ou três andares (ABREU, 2009, p. 4).

Tais espaços se tornaram muito populares nesse período, quando se iniciava a indústria de entretenimento – antecipando os cinemas. Além disso, pela forma como eram montados, traziam ao observador a possibilidade de apreciar um vislumbre da “natureza” em meio às cidades e às grandes aglomerações, criando uma impressão ilusória de deslocamento que impressionava e cativava.

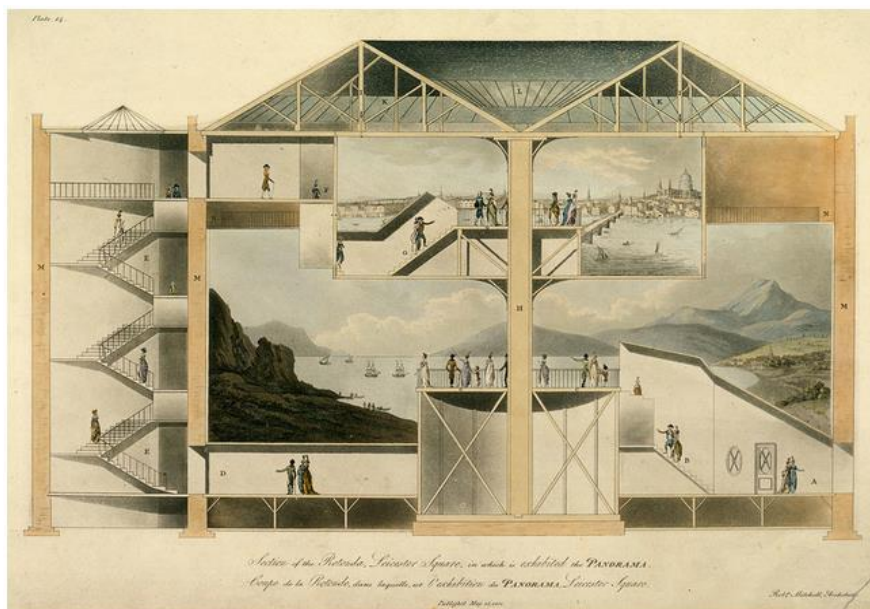


FIGURA 2: Desenho que retrata a estrutura de um Panorama dos séculos XVIII-XIX. Imagem intitulada "Section"

<sup>14</sup> Elena Abreu, possui doutorado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente, é docente da Universidade Federal do Cariri (UFCA) e desenvolve pesquisa voltada para a estética e imagem da comunicação.

*of the Rotunda, Leicester Square*" retirada do fólio "*Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland; and ... an essay to elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture. (Plans, descriptions et vues en perspective, etc.)*", de autoria do arquiteto Robert Mitchell, datada de 1801, Londres, pertencente ao acervo da Biblioteca Britânica. Retirado de: <https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square>, acesso em 30/04/2021.

Percebemos, nesse caso, a criação de uma nova relação perceptiva com o mundo: o desenvolvimento de espaços irrealis, ou talvez "virtuais"<sup>15</sup>, em que a ideia era enganar a percepção do indivíduo, levando-o a um ambiente estético ilusório, mas que se apresentava como uma forma de diálogo entre os anseios "internos" e uma possibilidade de intervenção no que é "externo" ao indivíduo, mostrando-se, aqui, a arte como uma forma de criação de novos espaços e de uma ativação sensorial diferenciada, permitindo novos diálogos com o espaço ao redor.

Walter Benjamin, no livro "Passagens" (2007), nos traz o texto "Paris, a capital do século XIX – Exposé de 1935", no qual aborda pessoas e pontos-chave da história da capital francesa do século XIX, fazendo breves análises e reflexões sobre a cidade e a sociedade do período. Entre esses estudos, ele apresenta as seguintes observações quanto aos Panoramas:

O apogeu da difusão dos Panoramas coincide com o surgimento das Passagens. Foi incansável o esforço de tornar os Panoramas, por meio de artifícios técnicos, locais de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir na paisagem as mudanças da luz do dia, o nascer da lua, o murmurar das cascatas. [...] Ao tentar reproduzir na natureza representada, as transformações de maneira enganosamente similar, os Panoramas abrem caminho, para além da fotografia, ao cinema mudo e ao cinema sonoro. [...] Os Panoramas que anunciam uma revolução nas relações da arte com a técnica, são ao mesmo tempo expressão de um novo sentimento de vida. [...] Nos Panoramas, a cidade amplia-se, transformando-se em paisagem [...] (BENJAMIN, 2009, p. 42).

Dessa fala, podemos depreender que a busca da época em tornar os Panoramas "locais de uma imitação perfeita" revela o objetivo de criar uma "ambientação", um local que pudesse enganar a percepção do observador, levando-o a se sentir em um campo irreal, mas cuja existência ele anseia e o interessa subjetivamente, como uma forma de deleite pessoal – o alcance da natureza, em refúgio à cidade. Além disso, Benjamin também nos mostra que os Panoramas

---

<sup>15</sup> O termo "virtual" é aqui empregado para referenciar a possibilidade de criação de um espaço existente como possibilidade, que teria a capacidade de existir de forma não matérica, real, mas, sim, de certa forma, como ambiente subjetivo e imaginário daquele indivíduo.

apresentam o desenvolvimento técnico humano com enfoque na comunicação e nos aparatos do campo artístico, que, como o estudioso cita, influenciaram a fotografia e o cinema posteriormente. Finalizando com a ideia de que as “relações da arte com a técnica” eram “expressão de um novo sentimento” e de uma cidade que se “transforma em paisagem”, Walter Benjamin nos mostra uma sociedade que evidencia sua expressão subjetiva de um “sentimento” conjunto de transposição, de espacialidade e de evolução na busca por uma percepção que, apesar de irreal, é subjetivamente requisitada e agradável.

Percebemos, também, que o meio social entra como fator de diálogo com o ambiente e influencia, de maneira impactante, o desenvolvimento da linguagem, comunicando entre os indivíduos de um grupo e podendo aproximar sensações e percepções de forma que a arte vire ferramenta para o alcance de tais contextos.

Transpondo a linguagem artística, chega-se ao anseio subjetivo de encontrar uma nova espacialidade, um local diverso do real e que se apresente com uma capacidade de virtualizar nossa percepção e sentidos, para, assim, interagir com esse ambiente novo e desconhecido.

Dessa forma, os Panoramas extrapolaram o meio de arte e o círculo culto, propagando-se através do meio social como fator fundamental para estabelecer um diálogo com o público e o ambiente cultural. Esse contato influenciou, de maneira impactante, o desenvolvimento de um vocabulário plástico específico, tendo em vista que os Panoramas estabeleceram um padrão capaz de aproximar sensações e percepções entre indivíduos de um mesmo grupo. A linguagem torna-se ferramenta de persuasão para o alcance de tais contextos.

Segundo Elena Abreu, a sociedade, em busca de uma ilusão espacial e perceptiva, anseia pela apropriação “da visão do mundo por meio de técnicas óticas que propiciem imagens mais próximas da visão total e que eliminem distâncias entre real e ilusão”, representando, assim, ser esse um desejo do observador desde antes do século XIX, “por meio por exemplo, da câmara escura”. Entretanto, quando analisa os aparelhos óticos (como o estereoscópio, o panorama, o diorama etc.), a estudiosa nos revela, a partir da ideia de Jonathan Crary em seu livro *Técnicas do Observador*, de 1992, a existência de “um novo observador, que rompe com a visão estática e posicionada do mundo.”



O olhar, a partir de então, deixa de ser o olho direto e passa a ser o das práticas visuais, ganhando uma mobilidade antes não experienciada. E neste sentido, destacamos a prática visual dos Panoramas, no intuito de discutir não só o artefato técnico, mas os seus efeitos e inter-relações com o espaço das Passagens (ABREU, 2009, p. 2-3).

Ao dizer que “O olhar, a partir de então, deixa de ser o olho direto e passa a ser o das práticas visuais”, Elena Abreu nos revela a questão de que os sentidos humanos, mais do que utilizados, são invocados e extrapolados pelas práticas – não só técnicas, mas também artísticas – que o ser humano vivencia visualmente.

Obviamente, ao abordar a visualidade, devemos lembrar que a ideia dos Panoramas era maior do que isso. Neles, o uso do próprio espaço, com suas telas gigantes, o público nas plataformas centrais e a busca da visão ampliada e aparente “de um horizonte”, levava a um espaço imersivo e virtual, em que tal posicionamento provavelmente permitia uma percepção diferenciada e subjetiva para cada um, tornando possível reconhecer um jogo entre o espaço real e o virtual (figura 3).

Diferentemente das grandes telas do século XIX, por exemplo, em que, apesar de articuladas como prolongamento do espaço real, como janelas, as composições eram independentes do espaço onde estavam inseridas, separadas dele por molduras douradas e sóbrias, a virtualidade, no caso dos Panoramas, ocorria mediada pelo espaço real, oferecendo uma experiência interposta entre essas duas dimensões.

Ainda considerando o uso do espaço, também podemos abordar como esses locais criavam ambientes quase que cenográficos. A importância de pensarmos sobre isso é pela possibilidade reflexiva que esse fato nos coloca, aproximando, então, os Panoramas de uma outra forma de linguagem humana, o teatro.



FIGURA 3: *Panorama Mesdag*, 1881, Holanda. Foto: Cortesia Panorama Mesdag. Retirado de: <https://www.sothebys.com/en/museums/panorama-mesdag>, acesso em 15/10/2021.

Lisbeth Rebollo Gonçalves<sup>16</sup>, em seu livro *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*, apresenta algumas características que aproximam as exposições contemporâneas dos projetos de cenografia, além de trazer relações entre espaço, curadoria, cenografia e obra de arte.

Para a pesquisadora, apesar da cenografia ter como característica inicial apenas a observação do público, ao longo dos anos, sua ampliação assumiu um caráter mais abrangente, com uma ocupação espacial saindo da área do palco e atingindo todo o ambiente do teatro, o que traz a imersão do público, que quase “adentra a cena”.

Logo, pensando nos Panoramas, suas aproximações com a cenografia podem ser consideradas não só pela presença de um fundo técnico – com a iluminação, sonoplastia e pintura semelhantes aos usados pela cenotécnica teatral –, como também pela forma como o observador se relaciona com o todo que lhe é apresentado.

No texto de Elaine Abreu, é apresentado o autor André Parente<sup>17</sup>, o qual faz algumas relações entre os Panoramas e cenografias de espetáculos em seu texto, *A arte do observador*, de 1999. Parente afirma que tal relação poderia ser um dos motivos da ampla difusão e aceitação dos Panoramas em Paris, podendo, talvez, ser também “a forma de interação” oferecida pelos Panoramas “a melhor explicação psicológica para tamanha popularidade dele e de suas variantes”, uma vez que seria “muito parecida com o modo pelo qual somos habituados a perceber o mundo (como se nos encontrássemos em seu centro)”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Mestra e doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo, graduada em Ciências Sociais (USP), Lisbeth Rebollo Gonçalves é docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP) e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam/USP). Já atuou como diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP (1994 a 1998 e de 2006 a 2010), foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, a ABCA (2000 a 2006 e de 2010 a 2016) e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, a AICA (2006 a 2008 e de 2010 a 2012). Desde 2017, atua como presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

<sup>17</sup> André de Souza Parente é pesquisador de novas mídias e artista visual, graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre e doutor em Comunicação pela Université Paris 8, de Saint-Denis, França.

<sup>18</sup> PARENTE, 1999, p.127 e 128.

De volta ao trabalho de Abreu, a autora ressalta que tal ideia de “autopercepção” a partir do centro” não implicaria “dizer que o espectador está sendo visto no centro”. O espectador ainda é plateia; ele teria, contudo, a “sensação de ver o espetáculo a partir de seu próprio centro, abarcado pelo espetáculo ilusório”, eliminando-se, assim, a “distância entre o observador e o objeto representado” – a natureza, no caso dos Panoramas –, tornando-o um elemento ao “alcance do tato”<sup>19</sup>, sendo esse o outro possível motivo da grande aceitação dos Panoramas.

Parente afirma, ainda, que “com o panorama, o espectador sofre esta tensão constante entre se deixar levar pela ilusão e se distanciar dela por meio de um movimento que o leva a situar a experiência visual em seu próprio corpo, autônomo”. Tal tensão levaria o espectador a uma vivência dupla da imagem, a “imagem da pintura” e a “imagem do corpo” que se relacionariam, se transformariam, se hibridizariam, juntas, “em um movimento paradoxal”<sup>20</sup> (figura 4).



FIGURA 4: *Panorama Mesdag*, 1881, Holanda. Foto: Cortesia Panorama Mesdag. Retirado de: <https://www.sothebys.com/en/museums/panorama-mesdag>, acesso em 15/10/2021.

Nessas falas de Abreu e Parente, destaca-se a ideia de que a forma de interação com os Panoramas aproxima-se do modo como estamos “habitados a perceber o mundo”, em uma “autopercepção” na qual o espectador, apesar de ser

<sup>19</sup> ABREU, 2009, p.2 e 3.

<sup>20</sup> PARENTE, 1999, p.127 e 128.

“plateia” nesse ambiente, passa por uma “eliminação de distância”, em que o observador sente um “aparente realismo”, e o objeto representado passa a estar “ao alcance do tato”. Compreendemos, então, as implicações da percepção e suas relações com um “ambiente artístico” ilusório dessa criação.

A convergência entre corpo e espaço e a transformação do local em que o indivíduo está, pelo ambiente “cenográfico” e virtual em que ele se “vê”, trazem em si a ideia de uma percepção subjetiva, que é influenciada pelo espaço da obra. Há, também, a simulação de um local que não está lá fisicamente, no espaço e no tempo, mas que leva o observador a ser enganado e a se sentir em um outro ambiente. Um novo mundo é criado e o espectador é posicionado ali, criando uma interação real com o universo virtual daquele espaço criado artisticamente.

Como afirma Benjamin, “A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético”<sup>21</sup>. E na dialética dos nossos sentidos e da nossa percepção com o mundo, é possível estabelecer casos como o do Panorama, em que somos – e nos deixamos ser – enganados, a fim de desenvolvermos novas experiências, retiradas de nossos anseios subjetivos e interiores.

Nas artes, encontramos a oportunidade de elaborar tais experiências, diálogos com um meio “sonhado” que não seriam possíveis caso não estivéssemos em uma criação, uma “ambientação” artística ou em contato com objetos artísticos. É na possibilidade expressiva e subjetiva da arte que nossa percepção tem a liberdade de se criar e se reinventar com o meio, seja pelos ecos e pela construção de imagens nas paredes das cavernas, seja nas pinturas e ambientes criados pelos Panoramas.

Ao abordamos a potencialidade histórica da arte quanto às suas influências nas relações internas da percepção humana, deparamo-nos com a oportunidade de dar prosseguimento a esse viés, considerando, para isso, o desenvolvimento específico das relações entre o sensorial e o espaço.

Voltando-se para o espaço expositivo como o conhecemos hoje, ele foi se adaptando, cada vez mais, para criar um ambiente focado não só na forma de apresentação das obras de arte, como também, para ser fator de destaque na forma de interação do público com tais obras. Desde os “microcosmos” dos gabinetes de curiosidades, passando pelas “janelas” imaginárias, ou conceitos de uma falsa

---

<sup>21</sup> BENJAMIN, 2009, p.51.

“neutralidade” como o cubo branco, chegando em instalações e ambientes virtualizados pelo processamento de computadores, o espaço expositivo se distingue por ser pensado como local onde a arte se apresenta; a partir disso, pode se tornar irrestrito, uma vez que não necessariamente precisa se prender a uma sala de museu ou a algum local fechado. Os Panoramas envolveriam, então, o observador em seu ambiente, semelhante ao que ocorre atualmente nas instalações contemporâneas.

A atuação da percepção, para além da produção da linguagem das artes, atinge esse espaço expositivo. O envolvimento entre o indivíduo e a sua ativação sensorial entram em contato com esse ambiente, pensado agora como exclusivo desse relacionamento entre o visitante e a obra de arte.

É preciso dar destaque à importância das vanguardas artísticas no contexto das exposições de arte, na exploração da percepção do público e na utilização do espaço expositivo no início do século XX. O Construtivismo, a Bauhaus, o Suprematismo, o Surrealismo e o Dadaísmo foram alguns movimentos-chave para repensar como as obras deveriam ser apresentadas ao público, valorizando, de forma inédita, o pensamento sobre como as obras e o espaço deveriam interagir e a ideia não mais de visitantes passivos, observadores, mas sim de visitantes que atuassem e que respondessem ativa, presencial e sensorialmente ao que estava exposto. Nomes como Kasemir Malevich, Vladimir Tátlin, El Lissitsky, Laszlo Moholy-Nagy, Frederick Kiesler, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp tiveram forte atuação nesse contexto.

No caso de Kurt Schwitters, por exemplo, a obra *Merzbau* (1927-1937), pode ser aqui usada para exemplificar esse pioneirismo de ocupação espacial por uma produção artística, não somente porque o trabalho invadiu o espaço pessoal do artista – sendo criada e instalada na casa do próprio Schwitters, ao invés de ser levada ou construída em um espaço expositivo externo ou museológico –, como também pelo seu modo de “crescimento”, desenvolvendo-se de tal forma que o edifício acabou quase sendo “sobreposto” e a sua função passou a ser o corpo próprio da obra. Quem visitava tal espaço podia passar pela experiência de adentrar não só uma obra, mas sim um ambiente praticamente “vivo”, capaz de crescer e de se modificar, tomando maior força e vitalidade conforme isso acontecia (figura 5).



FIGURA 5: *Merzbau*, de Hannover, Kurt Schwitters. Foto de Wilhelm Redemann, 1933. Retirado de: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/), acesso em 30/04/2021.

Na contemporaneidade, vemos os reflexos dessas inovações nas instalações artísticas, as quais apresentam-se como uma das criações mais importantes, atualmente, no que concerne os processos de desenvolvimento na ocupação do espaço expositivo artístico, e são um dos exemplos de arte como uma força de ação sobre a percepção do indivíduo e o espaço.

O visitante, antes observador, é agora alocado no espaço como ser ativo e que contribui para a obra. Como afirmou Robert Morris<sup>22</sup>, importante teórico e artista, “o melhor trabalho atual tira as relações da obra e as torna uma função do espaço, da luz e do campo de visão do expectador”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Robert Morris nasceu em 1931, nos EUA, e faleceu em 2018, também nos EUA. Foi um importante artista e escritor e ficou conhecido por suas contribuições escultóricas, sendo alocado por estudiosos nos movimentos da *Land Art* e do Minimalismo, apesar de nunca ter concordado com este último.

<sup>23</sup> BATCHLOR, 2001, p. 23.



Nota-se que os entrelaçamentos entre arte – considerada, aqui, como uma das formas principais de expressão e de linguagem humana –, percepção, espaço e ativação sensorial do indivíduo tanto sempre existiu e se complementa, quanto, ao longo dos anos, foi cada vez mais explorada e utilizada como um meio de aproximação entre a subjetividade do indivíduo, a produção artística e o ambiente no qual os dois se encontram. Os processos de compreensão dessas relações ainda não estão completamente esclarecidos, mas temos como fato que seus diálogos sempre estiveram presentes na história da arte e no desenvolvimento perceptivo humano.

### 1.2) Sinestesia e metáfora: conjunturas e associações

Considerando, ainda, a linguagem humana e suas relações com a percepção, voltamo-nos agora para dois termos: sinestesia e metáfora.

Ao buscar por “sinestesia”, encontramos como possíveis definições da palavra a “relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferente, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes”, tais como “um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem etc.”, ou que o termo classifica a “associação de palavras ou expressões em que há combinação de sensações diferentes numa única impressão, como em ‘um som áspero cortou a noite’ (audição e tato)”<sup>24</sup>. Nota-se, então, que, nesse primeiro contato, partimos da ideia de que a raiz da palavra se encontra no acesso às coisas a partir dos sentidos humanos.

Como já sabemos, os seres humanos possuem cinco sentidos que lhes proporcionam a capacidade de interagir e apreender o mundo ao seu redor, sendo eles: a visão, a audição, o olfato, o tato e o paladar, cada um possuidor de especificações e propriedades únicas, mas todos convergindo para uma efetiva percepção do mundo. Ainda hoje, suas minúcias são estudadas pela ciência, em busca da sua compreensão total, ou seja, como são recebidos, processados e respondidos por nosso corpo e órgãos sensórios.

Quando consideramos apenas a dimensão biológica, o termo “sinestesia” é aplicado para classificar uma característica neurológica que alguns humanos

---

<sup>24</sup> Dicionário Michaelis online, acessado em 20/03/2020.

possuem, em que um sentido determinado, quando recebe um estímulo, provoca uma reação receptiva e automática em outro sentido, diferente do primeiro, ativando ambos mutuamente<sup>25</sup>. Assim, internamente, é possível a essa pessoa estabelecer uma relação específica de dois ou mais sentidos, ativando-os ao mesmo tempo e criando, então, um elo recorrente e específico entre um som e uma cor, ou entre um gosto e uma cor, por exemplo. Essas pessoas, conhecidas como sinestetas, podem, muitas vezes, não notar que possuem uma característica diferenciada, uma vez que é natural para elas essa reação ao mundo e parte constante de sua realidade.

Dentro deste trabalho, utilizaremos especificamente o termo “sinestesia” alocado em um ponto mais próximo do metafórico, voltando-se, portanto, para a ideia de que sua existência como característica seria possível em um campo que se aproximará mais da subjetividade do próprio indivíduo<sup>26</sup> do que da ciência. Ao pensar a presença dessa “metáfora sinestésica” como parte integrante no campo da arte, assunto-chave aqui, partimos do princípio de que, no momento em que nosso pensamento se volta para a interação com a obra, todos nossos sentidos se mostram ativados por esse contato. É interessante notarmos que essa conjuntura de sentidos pode ser um conceito passível de aplicação histórica, como apresentado no capítulo anterior, já que “a arte é a capacidade de criar, expressar ou transmitir sensações”; por isso, em todos os seus formatos, poderíamos ter a inserção do conceito da sinestesia sendo possivelmente utilizado, mesmo que talvez de uma maneira passiva e “de uma forma inconsciente”<sup>27</sup>.

Nossos sentidos são parte de nós e de como nos relacionamos com o mundo. Partindo desse pensamento, o projeto seguirá uma linha de raciocínio que, por vezes, versará sobre os caminhos metafóricos de diálogos entre a percepção, a experiência estética e a arte.

Reafirmamos, aqui, o uso da palavra “sinestesia” não como termo de designação de um conjunto de fatores biológicos e neurológicos gerados internamente

---

<sup>25</sup> PRESA, 2008, p. 12.

<sup>26</sup> Fica destacado, então, que a sinestesia associada à subjetividade seria uma forma de experiência que se enquadraria no campo metafórico do próprio ser, diferenciando-se, portanto, do exemplo dos sinestetas, citados anteriormente, uma vez que as reações nomeadas destes se encontram mais no campo neurológico ou biológico específico ao indivíduo. A subjetividade também é alcançada pelos sinestetas, possibilitando a estes os “dois formatos” de sinestesia, biológico e metafórico. Entretanto, neste trabalho, priorizaremos o contexto mais generalizado e possível a todos, o da sinestesia metafórica.

<sup>27</sup> PRESA, op. cit., p. 85.



em certos indivíduos, mas como um termo mais metafórico, referente a uma ativação sensorial aglutinante dos vários sentidos do ser humano, pensado, então, para o campo da arte e no contato indivíduo-obra. Neste trabalho, “sinestesia” ou “sinestésico” serão termos utilizados para expressar a possibilidade de uma ativação sensorial do público, por meio de mais de um sentido, em diálogo direto com a obra de arte e com o espaço expositivo em que ela está alocada. Além disso, retornaremos a sua designação como “associação de palavras ou expressões que combinam sensações diferentes numa única impressão”, aproximando-nos, portanto, de uma possibilidade de que, até certo ponto, a sinestesia poderá confundir-se com a própria metáfora.

Trazemos, dessa forma, o segundo termo para análise, uma vez que “metáfora” se apresenta como essa “figura de linguagem em que uma palavra que denota um tipo de objeto ou ação é usada em lugar de outra, de modo a sugerir uma semelhança ou analogia entre elas”<sup>28</sup>, caracterizada como uma espécie de movimento de “translação” ou “símbolo”, no qual “por metáfora se diz que uma pessoa bela e delicada é uma flor, que uma cor capaz de gerar impressões fortes é quente, ou que algo capaz de abrir caminhos é a chave do problema”<sup>29</sup>. Logo, podemos compreender a ideia de metáfora como uma forma de criação de relações, estabelecidas, muitas vezes, quanto a entendimentos sensoriais e perceptivos que compreendemos como seres humanos.

A linguagem e as relações humanas se constituíram e evoluíram ao longo dos séculos, e as nossas relações com o nosso entorno foram um dos importantes fatores para tal desenvolvimento. A metáfora acessa diretamente essa percepção do mundo porque, para a utilizarmos, acessamos de modo natural aquilo que compreendemos com nossos sentidos. Podemos entender as diferenças de uma “cor quente” e uma “voz doce”, porque tais expressões nos remetem a sensações básicas do nosso corpo (de visão, tato, olfato, audição e paladar). A metáfora é criada usando nossa percepção sensorial do mundo, para que possamos descrever em palavras aquilo que sentimos e percebemos.

---

<sup>28</sup> Dicionário Michaelis online, acessado em 20/03/2020.

<sup>29</sup> Ibid.

Não diferentemente, na arte, a metáfora se apresenta como integrante desse campo, trazendo até nós a possibilidade de criação de novos meios de descrever aquilo com que temos contato. Como afirma o psicólogo, teórico e professor Rudolf Arnheim, “Qualquer descrição adequada de obras de arte está carregada de palavras dinâmicas [...] A linguagem é metafórica. Ela descreve as forças visuais como se fossem mecânicas agindo sobre a matéria física”<sup>30</sup>.

Retornando às questões da percepção, é possível notarmos a existência dessa proximidade entre o que os termos “sinestesia” e “metáfora” abordam, compreendendo que a metáfora pode ser ligada à sinestesia porque ambas nos trazem a possibilidade de descrever e dialogar sobre o mundo em que habitamos e no qual, historicamente, nos relacionamos, criando, modificando e percebendo suas nuances. Os conceitos são, por isso, duas importantes chaves para a criação e desenvolvimento da linguagem e da comunicação, além da própria arte.

Se considerarmos, ainda, ambos os termos sendo utilizados no campo das figuras de linguagem, na “sinestesia” temos uma associação de palavras ou expressões em que se combinam diferentes sensações em uma expressão, nas quais temos uma relação estabelecida entre o deslocamento de ativação de um sentido para o outro, em diálogo. Já no termo “metáfora”, temos como significado uma mudança, uma transposição ou transporte entre lugares, ou seja, um deslocamento de uma coisa para outra, ou de um lugar para o outro<sup>31</sup>.

Notadamente, em ambas, as questões de ligações e de deslocamento estão fortemente atreladas às suas origens. O estabelecimento de diálogo entre duas coisas que se aproximam, seja pelas características, seja pela interpretação, também se apresenta como característica comum a elas.

É por meio desse deslocamento, que traz um diálogo e cria um elo entre coisas, que podemos pensar em ambos os termos como expressões de algo que classifica a possibilidade de utilizar nossos sentidos para apreender, compreender e elucidar

---

<sup>30</sup> ARNHEIM, 2013, p.406.

<sup>31</sup> Quanto às suas etimologias: a palavra sinestesia tem origem no grego *synaísthesis*, que quer dizer “sentir junto”. O termo é resultado da combinação de *syn*, que significa “união”, “junto”, “ao mesmo tempo”, e *esthesia*, que quer dizer “sensação”, correspondendo à “sensação ou percepção simultânea”. Já a palavra metáfora tem origem no grego, vem de *metaphora*, que significa “transferência”. Por sua vez, *metaphora* é derivada de *metapherein*, palavra que significa “trocar de lugar” e é composta por *meta* (“sobre” ou “além”) e *pherein* (“levar”, “transportar”). (Informações retiradas dos sites: <https://www.figurasdelinguagem.com/metaphora/> e do dicionário do Google, acessados entre 18 e 20/03/2020).

aquilo que está no mundo. Se entendermos esse raciocínio no âmbito da nossa percepção, é possível levantar a afirmação de que nossa troca com o mundo, entre o que percebemos e o que há para ser percebido, é um dos meios mais potentes que temos de compreender o que nos cerca.

Nossa relação com os objetos artísticos pode, então, tornar-se “metafórica”, no sentido que é a partir desse diálogo e dessa transposição de sentidos e sensações que conseguimos elaborar uma linguagem que possa ser palpável e que possa, em parte, carregar as descrições necessárias para – tentar – transmitir aos outros o que, por vezes, podemos perceber e sentir ao entrarmos em contato com as obras.

Entretanto, pensar nessa transmissão do que é percebido, nessa adaptação das sensações para conceitos e ideias escritos ou falados, pode ser problemático. Como nos diz Arnheim:

Acontece com frequência vermos e sentirmos certas qualidades numa obra de arte sem poder expressá-las com palavras. A razão de nosso fracasso não está no fato de se usar uma linguagem, mas sim porque não se conseguiu ainda fundir essas qualidades percebidas em categorias adequadas. A linguagem não pode executar a tarefa diretamente porque não é via direta para o contato sensorial com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos. De algum modo, é um veículo estranho, inadequado para coisas perceptivas; ao contrário, refere-se apenas a experiências perceptivas. Estas experiências, contudo, antes de receberem um nome, devem ser codificadas por análise perceptiva. Felizmente, a análise perceptiva é muito sutil e pode ir além. Ela aguça a visão para a tarefa de penetrar uma obra de arte até os limites mais impenetráveis (ARNHEIM, 2013, p. XIV- introdução).

Torna-se, assim, necessário compreender que o alcance entre o perceber e o expressar verbalmente o que se percebe é limitado. Há barreiras entre o que as palavras podem exprimir e o que realmente sentimos. Apesar de algumas línguas possuírem palavras características para sentimentos e expressões, como é o caso do alemão – que quando traduzidas para o português, podem se apresentar como uma frase completa –, dar nomenclaturas muito estritas dificilmente poderão abarcar tudo o que a arte pode apresentar para o indivíduo. Damos nomes ao que presenciamos e percebemos em relação às obras de arte, por questões de estudos, discussões, pensamentos, reflexões, ou como uma forma de tentar externalizar aquilo que sentimos e presenciamos. Entretanto, tais nomenclaturas podem facilmente ser transpassadas e, por esses caminhos, novos vocabulários podem surgir, terminologias antigas podem ser deixadas de lado ou, até mesmo, associadas a

novas.

O autor Ulises Carrión<sup>32</sup>, em seu livro *A nova arte de fazer livros*, publicado em 1975, afirma que “o livro mais bonito e perfeito do mundo é um livro com as páginas em branco, assim como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além de tudo que as palavras de um homem podem dizer”<sup>33</sup>, remetendo, assim, à capacidade limitada das palavras de exprimirem o que realmente estamos sentindo, sendo, então, em nossa leitura perceptiva que consiste a “verdadeira leitura”, a captura total daquilo que nos deparamos e que chamamos de objeto artístico.

Portanto, a potencialidade de pensar a nossa percepção perante a arte reside, parcialmente, em uma abertura que pode extrapolar as nomenclaturas já criadas, desenvolvendo novas tentativas de abarcar o assunto abordado mais à frente.

Por essa razão, manteremos este trabalho próximo ao subjetivo, considerando, então, um espaço de “abertura” nos pensamentos e diálogos abordados e lembrando que o “nome” ou “termo” escolhido pode, muitas vezes, não conseguir alcançar totalmente o que se percebe.

É por isso que a sinestesia e a metáfora são, neste estudo, subjetividades, expressões que se referem a possíveis interações entre público, obra e espaço, usadas como tentativas de externalizar e interpretar a potencialidade do que será abordado a partir do próximo capítulo, considerando os elementos que nos levarão ao conceito da Ponte Sinestésica.

---

<sup>32</sup> Ulises Carrión foi editor, poeta, artista, bibliotecário e crítico de arte, além de organizador de exposições e catálogos. Frequentou o curso de Filosofia e Literatura na Universidade Sorbonne e na Universidade Nacional do México, e foi reconhecido por seus textos e publicações relacionados aos livros de artista.

<sup>33</sup> CARRIÓN, 2011, p.45.

# A RELAÇÃO INDIVÍDUO x OBRA

*“A eficácia das obras de arte é de outra ordem, afetam ao ‘sujeito’ quando o incluem em seu ‘sistema’ ao serem recebidas” (URBINA, 1989, p. 38)*

## CAPÍTULO 2 – Ligações específicas

### 2.1) A “área de ação” entre observador e obra e a criação desse local de troca

Partindo do duo obra e observador, podemos abordar, como base, a potencialidade de criação de um diálogo entre eles. Este diálogo será intermediado pela percepção daquele que interage com a obra, uma vez que, como abordado anteriormente, a percepção é elemento fundamental para o relacionamento entre o ser humano e o mundo. E falar de percepção é, também, falar de criação e fruição na arte, já que ela é um dos mecanismos que a humanidade utiliza para se expressar e para se relacionar com o seu entorno e com aqueles que nele habitam.

É importante lembrarmos que o estabelecimento de um diálogo necessita que ambas as partes forneçam algo uma para a outra, que haja uma troca, em que um responda ao outro. O observador, então, poderá interagir com a obra, partindo de uma ação, uma intenção inicial de abertura, e a obra o receberá neste movimento de intenção, respondendo à ação do interator.

Por causa dessa ideia dupla de ações – a intenção de interação do indivíduo e o recebimento responsivo da obra –, utilizarei, neste estudo, o termo “área de ação”, designando esse local de diálogo que é criado pela interação indivíduo-obra, localizado, metaforicamente, como um espaço que os envolverá.

Pensar nessa “área de ação”, nesse novo espaço, é compreender que estamos falando de um ambiente dinâmico de interação e recepção, no qual somos dependentes de nossa abertura perceptiva para dialogar, apreender e compreender a obra de arte, e que a experiência de cada um sempre será individual e específica. Assim, nossa fruição é diretamente afetada por esses elementos perceptivos, criando uma situação de envio e recebimento de sinais, sensações, subjetividade e fruição. Como nos diz Arnheim, “a dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva”<sup>34</sup>, e é durante esse momento de experienciar o objeto artístico, a partir de nossa abertura, que podemos encontrar tal local de troca.

O que será abordado neste segundo capítulo do trabalho vai ao encontro de algumas questões, como a experiência estética e a ideia do interator ter uma atitude

---

<sup>34</sup> ARNHEIM, 2013, p. 409.

ativa em relação àquilo a que presencia. Considera-se, então, a experiência que esse indivíduo traz em si, pelas vivências anteriores e pelas memórias que ele guarda, juntamente com a ideia da estética como a percepção de mundo através do uso dos sentidos, como aquilo que pode ser experienciado, refletido e compreendido pelo próprio indivíduo na arte, abordando alguns elementos que serão fundamentais no acesso ao diálogo com a obra.

Ao nos voltarmos para esse sujeito-interator, mostra-se necessária uma primeira disposição interior para que seja criada uma situação com a obra, partindo da criação de uma abertura receptiva em si mesmo, com a qual esse indivíduo se mostra propício a perceber e receber os estímulos externos a ele, buscando, dessa forma, uma reflexão, um desenvolvimento de pensamentos e ativação de memórias, ideias e sentidos para que seja possível o diálogo com o objeto de arte. Como afirma a artista e pesquisadora Rosangella Leote<sup>35</sup>, “nem mesmo uma piscina pode ser tratada como imersiva [...] ela é IMERSÍVEL, algo que aceita imersão. Há que haver predisposição do indivíduo à imersão”<sup>36</sup>.

Devemos considerar, portanto, que essa abertura poderá ser variável, entrando em estados de maior ou menor recepção, dependendo de como está o “estado perceptivo”<sup>37</sup> do observador no momento da interação. Também devemos considerar que a ação inicial de abertura pode se apresentar, em um primeiro momento, de uma forma bem sutil, como um olhar mais demorado, uma aproximação corporal, uma curiosidade pelo objeto, ou algo do tipo.

É importante, ademais, levar em consideração que a capacidade de criar tal tipo de abertura está diretamente ligada às questões culturais e sociais desse indivíduo. Ambos os contextos estão atrelados ao que caracteriza o próprio ser humano, uma vez que somos seres sociais, que se agrupam e, para além disso, somos seres diversos e plurais, sendo também nossas culturas e sociedades – e, portanto, nossas percepções – diversas.

Esse é um assunto muito amplo e que envolve, por si só, linhas de pesquisa

---

<sup>35</sup> Rosangella da Silva Leote é artista e pesquisadora multimídia. Pós-doutora em Media Arte pela Universidade Aberta de Lisboa, realizou o doutorado na Universidade de São Paulo, em Ciências da Comunicação Rádio e Televisão. Atualmente, é docente na graduação e pós-graduação do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP/SP e é líder do Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia (GIIP).

<sup>36</sup> LEOTE, 2015, p.57.

<sup>37</sup> Ibid., p. 57.

que não poderiam ser desenvolvidas de forma plena juntamente à pesquisa deste trabalho, assim, o assunto não poderá ser aprofundado. Entretanto, para a compreensão do presente capítulo, mostra-se necessário levantar algumas reflexões quanto a interferência desses contextos na interação indivíduo-obra.

A arte sempre esteve atrelada ao social e ao cultural, seja em sua criação, seja em seus entendimentos e interpretações, seja quanto às suas reivindicações e afirmações. Levando-se em consideração a diversidade de sociedades e culturas às quais o interator pode pertencer, e considerando como o social dialoga na interação do indivíduo com a obra de arte, partiremos de um elemento específico, a nomenclatura das cores, para pensar o quanto os contextos socioculturais poderiam ser chaves ou empecilhos para o estabelecimento do diálogo obra-indivíduo.

Para tal reflexão, gostaria de trazer o livro *A Cor na Arte*, 2006, de John Gage<sup>38</sup>. Em seu texto, Gage faz uma extensa análise sobre o uso e nomenclatura das cores e sua presença na história e na arte, partindo dos próprios artistas e como eles se relacionaram e utilizaram tais elementos em suas obras. No capítulo “Linguagens da Cor”, Gage nos traz algumas relações das cores com suas nomenclaturas, criando uma análise histórica de intermédios entre a linguagem, as cores e alguns contextos culturais, além de apresentar algumas observações que relacionam as diferenças nos termos de designação das cores com seus usos nos diferentes contextos sociais.

Dessa forma, abordando expressões de diferentes períodos e sociedades, Gage nos mostra as variações quanto às compreensões, usos e denominações das cores, seja na Europa, citando a existência de uma única palavra na França medieval que poderia representar ao mesmo tempo o “verde” ou o “vermelho” (*sinople*)<sup>39</sup>, assim como exemplos em outras culturas, asiáticas e africanas, que consideram o verde uma derivação do vermelho; seja na valoração do púrpura na Antiguidade, classificado, então, como um tipo de vermelho, e usado como símbolo de realeza<sup>40</sup>; ou na Austrália, considerando o krio<sup>41</sup>, na qual o termo que designa “azul” (*blu*) é entendido como cognato de “preto” (*blek*), sendo o segundo costumeiramente mais

---

<sup>38</sup> John Gage (1938-2012) foi historiador da arte e ex-chefe do Departamento de História da Arte da Universidade de Cambridge, especialista na obra do artista J.M.W Turner, sendo também amplamente reconhecido pelas suas pesquisas sobre as cores na arte.

<sup>39</sup> GAGE, 2012, p. 124.

<sup>40</sup> Ibid., p. 134.

<sup>41</sup> Língua crioula falada amplamente no norte da Austrália.



“usado para descrever objetos azuis”<sup>42</sup>. Gage procura expor a existência de um forte “deslocamento linguístico” no que concerne às diferenças das relações com as cores entre as culturas “letradas” e as “culturas desprovidas de literatura” – que dependiam “profundamente das tradições orais”<sup>43</sup>, como a pintura aborígine australiana –, sugerindo que a “terminologia cromática e a utilização prática das cores”<sup>44</sup> se torna variável e definida pelo ambiente social e cultural daqueles indivíduos (figura 6). Gage esclarece ainda que:

O problema tem sido, fundamentalmente, um embate entre línguas diversas. Os observadores dessas pinturas [aborígenes australianas] costumam vê-las através do véu do inglês – ou do francês, alemão, italiano etc. – mas seus criadores pensam nelas em termos de suas próprias línguas nativas, que dividem o espaço cromático de maneiras diversas, geralmente mais restritas. Já vimos que o mesmo problema tem ocorrido em muitas línguas antigas e modernas, como o egípcio antigo, que subordinava o “azul” a um termo usado para o “verde” [...] (GAGE, 2012, p. 129).

Portanto, o autor nos leva a refletir não só sobre a variação linguística de cada local, como também quanto às tradições orais, culturais e influências locais e sociais que levam a nomenclaturas características de objetos e elementos presentes no cotidiano de cada grupo de indivíduos.



---

<sup>42</sup> GAGE, op. cit., p. 131.

<sup>43</sup> GAGE, 2012, p. 129.

<sup>44</sup> Ibid., p. 127 e 129.

FIGURA 6: *O Sonhar das Mulheres*, 1991, Lily Nungaray Hargrave. Imagem retirada do catálogo da Exposição “O tempo dos sonhos - Arte aborígine contemporânea da Austrália”, realizada em 2018, na CAIXA Cultural de Recife, PE. Retirado de: [http://www.caixacultural.com.br/cadastrdownloads1/Catalogo\\_Expo\\_TempodosSonhos\\_RE.pdf](http://www.caixacultural.com.br/cadastrdownloads1/Catalogo_Expo_TempodosSonhos_RE.pdf), acessado em 30/04/2021.

Assim, é relevante considerar que os nomes das cores podem ser pensados como resultantes de um fator social, influenciados pela história, pelos materiais, pelas tecnologias ou pelas raízes linguísticas das culturas, nas quais a interpretação do grupo e a designação específica das coisas se apresentam de forma variável, associadas à linguagem de um grupo específico.

É importante, entretanto, destacar que a inexistência de palavras e designações para certos tipos de cores em algumas sociedades não significa a inexistência das próprias cores. Essa subordinação ou aglutinação de termos para cores diferentes nos apresenta que, no espectro sociocultural de alguns povos, algumas cores eram interpretadas de formas diversas, seja pela sua escassez no ambiente, seja por características de obtenção e manufatura, seja por contextos históricos, entre outros.

Pensar então a relação “humano-cor” pode ser uma forma de criar um paralelo para pensar na interação “humano-obra de arte”, considerando-se a analogia entre o fato de as diferentes percepções históricas, sociais e culturais interferirem diretamente sobre a linguagem e as diferentes interpretações das cores, além da própria interação entre os seres humanos e o objeto artístico com que têm contato.

Assim, apesar de tais contextos interferirem diretamente nas nomenclaturas, preferências e interpretações do que se vê, no caso das cores, elas ainda existem enquanto matéria ou luz. Ou seja, as nomenclaturas não são inexistentes necessariamente pela ausência de certas cores, mas, sim, porque o grupo social-étnico-cultural, de acordo com os seus contextos específicos, decidiu subordinar tais nomenclaturas a partir dessas mesmas interpretações e preferências específicas de cada grupo e linguagem.

A cor matéria ou a cor luz, portanto, não estavam ausentes em tais contextos, mas os indivíduos, por meio de suas percepções e influências contextuais de cultura e sociedade, criavam um contato limitado, filtrado pelas interpretações. O que, possivelmente, também ocorre com o objeto artístico.

Partindo de tais expostos, considerando suas relações análogas e retornando ao assunto inicial deste capítulo, é possível trazermos a afirmação de que o âmbito social pode, sim, gerar uma interferência na interação do indivíduo com a obra artística, inclusive na sua compreensão. Entretanto, apesar de possivelmente limitante, tal característica poderia não ser um elemento que impediria completamente a interação. Incidindo de maneira direta sobre o potencial de abertura do indivíduo, ela seria um fator restritivo que, até certo ponto, não permitiria um desenvolvimento ou avanço no que concerne ao diálogo com a obra, talvez criando um tipo de “véu”, no qual o contato fica limitado a uma camada translúcida e fina de separação entre as partes, nas quais o toque entre ambos seria intercalado por esse elemento que dificulta o contato direto, mas que ainda poderia ser removido, no caso de existir um maior interesse do sujeito – quase como uma poltrona que está coberta por um lençol, em que podemos distinguir seus formatos, mas não sabemos exatamente como ela é, como é ao toque, qual a sua maciez e sua real aparência, a não ser que retiremos esse pano e tenhamos um contato direto com ela.

Assim, o contato entre indivíduo e obra pode sempre acontecer, mas suas interações serão sempre diferenciadas, baseadas em contextos específicos de abertura do indivíduo, filtrados e, por vezes, limitados pelas suas influências socioculturais.

Retornando, então, às questões sobre o diálogo indivíduo-obra e assumindo-os como algo existente e passível de acontecer, saindo do interator e seguindo para a parte da obra em tal diálogo, a obra seria inserida nesse contexto com uma espécie de “intenção responsiva”. Quando o artista cria algo, ele não está somente externando pensamentos e sensações próprias, mas também está em busca de uma fala, de trazer a reflexão e alcançar o público para qual a sua obra é apresentada. Tais intenções alcançam o objeto de arte e o impregnam dessas características, as quais, aqui, poderiam caracterizar uma chave de acesso para as portas da percepção e interação com o público. Além disso, há, na obra, uma espécie de “campo de força de ocupação”, que se refere ao espaço de alcance em que essa obra habita e que pode ser percebida e se tornar alvo da atenção e recepção do interator. Esse espaço não se refere às medidas exatas do objeto, mas, sim, ao seu “poder de ocupação” do espaço, ou seja, sua territorialidade, que será melhor abordada mais à frente neste trabalho.

Portanto, o objeto criado, infiltrado pelo desejo inicial “vazado” do artista, apresenta-se como uma potencialidade transformadora do ambiente, uma ocupação espacial na qual a “ação” da obra – essa potencialidade responsiva que habita esse local e pode criar um vínculo entre o objeto artístico e o indivíduo fruidor – impulsiona uma resposta desse espectador, estimulando-o a agir e, conseqüentemente, respondendo com a sua percepção ativada. Podemos compreender tais características de criação de relações como partes do “ser-obra” de uma obra de arte - como afirma o filósofo Martin Heidegger<sup>45</sup>, “Levantando-se em si mesma, a obra abre um mundo e mantém-no numa permanência que domina. Ser obra quer dizer: instalar um mundo”<sup>46</sup>.

Para abordar essas possíveis trocas e aberturas, trazemos algumas falas de Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina<sup>47</sup>, e seu texto *A estética da recepção a partir da teoria platônica da arte*<sup>48</sup>, lançado em 1989. Quando Urbina comenta sobre a obra de arte, que ele nomeia como “construção artística”, afirma que a obra fica “fechada” em si mesma, sem saber a quem se dirigir e incapaz de uma defesa ou de uma “assistência a si mesma”. Entretanto, a partir do “ato da recepção” – e somente neste momento – a obra se anima, e percebe-se que “a tal efeito estava condicionada sua organização”<sup>49</sup>. Além disso, segundo ele, é em direção a essa “recepção” que as construções artísticas se encaminham e nela se justificariam todas as suas dimensões de “obra (nomeada como) arte”. Apoiando-se em Hegel, Urbina conclui esse raciocínio citando que a obra revelaria seu “propósito de existir” para o espectador, mas “não por conta própria”, já que o sujeito que interage com ela “está na obra desde o princípio, é contado com ela, e a obra só existe para esse ponto, para essa captação individual sua”<sup>50</sup>.

É bastante pertinente, então, a ideia da relação de diálogo que uma obra de arte possa estabelecer com o indivíduo a quem ela se dirige. E, ainda mais importante,

---

<sup>45</sup> Martin Heidegger (1889-1976), nasceu na Alemanha e se formou em Teologia e Filosofia na Universidade de Friburgo, onde trabalhou ao lado de Edmund Husserl. Atuou como filósofo, escritor e professor, sendo reconhecido por suas reflexões que se tornariam a base da filosofia existencialista.

<sup>46</sup> HEIDEGGER, 2005, p. 34.

<sup>47</sup> Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina é professor de Filosofia, nascido em Salamanca, em 1930. Doutor pela Universidade de Salamanca, é autor do livro *La Fenomenología de la verdad: Husserl*, lançado em 1984 pela editora Pentalfa, além de diversas outras publicações.

<sup>48</sup> No original: *La estética de la recepción desde la teoría platónica del arte*.

<sup>49</sup> URBINA, 1989, p.40.

<sup>50</sup> HEGEL apud URBINA, 1989, p.40.

essa possibilidade de a própria obra trazer elementos que impulsionam, respondem e incentivam tal troca.

Quando falamos desses elementos da obra, que saem dela em direção ao observador em busca de uma conexão, também não podemos deixar de lembrar de Arnheim, em seu livro *A Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, de 2013. Enquanto aborda questões sobre a dinâmica visual e desenvolve seus próprios pensamentos, o autor expõe uma das ideias de Wassily Kandinsky<sup>51</sup>, que pode ser relacionada ao que se apresenta aqui quanto às obras de arte.

Arnheim afirma que Kandinsky, durante a análise das propriedades do ponto, da linha e da superfície, teria declarado que substituiria o conceito de “movimento”, aceito universalmente, pelo conceito de “tensão”, que seria referente à “força inerente ao elemento” e, como tal, se apresentaria apenas como um “componente do movimento ativo”, ao qual seria necessário acrescentar uma direção<sup>52</sup> (figura 7).

Nessa fala, Kandinsky estaria se referindo a uma movimentação inerente aos elementos, também resultado da interação deles, ao serem inseridos na pintura, o que poderia criar aproximações ou oposições entre os elementos estruturais da pintura abstrata, nesse caso. Tais movimentos entre os elementos, ou melhor, tais “tensões” seriam criadoras de interferências ou possíveis meios de acesso para a obra se comunicar com o observador, que também sentiria as ações dessas tensões, sendo, então, facilitada ou dificultada sua fruição com a obra.

Para Kandinsky, a importância dessa movimentação e da compreensão dessas relações é a chave para alcançar a abstração plena e, com ela, alcançar a “alma”, o âmago do observador. Porém, para Arnheim, tais tensões são apresentadas como exemplos do que pode ocorrer na dinâmica visual entre o observador e a obra de arte.

---

<sup>51</sup> Wassily Kandinsky (1866-1944), artista plástico nascido na Rússia, foi professor da Bauhaus e responsável pela introdução do Abstracionismo nas Artes Plásticas.

<sup>52</sup> ARNHEIM, 2013, p.409.



FIGURA 7: *Yellow-Red-Blue*, 1925, Wassily Kandinsky. Obra pertencente ao acervo do Centro Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka. Retirado de: <https://www.centrepompidou-metz.fr/en/musicircus-masterpieces-centre-pompidou-collection>, acesso em 30/04/2021.

Neste trabalho, considerar essa ideia de “tensões”, ou seja, esse movimento que sai da obra em direção ao observador, é uma forma de trazer mais um elemento de reflexão para se pensar como os objetos artísticos podem se apresentar como interlocutores do contato com o espectador.

Na dinâmica visual, Arnheim fala dessa “tensão dirigida” como uma propriedade inerente às formas, cores e locomoção do espectador<sup>53</sup>. Se considerarmos que tais características não são exclusivas da pintura, podemos imaginar suas funcionalidades – e sua própria existência – como algo palpável de outros formatos artísticos. cremos que a ideia de uma tensão que parte da obra, direcionada ao espectador, dialoga potencialmente com a ideia de Urbina a respeito da necessidade da obra de existir para “ser obra”, para ser vista. Assim como em Heidegger o “ser-obra”<sup>54</sup>, capaz de instalar um mundo, pode se estender para além, tornando a obra um ser “atuante”, ativo quando em contato com o interator.

É imprescindível, entretanto, lembrar que apesar de todas as possibilidades de estímulos cedidos pelas obras de arte, ela se encontra “fechada em si”, como nos disse Urbina. A obra demanda do “ato de recepção” do observador, e essa resposta

---

<sup>53</sup> ARNHEIM, 2013, p. 409.

<sup>54</sup> HEIDEGGER, 2005, p. 34.

dependerá profundamente do quanto o indivíduo está disposto a aceitar tais estímulos. Prever como será o feedback do público a uma obra é impossível, pois o artista pode tentar criar algo com uma ideia ou objetivo de como será desenvolvido e recebido, mas essa mesma ideia pode nunca ser alcançada ou, ao contrário, poderá ser ultrapassada, extrapolada pelo contato com o público.

Não devemos ignorar o fato de que os objetos têm interesse em si, nem que o artista embutiu esses interesses no objeto intencionalmente. Mas é claro que a maneira como enxergamos o objeto tem um enorme potencial de produzir significados. Em última instância, é esse olhar que coproduz aquilo que vemos. [...] para criar diálogos (ELIASSON in VOLZ, 2011, p.387).

O papel da subjetividade acaba se apresentando como uma das variáveis presentes em nosso contato com as obras artísticas. A “locomoção”, citada anteriormente em Arnheim, estaria na perspectiva daquele que interage e seria iniciada por ele, viria do movimento corporal do próprio interator – fato que pode se apresentar como um dos caminhos da abertura perceptiva, uma vez que nos aproximamos daquilo que nos interessa e do qual queremos saber mais, compreender.

Também é pertinente pensar que, na experiência com a obra, a ação do movimento, do corpo que se aproxima ou se afasta, dessa relação espaço-corpo-objeto, caracteriza-se como importante ato no diálogo aqui abordado, intensificando tais “tensões” e estimulando a ideia da experiência estética como aquilo que alcançará os sentidos e sentimentos subjetivos do observador.

Retornando ao observador, seu contato com o objeto de arte será um gatilho para ativar sua percepção. Essa ativação, que aciona os mecanismos sensoriais para poder interagir e compreender a obra, pode remeter ao que Arnheim nomeou de “conceitos perceptivos”, no qual o uso do termo “conceito” foi escolhido para sugerir uma aproximação entre os “mecanismos que operam no nível perceptivo e os mecanismos que operam no nível intelectual”, com uma similaridade entre as “atividades elementares dos sentidos e as mais elevadas [atividades] do pensamento ou do raciocínio”<sup>55</sup>, sugerindo-se, então, que a experiência ativada da percepção, em

---

<sup>55</sup> “[...] a percepção consiste na formação de ‘conceitos perceptivos’. Conforme os padrões tradicionais esta terminologia é incômoda, porque se supõe que os sentidos se limitam ao concreto, enquanto os conceitos tratam do abstrato. [...] O uso da palavra ‘conceito’ não pretende de modo algum sugerir que a percepção seja uma operação intelectual. [...] o termo conceito tem a intenção de sugerir uma similaridade notável entre as atividades elementares dos sentidos e as mais elevadas do pensamento

relação à obra de arte, caberia não só como recepção, mas, também, como reflexão do ato e da presença perante a obra.

Ao abordar essa relação entre o sensorial e o raciocínio, Arnheim coloca ambas em um mesmo patamar de importância, inclusive em uma relação de reciprocidade, no qual uma interfere na outra, trazendo-nos mais uma afirmação quanto à importância dos sentidos em nosso ver e estar no mundo e no raciocínio, no pensamento e na compreensão daquilo que presenciamos.

A “área de ação”, então, apresenta-se como esse conjunto metafórico de “tensões dirigidas”, presente nesse local habitado pela obra de arte, em que as ações de abertura do indivíduo entram em contato com a interação responsiva ativada da obra, tornando-se ponto de encontro, em que a possibilidade de estabelecimento do diálogo obra-observador pode se mostrar iniciada, descobrindo-se, em certo ponto, como um movimento primário da experiência estética na arte. Considerando a abertura da recepção perceptiva do observador, ela poderá se expandir ou se retrair, e, assim, a recepção da intenção responsiva da obra de arte será, mais ou menos, captada, estando sempre presente – independentemente se a interação for mínima.

Um modo de pesar o quanto fomos receptivos ou não à obra, pode estar no fato de o quanto nos lembramos dela, como essa memória se instalou dentro de nós e como a acessamos – de uma forma mais impactante, mais forte, talvez até com uma carga emotiva, ou se ela se mostra evanescente e pouco clara. Em conjunto, nossas sensações, não só corporais, como também de percepção temporal e espacial, podem ser registros memoriais que nos apresentam a informação de receptividade de nossas aberturas. Esses elementos serão melhor abordados nos próximos capítulos, para podermos refletir sobre como se estruturam nesse ambiente metafórico.

É, portanto, na área de ação que se torna possível o diálogo intimista entre obra e observador e, daqui em diante, veremos os elementos que serão fundamentais para essa ativação mais profunda, possibilitando a criação de um meio de acesso a essa experiência estética.

---

ou do raciocínio. [...] Parece agora que os mesmos mecanismos operam tanto ao nível perceptivo como ao nível intelectual, de modo que termos como conceito, julgamento, lógica, abstração, conclusão, computação são necessários para descrever o trabalho dos sentidos.” (ARNHEIM, 2013, p. 39)



### 2.1.1) Sensorial

O primeiro elemento que abordaremos é um participante fundamental na criação da área de ação descrita acima, sendo parte integrante da percepção e da experiência estética: o sensorial.

Estamos, portanto, pensando no momento em que se coloca em uso os conhecidos cinco sentidos humanos, já citados anteriormente: a visão, o olfato, o tato, o paladar e a audição. Entretanto, quanto ao sistema auditivo, é necessário fazer, aqui, um acréscimo mais específico, ou seja, o sistema vestibular, responsável pelo equilíbrio e pela orientação espacial básica do ser humano.

Aliado a ele, podemos acrescentar, ainda, um outro elemento, citado por diversos autores, como importante fator no desenvolvimento de nossa relação com o espaço e com o entorno: o nosso movimento corporal, mais especificamente chamado de cinestesia<sup>56</sup>. Arnheim, por exemplo, aponta que “cinestesicamente” cria-se um outro “esquema de [coordenadas e] referência de orientação espacial”, além do que é reconhecido visualmente, desenvolvido “pelas sensações musculares do corpo e do órgão de equilíbrio do ouvido interno”<sup>57</sup>.

Todos esses elementos estão presentes em nosso cotidiano e são fatores primordiais de relacionamento com outras pessoas e com o ambiente. Quando em presença de uma obra de arte, não seria diferente, já que tais elementos se configurariam como ativações corporais de compreensão e interação.

Esse processo de ativação sensorial cotidiana não é algo que ocorre individualmente, ou seja, um sentido por vez, mas, sim, em conjunto. Todos nossos sentidos estão em constante movimento; não desligamos qualquer um deles propositalmente, eles trabalham em conjunto e, quando necessário, pode surgir uma certa “priorização da percepção” de um ou mais deles. Neste caso, um sentido que recebe um estímulo maior capta nossa atenção, atrai nosso foco e pode gerar uma certa sobreposição em relação aos outros, o que contribui para uma aparente individualização desse sentido, dando a falsa impressão de que os demais estão “inativos”. Isso pode ocorrer quando buscamos um “olhar” mais apurado, quando

---

<sup>56</sup> O termo cinestesia se refere à “percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios”. (Dicionário Michaelis online).

<sup>57</sup> ARNHEIM, 2013, p. 93.

procuramos e nos focamos em algo específico, ou quando algo nos chama a atenção pela surpresa com que aparece e é necessário tal enfoque para nos dar a compreensão do que está sendo vivenciado.

Essa forma de ativação e sobreposição é comum em nosso cotidiano, e tal percepção sensorial também se apresenta quando a levamos para o ambiente artístico, naquele em que nos deparamos “mais formalmente” com as obras. Entretanto, compreendendo que na interação com a obra de arte se estabelece a abertura perceptiva do indivíduo, existe, como possibilidade, a alteração no modo como podemos perceber o espaço e o que nele habita. Apresenta-se, então, um formato sensorial responsivo mais exclusivo nesse contato direto com o objeto de arte, aproximando-se, novamente, da ideia da experiência estética.

Quando em presença da obra, e partindo da ideia de que o interator está disposto a ceder sua abertura perceptiva ao objeto, os sentidos poderiam responder de uma forma potencialmente diferente ao que estamos acostumados, no qual o sensorial se apresentaria, ainda como conjunto, mas com uma característica de intercruzamento e conexão entre mais de um sentido, gerando uma possível ativação igualitária de todos ao mesmo tempo (figura 8).

Haveria, portanto, não só um choque entre esses elementos sensoriais, mas também a possibilidade deles se agregarem, constituindo uma amplificação e complementação mútua, com um envolvimento potencialmente formador dessa percepção, metaforicamente sinestésica, trazendo, nessa “metáfora”, a ativação potencial e coexistente de uma relação de “vai e vem”, de troca, de uma significação que se apresenta como movimento entre dois ou mais elementos sensoriais.

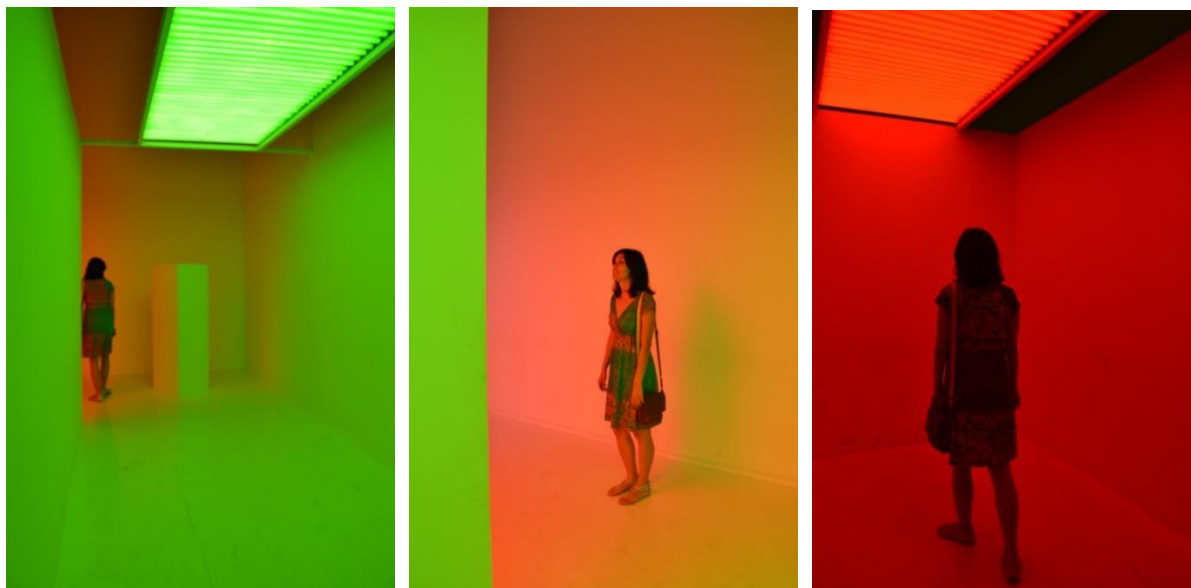


FIGURA 8: *Chromosaturation*, 1965, Carlos Cruz-Diez. Exposição “Cruz-Diez: A cor no espaço e no tempo”, 2012, Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

Para refletir sobre essa “ação conjunta” dos sentidos, trazemos novamente o artista Kandinsky, o qual, durante seus estudos sobre a abstração na pintura, abordou questões que também podem nos remeter a uma ideia de sinestesia mais metafórica.

Kandinsky, entretanto, manteve seu foco em apenas dois sentidos, visão e audição, estabelecendo relações características das cores com questões relativas aos sons, com uma proporção de entrelaçamento tão grande entre eles que o artista concluiu ser necessário o uso de nomenclaturas musicais para caracterizar elementos das cores e das pinturas, já que, para ele, as artes buscavam umas nas outras aquilo que lhes faltava<sup>58</sup>.

Também destacamos, aqui, o que ele nomeou de “ressonância interior”. Em seu livro, *Do Espiritual na Arte*, de 1996, o artista desenvolveu as bases para o “Princípio da Necessidade Interior”, na qual ele afirma que “a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz da alma humana”<sup>59</sup>. Assim, a alma, quando tocada em seu ponto mais sensível, deve responder, ressoar. Ou seja, a arte deve ser capaz de provocar reações na própria alma humana.

---

<sup>58</sup> “Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela”. (KANDINSKY, 1996, p. 59)

<sup>59</sup> KANDINSKY, 1996, p.68 e 76.

Para Kandinsky, as cores de uma pintura possuem um duplo efeito de visualização, no qual o primeiro, pensado estritamente do ponto de vista físico, ocorre quando “o olho sente a cor”, sensação que seria superficial e de curta duração, já que é estritamente física. Já o segundo ultrapassa o físico para despertar uma emoção, uma “vibração psíquica”, na qual a cor atingiria a “alma” da pessoa e que, nesta ação, criaria a chamada “ressonância interior”, ocorrendo somente em “um espírito mais cultivado”. Isso representaria, então, o grau mais alto de interação entre observador e obra, onde a obra de arte, especificamente por meio da abstração, poderia atingir seu máximo ao “ressoar” com a “alma” do espectador, tornando-se assim o “trabalho artístico total”<sup>60</sup>.

Apesar de Kandinsky trazer todos esses elementos atrelados à Abstração e, especificamente, à cor, é interessante ver como ele busca formar um estudo específico da relação entre indivíduo-obra e as sensações humanas. Ao apresentar a ideia de uma “vibração psíquica”, Kandinsky nos remete ao subjetivo humano como algo “vibrante” e possuidor de uma capacidade responsiva para o que é artisticamente experienciado. Nossa “alma”, portanto, se entendida como essa “percepção interior” do indivíduo, seria a porta pela qual poderíamos acessar plenamente a arte e, com esse acesso, criar a possibilidade de termos uma experiência estética.

Ao usar o termo “ressonância”<sup>61</sup>, Kandinsky parece ter a intenção de nos remeter a uma visualidade de movimento de ida e volta, uma ideia de “ondas” que se apresentam como um fluir de um ponto A – a percepção subjetiva do observador – para um ponto B – a obra de arte. Esse trânsito, essa troca, poderia representar as “tensões dirigidas” da obra, citadas anteriormente na fala de Arnheim, movimentando-se e sendo respondidas por aquele que as recebe. Recorrendo novamente ao dicionário, uma das definições da palavra ressonância é que ela é um “processo de transferência de energia de um sistema, que oscila numa frequência própria, para outro que oscila com a mesma frequência”, o que poderia esclarecer a escolha do termo, o qual talvez se constitua em uma tentativa de apresentar a existência de uma

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 65 a 69.

<sup>61</sup> Segundo o dicionário do Google, ressonância é: 1. repercussão de sons; 2. (física): estado de um sistema que vibra em frequência própria, com amplitude acentuadamente maior, como resultado de estímulos externos que possuem a mesma frequência de vibração; essa vibração; 3. (física) processo de transferência de energia de um sistema, que oscila numa frequência própria, para outro que oscila com a mesma frequência.

compatibilidade entre o objeto artístico e a ação de abertura do fruidor. Percebemos, dessa forma, que, ao ler Kandinsky, acabamos retornando ao que foi exposto acima quanto às possibilidades de interação e diálogo trocados entre a percepção do indivíduo e a ação responsiva das obras, favorecendo a criação da experiência estética no indivíduo.

Compreende-se que o conceito de ressonância de Kandinsky também dialoga com os conceitos de Urbina quanto à construção artística, a qual existe na espera de ser acessada para então se corporificar, isto é, abrir-se como obra plena. E o “espírito mais cultivado” poderia ser referente àquele que é capaz de ter uma maior abertura perceptiva, o indivíduo que se disponibilizaria de forma mais ampla a dialogar com a obra de arte.

Kandinsky nos apresenta, portanto, uma ideia de sinestesia, relacionada particularmente à abstração pictórica, mas que, ainda sim, é uma metáfora sinestésica que abrange a percepção humana e suas possíveis relações e trocas com o objeto artístico, de uma forma fluída e subjetiva, a qual poderia extrapolar o corpo do indivíduo. Com enfoque no estabelecimento da interação e na ressonância que oscilaria entre dois corpos de “mesma frequência”, podemos pensar que essa “frequência”, trazida como uma similaridade entre o indivíduo e a obra, não corresponderia a uma ausência de diferenças, mas, sim, à possibilidade de que todos nós, como seres humanos, somos capazes de nos reconhecer no outro, e, pela arte ser resultante da criação e ação humanas, poderíamos também nos corresponder com ela, como se uma parte de nós se reconhecesse no objeto artístico que foi elaborado pelo outro. Afinal, como dito anteriormente, a obra acaba recebendo em si um certo resquício das intenções do artista.

As ideias de Kandinsky vêm ao encontro do que é apresentado nesta dissertação, principalmente quanto à sua abordagem metafórica da sinestesia e dos diálogos subjetivos entre arte e indivíduo, e que são pensadas, aqui, como propostas de caminhos até a Ponte Sinestésica.

Entende-se, entretanto, que esse conjunto de fatores poderia não ser restrito à arte abstrata, mas que podem ser elementos presentes em uma escala muito mais abrangente do universo artístico, englobadas, inclusive, na percepção criada a partir da experiência estética do indivíduo.

## 2.1.2) Tempo

Retomando, então, os elementos presentes na área de ação entre interator e obra, voltamo-nos, neste ponto, para o tempo, mais especificamente para a temporalidade existente no espaço de presentificação da obra e a possibilidade de que ocorra sua alteração subjetiva na percepção do interator perante o trabalho artístico, quando na ocorrência de tal contato. O tempo faz parte desse diálogo, porque ele se encontra como importante elemento de posicionamento, espacial e social, do ser humano no mundo. Seguimos, atualmente, uma contagem cronológica de tempo, de dias no ano, de horas em um dia, minutos em uma hora. Essas medidas foram se alterando durante os séculos, e a humanidade foi mudando e aperfeiçoando esse tipo de contagem, criando bases sociais e regramentos voltados para essa organização temporal. Em uma escala global, ainda é possível encontrar formatos alternativos de contagem do tempo e que estão em uso, como é o caso da contagem dos anos por diferentes povos, como os chineses, os judeus, os árabes, os iorubás, entre muitos outros. Cada ser vivo possui também uma organização temporal interna, conhecida como relógio biológico, que realiza sua contagem com base em nossas necessidades biológicas, ordenando nosso tempo de sono e interferindo física e quimicamente nos corpos.

Segundo o pesquisador Cleomar Rocha<sup>62</sup>, quando em contato com obras artísticas, podemos classificar três tempos que estariam presentes: o tempo cronológico – citado no parágrafo acima; o tempo diagético – dado pela própria obra; e o tempo psicológico ou subjetivo – aquele que é percebido pelo sujeito.

O tempo cronológico é objetivo e igual para todos, o tempo diagético varia de obra para obra, permanecendo objetivo e mensurável, enquanto o tempo subjetivo é um múltiplo, porque varia de pessoa a pessoa, segundo sua percepção temporal (ROCHA, 2019, p. 58).

Essa temporalidade, nomeada de tempo subjetivo<sup>63</sup>, pode ser julgada como um elemento de caráter mais específico, mais individualizado do interator, que se aloca interiormente em cada um de nós, de modo que interfere diretamente em nossa

---

<sup>62</sup> Cleomar Rocha é pesquisador, doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e pós-doutor em Poéticas interdisciplinares (UFRJ), em Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da inteligência e Design Digital (PUC-SP).

<sup>63</sup> ROCHA, 2019, p. 58

percepção a partir de como experienciamos certos momentos, e, quando em contato com as artes, poderia se apresentar com uma maleabilidade e elasticidade diferentes do tempo exterior e regrado.

A condição psicológica do tempo converte o tempo cronológico em algo elástico. [...] Em outras palavras, o tempo psicológico é subjetivo, entendido distintamente por cada pessoa[...] O tempo diagético sofre dessa mesma plasticidade, de acordo com a imersão e percepção de cada sujeito (ROCHA, 2019, p. 58).

Portanto, esse tempo subjetivo, psicológico, poderia ser considerado como um possível objeto manipulável, algo que partindo do ponto de vista interno a cada indivíduo, pode ser elástico, estendido ou reduzido pela subjetividade daquele que o vive.

Somos enganados diariamente pela nossa própria percepção do tempo, como algo que está intrínseco a nós, mesmo em momentos comuns, como em uma reunião, que pode parecer “eterna” ou uma tarde com alguém que gostamos, que pode se materializar como somente minutos para nós. E essa elasticidade temporal, do nosso subjetivo, mantém-se quando estamos em presença de obras de arte.

O tempo pessoal, subjetivo, interfere, dessa forma, em nossa percepção, modificando nossos momentos, dando corpo a uma “elasticidade temporal” que faria o sujeito perder a “noção cronológica de tempo”<sup>64</sup>, dando a impressão de que seu contato com uma obra, por exemplo, foi de maior ou menor duração do que julgava cronologicamente. Inclusive, o tempo subjetivo poderia recriar o tempo da própria obra – tempo diagético –, manipulando-o quando o indivíduo interage com a mesma, como afirmou Rocha.

[...] o que diferencia a percepção de acontecimentos da percepção de objetos não é que a primeira envolva a experiência do tempo que passa, mas que durante um acontecimento testemunhamos uma sequência organizadamente qual fases seguem-se umas às outras numa ordem significativa unidimensional. [...] só o tempo pode criar sucessão, mas não ordem. Ao contrário, qualquer experiência de tempo pressupõe algum tipo de ordem (ARNHEIM, 2013, p. 368).

Considerando agora a fala de Arnheim, notamos que a ordenação do que percebemos no tempo é dada por nós, a partir de nossa subjetividade, a partir de nossa experiência com o mundo, seja ela uma vivência estética ou não. Nossa

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 57

percepção de tempo recebe, portanto, a influência direta da nossa subjetividade e, essa ordem que nós criamos, no caso do contato com o objeto artístico, acaba definindo o tempo de fruição com a obra, embasado na abertura pessoal do indivíduo. Podemos, por exemplo, experienciar uma obra e passar uma hora apreciando-a, sem que percebamos essa extensa quantidade de tempo, ou podemos, ao contrário, passar não mais do que alguns minutos olhando-a e esquecendo-a logo depois.

Quando nos referimos a esse tempo psicológico do indivíduo, estamos abrindo a perspectiva do nosso tempo de compreensão, nosso tempo individual de leitura e absorção daquilo que nos rodeia. Assim, ao levarmos em conta nossa percepção diante de uma obra, também precisamos compreender que o tempo de leitura de cada um será diferente do outro. Por isso, nossa noção de tempo de fruição com a obra poderá sofrer uma alteração, porque nossa experiência estética daquele momento será diferente da experiência estética do outro.

Robert Morris, ao falar da arte no século XX, afirma que:

Agora, as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. O tempo está nos trabalhos mais recentes de um modo como nunca esteve na escultura do passado (MORRIS *in* COLTRIM e FERREIRA, 2006, p. 402).

O excerto acima é exemplo do raciocínio que abarca esse tempo subjetivo de que falamos, considerando nosso posicionamento quando em contato com a arte, e dialogando com a ideia fenomenológica de Merleau-Ponty quanto ao nosso posicionamento corporal no mundo, como “postura” e com uma capacidade de “situação”, não de “posição”<sup>65</sup>. Tornamo-nos, então, parte da situação, do tempo-espaço da obra – diagético –, interagindo sensorialmente com ela e moldando o tempo de fruição dentro dessa experiência, essa área de ação e de diálogo que se estabelece entre ambos.

Nossa apreensão do objeto artístico é, além disso, capaz de relacionar o tempo com um outro elemento, também individual e que contribui com nossa capacidade de abertura ou fechamento perceptivo: a nossa memória, sendo ela, inclusive, elemento importante com o qual podemos apreender o experienciado e refletir sobre aquilo que percebemos e como ele se manteve em nós.

---

<sup>65</sup> ARNHEIM, 2013, p.398



### 2.1.3) Memória

Dentro desse espaço de diálogo metafórico entre a obra e o indivíduo, ainda relacionado à questão da experiência estética na arte, quando se observa especificamente o sujeito, a pessoa que irá interagir, retorna-se à ideia primária da criação de uma abertura receptiva em si mesmo, com a qual o indivíduo se mostra propício a perceber e receber os estímulos externos a ele. Quando há essa abertura, a percepção é ativada e o indivíduo acessa um outro elemento, que é particular de cada um, que recebe, apreende e pode guardar em si, ou mesmo recriar, aquilo que experienciou-se: a nossa memória.

A memória pode se apresentar como uma ferramenta de compreensão do que se encontra com o observador, sendo acessada não só para identificar características já presenciadas e que possibilitam um entendimento desse objeto, mas também como uma forma de criar associações e relações com ele, inclusive podendo abranger uma carga emocional, o que torna possível uma aproximação maior do espectador com aquela obra, tornando a experiência estética algo palpável. A ativação da memória pode, inclusive, ser fator fundamental para a existência, ou mesmo ampliação, da abertura perceptiva desse interator, recebendo diretamente a intervenção da carga sociocultural do indivíduo. Assim, retornamos novamente à posição de Arnheim, quando este afirma que “[...] cada nova percepção que se obtém encontra seu lugar na estrutura espacial da memória. [...] A estrutura da execução provém da interação dos traços que deixa dentro de nós”<sup>66</sup>.

O artista Robert Morris, em seu texto *O tempo presente do espaço*, de 1978, apresenta alguns pensamentos interessantes que abordam não só as relações entre as obras artísticas com o tempo e o espaço – físico e mental –, como também a memória, de forma que pode ser apresentado, neste ponto, como complementar à fala anterior:

Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno. Trata-se de uma distinção radical, dividindo a consciência em modalidades binárias: a temporal e a estática

---

<sup>66</sup> ARNHEIM, 2013, p. 368.

(MORRIS *in* COLTRIM e FERREIRA, 2006, p.404 e 405).

Quando Morris nos fala sobre essa consciência binária, é possível entender que nosso entendimento e percepção daquilo que se apresenta está sendo recebido como informação estática, de compreensão do que vemos – por exemplo, que vemos uma pintura – ou, que a nossa compreensão percebe aquilo temporalmente, no momento presente e, ao mesmo tempo, no momento passado, por meio da memória. O estático é o que é visto: em um primeiro momento, é o objeto no tempo – diagético da obra e cronológico neste espaço – e nossa consciência inicial dele. Nossa memória, então, apresenta-se como elemento capaz de se mover, apesar de guardar recordações que não se movimentam mais temporalmente em nosso exterior. Ela habita nosso interior, nosso subjetivo, e, por isso, recebe sua interferência. E é aí que se apresenta o movimento da memória, que faz com que nossas lembranças adquiram uma certa maleabilidade, um movimento de perda e de releitura, no qual, inclusive, está presente nosso tempo subjetivo.

Recordamo-nos de algo e, com o passar da vida, nossas memórias se tornam mais ou menos fortes e nossa leitura subjetiva da memória é afetada pelo nosso tempo interior, mostrando-se como um conjunto de tempos alterados, estendidos ou reduzidos subjetivamente. A temporalidade da memória é a movimentação que pode ser expandida ou comprimida e diretamente ligada ao nosso subjetivo e à nossa experiência, interferindo em nossa percepção e em nosso contato com o exterior, particularmente quando entramos no campo artístico.

Em contato com a obra de arte, na área de ação da experiência, a memória aparece não só para proporcionar uma maior ou menor abertura do indivíduo, considerando que lembranças podem interferir emocionalmente em nós e ampliar ou reduzir nosso interesse pelo contato com a obra, mas também como uma figura aliada ao tempo psicológico, subjetivo, intensificando essa ideia de distorção temporal durante o momento do diálogo, ou mesmo após, criando uma lembrança da obra cuja noção de tempo pode não condizer com a contagem exterior.

#### 2.1.4) Espaço

Com a relação estabelecida entre o indivíduo e a obra, e a ativação sensorial participando desse processo juntamente à modificação do tempo e a memória, temos o estabelecimento de uma dinâmica diferenciada da dimensão espacial nesse ambiente de experiência artística.

O espaço – seja como local, definição ou conceito – tem sido tema de discussões e análises de diversos artistas, teóricos, arquitetos, filósofos, sociólogos, entre outros<sup>67</sup>, mas, na arte, principalmente a partir dos anos 1960, houve um impacto nos diálogos relacionados à produção de obras que se caracterizaram por trazer uma comunicação diferenciada com o ambiente em que se encontram e, portanto, com a ideia e uso do espaço. *Happenings*, instalações, performances e *land art* são apenas alguns exemplos desse novo fazer artístico, voltado para a percepção espacial em uma nova articulação dos trabalhos. E, como afirma Robert Morris, essa nova “experiência” estaria “impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho” seriam para “tornar essas percepções mais conscientes e articuladas”<sup>68</sup>.

Michel de Certeau<sup>69</sup>, em seu livro *A Invenção do Cotidiano*, de 1998, nos apresenta a seguinte definição de espaço:

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e tempo variável. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais (CERTEAU, 1998, p. 202).

Certeau aborda, para tal compreensão, as práticas do relato no contexto social, entendendo o espaço como uma construção possível por meio das “práticas organizadoras” realizadas pelos próprios indivíduos que nele se encontram, e que, “de certo modo”, ele seria “animado pelo conjunto de movimentos” ali desdobrados. Mas,

---

<sup>67</sup> Para maiores informações, ver o capítulo “Space” do livro *Words and Buildings: A Vocabulary or Modern Architecture*, 2004, de Adrian Forty.

<sup>68</sup> MORRIS in COLTRIM e FERREIRA, 2006, p.402.

<sup>69</sup> Michel de Certeau (1925-1986), importante erudito e historiador francês, graduado em Filosofia, História, Teologia e Letras Clássicas pelas Universidades de Paris, Lyon e Grenoble. Possui diversas publicações relacionadas aos estudos das Ciências Sociais, Filosofia e Psicanálise.

se fizermos uma transposição, essa lógica também se alinharia às artes, em que tais conceitos poderiam ser similarmente estabelecidos de forma que possibilitariam a criação de relações entre a ação do movimento – a cinestesia citada anteriormente –, o posicionamento do indivíduo, como corpo que se aproxima ou se afasta do centro da obra, mas que, ainda sim, reside dentro do que por ela é habitado, e o posicionamento da própria obra, caracterizando uma nova relação espaço-corpo-objeto. Além disso, também seria possível estabelecer um diálogo entre as já citadas “tensões” e o espaço como definido por Certeau, já que, em ambos, temos a ideia de movimento e da atuação do interator dentro de um ambiente, como parte fundamental do contato com a obra, intensificando e estimulando, portanto, a subjetividade e os sentidos do indivíduo na forma como se relaciona e experiencia esteticamente o trabalho artístico.

É nessa realocação do interator, com o ambiente e com a obra, que também podemos pensar quanto à sua alteração na forma de interagir e de experienciar tais criações artísticas.

Em seu livro *Site-specific Art – Performance, place and documentation*, de 2006, Nick Kaye<sup>70</sup> aborda os conceitos de *site-specific* e *site-specificity*, duas importantes designações referentes às instalações artísticas. O primeiro termo, que pode ser traduzido como “espaço específico”, é utilizado para definir uma obra instalativa, cujo local em que está inserida faz parte dela e, caso a obra seja movida ou realocada, ela se tornaria outra coisa<sup>71</sup>. Quanto ao segundo termo, que pode ser traduzido como “especificidade do espaço”, designaria uma especificidade do local no qual o objeto instalado estaria em “situação” junto ao interator, apresentando-se como esse local em que a obra e o observador estariam se respondendo entre si, junto com o espaço em que habitam, gerando o “deslocamento da atenção do visualizador em direção à sala que tanto ela quanto o objeto ocupam”<sup>72</sup>.

Kaye traz os dois termos considerando a forma como são abordados pelo

---

<sup>70</sup> Nick Kaye é pesquisador e professor de Estudos Performáticos. Suas pesquisas abordam os estudos sobre a história da performance experimental do pós-guerra, dando ênfase aos vínculos entre o teatro e o desenvolvimento de ideias e práticas viabilizadas em diferentes disciplinas que se relacionam entre si, como a escultura, a teoria arquitetônica, a arte conceitual e performática, aspectos da música experimental, instalação, videoarte e videoinstalação. (Informações acessadas em 15/11/2020 e retiradas do site <https://humanities.exeter.ac.uk/english/staff/kaye/>)

<sup>71</sup> “Mover o trabalho específico do local é substituí-lo, torná-lo outra coisa.” (KAYE, 2006, p.02, tradução nossa.)

<sup>72</sup> KAYE, 2006, p.02, tradução nossa.

crítico de arte Douglas Crimp<sup>73</sup>, no livro *Sobre as Ruínas do Museu*, de 2015, principalmente no caso do *site-specificity*. Crimp utiliza os então chamados Minimalistas como exemplo de autores de obras que trouxeram novas problematizações na abordagem entre o trabalho artístico e o espaço, nesse contexto de desenvolvimento de obras que teriam retirado o “prestígio” do artista e da obra de arte para, então, conferi-lo ao “expectador imediato, cuja percepção autoconsciente do objeto minimalista na relação com o local onde estava instalado produzia o significado da obra”<sup>74</sup> (figura 9).

Nas palavras de Crimp, o “radicalismo do minimalismo” estaria presente “não apenas no deslocamento do artista-sujeito pelo espectador-sujeito, mas na obtenção de tal deslocamento por meio do casamento da obra de arte com um ambiente específico”<sup>75</sup>, indo contra o “idealismo da arte moderna” que determinava a “falta de lugar do objeto” artístico, que “*em si e por si mesmo* era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico”<sup>76</sup>

Kaye dialoga com Crimp nesse sentido e afirma:

“Site-specificity”, como Crimp a define aqui, não é resolvida nas características especiais da posição específica do objeto minimalista, mas ocorre em um deslocamento da atenção do visualizador em direção à sala que tanto ela quanto o objeto ocupam. Em vez de “estabelecer seu lugar”, o objeto minimalista enfatiza uma definição transitiva de local, forçando uma percepção autoconsciente em que o espectador confronta seu próprio esforço de “localizar, colocar” a obra e, portanto, sua própria atuação fora da galeria funciona como o local para visualização (KEYE, 2006, p. 02, tradução nossa).

---

<sup>73</sup> Douglas Crimp (1944-2019) foi historiador da arte, crítico, ativista e curador norte-americano, além de ter lecionado na Universidade de Rochester, em Nova York. Possui diversas publicações em estudos que abordam temas como a crítica institucional, a dança, a performance, a fotografia na arte contemporânea, a teoria *queer* e a AIDS.

<sup>74</sup> CRIMP, 2015, p.17 e 18.

<sup>75</sup> Ibid., p. 18.

<sup>76</sup> Ibid., p. 18.



FIGURA 9: *Exibição na Green Gallery, New York, dezembro de 1964 a janeiro de 1965.* Imagem cortesia de Rosalind Krauss e Thomas Krens, no catálogo da exibição “Robert Morris: The Mind/Body Problem”, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994: 171. Retirado de: <https://ifacontemporary.org/robert-morris-in-the-guggenheims-panza-collection/>, acesso em 30/04/2021.

Nessa fala dos autores, é interessante pensar sobre a abordagem do espaço como local de diálogo que interfere na relação obra-observador. É possível, aqui, fazer uma conexão com o que foi dito anteriormente sobre os Panoramas franceses ou sobre obras como a *Merzbau* (1927-1937), deparando-nos, então, com o mesmo intento de inserir o observador nesse espaço criado e fictício, mas que, uma vez inserido, desenvolve-se na experiência uma certa virtualização – no sentido de que se extrapola o espaço materializado e o interator acaba se alocando e se movimentando nesse ambiente metafórico de comunicação com o objeto artístico.

Keye e Crimp se referem ao espaço físico no caso dos Minimalistas, mas se retomamos a ideia de uma “área de ação” do diálogo entre observador e obra, ainda que seja uma criação metafórica entre os dois sujeitos, ela também se apresenta como elemento importante na comunicação e na interação, sendo a concretização da experiência do sujeito alterada pela forma como esse observador, aberto a perceber o objeto artístico, traz em sua percepção a exigência de um esforço próprio para

estabelecer um contato mais aprofundado com a obra de arte e receber sua “tensão” responsiva – retornando ao termo criado por Kandinsky. O espaço então, metafórico, expande-se à medida que a receptividade perceptiva do observador se amplia – ou se retrai, se a receptividade diminui –, relacionando-se também com o que foi dito por Certeau.

[...] falar de movimento é obviamente metafórico quando se refere à pintura, escultura, arquitetura ou fotografia [...] A única teoria que prevalece entre os filósofos e psicólogos [afirma que] [...] talvez [...] o espectador cria dentro de seu próprio corpo reações cinestésicas apropriadas (ARNHEIM, 2013, p. 406).

Essas reações cinestésicas, possivelmente relativas a uma movimentação interna e subjetiva do espectador, podem ser tratados, neste momento, como elementos que reforçam a ideia de “ressoar”, citado anteriormente. Mais uma vez, nosso corpo em situação, como disse Merleau-Ponty, estaria subjetivamente se movendo no espaço metafórico de diálogo com a obra. Quando Crimp nos fala do objeto, instalado em “situação” – ou *site-specificity* –, também é possível aproximar tal pensamento da metáfora que tratamos.

Corporalmente, nós nos aproximamos ou nos afastamos de um objeto artístico. Já em obras instalativas, temos a possibilidade de sermos rodeados por elas, e adentrá-las corporalmente, já que, por vezes, elas se apresentam como esse local que Crimp afirma abrigar obra e observador, juntos, em situação espacial, respondendo-se entre si. Entretanto, em ambos os casos, há a possibilidade de que se apresente a oportunidade de nos inserir subjetivamente nessas obras e criar, a partir daí, um novo espaço. Esse espaço, também de resposta entre obra e indivíduo, seria o espaço da experiência estética, inicialmente caracterizada nessa área de ação, cujo acesso se dá pelo diálogo de troca entre o indivíduo e a obra. Assim, é possível que tal experiência não se restrinja às obras instalativas, mas que seja possível sua criação subjetiva em diversos outros formatos, independentemente das dimensões materiais do objeto-obra.

Ainda sobre o Minimalismo, Kaye aborda algumas das ideias disseminadas por Robert Morris, o qual também é usado como exemplo de artista que, em sua produção, apresenta essa especificidade do local. Na relação entre obra e observador, estendida para o espaço expositivo, afirma-se que essa poderia representar também uma

espécie de linha limite entre o teatro e a arte, em que “começa na escultura e se revela na performance”:

Ao enfatizar o ato transitório e efêmero de ver na galeria, o minimalismo entra no teatral e performativo. Aqui, pode-se dizer que a especificidade do espaço do minimalismo começa na escultura, mas se revela na performance, um movimento que questiona sua localização tanto formal quanto espacial” (KEYE, 2006, p. 03, tradução nossa).

Dessa forma, o corpo do observador entra na equação como um agente ativo, de movimento, cinestésico e articulado com o objeto de arte. A atividade do corpo se mostra como um dos meios de acesso às obras, e, para além disso, a cinestesia corporal coloca esse corpo presente no espaço e trabalha com ele para poder fruir a obra, abrindo a possibilidade de uma dinâmica específica entre observador e objeto.

Qualquer observador não incorrigivelmente estragado pela prática de medições estáticas que domina nossa civilização confirmará a observação de Henri Bergson: “*C'est que la forme est pour nous le dessin d'un mouvement*”<sup>77</sup> (ARNHEIM, 2013, p. 405).

Trazer aproximações entre a arte e conceitos do teatro e da performance nos leva a entender que a obra de arte também pode criar uma situação na qual o público adentra a cena, o local, e cria uma relação de aproximação e incorporação daquele que assiste, transformando-o em elemento ativo e fundamental do que acontece. É o que se passava nos Panoramas franceses e é o que se recupera, posteriormente, nas instalações e em projetos de artistas que buscam a articulação do espaço e do público.

Assim, encontramos na relação espaço-obra-público um elemento importante para obras contemporâneas e, para além dessa questão física, temos no contato do público com a obra um elemento espacial subjetivo, que ocorre especificamente nessa área de ação relacional entre eles, representando o ambiente subjetivo em que se desenvolve o diálogo específico, nessa “ressonância” do duo obra-iterator. Nela, o indivíduo também é ativo, por sua abertura perceptiva, e é fundamental, porque a obra “fechada em si” precisa desse contato para, então, “ser” obra.

Quando Arnheim nos fala sobre o trabalho do corpo na dança, ele escreve: “Um bailarino [...]. Tem experiências sensoriais do que acontece dentro e fora do seu corpo, é também sentimentos, desejos e propósitos”<sup>78</sup>. Essa frase nos parece ser apropriada

---

<sup>77</sup> Em português, pode ser traduzido como: “É que a forma é para nós o desenho de um movimento”.

<sup>78</sup> ARNHEIM, 2013, p.395.



também para a presente análise, sobre as artes visuais, ao identificarmos o “bailarino” como sendo equivalente ao indivíduo que entra em contato com a arte e que alcança sua fruição, o sujeito ativo que interage no espaço. Partindo-se desse pressuposto, podemos reformular o pensamento e afirmar, assim, que o interator se torna o bailarino do espaço expositivo: ao aliar seu movimento corporal e ativar sua percepção, quando em contato com a obra, ele se torna capaz de acessar, tanto sensações externas, envolvendo-o ao ambiente e tornando-o um “corpo em situação”, como também o torna ativo subjetivamente, capacitando-o a obter uma movimentação sensória e cinética de diálogo subjetivo com a obra, ressoando com ela (figura 10).



FIGURA 10: Prancha do álbum *Jazz*, 1947, Henri Matisse. Imagem retirada do catálogo da Exposição “Henri Matisse – Jazz. Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC”, realizada em 2017, na CAIXA Cultural de Recife, Fortaleza e do Rio de Janeiro. Retirado de:

[http://www.caixacultural.gov.br/cadastrodowloads1/Catalogo\\_Exp\\_HenriMatisse\\_SA.pdf](http://www.caixacultural.gov.br/cadastrodowloads1/Catalogo_Exp_HenriMatisse_SA.pdf), acesso em 30/09/2021.

É também interessante pensarmos que um bailarino procura se movimentar em conjunto com um som, uma música, um ‘ritmo’, e, assim, se a ideia de ressonância de Kandinsky refere-se, como afirmado anteriormente, ao diálogo intercambiável de troca

entre o indivíduo e a obra, é por meio dessa ressonância que o bailarino se apresenta. A pessoa cuja abertura perceptiva atinge uma sinestesia metafórica e ressoante em conjunto com a obra, dentro da subjetividade de sua experiência pessoal, cria uma possibilidade de conexão e de estabelecimento do que aqui chamaremos de “Ponte Sinestésica”.

# A PONTE SINESTÉSICA

*"A experiência é sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida." (LAROSSA, 2015, p.40)*

## CAPÍTULO 3 – A materialização da troca metafórica

### 3.1) Ponte Sinestésica: indivíduo, obra e espaço

Quando este projeto teve início, a principal proposta era de que a ativação sensorial com as obras de arte poderia se apresentar como uma ação sinestésica. Posteriormente, conforme o desenvolvimento das pesquisas, compreendemos que o assunto principal estaria alocado na percepção em si: não somente na percepção física, mas também em uma percepção que se embrenha no subjetivo. E, para acessá-la, seria essencial o contato com as obras de arte, chegando à experiência estética.

Entendemos, então, que a primeira ideia de sinestesia se apresentaria como uma espécie de “caminho para”, como se fosse um meio de acesso para o que realmente se estava vislumbrando: o diálogo entre obra e observador. Esse diálogo, subjetivo e relacional, é referente à experiência estética do indivíduo, que se desenvolve quando há uma abertura de contato com a obra, criando uma espécie de área de ação em que se geram estímulos, ou “tensões”, vindos da obra para o espectador e vice-versa, em que um responde ao outro e ativam-se os sentidos desse observador, ativando conseqüentemente a obra, e, por essa ativação, se dá a possibilidade de uma modificação do tempo e do espaço em que ambos se encontram – o espaço se modificando pela inserção do espectador na obra, formando um local de diálogo exclusivo entre eles, determinando uma nova espacialidade por meio de uma percepção subjetiva e reformulada, e colocando o indivíduo corporalmente em “situação”, delimitando-se, também, o espaço de ocupação dessa obra. Por outro lado, o tempo seria alterado, porque já não contaria o cronológico, existencial, o qual seria suspenso para permitir a manifestação de um tempo relacional, psicológico e subjetivo, decorrente da experiência entre obra e observador. Ademais, a memória do indivíduo se apresentaria para contextualizar e apreender o que se presencia e se experiencia nesse contato.

Seria, assim, nesse entrecruzamento de tempo, espaço, ação e memória, entendido como um movimento de reciprocidade entre sentidos, que a sinestesia se faria presente, mas não seria a primeira sinestesia imaginada.

Essa sinestesia se colocaria em um campo metafórico, porque ela está nesse trânsito, deslocando-se da pessoa à obra, e da obra à pessoa, nesse diálogo. Aqui, a ideia de ressonância de Kandinsky se mostra como uma comparação plausível, porque essa ressonância seria a ideia do transitar entre o indivíduo e a obra, seria o diálogo, essa troca entre indivíduo-obra, que, por “tensão”, caminham entre um e outro. Além disso, o espaço real da obra, aquele em que ela concretiza sua ocupação – não pelas suas dimensões, mas, sim, pela sua potencialidade artística – também seria estabelecido, considerando-se, dessa forma, o elemento da sinestesia, essa ativação potente e conjunta de nossos sentidos como um marcador desse campo acionado da obra. Tal delimitação da área de ação efetiva da obra se apresentaria enquanto fosse possível a existência da sinestesia metafórica estar ativa no sujeito.

Nesse deslocamento, todos os elementos indicados estariam presentes e em movimento, “ressoando” em uníssono entre o interator e a obra. A área de ação seria, então, preenchida metaforicamente pela sinestesia, pelo novo tempo-espaço criado e pela memória, gerando não só um elo entre eles, como também um diálogo e um transitar ativo subjetivamente de um para o outro.

Assim, resumidamente, a Ponte Sinestésica se apresenta como síntese dos elementos trazidos até agora e seu potencial de presença estaria sempre ligado à abertura perceptiva do indivíduo, ou seja, à possibilidade da experiência estética se concretizar. Além disso, ela é sempre esse conjunto de elementos formadores e ressoantes e se encontra alocada na ligação obra-espaço-indivíduo, caracterizando territorialmente a extensão da área de ação dessa obra.

Mas por que a nomeamos especificamente de Ponte Sinestésica?

Separando os termos, a palavra “ponte” pode se apresentar como o estabelecimento de uma ligação entre duas partes similares, ou pode ser o elemento que estabelece contato, seja entre pessoas, entidades ou coisas<sup>79</sup>. Como o intuito no trabalho é de abordar esse diálogo conector entre obra-espaço-indivíduo, a ideia da ponte se torna apropriada, uma vez que o diálogo e a troca sensória, espacial e temporal entre tais elementos se apresentam como o estabelecimento de uma interface, uma “ligação” ou “união” que gera um transitar de mão dupla. Além disso, apesar dessa conexão ser temporária e metafórica, o termo “ponte” se aproxima,

---

<sup>79</sup> Definição retirada do Dicionário Michaelis online, acessado em 10/09/2020.

também, da ideia da ressonância entre as partes, como apresentado anteriormente, pela possibilidade do termo trazer em si a ideia de “caminho”, uma conexão, que possibilita uma passagem entre “dois lugares”, uma troca entre duas coisas, um vai e vem capaz de estabelecer a ligação de partes similares – entendidas, aqui, como as partes capazes de ressoar entre si pela interação perceptiva –, ou seja, o indivíduo e a obra no espaço.

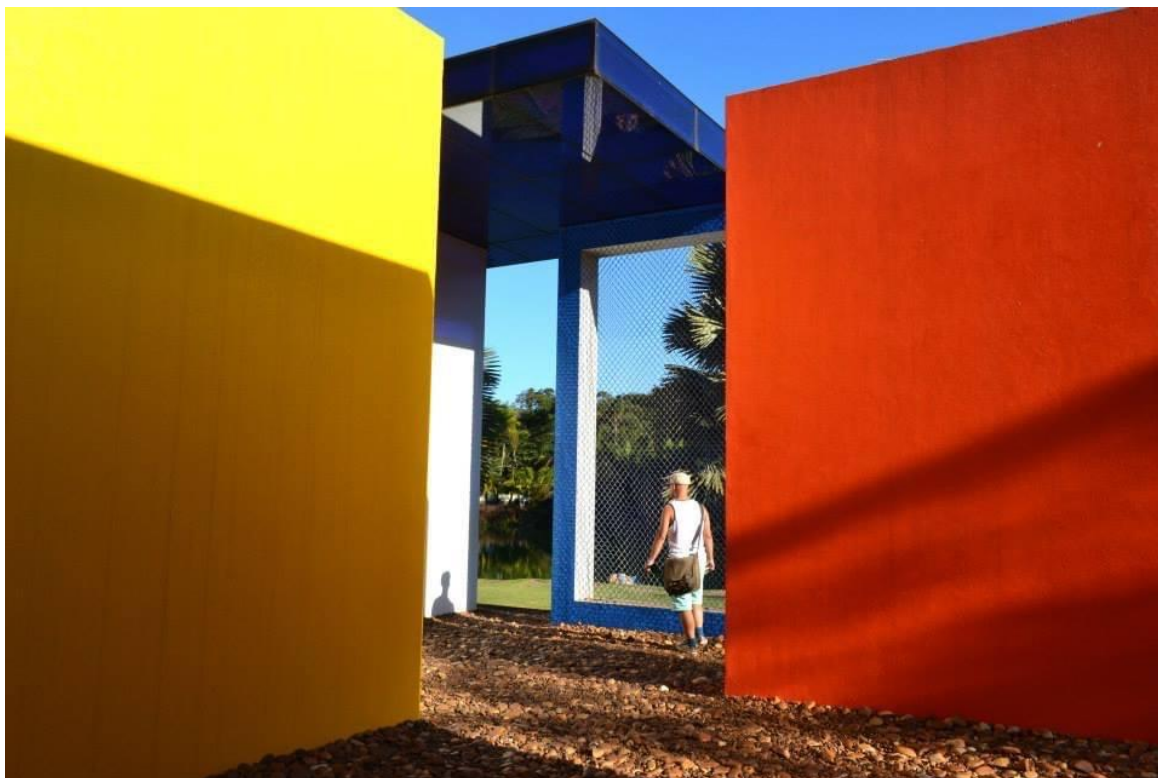


FIGURA 11: *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe, 1977*, Hélio Oiticica. Instituto Inhotim, MG, 2015. Fotografia: Luciana Nicolau.

A similaridade entre as partes não corresponderia, então, a uma falta de diferenças, mas, sim, à possibilidade de que todos nós somos capazes de nos reconhecermos um no outro, e, portanto, pela arte ser uma criação da ação humana, poderíamos também nos corresponder com ela, como se uma parte de nós fosse capaz de se reconhecer no objeto artístico.

Considerando a outra parte do termo, a palavra “sinestésica” foi escolhida de forma a trazer o entendimento metafórico de uma convergência sensorial, a qual ocorre na percepção do indivíduo durante a experiência estética, aproximando-se da ideia que o termo sinestesia traz em si.

Assim, a escolha do termo “Ponte Sinestésica” para nomear o que é proposto

neste estudo vem ao encontro dos nossos objetivos, tornando mais evidente que o que estamos abordando refere-se a algo mais reduzido, focado na delimitação do espaço ativo da obra pela reação sinestésica do sujeito que a experiencia (figura 11).

Na concretização da experiência estética e na percepção dessa área de ação sensorial, a troca exclusiva entre pessoa e objeto artístico alcançaria um patamar cuja possível ressonância entre ambos criaria uma espécie de “ponte”, ligando a pessoa e a obra por esse vínculo metafórico de aproximação, por meio desse “acesso” ao contato direto de sensações em que obra-espaço-interator dialogariam entre si. Ao mesmo tempo, o espaço de ocupação real do trabalho seria “revelado” por essa sensorialidade do indivíduo, uma vez que a sua ausência indicaria a saída do indivíduo do espaço da obra, dessa área de ação, porque não mais haveria uma interação entre eles.

3.2) Encontros possíveis: *O Inconsciente Estético*, de Rancière, e o *Bosque*, de Ortega y Gasset

No livro *O Inconsciente Estético*, de 2009, Jacques Rancière aborda as relações entre os conceitos formulados por Sigmund Freud quanto aos movimentos de arte – especificamente a lógica do inconsciente freudiano, que parte do Romantismo – e o que Rancière designa de “inconsciente estético”, apresentado como uma lógica diferente da freudiana e criadora de tensões diretas entre as duas.

Não cabe, neste trabalho, falar sobre Freud ou as comparações trazidas no livro, mas gostaríamos de trazer a definição de Rancière quanto a esse inconsciente estético, para, então, traçarmos alguns paralelos com o presente trabalho. Temos, assim, a seguinte definição:

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente (RANCIÈRE, 2009, p.41).

A partir desta fala, trazemos o termo “literatura do inconsciente” como sujeito de nosso interesse. Anteriormente, no citado livro, Rancière afirma que “não há coisa alguma que não carregue em si potência da linguagem”<sup>80</sup>. Ao nos trazer então uma relação entre nosso inconsciente – designado “estético” e, portanto, relacionado à apreciação de qualidades artísticas ou formais de algo, uma obra de arte no caso, aqui já exposta como uma forma de linguagem e expressão humana – e a ideia de uma literatura, de algo que está escrito e é também linguagem, mas que carece de decifração, entendimento, para então ser apreciado, Rancière expande a relação humana com a obra de arte por meio de uma aproximação com a percepção, de forma que a linguagem da arte se manifesta como linguagem escrita na percepção, aproximando o inconsciente e o entendimento, o raciocínio e apreciação da arte, o sensorial e o metafórico, e dialogando diretamente com Arnheim quanto à sua afirmação de que “ver é compreender” e, assim, a percepção realizaria no nível sensorial o que no raciocínio, apresenta-se como entendimento<sup>81</sup>.

Há, então, a evidente ligação entre nosso inconsciente e a nossa percepção quanto ao entendimento e apreciação da arte. Portanto, o inconsciente estético poderia caber em nossa subjetividade, potencialmente participando na nossa experiência estética.

Com esses elementos expostos, propomos uma relação entre o que Rancière apresenta e a ideia de Ponte Sinestésica trazida anteriormente, percebendo, no conceito de “inconsciente estético”, uma possível transferência e adaptação para o que apontamos, aqui, como a relação entre obra e a interação com a percepção do interator.

Na duplicidade da cena do inconsciente estético, temos a polarização da “palavra muda” em “palavra escrita” e “palavra surda”. Se, no raciocínio de Rancière, “a palavra escrita nos corpos” precisa de “decifração e reescrita”, poderíamos dizer que a ideia da “palavra escrita” seria referente à obra de arte, mais especificamente à decifração e reescrita da obra – de um significado e mensagem potenciais – pela percepção individual do observador e, portanto, não fixa, já que cada um faria sua própria leitura.

---

<sup>80</sup> RANCIÈRE, 2009, p.37.

<sup>81</sup> ARNHEIM, 2013, p.39.



Como nos diz Urbina, o potencial estimulador da obra de arte “está nos lugares vazios ou indeterminados, deixados à mercê do receptor, e gerando um limite inacabável de recepção”<sup>82</sup>.

A “decifração”, portanto, viria pela percepção e interação, chegando à área de ação multissensorial em que a Ponte Sinestésica se manifestará pelo contato, e a “reescrita” seria o novo entendimento da obra, essa “nova leitura” acessada pelo observador e que traz consigo a alteração espaço-temporal e a ativação da memória individual, ou seja, a concretização da experiência estética.

Quanto à “palavra surda”, possuidora de uma “potência sem nome” e que “permanece por trás de toda consciência e de todo significado”, à qual “é preciso dar uma voz e um corpo”, seria, então, referente ao observador, especificamente à potência do mesmo, por trás da consciência e do significado, existente em cada um de nós, que, através da ativação sensorial, poderia alcançar a “voz e o corpo” de que precisa, para gerar a ligação momentânea entre obra e indivíduo. A Ponte Sinestésica representaria, desse modo, essa “corporificação” necessária, através da extensão sensorial de percepção do espaço da obra, e seria na efetiva ressonância entre indivíduo e objeto artístico, inseridos nesse espaço de vivência da obra, que ela ganharia esse corpo.

Por meio dessa duplicidade, executada nas tensões entre interator e objeto artístico, poderíamos acessar o que Rancière chama de “literatura do inconsciente”, a qual seria “escrita” pela nossa percepção, criando um diálogo com a obra de arte, formando no indivíduo uma experiência estética, e tornando possível o acesso à Ponte Sinestésica, nos ligando metafórica e momentaneamente à obra de arte.

É importante lembrarmos que a obra de arte se apresentará de forma diferente para cada um de nós. Todas as relações que fazemos com ela e a nossa abertura são capazes de acessar conteúdos distintos de uma mesma obra. Logo, o que eu presencio não será o mesmo que meu amigo ou um estranho ao meu lado vai presenciar (figura 12).

---

<sup>82</sup> URBINA, 1989, p.34 - tradução nossa.



FIGURA 12: Detalhe da obra *Viewing Machine*, 2001, Olafur Eliasson. Inhotim, MG, 2015. Fotografia: Luciana Nicolau.

A obra, então, abre-se à nossa interação em sua totalidade, mas somente somos capazes de alcançar aquilo ao qual conseguimos “enxergar”. A partir desse raciocínio, propomos também outra relação importante entre a ideia da Ponte Sinestésica e uma das meditações de José Ortega y Gasset<sup>83</sup>, presente em seu livro *Meditações de Quixote*, de 1914, mais especificamente, com o capítulo “O bosque”<sup>84</sup>.

Ortega y Gasset nos apresenta suas meditações sobre o que é “o bosque”, como ele se apresenta para nós e como nos relacionamos com ele e com o próprio ideal de “bosque”. Trazendo-o então como “uma possibilidade”, como “a soma de possíveis atos nossos”, o autor nos explica que a “profundidade vira superfície para se manifestar”, ou seja, que o bosque possui uma “natureza invisível” apresentada nas “árvores que não vejo”, no qual ele “se decompõe em cada posição que eu me

---

<sup>83</sup> José Ortega y Gasset (1883-1955) foi um filósofo, ensaísta, jornalista e ativista político espanhol. Fundador da Escola de Madrid, possui como obra mais conhecida o livro *A Rebelião das Massas*, de 1930.

<sup>84</sup> No original em espanhol, encontramos o título “El bosque”, entretanto, nas traduções brasileiras, ele pode variar entre “O bosque” (1967) e “A floresta” (2019). Optamos pelo título “O bosque” por compreender que este se aproximaria mais do original.

encontro [...] fugindo aos meus olhos, como um todo”. O filósofo nos mostra uma imagem que “reconhece no bosque um conjunto de possibilidades”, porque o “pensamento persegue a essência do bosque [...] sentindo a fruição de ‘tocar’ a ideia.”<sup>85</sup>

Em todas essas especificações, o bosque se apresenta como algo maleável, que, para ser acessado, estabelece-se uma necessidade de ação daquele que se insere nele, mas que também se limita por sua própria capacidade de acesso.

Ortega y Gasset nos traz, então, a ideia de dois mundos: um “patente”, equivalente ao “mundo das puras impressões” (parte visível do bosque); e um “mundo profundo”, latente e superior, “um transmundo constituído por estruturas de impressões” que exigiria, por isso, mais de nós e que precisam do exercício de “atos de maior esforço” para acessá-lo<sup>86</sup>. Esse segundo mundo se apresentaria, portanto, como “o bosque”, como uma das “realidades superiores”, ou seja, seria um dos “outros planos de realidades por trás da primeira, cada vez mais profundos e sugestivos”, que, “para se tornarem patentes, nos impõem que desejemos sua existência e nos esforcemos em sua direção”, vivendo então “dependentes de nossa vontade”<sup>87</sup>. Em seguida, Ortega y Gasset afirma que a arte seria uma dessas realidades, capaz de existir somente “para quem a quer”<sup>88</sup>.

É possível, portanto, estabelecer que o ideal do bosque seja correspondente à arte e que, assim, seja referente à totalidade de possibilidades que temos em uma obra de interagir e fruir com ela (figura 13).

Porém, esse total seria algo que nunca poderíamos alcançar, uma vez que a possibilidade pessoal de conexão com objeto artístico é limitada pela própria percepção de cada um. Cada indivíduo verá um conjunto de “árvores”, “pedras” e “grama”, variando com o seu posicionamento no bosque – se mais profundo, próximo ao “centro”, ou mais raso, próximo à “entrada” –, mas jamais poderá ter a completa percepção de tudo, porque o bosque está localizado para além de onde nós o acessamos.

---

<sup>85</sup> GASSET, 1967, p.67,68 e 72.

<sup>86</sup> Ibid., p.74.

<sup>87</sup> Ibid., p.76.

<sup>88</sup> Ibid., p.76.





FIGURA 13: Registro de vista no terreno do Schloss Rheydt, em Rheydt, Mönchengladbach. Alemanha, 2018.

Fotografia: Luciana Nicolau.

O observador percebe e é percebido pela obra, mas ele não a “enxerga” totalmente, mesmo que se abra completamente à experiência com ela. Como afirma Ortega y Gasset, sentimos-nos dentro do bosque quando nos damos conta de que aquilo que vemos – a paisagem visível – oculta aquilo que não vemos – a paisagem invisível, das árvores latentes –, e “é só assim, que o bosque pode existir”<sup>89</sup>.

A Ponte Sinestésica abordada neste trabalho poderia, então, apresentar-se como uma possibilidade de acesso ao “bosque”, que é o contato com a obra de arte, a qual, ao mesmo tempo em que sabemos o que ela é, interagindo sensorialmente e acessando seus caminhos, nos abrindo a ela, não somos capazes de capturar em nós o seu conteúdo total.

Esse conteúdo, na realidade, nunca será algo completamente possível de capturar, porque cada indivíduo terá uma “visão” e sensações restritas do “bosque”, de uma forma pessoal e limitada, uma vez que o bosque é um espaço metafórico, capaz de se expandir e ter elementos que, apesar de possivelmente existentes em

---

<sup>89</sup> GASSET, 1967, p.69.

nosso “inconsciente coletivo”, não poderiam ser presenciados e experienciados por nós, porque se estamos próximos à sua borda, não estamos em presença do seu interior, e quando em seu interior, não sabemos as extensões de suas bordas. Somos seres variantes em nossa abertura receptiva e, por isso, nossa interação em um possível diálogo com a obra também é variável.

Além disso, o espaço ativo da obra, aquele em que se concretiza sua potencialidade artística perceptiva, aquele em que ela “habita”, poderia então ser aqui delimitado na materialização da ativação sinestésica do interator, ou seja, a Ponte Sinestésica se apresentaria como um delimitador territorial desse “bosque”, nos mostrando o limiar entre a obra e o espaço ativo dela.

Tal delimitação da área de ação efetiva da obra, se apresentaria enquanto fosse possível a existência ativa da sinestesia metafórica no sujeito, o qual, ao sair do “bosque”, já não estaria mais ligado metaforicamente à obra, e a ativação conjunta dos sentidos se desvaneceria. A Ponte Sinestésica poderia, então, transformar-se em “fronteira”, considerando a seguinte definição de Certeau:

[a fronteira] [...] não tem o caráter de não-lugar que o traçado cartográfico supõe no limite. Tem um papel mediador. [...] pelo simples fato de ser a palavra do limite, cria a comunicação assim como a separação [...]. Articula. É também uma passagem. Ela é [...] "um espaço entre dois" [...] a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. [...] Mutações do vazio em cheio e do entre-dois em lugar estabelecido (CERTEAU, 1998, p. 214).

A obra está ali em seu total, em uma quase letargia, em uma espera de que nós tenhamos o ímpeto de desbravá-la, momento em que ela nos responderá, pela sua própria abertura intrínseca ao seu “ser-obra”. Mas mesmo nesse “ressoar conectivo”, não é possível que vejamos seu conteúdo por inteiro, porque a nossa conexão com a obra cria a Ponte Sinestésica e, por esse criar, ela se expande, e chegamos no “nosso próprio bosque”, individual e único, e, assim, ela também se limita, impedindo-nos de alcançar sua totalidade, mas, ainda sim, disponibiliza a nós a possibilidade de tocá-la, senti-la e sermos sentidos por ela, mesmo que parcialmente.

# ELOS

*"O artista [...] o que ele cria com materiais físicos são experiências." (ARNHEIM, 2013, p.10)*

*"[...]o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos[...] se define por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura [...] como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial." (LAROSSA, 2015, p.25)*

## CAPÍTULO 4 – Instalações e livros de artista

### 4.1) As sobreposições de espaços e a Ponte Sinestésica como fronteira

Pretendemos, neste momento, refletir quanto a possibilidade de aproximação entre dois formatos artísticos distintos: a instalação e o livro de artista, buscando não só estabelecer um diálogo entre eles, como também considerar suas leituras e as possibilidades de delimitações espaciais, da área de ação desses trabalhos, pela ativação da Ponte Sinestésica.

A aproximação feita aqui não entrará nas minúcias formais de cada linguagem artística. O intuito é desenvolver um panorama geral, que compreende algumas das potencialidades que poderiam ser atribuídas tanto aos livros de artista como às instalações, de formas similares, apesar de possuírem especificidades e variáveis como meios expressivos de criação.

Conforme estudos em pesquisas anteriores, como no Trabalho de Conclusão de Curso, em um primeiro momento, tal aproximação pode parecer inusitada, considerando que, entre esses dois formatos, encontram-se elementos que apresentam certas contradições entre si. Dentre eles, podemos citar dois que se sobressaem: as disparidades entre suas escalas e as diferenciações entre suas respectivas superfícies.

Nas instalações artísticas, consideramos que suas escalas serão sempre de grandes proporções, uma vez que é característica desses trabalhos a capacidade de habitar e alterar o espaço no qual estão inseridos. Literalmente, “instalam-se” e se tornam parte desse ambiente, recriando-o e modificando-o para uma nova leitura. Devido às suas dimensões, as instalações costumam convidar o indivíduo para dentro e são, por excelência, um ambiente potencial de interação para um público, por se tratar de uma linguagem que permite o acesso de vários indivíduos ao mesmo tempo.

Atrelada a tais características, está a superfície específica de cada instalação, sua materialidade, a qual se apropria do espaço e utiliza chão, teto, paredes, pisos, ar, entre outros elementos – inclusive o corpo do próprio público. O trabalho construído, então, posiciona, insere e fixa seus elementos formadores de modo a compor não só a obra em si, como também para complementar de forma eficaz esse novo ambiente, aparentemente criando seus próprios limites pelos seus materiais.

Já nos livros de artista, espera-se que sejam produções em escalas de pequeno ou médio porte, usualmente com as dimensões e formas aproximadas de um códex – formato usual dos livros convencionais das bibliotecas<sup>90</sup>. Podemos também nos deparar com produções minúsculas, medindo não mais do que poucos centímetros e que caberiam nas palmas de nossas mãos. Portanto, o ato de interação com a obra poderia acontecer no contato direto com esse suporte, considerando-se, neste caso, uma interação mais “privada”, já que o número de indivíduos que poderiam acessá-la ao mesmo tempo seria restrito.

Nos livros de artista, a superfície também está atrelada à escala da obra, mas, diferentemente das instalações, a superfície material dos livros se encontraria no próprio suporte, ou seja, nas capas, folhas, tintas, tipografias, colagens, papéis, tecidos, entre outros elementos inseridos no objeto-obra. Sua ocupação no espaço expositivo poderia aparentar uma facilidade de delimitação, caso se leve em conta somente o espaço do que está confinado na superfície do próprio livro.

Nota-se por esses elementos que ambos os formatos de expressão artística possuem características próprias e que, a partir de seus respectivos elementos de associação com o mundo, serão diferentemente abordados pelo indivíduo que primeiro entra em contato. O interator será, até certo ponto, condicionado pelo referencial que ele já carrega. Portanto, a pessoa que já manuseou um livro, uma publicação literária, traz em si essa lembrança, esse conhecimento, quando em contato com o livro de artista; e, na mesma medida, aquele que se vê pela primeira vez em uma instalação, irá recuperar relações tidas anteriormente com outros espaços – como relações arquitetônicas, de ambientes abertos ou fechados, lugares urbanos ou rurais, paisagens, entre outros.

No caso das instalações, feitas em ambientes internos ou externos, as obras são usualmente concebidas para extrapolar o tamanho humano e para circundá-lo completamente, exigindo do indivíduo seu movimento corporal no interior da própria obra. Já no caso dos livros de artista, as escalas das obras levariam o indivíduo a apresentar uma forma de interação que caracteristicamente exigiria também um movimento corporal, mas que se aproximaria da ideia de uma leitura no sentido mais

---

<sup>90</sup> Inclusive, para Paulo Silveira, importante artista e pesquisador dos livros de artista, essa referência ao códex seria um dos elementos que poderiam caracterizar as obras designadas como livros de artista. Para mais detalhes, ver o livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*.



próximo ao dos livros convencionais, por requerer, como ações principais, o movimento das partes superiores do corpo, como braços e mãos, sendo realizado a partir desse manusear, “folhear”.

Uma visão inicial, diante de tais observações, pode apontar que, de fato, lidamos com duas linguagens artísticas antagônicas, que se apresentariam ao indivíduo de maneiras totalmente diferentes e que ocupariam locais de formas divergentes entre si.

Apesar da amplitude de questões e especificidades intrincadas nestes casos, tanto os livros de artista quanto as instalações tratam-se de formatos que são, enquanto essência, meios de linguagem artística. E, como linguagens, possuem a capacidade de carregar em si a potencialidade da expressividade e da comunicação humanas, inclusive sendo portadoras de uma capacidade narrativa específica no campo das artes, por possuírem códigos de leituras já estabelecidos.

Partindo, portanto, do pareamento de quatro trabalhos artísticos específicos – *Tábula* (2015), *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003), *Abismo* (2012) e *Microscópio para São Paulo* (2011) – e de suas possíveis leituras poéticas – leituras essas, consideradas neste trabalho como ferramentas iniciais para a qualificação e reorganização dos espaços que envolvem o contato com essas obras –, veremos que os entremeios e ligações entre elas tornam-se possíveis partindo justamente das interações e percepções sensoriais semelhantes, que podem ser ativadas, em conjunto, no indivíduo. Tornando possível, assim, uma recriação relacional de espaços que permeariam esse contato.

Esses relacionamentos se caracterizariam pela capacidade de permitir em si uma “sobreposição de espaços”, de modo que eles seriam separadamente criados, mas sobrepostos no ato da interação, mantendo-se presentes concomitantemente e de forma que se reforçassem entre si, por meio da capacidade que tais espaços teriam de gerar travessias entre eles e entre suas estruturas formadoras – a obra, o interator e o local em que se encontram –, movimentos que favoreceriam a interação do indivíduo, criando caminhos com e entre a obra e possibilitando múltiplas camadas de leitura.

Mesmo com a ressalva de exceções e variáveis entre tais linguagens, veremos a seguir que a aparente oposição entre os livros de artista e as instalações pode ser redimensionada, criando um estreitamento nas distâncias entre esses meios e

tornando-os passíveis de aproximações, graças a essa capacidade de sobreposição e de novas leituras espaciais.

Seria, portanto, nessa sobreposição de espaços, que a Ponte Sinestésica poderia apresentar maior disponibilidade de ser estabelecida – considerando as ideias expostas nos capítulos anteriores, de uma expansão da relação humana com a obra de arte, como linguagem, para a leitura por meio da percepção do indivíduo, e as aproximações feitas com o inconsciente estético de Rancière, por exemplo.

A Ponte Sinestésica será, então, considerada como elemento participante na leitura poética e como meio capaz de criar correlações entre os trabalhos, partindo de suas estruturas espaciais e pensando nas sobreposições desses espaços, sejam eles partes do espaço real (onde a parte “material” da obra está, sua superfície e o local em que a obra está inserida, seja em uma sala, um campo aberto, um cômodo, uma mesa), ou parte do espaço virtualizado e metafórico, compreendendo em si os espaços da área de ação da obra (seu território, aquele em que a obra habita e que tem a capacidade de alcançar o indivíduo para que se inicie um diálogo entre eles, permitindo o encontro de suas aberturas) e da própria Ponte Sinestésica (espaço de trânsito que delimita essa área de ação da obra e que permite o acesso ao “bosque”, pela ativação sinestésico-metafórica entre indivíduo e obra).

Nos livros, o espaço real, do suporte, seria sobreposto pelos outros espaços a partir da interação e da capacidade de seu interator de explorá-lo. Pelo movimento corpóreo do manuseio e da leitura, o indivíduo seria capaz de acessar uma parte subjetiva e criadora, cuja possibilidade de ampliação da virtualização e da área de ação da obra seria dilatada, propiciando a ativação da Ponte Sinestésica e trazendo em si novas camadas espaciais.

O livro de artista possuiria, portanto, a capacidade de ter seu ambiente, sua espacialidade – anteriormente considerada restrito ao suporte – expandida. Ele toma proporções perceptivas de um campo que se amplia em conjunto com o interator, para além das páginas, criando camadas de leituras e espaços sobrepostos que extrapolariam a materialidade da obra.

Nas instalações, o espaço real, a sala, seria sobreposta pelo espaço virtualizado da área de ação do trabalho artístico, o qual se expandiria aos limites de sua capacidade, em conjunto com o espaço criado metaforicamente, na interação perceptiva do interator, sobrepondo-se, então, leituras possíveis desses espaços,

gerando-se camadas – tal qual as páginas nos livros – capazes de alcançar a Ponte Sinestésica.

Considerar como ponto relacional essa “sobreposição de espaços” possíveis, tanto na instalação como nos livros de artista, e julgar ambos como um possível caminho “mais direto” para alcançar a Ponte Sinestésica, mostraria que, em ambas as linguagens, as formas de percepção sensorial e de movimento corporal desse indivíduo no espaço seriam meios de acesso mais diretos ao nosso subjetivo e, conseqüentemente, à nossa abertura para dialogar com a obra e com os espaços metafóricos elencados.

Portanto, a partir dessa abertura subjetiva e da capacidade de encontro com a obra, também teríamos, em nossa percepção sensorial, as bases para o estabelecimento das fronteiras da área de ação dos trabalhos.

Tanto nos livros de artista quanto nas instalações, percebemos a capacidade de uma expansão ou recolhimento de seus campos territoriais, que são alheios às suas medidas dimensionais físicas, de maneira que se conectam com os interatores.

O ambiente metafórico dessa área ativa estaria diretamente ligado à capacidade do indivíduo de desenvolver essa relação sinestésica da Ponte com a obra. Quanto maior a disponibilidade de acesso, mais potente seria a Ponte Sinestésica, e maior seria a área de ação, ou vice-versa. É, dessa forma, função da Ponte estabelecer as fronteiras – como definidas por Certeau – da territorialidade ativa da obra artística.

4.2) *Tábula* (2015), *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003), *Abismo* (2012) e *Microscópio para São Paulo* (2011)

Investigando a reciprocidade entre obra, espaço e interator, por meio de uma abordagem subjetiva e baseada em um processo analítico aberto e em desenvolvimento, as quatro obras aqui apresentadas são parte do meu repertório pessoal, uma vez que tive a oportunidade de entrar em contato com elas ao longo dos anos de graduação e de mestrado, seja por meio do meu trabalho – como é o caso da obra *Tábula* –, seja pela possibilidade de apreciá-las em exposições artísticas – como ocorreu com *Microscópio para São Paulo*, *Abismos* e *Embutido Recôncavo* –

*Recôncavo Embutido*, respectivamente.

Entendo, portanto, que o que será abordado aqui é parte de uma reflexão ainda em processo e extremamente pessoal, baseado nas minhas experiências diretas, de leituras e fruição desses trabalhos artísticos. Compreende-se também que, por esse exato motivo, são relevantes para dar prosseguimento às reflexões fomentadas neste trabalho.

Começaremos, portanto, pela obra que tive a oportunidade de entrar em contato por mais vezes e por mais tempo: o livro de artista<sup>91</sup> *Tábula*, 2015, da artista Edith Derdyk<sup>92</sup>. Um de seus exemplares pertence, atualmente, ao acervo da Coleção de Arte da Cidade, no Centro Cultural São Paulo, e, por isso, como documentalista desse acervo, tive o privilégio de acessar e manusear a obra pessoalmente (figura 14).

O termo que intitula o trabalho traz consigo uma ambivalência, um entrelaçamento entre o suporte e o conteúdo, remetendo às antigas placas feitas em madeira e revestidas com cera, objetos de escrita presentes em algumas civilizações da antiguidade. Nessas placas, era possível registrar informações e, posteriormente, reutilizá-las, uma vez que a cera poderia ser derretida e novamente alisada.

Nesse livro de artista, Edith parece não só querer rememorar tais objetos, mas também recriar suas características de sobreposição de informações e camadas, passando da cera e escrita às páginas impressas, com a ressalva de que, na obra, as informações não são apagadas, mas, sim, sobrepostas e aglutinadas.

---

<sup>91</sup> Neste capítulo, usaremos os termos “livro de artista”, “livro-obra” e “livro-objeto” para designar dois dos trabalhos aqui expostos. Seguiremos tais nomenclaturas baseados no livro de Paulo Silveira, *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, no qual ele afirma que “livro de artista” e “livro-obra” são denominações equivalentes para esse formato de obra, e que “livro-objeto” seria uma classificação de um dos tipos possíveis de livro de artista. O termo “livro de artista”, inclusive, designa também a categoria dessas obras, servindo de forma ampla para uma designação generalizada (SILVEIRA, 2001, p.25).

<sup>92</sup> Edith Derdyk, nascida em São Paulo em 1955, é formada em Artes plásticas pela FAAP (1977-80), e é uma importante artista, designer, escritora e pesquisadora do cenário artístico brasileiro. Suas pesquisas são focadas no desenho, na linha, nas páginas e elementos formais dos livros, pensados quanto às suas possibilidades de sobreposição e interação dos elementos. Suas obras se concentram entre os formatos de instalações, livros de artista e desenhos.



FIGURA 14: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

Compondo esse livro-obra, temos um conjunto de páginas impressas, frente e verso, com fotos de sobreposições e montagens de páginas de outros livros. Mais especificamente, temos várias versões da primeira página do livro de *Gênesis*, retiradas de diferentes Bíblias, cada uma escrita em um idioma. Essas páginas foram intercaladas e sobrepostas, e suas imagens foram fotografadas e salvas em arquivos digitais (figura 15).

Tais registros são recorrentes em diversos trabalhos da artista, já que Edith possui uma extensa e intensa pesquisa, desenvolvida desde 2009, a partir da leitura do livro *Bereshith: a cena da origem*, de 2000, escrito por Haroldo de Campos<sup>93</sup>. Em *Bereshith*, o tradutor e poeta analisa e dialoga com o texto original, escrito em aramaico arcaico, ao traduzir os livros de *Gêneses* e de *Jó*, encontrados na Bíblia judaico-cristã. Para além dos caminhos da tradução, Edith afirma que Haroldo se

---

<sup>93</sup> Haroldo de Campos (1929-2003) foi um importante tradutor, poeta, ensaísta e crítico literário brasileiro, dedicado à poesia concreta, pela qual buscava a valorização da comunicação visual através da literatura.

debruça sobre a “instauração da palavra em estado poético”<sup>94</sup> e que, a partir daí, ela mesma passa a se interessar pela tarefa do tradutor, pela leitura e pela releitura possíveis nas palavras e na escrita. A artista cria, então, um paralelo com a arte, ao refletir quanto ao método “transcriador”<sup>95</sup> de tradução de Haroldo e desenvolve estudos que aproximam suas próprias produções ao que ela chamou de uma “transcrição visual”<sup>96</sup>.

Em sua própria “transcrição”, Edith sobrepõe, intercala e aglutina seus objetos de trabalho mais corriqueiros: as linhas, as palavras, os livros, as páginas e o desenho. *Tábula* é um dos trabalhos criados a partir dessas pesquisas, cujos desdobramentos ainda se refletem na produção da artista.

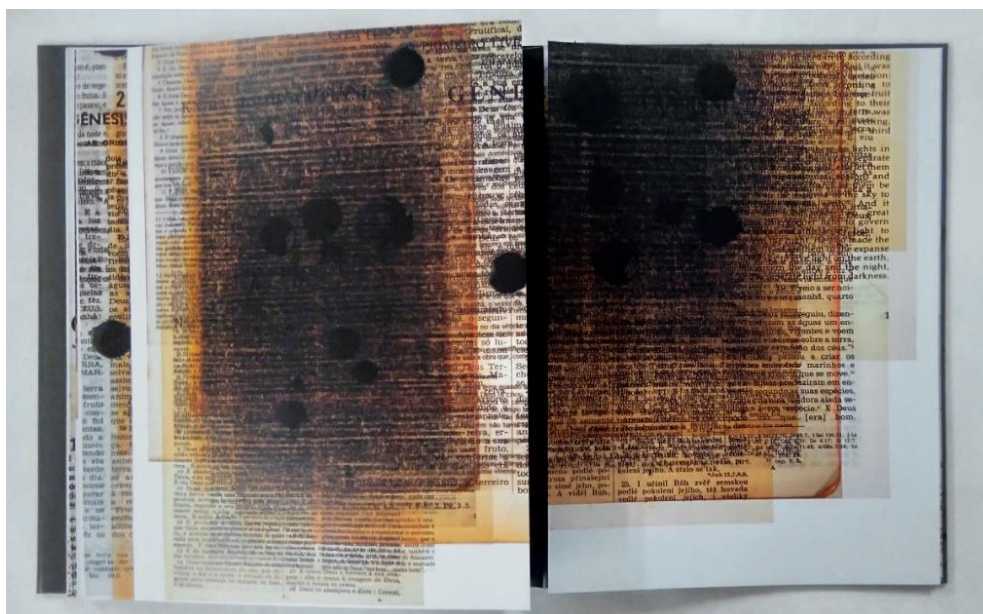


FIGURA 15: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

O livro de *Gênesis* é o primeiro livro da Bíblia (católica e hebraica) e apresenta a narração do início de todas as coisas, partindo das criações divinas do universo, do mundo e dos seres.

<sup>94</sup> Trecho retirado do vídeo “Entrevista Edith Derdyk sobre a exposição *Tábula Rasa* | Festival de Inverno VR”, postado em agosto de 2021, no canal “Centro Cultural Fundação CSN” no Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_vxuo\\_k0QU](https://www.youtube.com/watch?v=S_vxuo_k0QU), acessado em 31/08/2021.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid.

Na obra *Tábula*, por sua vez, temos a aglutinação das letras sobre as letras, páginas sobre páginas, narrativas sobre narrativas, em diferentes idiomas, sobrepostas de tal forma que, por vezes, não podemos distinguir as palavras. Tudo vira matéria (figura 16).

Essa matéria, ao contrário da cera das tábulas da Antiguidade, permite em si uma aglutinação dos conteúdos escritos, impressos sobre ela. Não será apagada; ao contrário, busca ser sobreposta, busca destacar esse conjunto de letras, termos e palavras, até certo ponto indecifráveis, seja pela língua em que estão escritos, seja pelas camadas que compõem a imagem.



FIGURA 16: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMS, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

Os espaços em branco, nas bordas e nos cantos, são também matéria, se conversam e abrem o caminho de uma leitura diferenciada para aquele que passa pelas páginas. Os pontos escuros entre elas, resquícios de experimentações anteriores da artista, estabelecem entre si pontos de escuridão total, capazes de trazer à leitura mais aglutinações, mais elementos que o interator desejará desvendar.

Mesmo as transparências, criadas pelas várias camadas de páginas de gramatura bem baixa – comuns em edições da Bíblia –, são matérias, que criam entre si véus, camadas de leituras sobrepostas à visão do leitor, de modo a despertar seu interesse por entrever a mensagem apresentada nas imagens (figuras 17, 18 e 19).



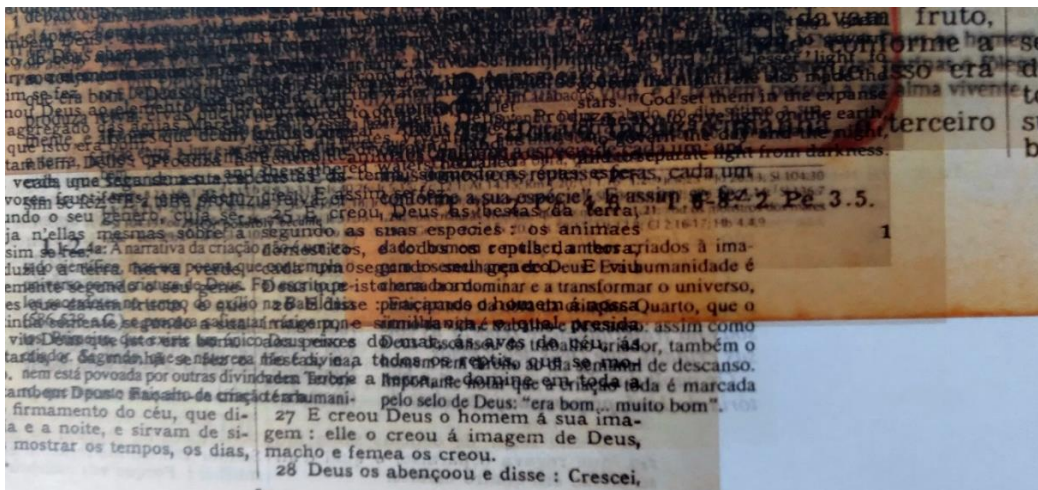


FIGURA 17: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.



FIGURA 18: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.



FIGURA 19: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.



Para além dessas visualidades, a obra apresenta, por seu suporte, uma outra camada de interação.

Inicialmente, esse livro de artista se apresenta no formato comum de códex, fechado, sendo, nesse momento, caracteristicamente “receptáculo” de sua matéria, capaz de armazenar seu conteúdo dentro do próprio suporte. Mas, quando aberto, movido pela ação do interator, temos o acionamento de suas estruturas. O livro, então, anima-se, cria vida, e sua matéria não mais se restringe, mas se liberta e começa um movimento de expansão.

A aglutinação das imagens impressas transforma-se em sobreposições de páginas. Nestas, as estruturas características dos livros se dissolvem e dão espaço a novas vertentes, revelando-se o potencial desse livro de artista. Suas páginas, de diferentes dimensões, intercaladas entre si, possuem estruturas de expansão: podem se abrir, se desvelar, podem desdobrar-se e ampliar seu próprio suporte (figura 20).

É por esse desdobramento que a obra trabalha, se agita e cresce, expande-se e se desloca. Traz uma nova alocação ao seu suporte, alçando-se no espaço, instalando-se verticalmente e dando ao interator essa nova versão e novas possibilidades de leitura. *Tábula*, portanto, ascende como objeto e se coloca no espaço, habita-o, impondo-se.

Quanto mais se manuseia, mais a obra se expande. Desdobra-se, revelando suas múltiplas facetas, múltiplos espaços de páginas que se abrem e se desvelam, cada uma tomando para si novas oportunidade de interação, mais e mais camadas de matérias, véus, brancos, pretos e palavras. Aglutinações que saltam das páginas e se desdobram em sobreposições de espaços (figura 21).

A superfície da obra se sobrepõe ao espaço em que está alocada – da mesa ou de um cômodo – e, extrapolando suas dimensões iniciais, alcança uma área de ação ampla, que pode abranger o interator que ali está. Ele, por sua vez, passa a movimentar-se junto com a obra, e o manuseio passa a ser um todo corporal, não mais restrito às mãos e aos braços.

A obra tem talvez sua própria “Gênesis” a partir do contato com o indivíduo, uma vez que ela se cria e se instaura pelas ações desse sujeito. O interator, inserido nesse papel do “ser criador”, que manuseia o suporte, qualificando-o e recriando suas estruturas materiais e metafóricas de interpretação, por meio do desdobrar do trabalho, e pela possibilidade das páginas de serem movidas de formas variadas,

poderia por si mesmo inserir novas camadas de espaços a cada interação, se considerarmos o que já foi exposto até este momento (figuras 22 e 23).

Logo, o modo de interação com o trabalho aproxima-se do contato que poderia favorecer a criação da Ponte Sinestésica, uma vez que possui características de movimento, percepção sensorial e aproximações metafóricas. Além disso, a obra, por sua mecânica e conteúdo, poderia ser fator de favorecimento ao contato com esse indivíduo.

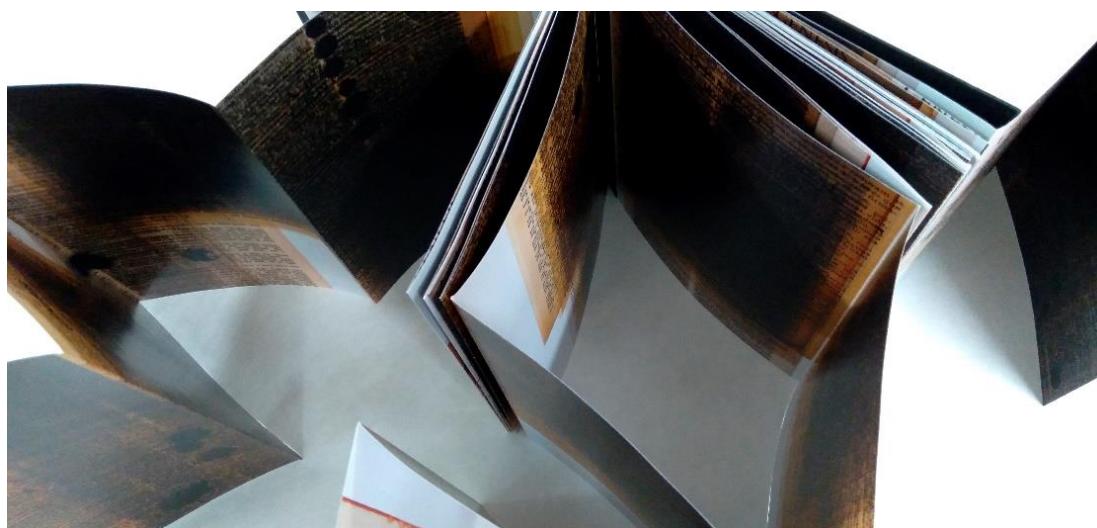


FIGURA 20: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

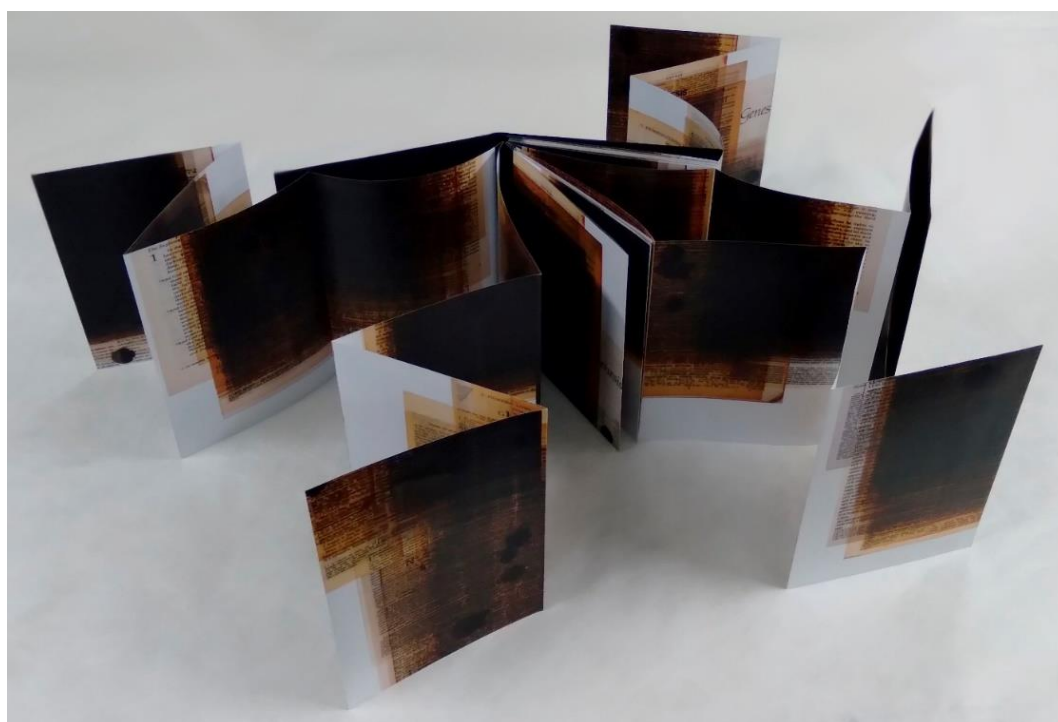


FIGURA 21: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

*Tábula* se torna, portanto, um “ser”. Ela se edifica, eleva-se, quando o interator entra em contato com ela, e sua estrutura – desdobrada, aberta a esse contato e ao ambiente – se ergue e incorpora em si um caráter de extensão da sua presença. Ela se posiciona e se impõe no espaço como o “ser-obra” que é e, desse modo, aproxima-se das características de uma instalação artística.

Na obra de Derdyk, a interação traz consigo a capacidade de tornar completo o livro-objeto. Sua presença diante do diálogo com o interator atinge o espaço, e a área de ação desse trabalho alastra-se para além do seu suporte “livro”, extrapolando seu receptáculo, ocupando e dominando o espaço.



FIGURA 22: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.



FIGURA 23: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.

Os desdobramentos em *Tábula* seguem caminhos que versam aproximações com outros trabalhos, como é o caso de *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, trabalho de instalação do artista Marepe<sup>97</sup> (figura 24).



<sup>97</sup> Marepe (Marcos Reis Peixoto) nasceu em 1970, na Bahia. Formado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), é artista visual, reconhecido internacionalmente, apresentando seus trabalhos em diversos países além do Brasil, como Alemanha e França. Em suas obras, costuma trabalhar com referências tradicionais da cultura popular nordestina.

FIGURA 24: *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

*Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* foi apresentado na exposição “Marepe: Estranhamente comum” em 2019, na Estação Pinacoteca em São Paulo, e assim como *Tábula*, é parte integrante de uma longa pesquisa do artista.

Marepe buscou desenvolver produções que poderiam criar um “espaço mínimo” e único, que “se transformasse e se multiplicasse em todos os cômodos comuns de uma casa”, sobrepondo quarto, banheiro, sala, área de serviço e cozinha, em um espaço no qual “todos os móveis e utilitários” já estariam inseridos “nas extremidades da construção, deixando um vão único no centro”<sup>98</sup>.

O artista, então, queria apresentar ao visitante a oportunidade de entrar em contato com esse espaço “condensado”<sup>99</sup>.

Pensar nesse “condensar”, nessa sintetização de espaços reunidos em um só, demonstra também aproximações com *Tábula*, seja pelas características iniciais de “receptáculo” – considerando que, em *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, temos um ambiente que se apresenta como estrutura confinante de diversos objetos e espaços individuais aglutinados –, seja pela característica de sobreposição de espaços presentes em ambos. Em *Tábula*, temos as superfícies do local da obra, das páginas, das camadas de folhas impressas, reunidos na estrutura do livro-objeto; já em *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, temos as sobreposições dos cômodos, dos objetos e do próprio espaço em que a obra é alocada (figuras 25 e 26).

Apesar de tais características, de vertentes aglutinantes e de um caráter de oclusão, ambas as obras compartilham entre si um outro ponto, o qual revela em si a potencialidade desses trabalhos: suas capacidades de se expandir no espaço em que habitam, partilhando com o interator novas oportunidades de interação e movimentações específicas nesses espaços, reais ou virtuais, através de um movimento ativo de se desdobrar e se abrir ao ambiente.

---

<sup>98</sup> Nota retirada do site da Galeria Luiza Strina, representante do artista, acessado em 20/10/2021 pelo link: <https://galerialuisastrina.viewingrooms.com/artists/55-marepe/works/22470-marepe-embutido-iii-da-serie-arquitetura-aerea-2016/>

<sup>99</sup> Ibid.





FIGURA 25: *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.



FIGURA 26: *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

Em *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, os espaços de dentro se externalizam, trazendo à obra uma relação dúbia entre espaço fechado e aberto, articulada pela inversão de papéis entre dentro e fora. O espaço fechado abandona os atributos do oculto, tapado e coberto, para adotar a gramática do desvelado, exposto e manifesto, próprios dos espaços abertos. A obra, portanto, instala-se nesse espaço de alocação, habita-o.

Em sua abertura, consegue ocupar o espaço em que o interator se encontra, convidando-o a “entrar”, a conhecer todos os seus elementos que estavam condensados. Mas também o convida à passagem, ao caminho, ao contorno e à exploração de todos seus cômodos, seus espaços aglutinados e sobrepostos, na medida em que eles se instauraram e se desvelam nos desdobramentos do trabalho. Inclusive em seu título, temos a impressão de um desdobramento pela repetição das palavras, em ordem invertida, que acabam gerando uma referência a essa estrutura articulada.

Apesar das diferenças entre seus materiais e suas escalas – sendo *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* constituído por uma estrutura de 300,0 x 300,0 x 300,0 cm, em madeira e metal; e *Tábula* uma estrutura de 18,0 x 22,5 cm, feita em papel –, ambos os trabalhos, em sua mecânica, apresentam grandes semelhanças, revelando entre si uma grande conformidade.

A dominação espacial é imposta pelas duas obras, que acabam por alcançar dimensões extrapoladas de suas áreas de ação iniciais, por causa da interação e da capacidade de movimento corporal que elas criam, em diálogo com esse interator.

Seus interiores são, assim, revelados por um movimento de expansão através da dobradiça ou dobradura, e o interator, em ambos os casos, é “convidado” a acessar novos espaços, a desvelar o que antes parecia encoberto ou oculto.

*Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* poderia ser considerado, portanto, um objeto com articulação de livro, enquanto *Tábula* seria um livro com articulação de objeto, ambos com a sua própria potencialidade de criar e recriar sobreposições de espaços, sejam eles reais, virtuais, metafóricos ou interpretativos. (figuras 27 e 28).



FIGURA 27: *Tábula*, 2015, Edith Derdyk. Editora Ikrek. Obra pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP, São Paulo, SP, 2019. Fotografia: Luciana Nicolau.



FIGURA 28: *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, 2003, Marepe. Coleção particular, Lisboa, Portugal. Exposição “Estranhamente Comum” em 2019, na Estação Pinacoteca, São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.



*Tábula e Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* se aproximariam, desse modo, por suas mecânicas de ativação e pela capacidade de criar sobreposições de espaços. Entretanto, esses trabalhos não seriam exemplares únicos de tais aproximações.

*Abismo*, 2012, de Lucia Mindlin Loeb<sup>100</sup>, foi apresentado em 2018 na exposição “Tarefas Infinitas”, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, em São Paulo.

A obra, um livro de artista assim como *Tábula*, também possui um formato inicial de códex, como um livro extremamente grosso. Em suas páginas, foi impresso repetidamente, na frente e no verso de cada folha, a mesma imagem – uma foto de várias pessoas andando sobre rochas em uma praia. O livro, então, após costurado, foi serrado ao meio na diagonal, sendo, portanto, um conjunto de duas partes soltas, do mesmo original (figura 29).



FIGURA 29: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Editora TIJUANA. Retirado de: <https://tijuana.net.br/EDICOES-EDITIONS>, acesso em 30/09/2021.

---

<sup>100</sup> Lucia Mindlin Loeb, artista paulista nascida em 1973, é graduada pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, mestra e doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. Trabalha, principalmente, com fotografia e livros de artista, investigando suas possibilidades de criação pela utilização de repetições, sobreposições, deslocamentos, cortes e furos.

Assim como na obra de Edith Derdyk, *Abismo* acaba remetendo ao seu próprio título a partir das características de seu suporte.



FIGURA 30: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Editora TIJUANA. Retirado de: <https://tijuana.net.br/EDICOES-EDITIONS>, acesso em 30/09/2021.

A altura do livro, erguido sobre a superfície em que é exposto, apresenta-se como dois paredões rochosos. Separadas as partes serradas, temos, então, o “desfiladeiro”, o caminho aberto entre as montanhas no qual podemos cair, como uma armadilha do trabalho que envolve nossa atenção e cria a disposição do indivíduo de manuseá-lo, de explorar suas características montanhosas (figura 30).

Nesse contato, o interator terá a capacidade de começar o movimento, dar vida à obra pelo primeiro folhear. As páginas, com a mesma imagem, não são iguais entre si, já que o corte diagonal as separou em lugares diferentes. Elas passam a ser imagens individuais; o “abismo” que separa as metades separa também as imagens, mas une-as como conjuntos de espaços.

Em *Abismo*, podemos então encontrar a mesma capacidade de criação de espaços que vimos anteriormente nas obras de Edith e Marepe. Seja pela habitação do espaço real pelo suporte, seja pelos espaços das superfícies das páginas ou dos

diferentes espaços vistos nas imagens, ou pela criação de um espaço virtualizado – que parte da interação do indivíduo e seus movimentos sobre as estruturas do objeto. Todos se sobrepõem e se aglutinam entre o diálogo do interator – e seu movimento corporal em relação ao trabalho –, o campo de ação da obra e o espaço em que se encontram (figura 31).

Primeiro, o espaço do suporte, ocupado pelas capas, folhas e imagens, propicia a leitura para além da sua estrutura de livro. Em diálogo com o título, quando se apresenta em sua montagem vertical, separada ao meio e equilibrada de forma que aparenta certa instabilidade, abre, por meio do corte diagonal, seu diálogo com a ideia efetiva de abismo. A corporificação desse despenhadeiro de papel tem início na exploração espacial do suporte pela percepção daquele que o toca e, nesse movimento, a obra também começa um movimento próprio de expansão.



FIGURAS 31: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Exposição "Tarefas Infinitas", 2018, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC (CPF-SESC), São Paulo, SP. Retirado de: <https://jornal.usp.br/cultura/livros-e-seus-variados-modos-de-usar-e-existir/>, acesso em 30/09/2021.

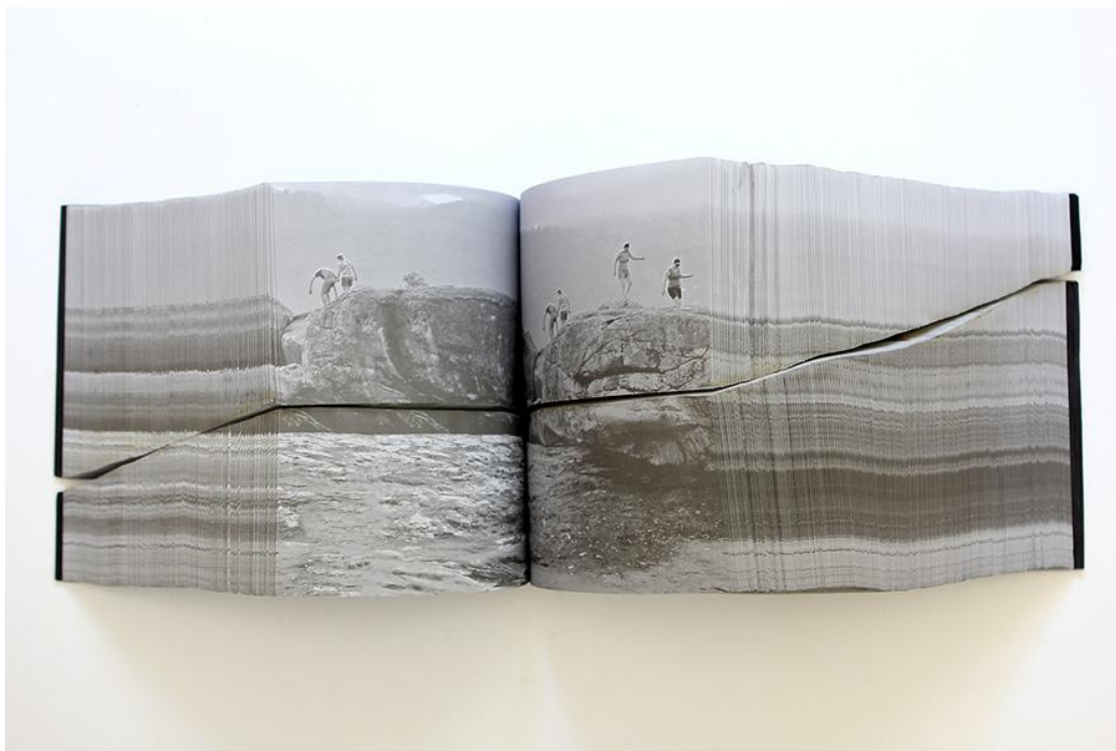


FIGURA 32: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão *offset* e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

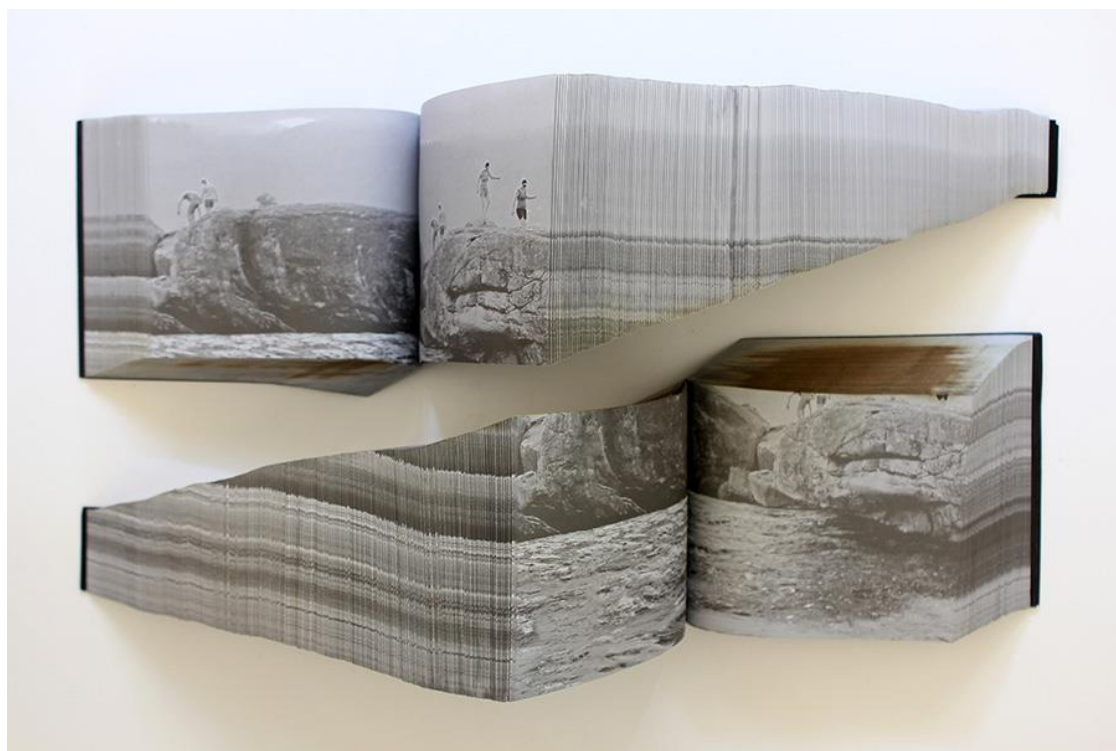


FIGURA 33: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão *offset* e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

Chegamos, desse modo, ao espaço de virtualização, essa imposição e edificação que a obra desenvolve no espaço e que vai criar, na percepção do indivíduo, novas possibilidades e novos espaços.

O interator, confrontado pela criação do espaço íngreme desse objeto corporificado, vai sentir sua área de ação se revelar pelo espaço do entorno e vai se perceber motivado a mover as partes dessa estrutura – que o convida à exploração – para melhor assimilar as conexões das imagens com o formato do penhasco e com os registros fotográficos que apresentam pessoas se aventurando por rochedos.

Talvez a existência das pessoas nas fotos, como desbravadoras de um local alto e rochoso, seja uma parte do convencimento subconsciente do interator em também se aventurar, manuseando as “formações” paralelas de papel. A base do objeto, mais fino em uma das partes, parece ser exemplo de uma instabilidade que igualmente percebemos na ação registradas das fotos. Associamos o perigo de queda das pessoas nas imagens ao risco de queda do próprio suporte, ou de nós mesmos no “abismo” criado pela própria obra.

Nossas capacidades de leitura e percepção são influenciadas por todos esses elementos e, nesse local de curiosidade, receio e interesse, fica expressa a capacidade de ampliação espacial do trabalho. Não mais restritas ao próprio suporte, as camadas de interpretação de seus espaços se ampliam para o entorno e se envolvem com a área de ação da obra e o indivíduo (figuras 32 e 33).

Aqui, como na instalação, o contato do público com a obra conduz a uma inserção do indivíduo no próprio trabalho, criando nele a caracterização de elemento ativo da obra pela possibilidade da sua ação, pelo manuseio do objeto em que se vincula a virtualidade na leitura e “descoberta” da obra, inserida no contexto da percepção.

É interessante que, apesar de medir 18,0 x 21,5 x 22,0 cm quando fechado, *Abismo* é capaz de se expandir e se tornar ainda maior, superando também os 59,0 x 21,5 cm de abertura. Ele parece ser capaz de se agigantar, tomando proporções que extrapolam sua própria materialidade e se aproximam de suas relações metafóricas de “montanha” (figura 34).





FIGURA 34: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Página do livro “Fotografia na arte brasileira séc. XXI”, 2013, Editora Cobogó, São Paulo. Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/publicacoes.html>, acesso em 30/09/2021.

Na obra de Lucia Mindlin Loeb, as páginas refletem em si as mesmas imagens, mas, separadas pelo corte diagonal e pelo folhear das páginas, suas sobreposições são capazes de criar novos contextos e novas leituras, que expandem o objeto para outras possibilidades espaciais. A cada movimento, a cada manuseio, o mecanismo dessa obra permite novos formatos e novas imagens são vistas, separadas de suas outras metades por diferentes ângulos, ainda que registrem o mesmo momento. Nesses contextos, o trabalho poderia também se relacionar com a obra *Microscópio para São Paulo*, do artista Olafur Eliasson<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Olafur Eliasson, artista dinamarquês nascido em 1967 e formado pela Royal Danish Academy of Fine Arts, produz esculturas, fotografias, filmes, pinturas, intervenções em grande escala e instalações, sendo reconhecido, principalmente, pelos dois últimos. Seus trabalhos utilizam elementos como a luz, a água, o sol e a temperatura, com enfoque na ativação sensorial e perceptiva do observador. Em 1995,

*Microscópio para São Paulo*, 2011, foi apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na exposição “Seu corpo da obra” – primeira mostra individual do artista no Brasil, cujos trabalhos foram expostos em três diferentes locais de São Paulo (Pinacoteca, SESC Belenzinho e SESC Pompéia).

Criada especificamente para o pátio do prédio principal da Pinacoteca, o artista construiu uma grande estrutura de espelhos e metal, em formato de uma pirâmide invertida, preenchendo o espaço do telhado até o chão. A obra remetia a um caleidoscópio gigante, capaz de refletir o espaço, não só externamente, como também em seu interior, que o visitante poderia acessar pela passarela do prédio, que cruzava o meio da obra (figura 35).



FIGURA 35: *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”,

---

mudou-se para Berlim e abriu o Studio Olafur Eliasson, onde possui um time de diversos profissionais que o auxiliam em suas produções.

Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP. Retirado de:  
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107103/microscopio-para-sao-paulo-microscope-for-sao-paulo>,  
acesso em 15/10/2021.

A obra de Eliasson apresenta, nos reflexos do espaço e de seus elementos, as principais ferramentas de diálogo com o público. As estruturas do prédio, paredes, objetos, o teto de vidro, as luzes e os próprios visitantes tornam-se elementos do trabalho, não só no contexto do espaço real, onde está a obra, como também nos múltiplos espaços virtualizados, criados em cada espelho.

Funcionando quase como portais, os espelhos repetem em si os espaços que estão refletindo e os próprios cruzamentos de reflexões geram entre si novos espaços. O prédio se multiplica, seu acesso se expande – ainda que de forma fragmentada –, atingindo os visitantes de maneiras diferenciadas.

O posicionamento e a movimentação do indivíduo nesse espaço tornavam-se variáveis que interferiam nas leituras perceptivas com a obra e o lugar por ela habitado, já que, como fractais de espaços, os interatores se percebiam imersos nas reflexões. Podiam se sentir como parte do prédio, de maneira ambígua, de certa forma habitando o exterior e o interior do próprio trabalho artístico.

Esse jogo reflexivo cria certa aproximação com o nome da obra de Marepe, considerando que *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* possui as mesmas palavras em seu título, mas escritas de formas espelhadas. Também poderia se aproximar pela ideia de condensação de espaços, onde, no mesmo local, podemos ter a obra e seus variados “cômodos” – ainda que virtuais, na obra de Eliasson –, retomando a ideia de uma capacidade de criação espacial e sobreposição dos espaços que podem ser acessados pelo indivíduo que interage com esses trabalhos.



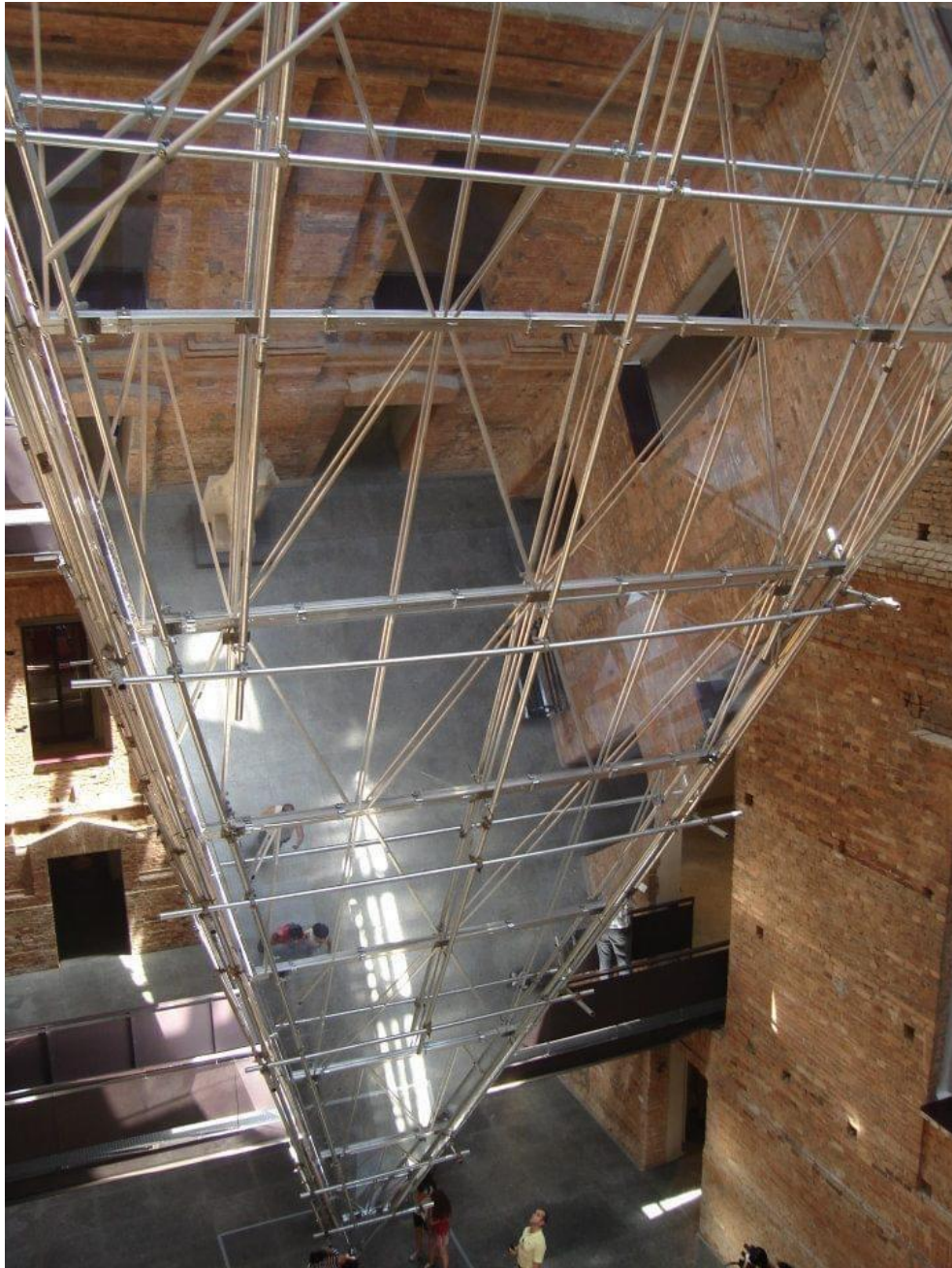


FIGURA 36: *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

Além dessas aproximações, a obra também se relacionaria com os outros trabalhos pela perspectiva da capacidade de expansão na habitação do espaço. É interessante que o “desdobramento” dos espaços na obra de Olafur não viria pela abertura do que estava fechado, mas, antes, pelas diversas fragmentações possíveis do espaço real em virtual (figura 36).

Abre-se, portanto, uma obra com várias camadas de interação e interpretação, que pode, até certo ponto, aproximar-se da leitura das camadas de páginas no livro de Lucia Mindlin Loeb, uma vez que, em *Abismo*, também se encontram imagens de um mesmo momento – mas que não mais representam a mesma posição, graças aos seus cortes distintos. As páginas de *Abismo* transformam-se em imagens únicas, assim como as imagens refletidas pelos espelhos da obra *Microscópio para São Paulo*, que refletem sempre imagens diferentes para cada indivíduo (figuras 37, 38 e 39).

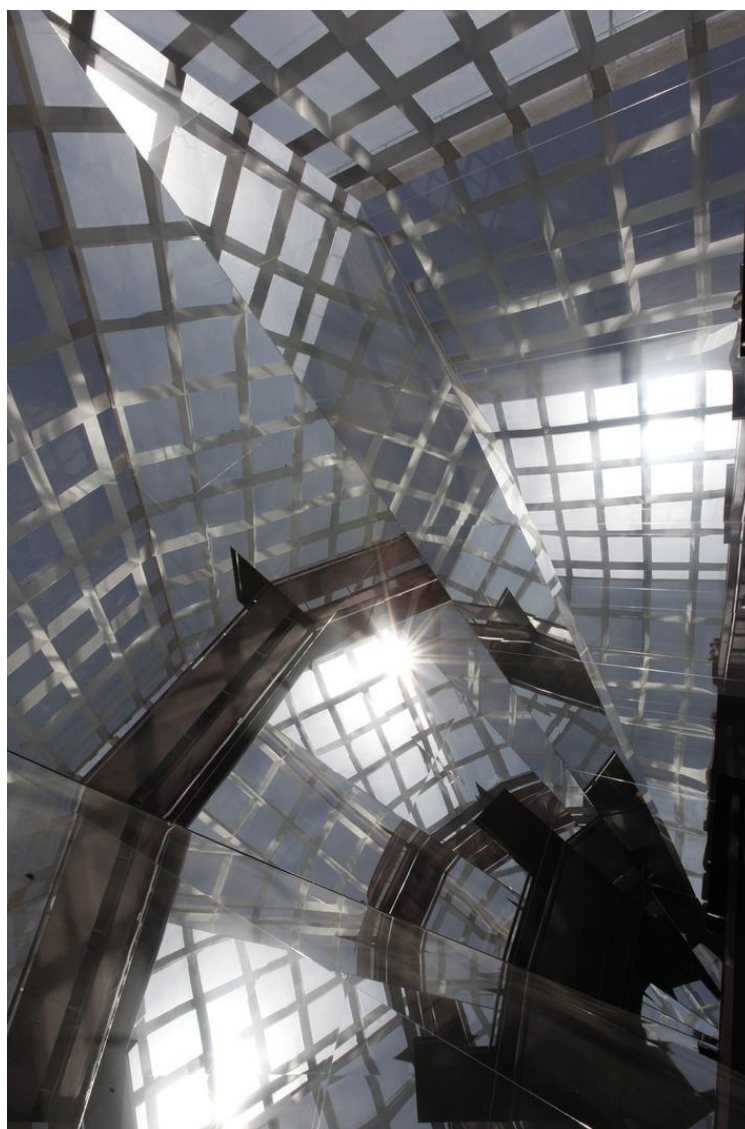


FIGURA 37: *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP. Retirado de: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107103/microscopio-para-sao-paulo-microscope-for-sao-paulo>, acesso em 15/10/2021.



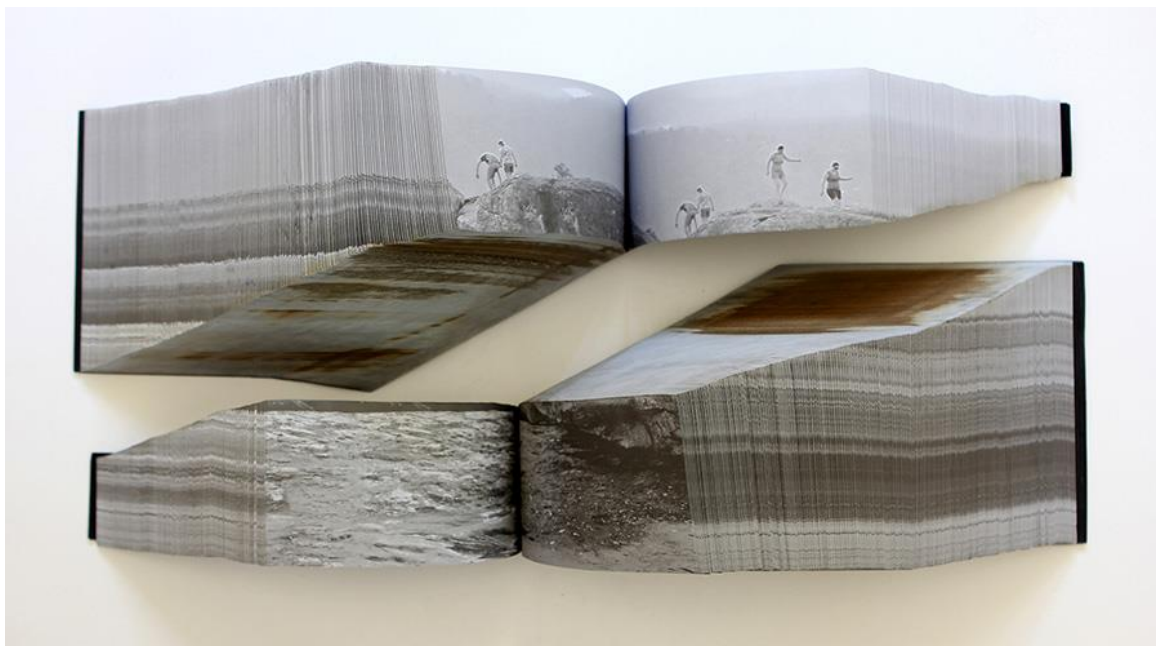


FIGURA 38: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

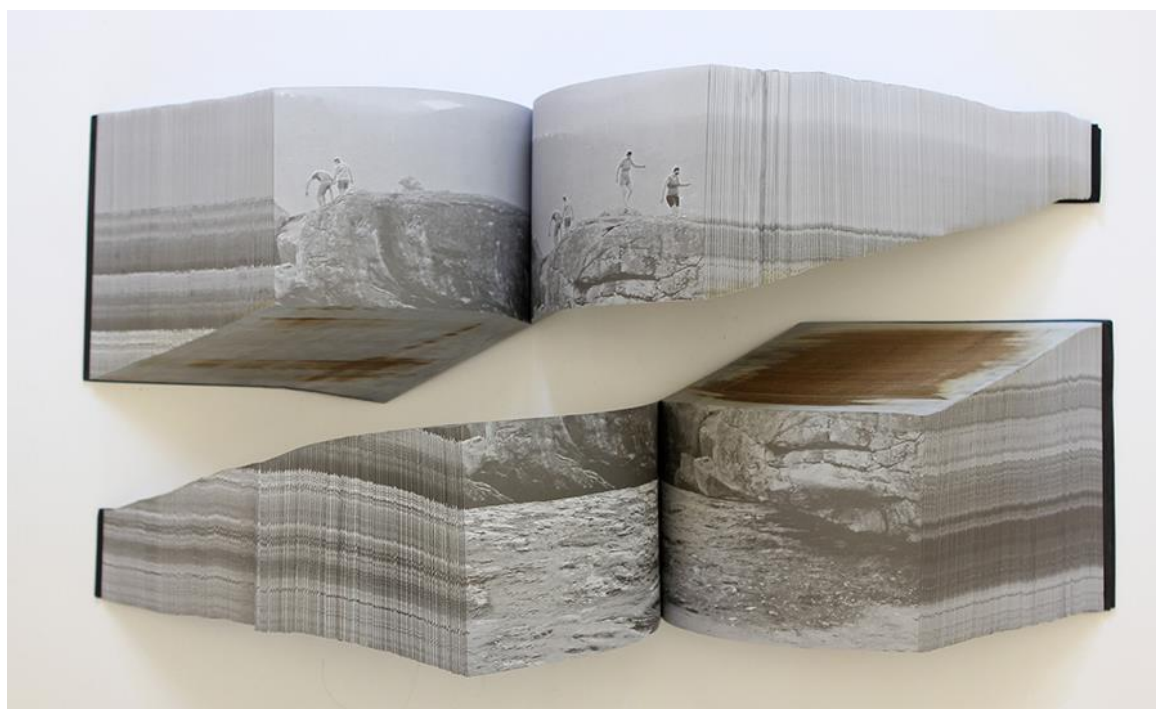


FIGURA 39: *Abismo*, 2012, Lucia Mindlin Loeb. Obra composta por um livro cortado, impressão offset e encadernação manual, edição de cinco exemplares (numerados e assinados), Portfólio da artista. Retirado de: <http://www.lucialoeb.com/l031.htm>, acesso em 30/09/2021.

O espaço, modificado pelos elementos da obra, interfere na percepção daquele que o presencia. Além disso, no momento em que o público entra em contato com esses componentes, ele também acaba se tornando um dos elementos da própria obra, uma vez que seus movimentos, sua interação, percepção e vivência são espelhados pelas paredes do trabalho artístico, preenchendo e reescrevendo o local em que se encontra. Adquire, em conjunto, a ilusão perceptiva de uma espacialidade que se expande infinitamente, refletindo os próprios visitantes e os inserindo naquilo que experienciam, criando um ciclo de existência de virtualidade (figura 40).

Segundo Olafur:

O segredo para ativar o potencial dessas estruturas não é cognitivo nem ocular. É, em grande medida, uma combinação de mover-se fisicamente ao redor deles e olhar, ao mesmo tempo, para a maneira como elas instrumentalizam, ou ativam, o espaço. E é aqui que o corpo se torna interessante. Estou me referindo a estender o pensamento até a ação. [...] É aqui que o corpo desempenha um papel fundamental [...] como o veículo da forma como corpo e mente colaboram para ativar um objeto no espaço. (ELIASSON in VOLZ, 2011, p.385 e 386)

O corpo, portanto, é elemento fundamental para o artista; além disso, funciona como modo de ativação do objeto-obra no espaço. Tal qual os livros de artista citados, é na ação do mover e de se movimentar que o trabalho vai se estabelecendo e se expandindo.

A passarela, que corta a obra e o vão da Pinacoteca, parece tornar-se ponte e não só conecta os dois lados do prédio, como também permite ao visitante adentrar a própria obra, de forma que presencia seu núcleo – assim como acessamos o miolo em um livro – e pode se ver refletido dentro dele.

A sobreposição espacial da obra de Olafur integra, assim, tanto seu exterior, dialogando principalmente com a área espacial e estrutural do prédio da Pinacoteca, como em seu interior trazendo, aqui, a estrutura do teto, as luzes do espaço externo da cidade, o espaço da própria passarela e os visitantes, com suas camadas de percepção.

Nesse interior, o indivíduo era capaz de receber com potência máxima a iluminação externa, transformando os espelhos em refletores de um espaço ainda mais amplificado, o do céu da cidade, trazendo para dentro os espaços externos,

sobrepondo, cada vez mais e mais, as possibilidades de espaços inseridos ali, dentro do próprio diálogo entre interator e obra (figura 41).



FIGURA 40: *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, SP. Fotografia: Luciana Nicolau.

O indivíduo tornava-se, desse modo, um seguimento do trabalho, uma vez que era capaz de adentrar o interior da pirâmide e se ver multiplicado nas paredes espelhadas da obra, observando as diferentes imagens e facetas desses fractais do céu e de novos espaços. As sobreposições imagéticas eram capazes de colaborar com as novas perspectivas de um mesmo espaço, talvez se aproximando de uma concepção de igual desdobramento, criando uma espécie de movimento em conjunto



com o próprio interator. A cada passo, esse movimento era mais e mais perceptível, já que céus, estruturas e visitantes se modificavam a cada deslocamento, devido aos posicionamentos dos espelhos e às imagens dos fractais que se alteravam.

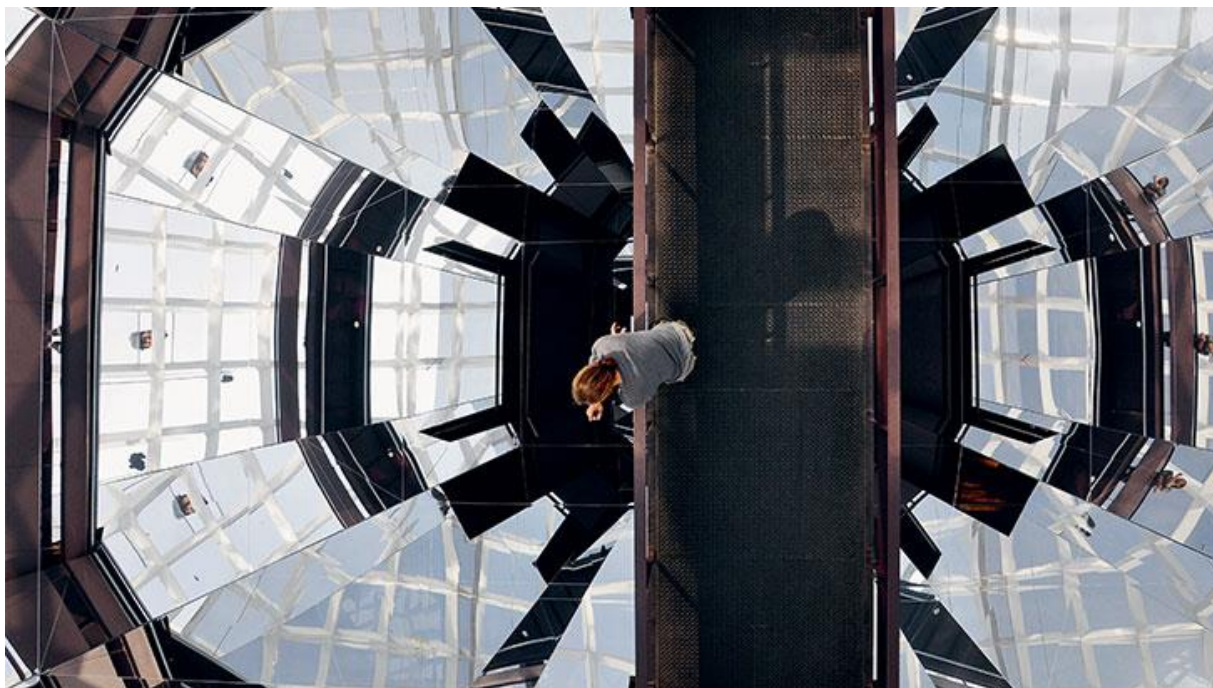


FIGURA 40: *Microscópio para São Paulo*, 2011, Olafur Eliasson. Exposição “Olafur Eliasson: Seu corpo da obra”, Pinacoteca de São Paulo, SP. Retirado de: [https://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/124\\_A+ARTE+COMO+EXPERIENCIA+COMPARTILHADA#/tagcloud=lista](https://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/124_A+ARTE+COMO+EXPERIENCIA+COMPARTILHADA#/tagcloud=lista), acesso em 15/10/2021.

A vivência do objeto, a partir da possibilidade da interação do tocar e folhear das páginas ou do seu movimento corporal e leitura em um espaço expositivo, no qual o indivíduo dialoga com o trabalho, transforma a obra em algo mais, algo novo. Porque é na compreensão do observador que se encontra o caminho da percepção, diálogo, assimilação e internalização da obra, por vezes possibilitando ao público alcançar o que aqui denominamos de Ponte Sinestésica.

A expansão das obras, das suas tensões territoriais, limita-se a partir da percepção individual de cada um. As relações sensoriais e de tensão do interator, que ressoariam com esses objetos, mostrariam, pela Ponte Sinestésica, até onde o fluir e a espacialidade das obras poderiam existir. É o bosque que permite sua entrada e que faz o indivíduo trilhar caminhos perceptivos, guiando-o sensorialmente por todas essas obras, externando quais os espaços de fronteira do local que elas habitam.

A espacialidade, neste ponto, sentida de forma sensorial e cinestésica, será

diversificada entre os indivíduos, ainda que experienciem os mesmos trabalhos. Seja no tempo, na leitura ou na memória do visitante, esses trabalhos dialogam com a humanidade. São obras cujo habitar também busca permitir o sentir, o estar ali, criando todas as possibilidades para o estabelecimento de elos com elas.

Assim, *Tábula*, *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido*, *Abismo* e *Microscópio para São Paulo* são obras que, apesar de suas diferenças – tanto no caso dos contextos de experiências (privada e individual, nos livros de artista; pública e coletiva, no caso das instalações), quanto nas distintas escalas e suportes (de pequeno a médio porte nos livros, e de grande porte nas instalações) – podem ser aproximadas por se assemelharem subjetivamente no contato ativo com o indivíduo que pode contatá-las, criando leituras e interações por meio das possíveis sobreposições espaciais, imagéticas e perceptivas das próprias obras e do interator.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar esta dissertação, considero importante compartilhar minhas experiências e os caminhos que me levaram às associações aqui desenvolvidas, resultantes na Ponte Sinestésica e na exploração de sua possível existência em dois tipos específicos de obras artísticas: as instalações e os livros de artista – algo que pode ser um diferencial, considerando outras metodologias de estudo que abordam tal percepção.

A escolha do enfoque da pesquisa está, portanto, atrelada às minhas experiências acadêmicas e estéticas, ainda que eu mesma nunca a tivesse nomeado assim antes deste projeto. Creio que tanto o contato que tive com os livros de artista e com as instalações, quanto o pensar sobre eles foram chaves essenciais para desenvolver todo o texto elaborado até este momento.

Retomando a origem desta pesquisa, mesmo que de início não reconhecesse a sua importância, partirei de uma leitura, presente ainda hoje no meu processo, e que acredito ser o procedimento fundante deste trabalho. Esse primeiro destaque se refere à leitura dos livros de Wassily Kandinsky.

Em 2011, tomei conhecimento de dois de seus escritos mais famosos – *Do Espiritual na Arte*<sup>102</sup> e *Ponto e Linha Sobre Plano*<sup>103</sup> – e me foi recomendada a leitura de ambos. Na época, tinha pouquíssima familiaridade com o desenvolvimento teórico do artista e as suas produções plásticas não estavam entre as categorias de obras que mais me ocupavam.

Essas leituras revelaram-se essenciais, não apenas como simples referências, estáticas, mas também como gatilhos de ideias e raciocínios referentes ao contato humano com as produções artísticas. Em especial, na obra *Do Espiritual na Arte*, na qual Kandinsky cria relações entre as cores, movimentos e sons. A leitura tomou sentido, corpo e forma, conforme fui avançando e as possibilidades de compreensão

---

<sup>102</sup> Finalizado em 1910 e publicado em 1954, o livro *Do Espiritual na Arte* é uma análise desenvolvida por Kandinsky sobre as condições de criação do artista, estabelecendo uma teoria das cores e preconizando a arte puramente “espiritual”, alcançada na abstração, por meio da aproximação com o espírito e com a síntese das artes.

<sup>103</sup> Publicado originalmente em 1926, no livro *Ponto e Linha sobre Plano*, Kandinsky promoveu o desenvolvimento orgânico de sua publicação anterior, *Do Espiritual na Arte*, procurando sistematizar suas ideias teóricas quanto às formas, com experiências práticas e estabelecendo pontos de referência por meio de um método analítico dos elementos.



de suas ideias se apresentaram como estímulos, que se revelaram como momentos de reflexão e de aproximação à visão sensível do artista e ao seu pensar quanto aos elementos da pintura, e como as características dela poderiam se apresentar ao nosso sensorial. Todo esse conjunto de informações fixou-se em mim.

É também na sua ideia de “ressonância” da obra com o observador que hoje percebo ter sido uma espécie de “conceito caixinha”, se é que o posso apelidar assim, que ficou guardado em meus raciocínios e minhas vivências. Creio que toda vez que eu vou a uma exposição, ou que entro em contato com trabalhos de arte, essa caixinha entreabre-se, fica à espreita esperando o momento em que pode se abrir, mantendo-se em mim como uma ideia, com o forte objetivo de se apresentar, de existir. Todos esses elementos são recuperados e apontados, neste trabalho, como parte do meu raciocínio e como uma forma de externar o que por tanto tempo tem se mantido guardado em meus questionamentos, quase como um ponto que fica ali, constantemente rodando, girando em seu inconsciente, mas que, ao mesmo tempo, vai tomando forma, desenvolvendo-se e reunindo conteúdo para crescer.

Wassily Kandinsky também é minha referência primária no estudo das relações entre a arte e o humano, considerando que suas ideias e relações poderiam ser criados por meios de laços internos de interpretação, sensórios quanto ao que nos é apresentado, complementando nossa experiência externa com a interna.

Já no ano de 2012, aluna ingressante da graduação em Artes Visuais, desenvolvi uma pesquisa na Iniciação Científica e, nela, reconheço um segundo marco para as minhas reflexões neste mestrado.

O projeto, então voltado para a fotografia e escultura, começou a se desdobrar para algo mais amplo e se projetou para as instalações artísticas e os *site-specifics*. Foi nesse período que comecei a pensar sobre algumas questões intrínsecas à percepção, especialmente acerca da maneira como nosso sistema sensorial atua e se estabelece em contato com a obra de arte, sendo afetado pelo espaço, tendo em vista que o fato do observador “estar dentro da obra” poderia influenciar e estimular nossos sentidos.

Entre as tarefas que desenvolvi, foi indicado que eu lesse o livro *A origem da*

*Obra de Arte*<sup>104</sup>, 2005, escrito por Martin Heidegger. Lembro-me de achar o livro interessante e recorde-me que, ao final da leitura, fiquei com diversas indagações quanto ao que o autor abordou. Diferentemente de Kandinsky, esse livro se manteve, para mim, como uma referência do quanto os questionamentos relacionados às artes podem ser complexos e de como tal complexidade poderia tornar-se ainda maior pela dificuldade em propor e usar palavras que possam abranger o estado, o sentimento e a ideia do que realmente queremos dizer.

No livro que li, o tradutor optou por deixar diversos termos seguidos pelas palavras originais, em alemão, usadas por Heidegger. Entende-se, portanto, que o tradutor sentiu a necessidade de trazer os termos originais como uma “complementação” da tradução, como um elemento do que os termos em português poderiam não alcançar. Inclusive, creio que mesmo os termos em alemão poderiam não alcançar completamente o que Heidegger pretendia nos explicar. Entramos, então, na questão da linguagem escrita, que está tão intrincada a nós e às nossas experiências – principalmente quanto à arte – mas que, por vezes, pode não ser suficiente para expressar completamente o sentimento ou sensação daquilo que experienciamos como seres humanos.

Permaneci na Iniciação Científica até 2014 e, no último ano, comecei a refletir a respeito do uso das cores – retornando a Kandinsky – e sobre a luz, ainda no contexto das instalações e *site-specifics*, pensando, então, nos estímulos visuais e em como seus efeitos poderiam enganar nosso olhar, trazendo matérias que estariam localizadas em um mundo virtual, no qual a projeção da luz seria criadora do objeto e da alteração da sua cor, inserindo sua matéria luminosa no espaço e ocupando aquele local. Regina Silveira<sup>105</sup> e James Turrel<sup>106</sup> foram, naquele momento, dois importantes artistas nos meus questionamentos, com suas obras que operavam com projeções e luz. Turrel em especial, pelas suas obras projetadas nos cantos das salas, criando

---

<sup>104</sup> Original de 1977, o livro é resultado de três conferências realizadas em 1936, pertencendo à fase final de Heidegger. O objetivo da obra era analisar a verdade e o ser, por meio da meditação sobre a natureza da obra de arte, e não buscava a resolução da pergunta “o que é arte?”. O intuito era, com efeito, desenvolver um caminho de raciocínio para essa questão, além de abordar questionamentos relativos à obra de arte, à verdade, ao ser, à essência da obra de arte, entre outros.

<sup>105</sup> Regina Silveira é brasileira, nascida em 1939, em Porto Alegre, RS. É artista-plástica e arte-educadora, autora de diversas obras multimídia, instalações, gravuras, projeções, entre outros. Em seus projetos, costuma trazer elementos como as sombras, luzes, insetos, perspectivas, entre outros.

<sup>106</sup> James Turrel é norte-americano, nasceu em 1943, em Los Angeles, CA. Artista visual, trabalha, em especial, com obras instalativas, com o espaço e com elementos de projeção, luzes, cores e sombras.

volumes geométricos que saltavam no espaço ao olhar, mas que não estavam no espaço do tato, do toque. Novamente, meu “conceito caixinha” se apresentou e sussurrou sobre “ressonâncias”.

Após certo tempo, esse contexto da visão e da luz foi extrapolado, e passei a refletir também nos outros sentidos, não apenas na visão, como também na audição, no olfato, no paladar e no tato, o que logo me remeteu à ideia da “sinestesia” – conceito ao qual eu já tinha sido apresentada, mas que não exatamente havia me aprofundado. Na época, eu sabia do termo ligado aos seus conceitos biológicos e científicos – referindo-se à ativação de mais de um sentido ao mesmo tempo, considerada como uma característica rara. Para mim, naquele momento, tornou-se claro que tal elemento poderia se apresentar como algo plausível de acontecer no contexto artístico, adaptando-o a uma característica de relação com a obra de arte, não sendo, portanto, um elemento puramente atrelado ao nascimento, mas, sim, ao momento perceptivo, por assim dizer, tendo em conta ali, especialmente, as instalações. Passei, então, a desenvolver um certo estudo sobre essa relação, apresentando-o como trabalho final da pesquisa.

Os artistas Ernesto Neto<sup>107</sup> e Wagner Malta Tavares<sup>108</sup> foram, na época, objetos importantes para a investigação. A utilização por Ernesto Neto de materiais diferenciados e especiarias, como canela e cravo, em suas obras, aproximou-me do tato e do olfato. Em Wagner Malta, percebi a possibilidade de ativação da audição com o olfato, e, para além dos sentidos, o elemento da memória apareceria como ponto relevante para a leitura das obras. Naquele momento, tive a oportunidade de conversar com o artista sobre seus trabalhos, experiência que foi muito potente para melhor refletir quanto ao diálogo entre sensações e indivíduo no contexto da arte.

Creio, hoje, que alguns dos pontos que abordei nessa conversa eram muito pessoais, de alguma forma “encaixando” no trabalho do artista a minha subjetividade, tomando, então, ciência desse espaço “maleável” entre o que o artista cria e o que

---

<sup>107</sup> Ernesto Neto é brasileiro, nascido em 1964, no Rio de Janeiro, RJ. Artista multimídia, desenvolve trabalhos que se situam entre a escultura e a instalação. Sempre aludindo ao corpo humano e sua interação com o espaço e com as obras, o artista explora elementos como tecidos flexíveis, lycra, especiarias, malhas, algodão, entre outros.

<sup>108</sup> Wagner Malta Tavares é brasileiro, nascido em 1964, em São Paulo, SP. Artista visual, trabalha com diversos suportes, como vídeo, performance, escultura, desenho, fotografia e intervenções urbanas. Em suas obras, traz desde elementos da cultura pop e da literatura clássica até elementos que buscam uma “metafísica dos corpos”, como o calor, a luz, o frio, aromas, entre outros.

nós compreendemos.

Em 2015, quando estava prestes a desenvolver meus Trabalhos de Conclusão de Curso da Graduação – tanto de bacharelado, quanto de licenciatura –, estagiava na Coleção de Arte da Cidade, acervo de obras pertencentes ao município de São Paulo e cuja reserva técnica se encontra no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Aproximar-me de um acervo tão diverso e tão representativo do contexto artístico brasileiro é uma influência clara em minhas pesquisas, principalmente porque foi por meio dele que tive o privilégio de ter acesso a um conjunto de obras que se apresentaria como mais um elemento fundamental para meus estudos: os livros de artista.

Em 2015, foram doados para a Coleção um conjunto de, aproximadamente, 300 itens desse formato artístico, que se tornou, para mim, um novo campo a ser descoberto. Nos livros, comecei a enxergar aproximações e relações com as instalações, retomando as pesquisas anteriores e, para além disso, percebendo, no sensório, uma característica potencial que também poderia se apresentar entre eles. Foi nesse momento que comecei a estabelecer algumas relações entre ambos os formatos – instalações e livros de artista – como meios artísticos que se aproximariam pelas formas como poderiam ser experienciados pelo interator.

Decidi, assim, entre 2016 e 2017, desenvolver os Trabalhos de Conclusão de Curso com enfoque nos três itens que me causaram questionamentos e nos quais via um entrelaçamento diferenciado: as instalações, os livros de artista e a sinestesia, e foi desses trabalhos que o projeto deste mestrado surgiu. Logo, interessava-me a ideia de uma relação não só sensorial, mas de percepção espaço-temporal e de ativação da memória do indivíduo ante a obra artística, criando-se uma relação entre todos os elementos, uma “ponte” entre obra-espaço-observador.

Na aprovação dos trabalhos, uma das perguntas da banca de avaliação me incomodou. Era uma questão simples, que eu ainda não tinha refletido exatamente sobre, mas que impactava diretamente no que eu apresentava. A pergunta<sup>109</sup> foi se o que eu chamava de “sinestesia” estaria no objeto ou no espectador, e de qual deles ela seria fruto e para quem fluía. Essa observação ficou implantada em mim, uma

---

<sup>109</sup> Tal pergunta foi feita pela Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli, docente do Instituto de Artes da UNESP.

dúvida que acabou indo ao encontro do meu “conceito caixinha”.

Percebi, desse modo, que, naquela época, eu acreditava analisar somente relações semelhantes entre dois formatos artísticos, os quais teriam a capacidade de trazer à tona no espectador uma alteração de percepção espaço-temporal quando este estivesse em contato com essas obras. Quanto à sinestesia, ela estaria presente nessa ligação, mas sem uma definição exata de início e de fim.

Comecei a ver as lacunas e buracos que deixei, trechos que precisavam de uma melhor construção; por isso, esse mestrado foi elaborado, justamente para buscar preencher essas lacunas – ou ao menos parte delas – quanto à ideia do que nomeei de “Ponte Sinestésica” já em meu TCC.

Atualmente, conforme produzo o presente texto, compreendo que, na verdade, minhas reflexões sempre se voltaram às possibilidades de criação de um elo, o qual possibilitaria a representação de uma conexão mais profunda entre observador e a obra, em uma ativação entre o indivíduo, o espaço e o objeto. Algo mais íntimo, mas, ainda sim, complexo e extenso, como um “microuniverso” entre eles. Quanto à pergunta citada, creio caminhar para uma compreensão de que, metafórica e temporariamente, essa sinestesia seria transitória, não só porque ela não seria fixa, mas também porque transitaria entre o objeto e o indivíduo, fluindo do indivíduo e sendo respondido pela obra, gerando um movimento metafórico, entre ambos, de um para outro.

Ao longo deste trabalho, uma das minhas maiores dificuldades foi entender em qual ordem seria necessário desenvolver os raciocínios para conseguir trazer a compreensão quanto ao que desejava dizer. Essa dificuldade veio, principalmente, do fato de que, para mim, todos os elementos já citados nos capítulos anteriores ocorreriam em conjunto, quase que simultaneamente, e todos eles seriam tão interligados que não necessariamente existiria uma ordem direta no processo. A ordem seria, com efeito, a forma como o indivíduo cria suas associações e dá acesso à obra de arte para se comunicar com ele, seu “estado perceptivo”<sup>110</sup>. Entretanto, não podendo me valer dessa artimanha de escrever tudo ao mesmo tempo, em encaixes e transições imaginados por cada indivíduo, foi preciso adaptar e criar uma ordem de abordagem. Por esse motivo, os assuntos se seguiram em capítulos separados, com

---

<sup>110</sup> LEOTE, 2015, p.57.

ações e relações ordenadas, para culminar em um estudo específico de algumas obras com que já tive contato presencialmente.

Assim, a pesquisa chega ao seu último capítulo partindo dos fatos, relações e experiências que foram, na verdade, o início de tudo, mas que possibilitaram a criação e se mantiveram no desenvolvimento de todo o percurso até este momento.

Este trabalho, portanto, foi desenvolvido a partir do pensamento da sinestesia como metáfora e como parte integrante da subjetividade do indivíduo. A ideia de associação sensorial se expandiu ao longo da pesquisa e resultou nas relações das linhas da percepção, da metáfora, do subjetivo e da experiência estética.

Criando-se, portanto, essa abordagem, a pesquisa alcançou o desenvolvimento de uma análise específica do diálogo entre obra de arte e indivíduo e a criação de um espaço metafórico de troca entre eles, por meio da potencialidade de existência de uma área de ação, na qual poderiam se apresentar alterações na percepção do tempo e do espaço, juntamente a uma ativação da memória e do sensorial do interator, estabelecendo-se, nesse sentido, um diálogo subjetivo com a obra de forma a atingir uma nova experiência estética.

Sendo assim, concluí que seria plausível a concepção de uma percepção sensorial, metaforicamente sinestésica e específica de cada um, que resultaria no que se nomeou de “Ponte Sinestésica”.

A Ponte seria elemento característico da criação de um elo “ressoante” possível entre obra e interator, existente nesse espaço virtual de abrangência entre os dois, apresentando-se como uma forma de fruição, pela possibilidade de estabelecer um diálogo e uma troca ativa entre eles. Essas definições conversam com diversos conceitos de diferentes autores citados anteriormente, como Kandinsky, Arnheim, Urbina, Certeau, Rancière, Morris e Ortega y Gasset, o que poderia reiterar as ideias apresentadas (apêndice 1).

Pensar a Ponte Sinestésica seria, então, criar uma possibilidade de estabelecer relações mais profundas que poderiam ser acessadas entre o indivíduo e o objeto-obra, levando em conta, para isso, a existência também de uma disponibilidade de “imersão” do sujeito nesse diálogo – a qual seria sempre limitada pelo próprio interator, cuja abertura perceptiva é necessária para tal interação.

Quando a abertura é restringida e não acontece, a “ressonância” que seria possível não é gerada, e esse diálogo sinestésico, metafórico e subjetivo não se

forma. Portanto, para nossa percepção, a predisposição – que é uma abertura à própria subjetividade –, é item essencial no que concerne ao acesso às obras de arte e a como dialogamos com elas, interferindo diretamente na criação da Ponte Sinestésica.

Além disso, no que diz respeito às obras de arte, a Ponte Sinestésica tem como característica a capacidade de, ao mesmo tempo em que amplia os canais de diálogo, ser também um indicador territorial da obra, tornando-se, portanto, um fator de referência quanto à área em que a ativação desse trabalho poderia ser possível e potente.

A sinestesia metafórica que é ativada no indivíduo seria o elemento que somente se tornaria presente nesse espaço ativo da obra, nessa disponibilização para entrar no “bosque” dela, delimitando a saída e a entrada desse espaço de fruição subjetivo. A capacidade de ativação sinestésica seria o elemento estabelecedor das fronteiras da obra para a recepção da interação com o indivíduo, uma vez que a territorialidade da obra está na sua área de ação.

Esses limites podem, por vezes, não ser tão nítidos em uma avaliação formal do trabalho, conseqüentemente, sendo de difícil mensuração e necessitando um olhar para o espaço de ação subjetivo da obra. A capacidade de acesso sinestésico ao trabalho artístico aponta por si mesmo os limites ativos da obra, tornando a Ponte Sinestésica uma ferramenta de fronteira desse objeto. As associações com os escritos de Rancière, Ortega y Gasset e Certeau são elementos que reforçariam essas ideias.

Ao abordar especificamente as relações possíveis entre as instalações e os livros de artista, a partir de quatro trabalhos específicos – *Tábula* (2015), *Embutido Recôncavo – Recôncavo Embutido* (2003), *Abismo* (2012) e *Microscópio para São Paulo* (2011) –, a pesquisa apontou para componentes que poderiam reduzir os distanciamentos dessas linguagens artísticas, concebendo, na capacidade de sobreposições de espaços de leitura, a característica que possibilitaria essas aproximações.

A escolha das obras partiu da oportunidade de interagir e decodificar cada uma delas pessoalmente, tendo, assim, o elemento integrador da proposta teórica da autora, que surge inserido nas observações e associações desenvolvidas entre os conceitos abordados em tais trabalhos. Esse fato foi usado como forma de reafirmar o que foi apresentado, uma vez que se considerou todas as associações aqui

descritas para a seleção dessas obras e para estabelecer suas interrelações.

Tratadas não apenas como ilustrações, os trabalhos expostos são representações de caminhos que figuram dentro da ponte sinestésica e de diferentes bosques.

As pessoas leem e interpretam as obras subjetivamente, e nesse subjetivo é que podem estabelecer seus elos e sentidos. A formação em nós, a partir do que está lá, mas que não se é possível ler, nos retorna ao inconsciente estético de Rancière e ao bosque de Ortega y Gasset. Somos inseridos naquele ambiente em que, quanto mais adentramos, menos vemos as bordas, menos sabemos de seus limites, mas que sabemos que está lá. É por meio dessas leituras que conseguimos entender a existência da Ponte Sinestésica.

Considerando que o indivíduo alcançou o contato com a Ponte Sinestésica, compreendemos que o espaço material – inicialmente o único presente – toma sobre si características de um outro espaço, esse “espaço sobreposto”, que foi criado metaforicamente e sobre o qual fizemos uma aproximação com a ideia do bosque. Se tal espaço, “virtual”, pôde se sobrepor ao existente, “real”, ainda que subjetivamente, podemos considerar essa característica como elemento da observação das obras abordadas neste trabalho.

Georges Didi-Huberman afirma que “Não há escolha entre o que vemos [...] e o que nos olha [...] Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar [...]”<sup>111</sup>. Sendo assim, as obras, como aquilo que nos olha, e nós, como aqueles que veem, buscam comunicar-se entre si por esse diálogo. Obras e sujeitos procuram nele a conexão entre as tensões e sensações que se apresentam nesse contato, lembrando as afirmações já sugeridas pela pesquisa e apoiadas nas ideias de Kandinsky – quanto às possíveis ressonâncias e tensões entre indivíduo e obra – e por Urbina – no que se refere à obra que se anima com o sujeito-interator –, recriando espaços que se aglutinam e se agrupam em sobreposições.

Desta maneira, foi possível trazermos ao leitor um fragmento do que se buscou sistematizar nesta pesquisa, ao apresentar algumas das possibilidades dos encontros e elos que poderiam ser gerados nos diálogos que se aprofundam e se expandem para o espaço da percepção e da subjetividade do indivíduo na arte. É importante

---

<sup>111</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77.



destacar que o percurso traçado por este trabalho é uma apresentação dos meus próprios “processos e procedimentos artísticos”<sup>112</sup> – espelhando, aqui, o nome da linha de pesquisa –, em suas relações e percepções com os trabalhos artísticos com que tive contato.

Neste momento de conclusão, é importante levantar a existência de certos encontros propostos, algumas inserções específicas nesta dissertação, que podem ter passado despercebidas em certos momentos. O primeiro seria quanto ao uso de imagens de registro pessoal, nas figuras 8, 11, 12 e 13 (apêndice 2), como ilustrações para o texto, as quais foram escolhidas de forma a endossar o meu caminho de percepção. A existência de associações visuais, dentro das imagens escolhidas, também reafirma esse caráter pessoal – como é o caso das figuras 8, 10 e 11, que apesar de não serem sequenciais no texto, se colocadas lado a lado, dialogam com a ideia do “bailarino” como sinônimo do indivíduo interator nas obras artísticas<sup>113</sup> (apêndice 3).

Além dessas propostas, destaca-se, também, na apresentação dos quatro trabalhos artísticos analisados, a preocupação em utilizar registros pessoais sobre eles – fato que só não foi possível na obra *Abismo*, por conta da perda dos arquivos.

Tais aspectos representam, portanto, o caráter pessoal de interpretação em relação as associações entre essas imagens e os conceitos aqui descritos, e evidenciam o processo de busca por uma compreensão quanto aos meus contatos com as obras de arte, durante meu percurso acadêmico, e dos procedimentos que eram necessários para um esclarecimento de tais relações.

Compreende-se, também, que, no contexto geral do trabalho, a apresentação do conceito da Ponte Sinestésica possa ser somente um início em desenvolvimento. As relações apresentadas estão fora de teorias específicas de percepção, como a semiótica, a fenomenologia ou a neurociência, e, por esse motivo, podem trazer uma complexidade capaz de se aproximar de artistas ou de públicos diversos, gerando,

---

<sup>112</sup> “Processo e Procedimentos Artísticos” é a linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp, na qual este mestrado foi desenvolvido e a qual estão vinculados o orientador, a pesquisadora e o grupo de pesquisa.

<sup>113</sup> “[...] o interator torna-se o bailarino do espaço expositivo, ao aliar seu movimento corporal e ativar sua percepção, quando em contato com a obra, ele se torna capaz de acessar, tanto sensações externas, envolvendo-o ao ambiente e tornando-o um “corpo em situação”, como também, o torna ativo subjetivamente, capacitando-o a obter uma movimentação sensória e cinética de diálogo subjetivo com a obra, ressoando com ela” (p.60 e 61).

por isso, novas formas de pensamento e novas correlações. Porém, não se descarta, pelos mesmos motivos, a possibilidade de revisões futuras das definições então estipuladas.

Este trabalho esboça, portanto, caminhos que possuem potencial para se estender, se modificar, ou se ramificar e criar novas e importantes relações. Buscamos apresentar como nós, enquanto indivíduos, podemos nos comunicar, interagir e perceber espacial e sensorialmente as obras de arte, e como nossas capacidades perceptivas podem se expandir e gerar novas formas de trocas e caminhos, como pela existência da Ponte Sinestésica e pela potencialidade de acesso aos “bosques” que são as obras de arte.

# REFERÊNCIAS

- **Bibliografia específica**

Livros:

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora**. Editora Cengage Learning - nova edição - São Paulo, SP, 2013.

BATCHLOR, David. **Minimalismo. Coleção Movimentos da Arte Moderna**. Cosac & Naify Edições, 2ª ed., São Paulo - SP, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Editora UFMG e Imprensa Oficial, Belo Horizonte-MG e São Paulo- SP, 2009.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2011.

CERTEAU, Michel. **Capítulo IX: Relatos de Espaço in A Invenção do Cotidiano**. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1998.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Editora Martins Fontes – selo Martins Fontes (Coleção a), São Paulo, 2015.

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

FORTY, Adrian. **Space in Words and Buildings : A Vocabulary of Modern Architecture**. Editora Thames & Hudson, Reino Unido, 2004.

GAGE, John. **A Cor na Arte**. Editora WMF Martins Fontes, São Paulo- SP, 2012.

GASSET, José Ortega y. **Meditações do Quixote**. Editora Livro Ibero Americano Ltda., São Paulo- SP, 1967.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. Edusp/ FAPESP, São Paulo- SP, 2004.

HEIDEGGER, **A origem da Obra de Arte**. trad. Maria da Conceição Costa ; rev. Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 2005.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte – e na pintura em particular**. Editora Martins Fontes – São Paulo, SP, 1996.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**. Editora WMF Martins Fontes– São Paulo, SP, 2001.

KEYE, Nick. **Site-Specific Art**. Taylor & Francis e-Library, 2006.

LAROSSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2015.

LEOTE, Rosangella. **ArteCiênciaArte** - Editora UNESP digital - São Paulo, SP, 2015.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço** (1978). Página 401 a 421. In COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas - anos 60 / 70**. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Editora 34, São Paulo, 2009.

ROCHA, Cleomar. **Temporalidades da Arte Interativa**. In Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa (8.: 2018: São Paulo) **Cadernos do 8º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa [recurso eletrônico]: realidades mistas & convergências entre arte, ciência e tecnologia / organização Grupo de Pesquisa Realidades; coordenação Silvia Laurentiz e Marcus Bastos – São Paulo: ECA-USP, Pág. 54 – 60, 2019.**

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, 2001.

VOLZ, Jochen (org.). **Seu corpo da obra**. Editora Edições SESC SP, São Paulo, 2011.

Artigos:

ABREU, Elane. **Sobre ver no séc XIX: os panoramas e a modernização da visão**. Artigo do “7º Encontro Nacional de História da Mídia – mídia alternativa e alternativas midiáticas”. Agosto 2009, Fortaleza – CE. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Sobre%20o%20ver%20no%20seculo%20XIX.pdf>. Acesso em 25/10/2019.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no Campo Ampliado**. Tradução Elizabet Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 1, 1984. Reedição disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf). Acesso em: 12/09/2020 .

PARENTE, A. **A arte do observador**. Revista FAMECOS, v. 6, n. 11, p. 124-129, 10 abr.2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3058>. Acesso em:12/09/2021.

URBINA, Ricardo Sanchez Ortiz de. **La estética de la recepcion desde la teoria platónica del arte** - Voladolid - revista *El Basilisco, revista de materialismo filosófico* nº 1, set/out, 1989 - ISSN 0210-0088 - p. 33-40. Disponível em: <http://fgbueno.es/bas/bas201b.htm>. Acesso em 02/06/2020.

Dissertações:

PRESA, Carla Patrícia Magalhães. **Sinestesia na Arte**. Dissertação de Mestrado em Design Multimédia, orientado por Águeda Simó. Apresentado na Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, em Covilhã, Portugal - agosto de 2008. Disponível em: [https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1446/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_Sinestesia%20na%20Arte.pdf](https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1446/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Sinestesia%20na%20Arte.pdf). Acesso em: 12/09/2020.

Matérias jornalísticas:

Jornal da USP - **Arte rupestre pode ajudar a entender como linguagem humana evoluiu - Estudo com participação da USP sugere que as pinturas rupestres representam uma modalidade de expressão linguística**. Publicado em 21/03/2018. Por Denis Pacheco - Editorias - Ciências Humanas. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/arte-rupestre-pode-ajudar-a-entender-como-linguagem-humana-evoluiu/>. Acesso em: 12/09/2020.

Sites:

**Dicionário Michaelis online**. Disponível em: [www.michaelis.uol.com.br](http://www.michaelis.uol.com.br), acessado em: 20/03/2020 e 10/09/2020.

**Google dicionário**. Disponível em: [www.google.com](http://www.google.com), acessado em: 20/03/2020.

**Figuras de Linguagem**. Disponível em: <https://www.figurasdelinguagem.com/metafora>, acessado em: 18/07/2020.

**Site oficial da Galeria Luiza Strina, representante do artista Marepe**. Disponível em: <https://galerialuisastrina.viewingrooms.com/artists/55-marepe/works/22470-marepe-embutido-iii-da-serie-arquitetura-aerea-2016/>, acessado em 20/10/2021.

**Site oficial da artista Lucia Mindlin Loeb**. Disponível em: <http://www.lucialoeb.com/livros.html>, acessado em 30/09/2021.

**Site oficial da artista Regina Silveira**. Disponível em: <https://reginasilveira.com/SOBRE-A-ARTISTA-about-the-artist>, acessado em 25/10/2021.

**Site oficial do artista Wagner Malta Tavares**. Disponível em: <https://wagnermaltatavares.com/bio>, acessado em 25/10/2021.

**Site oficial do artista James Turrell**. Disponível em: <https://jamesturrell.com/work/type/>, acessado em 25/10/2021.

**Site da Enciclopédia Itaú Cultural, sobre o artista Ernesto Neto**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11848/ernesto-neto>, acessado em 25/10/2021.

Vídeos:

Edith Derdyk - **Entrevista Edith Derdyk sobre a exposição Tábula Rasa | Festival de Inverno VR**. Canal "Centro Cultural Fundação CSN", 30/08/2021, 38min31s, Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_vxuo\\_k0QU](https://www.youtube.com/watch?v=S_vxuo_k0QU), acessado em 31/08/2021.

- **Bibliografia geral**

Livros:

BLOMM, Philipp. **Ter e manter: uma história de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2016.

CAMPOS, Augusto e CAMPOS, Haroldo. **O Grupo Concretista**. In: Poetas do Modernismo, Antologia Crítica - Volume VI. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.

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

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Editora LTC, 2012.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Editora Martins Fontes. 2ª edição, São Paulo, 2007.

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

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Editora Cobogó, 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: Fenomenologia, Ecologia, Semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

STANISZEWSKI, Mary Anne. ***The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art***. Editora The MIT Press, Washington, DC, 1998.

Artigos:

DAMIÃO, Carla Milani e Junior, Lincoln Nascimento Cunha. **O Conceito de Fantasmagoria na teoria da modernidade de Walter Benjamin**. Artigo apresentado na 62ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em 2010. Disponível em:

<http://www.sbpcnet.org.br/livro/62a/resumos/resumos/6033.htm>. Acesso em 25/10/2019.

FOWLE, Kate. **Who cares? Understanding the role of the curator today**. In: O'NEILL, Paul. **The emergence of curatorial discourse from the late 1960's to the present**. In: O'NEILL, Paul. **The culture of curating and the curating of culture(s)**. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 9-49.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro - anotações sobre site-specificity**. Original publicado na Revista October 80, primavera, 1997: 85-110. Disponível em português no site: <https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>. Acesso em: 12/09/2020.

PANEK, Bernadette. **O livro como lugar - Campo expandido do livro de artista**. Artigo, Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/41>. Acesso em: 11/04/2017.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I)**. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_artel.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf). Acesso em: 20/03/2016.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: Autor – Obra- Recepção**. Revista ARS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909/3599>. Acesso em: 01/08/2017.

RAND, Steven e Kouris, Heather (ed.). **Cautionary Tales: Critical Curating**. New York: Apexart, 2007, p.26-35.

SCHMID, Christian. **A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional**. Revista GEOUSP- espaço e tempo, número 32, pp. 89-109 - São Paulo, 2012. Tradutores: Marta Inez Medeiros Marques e Marcelo Barreto., Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>. Acesso em 04/08/2020.

SPERLING, David M. **Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. Revista Concinnitas, ano 16, vol. 01, número 26, pp. 18-35, julho de 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20096/14392>. Acesso em 04/08/2020.

Dissertações:

PANEK, Bernadette. **Livro de Artista: o desalojar da reprodução**. Dissertação de mestrado, defendida em 2003, na ECA/USP, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-05072009-222246/pt-br.php>. Acesso em: 12/09/2020.

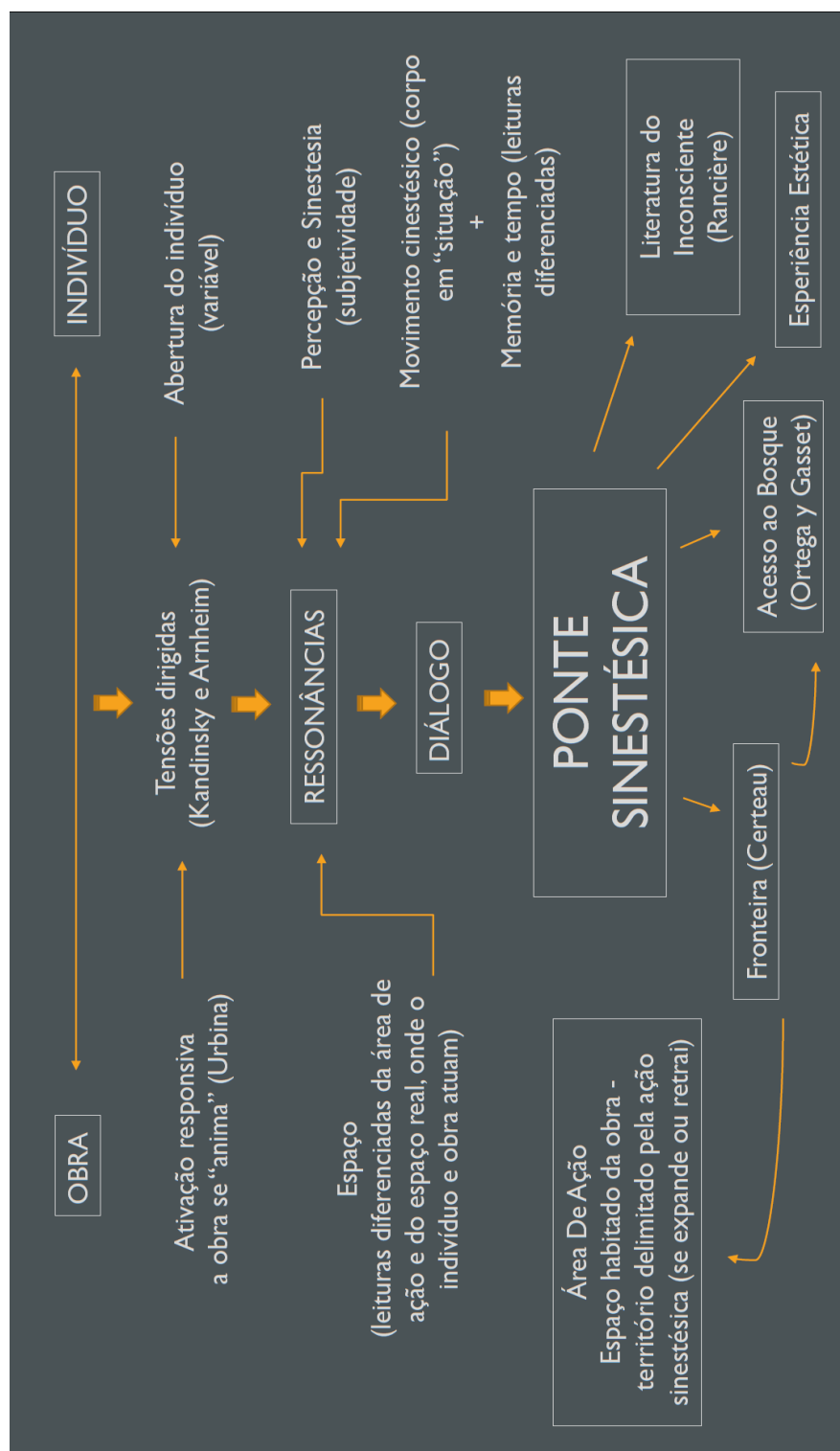
Vídeos:

Sérgio Basbaum - **Percepção digital e sinestesia em tempos de covid-19**. Canal TIDD PUC-SP, 01/06/2020, 1h25min - entrevistador: Luiz Felipe Napole - Live no Youtube. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=CjQ\\_TBsp\\_Pg&list=WL&index=12&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=CjQ_TBsp_Pg&list=WL&index=12&t=0s). Acesso em: 12/09/2020.

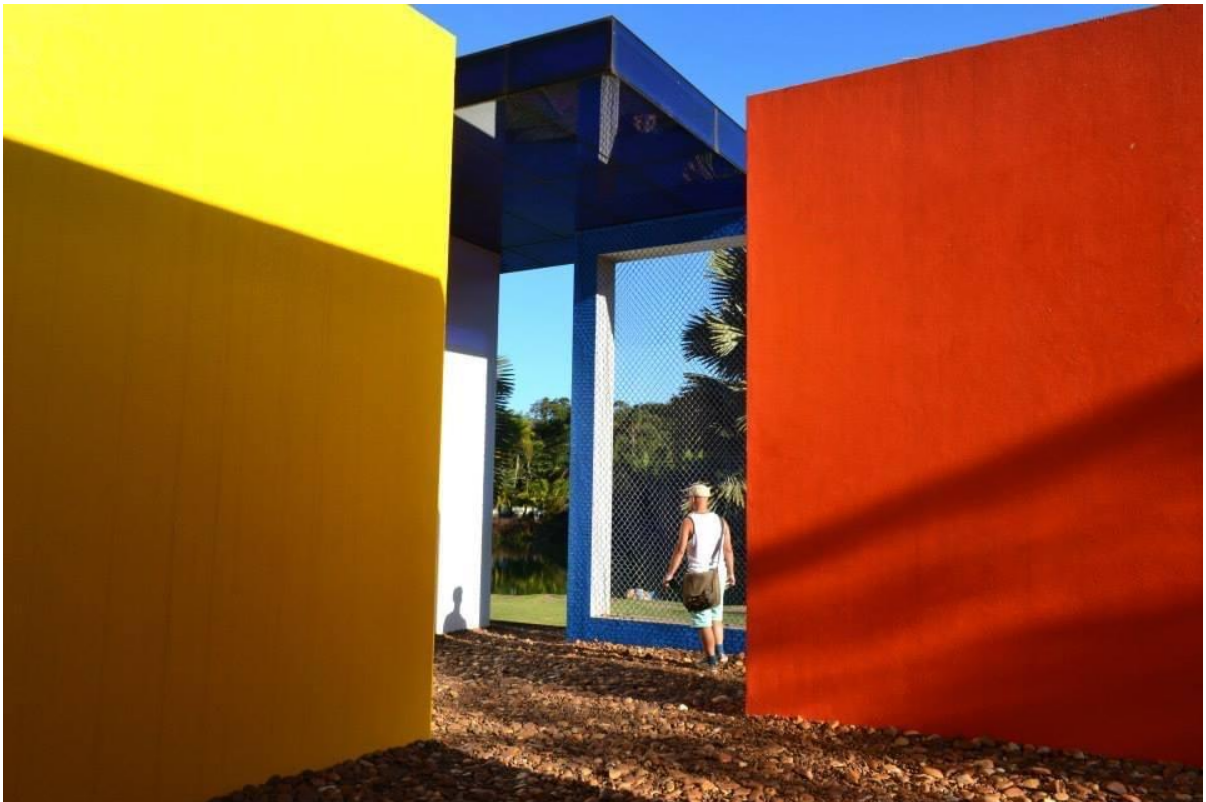


# APÊNDICES

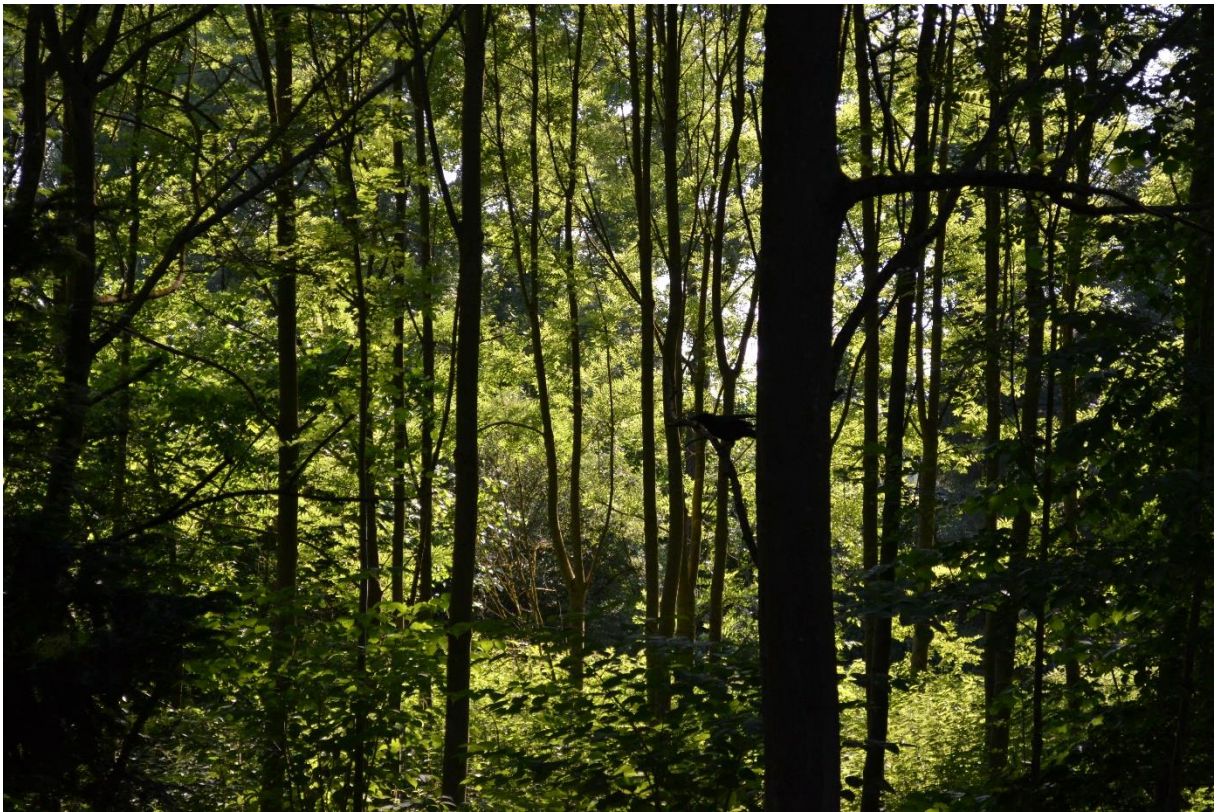
## APÊNDICE 1 – Esquematização geral dos processos na Ponte Sinestésica



## APÊNDICE 2 - Percursos pela Ponte









APÊNDICE 3 – O Bailarino e o corpo em situação

