

UNESP - Universidade Estadual Paulista  
Instituto de Artes  
Campus de São Paulo

A ARTE PÚBLICA DE DALE CHIHLY  
O Uso do Vidro na Contemporaneidade

Maria Regina Nunes de Campos

Orientador: Prof. Dr. João J. Spinelli

UNESP / São Paulo

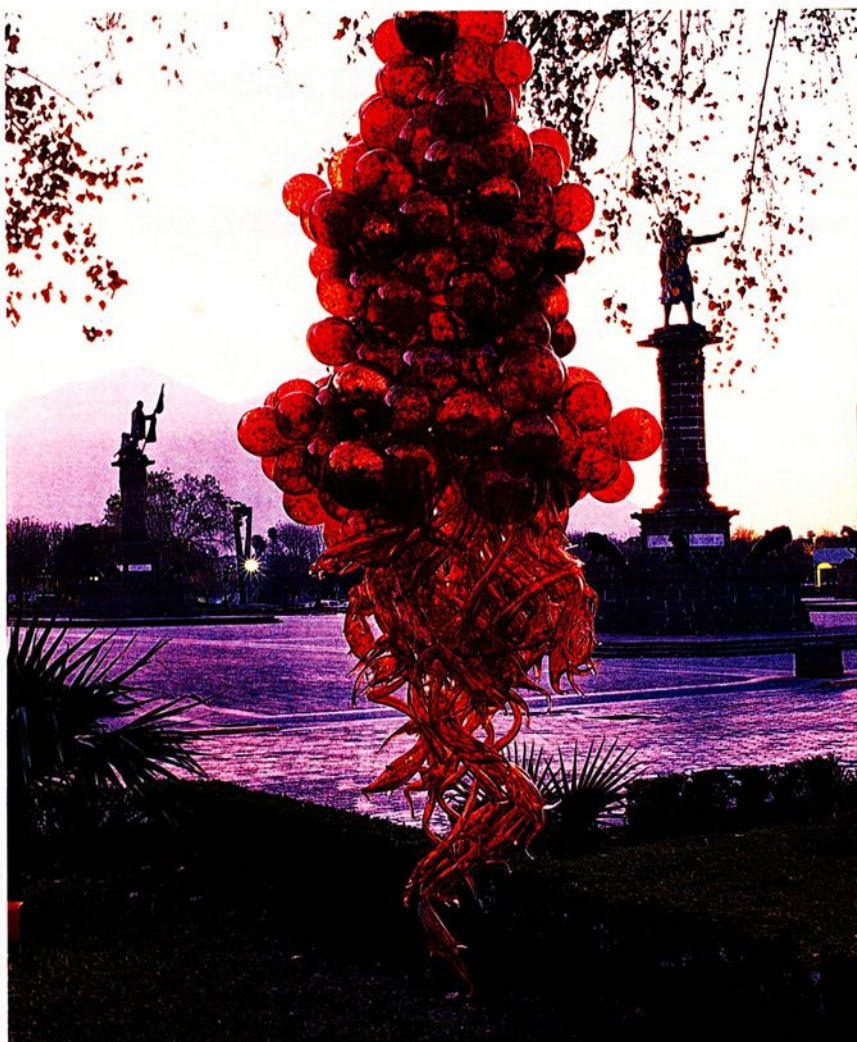
2001



**Maria Regina Nunes de Campos**

***A ARTE PÚBLICA DE DALE CHIHULY***

**o uso do vidro na contemporaneidade**



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Instituto de Artes – UNESP**

**São Paulo - 2001**



**MARIA REGINA NUNES DE CAMPOS**

# **A ARTE PÚBLICA DE DALE CHIHULY**

## **O USO DO VIDRO NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Artes Visuais).

Orientador: Prof. Dr. João J. Spinelli.

**São Paulo**

**2001**



**MARIA REGINA NUNES DE CAMPOS**

**A ARTE PÚBLICA DE DALE CHIHULY**  
**O USO DO VIDRO NA CONTEMPORANEIDADE**

**COMISSÃO JULGADORA**

**DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE**

**Presidente e Orientador: .....**

**2º Examinador: .....**

**3º Examinador: .....**

**São Paulo,        de                        de 2001.**



*Agradecimentos*

Agradeço muito a todos os professores da UNESP, em especial ao professor Dr. João J. Spinelli, ao professor Dr. João J. Spinelli e ao professor Dr. João J. Spinelli.

*Agradecimentos*

AO APOIO SERENO E RECONFORTANTE DO PROFESSOR DR. JOÃO J. SPINELLI.



## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação apresenta os resultados de uma pesquisa realizada em uma das unidades de ensino de nível superior da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), localizada no município de Marília, Estado de São Paulo. O estudo foi desenvolvido sob a orientação da professora Dra. Regina Coeli Guedes de Souza Pinto, com a colaboração da professora Dra. Eunice Ferreira Vaz Yoshiura.

A pesquisa tem como objetivo principal investigar a percepção dos alunos em relação à qualidade da educação superior oferecida pela instituição.

Os dados foram coletados por meio de questionários aplicados aos alunos matriculados no curso de Engenharia de Alimentos, durante o primeiro semestre de 2014. A amostra foi composta por 100 alunos, sendo que 50 responderam ao questionário e 50 não responderam. Os resultados foram analisados por meio de estatística descritiva, apresentando a frequência absoluta e relativa de cada resposta.

Esta dissertação foi elaborada sob a orientação da professora Dra. Regina Coeli Guedes de Souza Pinto, com a colaboração da professora Dra. Eunice Ferreira Vaz Yoshiura.

## *Agradecimentos*

ÀS OPORTUNAS ORIENTAÇÕES DAS PROFESSORAS DRA. REGINA COELI GUEDES DE SOUZA PINTO E DRA. EUNICE FERREIRA VAZ YOSHIURA.

À DEDICAÇÃO, EM TEMPO INTEGRAL, DE MEUS PAIS, PEDRO E LOURDES, E FAMILIARES.

## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do *Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista*, sob a orientação do *Prof. Dr. João J. Spinelli*, destina-se a cumprir parte dos requisitos para obtenção do título de *Mestre em Artes*, na área de concentração – Artes Visuais.

A proposta deste trabalho é apresentar uma manifestação de Arte Pública contemporânea.

No primeiro capítulo – *A Arte Vítrea de Chihuly na Contemporaneidade* – apresentamos a vida e a obra do artista plástico norte-americano Dale Chihuly, realizando uma descrição do seu percurso artístico, desde os seus primeiros projetos, quando o artista utiliza o vidro para criar estruturas arquitetônicas e instalações ambientais, até chegar nas interferências em espaços públicos de grandes centros urbanos.

No segundo capítulo – *Arte Pública* -, discorreremos sobre a importância da obra de arte estabelecer vínculos expressivos com a realidade comunitária, revitalizando o convívio sócio-cultural dos ambientes públicos contemporâneos. Sob este enfoque, é realizada a análise das instalações públicas de Dale Chihuly.

Seguem-se a *conclusão* e, a esta, os *anexos*, apresentando os dados curriculares do artista.



## **RESUMO**

O presente trabalho realiza um estudo sobre a obra do artista plástico norte-americano Dale Chihuly, procurando identificar, na sua proposta de instalar esculturas de vidro para interferir em ambientes naturais e urbanos, os fatores coletivos, grupais e comunitários requeridos no processo da Arte Pública.

Na análise do processo criador do artista e da fase pública de sua obra, pode se comprovar a dinamização destes fatores nos três níveis de ocorrência do fenômeno artístico – concepção, produção e recepção da obra de arte.

O processo público, desencadeado pelos seus projetos artísticos, dá-se, inicialmente, de forma indireta, com a leitura do ambiente comunitário pelo artista (*concepção artística*) para, depois, estabelecer relações mais diretas, através do processo de *produção artística* em grupo, até se efetivar com a instalação de obras, estabelecendo vínculos expressivos com o espaço coletivo e estimulando o público a recriar seus significados (*recepção artística*).

Esta pesquisa selecionou as obras principais realizadas em ambientes públicos de grande visitação internacional, como Jerusalém, Veneza e Londres.

## **ABSTRACT**

This research is based on the study of the work of the North-American born artist Dale Chihuly, and it tries to identify inside his glass sculptures application proposals when it interfere in natural and urban environment, the collective, group and community elements related to the public art.

During the analysis of his work we could realize the dynamization of the elements above mentioned inside the three levels of the development of the artistic phenomenon – conception, production and the reception of the work of the art.

The public process formed by his artistic projects, happened in a indirect way first through the analysis of the environment of the community by the artist (*artist conception*) and only after establishing a direct relationship, through the *artistic production* in groups process, until the conclusion of the work of art, when it establishes significant links with the collective space stimulating the public to recreate their own meanings. (*artistic reception*).

This research has selected some of work of arts located in public places, such as Jerusalem, London and Venice.



## **SUMÁRIO**

**APRESENTAÇÃO, 06**

**RESUMO, 07**

**ABSTRACT, 08**

**INTRODUÇÃO, 10**

**1 – A ARTE VÍTREA DE CHIHULY NA CONTEMPORANEIDADE, 22**

**2- ARTE PÚBLICA, 102**

**CONCLUSÃO, 135**

**LISTA DE IMAGENS, 151**

**BIBLIOGRAFIA, 154**

**ANEXOS**

**ANEXO 1 – PREMIAÇÕES, 163**

**ANEXO 2 – EXPOSIÇÕES, 165**

**ANEXO 3 - MUSEUS, 176**

**ANEXO 4 – GALERIAS, 187**

**ANEXO 5 – INSTALAÇÕES PÚBLICAS, 193**



## INTRODUÇÃO

As reflexões contemporâneas sobre Arte Pública apontam para a necessidade das interferências artísticas estabelecerem vínculos expressivos com a realidade comunitária, estimulando o indivíduo a recriar novos significados através de experiências estéticas, e, desta forma, virem a contribuir para a dinamização do convívio sócio-cultural dos ambientes públicos.

Na atualidade, observa-se uma crescente necessidade de ações voltadas para o resgate do sentido do espaço público enquanto *“espaços indutores das manifestações da comunidade”* (Fernando Popp)<sup>1</sup>.

O acelerado processo de urbanização, trazido pela sociedade industrial do período pós-guerra, veio transfigurar os aspectos comunitários das cidades, dando-lhes um caráter indiferenciado, sem relevo expressivo.

O surgimento das metrópoles modernas trouxe drásticas transformações aos centros urbanos e desencadeou uma série de fatores que

---

<sup>1</sup> POPP, Fernando. O cidadão e o domínio do espaço público. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 237.

comprometeram a qualidade de vida. O recorte do espaço público, para a inclusão das “massas”, provocou a fragmentação das dinâmicas comunitárias, levando os indivíduos ao isolamento.

No mundo contemporâneo, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, permitindo o acesso quase que instantâneo às informações internacionais, o cotidiano ganha aspectos globalizados. A diluição dos limites espacio-temporais provoca a homogeneização dos diversos aspectos do viver social.

Como consequência, os espaços urbanos são transfigurados para atender o dia-a-dia mecanizado e funcional. Ao andar pelas ruas das grandes cidades, o que podemos perceber é um ambiente poluído por visualidades, sonoridades e demais estímulos nocivos, não só à saúde física como, também, a uma vida culturalmente enriquecedora.

A utilização indiscriminada da paisagem urbana, como suporte para veicular tendenciosas mensagens publicitárias que apenas contribuem para induzir o espectador a um embotamento dos sentidos, bem como, a má conservação e a destruição do patrimônio histórico denunciam a falta de um planejamento criterioso por parte das instituições governamentais, que parecem não ter interesse em desenvolver políticas voltadas para pensar “*a cidade com espírito público.*” (Aracy Amaral)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> AMARAL, Aracy. A Arte Pública em São Paulo. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.48.



Sem o investimento do Estado, o planejamento urbano fica por conta das desigualdades provocadas pelo desenvolvimento econômico, projetando áreas de riqueza e miséria. A exclusão social acaba por definir os trajetos urbanos, limitando o acesso à moradia, segurança, saúde, educação, cultura ... a uma minoria privilegiada.

Neste contexto, as diversas manifestações da Arte Pública nem sempre conseguem atrair o olhar empastado do transeunte para usufruir suas propostas estéticas.

Porém, o impacto estético que a obra artística pode, ou não, causar, quando instalada nestes espaços, está relacionado com uma outra problemática: a diversidade de necessidades, interesses, gostos, etc., inerente aos ambientes multiculturais contemporâneos, ao interferir no processo de compreensão e leitura de valores artístico-estéticos, determina o grau de sua aceitação pela coletividade.

Por um lado, o processo de criação artística, ao se mostrar sensível a esta diversidade, pode buscar uma relação direta com questões sócio-culturais de um determinado grupo comunitário e, desta forma, contribuir para a comunicação simbólica de seus códigos representativos, estimulando experiências estéticas recriadoras de significados.

Por outro, a mesma diversidade, antes de ser vista como um fértil desafio, pode se tornar empecilho, o que geralmente acontece em sociedades muito competitivas ou que apresentam uma grande tendência ao



racismo, por exemplo, frustrando as tentativas artísticas de instaurarem dinâmicas que visem a socialização de significados, dada a falta de respeito à multiculturalidade que, por sua vez, é fruto da incompreensão e do choque de interesses entre as diversas classes sociais.

A fragilidade das relações éticas do mundo atual vem causar restrições ao processo de valorização das diferenças sócio-culturais que, ao serem representadas nas formas da Arte Pública, nem sempre são objetos de reconhecimento público.

Como consequência, as diferentes intencionalidades, expressas nas obras públicas, acabam provocando as mais adversas reações: a falta de interesse frente aos monumentos, impostos pelas instituições governamentais, que passam despercebidos ou não são valorizados, servindo de motivo para pichações e depredações; a incompreensão frente ao hermetismo das formas artísticas resultantes de meras construções técnicas, que, ao representarem apenas os interesses de uma elite intelectual, desconectada com os valores da comunidade circundante, não despertam o olhar do público, que contraria, assim, o desejo da elite dominante de unificar todas as formas de expressão humana, ao impor os modos eruditos, “corretos”, sobre os destituídos de tradição “cultura”.

A Arte Pública contemporânea, ao propor uma maior aproximação com o cotidiano coletivo, provoca o questionamento da hegemonia artístico-cultural, imposta pelos padrões museológicos, criando



condições para que haja a socialização dos códigos erudito e popular.

*“Como, felizmente, não coexiste de forma simultânea pelas cidades ... um padrão dominante de comportamento, certas manifestações artísticas ocorrem diferentemente, ... pela participação ativa do usuário que pluraliza significados ...” (J. Spinelli, 1999, p.12).*

Aqui, a ação artística vem estabelecer relações com os propósitos educacionais, contribuindo para diminuir a distância entre as diferentes camadas sociais, no momento em que possibilita o livre acesso às informações artístico-culturais dos diversos grupos comunitários.

Neste contexto, os processos educativos se tornam fundamentais para efetivar a intenção de reconhecimento e de respeito mútuo entre os diferentes valores culturais, caso contrário, podem se tornar fatores de limitação da ocorrência do fenômeno estético no âmbito do espaço público.

Se, por um lado, o despreparo da população para apreender os significados dos códigos artísticos tradicionais, dadas as dificuldades de acesso aos modos de compreensão eruditos, limita a recepção pública do que se convencionou chamar de obra de arte, por outro, o não reconhecimento, por parte da elite dominante, das manifestações populares como formas autênticas de expressão cultural, rompe o processo de instauração democrática, necessário para a arte validar a sua dimensão pública, coletiva.



Neste sentido, para que o fenômeno artístico possa ocorrer no domínio público, em toda a sua plenitude, faz-se necessário que os programas educacionais sejam sensíveis aos diferentes modos da expressão artística se dar, abrangendo, nos planejamentos de ensino, os conteúdos que mobilizam os fatores da formação artístico-estética da população das camadas sociais mais carentes.

O resgate das manifestações populares e a sua valorização enquanto uma importante forma de criação cultural, cada vez mais, tem ocupado o esforço de artistas e instituições. Neste sentido, a expansão dos espaços culturais, principalmente nas periferias da cidade, tem contribuído para difundir alternativas de entretenimento cultural mais enriquecedoras do que as produções impostas pela sociedade de massa.

No âmbito do ensino formal, onde está a grande possibilidade de se construir as bases para uma apreensão crítica e democrática do fenômeno artístico, a maior definição de objetivos pedagógicos, voltados para atender as necessidades multiculturais da formação artístico-estética do indivíduo contemporâneo, também, vem estabelecer condições para a ressignificação da função da arte para um desenvolvimento pessoal e sócio-cultural fundamentado na liberdade e na justiça sociais. A integração dos estudos da *estética do cotidiano*, nos programas de ensino e aprendizagem em artes, demonstra uma maior preocupação com a necessidade de aproximar os modos de expressão artística do dia-a-dia, contribuindo para diminuir a distância entre o saber erudito e o

saber popular.

As ações educacionais vêm refletir a tendência atual da arte de realizar interferências mais significativas para o cotidiano público. Esta tendência, detectada em diversos países, tem sido tema de discussão internacional, contribuindo para gerar reflexões no âmbito dos diversos setores que se ocupam do planejamento urbano, com o intuito de encontrar soluções para a melhoria da qualidade de vida.

Artistas, curadores, arquitetos, paisagistas, urbanistas, professores e demais agentes, voltados para a administração e o planejamento urbano, têm reunido esforços, no sentido de repensar os modos de apropriação do espaço público, concebendo-o enquanto “... *espaços de vida ... facilitadores ou inibidores da criação de sociedades mais justas ...*” (Roberto Mac Fadden)<sup>3</sup>

No caso específico do setor artístico, o que se percebe é uma intenção maior para “afetar” o cotidiano público. Com interferências sensíveis que buscam estimular a criação de soluções para os problemas coletivos, as diversas manifestações da Arte Pública vêm propor discursos sobre o não realizado, o que precisa ser feito em nome de um *habitat* mais humano, justo e pacífico.

*“Os artistas mais comprometidos com a atuação*

---

<sup>3</sup> MAC FADDEN, Roberto. Arte Pública & Arquitetura. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 95.

*fora de galerias e museus lutam nesse momento com problemas locais ou globais, ... Os artistas mais vitais ... querem afetar o mundo em volta deles.” (Michael Brenson) <sup>4</sup>*

Entre tantos enfoques da Arte Pública contemporânea que orientam as ações das mais variadas esferas, como a política, a econômica, a social, a ambiental, entre outras, e que poderiam ser escolhidos como objetos específicos de interessantes estudos, este trabalho objetiva investigar os fatores artístico-estéticos dinamizados no momento em que a obra se volta para estabelecer vínculos com a dinâmica comunitária.

O destaque dado para a importância da obra de Arte Pública promover um *encontro lúdico* com os valores comunitários estabelece relações com as formulações de Alfonso López Quintás, o qual concebe a arte enquanto uma das manifestações do gesto humano criador capaz de suscitar experiências estéticas que desistalâm o apreciador de sua situação passiva e o estimulam a explorar e a recriar significados. Para o autor, este aspecto *lúdico* da experiência artística ocorre no momento em que a obra de arte *encarna realidades metassensíveis* e o artista se entrega “... à participação em campos de jogo comunitários, quer dizer, em realidades valiosas que alimentam o espírito das pessoas e o abrem a horizontes de grande riqueza humanística...” (Quintás, 1992, p. 38)

---

<sup>4</sup> BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 17.





Deste ponto de vista, as diferentes propostas da Arte Pública, antes de apenas ocuparem planos, precisam contribuir para gerar experiências estéticas reveladoras de significados vitais para o aprimoramento dos indivíduos e seus agrupamentos humanos, instaurando um poderoso *campo de sentido* restaurador das relações sócio-culturais.

Partindo destes pressupostos, as instalações compostas por esculturas de vidro do artista norte-americano Dale Chihuly foram selecionadas pelos seguintes fatores:

- O potencial que a obra apresenta para deflagrar experiências estéticas, pelo fato de seu processo de criação estar voltado para estabelecer vínculos expressivos com a dinâmica comunitária;
- A inovação do material utilizado em obras públicas, apresentando o vidro como meio expressivo para realizar ambientações;
- O desenvolvimento da produção artística em grupo realizada por pessoas e instituições de diferentes países, deflagrando ações coletivas responsáveis pela criação da obra de arte enquanto “um produto comunitário internacional”.

A escolha da obra de Dale Chihuly <sup>5</sup> se deu, por seus projetos de instalações de esculturas em vidro dinamizarem ações grupais,

---

<sup>5</sup> A coleta dos dados de pesquisa – apreciação de obras públicas, nos locais originais de suas instalações, e consultas bibliográficas em livros, catálogos e vídeos – foi realizada no país de origem do artista, nos Estados Unidos da América.



coletivas e comunitárias, requeridas e inerentes ao processo da Arte Pública, não só no nível da recepção artística, dada junto ao público de diferentes nacionalidades, como, também, nos níveis da concepção e da construção da obra de arte, realizadas a partir do contato com pessoas, instituições e os ambientes das mais variadas culturas.

O processo público desencadeado pelos seus projetos se dá nos três níveis de ocorrência do fenômeno artístico, iniciando com a leitura do ambiente comunitário pelo artista (concepção artística), passando pelo processo de envolvimento das equipes de artistas e artífices pertencentes ao local, onde as obras são produzidas (construção artística), até culminar com a instalação das esculturas vítreas no espaço público, estabelecendo vínculos expressivos com o ambiente coletivo e estimulando o público a recriar seus significados (recepção artística).

Ao lado destes aspectos relevantes para as reflexões sobre a Arte Pública contemporânea, destacadas nesta monografia, se encontra o complexo processo de produção das instalações, dado em estúdios e fábricas de diferentes países, o qual vem colaborando para a divulgação e a difusão das técnicas vítreas artísticas. O desenvolvimento do potencial artístico de meios tradicionalmente artesanais, realizado através de sua produção em vidro, pode vir a contribuir para culturas, como a nossa, que possuem uma rica tradição artesanal, apresentando parâmetros para o aprimoramento dos modos produtivos típicos.

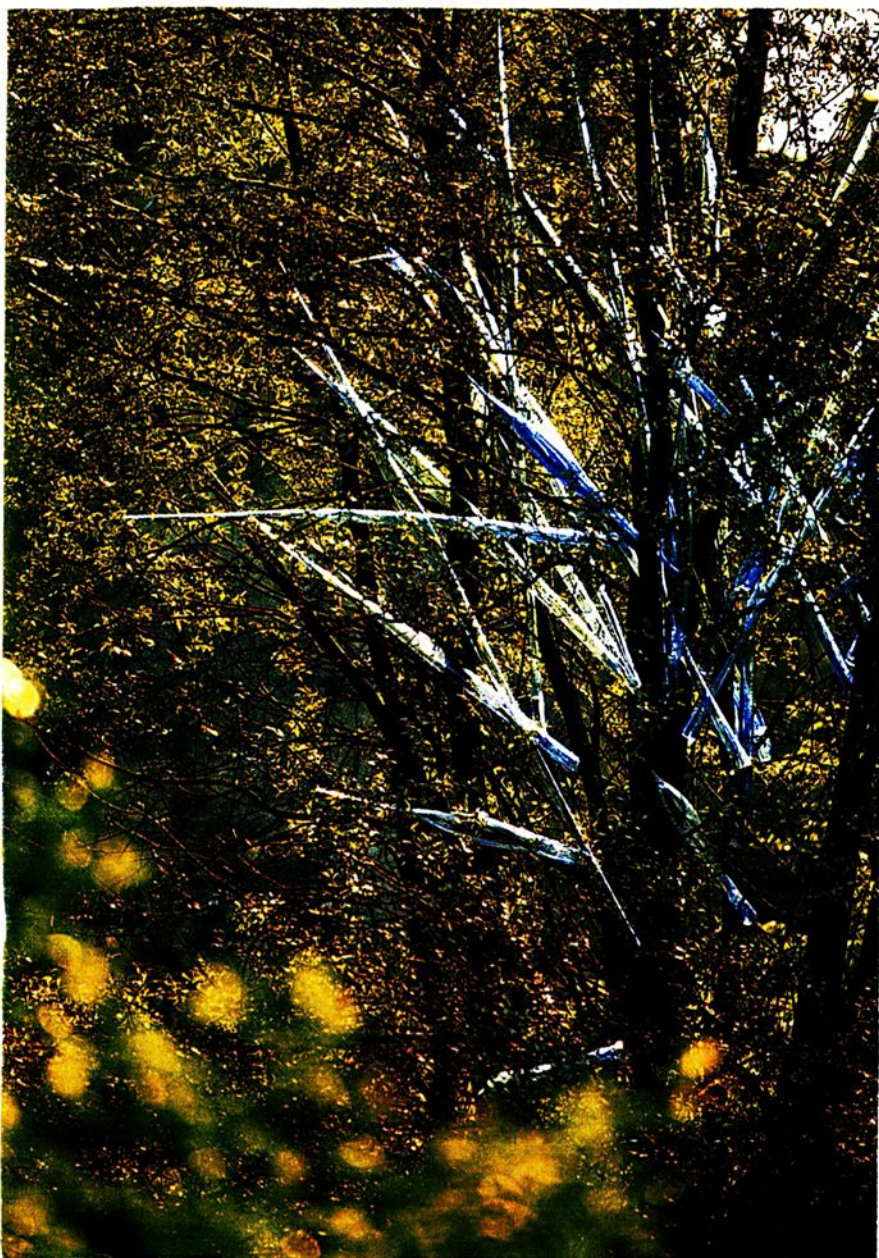


Outro aspecto, que justifica a escolha de sua obra, é o da inovação dada ao uso do material vítreo, não só do ponto de vista histórico, pela utilização inédita do vidro para a construção artística de esculturas de grandes dimensões, como, também, da perspectiva da Arte Pública, pela originalidade apresentada na ação de expor um material frágil, inaugurando uma forma inusual de instalação artística para o espaço público.

Ao expor a fragilidade do vidro à inospitalidade dos espaços públicos, presente no cotidiano agitado dos grandes centros urbanos de nossa atualidade, Dale Chihuly nos apresenta uma significativa e curiosa proposta de Arte Pública.







**1. A ARTE VÍTREA DE CHIHULY**  
**NA**  
**CONTEMPORANEIDADE**

## 1. A ARTE VÍTREA DE CHIHULY NA CONTEMPORANEIDADE

A proposta artística de Dale Chihuly se apresenta significativa para as reflexões sobre Arte Pública, no momento em que os seus processos de criação e exposição artísticas dinamizam aspectos comunitários, coletivos e grupais, que dão significação ao termo “público”.

As investigações e as análises dos elementos artístico-estéticos de sua obra serão realizadas, buscando constatar até que ponto as esculturas vítreas, ao serem utilizadas para criar instalações em espaços públicos, contribuem para deflagrar ações estéticas configuradoras de um *habitat* social mais humano.

Antes do detalhamento dos fatores artísticos que podem levar à ocorrência deste tipo de experiência estética, a ser realizado no próximo capítulo, faz-se necessário compreender o processo de criação desenvolvido, pelo artista, até chegar à fase pública de sua obra.

O uso inovador dado por Dale Chihuly ao vidro está diretamente relacionado com a sua capacidade de extrapolar as convenções da técnica vítrea e dos aspectos decorativos, tradicionalmente conferidos aos objetos vítreos. Ele faz isto, principalmente, ao utilizar o material vítreo expressivamente para criar esculturas de grandes dimensões, não se tendo outro registro, desta natureza, dentro da história da arte vítrea, ao mesmo



tempo em que o transforma em material expressivo de obras públicas instaladas ao “ar livre”, expondo a fragilidade do vidro à mercê da inospitalidade do cotidiano urbano atual.

Quando investigamos a vida e a obra do artista, nos deparamos com um percurso pessoal e artístico singular, que nos remetem às mesmas referências criativas e inovadoras de sua obra.

Os dados compilados<sup>5</sup> revelam a ocorrência desta perspectiva criadora desde a sua formação acadêmica, quando o artista integra as atividades discentes com o conhecimento prático adquirido em contato com outras culturas, até culminar no peculiar espaço que sua produção vítrea conquistou, ao se abrir para os domínios da esfera pública.

Iniciando pela investigação dos principais aspectos de sua formação pessoal e artística, poderemos compreender o percurso desenvolvido pelo artista até chegar aos dias atuais.

Dale Chihuly (*p. 24*), nascido em 20 de setembro de 1941, na cidade de Tacoma, estado de Washington, nos Estados Unidos da América, é o segundo dos dois filhos de George Chihuly e Viola Magnuson Chihuly. O artista é educado no meio familiar da classe média norte-americana até os quinze anos, quando, subitamente, perde seu único irmão,

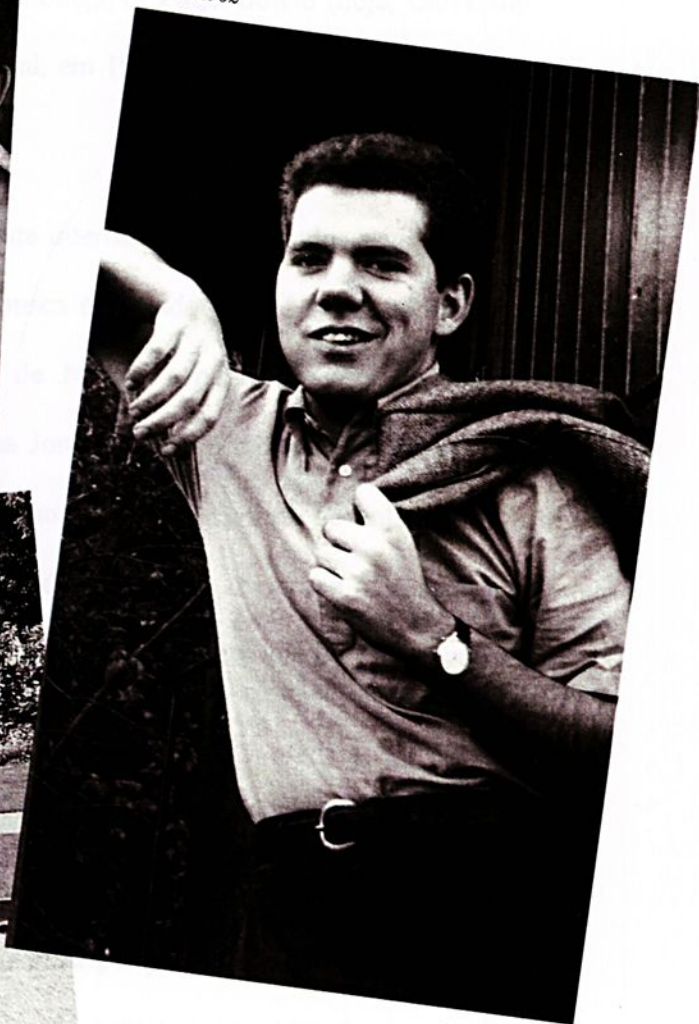
---

<sup>5</sup> Os dados bibliográficos são apresentados de forma sintética, com o intuito de relacionar os principais fatos que determinaram o percurso criativo do artista e que foram responsáveis por levá-lo a realizar inovações no âmbito da arte vítrea. Será dado destaque para as principais obras que fazem parte deste trajeto, sendo que, as indicações completas das exposições realizadas por Dale Chihuly, se encontram no item “Exposições”, em anexo.

*With his mother, Viola, circa 1965*



*Circa 1962*



*In the Austin Healey inherited from his brother, George, 1957*



num acidente na força aérea naval, e, nove meses depois, seu pai, vítima de um ataque do coração, aos 52 anos de idade.

Apesar das dificuldades financeiras sobrevindas, Dale Chihuly realiza seus estudos com o apoio de sua mãe, que o incentiva a buscar uma formação superior no College of Puget Sound (hoje, University of Puget Sound) de sua cidade natal, em 1959, aonde realiza suas primeiras investigações artísticas.

Em 1962, o artista interrompe seus estudos e viaja para a Europa e o Oriente Médio, em busca de estudar arte. No período de sua estadia no Kibbutz do Deserto de Negev, conhece o arquiteto Robert Landsman, na cidade de Jericó, na Jordânia, que o incentiva a retornar aos estudos. Em 1963, se matricula no curso de Design de Interiores da University of Washington, convicto da sua opção artística e consciente da importância de realizar estudos e pesquisas acadêmicas que lhe dêem suporte para realizar suas intenções artísticas.<sup>6</sup>

Dando continuidade à sua formação acadêmica, em 1966, procura o curso de pós-graduação da University of Wisconsin, em Madison, e ganha uma bolsa de estudos para realizar pesquisas sobre a técnica de vidro de sopro, sob a supervisão de Harvey Littleton, considerado o primeiro

---

<sup>6</sup> Já neste período, Dale Chihuly se destaca pela sua criatividade e capacidade de inovar. Isso ocorre, quando participa da oficina de tecelagem de Doris Brockway (1963), desenvolvendo trabalhos originais que incorporam fragmentos de vidro na tecelagem de tapeçarias. Em 1964, recebe o prêmio *Seattle Weavers Guild*, pela relação inovadora dada na mistura de vidro e fibra têxtil.

programa de vidro desenvolvido nos Estados Unidos. Em 1967, matricula-se na Rhode Island School of Design, em Providence, aonde realiza uma grande parceria, inicialmente, como estudante, e, após, ocupando cargos de docência e direção.<sup>7</sup> Nesta escola, Dale Chihuly realiza seus primeiros projetos com instalações ambientais. Aproximando-se das tendências posminimalistas, o artista sopra o vidro ao redor de materiais alternativos, como aço, neon e argônio, para criar instalações ambientais de grande porte, anunciando, já nesta primeira fase artística, o rumo que sua obra irá tomar em direção à criação de obras de espaços públicos.

O artista dá sequência às suas atividades acadêmicas, agora, como docente, fundando, em 1969, na Rhode Island School of Design, um curso de vidro, através do qual irá ensinar seus conhecimentos e aplicar suas experimentações e inovações da técnica vítrea pelos próximos quinze anos, realizando diversas parcerias com estudantes e artistas convidados. Em 1971, Dale Chihuly foi o co-fundador da Pilchuck Glass School - uma escola idealizada com a parceria de John Landon (estudante da escola de Rhode Island) - construída em Stanwood, Washington, com o apoio das doações dos patronos de arte Anne Gould Hauberg e John Hauberg. A Pilchuck Glass School foi inspirada em uma escola da Costa Noroeste do Pacífico, a

---

<sup>7</sup> Resumidamente, as atividades realizadas pela Rhode Island School of Design são: em 1968, conclui o seu doutorado em escultura; em 1969, funda o Glass Department, onde exerce atividades de docência nos próximos quinze anos; em 1979, o artista e seus colegas fecham temporariamente a escola de Rhode Island, em protestos à ofensiva cambojana, retomando suas atividades em 1971; em 1976, é convidado para assumir a cadeira de titular do Departamento de Escultura, renunciando em 1980 para optar pela condição de "artista convidado" (até 1983) e, assim, poder realizar seus projetos; em 1984, é convidado para ser Sócio Presidente; em 1986, recebe o título de Doutor Honorário.



Haystack Mountain School of Crafts, e, rapidamente, se constituiu em uma instituição de grande impacto internacional, reunindo artistas identificados com a visão contemporânea do vidro.

Desta forma, ao conciliar atividades acadêmicas, que lhe permitiram realizar especializações e desenvolver projetos de pesquisa, com atividades profissionais desenvolvidas internacionalmente, junto às instituições especializadas dos Estados Unidos e de diferentes países do continente americano, europeu e asiático e do Oriente Médio, Dale Chihuly obteve uma diferenciada e vasta experiência que possibilitou o aprimoramento de sua técnica vítrea e o desenvolvimento de peculiares formas expressivas.<sup>8</sup>

O aspecto eclético de sua formação artística pode ser verificado com a ocorrência das diversas fases artísticas pelas quais sua obra passou, indo desde a criação de objetos individuais expostos, separados ou em grupo, de forma a interferir nos mais variados planos do espaço arquitetônico de interiores, até objetos projetados para formar estruturas arquitetônicas; da interferência em ambientes naturais, como o aquático, o florestal e o desértico, até culminar no ato de instalar suas esculturas em ambientes públicos - históricos e industriais - de grandes centros urbanos

<sup>8</sup> O artista se mostra um pesquisador, explorando diversas formas da técnica vítrea, entre elas, se destaca a técnica de fazer desenhos, na qual utiliza o vidro fundido para formar linhas, desenvolvida com a colaboração de seu aluno-assistente da escola de Rhode Island, Jamie Carpenter, e um grupo de estudantes da Pilchuck Glass School, contando com o apoio financeiro do National Endowment for the Arts (1974). Outro interessante experimento é o realizado com plásticos denominado, pelo artista, de "Polymar Project" (1997).

mundiais.

A grande mobilidade do percurso artístico de Dale Chihuly deve-se, em grande parte, às suas viagens de pesquisa dos diferentes tratamentos da técnica vítrea, bem como, dos diversos usos do vidro na arte e no design. O encontro com renomados artistas e o estreitamento de relações com instituições tradicionais possibilitaram, ao artista, aprofundar seus conhecimentos técnicos, ao mesmo tempo em que ampliou seu projeto expressivo com o vidro, o que permitiu a expansão de sua obra para o âmbito internacional.

Os primeiros encontros se dão com sua viagem de pesquisa à Europa realizada, em 1969, para conhecer as técnicas desenvolvidas nos estúdios de vidro, destacando-se os trabalhos arquitetônicos de Stanislav Libenský e Jaroslava Brychtová, da Tchecoslováquia,<sup>9</sup> e de Erwin Eisch, da Alemanha. Em 1974, o artista volta a visitar os centros europeus do vidro, em companhia de Thomas Buechner (presidente do Corning Museum of Glass) e de Paul Schulze (mentor do Design Department at Steuben Glass).

Outro relevante fato envolvendo a sua relação artística com a Europa dá-se através da premiação conferida, a Dale Chihuly, em 1968,

---

<sup>9</sup> Dale Chihuly entrou em contato com a obra dos artistas tchecos, pela primeira vez, na Montreal World Exposition '67. Este encontro resultou em uma das marcantes influências que contribuíram para o artista desenvolver trabalhos em grandes dimensões, inicialmente, para espaços arquitetônicos de interiores, e, depois, para espaços externos naturais, através da criação de instalações ambientais. A tendência de realizar trabalhos em vidro relacionados às estruturas arquitetônicas se tornou uma constante em sua obra. As primeiras instalações a utilizarem estruturas arquitetônicas estáticas são "Rondel Door" e "Cast Glass Door", ambas realizadas com a parceria de Jamie Carpenter, em 1972.

pela Louis Comfort Tiffany Foundation Grant, como melhor trabalho em vidro e melhor artista. O prêmio de uma bolsa de estudos possibilitou, ao artista, aceitar o convite do arquiteto Ludovico de Santillana, genro de Paolo Venini, tornando-se o primeiro artista americano a trabalhar com a técnica vítrea na tradicional fábrica Venini da Ilha de Murano.

Além dos significativos contatos com instituições e artistas europeus, Dale Chihuly realiza exposições na Europa que impulsionam sua carreira, entre elas, se destaca, "Objets de Verre" (1986), no Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, em Paris, tornando-se um dos quatro artistas americanos selecionados para exporem individualmente no Louvre. Recentemente, realiza a exposição "Chihuly Over Venice" (1996), responsável pela inserção efetiva de sua obra no âmbito da Arte Pública, com a instalação de quatorze gigantescas esculturas vítreas em vários locais públicos de Veneza. A sua última exposição - "Chihuly at the V&A" - realizada, neste ano, no Victoria and Albert Museum, do Reino Unido, foi resultante de um convite para apresentar suas principais criações, confirmando o seu reconhecimento internacional como artista pioneiro responsável pela introdução do estilo veneziano renascentista na América, adaptando-o à contemporaneidade.

Além da importância das experiências realizadas com a cultura européia, Dale Chihuly, também, estabelece significativas relações com o extremo oriente. Sua afinidade, principalmente, com o povo japonês

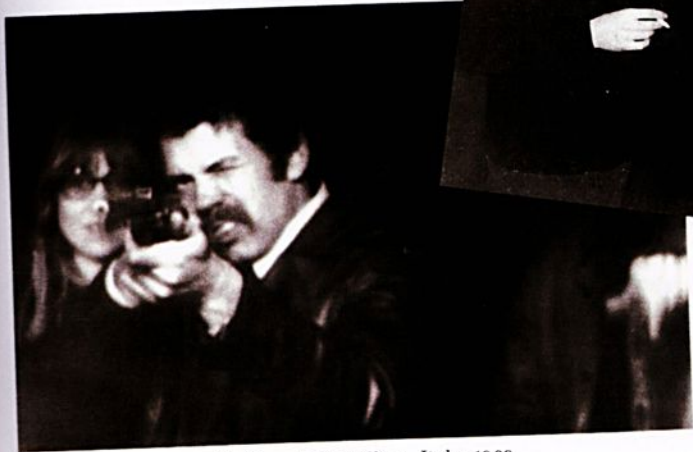




*At the Venini Fabrica on the island of Murano, 1969*



*Venice, 1968*



*At a shooting range with Frannie Hamilton, Italy, 1969*



*Teaching Art Wood's son glassblowing at R.I.S.D., 1970*  
*Middle: With Paul Inveen and Louis Mueller, Providence, 1970*

levou o artista a visitar várias vezes o continente asiático. Suas criações da série "Ikebana" (1989), em parceria com os mestres do vidro italiano Lino Tagliapietra e Pino Signoretto, são inspiradas na arte dos mestres japoneses e se constituem em recriações vítreas das formas estéticas típicas do arranjo floral artístico japonês. Mais recentemente, esta mesma afinidade o leva a criar a série "Nijima Float" (1991) composta de globos coloridos - uma referência às luminárias japonesas - instalados de forma a recriar a atmosfera serena dos ambientes orientais (p. 32). Outros frutos da estreita relação com o Japão dão-se através das instalações arquitetônicas para o Yasui Konpira-gu Shinto Shrine, em Kyoto, Japão (1991), e da instalação permanente "Hakone Glass Forest" (p. 74) para o Ukai Museum, em Hakone (1997).<sup>10</sup>

As relações internacionais de estudo e trabalho que Dale Chihuly estabeleceu, desde o início de sua carreira, se estendem, também, ao setor produtivo das fábricas dos diferentes países, onde suas peças foram produzidas, contribuindo para difusão e divulgação de conhecimentos sobre a arte vítrea. Este processo se intensifica com a produção das instalações para o evento de Veneza, iniciando os trabalhos de sopro, em junho de 1995, na fábrica Hackman, em Nuutajärvi, Finlândia, e, em setembro, na tradicional fábrica Waterford Crystal, em Waterford, Irlanda. Em 1996, o artista dá continuidade à produção, em Monterrey, México, na fábrica Vitro Crisa.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Neste ano, nasce, em Veneza, Itália, sua filha Viola Chihuly Jackson, fruto de seu matrimônio com Leslie Jackson.

<sup>11</sup> Os trabalhos da série "Chandeliers", também, foram expostos nos países de sua fabricação; os dados específicos das exposições estão indicados no item "Exposições", em anexo.







Um contato que não poderia deixar de ser citado, ao lado dos realizados em países do continente europeu, asiático e americano, é o que se dá no Oriente Médio, com a exposição “Chihuly in the Light of Jerusalem 2000” realizada, em 1999, no Tower of David Museum of the History of Jerusalem, em Jerusalém, Israel, como o principal evento das comemorações pela virada de século e milênio, segundo o calendário ocidental. O contato com Israel dado no início de sua formação artística, em 1963, se efetiva. Dale Chihuly volta à região considerada “o berço do vidro” para prestar homenagens aos 2.000 anos da sua invenção, dando sua contribuição, principalmente, para a cultura judaica, com a inclusão de suas técnicas vítreas nos processos produtivos tradicionais do local.

Apesar desses contatos internacionais serem decisivos para o desenvolvimento de seu percurso artístico, importantes fatos ocorridos em seu próprio país impulsionaram sua carreira; o primeiro deu-se, em 1976, com a aquisição de três trabalhos da série “Navajo Blanket Cylinders” (1976) para a coleção do Metropolitan Museum of Art de Nova York, pelo curador de arte contemporânea Henry Geldzahler, e, o segundo, em 1978, com uma exposição individual, sob a curadoria de Michael W. Monroe, realizada na Renwick Gallery, Smithsonian Institution, em Washington, D.C..

A diversificada formação artística,<sup>12</sup> obtida através do

---

<sup>12</sup> A formação artística de Dale Chihuly deu-se com o apoio de importantes instituições, que lhe conferiram bolsas de estudo e premiações pela sua atuação pioneira junto à produção do vidro artístico contemporâneo. (vide “Premiações”, em anexo)

processo de assimilação e aplicação de novos conhecimentos adquiridos, principalmente, em suas viagens de estudo, ao lado dos contatos profissionais internacionais estabelecidos com pessoas e instituições, possibilitou, ao artista, desenvolver um percurso criador inovador, rico em experimentações e explorações, levando-o a conquistar e atribuir novas formas ao uso técnico e expressivo do vidro.

A característica de produzir trabalhos estabelecendo novas relações está presente desde o início de suas primeiras investigações artísticas realizadas na University of Washington, em 1963. O artista, ao participar de uma oficina de tecelagem, é solicitado a misturar, aos materiais têxteis, um material sintético. A opção pelo vidro é justificada, pelo artista, como sendo *“o material mais distinto da fibra”* (Kuspit, 1997, p.36). Já, neste primeiro exercício expressivo, utiliza a técnica de tecer para a construção de “campos vítreos”, formando painéis com pequenos pedaços retangulares de vidro colorido incorporados às tapeçarias.<sup>13</sup>

O padrão exploratório apresentado no processo criador de Dale Chihuly aproxima sua busca artística da proposta posminimalista de utilizar materiais alternativos. Nos trabalhos de 1967-68, desenvolvidos na escola de Rhode Island, o artista sopra o vidro ao redor de aço, neon e argônio, criando instalações que, apesar da solidez escultural, envolvem o

<sup>13</sup> Concebendo o vidro como pano, o artista demonstra seu interesse pela maleabilidade do vidro fundido, profusamente, explorada para criar os característicos efeitos retorcidos de suas esculturas. O interessante é que este experimento foi realizado antes de seu aprendizado dos primeiros fundamentos da técnica vítrea, na University of Wisconsin, em Madison, Seattle (1966).

ambiente com a “energia” da luz que emana do interior das formas vítreas transparentes.<sup>14</sup> O neon é recorrentemente utilizado pelo artista, em suas instalações vítreas, para produzir efeitos sensoriais de luz e calor.

Após o período de sua estadia na Itália (1968), onde entrou em contato com a linha de trabalho da tradicional fábrica Venini, da Ilha de Murano, voltada para um intenso aprimoramento técnico desenvolvido em equipe, Dale Chihuly aplica os conhecimentos adquiridos, desenvolvendo atividades de docência na Haystack Mountain School of Crafts, na Deer Isle, em Maine (de 1968 a 1971), e na escola de Rhode Island, coordenando a criação de um curso de vidro (1969). Em paralelo às suas atividades acadêmicas, o artista retoma suas investigações posminimalistas, explorando materiais alternativos para criar instalações de grande porte.

Recuperando rapidamente a liberdade expressiva, o artista extrapola os gestos convencionais realizados no manuseio do vidro fundido, quebrando com a tradicionalidade geométrica das peças vítreas para obter formas circulares disformes, procedimento, este, que o artista procurará aperfeiçoar ao longo de seu percurso artístico. Essas primeiras explorações não convencionais da técnica vítrea o levam a criar a série “Pilchuck Pound” (1971), produzida na Pilchuck Glass School situada em Washington.

Nesta série, o artista sopra o vidro até formar glóbulos

---

<sup>14</sup> As instalações “Glass Environment # 3” e “Glass Environment # 4”, ambas de 1968, apresentam estas características.



transparentes de superfície disforme e extremamente fina, recriando a aparência das “bolhas de sabão” quando ainda estão sendo sopradas. Estas esculturas foram instaladas junto à vegetação, nos ambientes externos da Pilchuck Glass School, “boiando” tranquilamente sobre a superfície aquática de um lago.

Com esta instalação ambiental, o artista busca expressar a sensação de flutuar definida como a principal característica de seus trabalhos. “Pilchuck Pound” é considerada precursora da série “Floats” (iniciada em 1991).

A produção dos anos 70 se volta para a criação de “ambientes expressivos”, revelando uma das grandes tendências de sua obra.

Nesta fase artística, Dale Chihuly parece se sentir livre para experimentar diferentes efeitos expressivos obtidos com a criação de instalações realizadas, ora para interferir no espaço arquitetônico de interiores, ora na paisagem natural.

Apresentando uma maior autonomia expressiva, estes trabalhos refletem a flexibilidade de seu processo criador para extrapolar os limites decorativos, tradicionalmente, impostos aos objetos vítreos, o que confere, a essas produções, uma importância diferenciada dentro do seu percurso artístico.

Neste período, o artista, com maior fluência de gestos no manuseio da técnica vítrea, retoma suas explorações com materiais alternativos, agora, utilizando os conhecimentos de estrutura arquitetônica adquiridos em sua visita aos estúdios de vidro da Tchecoslováquia e da Alemanha, em 1969. Com a colaboração de Jamie Carpenter, inicia uma série de trabalhos que buscam interferir no espaço arquitetônico; entre eles estão: "Homage to Bob Reed" (1971) - uma construção de tubos de neon, aos moldes da arte serialista; "Neon Experiment #17" e "Neon Installation" (ambos de 1971), reunindo vidro, neon e argônio.

Estes trabalhos, quando inseridos no espaço arquitetônico, formam "planos expressivos", extrapolando as questões meramente decorativas. Com as estruturas arquitetônicas, o artista dá continuidade às explorações das propriedades de reflexão e transparência do vidro, porém, agora, buscando uma maior ênfase para a qualidade expressiva da forma vítrea obtida através de movimentos técnicos mais ousados e criativos. Expressionistas abstratos, eles são considerados os primeiros trabalhos genuinamente imaginativos de Dale Chihuly.

Ao lado destes projetos, o artista dá continuidade aos trabalhos produzidos na Haystack Mountain School of Crafts, criando "Haystack Installation #5 (1970), em colaboração com James Carpenter. Esta instalação é formada por uma série de glóbulos vermelhos e marrons que lembram o aspecto maleável do vidro fundido, guardando, em suas formas



ondulantes, os gestos fluentes característicos da maneira do artista manusear a técnica vítrea. (p.39)

Com este trabalho, Dale Chihuly volta a interferir no ambiente natural, colocando os glóbulos soltos, apoiados naturalmente sobre pedras recobertas por musgos. O colorido intenso e o formato orgânico das peças vítreas recriaram o efeito exótico dos elementos naturais.<sup>15</sup> O artista demonstra, cada vez mais, ganhar controle dos movimentos exigidos pela técnica vítrea, sem, contudo, perder a espontaneidade.

A busca de utilizar o vidro expressivamente, ao mesmo tempo em que o leva a um refinamento do gestual técnico, o faz utilizar recursos materiais e tecnológicos com um arrojo cada vez maior, possibilitando a criação de efeitos sensoriais de luminosidade, brilho e calor, potencializados pelas propriedades do vidro de transparência e reflexão.

Apesar de suas instalações voltadas para interferir na arquitetura de interiores possuírem uma grande importância dentro do seu percurso artístico, contribuindo para o rompimento com os moldes decorativos tradicionalmente estabelecidos para os objetos vítreos, é com as instalações ambientais que o artista parece encontrar um meio ideal para realizar suas intenções de utilizar o vidro expressivamente.

---

<sup>15</sup> Além de serem instalados na própria escola, estes trabalhos, também, foram exibidos na Ohio 3<sup>o</sup> Toledo Glass National, em 1970.









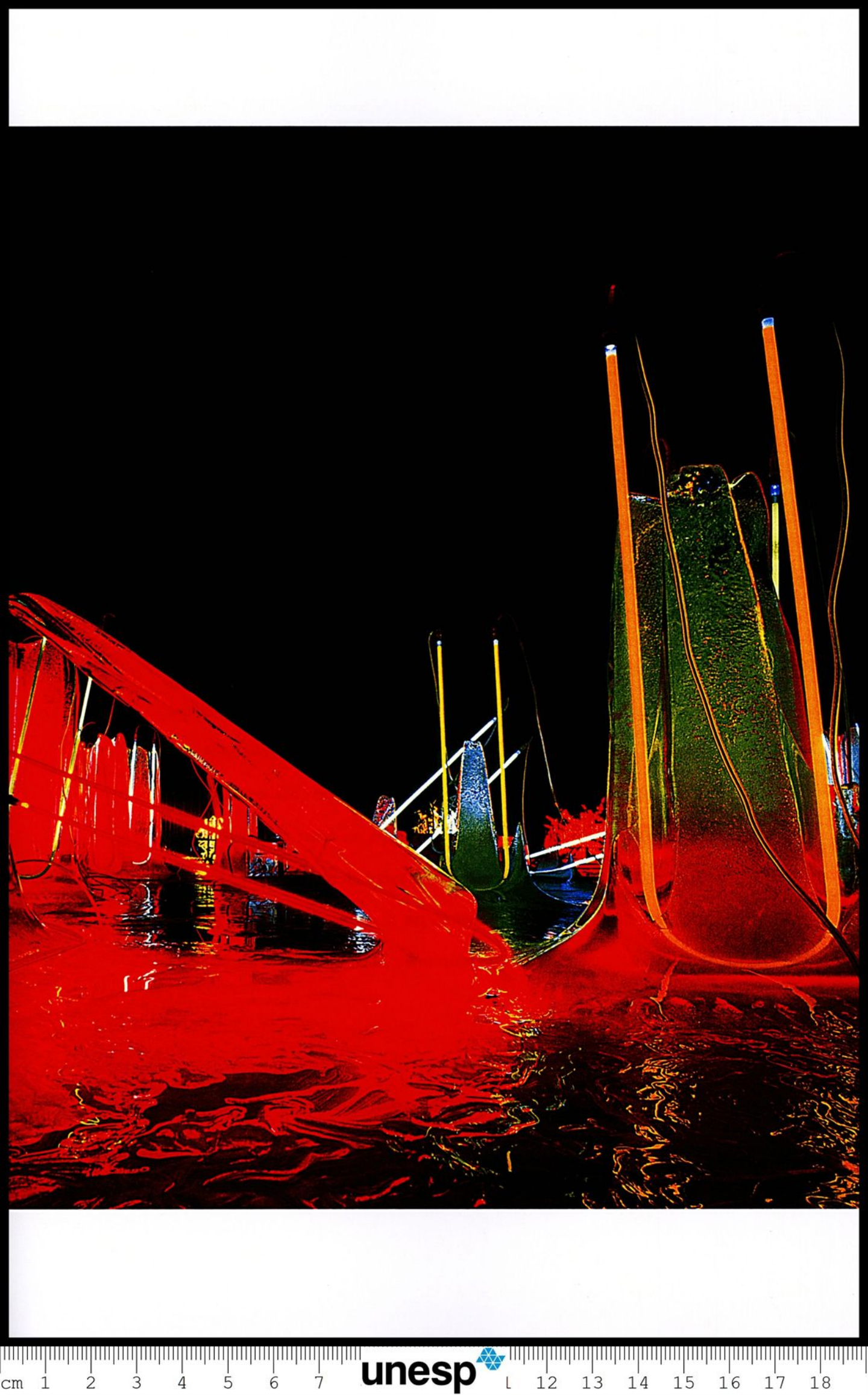
Esse processo culmina com as instalações “20,000 Pounds of Ice and Neon” e “Glass Forest”, ambas produzidas com a colaboração de James Carpenter, em 1971, na escola de Rhode Island.

Em “20,000 Pounds of Ice and Neon” (p.41), o artista sopra o vidro ao redor de 60 tubos de neon que, por sua vez, são revestidos por 300 blocos de gelo produzidos utilizando uma estrutura de moldes vítreos preenchidos com água. Com o uso de alta tecnologia, o artista simbolizou a reunião de elementos primitivos: fogo e gelo. A estrutura de vidro, neon e gelo, instalada sobre superfície aquática, fez uma referencialização às sensações de calor (neon) e frio (gelo), bem como, à metamorfose natural existente entre os diferentes estados da água, recriando a transformação do sólido para o líquido e vice-versa. Por um outro lado, o gelo, ao derreter, simulou o momento do vidro se fundindo.<sup>16</sup>

“Glass Forest” é uma instalação formada por aproximadamente 100 peças de vidro opaco, de cor branco-leite, em forma de “talos de flores”, variando de 1,80 a 2,70 m, apoiados em bolas de vidro aplainadas e distorcidas. Cada “talo” apresenta elementos expressivos que lembram o crescimento misterioso da natureza e, a reunião deles, configurou o ambiente orgânico da floresta.

---

<sup>16</sup> Em ambas as montagens de “20,000 Pounds of Ice and Neon”, a de 1971 e a de 1992, os pedaços de gelo levaram, aproximadamente, dez dias para derreter.



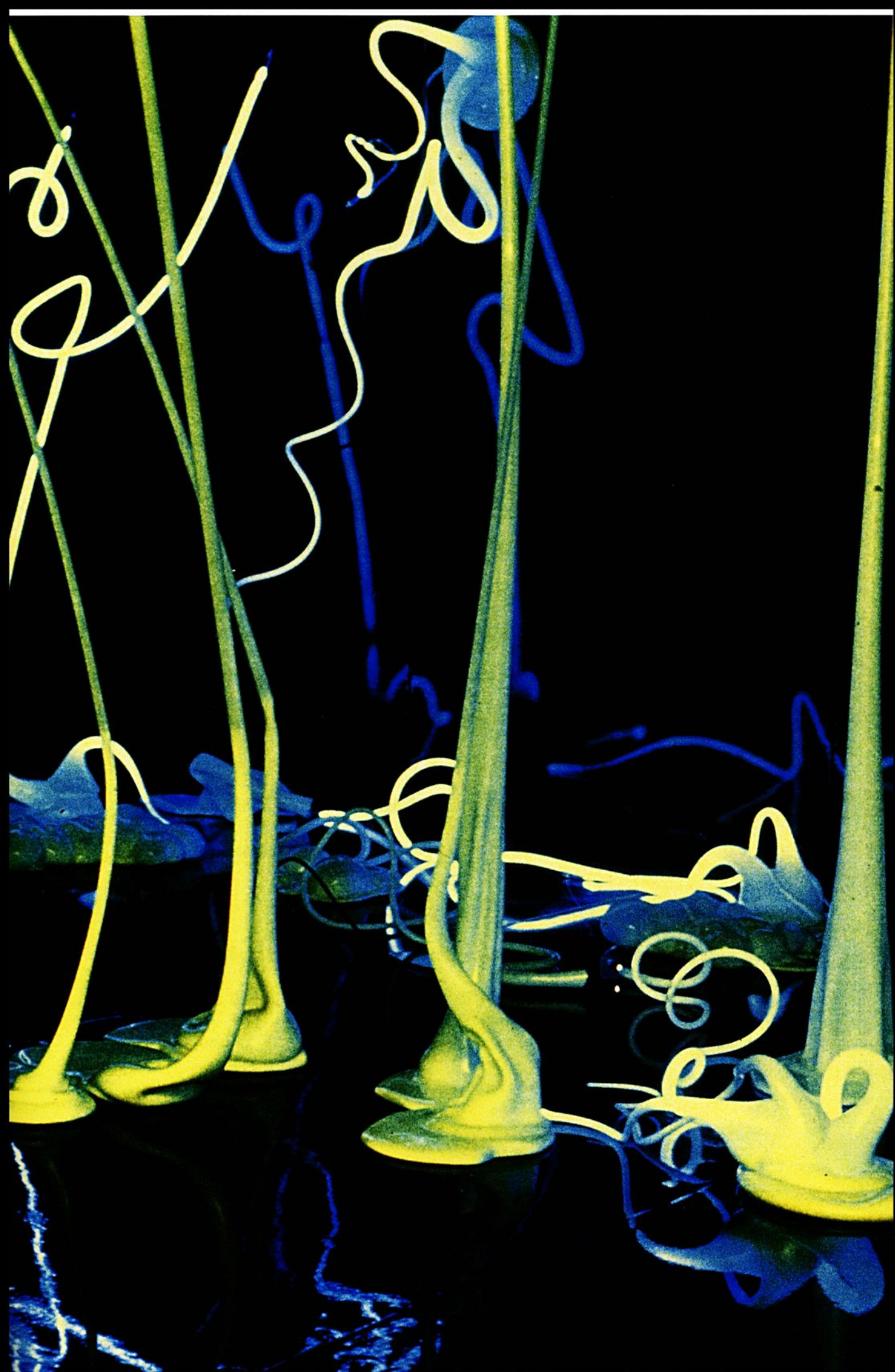


A primeira montagem de "Glass Forest" foi realizada em um ambiente negro, utilizando plexiglás e vinil para cobrir o espaço interior de uma seção do Museum of Contemporary Crafts (atualmente American Craft Museum), da cidade de Nova York. (p.43)

Na segunda, a instalação foi montada em um ambiente todo branco, na Rhode Island School of Design. Na noite de abertura da exposição, foi realizada uma performance por uma jovem mulher (Eva Kwong) vestida completamente de branco. Em uma outra apresentação, a performance se deu com várias mulheres vestidas de branco e os talos de vidro foram carregados com energia de alta frequência, causando modulações de cor quando as mulheres os tocavam.

O tratamento plástico dado ao espaço constituiu-se em uma tentativa de anular os seus propósitos convencionais, utilitários, e transformá-los em "atmosfera". Os limites funcionais do espaço arquitetônico são, aqui, literalmente transfigurados para atender à tensão expressiva dada entre os elementos do conjunto orgânico formado pelos "talos de vidro". O ato de transformar o espaço, ora em um ambiente negro, ora em um branco, colocando em destaque somente as esculturas, revela a intenção de desvincular toda e qualquer influência ornamental dos objetos vítreos.

Outro importante aspecto, que este trabalho vem realçar, diz respeito ao interesse do artista em utilizar recursos tecnológicos para





causar efeitos luminosos coloridos que, aqui, ganham dinamismo teatral, com a ação de deflagrar efeitos de luz e cor como respostas sensíveis ao toque feminino. E, finalmente, com o caráter performático dado à instalação, a característica sensação de flutuar, presente nos trabalhos de Dale Chihuly, foi realçada através dos movimentos femininos, naturalmente suaves e leves, que, realizados entre os “talos de flores”, reforçaram a aparência flutuante do conjunto vítreo.

“20,000 Pounds of Ice and Neon” e “Glass Forest” se constituem em marcos decisivos dentro da carreira do artista, abrindo, definitivamente, seu processo artístico para o âmbito das instalações ambientais. Se, na primeira instalação, a paisagem natural serviu de suporte e os elementos água-gelo foram explicitamente utilizados, na segunda, o fator ambiental foi implicitamente referencializado com o simbolismo da atmosfera orgânica da floresta, recriado pelo conjunto de “talos de flores”, expressando a vitalidade dos elementos da natureza, ao lado da abstração do espaço arquitetônico transformado em atmosfera.

Após estes trabalhos, o artista experimenta uma diversificada combinação de formas expressivas, atribuindo novos usos ao vidro: de vidro transparente, que reflete o brilho da luz de neon, a vidro colorido; de ambientes minimalistas e conceituais, que combinam concepções ecológicas, a ambientes expressionistas abstratos, que recriam uma expressão semelhante a da pintura, onde o gestual ganha relêvo vitalístico.



A flexibilidade para incorporar, ao vidro, outros materiais, criando as mais variadas formas expressivas, fica evidente em “Dry Ice, Bent Glass and Neon” (1972) - uma escultura realizada em parceria com James Carpenter, no estúdio de Dale Chihuly, localizado em Providence. Este trabalho consistiu em uma homenagem ao Crystal Palace construído em Londres, em 1851, e destruído por um incêndio, em 1936, revelando, simultaneamente, sua forma original e sua trágica história, através de uma “desconstrução” minimalista/posminimalista.

Nesta instalação, o vidro é utilizado para construir uma representação da estrutura arquitetônica do Crystal Palace - um trabalho inovador da arquitetura (e escultura) pré-modernista do século dezenove; a sua destruição pelo fogo foi simulada, utilizando fumaça produzida por gelo seco, o que conferiu um caráter performático à instalação. Com esta encenação do trágico fato histórico, bem como, com o esforço de recriar a estrutura arquitetônica do Crystal Palace, o artista atribui características construtivistas à sua obra.

Movendo-se livremente por entre diferentes maneiras de conceber o vidro, Dale Chihuly desenvolve um variado processo criador que, embora não aparente possuir restrições formais ou expressivas, não deixa de ir em direção ao principal objetivo que envolve toda sua produção vítrea: utilizar o vidro expressivamente e extrapolar as limitações meramente utilitárias e ornamentais impostas aos objetos vítreos, responsáveis por remetê-los à condição de arte aplicada.



O artista intensifica sua tendência experimental e exploratória dos diferentes usos expressivos do vidro, em "Rondel Door" - quatro grandes painéis de vidro, contendo círculos luminosos formados de espirais coloridas - e "Cast Glass Door" - paralelogramos de vidro em tonalidades de azul, organizados em diagonais. Ambas as instalações foram criadas, em 1972, com James Carpenter, na Pilchuck Glass Scholl.

As estruturas vítreas são criadas em forma de painéis bidimensionais para se adequarem aos planos verticais do espaço, instituídos pela própria construção arquitetônica, cumprindo, num primeiro momento, um papel funcional. Porém, a recriação do gestual das pinturas abstratas, na superfície vítrea, transformou sua função original, contribuindo para dar vida expressiva ao ambiente. Aqui, o artista busca as relações decorativas tradicionais, dadas entre o vidro e os limites arquitetônicos, para, depois, extrapolá-las, transcendendo as suas habituais funções utilitárias e ornamentais. Ao contrário de outros trabalhos, onde a tridimensionalidade do vidro é o fator de abstração destas funções, a intenção expressiva se cumpriu com o tratamento pictórico dado na superfície vítrea bidimensional.

Buscando estabelecer um jogo paradoxal entre as questões decorativas e expressivas, Dale Chihuly parece querer colocar, à prova, a resistência da funcionalidade do vidro ornamental, propondo uma aproximação com os fatores que determinam sua utilização expressiva. De forma curiosa, suas instalações deste período provocam esta dupla reflexão, seja no momento em que são projetadas para interferir no espaço

arquitetônico ou quando se voltam para estabelecer vínculos com a paisagem natural.

Isso ocorre com as instalações ambientais criadas para locais específicos como “Mitla” (1973), “Glass Pour” (1974) e os vários trabalhos feitos para o Artpark, em Lewiston, Nova York (1975), quando o artista atribui uma nova relação para a condição decorativa dos objetos vítreos, removendo-a de suas fronteiras tradicionais com os ambientes interiores e a estrutura arquitetônica para abranger os contornos da paisagem natural.

Estes trabalhos, embora situados na paisagem, não formavam uma alternativa hermética para si, como as suas instalações normalmente o fazem. Comparados a outros projetos ambientais, ainda suscitam uma sensação do decorativo, mesmo quando “conseguem sair” dos limites da arquitetura de interiores.

Em “Mitla”, isto fica claro. Esta instalação, inspirada na vegetação desértica de um local arqueológico perto de Oaxaca, México, é composta por peças vítreas unidas para obter formas de “flores” e “folhas” que parecem querer buscar uma integração com os elementos da paisagem desértica, de Sierra Madre Mountains, no México, aonde foram instaladas (p. 48).







Em “Glass Pour”, o vidro fundido foi simplesmente vertido sobre o solo de uma fábrica improvisada nos arredores de Santa Fé, tomando, para si, a forma amorfa e irregular da superfície da terra.

Nestes dois trabalhos, o artista faz uma referencialização aos elementos naturais característicos das regiões desérticas, criando trabalhos que parecem se inserir dentro dos seus ecossistemas típicos. Em “Mitla”, isso ocorre, recriando os aspectos observados na vegetação desértica, tanto no momento de sua concepção como no de sua exposição; em “Glass Pour”, os momentos artísticos se fundem através do ato dramático de “regar” o solo árido do deserto com “água vítrea”, obtendo uma superfície brilhante que representou o aspecto da terra molha.

Nos trabalhos criados para o Artpark - um parque localizado perto de Niagara Falls - as relações buscadas com o ambiente arquitetônico e o ambiente natural se confrontam. O vidro é utilizado para construir placas coloridas transparentes instaladas com o intuito de integrar a paisagem do parque aos recintos interiores de um edifício local (p. 50).

Estas obras, realizadas com a colaboração de Seaver Leslie, foram instaladas, primeiramente, de forma a fazerem parte da estrutura arquitetônica, cumprindo a função habitual das vidraças enquanto “orifícios para o exterior”. Em um segundo momento, as placas de vidro colorido foram posicionadas soltas, ao ar livre, sobre as pedras naturais do local, e, apesar de refletirem as imagens da natureza ao redor, estabeleceram uma irônica





relação com a função utilitária de uma vidraça convencional, suscitando a sensação de estarem abandonadas na vegetação selvagem. Com este ato, o artista estabelece uma tensa relação entre o expressivo e as intenções decorativas impostas aos objetos vítreos.

O artista se encontrava em transição criativa, quando fez os trabalhos para o Artpark. Estas estruturas arquitetônicas, quando comparadas com outras de trabalhos anteriores mais conservadores devido à relação que estabelecem com o decorativo, deflagram as intenções vanguardistas de ruptura com as normas convencionais anunciada desde o início de sua carreira.

As “vidraças” do Artpark se localizam, cronologicamente, entre as estruturas arquitetônicas fixas de “Rondel Door”, realizadas em 1972, e as de 1980, criadas para integrarem o espaço arquitetônico do edifício da Shaare Emeth Sinagoga, em St. Louis, onde placas vítreas, em suaves tons de azuis, vermelhos e amarelos, formaram um *dégradé*, indo do mais escuro para o mais claro, acompanhando os três níveis do chão - baixo, médio e alto.

Diferentemente do que ocorre nestas instalações, a intenção de colocar as “vidraças” expostas diretamente sobre a paisagem do Artpark, como se fossem abandonadas, fala do dilema que o artista enfrenta em seu processo criativo desde que decidiu pelo uso expressivo do vidro, em seus primeiros trabalhos da década de 60. As atitudes excêntricas tomadas refletiram o seu inconformismo com a condição meramente utilitária e



ornamental que o objeto vítreo carrega em si. Intuindo o caminho que sua obra irá tomar até chegar na abstração das questões que prendem o vidro à condição de arte aplicada, estes atos podem ser considerados “insights visionários” do futuro processo de transformação realizado.

O artista parece pressentir estas mudanças, com a sua incerteza de propósitos; ao criar “as vidraças”, ele não sabia se as queria usar em um edifício ou para integrar a paisagem natural. A exitação em seu gesto criador prenunciava as atitudes inovadoras que, mais tarde, iriam levar sua obra à grande transição por que passou, graças às ações inconformistas, como estas do Artpark, tomadas frente às condições meramente decorativas e funcionais inerentes aos objetos vítreos.

As experiências com estruturas arquitetônicas fixas e com a criação de instalações ambientais posminimalistas são realizadas em paralelo com a constante busca de novas técnicas e formas de manipular o material vítreo, o que possibilitou, ao artista, desafiar os gestos exigidos por esta técnica milenar: as convenções de colocação e retenção; o equilíbrio tradicional entre opacidade e transparência e a noção de que a cor é mais aditiva do que propriamente o molde e que a superfície e o molde são distintos.

O aprimoramento de sua técnica vítrea pode ser observado nas diversas séries desenvolvidas, utilizando o vidro para criar esculturas que possuem grande expressividade obtida, ora com formas que registram





movimentos fluentes, ora com o uso da superfície recebendo um tratamento colorístico com a mesma riqueza de tonalidades, texturas e traços de uma pintura em tela, abstrata ou simbólica.

Fazendo parte destas criações estão os trabalhos iniciados em 1975 - “Navajo Blanket Cylinders”, “Irish” e “Ulysses” -, nos quais Dale Chihuly utiliza a forma cilíndrica como suporte para registrar, pictórica e graficamente, motivos étnicos.<sup>17</sup>

Em “Navajo Blanket Cylinders”, o artista se inspira na coleção de mantas dos índios da tribo Navajo, que vê exposta no Fine Arts Museum, em Boston. Utilizando uma técnica vítrea que desenvolveu com Italo Scanga e James Carpenter, o motivo da trama textil é impresso, arrastando e rolando o vidro sobre moldes, gravando os seus padrões na superfície cilíndrica. As cores são delicadamente espalhadas com pequenos sopros; este método se constitui em uma inovação técnica.

“Irish” e “Ulysses” fundem formas vítreas cilíndricas, desenhos e expressões poéticas; neles, o artista utiliza um tipo de idioma subjetivo, quase hieroglífico, para criar textos e esboçar cenas que recriam significados irlandeses (“Irish”) e se reportam aos conteúdos poéticos da obra literária “Ulysses” de James Joyce, criando um idioma surrealista.

---

<sup>17</sup> Estes trabalhos foram produzidos na Rhode Island School of Design, em colaboração com Flora Mace e Seaver Leslie.



Nas séries realizadas com cilindros, a preocupação não é mais com a espontaneidade e o dinamismo da forma - características das esculturas de Dale Chihuly -, mas, sim, com o tratamento da superfície. A simplicidade da forma geométrica do cilindro ganha complexidade através da habilidade para manipular as propriedades vítreas de claridade e brilho, bem como, para realizar gestos gráficos e pictóricos no momento da fundição do vidro.

Dando continuidade às explorações das possibilidades expressivas, através do manuseio da técnica vítrea, o artista inicia, em 1977, a série "Baskets", inspirado nas cestas indígenas da costa noroeste dos Estados Unidos, expostas na Washington Historical Society, em Tacoma. Recriando as cores da cerâmica e o formato de potes e "cuias" característicos dos objetos utilitários indígenas, estas esculturas apresentam uma superfície fina e transparente, de formato retorcido, às vezes, apresentando motivos gráficos primitivos.

Na instalação "Pilchuck Baskets" exposta na coletiva<sup>18</sup> realizada no Seattle Art Museum, em Seattle, Washington (1977), o artista esparrama, sobre uma forração da mesma textura e cor da terra, uma grande quantidade de peças de diferentes tamanhos. Dispostas displicentemente tombadas, encaixadas ou encostadas umas às outras, formavam um caminho

<sup>18</sup> Esta instalação foi exposta na coletiva realizada com James Carpenter e Italo Scanga, sob a curadoria de Charles Cowles. A produção da série "Baskets" se deu na Pilchuck Glass School, tendo, como assistente, Benjamim Moore.



tortuoso e ondulante, de aparência rústica, contrastando com o piso liso e amplo do museu.

No final dos anos 70, tudo indicava que o artista, após ter atingido diversas realizações, iniciaria a próxima década de forma estável, com um caminho artístico estabelecido e aberto às múltiplas possibilidades do uso expressivo do vidro, conquistado com um processo criador curioso e exploratório. O que não se podia imaginar é que, neste momento fértil de sua carreira, o artista seria posto à prova por suas próprias condições físicas. Em 1979, após deslocar o ombro em um acidente,<sup>19</sup> Dale Chihuly se vê obrigado a abandonar o manuseio da técnica vítrea. Demonstrando capacidade de superação, o artista desenvolve um método de trabalho, utilizando desenhos para comunicar suas idéias a uma equipe de assistentes que o auxilia na concretização de seus projetos para o vidro (*p. 56*).

Com este método, que lhe permite dar continuidade à criação de suas esculturas em vidro, o artista inicia o processo de produção, demonstrando suas idéias à equipe de assistentes, através de desenhos de cores fortes, realizados com gestos amplos e expressivos. Com estas representações (e apresentações) gráficas, expõe, de forma sucinta, porém, provocativa, o que tem em mente.

---

<sup>19</sup> Dale Chihuly sofreu dois acidentes que concorreram para que abandonasse o manuseio da técnica vítrea. O primeiro foi em 1976, numa grave batida de automóvel ocorrida na Inglaterra, que deixou o artista sem a visão do olho esquerdo e com lesões permanentes no tornozelo e pé direitos. Embora a gravidade do acontecido, o artista só vai deixar de manusear diretamente o vidro quando sofre o segundo acidente, em 1979, ao deslocar seu ombro.





O meio gráfico utilizado no momento imediatamente anterior à produção do vidro se constitui em “desenhos expressivos da tridimensionalidade do vidro” e é imprescindível para uma compreensão ampla das esculturas vítreas de Dale Chihuly. Sugerindo a característica de maleabilidade do vidro no estado fundido, estas criações bidimensionais registram a mesma fluência obtida, pelo artista, no manuseio criativo das técnicas vítreas.

No início dos anos 80,<sup>20</sup> apesar das mudanças impostas ao processo de produção do vidro em função da saúde debilitada do artista, sua arte se estendeu pelo mundo. Devido à qualidade de sua produção artística, Dale Chihuly recebe premiações que concorreram para impulsionar sua carreira, neste período.

Nos trabalhos dos anos 80 e 90, o artista busca um equilíbrio entre o decorativo e a vanguarda. A instalação permanente “Rainbow Room Frieze” (1988) exemplifica este equilíbrio. Neste trabalho, Dale Chihuly dá continuidade à pesquisa das peculiaridades da técnica vítrea, projetando peças em forma de uma concha, rica em ondulações e de colorido exótico.

Estas esculturas se encontram instaladas, em um restaurante situado no Rockefeller Center, na cidade de Nova York, colocadas no alto de

---

<sup>20</sup> Em 1980, Dale Chihuly renuncia a seu cargo de diretor na escola de Rhode Island, optando pela condição de “artista convidado” e, assim, poder ter maior liberdade para viajar e concretizar seus projetos, principalmente, no exterior.



paredes, próximas ao teto, sendo apoiadas sobre superfície iluminada, para realçar suas formas e cores. À primeira vista, elas assumem as funções ornamentais, normalmente atribuídas ao objeto vítreo, responsáveis por remetê-lo ao âmbito da arte aplicada. Porém, o aspecto espontâneo das superfícies disformes e ondulatórias é realçado pela disposição irregular e naturalmente seqüenciada com que foram instaladas, formando um conjunto flutuante.

A expressividade obtida, através das formas e cores orgânicas das esculturas arranjadas no espaço de maneira a criar movimentos fluentes e sutis, concorreu para a abstração do seu caráter ornamental, estimulando sensações mais profundas do que os objetos meramente decorativos geralmente o fazem.

A proposta de extrapolar as relações decorativas tradicionais, atribuídas ao objeto vítreo, se efetiva com a ação de expor um grande número de esculturas sobre os diversos planos do espaço de interiores para formar “ambientes expressivos”.

A forma irreverente de tratar o vidro, desde a sua criação até a sua exibição, leva Dale Chihuly a explorar ludicamente as suas propriedades físicas, expondo sua fragilidade no momento em que dispõe os objetos dinamicamente no espaço: presos às paredes ou suspensos pelo teto; fixados uns aos outros, formando conjuntos independentes, ou apoiados sobre superfícies, naturalmente soltos à própria sorte.



A maior autonomia expressiva atribuída à sua obra tanto no ato de criar como no de expor o vidro evidencia-se com a criação das séries “Seaforms” e “Macchia” de 1983-84 e “Persians” de 1988.

Essas esculturas recriam o movimento de redemoinho, integrando o centrífugo e o centrípeto, obtido através de suas formas ondulantes e do rico colorido de suas superfícies, numa combinação hipnótica. Instaladas em conjunto, possuem grande expressividade e evocam uma presença sensual e misteriosa que nos remete à base de nossa subjetividade e nos seduz a buscar um estado de profundidade emocional.

Na série “Seaforms”, estes aspectos se dão, através de uma representação mimética das formas ondulatórias das conchas e dos caracóis encontradas nos ambientes marinhos. O artista utilizou a técnica de moldes, o que lhe permitiu recriar a forma e o movimento característicos dos seres marinhos; para realçar suas qualidades delicadas, ele trabalhou com cores sutis ou, freqüentemente, só com a cor branca.

Em “Seaforms”, o artista realiza um registro das lembranças de suas experiências com o mundo marinho, primeiramente, de sua infância, em Tacoma, e, depois, da juventude, quando trabalhou junto ao ramo da pesca para pagar seus estudos.<sup>21</sup> Mesmo quanto adulto, o ambiente marinho se torna uma referência constante em sua vida: a Rhode Island

---

<sup>21</sup>Os motivos marinhos e florestais são recorrentemente utilizados em suas criações, constituindo-se numa importante referência de sua infância vivenciada em uma região de grande riqueza natural, que reúne floresta e mar.

School of Design, onde ele se desenvolveu como artista, é localizada em uma ilha e o seu atelier - o "Boathouse" -, onde o artista e a sua equipe trabalham atualmente, foi construído sobre uma plataforma marinha situada na costa atlântica noroeste americana.

Os motivos marinhos se repetem na série "Persians" (p.61) apenas com a utilização das cores, havendo uma abstração da forma, que ganha dinamismo, parecendo poder se expandir infinitamente. A rica expressão do colorido das esculturas de "Persians" advém dos conhecimentos artísticos adquiridos em contato com diferentes culturas: persa, grega, bizantina, islâmica e italiana.

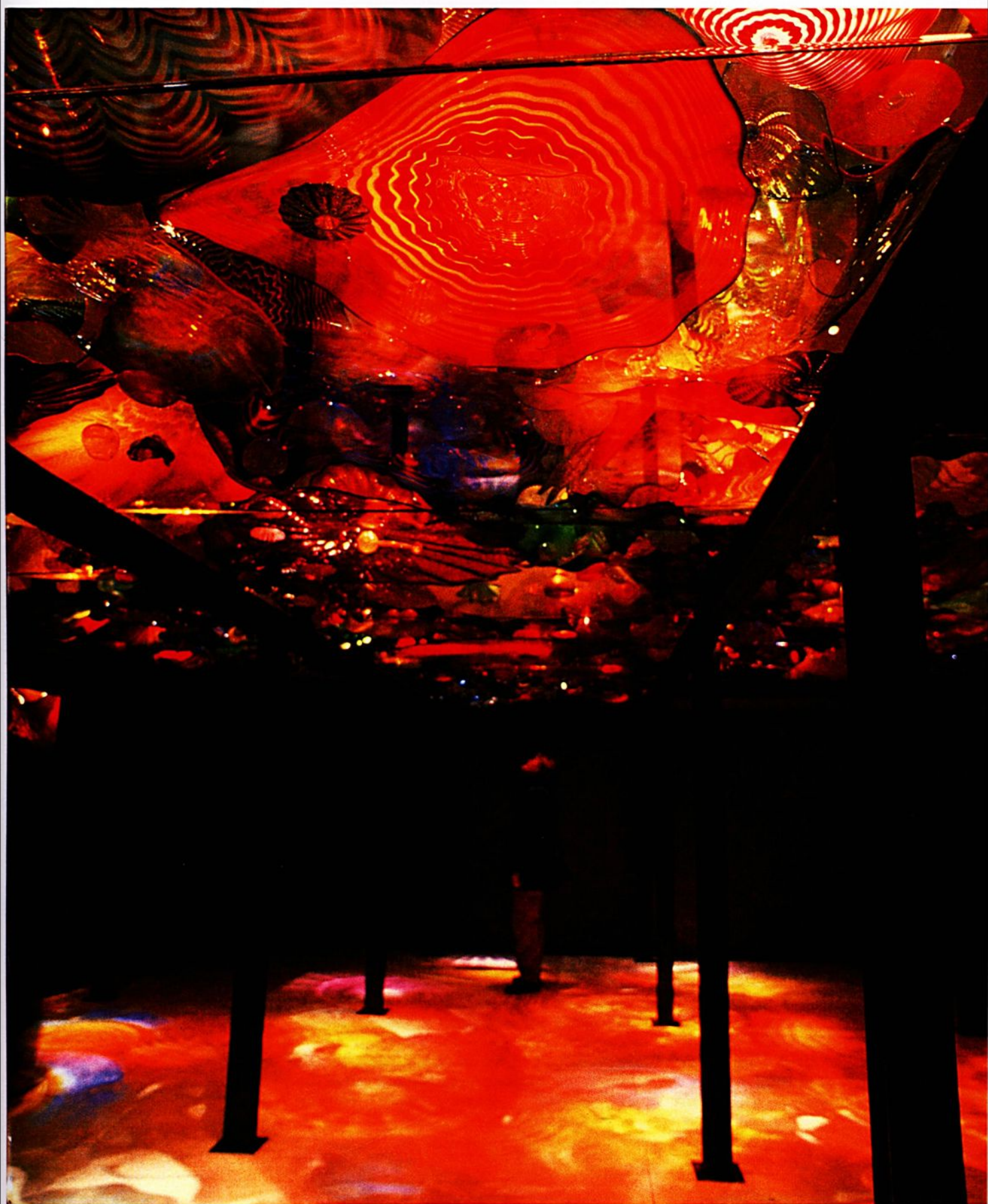
Nestas esculturas, diferentemente do que ocorre na série "Seaforms", a vitalidade criativa dos organismos vivos não é expressa pela forma, que ganha fluência, mas, com a utilização do vidro como um veículo para a cor. A variedade de cores, buscada pelo artista na série "Persians", é potencializada pelas combinações ocorridas quando muitas peças são reunidas em instalações, criando um ambiente exótico.

Na série "Macchia",<sup>22</sup> o ato mimético é definitivamente abandonado e o efeito visual de redemoinho se dá pelo rico colorido da superfície vítrea obtido por um grande número de combinações de esmaltes de vidro.

---

<sup>22</sup> Estas formas de cores extravagantes são chamadas de "the uglies" ("os feios") pela sua mãe e batizadas pelo seu amigo, Italo Scanga, de "Macchia" - termo utilizado pela língua italiana para designar "manchado".







Apesar dos movimentos ondulantes, o formato das peças guarda aspectos primitivos, abandonando a aparência frágil da superfície vítrea para ganhar a resistência dos minerais brutos, advindos das formações geológicas (p.63).

Em suas últimas produções da década de 80 - "Venetians" e "Ikebana" -, ambas de 1989, Dale Chihuly realiza, como em "Persians",<sup>23</sup> uma referencialização a outras culturas, só que, desta vez, menos abstratas, conferindo, às peças, aspectos simbólicos.

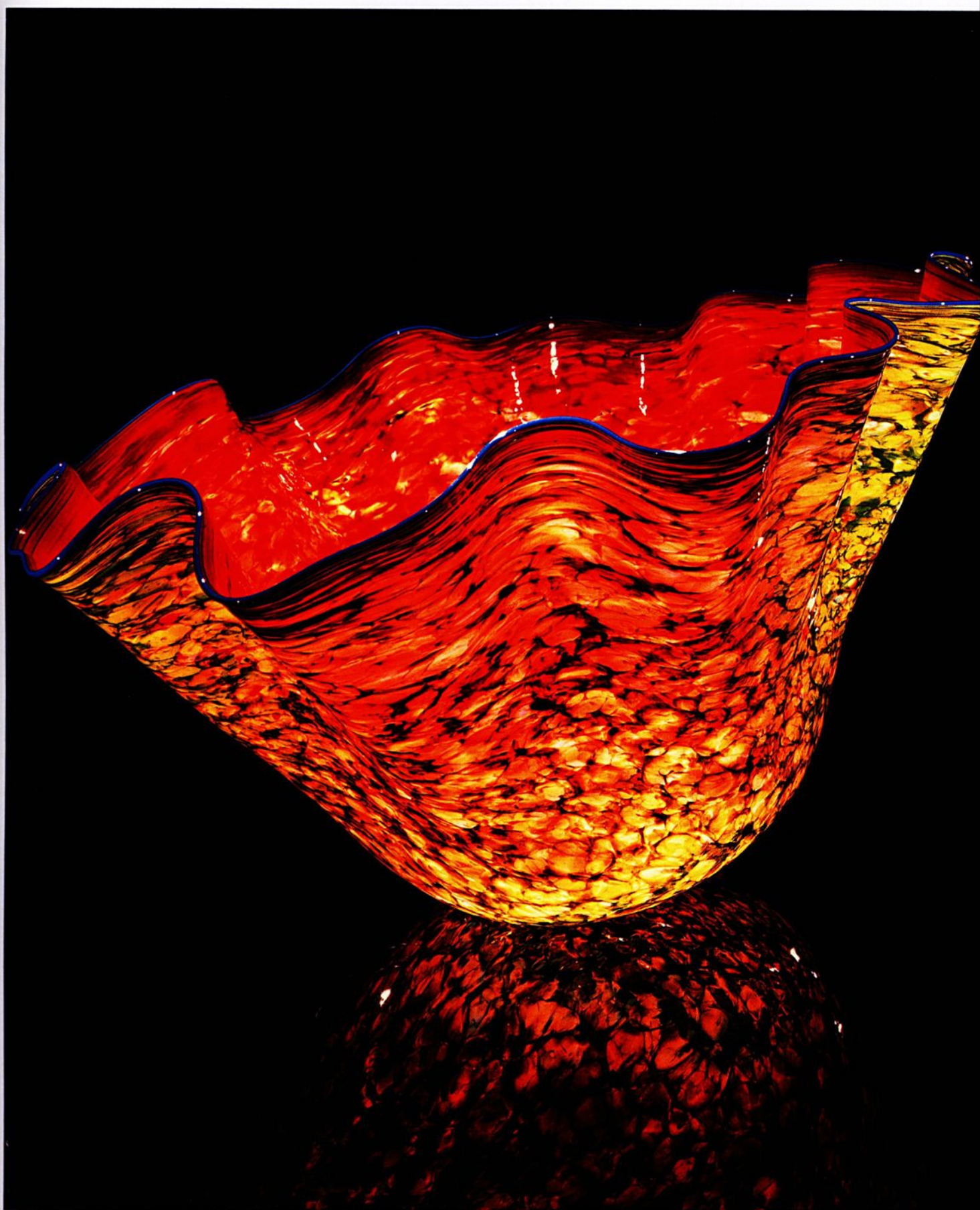
Nestas produções, o artista, ao trabalhar com o formato clássico de um vaso, desafia sua própria tendência a romper com os padrões convencionais de utilização da técnica vítrea, intenção, esta, que lhe possibilitou desenvolver, ao longo de sua carreira, uma abstração do formato geométrico tradicional, dando-lhes fluência e movimento dinâmico.<sup>24</sup>

A intenção de sempre procurar a expressividade das formas assimétricas e não ortodoxas justifica o fato do artista nunca ter buscado realizar uma parceria direta com um artista europeu, embora tenha feito diversos contatos importantes, tanto para sua formação artística, através de

<sup>23</sup> Este mesmo processo dá-se, anteriormente, com as séries de 1975 - "Navajo Blanket Cylinders", "Irish" e "Ulysses" -, repetindo-se em "Baskets" (1977).

<sup>24</sup> As esculturas de Dale Chihuly parecem "organismos vivos se expandindo", dando a sensação de que são capazes de sofrer mutações. Em "Persians", ele leva este processo ao extremo, obtendo uma grande fluência de formas e cores.





estudos e pesquisas, quanto para o desenvolvimento de projetos junto às instituições européias.<sup>25</sup>

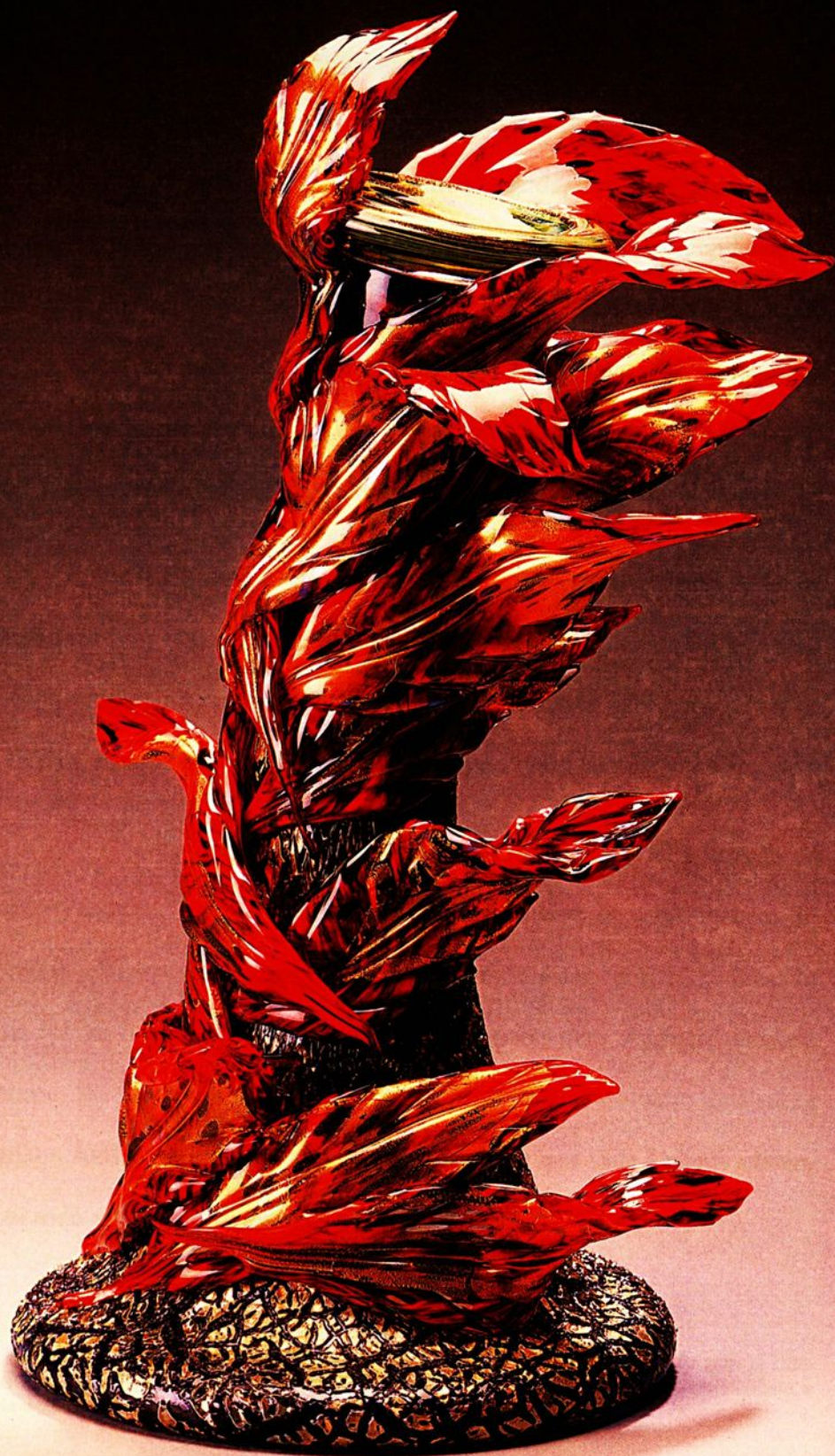
Porém, em “Venetians” e “Ikebana” ocorre uma exceção dada de forma circunstancial, quando Lino Tagliapietra e Pino Signoretto, dois mestres do vidro italiano, em várias visitas à Pilchuck Glass School, estimulam o artista a realizar um trabalho que pudesse integrar suas experiências artísticas.<sup>26</sup> Esta parceria resultou em criações que mesclam aspectos clássicos e contemporâneos, numa interessante e expressiva combinação de formas, cores e simbologias.

A primeira delas é “Venetians” (p. 65), onde o artista inicia o processo de criação, esboçando o formato de vasos, inspirado em obras que remontam aos anos vinte, no estilo *Art Deco*, que conhecera quando ainda era estudante, em uma de suas visitas à Veneza, considerada internacionalmente como um grande centro do vidro artístico. Através dos seus desenhos, uma equipe, coordenada por Lino Tagliapietra e Pino Signoretto, realiza a produção das esculturas, contando com a assessoria do assistente Bem Benny para traduzir o idioma italiano.

<sup>25</sup> Vide o item “Exposições”, em anexo.

<sup>26</sup> Quando Pino Signoretto realizava uma explanação para um grupo de alunos da Pilchuck Glass School, foi solicitado, a Dale Chihuly, um projeto artístico que o mestre italiano pudesse executar. Aceitando o desafio, o desenho realizado, pelo artista, foi o de um vaso com várias saliências pontudas em sua superfície, normalmente não utilizadas em suas criações por dar preferência às superfícies lisas.







De mesmo nome do lugar que as inspirou, as esculturas da série "Venetians" recriam o aspecto escultural sólido das formas clássicas, para, depois, criar tensões sobre sua superfície rica em relevos, em forma de folhas, flores e galhos. A forma vítrea guarda, em sua aparência, a interferência de um fluxo vigoroso, aludindo à fluência e à espontaneidade das metamorfoses dos organismos vivos. O vitalismo das esculturas da série "Venetians" atribui, às formas vítreas, um caráter individual, uma personalidade, ao contrário do que ocorre com a maioria de suas esculturas que ganham razão expressiva unidas em um conjunto, pelas instalações.<sup>27</sup>

Com a criação da série "Venetians", Dale Chihuly estabelece um significado artístico relevante para a sua obra, sendo reconhecida como pioneira por introduzir o tradicional estilo veneziano na América, a partir dos parâmetros expressivos do vidro contemporâneo.

A grande complexidade artística obtida com a criação da série "Venetians" pôde se dar, pela aproximação com as características do formato clássico dos vidros venezianos renascentistas, porém, utilizando suas formas ricas em relevos, dando-lhes um aspecto mais orgânico, fluente e natural. Do mesmo modo, o rico tratamento colorístico do vidro de Veneza ganhou sutileza expressiva, pelas superfícies finas que Dale Chihuly obtem, esticando o vidro até o ponto de quebrar.

<sup>27</sup> Como em "Venetians", as esculturas da série "Ikebana" também requerem para si uma maior individualidade, porém, ao contrário dos venezianos, isto se dá pela simplicidade e pela delicadeza características das expressões estéticas japonesas.





No segundo trabalho, realizado em parceria com os mestres italianos, o artista cria a série “Ikebana”, revelando, agora, a sua afinidade com os valores orientais. A solução formal encontrada estabelece relações com os estilos contemporâneos da arte do arranjo floral japonês – Ikebana – onde o vaso, a flor e os complementos se fundem para formar elementos de um todo escultural. A criatividade para realizar combinações de elementos, permitida ao estilo artístico do Ikebana contemporâneo, também, está presente nas esculturas de Dale Chihuly: a delicadeza de linhas, a sutilidade das formas e a combinação de cores se encontram fielmente representadas, em sua essência estética (p. 68).

Na série “Floats” (1991-92), o artista retorna à sua forma livre de utilizar a técnica vítrea, ousando manusear o vidro para criar formas fluentes, flutuantes. Aqui, o artista abandona as referências culturais adquiridas em suas viagens a outros países e volta a entrar em contato com as lembranças afetivas dos ambientes marinhos da região de sua cidade natal, reproduzindo, em suas criações, a imagem das bóias pesqueiras flutuando tranquilamente sobre a superfície aquática - uma recordação de seus passeios realizados, quando ainda era criança, em companhia de seu pai.

Em “Floats”, o artista procura se abster de qualquer compromisso com um formato definido. Para isso, utiliza uma técnica nomeada de “folha de ouro”, desenvolvida durante a produção da série “Venetians”, permitindo construir formas de aparência borbulhante a partir de fluxos de ar cuidadosamente intercalados. A sutileza da superfície foi







reforçada com a utilização de uma coloração suave, que lembra a cor da laca japonesa ou de um coral de recife.

Neste trabalho, o artista parece ter chegado o mais próximo possível dos ideais posminimalistas de utilizar a qualidade de fluidez de materiais alternativos, como o vidro, o chumbo e o pano, para obter superfícies orgânicas, sensuais, que intermediam uma experiência de base sensorial, recriando o significado da expressão vanguardista "surface" (superfície). A fluidez das superfícies conferiu suavidade e leveza às esculturas da série "Floats"; ao serem instaladas sobre superfície aquática, recriaram uma tensão entre o mundo fantasioso e o mundo natural.

A produção vítrea da década de 90 vem buscar uma efetiva aproximação com o público, através do desenvolvimento de instalações em locais públicos, muitos deles, de grande visitação internacional. As instalações, ao assumirem a atmosfera expressiva desses lugares, provocaram um grande impacto emocional e dramático.

Iniciando este processo, se encontra "Pelléas et Mélisande" (1993) - cenários teatrais criados para a produção da ópera de Claude Debussy "Pelléas et Mélisande" - realizada no Seattle Opera (p. 70). Com este trabalho, Dale Chihuly "existencializa" o decorativo, dando a ele uma vida própria. O arrojo dos efeitos pirotécnicos e a grande teatralidade fazem,





deste trabalho, um dos grandes marcos de sua carreira.<sup>28</sup>

Nestas instalações, Dale Chihuly recria a simbologia “floresta-mar”, buscando conferir, ao espaço cênico, os significados psicológicos de introspecção e imaginação fantasiosa requeridos pela ópera simbolista de Debussy. O ambiente épico criado torna as instalações de “Pelléas et Mélisande” herméticas e auto-suficientes, competindo com os artistas em intensidade expressiva.

Em “The Forest” - “Pelléas et Mélisande”, Ato I, Cena 1 -, o aspecto introspectivo é dado com o uso de tons profundos de azul-mar. Esta instalação é constituída de enormes “troncos de árvores” construídos com materiais industrializados, tratados plasticamente para dar o aspecto brilhante da superfície vítrea. Aqui, o artista utiliza sua experiência posminimalista com materiais alternativos, para criar a atmosfera dramática necessária à cena teatral.

Em “Arkel’s Apartment” - “Pelléas et Mélisande”, Ato I, Cena 2 - (p. 72), o artista usa o vidro para criar gigantescas “folhagens” coloridas, dando fluência aos “ramos” pendentes, com o intuito de recriar o seu movimento natural. O efeito flutuante foi reforçado no momento em que a estrutura foi instalada suspensa sobre o palco. O colorido intenso e o aspecto luminoso das formas vítreas foram obtidos a partir de contrastes

---

<sup>28</sup> Os cenários de “Pelléas et Mélisande” também foram expostos no Seattle Art Museum, em 1992.







entre a cor vermelha predominante e nuances de amarelo dourado utilizado para dar um efeito de iluminação interna.

Em “The Garden” - “Pelléas et Mélisande”, Ato I, Cena 3 -, é posicionada uma escultura sobre o chão, em forma de uma enorme “flor” dourada, apresentando movimentos ondulatórios e expansivos como os de pétalas desabrochando.

Para este projeto foram criados, também, protótipos dos cenários originais. Os modelos das esculturas vítreas em pequena escala são colocados dentro de caixas de plástico preto ao lado de bonecos, recriando o espaço teatral. Como em seus desenhos realizados para coordenar o processo de produção nos estúdios de vidro, as maquetes criadas apresentam o projeto das instalações ao diretor Robert Schaub e ao grupo envolvido com a peça de teatro, dando-lhes a dimensão do impacto dramático causado com a inserção das gigantescas instalações no espaço cenográfico.

Como em “Pelléas et Mélisande”, os trabalhos posteriores de Dale Chihuly são consequência de um grande aprimoramento por qual sua obra passou. Suas formas vítreas se tornam *personalizadas, flutuantes, energéticas* (Kuspit, 1997, p.44).

O domínio da técnica vítrea e a capacidade de utilizá-la expressivamente levaram sua obra a um amadurecimento artístico. Esse processo se intensifica com a produção de “Chandeliers” (1992-93) - uma exótica aglomeração de peças iguais (p.74). Formada pela reunião de um



*Palazzo Ducale Chandelier, 1997, Hakone Glass  
Forest, Ukai Museum, Hakone, Japan*





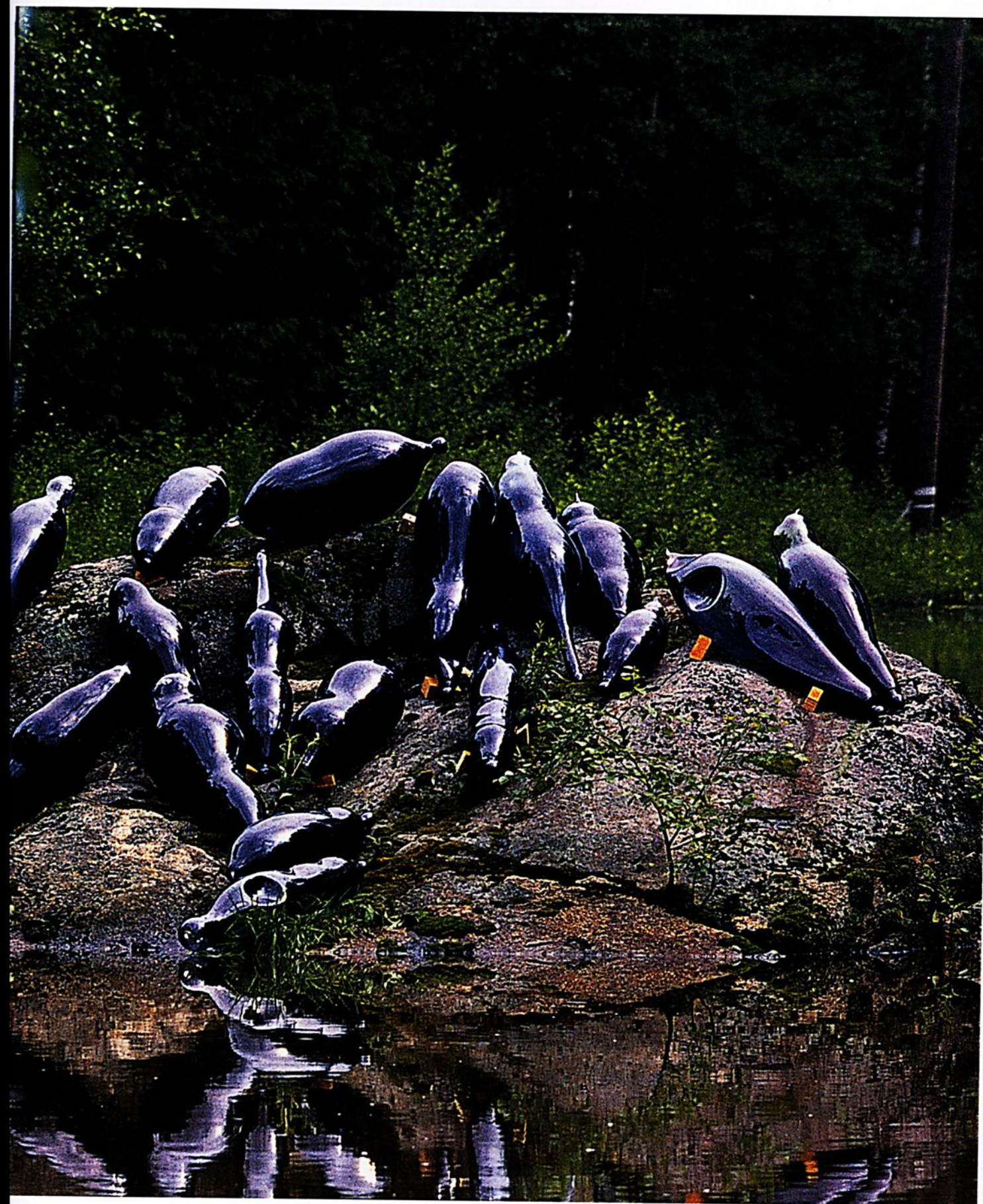
grande número de esculturas, “Chandeliers” é uma consequência da maturidade formal e expressiva do vidro de Dale Chihuly. Os conjuntos de vidro colorido dão a sensação de um todo flutuante, apesar de chegarem a pesar uma tonelada. A força expressiva das esculturas de “Chandeliers” está na sua flutuabilidade: ao serem colocadas suspensas, elas não aparentam estarem estaticamente penduradas no espaço, mas, sim, parecem flutuar.

Estas obras foram instaladas, pela primeira vez, em Nuutajärvi, Finlândia, com a intenção de se tornarem parte da paisagem, sendo penduradas entre árvores e em canais dos rios da aldeia. Exóticas, como a vegetação selvagem, pareciam querer pertencer aos ambientes ecológicos do local. (p. 133)

Nesta mesma exposição, o artista buscou realizar outras intervenções na paisagem, utilizando peças de vidro em diferentes formatos e cores dispostas de maneira camuflada, confundindo-se com os elementos do meio natural: formas pretas disformes e arredondadas foram colocadas, ora repousando sobre as pedras das margens do lago como se fossem, segundo as próprias palavras do artista, “pequenos filhotes de foca” (Kuspit, 1992, p. 46), ora flutuando em barcos ao lado de peças coloridas; peças em forma de enormes “juncos” (3,50 a 4,50 m de comprimento) fixadas de maneira a integrar a vegetação, misturando-se aos galhos das árvores ou dispostas sobre os pântanos, confundindo-se com os juncos naturais (p. 21; 76; 77).













As esculturas da série "Chandeliers" foram produzidas em diferentes países, iniciando os trabalhos na fábrica Hackman, situada em Nuutajärvi, Finlândia, e, após, na Irlanda, na fábrica Waterford Crystal, onde o artista permaneceu por duas semanas aprendendo a usar o cristal claro de Waterford e suas tradicionais técnicas de corte, relativamente novas para ele.

Dale Chihuly, além de se predispôr a aprender, se dispõe a ensinar, apresentando, aos artífices, a técnica do vidro colorido com a qual eles não estavam acostumados. No final dos trabalhos, o artista cometeu a ousadia de instalar, na fábrica, uma tonelada do vidro cristalino de Waterford, como se quisesse, com este ato simbólico, dar "luz nova" às pessoas que ali trabalhavam.

O artista transferiu as esculturas para o Castelo de Lismore, na Irlanda, aonde foram penduradas nas arcadas, nos quartos, no pátio e entre as árvores do jardim do castelo de 500 anos de idade. A presença orgânica dos enormes conjuntos de formas retorcidas e de cores fortes transformou a atmosfera mórbida do velho castelo, dando-lhe vida nova. Mais uma vez, fica evidente a sua intenção de integrar vidro, arquitetura e natureza. (p. 162)

As esculturas da série "Chandeliers" também foram produzidas no México, na fábrica Vitro Crisa, de Monterrey, onde o artista repetiu o ato simbólico de instalar um conjunto vítreo dentro do árido ambiente da fábrica industrial.

Nas montagens realizadas nos espaços públicos de



Monterrey, o ambiente industrial da cidade - chaminés velhas e a grande quantidade de edifícios - serviu como fundo. As cores das esculturas mexicanas eram particularmente intensas, em parte, por causa de uma velha técnica mexicana que o artista recriou, acrescentando nitrato de prata para obter um aspecto festivo.

Uma escultura composta por “bolas” de vidro, criada para a celebração do aniversário do quarto centenário de Monterrey, ao ser pendurada em uma praça, formou um vibrante e alegre conjunto de vidro vermelho, contribuindo para realçar o caráter festivo do evento (*foto da capa*).

Mas, é com a criação das esculturas de “Chihuly Over Venice” (1996) que fica evidente a maturidade artística de sua obra. Este trabalho reúne uma grande quantidade de enormes e pesados conjuntos vítreos da série “Chandeliers” instalados, com grande destaque, em vários locais públicos de Veneza (*p. 80; 81*).

Complementando e acentuando a arquitetura de pedra da cidade, eles eram as principais atrações de “Venezia Aperto Vetro” - um evento internacional da arte vítrea contemporânea. Os conjuntos de vidro foram instalados em quatorze locais ao redor da cidade de Veneza, alguns, acima de pequenos canais, outros, em palácios, ao longo do canal principal. Uma escultura foi destacada com honra, para integrar a parte oficial do









evento realizado no Palácio Doges.<sup>29</sup>

O domínio técnico possibilitou o desenvolvimento de uma forma essencial, cuja principal característica é a fluabilidade. Esta característica fica evidente quando os enormes conjuntos de vidro, ao serem instalados suspensos sobre a superfície aquática de Veneza, parecem flutuar. Outro importante aspecto é a autonomia expressiva que possuem, mesmo quando eles refletem um ambiente, como ocorreu com a paisagem histórica veneziana. (p.101; 149)

O uso expressivo do vidro e a maneira inovadora de produzir e expor esculturas vítreas de grandes dimensões levaram a obra de Dale Chihuly a conquistar um espaço próprio. Como "Chihuly Over Venice", sua exposição em Jerusalém é uma prova disto. Com uma produção de mais de um milhão de dólares,<sup>30</sup> a exposição "Chihuly in the Light of Jerusalem 2000" (1999) integrou as comemorações da virada do século e milênio, segundo o calendário oficial do ocidente, realizadas pelo Tower of David Museum of the History of Jerusalem, em Jerusalém, Israel.

Sendo a principal atração dos eventos comemorativos do museu, "Chihuly in the Light of Jerusalem 2000" abrangeu uma mostra retrospectiva dos trabalhos do artista reunidos na instalação "Crusader's

---

<sup>29</sup> Dale Chihuly tinha voltado à Ilha de Murano, onde trabalhara há trinta anos atrás.

<sup>30</sup> O projeto inicial foi orçado em 250.000 dólares e constava da criação de três torres para o pátio da antiga fortaleza, em homenagem as três principais religiões - judaica, muçulmana e cristã - vigentes em Jerusalém. O projeto foi sendo alterado sucessivamente durante duas viagens do artista à Jerusalém, realizadas no período de planejamento da exposição.



Hall” e 15 instalações exibidas entre os seus ambientes de pedra, típicos das construções históricas da cidade velha de Jerusalém.

A intenção de realizar uma mostra de arte vítrea para prestar homenagens àquela região, pelos 2.000 anos do vidro, motivou Dale Chihuly a criar instalações como uma forma de registrar a importância, para a humanidade, da invenção daquele povo. Esta razão essencial, que todo artista que se ocupa da arte em vidro gostaria de homenagear, orientou Dale Chihuly por dois anos, a partir do momento em que aceitou o convite para expor no museu de Israel. Por esta razão, esta exposição se constitui em uma significativa referência para a sua produção vítrea.

Esta região histórica é considerada o berço do vidro, possuindo uma tradição que remonta aos primórdios da história marcada pelo nascimento de Cristo. Na época, a funcionalidade era a razão principal; a construção de um recipiente em que pudessem ser colocados líquidos tinha uma especial significação para estas comunidades que sobreviviam no clima árido dos desertos. A técnica vítrea rapidamente foi difundida e se expandiu pelos arredores, o que dificulta saber o local exato de sua invenção.

Na Terra Santa, existe uma lenda que o vidro foi inventado há uns 4.000 anos atrás, em algum lugar da costa mediterrânea. Conta a lenda que um grupo de marinheiros náufragos, ao conseguir chegar à praia, constrói uma fogueira, ao redor da qual os marinheiros sentam para se aquecer, usando alguns blocos de gelo que restaram da carga do navio afundado.



Durante a noite, o gelo foi atingido pelo fogo, provocando uma reação termo-química entre fogo, água e areia que possibilitou chegar no ponto da fundição da sílica. Quando os marinheiros despertaram, pela manhã, encontraram, no lugar da fogueira e dos blocos de gelo, o vidro fabricado.

A inventividade humana possibilitou usar a simplicidade da sílica e do fogo com a engenhosidade do aparelho respiratório humano, fazendo o ar percorrer pelos pulmões, passar pelos lábios e lançá-lo, em jatos, num tubo de metal para finalmente se instalar no vidro fundido, formando uma bolha, o que faz da produção vítrea uma das mais fascinantes façanhas tecnológicas realizadas pela humanidade. A criatividade de transformar o vidro em material expressivo, para criar obras de arte, celebra o gesto humano de produzir cultura com inventividade, beleza e, principalmente, a partir de uma relação de respeito com o meio ambiente natural e histórico.

Identificado com as origens históricas do vidro, Dale Chihuly concretiza a exposição de Jerusalém após dois anos de sensível elaboração. Neste projeto, o artista, buscando inspiração, percorreu várias vezes os espaços da antiga fortaleza, procurando captar os diversos sentimentos acumulados ao longo dos séculos, registrados em suas formas arquitetônicas de pedra - marcos vivos da história deixada por antepassados de judeus, muçulmanos e cristãos.

Enquanto percorria a trilha histórica do museu, o artista elaborava as cores, as formas e as simbologias que iria utilizar para dar



expressão à multiplicidade de aspectos filosóficos, históricos e culturais específicos de cada ambiente, desde os interiores até os situados nos pátios, a céu aberto. Sua preocupação era com o fato de que um milhão de pessoas iriam ver aquele lugar alterado pelas suas instalações de grandes dimensões <sup>31</sup> (p.86).

A sensação de estar fazendo história o levou a assumir um compromisso, principalmente, com o coletivo multicultural existente naquele local turístico. Sem incorrer em particularizações, que infringiriam o direito democrático necessário a um local visitado por pessoas das mais diferentes nacionalidades, e, parecendo se apoiar na crença de que os espaços do museu, em si, já são motivos de respeitosa e reverente apreciação, Dale Chihuly decidiu potencializar o caráter expressivo dos vários ambientes da antiga fortaleza, projetando instalações que, ora se encontravam abertamente expostas, ora precisavam ser descobertas: umas, de cores fortes e chamativas, outras, de cores sutis e discretas; umas, colocadas no nível do piso, outras, posicionadas sob escavações; umas, obviamente belas, outras, de beleza incomum, premeditadamente inacabadas, parecendo em processo.

Preocupado, também, com o olhar multicultural dos turistas de várias nacionalidades, o artista abandonou a idéia inicial de usar uma grande variedade de cores, por considerar que, se a forma e a cor fossem utilizadas em grandes blocos, seriam motivo provocador de impacto estético.

<sup>31</sup> Na abertura eram esperadas 1.500 pessoas percorrendo os pátios do museu; este número foi superado, chegando a 2.500 pessoas.







Desta forma, o artista decide distribuir as instalações por planos, considerando o caminho natural a ser percorrido pelo público ao adentrar pelos espaços do museu. Para a entrada, projetou instalações de grandes dimensões, utilizando tons de branco, rosa e azul para formar planos mais claros; os espaços intermediários foram ocupados por instalações imediatamente menores e de colorido mais intenso, sendo utilizadas esculturas vermelhas e amarelas; no final do percurso, ficaram as instalações menores, de cores luminosas.

Outro fator característico da construção arquitetônica explorado pelo artista deu-se com a utilização do recorte natural do espaço em diferentes níveis, permitindo que as instalações pudessem ser vistas de diferentes alturas e ângulos, diferentemente da experiência de um museu convencional, onde os pontos de vista são controlados.

Finalmente, Dale Chihuly busca a possibilidade de utilizar a luz natural do sol para incidir sobre as instalações, colocando-as nos vários pátios do museu situados a céu aberto, permitindo explorar os efeitos de transparência e reflexão do vidro. A luz solar serviu aos propósitos artísticos, criando efeitos especiais de iluminação; o brilho intenso do sol de Jerusalém contribuiu para reavivar as cores das esculturas.

As instalações de “Chihuly in the Light of Jerusalém 2000” foram compostas de esculturas anteriormente criadas em cinco países: Estados Unidos; França; Finlândia; Japão e República Tcheca. Entre estes



trabalhos estão: “Red and Yellow Spears”; “Blue Tower”; “Silver Star”; “Saguaros” e um conjunto vítreo amarelo da série “Chandeliers” formado por 2.000 esculturas de vidro, sendo posicionado, em destaque, na entrada da exposição. As instalações criadas especialmente para o evento foram “Hebron” e “Crystal Mountain”, ambas produzidas em Israel.

Em “Hebron”, o artista utilizou as técnicas vítreas típicas da região, contribuindo para enriquecer os meios produtivos do local. A inclusão deste trabalho reforçou o caráter homenageador aos 2.000 anos de tradição vítrea implícito na exposição.

“Crystal Mountain” foi concebida a partir dos significados histórico-religiosos inerentes ao local do museu onde foi instalada. Situada no pátio central, onde as batalhas da antiga fortaleza eram travadas, a gigantesca “montanha de cristal” configurou simbolicamente as características de força e resistência das muralhas de pedra construídas para suportar os constantes ataques inimigos ocorridos desde a época do Rei Davi.

(p. 89)

Os materiais utilizados para construir “Crystal Mountain” simbolizaram o duplo aspecto dado nas lutas histórico-religiosas atuantes nesta região, desde a antiguidade até os dias de hoje: o aço referencializou a resistência da muralha frente à força bruta das guerras de pedras, espadas, bombas de canhão, armas de fogo e demais tecnologias bélicas que pudessem vir a atacar suas paredes eternas, que parecem não sucumbir a nenhum







inimigo mortal; por outro lado, o cristal de polívidro deu a dimensão da espiritualidade (também forte) presente nas diversas causas religiosas que impulsionam os povos daquela região a continuarem resistindo, heróica ou fanaticamente, aos ataques inimigos.

Nesta instalação, Dale Chihuly construiu uma estrutura de aço em forma de uma enorme montanha de 15 metros de altura e 11 de diâmetro, pesando mais de 3,4 toneladas. Na construção, foram utilizados cinco quilômetros de metal em forma de feixes ligados por 18.000 soldas; em suas extremidades, foram fixados 2.000 cristais de polívidro.<sup>32</sup>

A força da estrutura de aço bruto contrastou com a delicadeza dos pedaços de cristal cintilante, cor de rosa-ouro, dando leveza ao conjunto. Este efeito foi realçado com o aumento de luminosidade pela incidência da luz do sol que, ao penetrar na trama de cristal, deixou a “montanha” translúcida. As pessoas, ao adentrarem em seu interior, tiveram a cor de suas peles transmutadas pela coloração roseada, criando um efeito sobrenatural. Esta instalação simbolizou o brilho mágico da luz do sol de Jerusalém, ganhando uma especial significação quando apreciada sob o esplendor do nascer e do pôr-do-sol.

Como ocorreu na exposição de Veneza, foi necessário formar uma grande equipe para realizar as montagens das instalações no

<sup>32</sup> As grandes dimensões de “Crystal Mountain”, de “Blue Tower”, com mais de 12 metros de altura, e do conjunto de vidro da série “Chandeliers”, formado por 2.000 peças de vidro, dão, à obra de Dale Chihuly, um caráter pioneiro, não se tendo outro registro, desta natureza, dentro da história da arte do vidro.



próprio local, precisando utilizar um guindaste para posicionar as estruturas no lugar definitivo de exibição. As instalações levaram três semanas para serem montadas pelos 30 integrantes do estúdio de Dale Chihuly - o "Boathouse" - localizado em Seattle, com a colaboração de uns 30 a 40 profissionais israelitas. Dois meses antes da inauguração, o engenheiro da equipe americana chegou à Jerusalém, para montar as armações de aço utilizadas nas instalações "Crystal Mountain", "Blue Tower", "Moon" e "Persian Seaform Ceiling". A montagem mais trabalhosa foi a de "Crystal Mountain", que precisou de seis semanas para ser construída, tendo o seu término um dia antes da abertura realizada no dia 1 de julho de 1999.<sup>33</sup>

A aproximação com o público de diferentes países, possibilitada pelo fato da exposição ter sido realizada em um importante ponto turístico da cidade, vem promover a arte vítrea de uma forma geral, tendo, com as soluções artísticas de Dale Chihuly, uma dimensão das possibilidades da utilização expressiva do vidro, bem como, do longo caminho que a técnica vítrea percorreu desde o seu uso utilitário há dois mil anos atrás até a sua criação artística deste novo milênio.

Este processo de divulgação do uso artístico do vidro, possibilitado pelo evento comemorativo de Jerusalém, foi importante não só

<sup>33</sup> Um episódio interessante desta montagem deu-se em torno da dúvida se a quantidade de cristais de polívidro, anteriormente providenciada, seria suficiente para cobrir toda a estrutura de aço, levando o artista a solicitar às equipes americana e israelita que se posicionassem nos pontos onde os cristais iriam ser fixados, assumindo os seus papéis. A forma criativa de organizar o processo de produção das esculturas, nos estúdios de vidro, foi aplicada, aqui, com a criação de uma performance, possibilitando dimensionar o volume de cristais necessário para completar a estrutura da "montanha" idealizada.

para a obra de Dale Chihuly, mas, para as obras de outros artistas que também trabalham com o vidro, expandindo os seus limites.

Coincidentemente, o artista tinha voltado para o lugar que elegeu viver quando ainda era estudante. Nesta época, orientado pelo espírito irrequieto e investigador da juventude, interrompe seus estudos na University of Washington, em 1962, e vai para Florença estudar arte, porém, ao encontrar dificuldades com o idioma italiano, resolve ir para o Oriente Médio. Sua permanência na comunidade do Kibutz do Deserto de Negev, em Israel, no período de 1962-63, contribuiu para o seu amadurecimento como pessoa, principalmente, a partir do momento em que participa ativamente dos ideais e das crenças milenares que dinamizam o cotidiano daquele povo.<sup>34</sup>

Dale Chihuly, mais uma vez, encontrou equilíbrio a partir de um jogo dinâmico: ele interrompeu sua busca artística e deixou a estabilidade de sua vida, em seu país natal, para buscar respostas para os seus questionamentos, lidando com a imprevisibilidade de uma cultura distante, para, daí, voltar com um equilíbrio pessoal e artístico renovados.

Suas experiências no Oriente Médio o deixaram mais consciente da importância de não só realizar interferências meramente estéticas, mas, principalmente, deflagrar ações artísticas que revelem a dignidade e a liberdade cultural de um povo.

<sup>34</sup> Dale Chihuly considera a convivência no Kibutz fundamental para o seu amadurecimento como indivíduo, principalmente, pela participação em um conflito entre judeus e palestinos, fruto das tentativas de invasão de território e da guerra santa entre judaísmo e islamismo.



Esta experiência o acompanhou ao longo de seu trajeto artístico e o fez chegar ao novo século, efetivando o compromisso assumido, através de uma obra mais conscientizada de sua função de respeitar e promover os valores vitais que habitam o interior comunitário dos espaços públicos, aonde irá se instalar.

Sua obra atingiu autonomia e flexibilidade não só para abranger novos usos expressivos para o vidro como, também, para conquistar diversificados espaços de apresentação, desde os mais tradicionais, como os de museus e galerias, até os não convencionais, como os espaços públicos das ruas.

O caráter eclético conferido à sua obra vem contribuir para inaugurar um discurso crítico e mais democrático sobre a onipotência museológica de pretender ser espaço único de apresentação artística.

Este importante questionamento, que implica em convenções de valor artístico e estético interdependentes dos padrões institucionalizados, está presente e é causa da realização da exposição "Chihuly at the V&A", no Victoria and Albert Museum, inaugurada este ano, sob a curadoria de Jennifer Opie, integrando as programações culturais do Reino Unido.

O contato com o Victoria and Albert Museum deu-se, primeiramente, pelo caráter pioneiro conferido à sua obra com a introdução do estilo veneziano renascentista nos Estados Unidos, adaptando-o à



contemporaneidade, o que possibilitou estabelecer relações com a coleção histórica do museu que registra e documenta a tradicional arte vítrea de Veneza.

Um segundo motivo de sua aceitação se dá por estabelecer uma estreita relação com o público. Esta relação se efetiva pelo fato de sua obra, antes de apenas ocupar um plano, estabelecer, com a fragilidade de seu meio material exposto à inospitalidade urbana, uma identificação com a condição humana fragilizada e sensibilizada pelos dramáticos acontecimentos do mundo atual.

Esta dupla natureza artística - elitizada e coletiva - é representada no curioso ato de colocar uma escultura da série "Chandeliers" na calçada, em frente ao museu londrino, como se estivesse "convidando" o público a entrar.

Com a intenção de estender a atuação artística do museu para o ambiente externo, o artista estabelece uma relação lúdica com as funções tradicionais do museu e da obra de arte, propondo uma quebra de convencionalidades e buscando uma interrelação de espaços, numa tentativa de diminuir a distância entre o privado (elitizado) e o público (coletivo).

Para esta exposição, Dale Chihuly recria algumas de suas principais instalações, dando especial destaque para os conjuntos de vidro da série "Chandeliers", que foram re-projetados para ter novas combinações de forma e cor.



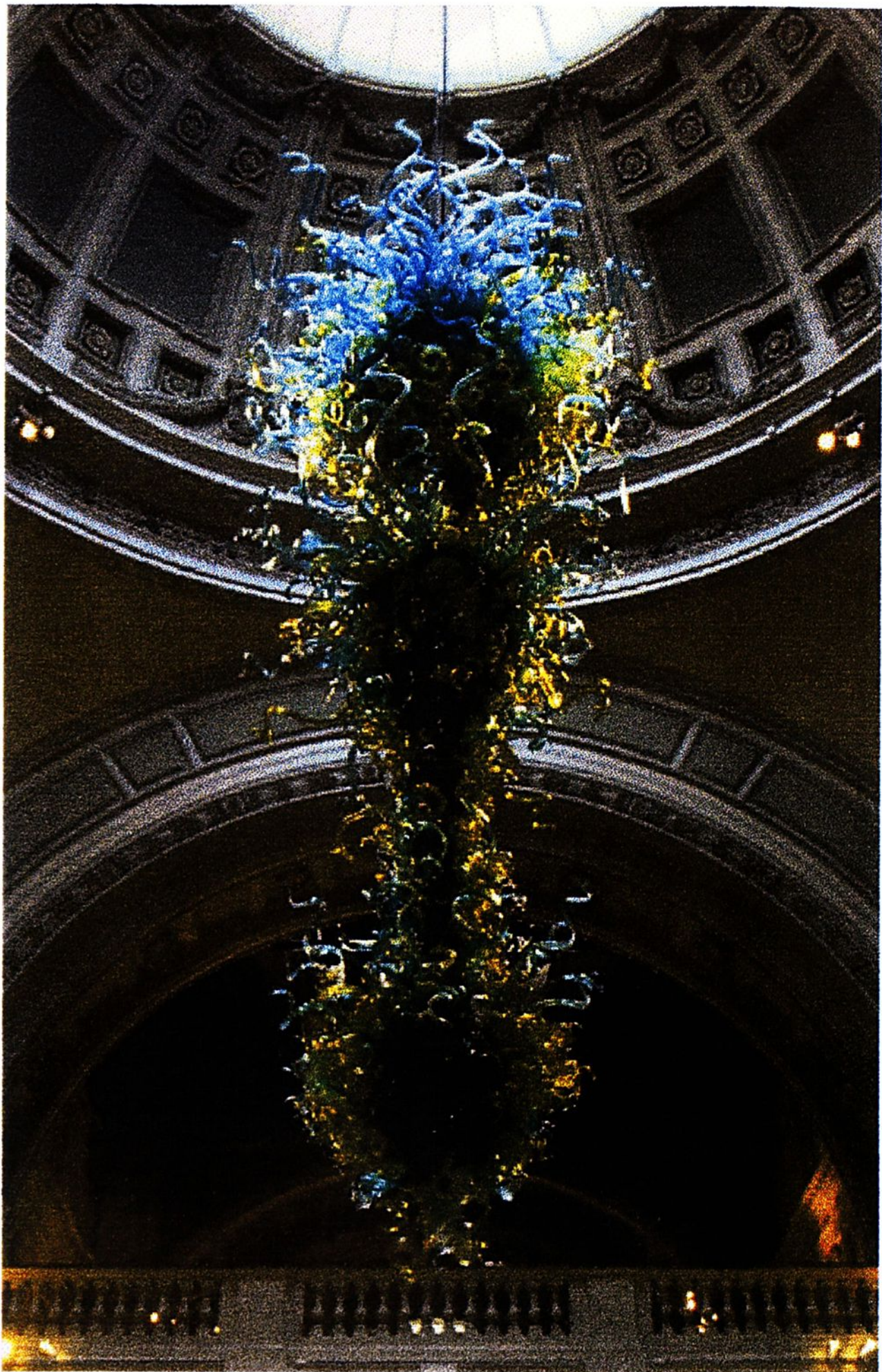
As instalações foram distribuídas entre as galerias e os jardins do Victoria and Albert Museum, formando um percurso luminoso e colorido.

Iniciando o trajeto da exposição, foi pendurada, na cúpula principal, uma enorme escultura da série “Chandeliers” projetada para ter um tamanho duas vezes maior do que o normal, chegando a cinco metros de altura. Com a sua instalação no espaço do museu, as grandes dimensões e o aspecto de nobreza do ambiente foram potencializados (p.96).

Continuando o percurso da exposição pelos espaços do museu londrino, foram instaladas, de forma sequencial, grupos de esculturas, formando conjuntos orgânicos. Inicialmente, encontrava-se a instalação formada pelo conjunto rústico das esculturas da série “Baskets”. Logo após, vinha “Medieval Treasury” - uma série de esculturas, de beleza singular, posicionadas sobre colunas clássicas. Em sequência, caracterizando um “teto de coral”, encontrava-se “Persian Roof” - um conjunto de esculturas da série “Persians” instaladas no teto de um corredor -, levando as pessoas a olharem para cima, vislumbradas pelos seus efeitos luminosos e coloridos. Saindo deste espaço, estava “Macchia Forest”, criando um caminho exótico até chegar a uma área aberta do museu que possui jardins, aonde foi exposta, para finalizar a exposição, “Pirelli Garden” - uma série de esculturas instaladas para dar a ilusão de se estar em um típico jardim inglês com “filhotes de cachorro de *pedigree*”, “garças”, “lanças” e uma “torre de luz”,









de 11 metros de altura, colocada em cima de uma fonte existente no espaço-ambiente (p. 98).

O posicionamento das instalações provocou um replanejamento dos espaços do museu, transformando seus ambientes clássicos em ambientes orgânicos abstratos.

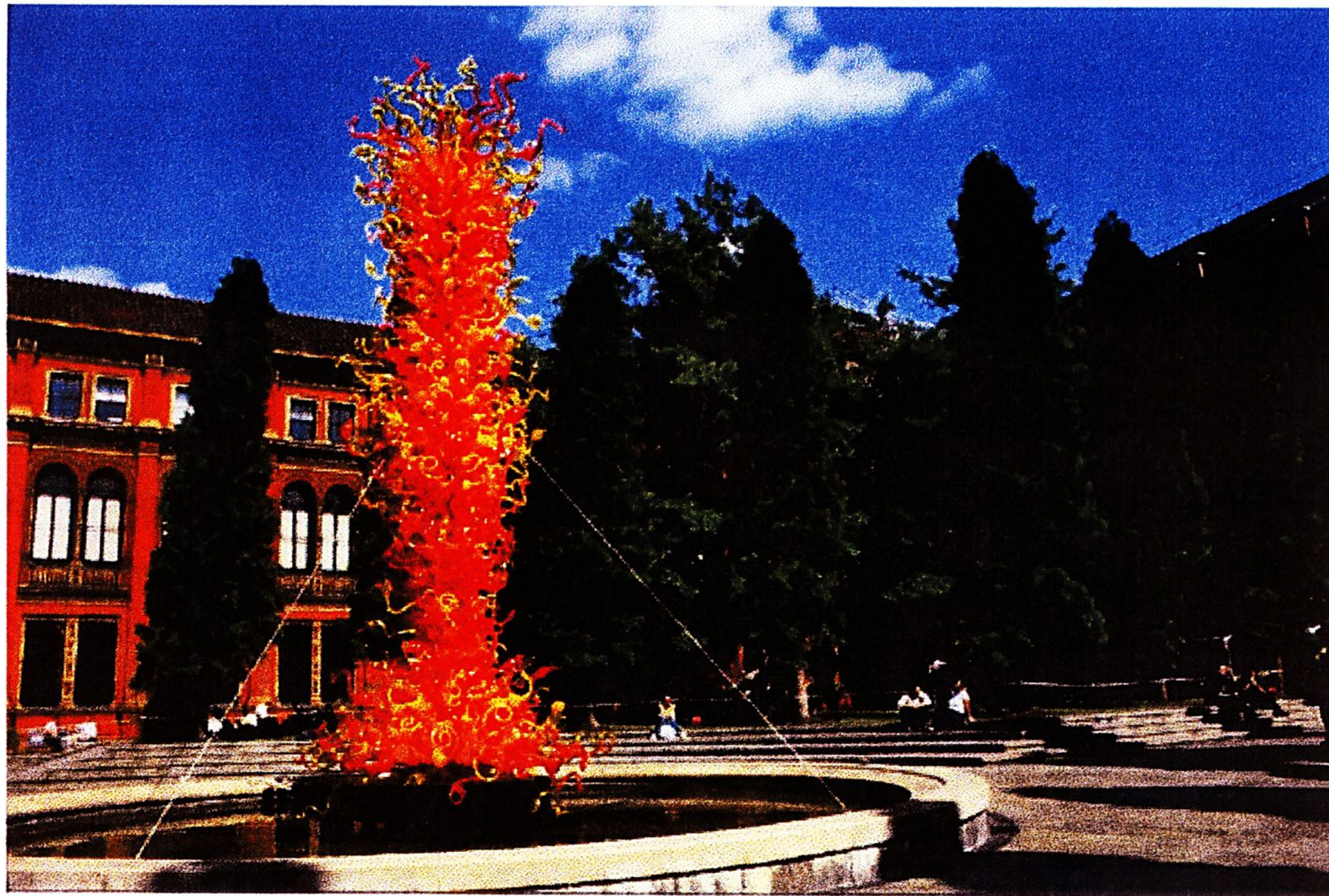
O artista tinha visitado o museu inglês, em viagem à Europa, em 1962, ainda como estudante de arte. Após quase quarenta anos, dá-se um reencontro pelos compromissos assumidos com o registro histórico do vidro artístico. O evento ainda ganhou especial destaque pelo fato da Rainha Elizabeth (filha) estar presente para abrir a exposição, configurando-se um acontecimento real, típico do povo inglês.

O fato de sua obra ter chegado aos contornos institucionais dos museus não implicou na perda de sua irreverência e espontaneidade - marcas características do vidro de Dale Chihuly.

O seu percurso artístico descreve uma trajetória de inovações. Devido ao caráter exploratório de diferentes técnicas, materiais, formas expressivas, suportes e espaços de exibição, a obra de Dale Chihuly adquiriu flexibilidade, para se apresentar nos mais variados ambientes - públicos ou privados - que possuem tradição artística ou não. (p. 100)









A intensa e diferenciada produção de 30 anos não apenas trouxe inovações à arte vítrea como contribuiu para a sua difusão e divulgação.

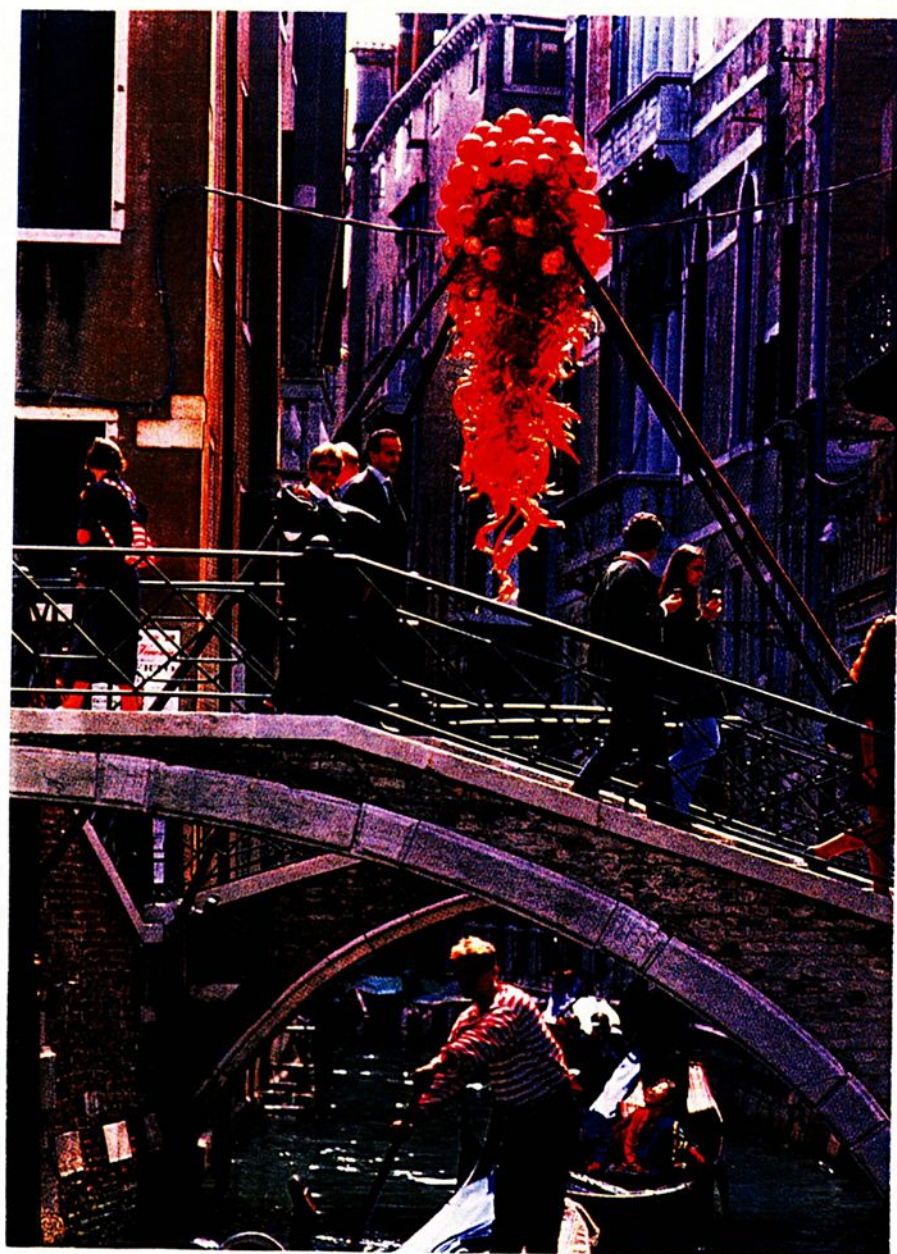
Hoje, Dale Chihuly está representado em 190 acervos de museus e por 40 galerias internacionais. O artista, também, possui 90 obras públicas instaladas em vários países que possibilitam, à arte vítrea, estabelecer relações com os mais diversos públicos e, assim, atingir a meta democrática e universal de toda grande arte.











## **2. ARTE PÚBLICA**

## 2. ARTE PÚBLICA

A análise das interferências realizadas pela arte vítrea de Dale Chihuly no espaço público atual tem como objetivo verificar as possíveis relações com os enfoques contemporâneos da Arte Pública, compreendendo a necessidade de deflagrar experiências estéticas que possam vir a contribuir para minimizar o clima de indiferença e alienação dos grandes centros urbanos.

A urgência deste tipo de ação pode ser pressentida ao observarmos a paisagem caótica das grandes cidades, deste início de século e milênio, que apenas coloca em relevo os efeitos de um desenvolvimento social desenfreado e inescrupuloso em relação às qualidades ambientais que marcam uma vida saudável e culturalmente enriquecedora.<sup>36</sup>

A falta de planejamento e critérios que regulem o uso do espaço público expõe os usuários a toda sorte de estímulos, muitas vezes, perniciosos ao bem estar coletivo.

As instituições estatais, que detêm o controle desses espaços, pouco têm feito, no sentido de apresentar políticas que se responsabilizem pela implantação de programas de urbanização voltados para

---

<sup>36</sup> Este fenômeno pode ser identificado mundialmente, em maior ou menor escala, sendo que, em países subdesenvolvidos, esses processos se intensificam com os graves problemas ocasionados pela falta de educação básica, saúde, civismo, cidadania e cultura.



a preservação e a melhoria da qualidade de vida,<sup>37</sup> sendo que mal podem administrar projetos para a conservação e proteção do patrimônio histórico que se encontra em um estado de total abandono ou ainda é destruído para dar lugar ao desordenado crescimento urbano.

A destruição e a não valorização de aspectos ambientais - naturais e históricos - trouxeram inúmeros problemas à vida comunitária, levando os indivíduos ao isolamento. A violência, a poluição e a perda de referências histórico-culturais contribuem para gerar a atmosfera de alienação e indiferença que se instalou nos ambientes urbanos contemporâneos.

Cresce, cada vez mais, a necessidade de interferências, como as do âmbito artístico, capazes de potencializar significados comunitários, redemarcando simbolicamente os caminhos que possam levar à reapropriação do espaço público dos grandes centros urbanos:

*“São espaços eximidos de todo caráter  
comunitário, social, histórico. Espaços desterritorializados,*

<sup>37</sup> Segundo Maria Lúcia Guilherme (arquiteta e urbanista, responsável pelos Projetos de Execução Descentralizada da Secretaria do Meio Ambiente de São Paulo), é possível a vinculação das questões ambientais às cidades, através de dois processos: o primeiro, denominado *“fragmentos de preservação”*, possibilita o recorte de elementos característicos de ecossistemas para formar parques e jardins públicos, como, por exemplo, o Ibirapuera e o Parque Ecológico do Tietê, ambos localizados em São Paulo. No caso brasileiro, este tipo de interferência, além de ser benéfica para a qualidade de vida, se torna extremamente interessante, pelo fato de nosso país apresentar um dos mais ricos ecossistemas do mundo, possuindo cinco tipos de bioma: o Pantanal, o Cerrado, a Mata Atlântica, a Zona Costeira e a Amazônia. O segundo processo constitui-se em *“marcos referenciais naturais”*: *“Marcos referenciais de bairros podem ser escolhidos por sua característica natural, florística ou mineral e por sua localização no espaço social, resultando em integração da comunidade com o seu meio”* (p.126). Vide GUILHERME, M.L. Arte & Ecossistema. In SESC. Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998. p. 122-27.

*atemporais. Daí a importância da territorialização e reapropriação espaço-temporal construtiva, comunitária, que a arte pública pode, mesmo nos dias atuais, alcançar.*

*Como, felizmente, não coexiste de forma simultânea pelas cidades, em seus diferentes bairros e territórios, um padrão dominante de comportamento, certas manifestações artísticas ocorrem diferentemente, ressignificando os territórios e reconstruindo simbolicamente as regiões pela participação ativa do usuário que pluraliza significados pelo uso dos espaços desvinculados das imposições estéticas globalizadas, simulacros cultivados pela cultura do agora e do efêmero. Deste modo, ao reconhecer a representação dos anseios e aspirações sociais (sem esquecer as reinvenções de acontecimentos referenciais do passado e da memória coletiva do lugar), a obra de arte pública reforça a cidadania, redimensiona simbolicamente – vice-versamente – a arte e a própria cidade.<sup>38</sup>*

Buscando estabelecer relações com a diversidade presente no cotidiano de espaços não convencionais de exibição artística, a Arte Pública, ao dimensionar a representatividade de necessidades e significados dos diversos grupos sociais e o resgate de referências histórico-culturais, pode estimular o sentido de pertencer do cidadão, contribuindo para

---

<sup>38</sup> João J. Spinelli. *Arte Pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp/Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública CNPQ/UNESP - 1988/1999. p. 12.





minimizar a impessoalidade dos grandes centros urbanos.

A esse respeito, Maria Lúcia Montes, no artigo “Arte Pública e cultura brasileira”,<sup>38</sup> destaca, entre outros exemplos do nosso panorama artístico nacional, a atuação do grupo musical Olodum na preservação do bairro histórico do Pelourinho, em Salvador:

*“O projeto, mesmo sendo de uma arquiteta como Lina Bo Bardi, e a sensibilização das autoridades públicas para a necessidade de recuperação da área, fornecendo os recursos necessários, quaisquer que fossem seus motivos, de nada adiantariam. As fachadas dos antigos sobrados coloniais desmoronariam outra vez se lá não houvesse a força de criação da arte do Olodum, viva, presente e ativa, capaz de contagiar, com sua presença, a nova dinâmica de toda a área, assim revitalizada”. (p.287)*

As artes, que em essência sempre fizeram parte do âmbito público pelo fato de só consumarem sua natureza estética ao serem re-criadas por outros que não o autor, enfrentam um novo desafio: romper com a tradicionalidade dos museus e galerias para buscar uma comunhão com o real que habita as vias, os subterrâneos, os becos e os demais “suportes” do que é vital e orgânico no dia-a-dia das cidades.

---

<sup>38</sup> Neste artigo, a autora discorre sobre a importância desta e de outras significantes manifestações populares, dentro do cenário cultural brasileiro. Vide MONTES, M.L. Arte Pública e cultura brasileira. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.274-89.

Porém, a ambientalização artística dos espaços públicos nem sempre consegue estabelecer um diálogo estético capaz de capturar o olhar empastado do transeunte absorto nas preocupações impostas pelo dia-a-dia agitado dos grandes centros urbanos.

Normalmente, o que se vê exposto em praças, parques e demais localidades de domínio público são os esforços artesanais dos monumentos encomendados para ostentar o orgulho do poder estatal ou, então, a exibição de herméticas invenções formalistas e construtivistas resultantes da exploração de novos recursos técnicos que apenas parecem afirmar a personalidade do artista, desconcertando o público com sua linguagem desconhecida. A maioria dessas obras não suscita o interesse do público, por se constituírem em símbolos da esfera burocrática do estado ou de uma elite intelectual, se apresentando como modelos estereotipados que perpetuam o *tédio* e a falta de *entusiasmo* em quem os aprecia.<sup>39</sup>

Frente à inexpressividade dos monumentos ou na presença desconcertante das inovações artísticas, resultantes do mero uso técnico de

<sup>39</sup> Alfonso López Quintás (autor de diversas obras sobre as questões estéticas) argumenta que a obra-de-arte autêntica suscita, em seu apreciador, uma *presença lúdica*, estabelecendo uma relação criadora de sentido: *"Quando não plasma um mundo denso de sentido, a obra-de-arte não desperta entusiasmo nos espectadores, mas tédio, porque o homem é um 'ser de distâncias' (Heidegger) que só pode encontrar-se com as realidades que possuem o relêvo que lhes concede o fato de ter duas vertentes: a sensível e a inteligível. Se permanece fusionado com meros estímulos, o homem não se eleva ao plano da temporalidade superior que configura e domina a fluência da temporalidade medida pelo relógio; sua atenção fica submetida aos múltiplos instantes que integram este tipo de temporalidade, e o tempo se torna insuportavelmente longo. Dai o sentimento do tédio, que neste contexto desempenha um papel revelador. Quando os espectadores sensíveis aos valores artísticos se aborrecem às vezes diante de uma obra, isso costuma indicar que esta não suscita o jogo criador, pois o aborrecimento responde à falta de criatividade, como Beckett soube ressaltar de modo correto em Esperando Godot". (Estética, 1992, p. 39)*



materiais, a falta de destaque de algo significativo e relevante faz com que o público não seja levado a entrar em contato e estabelecer uma relação “lúdica” com a obra. Nos dois tipos de intervenção pública, a obra se comporta como objeto artificial que não consegue transcender a materialidade dos seus meios para ser referência estética configuradora de um lugar de encontro expressivo.

Se, por um lado, o distanciamento da arte dos valores relevantes para a realidade humana é responsável pelas reações de indiferença ou de repúdio frente às manifestações da Arte Pública, por outro, a deficiência da formação artístico-cultural vem evidenciar o despreparo da população para apreender significados veiculados pelas linguagens artísticas.

Ao lado da necessidade da arte ser dimensionada para realizar interferências mais significativas, faz-se igualmente necessário o desenvolvimento de processos educacionais que venham gerar condições para que a representação artística possa ser lida e recebida enquanto uma expressiva manifestação, caso contrário, pode se tornar um elemento estranho e desarticulador, corroborando apenas para incrementar os processos de alienação e aumentar a distância entre os indivíduos e seus grupos sociais.

Apesar do desenvolvimento da arte, em relação à exploração de novos suportes, técnicas e espaços de apresentação, como metrô, shoppings, etc., pouco se contribuiu para a difusão e a divulgação das imagens artísticas, compreendidas por um público restrito e elitizado que se



comunica através de uma metalinguagem intelectual.

Essa defasagem intelectual ainda é estimulada pela cultura de massa que, ao oferecer geralmente produções de qualidade duvidosa com o único objetivo de entretenimento imediato e sensacionalista, contribui apenas para deflagrar um processo hipnotizante e alienador.

No âmbito do espaço público, esse quadro se agrava com o uso indiscriminado dos ambientes coletivos pela mídia publicitária que, ao veicular os poderosos interesses da sociedade de consumo, manipula os usuários com suas tendenciosas mensagens consumistas, apresentadas em gigantescos outdoors e requintados painéis eletrônicos, sem que haja uma preocupação com as consequências desse tipo de controle e domínio da opinião pública.<sup>40</sup>

Para neutralizar o impacto destas ações subliminares, que direcionam as necessidades e os interesses do público, faz-se necessário o estabelecimento de processos educacionais voltados para a apreensão crítica

---

<sup>40</sup> Este tipo de invasão da paisagem urbana tem merecido a atenção de artistas, levando a criação artística a estabelecer relações com os meios de comunicação utilizados pela mídia consumista. Um importante exemplo deste processo dá-se com o trabalho da artista plástica genebrina Eva Saro. A artista, ao utilizar o out-door como meio artístico, está preocupada em realizar interferências no espaço público poluído pelos códigos visuais da massmedia, levando o usuário, através da apreciação dos ícones publicitários desconstruídos e desconectados do seu contexto usual, a uma reflexão sobre as mensagens veiculadas pela sua poderosa simbologia doutrinária. Este processo educativo é reforçado, com o envolvimento da comunidade em momentos de estudo, criação e produção coletiva, o que faz da artista um importante agente atuante no processo de aprimoramento social. (vide: CAMPOS, M.Regina N. de. *Arte no espaço público: a paisagem urbana como suporte*. In SPINELLI, João J. (Org.) *Arte Pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp/Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública. CNPq/Unesp, 1998/99. p. 59-62.)



de suas intenções doutrinárias. Esta responsabilidade recai, com maior intensidade, nas ações dos agentes culturais que, antes de estabelecerem critérios para controlar a “poluição imagética” da indústria do consumo, precisam se preocupar em dar condições para uma participação ativa, crítica e consciente do cidadão.

As instituições estatais responsáveis, através de um esforço conjunto com artistas, curadores, críticos, professores, etc., precisam preocupar-se em realizar ações para e com o coletivo, com o intuito de criar oportunidades para que haja o aprimoramento do gosto e do repertório artístico da população, libertando a vitalidade cultural da escravidão a que está sujeita.

Neste sentido, a expansão de locais de divulgação e difusão da cultura tem contribuído para deflagrar processos de formação informal junto à população, principalmente, da parcela mais carente e de pouco acesso a esse tipo de informação.

Nos domínios da educação formal, o baixo nível cultural da população tem sido motivo de preocupação dos estudiosos, que se ocupam da criação e aplicação de métodos com o objetivo de diminuir a distância entre o fenômeno artístico erudito e a cultura popular.

A clareza de propósitos e a maior definição de objetivos alcançados pelo ensino de arte atual vêm contribuir para atender às necessidades da formação artístico-estética do indivíduo contemporâneo.



De acordo com os moldes educacionais, é preciso adotar uma visão de arte que possibilite integrar e relacionar o enfoque (modernista) no desenvolvimento da personalidade humana com os objetivos voltados para o desenvolvimento da capacidade de visão crítica em relação, principalmente, à arte popular e de outras culturas (enfoque pós-moderno).

O enfoque modernista buscou realçar a importância da experiência artística para a formação integral do ser humano, dando destaque para o desenvolvimento da capacidade lúdica e criativa necessárias ao aprimoramento da personalidade, no momento em que contribuem para a inserção do indivíduo no mundo da cultura.

Quintás, em seu livro *“Estética”* (1992), argumenta sobre esta relação de interdependência entre a natureza da arte e o processo de formação humana, ressaltando o caráter educativo das experiências estéticas, a partir da seguinte formulação:<sup>41</sup>

*“(...) a capacidade que a experiência estética tem de mostrar como é possível a abertura criadora do homem às*

---

<sup>41</sup> O autor busca redimensionar a função do aspecto lúdico e criativo para o processo de formação humana *“através da arte”*, mal compreendida pelos processos educacionais. Isso ocorreu, pela retirada dos conteúdos artísticos dos métodos pedagógicos conhecidos como de *“livre expressão”* que, erroneamente, apenas visavam a expressão espontânea de conteúdos emocionais, deixando de lado os conteúdos histórico-culturais. Segundo Quintás (1992), a formação artística deve ser dimensionada a partir de processos de desenvolvimento humano que possibilitem instaurar, através do *“jogo lúdico criador, modos relevantes de unidade com o real, (atribuindo à arte o poder de reproduzir a realidade), num estado de mistura e, portanto, de desenvolvimento cultural. O real vai adquirindo modalidades inéditas à medida que são fundadas entidades novas sobre a base das já existentes. A manifestação luminosa deste aumento da realidade constitui a verdade artística, que é, em sua raiz, um modo de verdade ‘poética’, no sentido etimológico de criadora de âmbitos”* (p.44).



*realidades que constituem para ele um campo de possibilidades. Formar-se significa entrar no jogo da criatividade, da criação de vínculos fecundos com as realidades do meio ambiente que são capazes de suscitar e co-realizar encontros.” (p.14)*

O ensino de arte pós-moderno aponta para a necessidade de uma formação em bases crítico-éticas que atenda as exigências de alfabetização cultural impostas pelas tendências hegemônicas advindas do fenômeno da globalização. Com o intuito de capacitar o indivíduo para a compreensão da realidade multicultural, que hoje a ele se apresenta através dos meios de comunicação quase que instantânea, as ações educacionais necessitam mais do que meios de ajudá-lo a obter informação sobre as características estéticas de outros grupos étnicos e sociais; elas precisam colaborar para a formação do leitor capaz de *criar múltiplas interpretações*,<sup>42</sup> conforme alerta Ana Mae Barbosa:

*“A arte exige hoje do espectador flexibilidade para compreender e avaliar uma multiplicidade de códigos culturais. A alfabetização cultural requer um entendimento não só do código europeu e norte-americano branco dominante que está no topo da pretendida globalização, mas também de outros códigos*

---

<sup>42</sup> A autora faz esta afirmação, ressaltando que: “... esse respeito à pluralidade de códigos é definidor do que chamamos Arte-educação pós-modernista”. Ver BARBOSA, Ana M. *Apreciar e interpretar*. In SESC: *A compreensão e o prazer da arte*. São Paulo: SESC, 1998.

*menos poderosos mas muito significativos para o entendimento do mundo, como os códigos da cultura africana, indígena, feminina, homossexual, etc."*

Este duplo enfoque estabelece relações com a necessidade atual de se resgatar a função da experiência artística para a formação dos indivíduos e o aprimoramento de suas comunidades, criando condições para que as diversas linguagens expressivas da arte possam ser utilizadas enquanto significativos meios de comunicação e conhecimento.

*"Visões contemporâneas compreendem um trabalho artístico como constituído de dois tipos de coisas: por suas qualidades estéticas e por um conhecimento de seu contexto. Além do mais, esses dois fatores não são independentes, mas, trabalham em uma íntima interação um com o outro. Uma obra de arte é, do ponto de vista contemporâneo, mais um objeto simbólico do que meramente estético, um objeto cujo significado depende em parte do que pode ser visto nele e em parte do contexto cultural. A interação entre o que pode ser visto e o conhecimento do contexto se dá na interpretação, e uma resposta adequada a uma obra de arte, podemos dizer, requer uma interpretação, mais do que apenas percepção. A interpretação inclui a percepção mas vai além."*<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> PARSONS, Michael. Compreender a Arte: um ato de cognição verbal e visual. In SESC: *A compreensão e o prazer da arte*. São Paulo: SESC, 1998.



Assim, buscando a ressignificação da atividade artística para o cotidiano, os processos educacionais podem contribuir para que se diminua a distância existente entre o público e as diversas manifestações da arte, ao mesmo tempo em que vêm contribuir para a revitalização do processo cultural fragmentado pela sociedade de massa.

Em relação aos artistas que se ocupam da ambientalização artística dos espaços públicos, também, se constata uma maior tendência a se aproximar do público em geral.

Para Michael Brenson, as características da “nova” Arte Pública impõem processos de grande complexidade, envolvendo seus agentes em um comprometido exercício de cidadania:

*“O campo é tão elástico e extenso que levaria várias horas apenas para tentar esboçar como os artistas comprometidos com a atuação fora de galerias e museus lutam nesse momento com problemas locais ou globais, explorando a memória individual ou coletiva, trabalhando com arquitetos no planejamento de parques e praças, criando provocações para gerar o debate cívico, ou colaborando com comunidades de pouco ou nenhum acesso ao poder. Os artistas mais vitais que trabalham na esfera pública querem afetar o mundo em volta deles.”<sup>44</sup>*

---

<sup>44</sup> No “I Seminário de Arte Pública” realizado, em 17 a 19/10/1995, pelo SESC-SP, Brenson discorre sobre as experiências de Arte Pública dos Estados Unidos. (Vide BRENSON, M. Perspectivas da Arte Pública. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.16-29.)



Independente de seus objetivos específicos de interferência junto ao coletivo, as diversas formas contemporâneas de ocorrência da Arte Pública se tornam relevantes, por deflagrarem ações estéticas que estimulem a capacidade de imersão profunda em valores significativos para o aprimoramento pessoal, cultural e social.

Neste sentido, as ações artísticas, no momento em que se voltam para atender a necessidade de revitalização dos espaços públicos, contribuem para minimizar o clima de impessoalidade, indiferença e isolamento que impede a inserção de valores sensíveis e necessários à ocupação comunitária.

O crescimento aleatório das grandes cidades, ocasionado pelo rápido desenvolvimento industrial e tecnológico do período pós-guerra, vem descaracterizar o ambiente comunitário, o que contribuiu para dar origem aos graves problemas que ameaçam o bem estar do coletivo atual. Argan, no livro *“Arte Moderna”* (1995), descreve as consequências trazidas, às cidades, com o processo de urbanização do mundo moderno:

*“(...) Possui um aspecto higiênico, em sentido fisiológico e psicológico: a cidade-fábrica é insalubre devido às emanações que a invadem e à densidade da população; além disso, é um ambiente opressor, psicologicamente alienante.” (p. 263)*

O condicionamento massificante dos processos de industrialização vem transfigurar o espaço público das grandes cidades,



desencadeando o processo de des-instalação do ser humano de seu *habitat* comunitário. Faz-se necessário repensar os modos de apropriação destes espaços, concebendo-os não apenas em relação aos seus aspectos físicos, mas, fundamentalmente, enquanto lugares “vivos” do acontecer humano.

Neste sentido, a análise das considerações heideggerianas sobre o “habitar” realizada por Quintás (1992) apresentam-se significativas para compreendermos esta forma de apropriação do espaço. O autor afirma que Heidegger, ao se reportar à ocupação do espaço, utiliza os termos “Entsprechung” (ajuste) e “Wohnen” (habitar), <sup>45</sup> “no sentido transitivo de *instalar-se, entretecer-se e misturar-se positivamente com o meio ambiente*” (p.58), considerando o encontro com a realidade circundante a partir de uma *relação fundadora de vínculos*:

*“Esta rede de vínculos constitui o mundo que o homem habita. Este mundo é um campo de jogo, e nele as relações “aqui-ali”, “dentro-fora” ficam superadas. Ao serem superadas, abrem-se espaços de jogo, âmbitos (...) Deslizamos sem domicílio*

<sup>45</sup> Quintás (1992), ao analisar as colocações de Heidegger sobre espaço, afirma que o autor faz suas formulações “no plano lúdico criador, no plano da criatividade em que se movem os artistas verdadeiros e os homens sensíveis a sua vocação mais autêntica.” (p.71). Heidegger dá ao espaço o sentido dinâmico de “espaçar”: “De que fala (a linguagem) na palavra espaço? Fala de espaçar. Isto significa: coivarar, limpar a mata. Espaçar traz âmbitos livres, abertos para o estabelecimento e a morada do homem. Espaçar é, rigorosamente pensando, abertura de lugares nos quais os destinos do homem que habita se transformam na salvação de um lar ou na desgraça da apatridade ou até da indiferença frente às duas coisas ... Espaçar proporciona um lugar que prepara em cada caso o habitar ... Espaçar é libertar lugares. Nos espaços se expressa e se oculta ao mesmo tempo um acontecer. Este caráter do espaço passa, facilmente, demais despercebido. E, quando é percebido, fica, contudo, sempre difícil de precisar, sobretudo enquanto o espaço físico-técnico for considerado como o espaço ao qual deva se ater toda determinação do espacial.” (Estética, 1992, p.70)

*pela superfície da existência, porque o predomínio do pensar tecnicista nos leva a não reparar na essência do autêntico habitar. Dessa forma o pensar se esvazia, a existência se superficializa ...”*  
(Quintás, 1992, p.70-1)

A apropriação do espaço vista enquanto a *ação lúdica de se vincular criadoramente* com o meio ambiente confere às manifestações da Arte Pública um papel decisivo, no momento em que, estas, estejam voltadas para revelar significados da realidade coletiva circundante.

Se concebermos a Arte Pública pela perspectiva heideggeriana, a obra de arte, ao vir “*instalar um mundo, pôr em obra a verdade*” (Quintás, 1992, p.52), <sup>46</sup> pode contribuir para dar, ao espaço indiferenciado, relevo expressivo, estimulando seus habitantes a re-estabelecerem vínculos com a realidade comunitária.

Para isso ocorrer, faz-se necessário que o artista, antes de *edificar* <sup>47</sup> a obra em um determinado local público, procure apreender a vida em comunidade que ali *habita* para, aí, sim, buscar expressá-la em formas artísticas, contribuindo para que se abra um *mundo luminoso pleno de sentido*

<sup>46</sup> Esta afirmação sintetiza a concepção heideggeriana sobre o fenômeno artístico analisado a partir do conceito “das Geviert” (“quarteto”; “o quadrívio”, “os quatro”: *deuses e mortais, céu e terra*).

<sup>47</sup> Para Heidegger, o *habitar* abre vetores de sentido, orientando a ação sobre o espaço: “Heidegger sublinha com energia que o ‘habitar’ – entendido em sentido transitivo, criador – precede ao ‘construir’ e, ambos, são prelúdio do autêntico pensar.” (Quintás, 1992, p.156)



e beleza,<sup>48</sup> caso contrário, a obra perde sua unidade expressiva e se funde no meio indiferenciado da paisagem.

Para Quintás (1992), a arte, em suas diversas linguagens, estimula a participação *lúdica* no real, a partir do momento em que se volta para criar *imagens* de aspectos humanísticos, dando, à realidade, *riqueza e complexidade*.

*“Toda obra-de-arte autêntica é uma origem (“Ur-sprung”, Heidegger), o “salto” para uma realidade que existe como fruto da confluência de diversas realidades e acontecimentos.” (p.153)*

Desta forma, a obra pública, ao se reportar à realidade comunitária significativa, vem estabelecer vínculos expressivos com o espaço-ambiente a que pertence, abrindo um poderoso *campo de sentido* que estimula o indivíduo, através da experiência estética, a recriar seus significados.

Neste momento, a arte se constitui em uma importante forma de revitalização da dinâmica cultural, impedindo que continue a sofrer a fragmentação do seu desenvolvimento histórico para atender os anseios da

<sup>48</sup> Quintás (1992) esclarece que, ao se buscar configurar uma ação artística enquanto um fenômeno cultural, é preciso compreender que, esta, se dá ao mesmo tempo “no nível objetivo – o plano da construção – e no nível lúdico do papel que desempenha na trama da vida humana, trama de mistura entre céu e terra, deuses e mortais (Heidegger). A confluência destes quatro campos de realidade dá lugar ao ‘mundo’. E sempre que há instauração de um mundo, produz-se uma iluminação que apresenta duas vertentes: clarificação de sentido e eclosão de beleza” (p.68).

sociedade de massa, redutores dos valores e da pessoa humana à condição de meros objetos passíveis de manipulação.

Segundo Quintás (1992), a cisão do processo cultural, causada pelo culto excessivo aos modos da realidade objetivista, trouxe sérias consequências à arte contemporânea, provocando uma redução dos valores artísticos:<sup>49</sup>

*“A crise cultural destaca-se de modo nítido na produção artística contemporânea. Acentua-se frequentemente que os artistas atuais mal se ligam com o público. Falta entre os dois uma linguagem comum, sem dúvida porque o artista tende com freqüência à reclusão individualista e foge da entrega espontânea à participação em campos de jogo comunitários, quer dizer, em realidades valiosas que alimentam o espírito das pessoas e o abrem a horizontes de grande riqueza humanística. (...) Isso explica ... a criação artística como produto do mero esforço, à semelhança da atividade simplesmente fabril. (...) O artista ... tenta afirmar sua personalidade através da exibição de certa “originalidade” na*

<sup>49</sup> Quintás (1992), ao analisar as causas da crise cultural do ocidente, aponta a busca exacerbada de poder e de domínio como responsáveis pela geração da postura autoritária frente à realidade, a qual, por sua vez, levou a uma cisão entre o indivíduo e o seu meio circundante, provocando a fragmentação do processo cultural. O autor vem reafirmar a necessidade de uma *virada mental* sobre a relação impessoal e manipuladora do ato de conhecer, estipulada pelos esquemas “sujeito-objeto” do método cientificista tradicional. Concebendo a ação de conhecer enquanto uma relação lúdica, criadora, dada entre o “... *dinamismo criador do sujeito cognoscente e o poder expressivo do objeto-de-conhecimento* ...” (p.144), Quintás acredita que é possível a filosofia contemporânea estabelecer uma metodologia flexível sobre “a *lógica da criatividade*”, possibilitando a compreensão, de forma mais precisa, “... *de como o homem passa de sua ‘interioridade’ para as realidades ‘externas’, as históricas, as valiosas, as transcendentais* ...” (p.114)



*invenção e aplicação de novos recursos técnicos, mobilizados pelo que ostentam de novidade, não por imperiosas urgências expressivas. (...) Uma linguagem nova é comunicativa quando constitui um lugar vivo de criatividade e instaura um campo de jogo no qual se cria sentido. (...) Pelo contrário, ao tentar criar obras do nada, sem contato nutritivo com o real, não se funda um campo de jogo comum; rompe-se a comunicação e torna-se impossível instaurar uma linguagem inteligível.” (p.38-9)*

Esta visão da arte torna-se relevante para o desenvolvimento de ações voltadas para a ambientalização artística do espaço público atual. Deste enfoque, a Arte Pública precisa retomar o vínculo com os fatores expressivos de valores vitais e essenciais para a realidade comunitária, caso contrário, a intenção de provocar impacto estético, entendido, aqui, como suscitador da ação de criar significados, é anulada, contribuindo, apenas, para aumentar a distância existente entre as ações artísticas e o público em geral.

Para Quintás (1992), a busca excessiva dos aspectos técnicos e materiais da obra, fechados em si, deixa, à margem, as intenções expressivas, negligenciando ou mesmo negando os fatores artísticos que as determinam:

*“ ... A figuração – representação do mundo externo -, a evocação – representação do mundo interno -, a função*

*decorativa, a encarnação de um plano de fundo metafísico e outras atividades semelhantes não constituem formas diversas de alienação da obra artística; são modos de autorealização plena da mesma.”(p.115)*

A obra-de-arte é vista, aqui, enquanto resultante do encontro do artista com realidades e acontecimentos *encarnados* nos meios *sensíveis*, que se transfiguram para *plasmam âmbitos de realidade*. Este enfoque se contrapõe à tendência técnico-formalista, por esta levar a obra a um esvaziamento de sentido, relegando-a à condição de *objeto opaco* e, portanto, incapaz de deflagrar experiências estéticas estimuladoras da criação de *significados metassensíveis*.

*“(...) toda obra-de-arte se apresenta como o fruto de uma poderosa força configuradora, instauradora de realidades sensíveis, materiais, carregadas de significado metassensível, complexas e ao mesmo tempo harmônicas, expressivas <sup>50</sup> ... o artista se move ao mesmo tempo nestes diferentes planos (de realidade) durante o processo de instauração da obra. Um grande artista é, ao mesmo tempo, um artesão que sabe modelar a matéria, ... um sensitivo dos valores que se expressarão na obra, um homem arraigado num ambiente sócio-cultural, ético, religioso.”*  
*(Quintás, 1992, p.148)*

<sup>50</sup> Os termos foram grifados, indicando os fatores artísticos relativos à *complexidade, harmonia e expressividade*, que serão utilizados para a análise da obra de Dale Chihuly.



Este enfoque dos processos que determinam a ocorrência do fenômeno artístico contemporâneo vem auxiliar o desenvolvimento da análise da produção vítrea de Dale Chihuly, no momento em que possibilita verificar como os fatores artísticos, dinamizados pelas suas instalações públicas, podem mobilizar experiências estéticas que concorram para a reconstrução do “tecido comunitário” da sociedade atual.<sup>51</sup>

O fator de *complexidade (riqueza) da obra de arte* é dinamizado no momento da construção artística, quando o artista, em seu esforço criador, mostra habilidade para integrar os elementos *sensíveis e metassensíveis*, conferindo, à obra, *articulação estrutural* (unidade), responsável pelo seu poder expressivo.

Este processo pôde ser desenvolvido por Dale Chihuly, no momento em que, este, concebe o vidro como um meio expressivo desafiador, utilizando suas propriedades físicas para obter formas expressivas que nos levam a experimentar um aprofundamento emocional.

O vidro de Dale Chihuly apresenta, em sua superfície de aspecto frágil e colorido sensual, qualidades expressivas de base sensorial que intermediam experiências subjetivas, recriando o significado da expressão vanguardista “*surface*” (superfície).<sup>52</sup>

<sup>51</sup> A análise da obra de Dale Chihuly é feita, aqui, sob o enfoque da Arte Pública, não discriminando as relações com outras características de sua obra vítrea, por considerar necessário a detalhação de aspectos sob um segundo enfoque de pesquisa.

<sup>52</sup> Este processo fica claro na produção da série “Floats” (vide p. 69).

A busca de utilizar o vidro enquanto meio ideal de expressão levou o artista a quebrar com as convencionalidades da técnica vítrea, explorando suas possibilidades expressivas.

O artista, com gestos ousados, estica o vidro até a beira de quebrar, obtendo superfícies tão frágeis que parecem não poder resistir ao toque mais sutil. A fragilidade das formas vítreas leva o seu contemplador a um sentimento de iminente destruição, desejando que “sobrevivam”.

As propriedades físicas de maleabilidade e transparência são exploradas com grande *habilidade artística*,<sup>53</sup> imprimindo, à forma vítrea, movimentos que fluem no espaço. A suavidade e a leveza das esculturas nos levam a experimentar estas qualidades como se fossem nossas.

Por fim, as suas formas, ainda, apresentam um complexo tratamento colorístico da superfície transparente do vidro que, ao recriar os mesmos efeitos sutis de uma pintura, propulsa no espaço real efeitos espetaculares de luz e cor.<sup>54</sup>

A *complexidade artística* obtida na construção da forma vítrea é estendida, também, ao modo de expor uma grande quantidade de

---

<sup>53</sup> Para Quintás (1992), cada material tem um potencial expressivo peculiar que determina o gênero da forma: “*Todo artista verdadeiro dispõe de um sexto sentido para apreciar estas sutis apelações da matéria e da forma, e responder adequadamente às mesmas*” (p.149); realirmando a expressão de Merleau-Ponty “*A matéria, já de per si, está grávida da forma.*”

<sup>54</sup> Um importante exemplo disto se dá com a instalação das esculturas da série “Persians”, interferindo no espaço arquitetônico de interiores (vide p. 61).





esculturas reunidas em instalações, extrapolando os limites ornamentais convencionalmente atribuídos ao objeto vítreo.

De forma irreverente, o artista instala as esculturas vítreas em ambientes públicos e privados, ocupando dinamicamente planos nos diferentes níveis do espaço: suspensas pelo teto, fixadas às paredes ou, ainda, apoiadas pelo chão. A composição de um grande número de esculturas, antes de concorrer para a criação de estruturas sem unidade, resulta em formas que possuem riqueza *harmônica* obtida através da configuração estética da *unidade na variedade*.<sup>55</sup>

O caráter *harmônico* ainda é reforçado, pela estruturação das peças vítreas dar-se por uma ordem interna. Cada escultura “cede” o seu valor próprio para fundar uma unidade. O recurso estético da *repetição* é utilizado pelo artista de forma criativa, imprimindo, às instalações, a beleza e o sentido gerados pelas estruturas rítmicas.<sup>56</sup>

A *complexidade artística* se efetiva com a criação de “Chandeliers”. A composição dos conjuntos ganha simplicidade, com peças iguais sendo fixadas em uma estrutura vertical. As esculturas da série

<sup>55</sup> Com a exceção de “Venetians” e “Ikebana”, todas as esculturas de Dale Chihuly foram concebidas a partir do seu projeto de instalações, no qual o artista reúne um grande número de peças para formar “conjuntos vítreos”.

<sup>56</sup> A categoria estética de repetição pensada por Dale Chihuly não parte de um gesto mecânico, mas, criador, fundante de um recurso estético eficiente: “... a repetição insistente ... nos eleva a um nível de realidade onde se supera a divisão entre o um e o outro, o mesmo e o diferente, o agora e o depois ... (fundando) um âmbito de supratemporalidade que nos faz lembrar o modo como está presente para nós o Ressuscitado.” (Quintás, 1992, p.186)

“Chandeliers” são resultantes da maturidade formal e expressiva a qual sua obra chegou. Suspensos no espaço, os pesados conjuntos vítreos de grandes dimensões, criam um *efeito sublime* (Kuspit, 1997).

*“Uma obra pode ser extraordinariamente complexa. Se há de ser bela, deve estar presidida e transpassada por uma forma de unidade tão poderosa que lhe confira um caráter de simplicidade. Com isso os múltiplos elementos entram em estado de transparência,<sup>57</sup> tornam-se translúcidos. A obra transforma-se num campo de jogo luminoso e ordenado.” (Quintás, 1992, p.184)*

Demonstrando maior habilidade artística para obter um grande efeito expressivo com simplicidade de meios, o artista confere, aos conjuntos vítreos, o sentimento estético da *graça (elegância)*. O poder expressivo das esculturas é intensificado no momento em que, instaladas na paisagem, parecem flutuar.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> É importante esclarecer que, Quintás se refere, aqui, ao estado de transparência dos elementos materiais de uma obra de arte (técnicas, cores, formas, etc.) obtido quando um artista os utiliza criadoramente (e não apenas tecnicamente) para expressar valores metassensíveis.

<sup>58</sup> A obra vítrea de Dale Chihuly apresenta as seguintes categorias estéticas (fatores determinados pelos gregos, derivados da harmonia, que dão origem à beleza): “unidade na variedade” (elementos diferentes que fundam harmonia, trazendo riqueza); “repetição” (dá lugar ao ritmo enquanto configurador de sentido e expressividade); “luminosidade” (fruto da beleza enquanto esplendor). Entre as “categorias estéticas gerais”, se destacam: “o sentimento do sublime” (admiração e reação de agradecimento diante da revelação do grandioso) e “o sentimento da graça” (leveza e transparência).



De um modo geral, as instalações de Dale Chihuly guardam sentimentos sutis que nos convidam à recriação de *um mundo interno harmonioso* (Kuspit, 1997), diferentemente do que ocorre no meio artístico contemporâneo, onde há uma tendência a apresentar objetos repulsivos que supostamente refletem a tragédia do mundo atual.

Quintás (1992) se refere a este aspecto da arte contemporânea enquanto inibidor da ocorrência do fenômeno estético:

*“Quando algo muito potente infunde terror no homem, falta neste o interesse estético, a capacidade de tomar distância ... não pode ver sublimidade na grandeza que o esmaga. Para penetrar no âmbito do sublime é preciso que o terror dê lugar ao assombro lúcido e sereno.” (p.191)*

Os fatores de *complexidade artística e configuração harmônica* obtidos, por Dale Chihuly, conferiram, à sua obra, unidade e poder expressivo.

Isto pode ocorrer, no momento em que a sensibilidade artística, para desenvolver o potencial expressivo do vidro, possibilitou a integração entre o decorativo e os propósitos expressivos vanguardistas.<sup>59</sup> A

<sup>59</sup> Quintás (1992) vem apontar a necessidade de se buscar a reconciliação entre o decorativo e o expressivo, ao se referir à tendência da arte contemporânea para libertar a obra de todo o significado decorativo: “... *uma obra é meramente decorativa quando – por falta de sentido interno, coesão orgânica e autonomia – perde a capacidade de interagir dialogicamente no meio ambiente e se dilui nele como uma unidade não qualificada. A passagem da integração para a dissolução contém uma defecção ou decida de nível, fenômeno provocado pela falta de densidade que se segue ao despojo da obra-de-arte.*” (p.116)

inovação dada no modo de produzir e expor o vidro viabilizou a criação de formas vítreas que, ao serem instaladas no espaço, conferem, a este, vitalidade expressiva.

Os planos orgânicos formados pelas suas esculturas vítreas requerem, para si, um olhar mais cuidadoso do que o exigido pelos objetos meramente decorativos. Antes de se situarem no espaço como *objetos opacos*, sem relevo expressivo, as instalações vêm instaurar, no ambiente, uma *presença luminosa*, transfigurando toda sua cotidianidade em atmosfera abstrata.

*O fator de expressividade* se efetiva, no momento em que as instalações se voltam para a ambientalização de espaços públicos. Situadas “ao ar livre”, as esculturas de aspecto frágil e movimentos fluentes provocam o público-apreciador a experimentar um profundo sentimento estético de sua própria fragilidade exposta ao meio ambiente inóspito, ao mesmo tempo em que o vem lembrar de sua condição livre, criativa e cheia de vitalidade para transcender a concretude cotidiana e realizar a plenitude da sua existência.

Portanto, ao se voltar para estabelecer vínculos com a realidade circundante, como ocorre nos trabalhos de Veneza e Israel, a obra vítrea de Dale Chihuly atinge a natureza expressiva da arte, compreendida, aqui, enquanto resultante da ação de “*captar o mundo no meio transparente dos elementos sensíveis que integram a obra*”<sup>61</sup> (Quintás, 1992).

---

<sup>61</sup> O termo “transparente” tem a mesma significação anteriormente mencionada. (vide p.124)





Desde o início de sua carreira, os seus trabalhos se apresentam com uma excêntrica intenção de levar o material vítreo a estabelecer relações com os ambientes coletivos. De forma sensível, o vidro é utilizado pelo artista para estabelecer vínculos expressivos com uma multiplicidade de questões ambientais, culturais, históricas e filosóficas, potencializando significados relevantes para a ambientação coletiva.

Das criações posminimalistas de “20,000 Pounds of Ice and Neon” e “Glass Forest” (ambas de 1971), passando pelos ambientes épicos de “Pelléas and Melisande” (1992) e pelas instalações das esculturas da série “Chandeliers”, em “Chihuly Over Venice” (1996), até chegar na criação de “Crystal Mountain” (1999), em “Chihuly in the Light of Jerusalém 2000”, o artista declara sua intenção de criar ambientes possuidores de grande apelo dramático, levando as qualidades expressivas do vidro a interagir com a atmosfera dos mais diferentes espaços naturais ou criados pelo ser humano.

A relação com o ambiente é buscada a partir de um duplo processo de significação que, geralmente, se encontram interrelacionados. A criação artística às vezes se volta, explicitamente, para revelar significados do espaço, propriamente dito, e, em outras, este mesmo processo é estabelecido, de forma implícita, através da interferência realizada por esculturas que apresentam grande autonomia expressiva.

A primeira forma de interferência ocorre, plenamente, em “Crystal Mountain”, quando a construção vítreo buscou simbolizar



significados históricos pertinentes à natureza bélico-religiosa dos ambientes da antiga fortaleza, intaurando, no espaço do museu de Israel, uma imagem significativa de seu passado.<sup>62</sup>

Já, o segundo processo de interferência pública se efetiva, no momento da instalação de “Chandeliers”, em Veneza, quando o forte apelo estético das esculturas se encarregou de buscar sentidos e atribuir significações ao espaço. A grande expressividade que estas esculturas guardam, em si, contribuiu para a ocorrência do fenômeno estético dado através de um processo de estranhamento, evocador de significados, apesar da diversidade de interesses, gostos e necessidades, presente nos seus ambientes públicos de visitação internacional.

Estes trabalhos remetem sua obra vítrea, definitivamente, aos contornos da Arte Pública. Com eles, o termo “público” recebe peculiares significações, ao ser recriado nos diferentes níveis de ocorrência do fenômeno artístico, inicialmente, de forma indireta, com a leitura do ambiente pelo artista, e, depois, estabelecendo relações mais diretas, através do

<sup>62</sup> Quintás (1992) se refere às exigências da arte atual de eliminar o *significado figurativo* em prol da busca (excessiva) da relação entre os elementos materiais e técnicos que, fechados em si, reduzem a obra ao âmbito dos *objetos opacos*, que não possuem *capacidade de vibração expressiva*. O autor se refere a esta tendência como um “*temor da figuração*”, esclarecendo que: “*uma obra de arte pode prescindir de toda figura (não de toda forma, a qual deve sua estrutura interna, unidade e harmonia, substantividade e solidez), e renunciar à representação “objetiva”. Se consagra todos os seus recursos à plasmação de aspectos “inobjetivos” da existência, reúne as condições de uma obra artística cabal.*” (p.152). Este aspecto torna-se, particularmente, relevante para a arte vítrea de Dale Chihuly que, de uma maneira geral, prescinde de aspectos miméticos (da representação de meras figuras) sem, contudo, deixar de *plasmear imagens*, “*âmbitos de realidade carregados de vibrações e inter-relações*”, *segundo a concepção de Quintás*.



processo de produção em equipe, até chegar no momento de sua exibição realizada junto ao espaço coletivo.

Esse processo se dá, inicialmente, no nível da concepção, quando o artista busca assimilar a essência expressiva do ambiente para, depois, buscar revelá-las simbolicamente <sup>63</sup> em suas criações, representando, através de um ato individual, as intenções coletivas. Suas instalações são recriadas para promover aspectos referenciais da natureza espacio-temporal dos diferentes lugares onde são expostas, criando ambientes de grande expressividade e significação.

No nível da recepção artística, a caracterização pública se efetiva, com o aspecto *lúdico*, estimulador de experiências estéticas, dinamizado e realçado pelas instalações, no momento em que, estas, vêm propor interferências expressivas em espaços coletivos de grande significação mundial.

E, finalmente, no nível da construção, o processo produtivo das instalações se encarrega de mobilizar ações coletivas dadas entre profissionais de diferentes países e continentes, produzindo trabalhos enquanto “um produto comunitário internacional”.

---

<sup>63</sup> Quintás (1992) refere-se ao receio da arte atual buscar a representação de uma realidade ou um fenômeno do meio ambiente humano (“*temor da evocação*”), por considerar que o significado simbólico, ao evocar emoções inferiores, leva a uma *evasão sentimental*. O autor afirma que isto se deve a um desvio dos verdadeiros propósitos da formação estética, no momento em que reduz o ato contemplador ao *fascínio dos elementos sensíveis* da obra artística: “*Desprezar a emotividade como um resíduo romântico espúrio só é possível quando se considera a obra-de-arte como mero produto de um processo artesanal, e não como fruto de um encontro do artista com a realidade circundante*”. (p.170)

A complexidade do processo produtivo das instalações requer, para si, ações integradas que possibilitem o desenvolvimento coordenado e flexível das diferentes fases do processo de produção do vidro até a sua instalação, no espaço público.

O processo de criação da peça vítrea em grupo foi iniciado após a incapacitação física de Dale Chihuly que o impediu de manusear, diretamente, o vidro fundido e, assim, mobiliza a transferência do seu processo criador individual para a dimensão do coletivo.

O processo de criação grupal pôde se dar, graças ao método de desenhos desenvolvido pelo artista, possibilitando por “em ato” suas idéias para o vidro.

A idealização das características expressivas do vidro, pelo artista, é comunicada à equipe, através de desenhos realizados com gestos amplos e intensos. Contituindo-se em “representações bidimensionais da tridimensionalidade do vidro” permitem recriar, graficamente, as mesmas possibilidades expressivas de maleabilidade e fluidez do momento de fundição da peça vítrea.

Assim, estimulando os integrantes da equipe a “comungarem” de seus propósitos expressivos para o vidro, os fatores responsáveis pela unidade e coesão artísticas são buscados, também, através do processo criador coletivo.





O compromisso com a libertação dos aspectos funcionais do objeto vítreo foi estendido ao processo de produção mecanizado das fábricas, onde foram produzidas as instalações, permitindo, mesmo que temporariamente, a desvinculação com os seus procedimentos repetitivos e alienantes.

Promovendo os esforços criativos requeridos no manuseio expressivo da técnica vítrea, diferenciando-o dos padrões de produção massiva e em série da sociedade industrial, o processo artístico desenvolvido no interior das fábricas contribuiu para a valorização do ofício singular dos artífices que se ocupam da técnica vítrea, resgatando-lhes a auto-estima e o prazer do trabalho.

E, finalmente, a socialização de conhecimentos e a troca de experiências estimuladas pelo processo produtivo coletivo contribuíram para difundir e expandir as intenções artísticas para com o vidro, anunciando a possibilidade de sua utilização inovadora para a criação de obras públicas de grandes escalas.

Desta forma, desvinculando o material vítreo de seu caráter funcional da arte aplicada e estabelecendo relações com as intenções artísticas - de grande expressividade e significação -, Dale Chihuly cria obras que aliam "*a capacidade técnica e a vida espiritual*" (Quintás, 1992, p.170).

Ao levar a criação vítrea a estabelecer vínculos expressivos com o ambiente comunitário que habita o interior do espaço público, onde é



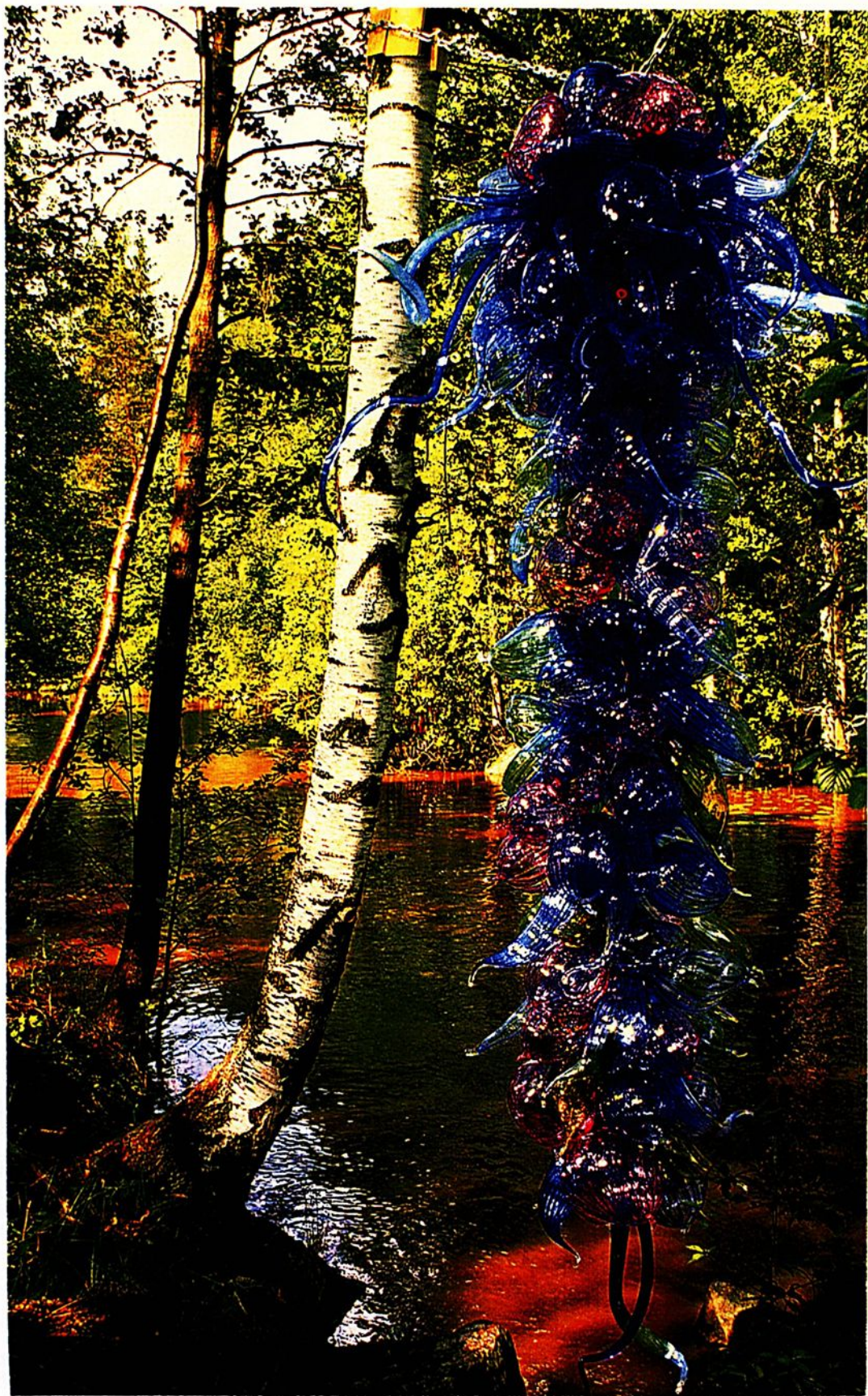
instalada, sua proposta artística se constitui em uma significativa e curiosa manifestação de Arte Pública.











**CONCLUSÃO**



## CONCLUSÃO

Com projetos que vão do íntimo e privado até o coletivo e o público, a obra do artista norte-americano Dale Chihuly se constitui em uma significativa proposta artística contemporânea, por estabelecer relações tanto com os espaços tradicionais de exibição artística como os do âmbito público.

Embora sua arte tenha conquistado o espaço consagrado dos museus e galerias, é através de suas interferências nos ambientes públicos de diferentes culturas que o artista realiza uma importante contribuição, não só ao expandir os limites da arte vítrea, mas, sobretudo, ao promover a revitalização dos espaços comunitários.

A compreensão da importância e do significado de suas instalações públicas perpassa pela análise das relações criativas que o artista estabelece entre o vidro e pessoas, culturas, tendências artísticas e tecnologias.

A complexidade atribuída à sua proposta artística é resultante de um percurso criador curioso e rico em experimentações. A tendência a explorar novos recursos artísticos levou o artista a inovar o uso do vidro, seja no momento de utilizá-lo para criar variadas formas

expressivas obtidas pela incorporação de outros materiais e tecnologias, seja na maneira não convencional de expor, criando instalações de grande porte em ambientes privados e públicos.

Desde os seus primeiros trabalhos, ainda como estudante, ele se dá conta que podia utilizar a técnica vítrea como uma expressão pessoal e não, simplesmente, para a fabricação de um produto artesanal.

No início da sua carreira, a intenção de utilizar o vidro expressivamente aproxima sua busca artística das experiências reacionárias dos movimentos de vanguarda realizadas com materiais alternativos.

Os posminimalistas procuraram explorar as possibilidades expressivas de novos materiais, como pano, vidro e chumbo, no estado fundido, buscando *dimensionar a regeneração do expressivo*. (Kuspit, 1997, p.37) A questão era achar uma substância tão fluída como a pintura, porém, sólida, à semelhança do vidro. A qualidade de fluidez obtida com o uso destes materiais, segundo esta concepção artística, possibilitava uma efetividade expressiva de base sensória, capaz de mediar uma experiência profunda de existência que os materiais tradicionais já não conseguiam dar.

Identificado com os propósitos posminimalistas, a incorporação de novos materiais buscada pelo artista, antes de ser aleatória, concorre para explorar efeitos de luz, cor e textura, potencializando as propriedades físicas do vidro: a propriedade de transparência possibilitou a propagação da luz colorida do neon; a utilização do gelo acoplado à estrutura





vítrea, ao derreter, permitiu registrar simbolicamente as mudanças de estado físico, dadas no momento da fundição do vidro – do líquido para o sólido e vice-e-versa.

Em consonância com as questões das quais os movimentos de vanguarda se ocupam, o artista busca fazer do material vítreo meio ideal de expressão. Esta busca artística, além de o levar a explorar recursos materiais e tecnológicos, criando sofisticadas instalações, o impulsiona a romper com a maneira tradicional de manuseio da técnica vítrea, para, através de gestos ousados e livres, obter superfícies mais fluentes, de aspecto orgânico.

O vidro se apresenta ao artista como um meio expressivo desafiador. O objeto vítreo exibe muito de sua história criativa, registrando, ao mesmo tempo, a improvisação e os movimentos precisos e calculados de quem o fabrica. Os objetos são moldados por decisões muitas vezes momentâneas, dando margem para o erro e o inesperado. O vidro fundido é puxado depressa do forno, sofrendo variados movimentos como os de soprar, girar, amoldar, aparar, manipular e até fundir sobre um outro vidro, em um processo de contínua transformação da sua forma.

A eficácia do material vítreo, enquanto meio expressivo, pode se tornar discutível devido à sua condição mutante - de estar em contínua transformação - capaz de subverter ou, até mesmo, de desfazer o objeto de arte intencionado, idealizado. O objeto vítreo aparenta sempre estar



à beira de dissolver, de retroceder ao seu processo inicial. Nunca fica claro se a substância vítrea em produção está liquefazendo ou está solidificando; se seu processo é regressivo ou progressivo. Além disso, o resultado em andamento parece imediatamente reversível.

A intenção de utilizar o vidro, expressivamente, levou o artista a superar o impasse imposto ao reconhecimento artístico da produção vítrea. Ao recriar os propósitos vanguardistas, compreendendo a superfície enquanto resultante de um fracasso de perfeição, o artista nega o ideal do artesanato que privilegia a construção perfeita.

Este fator de expressividade fica evidente nas suas esculturas de formas retorcidas, alongadas e tão finas, à beira de quebrar, parecendo que não foram acabadas, que estão ainda em processo ou, então, que resultam de falhas no momento de sua fabricação.

É devido a este ato excêntrico, em relação às técnicas vítreas tradicionais, que o artista encontra meios para conferir um grande valor expressivo às suas esculturas. Sua preocupação não é com o ideal do sólido artesanal, mas, sim, com a fluência da forma que ganha o movimento e o dinamismo dos organismos vivos; o tratamento colorístico de suas superfícies recria os gestuais da pintura, afastando-se das intenções meramente decorativas.

A definição artística que Dale Chihuly atribui ao vidro, desvinculando-o de sua condição de arte aplicada, se dá, portanto, num





primeiro momento, negando o ideal do objeto bem feito do artesanato, graças ao rompimento com as práticas convencionais de manipulação da técnica vítrea. Ousando novos gestos, foi possível conferir uma maior fluência ao formato da peça vítrea, bem como, buscar um diferenciado tratamento de cor e texturas, obtendo superfícies cheias de significado expressivo em si mesmo.

O segundo fator de caracterização artística dá-se pela maneira inusual de agrupar uma grande quantidade de esculturas em instalações para formar “planos expressivos” que interferem em espaços arquitetônicos de interiores ou em ambientes públicos naturais - aquático, desértico e florestal - e urbanos - industrial e histórico.

Se, no primeiro momento, o da construção do objeto vítreo, o artista rompe com a natureza meramente decorativa dos produtos artesanais, no segundo, através do modo incomum de sua exposição, é proposto uma nova relação, re-qualificando suas funções ornamentais com a criação de ambientes expressivos dentro do espaço.

Tão importante quanto a criatividade do manuseio técnico, possibilitando a criação de esculturas que guardam em sua forma e cor características artísticas de grande expressividade, está o processo de expor o vidro para criar ambientes que apresentam uma expressão estética independente. O decorativo, em suas instalações, se torna hermeticamente expressivo, não simplesmente inato a um ambiente, mas, configurando um



ambiente expressivo em si mesmo.

Desta forma, ao romper com as formas convencionais de produzir e expor o vidro, o artista funde a expressividade da arte de vanguarda com as perspectivas decorativas, potencializando mutuamente ambos os aspectos, no momento em que utiliza suas esculturas vítreas não apenas para ornamentar um espaço, mas, sim, para transfigurar toda sua cotidianidade concreta em atmosfera abstrata.

O uso expressivo do vidro, além de possibilitar a reabilitação do decorativo, relegado pela arte moderna aos limites da arte aplicada, concorreu para uma outra significativa contribuição dentro do universo da arte vítrea contemporânea.

Desta vez, a flexibilidade de sua busca artística possibilita integrar os objetivos expressivos do vidro contemporâneo aos aspectos clássicos do estilo veneziano renascentista. Esta segunda interferência, dada no contexto histórico da arte vítrea, confere um caráter pioneiro à sua obra, por contribuir para a introdução do importante estilo veneziano na América, adaptando-o à contemporaneidade.

As intervenções feitas, respeitando os princípios tradicionais de forma e cor do vidro veneziano, contribuíram para sutilizar a sua superfície rica em relevos e de colorido intenso.

Ao conferir, à superfície do vidro veneziano, um gestual





mais fluente, quebrando com a solidez escultural das suas formas clássicas, o artista estabelece uma criativa relação entre os valores artísticos do vidro contemporâneo e do vidro tradicional, ao mesmo tempo em que realiza uma importante parceria artística entre o novo e o velho mundo.

As relações internacionais que o artista estabelece com pessoas, culturas e instituições, ao longo de sua carreira, possibilitaram a realização de um percurso criador amplo e abrangente, incorporador de tendências e difusor de conhecimentos sobre o uso artístico do vidro.

As viagens realizadas, para desenvolver estudos, pesquisas e projetos em diversos países e continentes, só puderam dar-se com o apoio financeiro de bolsas de estudo e premiações, advindas do reconhecimento de seu trabalho artístico, e não pela sua condição econômica ser próspera, pelo contrário, como órfão de pai, aos quinze anos, o artista precisou trabalhar para financiar seus estudos universitários.

O apoio financeiro e cultural de instituições promotoras de arte, além de proporcionar a realização de suas pesquisas sobre a técnica vítrea desenvolvida por países como a Itália, Tchecoslováquia, Alemanha, Finlândia, Israel e México, permitiu, ao artista, desenvolver técnicas originais e concretizar o projeto de uma escola de vidro - a "Pilchuck Glass School" - que, rapidamente, se tornou um importante centro internacional voltado para a divulgação do vidro contemporâneo.

O contato com outras culturas permitiu que fosse

estabelecido um compromisso com os valores universais da criação artística, ampliando as possibilidades expressivas de sua obra vítrea, ora quebrando convencionalidades, ora estabelecendo criativas relações com diferentes formas e tendências artísticas.

Como consequência das diversas explorações do uso expressivo do vidro, o artista realiza projetos que vão: do minimalismo repetitivo de "Homage to Bob Reed" às instalações posminimalistas configuradoras de espaços abstratos expressionistas ou de motivos miméticos ecológicos, como "20,000 Pounds of Ice and Neon" e "Glass Forest"; das esculturas de formas fluentes e orgânicas de "Seaforms", "Persians", "Macchia" e "Floats" até chegar a um equilíbrio entre o espontâneo e o clássico como em "Venetians" e "Ikebana"; de objetos soltos pelos planos do espaço arquitetônico, como em "Baskets", a objetos unidos em estruturas únicas, como em "Chandeliers", situados em ambientes coletivos; de apresentações em espaços artísticos convencionais, como os dos museus históricos de Jerusalém e Londres, aos espaços teatrais da ópera simbolista de Debussy - "Pelléas and Mélisande" - até chegar aos espaços públicos da cidade aquática de Veneza.

Assim, com conjuntos de esculturas de vidro, formados com peças soltas – aproximadas, encaixadas, sequenciadas – ou fixadas em uma estrutura de grandes escalas, instalados de forma a interferirem em ambientes arquitetônicos ou na paisagem natural e urbana, Dale Chihuly re-inventa a arte vítrea, extrapolando os seus limites tradicionais com a arte





aplicada.

Estes fenômenos inovadores bastariam para reconhecer a função de sua obra dentro da história da arte, não só da época contemporânea, mas, de todos os tempos, se não fosse a ocorrência de um outro importante aspecto: a capacidade de superar os limites físicos do vidro para penetrar na psiquê pública.

Talvez, esta, seja a maior razão que leve o artista, de forma original, a dar sua contribuição para a arte vítrea, marcando o período contemporâneo dentro de um registro histórico. Seus enormes conjuntos de cores fortes e formas orgânicas provocam o olhar alienado do usuário do espaço público atual, revelando um mundo diferente, novo, misterioso, capaz de despertar a imaginação e a sensibilidade entorpecidas pela agitação do dia-a-dia.

Este aspecto *lúdico*, estimulador de experiências estéticas, é realçado, ao instalar enormes esculturas de vidro para interferir na paisagem “aquática” de Veneza, e, se repete, com o vidro refletindo a imagem do passado cultural do museu histórico de Jerusalém, que, antes de ser uma importante instituição museológica, se constitui em um dos grandes centros turísticos de visitação mundial.

Independente de outras realizações, as exposições de Veneza e Jerusalém são os principais trabalhos de sua carreira. A importância de ambas as exposições se dá, não só por reunirem produções de seus



melhores momentos artísticos, mas, por proporem interferências em espaços coletivos de grande significação mundial, contribuindo para a efetivação da tendência pública de sua obra.

O vidro de Dale Chihuly ganhou especial significado e valor ao ser instalado nos espaços públicos destas duas cidades de beleza e conteúdo histórico sem igual. O fato de serem cidades que remontam, arquitetonicamente, ao passado cultural de seus povos permitiu que as instalações fossem experimentadas como se estivessem em séculos anteriores. As formas orgânicas e as cores luminosas das instalações estabeleceram uma estreita relação com o caráter histórico, latente nesses lugares, potencializando suas atmosferas sedutoramente nostálgicas de uma vida mais cheia de encanto, beleza e magia.

Os ambientes arquitetônicos de pedra, predominantes tanto na cidade velha de Jerusalém como na cidade aquática de Veneza, deram um especial destaque para o material vítreo, configurando combinações excêntricas entre as características de solidez e fragilidade, opacidade e luminosidade, mineral primitivo e mineral transformado pela tecnologia humana.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Dale Chihuly mostrou-se, particularmente, interessado por este tipo de construção, desde sua primeira viagem à Jordânia, quando visitou a antiga cidade de Petra e se deparou, vislumbrado, com os ambientes e monumentos esculpidos na pedra.



E, finalmente, as relações estéticas entre obra e cidade ainda se dão pelo fato de possuírem as mesmas qualidades especiais de luz e atmosfera.

A caracterização da obra de Dale Chihuly enquanto Arte Pública, efetivada pelos trabalhos de Veneza e Israel, pode ser pressentida desde os primeiros trabalhos de sua carreira, principalmente, em suas instalações ambientais criadas para interferir nos mais variados espaços naturais: integradas à paisagem desértica, como em “Mitla” e “Glass Pour”, ou florestal e aquática, como ocorre com as instalações do parque de Nuutajärvi, na Finlândia, onde as esculturas de vidro se confundem com o meio ambiente, completando-os.

A criação artística, às vezes, se volta, diretamente, para criar imagens significativas para o ambiente circundante e, em outras, este mesmo processo é estabelecido, de forma implícita, com a expressividade das esculturas se encarregando de buscar sentidos e atribuir significações.

Sua arte, de contornos mundiais, possibilita o encontro expressivo do vidro com os ambientes coletivos de diferentes culturas.

Os caracteres “coletivo”, “comunitário” e “grupai”, que dão significação ao termo público, ganham aspectos universais.

As ações públicas dinamizadas nos três níveis do acontecimento artístico – “concepção”, “construção” e “recepção” da obra de



arte - ocorrem por intermédio de um processo multidimensional integrador de aspectos, que vão desde o âmbito das relações produtivas até as sócio-culturais.

Esse processo mais abrangente ocorre, inicialmente, no nível da “concepção”, quando o artista busca entrar em contato com a realidade comunitária que *habita* o interior do espaço público, buscando revelá-la através da criação de suas instalações.

No nível da “construção” da obra, o complexo processo produtivo, desencadeado pelas instalações públicas, vem contribuir para anunciar a possibilidade do desenvolvimento da produção artística em grupo.

A impossibilidade física para manusear diretamente o vidro, causada pelos acidentes que o artista sofreu, provocou a transferência do trabalho criador individual para o coletivo, possibilitando o desenvolvimento de um método de trabalho grupal.

A necessidade de desenvolver um processo de produção com a colaboração de outros exigiu do artista flexibilidade para coordenar os diferentes procedimentos requeridos, desde a fundição do vidro até a instalação dos trabalhos, levando os artífices das fábricas de vidro, bem como, os assistentes de produção - administradores, empacotadores e instaladores - a assumirem suas intenções artísticas. Assim, formando “comunidades temporárias” envolvidas com o ideal artístico do vidro nas fábricas e estúdios dos diferentes países, onde as instalações foram





produzidas, a função pública de sua obra é estendida ao nível da “construção” artística.

O esforço coletivo dispendido, em âmbito internacional, tem contribuído para difundir informações, conhecimentos e práticas sobre a técnica vítrea artística e, principalmente, para anunciar a possibilidade do seu uso enquanto meio expressivo de criações públicas de grandes dimensões, viabilizadas pela incorporação criativa de novos recursos materiais e tecnológicos.

Outro importante aspecto dá-se, no momento em que as inovações técnicas e a qualidade artística, conferida à criação vítrea, são estendidas aos ambientes mecanizados das fábricas industriais, contribuindo para transformar a atmosfera condicionante desses lugares e afetar os típicos modos de produção industrial com procedimentos considerados não convencionais.

Os esforços artísticos envidados culminam, finalmente, no nível da “recepção” artística, quando o padrão abrangente imprimido ao fator público se efetiva, com as interferências expressivas em ambientes visitados por pessoas das mais variadas nacionalidades, raças, credos, ideologias, estimulando uma atitude de respeito à pluralidade e à multiplicidade de significados.



Assim, a obra do artista redimensiona, independente de fatores sócio-econômicos e ou geográficos, o modo de olhar e de viver dos diferentes grupos comunitários.







*Glass is the most magical of all materials. It transmits light in a special way, and at any moment, it might break. Public installations are my favorite form of art because so many people get to see them. I'm lucky that my work appeals to so many people of all ages. It's more accessible than most public work. A lot of that has to do with the material.*

Dale Chihuly in  
CHIHULY, Dale: *Installations 1964-1992*, Portland Press,  
1992.

*I want to emphasize how important the drawings came to be in determining what I wanted to make. While the team is working, I can walk over to the drawing board and begin to draw. Being able to move back and forth between the pad and the drawing table is what really allowed the series to move so quickly.... Drawing is a fluid process, like glass blowing is a fluid process.*

Dale Chihuly in  
CHIHULY, Dale. "Tutti Putti". Santa Monica, California: Pence Gallery,  
1991.

*And to think that this molten blob of glass is made only of silica or sand, the most common material in the world, that can be transformed from a solid to a liquid to a solid from just fire. For me it's the most mysterious and magical of all the inventions or materials that mankind has invented or discovered. Since I was a little boy I always loved glass. And 34 years ago I put a pipe into some stained glass that melted in my basement, and blew a bubble. Since that moment I have spent my life as an explorer searching for new ways to use glass and glassblowing to make forms and colours and installations that no one has ever created before — that's what I love to do.*

Dale Chihuly in  
CHIHULY, Dale. *"Chihuly in the Light of Jerusalem"*, Portland Press, 2000.





## LISTA DE IMAGENS <sup>64</sup>

Capa: *Mexican Plaza Chandelier*, 1996, 10'x 5', Monterrey, México.

1. P. 21 - *Tree Spears*, 1995, Nuutajärvi, Finlândia.
2. P. 24 - *Dale Chihuly com sua mãe, Viola Magnuson Chihuly*, Circa, 1965.
3. P. 30 - *Dale Chihuly em Veneza*, Itália, 1968.
4. P. 32 - *Nijima Float Installation*, 1995, Palm Desert, California, EUA.
5. P. 39 - *Haystack Installation #5*, 1970, 3'x 6'x 10', Haystack Mountain School of Crafts, Deer Isle, Maine, EUA.
6. P. 41 - *100,000 Pounds of Ice and Neon*, 1993, Tacoma Dome, Tacoma, Washington, EUA.
7. P. 43 - *Glass Forest #1*, vidro, neon, argônio, 1971-72, Museum of Contemporary Crafts, Nova York, Nova York, EUA.
8. P. 48 - *Mitla*, Desert Installation, 1996, Siera Madre Mountains, México.
9. P. 50 - *Artpark Installation*, 1975, Lewiston, Nova York, EUA.
10. P. 56 - *Dale Chihuly desenhando para comunicar suas idéias à equipe da fábrica Waterford Crystal*, em Waterford, Irlanda, 1995.
11. P. 61 - *Persian Pergola*, 1997, Albright – Knox, Art Gallery, Buffalo, Nova York, EUA.

<sup>64</sup> As imagens se encontram listadas por ordem de páginas.



12. P. 63 - *Rose Madder Macchia whith Paris Blue Lip Wrap*, 1993, 18"x 29"x 32".
13. P. 65 - *Gold over Cobalt Venetian*, 1989, 22"x 12"x 11".
14. P. 68 - *Ultramarine Blue Ikebana whith Yellow Floral Form*, 1990, 49"x 15"x 15".
15. P. 70 - *Goland's Room - Pelléas et Mélisande, Act IV, Scene 1* - 1993, Seattle Opera, Seattle, Washington, EUA.
16. P. 72 - *Arkel's Apartment - Pelléas et Mélisande, Act I, Scene 2* - 1993, Seattle Opera, Seattle, Washington, USA.
17. P. 74 - *Pallazo Ducale Chandelier - Hakone Glass Forest* - 1997, Ukai Museum, Hakone, Japão.
18. P. 76 - *Belugas and Seal Pups*, 1995, Nuutajärvi, Finlândia.
19. P. 77 - *Water Spears*, 1995, Nuutajärvi, Finlândia.
20. P. 80 - *Palazzo di Loredana Balboni Chandelier*, 1996, 11'x 6', Veneza, Itália.
21. P. 81 - *Giardino Sammartini Chandelier*, 1996, 13'x 4', Veneza, Itália.
22. P. 86 - *Dale Chihuly caminhando sobre um dos pátios do Tower of David Museum of the History of Jerusalem*, em Jerusalém, Israel, 1999.
23. P. 89 - *Crystal Mountain*, 1999, 15'x 11', Tower of David Museum of the History of Jerusalem, Jerusalém, Israel.
24. P. 96 - *V & A Chandelier*, 2001, 27'x 12'x 21', Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra.





25. P. 98 - *Pirelli Garden*, 2001, 25'x 12', Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra.
26. P. 100 - *Squero di San Trovaso Chandelier*, 1996, 10'x 4', Veneza, Itália.
27. P. 101 - *Chandelier*, 1996, 11'x 4', Ponti Duodo e Barbarigo, Veneza, Itália.
28. P. 133 - *Cobalt Blue Chandelier*, 1994, 40'x 22'x 3', Union Station, Tacoma, Washington, EUA.
29. P. 134 - *Thin Cobalt and Neodymium Chandelier*, 1995, 15'x 4', Nuutajärvi, Finlândia.
30. P. 149 - *Mercato del Pesce di Rialto Chandelier*, 1996, 8' x 5', Veneza, Itália.
31. P. 162 - *Frog Foot Chandelier*, 1995, 12'x 6', Lismore Castle, Irlanda.
32. P. 200 - *Icicle Creek Chandelier*, 1996, 12'x 9'x 6', Sleeping Lady Retreat, Leavenworth, Washington, EUA.



## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### BIBLIOGRAFIA GERAL

AMARAL, A.A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 - 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2ªed.rev. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Aracy. A Arte Pública em São Paulo In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.46-53.

ARGAN, G.C. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, G.C. *História da arte como história da cidade*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BARBOSA, Ana M. Apreciar e interpretar. In SESC: *A Compreensão e o prazer da arte*. São Paulo: SESC, 1998.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.16-29.





CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMPOS, M.Regina N. de. Arte no espaço público: a paisagem urbana como suporte. In SPINELLI, João J. (Org.) *Arte Pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp/Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública. CNPq/Unesp, 1998/99. p. 59-62.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna - Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

FERREIRA dos Santos, Jair. *O que é o pós moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

GUILHERME, M.L. Arte & Ecossistema. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 122-27.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Estética*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1992.

MCLAREN, P. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997.

MAC FADDEN, Roberto. Arte Pública & Arquitetura. In SESC. *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 94-99.

MILAN, Denise. É da desordem das cidades que emerge a arte pública brasileira: uma via em busca de uma nova ordem. In SPINELLI, João J. (Org.) *Arte Pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo:



Unesp/Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública.  
CNPq/Unesp, 1998/99. p.20-23.

MILAN, D., CAMPOS, H. de. *Cadumbra – metapoemas*. São Paulo: Difusão  
Cultural do Livro, 1997.

MONTES, M. Lúcia. Arte Pública e cultura brasileira. In SESC. *Arte  
Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 274-289.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.

PARSONS, Michael. Compreender a Arte: um ato de cognição verbal e  
visual. In SESC: *A compreensão e o prazer da arte*. São Paulo:  
SESC, 1998.

POOP, Fernando. O cidadão e o domínio do espaço público. In SESC. *Arte  
Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 236-242.

SPINELLI, João J. (Org.) *Arte Pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo:  
Unesp/Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública.  
CNPq/Unesp, 1998/99.

WOLFF, J. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ZOUAIN, G. Como é aplicada a convenção do patrimônio histórico. *Correio  
da UNESCO*, 1997, ano 25, no. 11.





## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

### LIVROS E CATÁLOGOS DA OBRA DE DALE CHIHULY

ADAMS, Henry. *Dale Chihuly: Thirty Years in Glass, 1966-1996*. Kansas City: UMB Financial Corporation, 1996.

AMERICAN CRAFT MUSEUM. *Dale Chihuly: Niijima Floats*. New York: American Craft Museum, 1992.

BANNARD, Walter Darby, GELDZAHNER, Henry. *Chihuly: Form From Fire*. With statements by Dale Chihuly. Daytona Beach, Florida: Museum of Arts and Sciences, Inc. In Seattle: University of Washington Press, 1993.

BREMSER, Sarah. *Chihuly: Glass in Architecture*. Kao-hsiung, Taiwan: Kaohsiung Museum of Fine Arts, 1994.

CHAMBERS, Karen S. "Dale Chihuly, All American." In *Dale Chihuly / Klaus Moje*, Denmark: Glasmuseum Ebeltoft, 1991

CHIHULY, Dale. *Tutti Putti*. Santa Monica, California: Pence Gallery, 1991.

CHIHULY, Dale. *Chihuly: Courtyards*. Honolulu Academy of Arts, 1992.



CHIHULY, Dale. *Chihuly Over Venice, Nuutajärvi, Finland: Part 1, June 1995*. Seattle, Washington: Portland Press, 1995.

CHIHULY, Dale. *Chihuly: Icicles*. Seattle: Portland Press, 1998.

CHIHULY, Dale. *Tokio*, Japan: Mitsukoshi, 1990.

CHIHULY, Dale. *Chihuly Projects*. Seattle: Portland Press; New York: Harry N. Abrams, Inc. [distributor], 2.000.

COWART, Jack, CHAMBERS, Karen S. *Chihuly: A Decade of Glass*. With statements by Dale Chihuly. Bellevue, Washington: Bellevue Art Museum, 1984.

COWART, Jack. *Currents: Dale Chihuly*. St. Louis, Missouri: The Saint Louis Art Museum, 1982.

DUVAL, Susan. *Angels & Saints*. Seattle: Portland Press, 1994.

EARLE, Sylvia, ROBINSON, Joan S. *Chihuly: Seaforms*. Seattle: Portland Press, 1994.

EDWARDS, Geoffrey. *Chihuly in Australia: Glass and Works on Paper*. Seattle: Portland Press, 1993.

FRANTS, Susanne K. *Seven Glass Sculptures*. Corning, New York: Corning Museum of Glass, 1993





GELDZAHLER, Henry. *Chihuly: Color, Glass and Form*. Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd., 1986.

GELDZAHLER, Henry. *Dale Chihuly: Japan 1990*. Tokyo: Japan Institute of Arts and Crafts, 1990.

GELDZAHLER, Henry. *Dale Chihuly*. Vancouver: Doheny, 1992.

GELDZAHLER, Henry. *Dale Chihuly: Glass*. Taipei, Taiwan: Taipei Fine Arts Museum, 1992.

GELDZAHLER, Henry, HOBBS, Robert. *Dale Chihuly: Objets de Verre*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, 1986.

GELDZAHLER, Henry. *Chihuly: Persians*. Bridgehampton, New York: DIA Art Foundation, 1988.

GLOWEN, Ron. *Venetians: Dale Chihuly*. With a statement by Dale Chihuly. Altadena, California: Twin Palms Publishers, 1989.

HERMAN, Lloyd E. *Clearly Art: Pilchuck's Glass Legacy*. Seattle: University of Washington Press, 1993.

HOBBS, Robert. *Chihuly: alla Macchia*. Beaumont, Texas: Art Museum of Southeast Texas, 1993.

ICHIHARA, Shigeru. *Chihuly*. Nagoya, Japan: Daiichi Museum, 1997.



KANGAS, Mattheu. "Chihuly: Gifts from the Sea". In CHIHULY, Dale.

*Niijima Floats*. New York: American Craft Museum, 1992.

KUSPIT, Donald. *Chihuly*. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers,

1997.

MAURINE LITTLETON GALLERY. *Dale Chihuly: Soft Cylinders*.

Washington, D.C.: Maurine Littleton Gallery, 1987.

MAURINE LITTLETON GALLERY. *Dale Chihuly: Venetians*.

Washington, D.C.: Maurine Littleton Gallery, 1989.

MONROE, Michael W. *Baskets and Cylinders: Recent Glass by Dale*

*Chihuly*. Washington, D.C.: Renwick Gallery of the National  
Collection of Fine Arts, 1978.

NORDEN, Linda. *Chihuly Glass*. Pawtuxat Cove, Rhode Island: Dale

Chihuly, Publisher, 1982.

NORDEN, Linda, MORGAN, Murray. *Chihuly Baskets*. Seattle: Portland

Press, 1994.

OLDKNOW, Tina. *Chihuly: Persians*. Seattle: Portland Press, 1997.

OPIE, Jennifer Hawkins, KLEIN, Dan. *Chihuly at the V&A*. Seattle: Portland

Press; London: V&A Publications, 2001.

SELF, Dana, WARMUS, William. *Chihuly Over Venice*. Seattle: Portland

Press, 1996.





SIMS, Patterson. *Dale Chihuly: Installations 1964-1992*. Seattle, Washington: Seattle Art Museum, 1992.

TUCHMAN, Phyllis. *Chihuly Marlborough*. Seattle: Portland Press, 2001.

YASUMASA, Oka, SIMS, Patterson. *Magic of Chihuly Glass*. Kobe City Museum: The Yomiuri Shimbun, 1997.

### **VÍDEOS E DVDS**

1. Chihuly and the Light of Venice.
2. Chihuly in the Light of Jerusalem (DVD).
3. Chihuly in the Light of Jerusalem (Video).
4. Chihuly Over Venice (DVD).
5. Chihuly Over Venice (Video).
6. Chihuly Video Box Set.
7. Chihuly: River of Glass.
8. Chihuly: River of Glass 30 minute version.
9. Chihuly in Action.
10. Chihuly Working with Pino Signoretto.
11. Chihuly Working with Lino Tagliapietra.
12. Chihuly Nijjima Floats.
13. Chihuly Atlantis.
14. Chihuly at Bellagio.





**ANEXOS**



## **ANEXO 1**

### **PREMIAÇÕES**

#### **2001**

- Lifetime Achievement in the Arts Award, Corporate Council for the Arts/ArtsFund, Seattle, Washington.

#### **2000**

- Honorary Doctorate of Humane Letters, Brandeis University, Waltham, Massachusetts.
- 28<sup>h</sup> Annual Phoenix Award recipient.

#### **1998**

- Jerusalem Prize for Arts and Letters, Friends of Bezalel, Israel's.
- National Academy of Arts and Design, New York, New York.

#### **1996**

- Honorary Doctorate, Gonzaga University, Spokane, WA.
- Distinguished Achievement Award, University of Washington, College of Arts and Sciences, Seattle, WA.
- Globe Award, World Trade Center, Tacoma, WA.
- Outstanding Achievement in Glass, Urban Glass Award, New York.
- Contemporary Glass Center, New York, NY.

#### **1995**

- Honorary Doctorate, Pratt Institute, New York, NY.

#### **1994**

- Golden Plate Award, American Academy of Achievement, Malibu, CA.

#### **1993**

- Alumnus Summa Laude Dignatus, Alumni Association, University of Washington, Seattle, WA.

#### **1992**

- Honored as the first National Living Treasure, Institute for Human Potential, University of North Carolina, Wilmington.

**1988**

- Honorary Doctorate, California College of Arts and Crafts, Oakland, CA.

**1987**

- Governor's Writers Award, University of Washington, Alumni Legend, Seattle, WA.

**1986**

- Honorary Doctorates, University of Puget Sound, Tacoma, WA, and the Rhode Island School of Design, Providence, RI.
- Governor's Art Award, Rhode Island.
- Named Fellow of the American Craft Council.

**1985**

- Governor's Art Award, Washington State.

**1984**

- President's Fellow, Rhode Island School of Design, Providence, RI.
- Visual Artist's Award, American Council for the Arts, New York.
- Governor's Art Award, Washington State (with Pilchuck Glass School).

**1983**

- Achievement in the Arts Award, Tacoma Arts Commission.

**1975**

- National Endowment for the Arts Fellowship Guest Artist, Artpark, Lewiston, NY.

**1968**

- Fulbright Fellowship to Murano, Italy.

**1967**

- Louis Comfort Tiffany Foundation Grant.

**1965**

- Highest Honors, American Institute of Interior Designers (now the American Society of Interior Designers).

**1964**

- Seattle Weavers Guild Award.



## ANEXO 2

### EXPOSIÇÕES

#### 2001

##### *Chihuly Seaforms*

Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana, CA  
Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, MA  
Southern Vermont Arts Center, Manchester, VT

##### *Chihuly Baskets*

Crocker Art Museum, Sacramento, CA  
Loveland Museum of Art, Loveland, CO  
Lauren Rogers Museum of Art, Laurel, MS  
Tyler Museum of Art, Tyler, TX

##### *Chihuly at the V&A*

Victoria and Albert Museum, London

##### *Form from Fire: Glass Works by Dale Chihuly*

Dayton Art Institute, Dayton, OH

##### *Dale Chihuly: The George R. Stroemple Collection*

Las Vegas Art Museum, Las Vegas, NV  
Boise Art Museum, Boise, ID

##### *Chihuly Over Venice*

Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI

#### 2000

##### *Chihuly Baskets*

Braithwaite Fine Arts Gallery, Southern Utah University, Cedar City, UT  
Brigham Young University Museum of Art, Provo, UT

##### *Chihuly: Inside and Out*

Joslyn Art Museum, Omaha, NE

##### *Chihuly: Seaforms*

Fuller Museum of Art, Brockton, MA



Fayetteville Museum of Art, Fayetteville, NC

***Dale Chihuly: Installations***

Knoxville Museum of Art, Knoxville, TN

Arkansas Arts Center, Little Rock, AR

***Chihuly in Iceland: Form from Fire***

Listasafn Reykjavíkur, Reykjavík, Iceland

***Reflections of Chihuly: A Naples Museum of Art Inaugural Exhibition***

Naples Museum of Art, Naples, FL

***Dale Chihuly: On Site***

Nevada Museum of Art, Reno, NV

***Dale Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

San Jose Museum of Art, San Jose, CA

***Chihuly: Masterworks in Glass***

JamFactory Contemporary Craft and Design, Adelaide, Australia

**1999**

***Chihuly in the Light of Jerusalem 2000***

Tower of David Museum of the History of Jerusalem, Jerusalem, Israel

***Chihuly Baskets***

Delaware Art Museum, Wilmington, DE

Plains Art Museum, Fargo, North Dakota

***Chihuly Over Venice***

Columbus Museum of Art, Columbus, OH

***Chihuly: Glass Master***

Hsinchu Municipal Cultural Center, Hsinchu, Taiwan

***Chihuly: Macchia***

Northwest Art Center, Minot State University, Minot, ND

North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND

Rourke Art Gallery, Moorhead, MN

***Chihuly: Seaforms***

Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, PA

Indianapolis Museum of Art, Columbus Gallery, Columbus, IN





***Dale Chihuly: Installations***

Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan  
 Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, VA  
 Mint Museum of Craft + Design, Charlotte, NC

***Dale Chihuly: Masterworks in Glass***

National Gallery of Australia, Canberra, Australia

***Dale Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

California Center for the Arts, Escondido, CA

**1998*****Alaska Baskets***

Skagway Museum and Archives, Skagway, AK

***Chihuly Baskets***

West Sound Arts Council, Bremerton, WA  
 Alaska State Museum, Juneau, AK

***Chihuly Over Venice***

Columbus Museum of Art, Columbus, OH

***Chihuly: Seaforms***

Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester, NY  
 New Britain Museum of American Art, New Britain, CT  
 Ball State University Museum of Art, Muncie, IN

***Dale Chihuly: Installations***

Norton Museum of Art, West Palm Beach, FL

***Dale Chihuly: On Site***

Albuquerque Museum of Art and History, Albuquerque, NM

***The Magic of Chihuly Glass***

Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Japan

***Montana Macchia***

Holter Museum of Art, Helena, MT  
 Paris Gibson Square Museum of Art, Great Falls, MT  
 Hockaday Center for the Arts, Kalispell, MT  
 Custer County Art Center, Miles City, MT

***Dale Chihuly***

University Art Gallery, University of California–San Diego, La Jolla, CA



***Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

Akron Art Museum, Akron, OH

***Dale Chihuly: Venetians***

Providence Athenaeum, Providence, RI

**1997*****Alaska Baskets***

Carrie M. McLain Memorial Museum, Nome, AK

Pratt Museum, Homer, AK

Valdez Museum and Historical Archive, Valdez, AK

Tongass Historical Museum, Ketchikan, AK

***Chihuly Baskets***

Allied Arts Association, Richland, WA

Prichard Gallery, University of Idaho, Moscow, ID

***Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

Portland Art Museum, Portland, OR

***Chihuly Over Venice***

Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

Portland Art Museum, Portland, OR

***Chihuly: Seaforms***

Middlebury College Museum of Art, Middlebury, VT

Everson Museum of Art, Syracuse, NY

Heckscher Museum of Art, Huntington, NY

***Dale Chihuly: Installations***

Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN

Dixon Gallery and Gardens, Memphis, TN

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

***The Magic of Chihuly Glass***

Kobe City Museum, Kobe, Japan

Suntory Museum of Art, Tokyo, Japan

**1996*****Alaska Baskets***

Alutiiq Museum and Archaeological Repository, Kodiak, AK





Sheldon Jackson Museum, Sitka, AK  
 Sheldon Museum and Cultural Center, Haines, AK

***Chihuly: alla Macchia***

Brevard Museum of Art and Science, Melbourne, FL  
 Leigh Yawkey Woodson Art Museum, Wausau, WI

***Chihuly Baskets***

Art Museum of Missoula, Missoula, MT  
 Schneider Museum of Art, Southern Oregon State College, Ashland, OR  
 University of Wyoming Art Museum, Laramie, WY  
 Scottsdale Center for the Arts, Scottsdale, AZ

***Chihuly Over Venice***

Kemper Museum of Contemporary Art & Design, Kansas City, MO

***Chihuly: Seaforms***

Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.  
 Museum of Art, Williams College, Williamstown, MA  
 Portland Museum of Art, Portland, ME

***Crystal Gardens***

LongHouse Foundation, East Hampton, NY

***Dale Chihuly: Installations***

Contemporary Arts Center, New Orleans, LA  
 Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD  
 Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO

***Dale Chihuly: On Site***

Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, CA

**1995**

***Chihuly: alla Macchia***

Polk Museum of Art, Lakeland, FL  
 Grace Museum, Abilene, TX

***Chihuly Baskets***

Washington State Historical Society Museum, Tacoma, WA  
 Maryhill Museum of Art, Goldendale, WA  
 Sheehan Gallery, Whitman College, Walla Walla, WA

***Chihuly: Form From Fire***

Saint John's Museum of Art, Wilmington, NC



***Chihuly in New Zealand: Glass and Works on Paper***  
 Hawke's Bay Exhibition Centre, Hastings, New Zealand  
 Auckland Museum, Auckland, New Zealand

***Dale Chihuly***

Jundt Art Museum, Gonzaga University, Spokane, WA

***Dale Chihuly: Installations***

Anchorage Museum of History and Art, Anchorage, AK  
 San Jose Museum of Art, San Jose, CA

***Dale Chihuly: On Site***

Jacksonville Museum of Contemporary Art, Jacksonville, FL

**1994**

***Chihuly: alla Macchia***

Austin Museum of Art-Laguna Gloria, Austin, TX

***Chihuly Baskets***

North Central Washington Museum, Wenatchee, WA  
 Port Angeles Fine Arts Center, Port Angeles, WA

***Chihuly: Form From Fire***

Philharmonic Center for the Arts, Naples, FL  
 Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville, FL  
 Museum of Fine Arts, Florida State University, Tallahassee, FL  
 Center for the Arts, Vero Beach, FL

***Chihuly: Glass in Architecture***

Kaohsiung Museum of Fine Arts, Kaohsiung, Taiwan

***Dale Chihuly: Installations***

Dallas Museum of Art, Dallas, Texas  
 Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, CA

***Chihuly in New Zealand: Glass and Works on Paper***

Dowse Art Museum, Lower Hutt, New Zealand  
 Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand  
 Otago Museum, Dunedin, New Zealand  
 Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand  
 Manawatu Museum, Palmerston North, New Zealand



***Dale Chihuly: Pelléas and Mélisande***

Renwick Gallery, National Museum of American Art,  
Smithsonian Institution, Washington, D.C.

**1993*****Chihuly: alla Macchia***

Art Museum of Southeast Texas, Beaumont, TX

***Chihuly in Australia: Glass and Works on Paper***

Powerhouse Museum, Sydney, Australia  
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia  
Scitech Discovery Centre, Perth, Australia

***Chihuly: Form From Fire***

Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, FL  
Tampa Museum of Art, Tampa, FL  
Museum of Arts and Sciences, Daytona Beach, FL

***Dale Chihuly: Installations***

Detroit Institute of Arts, Detroit, MI

***Dale Chihuly: Virtuose Spiele in Glas***

Altes Zeughaus Landenberg, Sarnen, Switzerland  
Historisches Museum, Sarnen, Switzerland

**1992*****Chihuly Courtyards***

Honolulu Academy of Arts, Honolulu, HI

***Dale Chihuly: Glass***

Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

***Dale Chihuly: Installations***

Seattle Art Museum, Seattle, WA  
Contemporary Art Center, Cincinnati, OH

***Dale Chihuly: Venetians***

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Germany  
Nationaal Glasmuseum, Leerdam, The Netherlands  
Museum voor modern kunst, Oostende, Belgium

***Dale Chihuly***

Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio

**1991*****Chihuly: Venetians***

Umeleckoprumyslové muzeum, Prague, Czech Republic  
Röhsska Konstslojdmuseet, Göteborg, Sweden

**1990*****Chihuly: Glass Master***

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

***Dale Chihuly: Japan 1990***

The Azabu Museum of Arts and Crafts, Tokyo, Japan  
*Dale Chihuly: Persians*  
Hudson River Museum of Westchester, Yonkers, NY

**1989*****Chihuly: Persians***

Society for Contemporary Craft, Pittsburgh, PA

***20ª Bienal Internacional de São Paulo***

São Paulo, Brasil

**1988*****Chihuly: Persians***

DIA Art Foundation, Bridgehampton, NY

***Dale Chihuly: Objets de Verre***

Fundação Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal  
Musée Unterlinden, Colmar, France

**1987*****Chihuly: A Decade of Glass***

Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma, Norman, OK  
Art Museum of Western Virginia, Roanoke, VA





***Dale Chihuly: Objets de Verre***

Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, France

**1986*****Chihuly: A Decade of Glass***

Brunnier Art Museum, Iowa State University, Ames, IA

Chicago Cultural Center, Chicago, IL

Mint Museum of Art, Charlotte, NC

Muskegon Museum of Art, Muskegon, MI

Musée des Arts Décoratifs, Montreal, Quebec, Canada

***Dale Chihuly: Objets de Verre***

Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Paris, France

**1985*****Chihuly: A Decade of Glass***

Arkansas Art Center, Little Rock, AR

Madison Art Center, Madison, WI

Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, PA

University Galleries, Illinois State University, Normal, IL

**1984*****Chihuly: A Decade of Glass***

Bellevue Art Museum, Bellevue, WA

Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, TX

***Dale Chihuly: Recent Works in Glass***

Crocker Art Museum, Sacramento, CA

**1983*****Dale Chihuly: Recent Works in Glass***

St. Louis Art Museum, St. Louis, MO

Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, CA



**1982*****Dale Chihuly Glass***

Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ

***Dale Chihuly: Recent Works in Glass***

Tucson Museum of Art, Tucson, AZ

San Diego Museum of Art, San Diego, CA

**1981*****Dale Chihuly Glass***

Tacoma Art Museum, Tacoma, WA

**1980*****Dale Chihuly: An American Glass Artist***

Eretz Israel Museum, Tel Aviv, Israel

***Dale Chihuly Recent Works***

Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island, Kingston, RI

**1979*****Dale Chihuly/VIDRO***

Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil

**1978*****Baskets and Cylinders: Recent Glass by Dale Chihuly***

Renwick Gallery, National Museum of American Art,  
Smithsonian Institution, Washington, D.C.

**1977*****Dale Chihuly: Glass Cylinders***

Yuma Fine Arts Association, Yuma, AZ

University of Minnesota, St. Paul, MN





**1976*****Dale Chihuly: Glass Cylinders***

Wadsworth Atheneum, Hartford, CT

***Dale Chihuly, Indian Blanket Cylinders***

David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence, RI

Leigh Yawkey Woodson Art Museum, Wausau, WI

**1975*****Dale Chihuly, Indian Blanket Cylinders***

Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, UT

Institute of American Indian Arts Museum, Santa Fe, NM

**1971*****Glass Environment: Dale Chihuly & James Carpenter***

American Craft Museum, New York, NY

**1967*****Dale Chihuly***

University of Wisconsin, Madison, WI



## ANEXO 3

### HISTÓRICO DAS EXPOSIÇÕES EM MUSEUS

#### 2001

##### *Chihuly Seaforms*

Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana, CA  
Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, MA  
Southern Vermont Arts Center, Manchester, VT

##### *Chihuly Baskets*

Crocker Art Museum, Sacramento, CA  
Loveland Museum of Art, Loveland, CO  
Lauren Rogers Museum of Art, Laurel, MS  
Tyler Museum of Art, Tyler, TX

##### *Chihuly at the V&A*

Victoria and Albert Museum, London

##### *Form from Fire: Glass Works by Dale Chihuly*

Dayton Art Institute, Dayton, OH

##### *Dale Chihuly: The George R. Stroemple Collection*

Las Vegas Art Museum, Las Vegas, NV  
Boise Art Museum, Boise, ID

##### *Chihuly Over Venice*

Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI

#### 2000

##### *Chihuly Baskets*

Braithwaite Fine Arts Gallery, Southern Utah University, Cedar City, UT  
Brigham Young University Museum of Art, Provo, UT

##### *Chihuly: Inside and Out*

Joslyn Art Museum, Omaha, NE





***Chihuly: Seaforms***

Fuller Museum of Art, Brockton, MA  
 Fayetteville Museum of Art, Fayetteville, NC

***Dale Chihuly: Installations***

Knoxville Museum of Art, Knoxville, TN  
 Arkansas Arts Center, Little Rock, AR

***Chihuly in Iceland: Form from Fire***

Listasafn Reykjavíkur, Reykjavík, Iceland

***Reflections of Chihuly: A Naples Museum of Art Inaugural Exhibition***

Naples Museum of Art, Naples, FL

***Dale Chihuly: On Site***

Nevada Museum of Art, Reno, NV

***Dale Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

San Jose Museum of Art, San Jose, CA

***Chihuly: Masterworks in Glass***

JamFactory Contemporary Craft and Design, Adelaide, Australia

**1999*****Chihuly in the Light of Jerusalem 2000***

Tower of David Museum of the History of Jerusalem, Jerusalem, Israel

***Chihuly Baskets***

Delaware Art Museum, Wilmington, DE  
 Plains Art Museum, Fargo, North Dakota

***Chihuly Over Venice***

Columbus Museum of Art, Columbus, OH

***Chihuly: Glass Master***

Hsinchu Municipal Cultural Center, Hsinchu, Taiwan

***Chihuly: Macchia***

Northwest Art Center, Minot State University, Minot, ND  
 North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND  
 Rourke Art Gallery, Moorhead, MN

***Chihuly: Seaforms***

Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, PA



Indianapolis Museum of Art, Columbus Gallery, Columbus, IN

***Dale Chihuly: Installations***

Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan

Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, VA

Mint Museum of Craft + Design, Charlotte, NC

***Dale Chihuly: Masterworks in Glass***

National Gallery of Australia, Canberra, Australia

***Dale Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

California Center for the Arts, Escondido, CA

**1998**

***Alaska Baskets***

Skagway Museum and Archives, Skagway, AK

***Chihuly Baskets***

West Sound Arts Council, Bremerton, WA

Alaska State Museum, Juneau, AK

***Chihuly Over Venice***

Columbus Museum of Art, Columbus, OH

***Chihuly: Seaforms***

Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester, NY

New Britain Museum of American Art, New Britain, CT

Ball State University Museum of Art, Muncie, IN

***Dale Chihuly: Installations***

Norton Museum of Art, West Palm Beach, FL

***Dale Chihuly: On Site***

Albuquerque Museum of Art and History, Albuquerque, NM

***The Magic of Chihuly Glass***

Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Japan

***Montana Macchia***

Holter Museum of Art, Helena, MT

Paris Gibson Square Museum of Art, Great Falls, MT

Hockaday Center for the Arts, Kalispell, MT

Custer County Art Center, Miles City, MT



***Dale Chihuly***

University Art Gallery, University of California—San Diego, La Jolla, CA

***Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

Akron Art Museum, Akron, OH

***Dale Chihuly: Venetians***

Providence Athenaeum, Providence, RI

**1997*****Alaska Baskets***

Carrie M. McLain Memorial Museum, Nome, AK

Pratt Museum, Homer, AK

Valdez Museum and Historical Archive, Valdez, AK

Tongass Historical Museum, Ketchikan, AK

***Chihuly Baskets***

Allied Arts Association, Richland, WA

Prichard Gallery, University of Idaho, Moscow, ID

***Chihuly: The George R. Stroemple Collection***

Portland Art Museum, Portland, OR

***Chihuly Over Venice***

Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

Portland Art Museum, Portland, OR

***Chihuly: Seaforms***

Middlebury College Museum of Art, Middlebury, VT

Everson Museum of Art, Syracuse, NY

Heckscher Museum of Art, Huntington, NY

***Dale Chihuly: Installations***

Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN

Dixon Gallery and Gardens, Memphis, TN

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

***The Magic of Chihuly Glass***

Kobe City Museum, Kobe, Japan

Suntory Museum of Art, Tokyo, Japan



**1996*****Alaska Baskets***

Alutiiq Museum and Archaeological Repository, Kodiak, AK  
 Sheldon Jackson Museum, Sitka, AK  
 Sheldon Museum and Cultural Center, Haines, AK

***Chihuly: alla Macchia***

Brevard Museum of Art and Science, Melbourne, FL  
 Leigh Yawkey Woodson Art Museum, Wausau, WI

***Chihuly Baskets***

Art Museum of Missoula, Missoula, MT  
 Schneider Museum of Art, Southern Oregon State College, Ashland, OR  
 University of Wyoming Art Museum, Laramie, WY  
 Scottsdale Center for the Arts, Scottsdale, AZ

***Chihuly Over Venice***

Kemper Museum of Contemporary Art & Design, Kansas City, MO

***Chihuly: Seaforms***

Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.  
 Museum of Art, Williams College, Williamstown, MA  
 Portland Museum of Art, Portland, ME

***Crystal Gardens***

LongHouse Foundation, East Hampton, NY

***Dale Chihuly: Installations***

Contemporary Arts Center, New Orleans, LA  
 Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD  
 Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO

***Dale Chihuly: On Site***

Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, CA

**1995*****Chihuly: alla Macchia***

Polk Museum of Art, Lakeland, FL  
 Grace Museum, Abilene, TX

***Chihuly Baskets***

Washington State Historical Society Museum, Tacoma, WA  
 Maryhill Museum of Art, Goldendale, WA





Sheehan Gallery, Whitman College, Walla Walla, WA

***Chihuly: Form From Fire***

Saint John's Museum of Art, Wilmington, NC

***Chihuly in New Zealand: Glass and Works on Paper***

Hawke's Bay Exhibition Centre, Hastings, New Zealand

Auckland Museum, Auckland, New Zealand

***Dale Chihuly***

Jundt Art Museum, Gonzaga University, Spokane, WA

***Dale Chihuly: Installations***

Anchorage Museum of History and Art, Anchorage, AK

San Jose Museum of Art, San Jose, CA

***Dale Chihuly: On Site***

Jacksonville Museum of Contemporary Art, Jacksonville, FL

**1994**

***Chihuly: alla Macchia***

Austin Museum of Art-Laguna Gloria, Austin, TX

***Chihuly Baskets***

North Central Washington Museum, Wenatchee, WA

Port Angeles Fine Arts Center, Port Angeles, WA

***Chihuly: Form From Fire***

Philharmonic Center for the Arts, Naples, FL

Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville, FL

Museum of Fine Arts, Florida State University, Tallahassee, FL

Center for the Arts, Vero Beach, FL

***Chihuly: Glass in Architecture***

Kaohsiung Museum of Fine Arts, Kaohsiung, Taiwan

***Dale Chihuly: Installations***

Dallas Museum of Art, Dallas, Texas

Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, CA

***Chihuly in New Zealand: Glass and Works on Paper***

Dowse Art Museum, Lower Hutt, New Zealand

Waikato Museum of Art and History, Hamilton, New Zealand

Otago Museum, Dunedin, New Zealand

Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand  
 Manawatu Museum, Palmerston North, New Zealand

***Dale Chihuly: Pelléas and Mélisande***

Renwick Gallery, National Museum of American Art,  
 Smithsonian Institution, Washington, D.C.

**1993**

***Chihuly: alla Macchia***

Art Museum of Southeast Texas, Beaumont, TX

***Chihuly in Australia: Glass and Works on Paper***

Powerhouse Museum, Sydney, Australia  
 National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia  
 Scitech Discovery Centre, Perth, Australia

***Chihuly: Form From Fire***

Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, FL  
 Tampa Museum of Art, Tampa, FL  
 Museum of Arts and Sciences, Daytona Beach, FL

***Dale Chihuly: Installations***

Detroit Institute of Arts, Detroit, MI

***Dale Chihuly: Virtuose Spiele in Glas***

Altes Zeughaus Landenberg, Sarnen, Switzerland  
 Historisches Museum, Sarnen, Switzerland

**1992**

***Chihuly Courtyards***

Honolulu Academy of Arts, Honolulu, HI

***Dale Chihuly: Glass***

Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

***Dale Chihuly: Installations***

Seattle Art Museum, Seattle, WA  
 Contemporary Art Center, Cincinnati, OH

***Dale Chihuly: Venetians***

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Germany  
 Nationaal Glasmuseum, Leerdam, The Netherlands





Museum voor modern kunst, Oostende, Belgium

***Dale Chihuly***

Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio

**1991**

***Chihuly: Venetians***

Umeleckoprumyslové muzeum, Prague, Czech Republic

Röhsska Konstslojdmuseet, Göteborg, Sweden

**1990**

***Chihuly: Glass Master***

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

***Dale Chihuly: Japan 1990***

The Azabu Museum of Arts and Crafts, Tokyo, Japan

Dale Chihuly: Persians

Hudson River Museum of Westchester, Yonkers, NY

**1989**

***Chihuly: Persians***

Society for Contemporary Craft, Pittsburgh, PA

***20ª Bienal Internacional de São Paulo***

São Paulo, Brasil

**1988**

***Chihuly: Persians***

DIA Art Foundation, Bridgehampton, NY

***Dale Chihuly: Objets de Verre***

Fundação Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal

Musée Unterlinden, Colmar, France

**1987*****Chihuly: A Decade of Glass***

Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma, Norman, OK  
 Art Museum of Western Virginia, Roanoke, VA

***Dale Chihuly: Objets de Verre***

Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, France

**1986*****Chihuly: A Decade of Glass***

Brunnier Art Museum, Iowa State University, Ames, IA  
 Chicago Cultural Center, Chicago, IL  
 Mint Museum of Art, Charlotte, NC  
 Muskegon Museum of Art, Muskegon, MI  
 Musée des Arts Décoratifs, Montreal, Quebec, Canada

***Dale Chihuly: Objets de Verre***

Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Paris, France

**1985*****Chihuly: A Decade of Glass***

Arkansas Art Center, Little Rock, AR  
 Madison Art Center, Madison, WI  
 Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, PA  
 University Galleries, Illinois State University, Normal, IL

**1984*****Chihuly: A Decade of Glass***

Bellevue Art Museum, Bellevue, WA  
 Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, TX

***Dale Chihuly: Recent Works in Glass***

Crocker Art Museum, Sacramento, CA

**1983*****Dale Chihuly: Recent Works in Glass***

St. Louis Art Museum, St. Louis, MO





Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, CA

## 1982

***Dale Chihuly Glass***

Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ

***Dale Chihuly: Recent Works in Glass***

Tucson Museum of Art, Tucson, AZ

San Diego Museum of Art, San Diego, CA

## 1981

***Dale Chihuly Glass***

Tacoma Art Museum, Tacoma, WA

## 1980

***Dale Chihuly: An American Glass Artist***

Eretz Israel Museum, Tel Aviv, Israel

***Dale Chihuly Recent Works***

Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island, Kingston, RI

## 1979

***Dale Chihuly/VIDRO***

Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil

## 1978

***Baskets and Cylinders: Recent Glass by Dale Chihuly***

Renwick Gallery, National Museum of American Art,  
Smithsonian Institution, Washington, D.C.

## 1977

***Dale Chihuly: Glass Cylinders***

Yuma Fine Arts Association, Yuma, AZ



University of Minnesota, St. Paul, MN

## 1976

*Dale Chihuly: Glass Cylinders*

Wadsworth Atheneum, Hartford, CT

*Dale Chihuly, Indian Blanket Cylinders*

David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence, RI

Leigh Yawkey Woodson Art Museum, Wausau, WI

## 1975

*Dale Chihuly, Indian Blanket Cylinders*

Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, UT

Institute of American Indian Arts Museum, Santa Fe, NM

## 1971

*Glass Environment: Dale Chihuly & James Carpenter*

American Craft Museum, New York, NY

## 1967

*Dale Chihuly*

University of Wisconsin, Madison, WI





## **ANEXOS 4**

### **GALERIAS**

Dale Chihuly possui obras em, aproximadamente, 40 galerias distribuídas ao redor do mundo: Estado Unidos; Canadá; Hong Kong; Irlanda; Itália; Japão; Mônaco; Países Baixos; Coréia do Sul; Reino Unido.

#### **Estados Unidos**

##### *Alabama*

Gallerie Alegria  
600 Olde English Lane, Suite 128,  
Birmingham, AL 35223

##### *Arizona*

Vanier Gallery  
4142 N. Marshall Way  
Scottsdale, AZ 85251-3202

##### *California*

Imago Galleries  
45-450 Highway 74  
Palm Desert, CA 92260

La Louver  
45 North Venice Blvd  
Venice, CA 90291

##### *Colorado*

Susan Duval Gallery

525 East Cooper Avenue  
Aspen, CO 81611

Pismo Gallery  
235 Filmore Street  
Denver, CO 80206

Pismo Gallery  
45 West Thomas Place  
Village Hall  
Beaver Creek, CO 81620

*Florida*

Habatat Gallery  
608 Banyan Trail  
Boca Raton, FL 33431

Naples Art Museum  
Collector' Comer  
5833 Pelican Bay Boulevard  
Naples, FL 34108

*Georgia*

Lowe Gallery  
75 Bennett Street, Suite A2  
Atlanta, GA 30309

*Hawaii*

Elizabeth Doyle Gallery  
505 Front Street, Suite 136,  
Lahaina, HI 96761

*Idaho*

Ochi Gallery  
P.O. BOX 193  
Ketchum, ID 83340

*Illinois*

Habatat Gallery  
222 W. Superior Street  
Chicago, IL 60610





*Iowa*

Steven Vail Galleries  
666 Walnut Street, Suite 1830,  
Des Moines, IA 50309

*Louisiana*

Arthur Roger Gallery  
423 Julia Street  
New Orleans, LA 70130

*Massachusetts*

Holsten Gallery  
Elm Street  
Stockbridge MA 01262

*Michigan*

Habatat Gallery  
7 North Saginaw  
Pontiac, MI 49342

*Missouri*

Sherry Leedy Contemporary Art  
2004 Baltimore  
Kansas City, Millstone 64108

R. Duane Reed Gallery  
7513 Forsyth  
St. Louis, Millstone 63105

*New Mexico*

Gerald Peters Gallery  
1011 Paseo De Peralta  
Santa Fé, NM 87501

*New York*

Marlborough Gallery, Inc.,  
40 west 57th Street, 2nd Floor



New York, NY 10019

Marlborough Chelsea International Public Art, Ltd.  
211 West 19th Street  
New York, NY 10011

*North Carolina*

Jerald Melberg Gallery  
3900 Colony Road  
Charlotte, NC 28211

*Ohio*

Riley Hawk Gallery  
2026 Murray Hill Road  
Cleveland, OH 44106

Riley Hawk Gallery  
642 North High Street  
Columbus, OH 43215

*Oregon*

Savage  
416 NW 10th Ave  
Portland, OR, 97209

*Texas*

Pillsbury and Peters Fine Arts  
2913 Fairmount  
Dallas TX 75201

Robert McClain & Co.  
2818 Kirby Drive  
Houston, TX 77098

*Washington*

Foster/White Gallery  
123 South Jackson St.  
Seattle, WA 98104

Foster/White Gallery  
126 Central Way





Kirkland, WA 98033,

*Washington, DC,*

Maurine Littleton Gallery  
1667 Wisconsin Avenue NW  
Washington, D.C. 20007

*Wisconsin*

Michael Lord Gallery  
772 North Milwaukee Street  
Milwaukee, WI 53202

### **Canadá**

Sandra Ainsley Gallery  
Exchange Tower, 2 First Canadian Place, Box 262  
Toronto, Ontario, M5X 1C8

Diane Farris Gallery  
1565 W 7th Ave  
Vancouver B.C., Canada, V6 J 1S1

### **Hong Kong**

J. Gallery  
G/F. Ritz-Carlton Hotel, 3 Connaught Rd,  
Center, Hong Kong

### **Irlanda**

Solomon Gallery  
Powerscourt Townhouse Centre  
South William St.  
Dublin, Ireland

### **Itália**

Galleria Marina Barovier  
San Marco Calle Delle Botteghe 3127  
Venice, Italy 30124

**Japão**

Interart LLC / Bryan Ohno Gallery  
155 South Main Street  
Seattle, WA 98104

**Mônaco**

Marlborough Monaco  
4 Quai Antoine 1er  
MC 98000, Monaco

**Países Baixos**

Galerie Rob van den Doel  
Anna Paulownastraat, 105A,  
2518 BD The Hague  
The Netherlands

**Coréia do Sul**

Chosun Gallery  
Rm 402 Chungnam Bldg 182-2 Kwanhoon-dong, Chomgro-ku,  
Seoul, South Korea

**Reino Unido**

Marlborough Fine Art, Ltd.  
6 Albemarle Street  
London W1S 4BY





## **ANEXO 5**

### **INSTALAÇÕES PÚBLICAS**

Dale Chihuly possui, aproximadamente, 90 instalações em locais públicos de diferentes países: Estado Unidos; Austrália, Bahamas; França; Japão; Países Baixos; Singapura; Coreia do Sul; Suíça e Reino Unido.

#### **Estados Unidos**

##### *Alabama*

- Birmingham Museum of Art, Birmingham, 1996

##### *Arizona*

- Glendale Foothills Library, Glendale, 1999

##### *California*

- ALZA Corporation, Mountain View, 2000
- Chancellor Park, La Jolla, 1988
- Desert Willows Golf Course, Palm Desert, 2000
- Getty Educational Center, Los Angeles, 1997
- Joe Serna Jr. California Environmental Protection
- Agency Headquarters Building, Sacramento, 2001
- Mattel Corporation, El Segundo, 1999
- Postrio, San Francisco, 1996

- Rubicon, San Francisco, 1997
- Security Pacific Bank, Los Angeles, 1990
- Sacramento EPA Building, Sacramento, 2001
- San Jose Museum of Art, San Jose, 1996
- Security Pacific Bank, Los Angeles, 1989

#### *Colorado*

- UMB Denver Bank Center, Denver, 1995

#### *Connecticut*

- Ocean Drive, Norwalk, 2000

#### *Delaware*

- Delaware Art Museum, Wilmington, 1999

#### *Florida*

- Disney Cruise Lines, Cape Canaveral, 1998, 1999
- Naples Museum of Art, Naples, 2000
- Tropicana Products Inc., Bradenton, 1990

#### *Illinois*

- McCormick Place South, Chicago, 1999

#### *Indiana*

- Columbus Visitors' Center, Columbus, 1995

#### *Kansas*

- Beach Museum of Art, Kansas State University, Manhattan, 1996
- Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, 1996



*Michigan*

- DaimlerChrysler Corporation, Auburn Hills, 1999
- Guardian Industries Corporation, Auburn Hills, 1996
- Kalamazoo Institute of Arts, Kalamazoo, 1998
- Krasl Art Center, St., Joseph, 2000
- Little Caesar Enterprises, Detroit, 1993
- Steelcase Inc., Grand Rapids, 2000

*Minnesota*

- Mayo Clinic, Gonda Building, Rochester, 2001
- Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1999
- University of Minnesota at Duluth, Duluth, 2000

*Missouri*

- Daum Museum of Contemporary Art, Sedalia, 2000
- Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, 1997
- Shaare Emeth Sinagoga, St., Louis, 1980
- Southwest Bank of St. Louis, St., Louis, 2001

*Nebraska*

- Joslyn Art Museum, Omaha, 2000
- University of Nebraska, Omaha, 2000

*Nevada*

- Bellagio, Las Vegas, 1998

*New Jersey*

- Neiman Marcus, Paramus, 1996



*New Mexico*

- Spencer Theater for the Performing Arts, Ruidoso, 1997, 2000

*New York*

- Cold Spring Harbor Laboratory , Cold Spring Harbor, 1999
- Corning Contry Club, Corning, 2000
- Corning Museum of Glass, Corning, 2000
- Corning World Headquarters, Corning, 1994
- Liz Claiborne Inc., New York, 1999
- Rockefeller Center, New York, 1987
- Saint Peter's Church, New York, 1994

*Carolina of the North*

- Mint Museum of Craft + Design, Charlotte, 1998

*Ohio*

- Cincinnati Art Museum, Cincinnati, 2001
- Toledo Public Library, Toledo, 2001

*Oregon*

- Global Aviation Inc., Hillsboro, 2000

*Pennsylvania*

- Jewish Federation of Philadelphia, Philadelphia, 2000
- National Liberty Museum, Philadelphia, 1999

*Rhode Island*

- Fleet National Bank, Providence, 1985





*Texas*

- GTE World Headquarters, Irving, 1991
- Seay Biomedical Building, Dallas, 1999
- University of Texas Business Building, San Antonio, 1997

*Virginia*

- Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, 2001

*Washington*

- Benaroya Hall, Seattle, 1998
- Frank Russell Company, Tacoma, 1988
- Jundt Art Museum, Gonzaga University, Spokane, 1996
- Microsoft Corporation, Redmond, 1995
- News Tribune, Tacoma, 1997
- Northwest Building Corporation, Seattle, 2000
- Pacific First Center, Seattle, 1989
- Pacific Lutheran University, Tacoma, 1995
- Seattle Aquarium, Seattle, 1987
- Sheraton Seattle Hotel and Towers, Seattle, 1986
- Sleeping Lady Conference Retreat, Leavenworth, 1996
- Sound Mind and Body, Seattle, 2000
- Tacoma Financial Center, Tacoma, 1984
- Union Station, Federal Court House, Tacoma, 1994
- United States Border Station, Blaine, 1979
- University of Puget Sound, Tacoma, 2000



- University of Washington, Meany Hall, Seattle, 1996
- University of Washington, Tacoma Campus Library, Tacoma, 1999
- Washington Athletic Club, Seattle, 1999
- Washington State Convention Center, Seattle, 1992, 1993

#### *Wisconsin*

- Kohl Center, University of Wisconsin, Madison, 1997
- Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 1999

#### **Austrália**

- Hyatt Hotel, Adelaide, 1988

#### **Bahamas**

- Atlantis, Paradise Island, 1998

#### **França**

- Royal Caribbean Cruise Lines, Saint-Nazaire, 2000

#### **Japão**

- Ukai Museum, Hakone, 1997
- Yasui Konpira-gu Shinto Shrine, Kyoto, 1991

#### **Países Baixos**

- World Trade Center, Schiphol Airport, Amsterdam, 1996

#### **Singapura**

- Ritz-Carlton Millenia Hotel, Singapore, 1995
- Singapore Art Museum, Singapore, 1995

#### **Coréia Sul**

- Phoenix Park Hotel, Seoul, 1996



**Suíça**

- F. Hoffmann-La Roche Ltd., Basel, 1995

**Reino Unido**

- Claridge's Hotel, London, 2000
- Victoria and Albert Museum, London, 1999





