



**ARTE INSTALATIVA:
CORPO - ESPAÇO**

ALEXIA BETHIOL

ARTE INSTALATIVA: CORPO - ESPAÇO

ALEXIA BETHIOL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do grau de bacharelado em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a M.^a Dra.^a Luisa Angélica Paraguai Donati

Campinas, 2023

Ficha catalográfica elaborada por Adriane Elane Borges de Carvalho CRB 8/9313
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

700 Bethiol, Alexia
B562a

Arte instalativa: corpo-espaço / Alexia Bethiol, . . - Campinas: PUC-Campinas, 2023.

38 f. : il.

Orientador: Luisa Angélica Paraguai Donati.

TCC (Bacharelado em Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais , Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Arte instalativa. 2. Arte - Corpo - Espaço. 3. Obras - Ambientes. I. Donati, Luisa Angélica Paraguai. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. Faculdade de Artes Visuais . III. Título.

23. ed. CDD 700

À memória de meu melhor companheiro e minha maior saudade, Loki.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos Artur Torresan, Lia Molena e Zero Teodoro, por serem fontes infinitas de inspiração e, principalmente, pela amizade que construímos juntos.

À Arthur Robonato, que incansavelmente me ajudou a acreditar em meu próprio trabalho, dando todo o suporte possível com muito amor, carinho e compreensão.

À todas as pessoas que participaram da minha obra desenvolvida para esta pesquisa, trazendo mais significado e potência para esta.

À professora Luisa Paraguai, que me orienta e auxilia desde 2021.

ARTE INSTALATIVA: CORPO - ESPAÇO

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo explorar a arte instalativa e a experiência perceptiva nas interrelações entre obra, participante e o ambiente. Trazemos uma contextualização histórica e características conceituais, para problematizar epistemologicamente as obras de Chiharu Shiota no espaço expositivo. A produção autoral “entre silêncios” é processo norteador e resultado da pesquisa teórica-prática, na medida em que busca provocar/redimensionar na materialidade das tramas os espaços subjetivos.

Palavras-Chave: Arte Instalativa, enação e experiência perceptiva.

ABSTRACT

The present research aims to explore installative art and perceptual experience within the interrelationships among artwork, participant, and the environment. We provide a historical contextualization and conceptual characteristics to epistemologically problematize Chiharu Shiota's works within the exhibition space. The authored production “entre silêncios” serves as both a guiding process and the outcome of the theoretical-practical research, as it seeks to provoke/reshape subjective spaces through the materiality of the weaves.

Keywords: Installation Art, enaction, and perceptual experience.

SUMÁRIO

Introdução _____	7
1. <i>Arte instalativa: aspectos históricos e conceituais</i> _____	8
2. <i>Articulações do sensível entre participador e espaço</i> ____	19
Considerações Finais _____	31
Referências Bibliográficas _____	40

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a arte instalativa, destacando a relação indissociável entre obra, público e espaço, visando entender a experiência perceptiva proposta ao público. Apresentamos primeiramente uma breve discussão sobre as características da arte instalativa, o contexto histórico em “Words” (1962) do artista Allan Kaprow, que ao valorizar a imersão do público no espaço expositivo, trouxe uma característica que seria herdada pela noção moderna de arte instalativa. Depois, veremos Robert Morris, artista minimalista, movimento este que possui grande influência na arte instalativa pela ênfase da relação entre o espaço circundante e o público, e por último, a obra “Tropicália” (1967), de Hélio Oiticica, artista que considerava a participação do público essencial para o entendimento de suas obras. Buscando investigar a experiência do público com o ambiente em relação a obra instalativa, utilizamos um conceito filosófico da fenomenologia conhecido como enação, aqui

apresentado por Baum e Kroeff (2018). Com o intuito de aprofundar a compreensão dos conceitos trabalhados, analisaremos as obras instalativas “Over the Continents” (2014) e “Tracing Boundaries” (2021), da artista Chiharu Shiota, apresentando, também, a produção artística autoral. Para a elaboração da presente investigação, utilizamos a pesquisa exploratória (GIL, 2008), para realização de um levantamento bibliográfico sobre arte instalativa, espaço e percepção, ao mesmo tempo que dialoga-se com a “Pesquisa em Arte” (REY, 1996, p. 81), que coloca as questões teórico-práticas em articulação com a produção poética, levando em consideração “o relato dos meios, procedimentos e técnicas lançados pelo artista na realização de sua obra, e também a manipulação de conceitos, estudos das implicações teóricas do ato de instauração”.

1. ARTE INSTALATIVA: ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS

A obra instalativa é uma expressão artística intrinsecamente articulada ao espaço físico, que se concentra em criar uma experiência imersiva pela/conforme a participação do público. Neste sentido envolve uma intervenção direta no ambiente arquitetônico de um local específico, de modo que a obra de arte é criada em resposta às características físicas desse espaço (REISS, 1999).

A arte instalativa geralmente depende das configurações de um lugar específico. Se uma instalação é recriada em um outro espaço, ela não será exatamente igual devido às diferentes características destes espaços. As características físicas do espaço expositivo tem grande influência no resultado final da obra (Ibid., p. XIX).

Estas características como altura do espaço, largura, elementos arquitetônicos como colunas, pilares, etc, serão levadas em consideração pelo artista para concepção da obra, projetada assim, em relação direta com o espaço.

Para Kaye (2000), uma instalação pode ser compreendida como uma forma de performance, em que a relação entre a obra, o espaço e o público é crucial. “A instalação é uma forma de arte que celebra e enfatiza a importância do lugar e da experiência do público em relação a esse lugar.” (KAYE, 2000, p. 12).

Assim, a participação do público, projetada diferentemente conforme o artista e até mesmo de uma obra para a outra, acontece enquanto atividades específicas: uma caminhada pelo espaço, confrontando objetos instalados no caminho do público ou se tornar evidente apenas pela exploração espacial. Em cada uma dessas situações, completa-se o significado, que evolui a partir da interação entre sujeito e espaço (REISS, 1999). Considerando a importância deste diálogo e no intuito de tomar esta característica como conceito norteador desta pesquisa, utilizaremos o termo “participador”, trazido pelo artista Hélio Oiticica, para evidenciar a participação como condição da existência artística: “Compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um

motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’” (OITICICA, 1966, p. 1-2).

Em seu livro “Installation Art: A Critical History” (2005), Claire Bishop apresenta um termo para classificar obras instalativas a partir do tipo de experiência provocada: “percepção aumentada” (BISHOP, 2005, p. 48). Essa classificação é pautada em uma abordagem fenomenológica, apontada pelos escritos de Merleau-Ponty, em “The Phenomenology of Perception” (1945), e se aplica às obras que são pensadas a partir das ações/reações do participador. A atenção é desviada de um único objeto, e “a coloca na conexão entre eles, e destes com o espaço” (VIDAL, 2021, p. 40), estimulando a expansão da percepção, até então unilateral, e conseqüentemente aumentando o entendimento da fisicalidade do espaço circundante, da obra e do próprio participador.. Para aprofundarmos a compreensão dos conceitos apresentados, analisaremos obras da artista Chiharu Shiota, artista plástica nascida no ano de 1972 em Osaka, Japão. A artista trabalha, espe-

cialmente, com grandes instalações artísticas de matérias têxteis. As obras analisadas são: “Over the Continents” (2014) e “Tracing Boundaries” (2021), respectivamente.

A experiência na instalação assume a fisicalidade/materialidade da obra, do espaço, do corpo e de sua própria existência (VIDAL, 2021, p. 49), levando o participador a refletir sobre como seu corpo se relaciona com o espaço. Reiss (1999) enfatiza que a instalação desafia as fronteiras entre a obra de arte e o espaço que a contém, criando possibilidades de experiências e questionamentos sobre as relações entre o indivíduo e o ambiente que o cerca. A obra de arte, nesse sentido, é vista como um evento que ocorre em um lugar em momentos específicos, e que potencializa a interação do participador com o ambiente em que a obra é apresentada. É a partir destas características que a “instalação se difere dos outros tipos de arte, na medida em que se dirige diretamente ao público como uma presença literal no espaço” (BISHOP, 2005, p. 6).

Ao pesquisar o contexto histórico da arte instalativa, problematiza-se a intenção do artista, e assim observou-se

que não há um consenso sobre o início desta (REISS, 1999, p. XI). Dessa forma, escolhemos trabalhar com obras que representam as características consideradas importantes para a instalação artística nesta pesquisa: a criação de um espaço multissensorial, entendendo-se que por este termo queremos dizer que “há utilização de dois ou mais sentidos para a percepção sensorial ou aquisição sinestésica, relação que estabelece espontaneamente entre uma percepção ou outra” (BALLESTERO-ALVAREZ, 2003 p. 10), no/pelo qual o participante possa explorar fisicamente, para além do sentido da visão. Analisaremos, então, três obras relacionadas às características herdadas pela arte instalativa: “Words” (1962) de Allan Kaprow, “Untitled (L-Beams)” (1965) de Robert Morris e “Tropicália” (1967) de Hélio Oiticica. A escolha de “Words” (1962), um dos “Environments” de Kaprow, deu-se pelo uso do termo “Environment”, em 1958 por Kaprow, para descrever suas obras do tamanho de uma sala, e que posteriormente passou a ser utilizado também por outros artistas e críticos durante duas décadas para se referir a trabalhos que ocupavam

grandes espaços (REISS, 1999, p. XX). Já a obra “Untitled (L-Beams)” (1965), foi escolhida tendo em vista que Robert Morris foi pioneiro na arte minimalista, movimento de importante influência sobre a arte instalativa pela sua ênfase nas interrelações obra de arte e espaço circundante. E “Tropicália” (1967) de Hélio Oiticica, reforça a ideia da participação do público ser essencial para o entendimento completo da instalação, refletindo a busca por uma forma mais participativa da experiência artística, desafiando as normas tradicionais da arte e incentivando o público a se tornar um “participador” (OITICICA, 1966), como ele mesmo define.

A partir do recorte histórico proposto, é possível observar que o desenvolvimento dessa expressão artística apresenta mais intensidade na década de 1960 – um período turbulento e transformador na dimensão política do mundo que reflete e aciona respostas dos artistas. Podemos citar alguns eventos significativos – revoluções culturais e sociais, como a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria, a luta pelos direitos civis, a Ditadura Militar e outras tensões,

nas quais “um contingente de pessoas em todo o mundo se ergueu contra a autoridade estabelecida e às normas sociais em busca de novas maneiras de lutar, pensar, resistir e viver” (COELHO, 2005, p. 39).

Nesse contexto, surge o movimento de contracultura, que desafiou as normas sociais, políticas e culturais estabelecidas como reação à opressão política e social da época. “A contracultura representou uma busca pela liberdade, criatividade e mudança” (COELHO, 2005, p. 39). Esse ambiente intenso desencadeou transformações no cenário artístico, com diversos artistas buscando ativamente a participação do público em suas obras. Essa abordagem artística refletia os ideais democráticos que estavam ganhando força na esfera política: “esse contingente de artistas, intelectuais e ativistas políticos, foi crescendo no decorrer do século, na mesma medida que se exacerbaram os enfrentamentos políticos com as autoridades conservadoras e se multiplicavam os interesses pela participação política” (SEVCENKO, 2005, p. 14). Artistas convidavam o público a interagir com suas obras, princípio este que alinhava-se

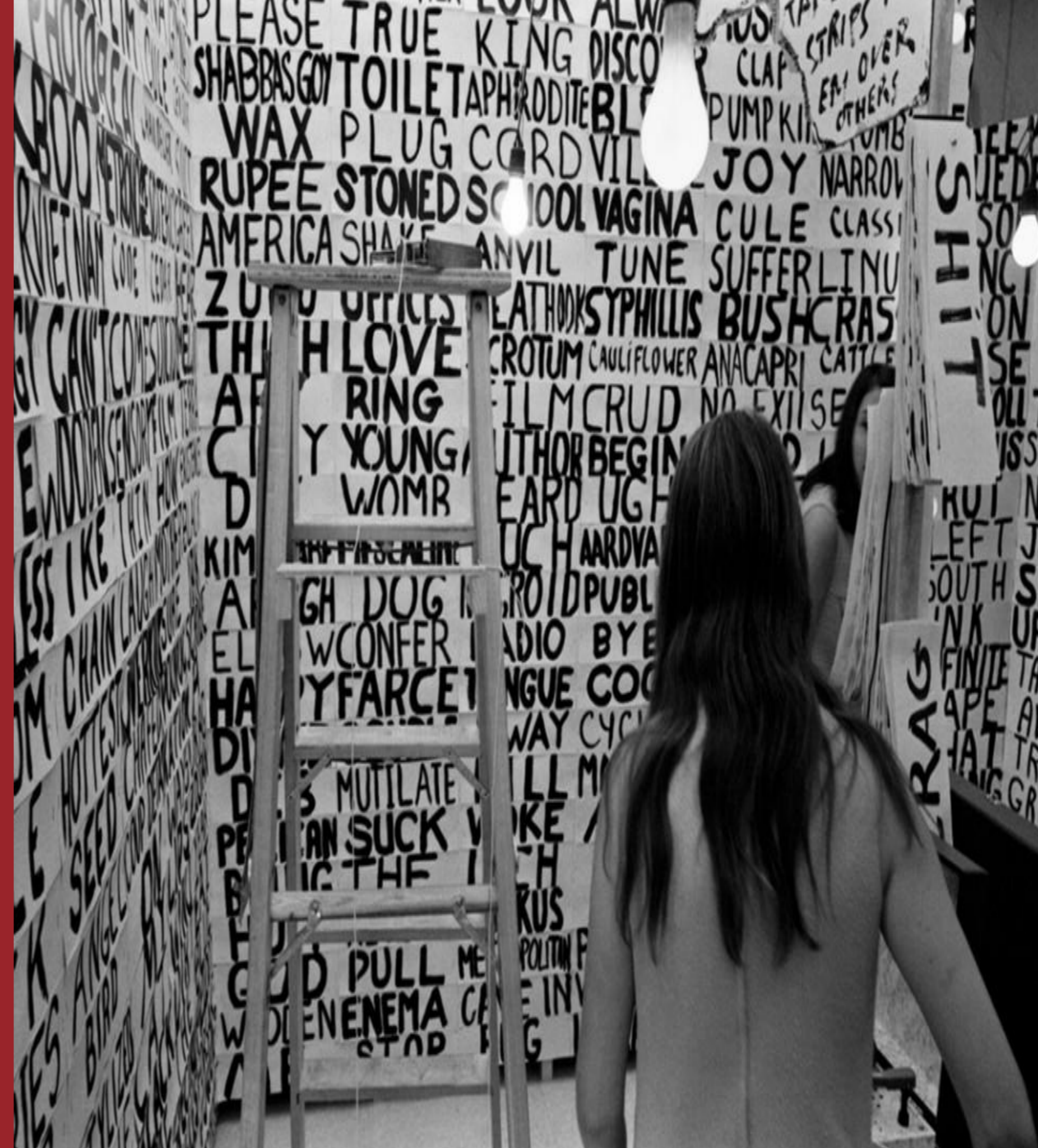
com a crescente ênfase na participação cidadã na política. Ao negar a participação em ambiente orientado para o mercado financeiro da arte, Allan Kaprow procurava espaços alternativos à galerias e museus para apresentar seus trabalhos, como, por exemplo, a Judson Gallery, espaço situado no porão de uma igreja progressista. Na época, era uma galeria pequena, não comercial, dirigida por Claes Oldenburg e Jim Dine, ambos artistas modernistas. Parte da sua rejeição pelas galerias tradicionais também eram representadas a partir do uso de materiais de segunda mão e objetos encontrados por ele, desafiando, dessa forma, o que a arte poderia ser e como poderia ser apresentada. Para Kaprow (1967, p. 18) as galerias tradicionais eram estéreis, e o artista desejava criar ambientes imersivos “orgânicos”, “férteis” e até mesmo “sujos”.

O artista, ao trabalhar com os “Environments”, dava importância ao seu desejo por imediatismo. O artista não queria representar objetos, mas sim utilizá-los diretamente em suas obras:

Nós devemos nos preocupar e até mesmo ficar deslum-

brados com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, sejam nossos corpos, roupas, quartos [...] Insatisfeito com as sugestões dos nossos sentidos através da pintura, utilizemos as substâncias da visão, do som, movimento, pessoas, odores, toque. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas (KAPROW, 1962, tradução nossa¹).

A inclusão do participante nas obras de Kaprow se deu, inicialmente de maneira formal. O artista dizia que o significado da obra mudaria constantemente através das diferentes cores de roupas dos participantes, do movimento, da fala e dos sentimentos. Porém, mais tarde ele atribuiu responsabilidade ao público, como mover objetos, ligar interruptores, etc. “Words” (1962) foi uma obra rearranjável dividida em dois pequenos quartos (figura 1). As paredes do primeiro quarto eram cobertas de palavras aleatórias es-



¹ “Not satisfied with the suggestion through paint of our senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movement, people, odours, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand otherthings” (KAPROW, 1962).



critas à mão em papéis e telas, que podiam ser escolhidas e penduradas pelo público, e também poderiam ser lidas em qualquer ordem ou direção. Enquanto isso, três toca-discos tocavam palavras recitadas por Kaprow e luzes vermelhas e brancas piscavam no topo das paredes. As paredes do segundo quarto, relativamente menor que o primeiro, eram azul escuro e cobertas de grafite. O público podia intervir no ambiente através da variedade de gizos coloridos penduradas por fios. O espaço possuía muitos retalhos de tecidos pendurados pelo teto, com papéis em branco nas pontas, para que o participante pudesse escrever. No chão havia um fonógrafo tocando palavras sussurradas, que só poderiam ser ouvidas ao se ajoelhar e aproximar o ouvido. Para o artista, ele “não estava instalando algo para ser observado, mas algo para ser vivenciado, participado pelos visitantes, que então se tornam co-criadores” (KAPROW, 1997, n.p).

Os “Environments” insistiam no participante como uma parte orgânica da obra como um todo. Em seus trabalhos, o artista desejava despertar questões psicológicas -

os objetos dos quais os “Environments” eram feitos não eram aleatórios, mas escolhidos para representar memórias: objetos de uso cotidiano, resíduos industriais (como em “Yard”, de 1961, obra feita inteiramente de pneus), e assim por diante. Como resultado, os “Environments” implicavam associações de significados destinados a agitar o participante em um nível inconsciente e alógico” (BISHOP, 2005, p. 26). Na obra, a contribuição do participante acontecia conforme a estrutura estabelecida pelo artista: as palavras adicionadas por um participante integraram a obra e se apresentavam disponíveis para o próximo visitante. A situação proporcionou uma experiência ativa e conforme Kaprow sobre “Words” (1962), sua intenção com este “Environment” era quebrar as barreiras entre o público e a obra de arte:

Isso pode ser difícil para aqueles limitados pelos hábitos da distância respeitosa, essenciais para a arte mais antiga. Mas se pudermos temporariamente deixar de lado a questão do sagrado em assuntos estéticos e enxergarmos em “Words” atividades análogas às que normalmente nos envolvemos - rabiscar, brincar com anagramas ou Scrabble, procurar a palavra certa para expressar um pensamento, subir uma escada para pendurar um quadro na parede, ouvir discos, deixar recados para alguém - então a acessibilidade da obra pode ser compreendida e sua arte, assim como seu mistério, se torna aparente. Duvido que a mera observação passiva seja recompensadora (KAPROW, 1962, n.p., nossa tradução²).

² “This may be difficult for those bound by the habits of respectful distance essential for older art. But if we temporarily put aside the question of the sacred in aesthetic matters and see in Words activities analogous to some in which we normally engage— doodling, playing anagrams or Scrabble, searching for just the right word to express a thought, climbing a ladder to hang a picture on the wall, listening to records, leaving notes for someone—then the accessibility of the work may get across and its art as much as its mystery becomes apparent. I doubt that mere passive observation is very rewarding” (KAPROW, 1962, n.p.).

³ O termo “minimalismo” passou a ser utilizado em 1965 pelo filósofo britânico Richard Wollheim para identificar obras que possuíam conteúdo mínimo por estarem tão próximas a objetos comuns ou imagens existentes. O minimalismo proporcionou um contexto estético e conceitual que contribuiu para o desenvolvimento da arte instalativa ao enfatizar a relação entre a obra de arte e o espaço circundante, pois o espaço físico é parte integrante da experiência artística, como também atribui ao participante relevância na totalidade da obra. Este movimento artístico pode ser entendido como “a busca por esclarecer os termos nos quais a arte ocupa um lugar no mundo” (REISS, 1999, p. 51).

A obra “Untitled (L-Beams)” (1965) (figuras 3 e 4) é uma escultura minimalista³ composta por três vigas de aço em forma de “L”. Cada viga possui 8 metros com diferentes orientações no espaço. A simplicidade formal da obra e a geometria das vigas retas conferem uma sensação de ordem e equilíbrio, e a escolha do material, o aço, atribui uma qualidade industrial à escultura, assim como a paleta de cores neutras, mantendo o tom metálico natural do aço. A disposição das vigas no espaço é cuidadosamente planejada, criando um diálogo entre a escultura, o ambiente e o participante. “Dependendo da orientação das vigas e da localização da obra, ela pode criar diferentes efeitos visuais e espaciais” (REISS, 1999, p. 51). O participante é convidado a circular em torno das vigas, explorando diferentes perspectivas e ângulos de visualização. Dessa forma, Morris incorpora elementos de espaço e movimento em sua composição, enfatizando a relação entre a escultura e o ambiente, incentivando a atuação/ação do participante com o espaço ao seu redor. Em “Untitled (L-Beams)”, o artista expõe as condições de percepção e exposição, e o



Figuras 3 e 4: “Untitled (L-Beams)” (1965), Robert Morris.

Fonte: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art/untitled-l-beams>

fato de que essas condições afetam a maneira como compreendemos uma obra de arte - a escultura sempre existe em algum lugar em relação a alguém em algum momento (JP, 2015, n.p.).

A forma com que as vigas são expostas demonstram a existência de uma divisão entre nossa percepção do objeto e o objeto concreto. Enquanto os participantes percebem as vigas como formas de tamanhos diferentes enquanto circulam pelo espaço, sabe-se que as peças mantêm a mesma escala/proporção. Aqui, Morris escolheu examinar a teatralidade do objeto, a maneira como um objeto se estende para fora de si mesmo em seu ambiente.

É o espectador que constantemente muda a forma através de sua mudança de posição em relação à obra (MORRIS, 1996, p. 233, tradução nossa⁴).

Integrante do movimento neoconcreto no Brasil, Hélio Oiticica encontrou a oportunidade de expandir suas experiências artísticas. Para além da bidimensionalidade, o artista passou a explorar a pintura no espaço. O que determina essa transformação é a “emergência da participação como elemento essencial das proposições” (FAVARETTO, 1992, p. 55). Uma de suas criações notáveis é a obra “Tropicália”, uma instalação montada pela primeira vez em 1967 (figuras 5 e 6). Esta obra incorpora dois “penetráveis” de Oiticica, que são estruturas espaciais e arquitetônicas projetadas para criar ambientes propícios a diferentes experiências sensoriais. Em “Tropicália,” Oiticica recria um ambiente tropical com areia, araras e plantas, aludindo a um ideal brasileiro de tropicalidade e desafiando o mito universalista da cultura brasileira: “uma tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem ob-

⁴“For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work.” (MORRIS, 1996, p. 233)



viamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (...) para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira” (BRETT, 1968, apud FAVARETTO, 1992, p. 144).

O primeiro dos “penetráveis” na instalação (PN2), intitulado “Pureza é um mito” (1966), é uma estrutura simples, consistindo apenas de uma cabine de madeira com a inscrição “a pureza é um mito”. A simplicidade dessa estrutura remetia aos barracos das favelas que o artista frequentava no Rio de Janeiro. O segundo “penetrável” (PN3), conhecido como “Imagético” (1966-1967), apresenta uma configuração mais complexa, formando um espaço labiríntico composto por estruturas de madeira, telas e tecidos. Com apenas uma entrada e saída, o participante percorre um caminho repleto de imagens dos tecidos com diversas estampas. No final da obra, encontra-se uma televisão permanentemente ligada no escuro, onde as imagens absorvem o participante. Oiticica descreveu esse “penetrável” como uma obra antropofágica, sugerindo que as imagens

Figuras 5 e 6: Tropicália-Penetráveis PN2 e PN3, de Hélio Oiticica, 1967.

Fonte: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/21/hlio-oitica-artes-plsticas-performances>
<https://www.tate.org.uk/art/artists/helio-oitica-7730/story-helio-oitica-and-tropicalia-movement>

consumiam o participante:

“A sensação terrível que senti lá dentro foi como se estivesse sendo devorado pelo próprio trabalho, como se ele fosse um grande animal. [...] é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira” (OITICICA, 1968, apud FAVARETTO, 1992, p. 146).

Os “penetráveis” de Oiticica oferecem uma experiência única, transportando o participante para um terceiro espaço, que não o espaço da obra e o espaço que esta ocupa, mas sim o espaço da memória, do subjetivo e do não visível (GUIMARÃES, 2009, p. 69). A relação entre o espaço e o corpo é essencial nos “penetráveis” de Oiticica: os participantes são convidados a explorar não apenas com a mente, mas com os sentidos e o corpo, interagindo sensorialmente com as obras. Em “Tropicália”, Oiticica proporciona diferentes experiências: visuais, táteis, sonoras, como também brincadeiras e caminhadas. Ele inspira “o ludismo para seus participantes” (FAVARETTO,

1992, p. 145). Essa abordagem sensorial e física torna a experiência do participante parte integral da apreciação da arte, refletindo uma tensão de barreiras tradicionais da arte.

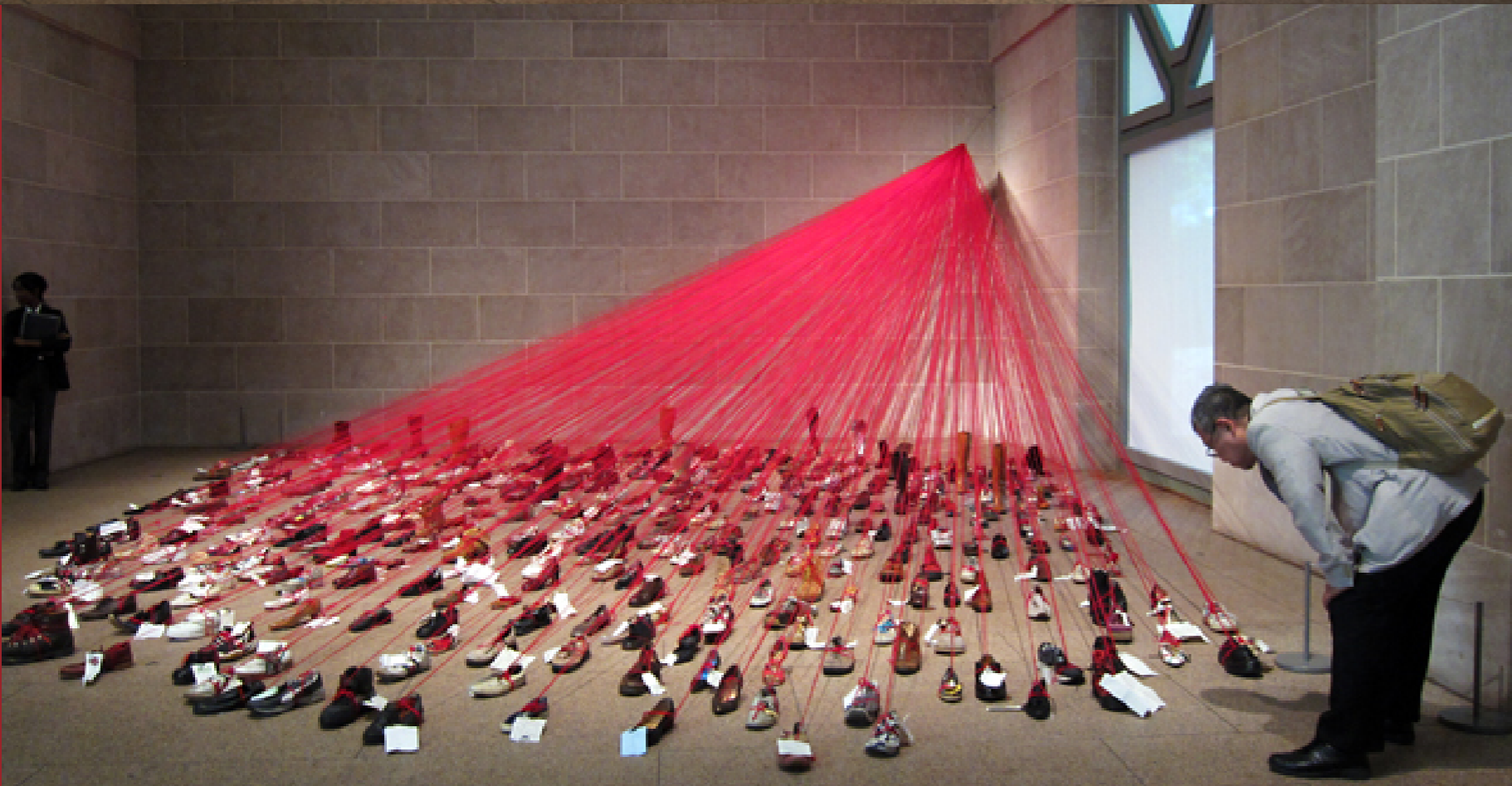
Através da análise destas instalações, podemos entender que a experiência estética oferecida por elas é influenciada pela interação do espectador com o ambiente construído pelos artistas, com os elementos da obra e pela capacidade do público de atribuir significado e valor pessoal a esses elementos. A obra convida os participantes a se envolverem com o espaço de maneira física e emocional, e então a arte se torna um processo colaborativo em que o participante desempenha um papel ativo na construção de sua experiência e do significado artístico.

2. ARTICULAÇÕES DO SENSÍVEL ENTRE PARTICIPADOR E ESPAÇO

Buscando entender a experiência espacial do participante na arte instalativa, trazemos o pensamento filosófico da fenomenologia, mais especificamente o conceito de enação, retomado por Francisco Varela em “A mente Incorporada” (Varela, Thompson & Rosch, 1992). A enação articula intrinsecamente a cognição e a percepção, influenciadas pelas nossas capacidades corporais, experiências passadas e contexto situacional. “A cognição depende dos tipos de experiência que advém do fato de se possuir um corpo dotado de diversas capacidades sensório-motoras e delas estarem vinculadas a um contexto biológico e cultural mais abrangente” (BAUM e KROEFF, 2018, p. 209). Para os autores, na enação, a percepção não é vista como uma representação interna sobre objetos externos, mas como uma atividade que emerge da interação entre o corpo e o espaço. Através da nossa experiência corporal e sensorial, nós nos envolvemos com o mundo e adquirimos

um entendimento direto e imediato das coisas ao nosso redor. Um exemplo clássico é andar de bicicleta: o corpo está constantemente ajustando a velocidade, o equilíbrio, e a direção; os sentidos também estão em sintonia com a experiência, ajudando a tomar decisões instantâneas, em resposta às condições colocadas/apresentadas. Assim, a pessoa ajusta sua ação com base em sua percepção, e sua ação afeta sua percepção subsequente.

Dessa forma, propomos a enação como articulador epistemológico da arte instalativa, na medida em que a experiência perceptiva não se limita à contemplação, mas que demanda uma participação ativa e corporal do participante, enquanto se movimenta pelo espaço expositivo, ou até mesmo entre/pela obra. Destacando-se a “inseparabilidade da percepção e da ação” (BAUM e KROEFF, 2018, p. 208), como vimos anteriormente, a arte instalativa busca engajar o participante de maneira sensorial e motora, convidando-o a interagir com o espaço, com os elementos e objetos presentes, a mover-se.



A obra “Over the Continents” (2014) de Chiharu Shiota é uma instalação artística composta por aproximadamente 400 sapatos e fios de lã vermelhos que se estendem pelo espaço da obra até se encontrarem em um único ponto, ao fundo da instalação (figuras 7 e 8). Em cada sapato há um bilhete em que o antigo dono conta uma memória. “Nunca conheci essas pessoas, mas quando leio suas histórias, posso as imaginar por trás das memórias. As pessoas estão presentes através de sua ausência” (SHIOTA, apud GOUKASSIAN, 2014, n.p.). A aparência dos sapatos nos possibilita imaginar os donos, mas ao ler os bilhetes, outras histórias de vidas se desvelam como os quilômetros de fios de lã tramados pela artista. Chiharu coletou os sapatos e os bilhetes no Japão através de anúncios na internet, jornal e no rádio, enquanto pedia as doações⁵.

⁵ A escolha pelo objeto se deu após uma visita a familiares e amigos no Japão, local onde Shiota nasceu, mas que deixou na década de 1990 para estudar arte em Berlim. A artista, ao experimentar seus antigos sapatos, sentiu um distanciamento entre a vida que levou naquele lugar, a pessoa que era, e a vida que levava agora. Os sapatos ainda serviam, mas ela não servia naqueles sapatos. (SHIOTA apud GOUKASSIAN, 2014, n.p.).

Figuras 7 e 8: “Over the Continents” (2014), Chiharu Shiota.
Fonte: <https://www.chiharu-shiota.com/over-the-continents> e
<https://hyperallergic.com/146448/worn-shoes-four-miles-of-yarn-and-400-stories/>

Nesta instalação, os fios vermelhos mobilizam conexões entre memórias e experiências de diferentes pessoas e culturas. O participante é convidado a explorar o espaço para observar os sapatos, ler os bilhetes, e dessa forma, as ações corporais e sensoriais ativam uma resposta emocional (figura 8). Podemos, assim, entender a obra dentro do conceito de enação, evidenciando as tramas estabelecidas entre o corpo no/pelo espaço da instalação, na medida em que aciona a reflexão dos participantes sobre suas próprias experiências pessoais (GOUKASSIAN, 2014, n.p.).

“Tracing Boundaries” (2021), é uma outra instalação que consiste em emaranhados de fios de lã vermelhos que se entrecruzam criando um espaço labiríntico. Foram utilizados 350 quilômetros de lã para o espaço expositivo de 400 metros quadrados (SULIN, 2021, n.p.). Além do fio de lã, a instalação possui portas que criam caminhos através da obra (figuras 9 e 10). Não há caminho certo ou uma entrada a seguir – cada visitante é livre para seguir o caminho de sua escolha. As portas presentes na instalação são de um prédio em Berlim onde a artista estava procu-



rando um novo estúdio. “Quando eu estava procurando um estúdio no prédio, o proprietário me deu as chaves do sótão. Lá, parecia que a porta não era aberta há décadas, e ao abrir, o espaço parecia um antigo depósito.” (SHIHARU apud SULIN, 2021, n.p.). Repleto de mapas e jornais antigos, o espaço estava ligado aos tempos passados, não só das coisas, como a própria porta e os objetos encontrados, mas também das próprias pessoas que as usaram um dia. As pessoas já não estavam mais ali, mas os objetos remetem às suas presenças. Shiota descreve os fios esticados, atados e emaranhados como símbolo das conexões entre pessoas, objetos e a complexidade das relações humanas (SULIN, 2021, n.p.)

Através do conceito de enação, compreendemos que o espaço labiríntico de fios vermelhos provoca movimento e fluxo dos participantes, evocando uma atmosfera de conexões emocionais e simbólicas. Os participantes exploram o espaço enquanto traçam seus próprios caminhos dentro da instalação.

A sensação de se mover através de um caminho desco-

nhecido, incerto, pode evocar sentimentos de vulnerabilidade (SULIN, 2021, n.p.). Dessa forma, o público se envolve física e psicologicamente com a obra. Essa interação estimula a consciência corporal e a percepção do espaço, permitindo que o participante se torne parte integrante da instalação, e amplia sua consciência sobre as complexidades das relações humanas. Há uma reflexão sobre as conexões que estabelecemos com outras pessoas, objetos e o espaço ao nosso redor, já que os fios vermelhos representam as relações humanas, as memórias individuais e coletivas, bem como as fronteiras e limites que moldam nossas vidas (SULIN, 2021, n.p.).

Dessa forma, podemos entender que as obras de Chiharu ressoam com nossas próprias experiências pois, assim como nós, existimos em seus espaços criados, em um constante diálogo (BISHOP, 2005). Observa-se o corpo do participante ativo na ação-compreensão no/do espaço, desempenhando um papel essencial na construção do significado da experiência artística. Um agente criativo na vivência do espaço, ressaltando a importância da subje-



tividade, da experiência sensível, da corporeidade na apreensão e na construção do significado do ambiente que nos rodeia.

Dada a importância do participante e sua relação entre corpo-espço para a compreensão da arte instalativa, esta se torna ponto norteador para a construção da produção autoral desenvolvida para esta pesquisa: a instalação “entre silêncios” (figura 11) visa estimular os participantes a ocupar e explorar o espaço criado com ela, para que assim os participantes possam criar seus próprios significados através da experiência gerada por esta ação corporal. Dessa forma, a obra foi pensada de maneira que somente através da exploração de seu espaço fosse possível entendê-la em sua totalidade.

A obra “entre silêncios” consiste em uma rede de 1,70m x 1,80m, feita com barbante vermelho, suspensa numa altura de 3 metros. Ao longo das quatro extremidades da rede, fios de barbante ficam pendurados, chegando até o chão. A instalação representa a dificuldade de se expressar e a dor de se carregar palavras que não foram ditas,

Figura 11: “entre silêncios” 2023, Alexia Bethiol

que foram silenciadas, mesmo quando a vontade ou necessidade de dizê-las se fez presente. Isso é refletido na obra a partir da contribuição proposta ao público: foi aberta a possibilidade de se compartilhar essas palavras silenciadas através de um formulário na internet, de forma anônima, e foram enviadas cerca de 90 respostas para fazer parte e dar sentido à ela. Essas respostas foram transformadas em pequenos bilhetes de papel, e foram pendurados por toda a extensão do interior da obra com o uso de alfinetes. No interior da instalação encontra-se também um coração, feito de tecido e enchimento sintético, envolvido em arame que o aperta, como uma simbologia ao desconforto causado pela dificuldade de se expressar.

A construção poética da instalação dialoga com as obras de Chiharu Shiota (figuras 7 e 9), que, ao trabalhar com objetos do cotidiano usados por outras pessoas, representando tempos passados, convida o participante a refletir sobre a natureza efêmera da vida e as memórias que carregamos, unindo-as através dos fios, que formam um emaranhado de conexões simbólicas e experiências pessoais,

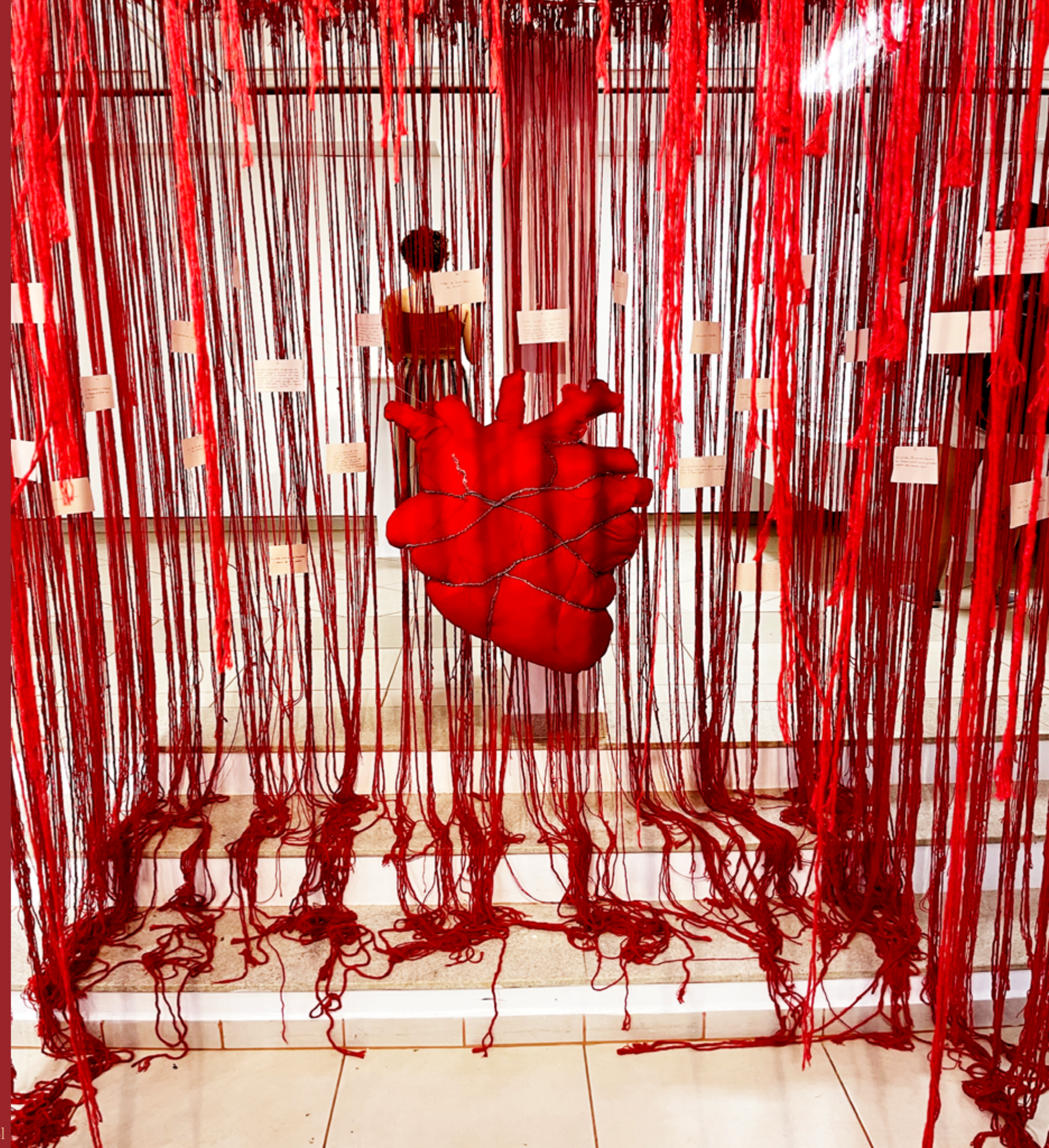


Figura 12: “entre silêncios” 2023, Alexia Bethiol



característica esta que procuramos trazer para a produção autoral desenvolvida para a pesquisa. Assim, procurando um objeto do cotidiano para a criação da obra, surge a ideia de se trabalhar com um diário de anotações pessoais, ferramenta que acreditamos ter grande potencial poético. Porém, ao refletirmos sobre o diário, o entendemos como um espaço seguro onde podemos nos expressar através de palavras escritas, já que vocaliza-las pode ser difícil em determinados momentos. Partindo deste lugar, decidimos que esse objeto do cotidiano deveria ser, na verdade, as palavras. Pensamos em todas as palavras que foram guardadas em silêncio, mas que estavam escritas em diários, palavras que deveriam ser ditas em voz alta. Visamos com a instalação a possibilidade da criação de um espaço que une e acolhe essas palavras e as pessoas por trás delas. Utilizamos um trecho de “A Redoma de Vidro”, de Sylvia Plath também como inspiração:

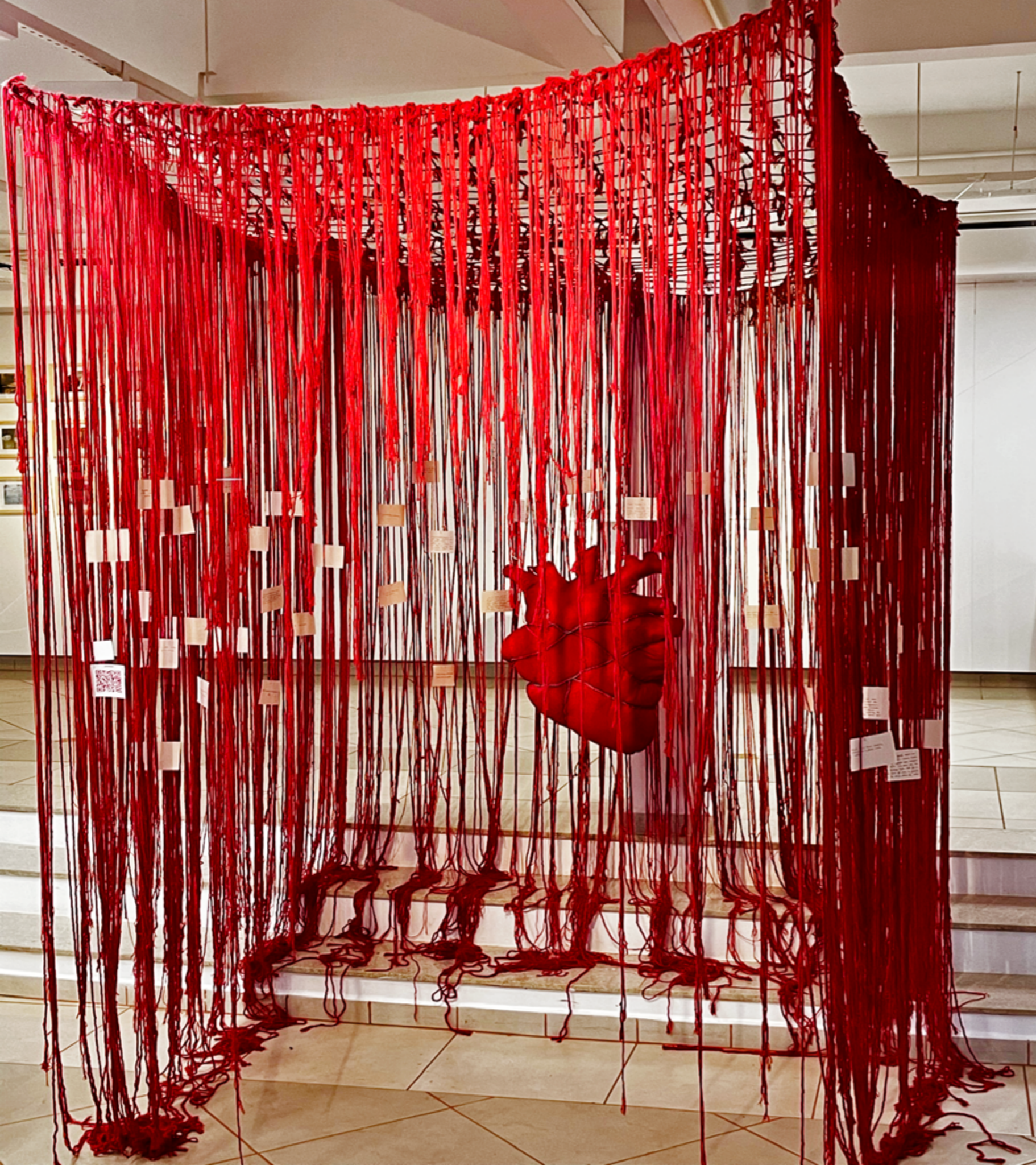
“O silêncio me deprimia. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio. Eu sabia perfei-

tamente que os carros estavam fazendo barulho, e que as pessoas dentro deles e atrás das janelas iluminadas dos prédios estavam fazendo barulho, e que o rio estava fazendo barulho, mas eu não conseguia ouvir nada. A cidade estava dependurada na minha janela, achatada como um pôster, brilhando e piscando, mas poderia perfeitamente não estar lá, já que não me afetava em nada.” (PLATH, 1963, p. 28).

O trecho nos remete a sensação de isolamento trazida pelo silêncio. A falta de comunicação muitas vezes nos desconecta e nos incapacita de experienciar o que está acontecendo ao nosso redor, o que fortaleceu a ideia de fazer com que a obra pudesse ser vista como um espaço de acolhimento. O formato da instalação foi pensado para que esta represente uma divisão entre o interior (palavras que guardamos em silêncio) e o exterior (o que permitimos que seja visto), sendo o seu interior um espaço seguro que reúne todas as palavras e memórias compartilhadas, e que permite que elas se materializem para ocuparem espaço,



Figura 14: “entre silêncios” 2023, Alexia Bethiol



serem vistas e lidas.

A experiência corporal trazida pela obra pode ser entendida através do conceito proposto por Gaston Bachelard sobre o espaço: o filósofo crê que o espaço é algo enraizado em nossa imaginação e em nossa psique, formalizando dimensões emocionais, psicológicas e imaginárias. Assim, o espaço é um elemento multidimensional, e não somente uma construção física, concreta. “O espaço físico não é uma mera extensão, mas uma dimensão psicológica que reflete a vida interior do ser humano” (BACHELARD, 1958, p. 16). Para o autor, o espaço apresenta uma dimensão subjetiva construída a partir da interação entre o sujeito e o mundo, dependente de suas próprias experiências e memórias. O espaço deixa de ser uma entidade estática e neutra, e torna-se também um elemento dinâmico e subjetivo.

Dessa forma, o espaço é tomado como um objeto poético que nos permite explorar e entender a natureza simbólica e emocional do mundo ao nosso redor. Bachelard (1958, p. 152) crê que artistas são capazes de criar suas próprias

realidades e construir verdades não acessíveis pelo senso comum, tornando “o espaço em um objeto de contemplação, um objeto que é carregado com emoções e sentimentos”. O espaço seria, então, materialidade, que pode utilizar as formas e estruturas do espaço para criar imagens e significados. Entendendo as dimensões psicológicas e emocionais do espaço, a obra “entre silêncios” oferece ao participante um espaço onde se é possível fazer associações e reflexões com sua própria história de vida: ao andar pela instalação e observar as palavras e memórias compartilhadas nela, é possível que o participante não apenas se identifique com elas, mas que também entenda quais são as suas palavras que foram guardadas em silêncio e que causam desconforto.

Nesse sentido, então, a produção autoral busca dialogar não só com as obras de Chiharu Shiota, mas também com “Words” (figura 1), “Untitled (L-Beams)” (figura 3) e também “Tropicália” (figura 5), já que existe nessas obras a proposição de experiências centradas no corpo e na “ação comportamental como uma força criativa” (OITICICA,

1969, p. 1), sendo assim, as obras podem ser percebidas por diferentes ângulos e sentidos, dando importância a experiência corporal que o participante pode ter ao explorar a obra. A participação enquanto interação entre corpo e espaço na instalação considera que “a experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência” (PONTY, 1999, p. 205), mas não se trata apenas de poder penetrar a obra, e sim de reconhecer que “o espaço corporal e o espaço exterior constituem um sistema prático” (PONTY, 1999, p. 149): se trata de perceber o espaço em que a obra existe e que nos possibilita a vivenciar uma experiência de ordem espacial. Essa experiência permite que o participante se envolva emocionalmente com a obra, estimulando a percepção do espaço e expandindo sua consciência corporal através do conceito de enação, reforçando que a experiência perceptiva exige participação ativa corporal do participante.

Durante o período de exposição de “entre silêncios” (figura 16), que ocorreu na galeria de artes visuais da PUC-Campinas, foi possível encontrar participantes expe-

rimentando com as formas com que a obra poderia ser observada. As palavras recebidas para a confecção da obra estavam todas dispostas em bilhetes ao longo de seu espaço, virados para seu interior, mas era possível virá-los para qualquer direção, já que estavam presos nos fios de barbante por alfinetes. Dessa maneira, alguns participantes andavam ao redor da obra virando os bilhetes para si, assim, eles não só exploravam a instalação de diferentes formas, mas também traziam novas ações para a experiência ao manipular os bilhetes.

Também há na instalação a possibilidade de contribuição por parte do participante, considerando a estrutura estabelecida para ela, fazendo referência à “Words” (figuras 1 e 2) de Allan Kaprow, por se propor a atribuir responsabilidade ao participante, os tornando “co-criadores”. Em “entre silêncios” (figura 16), as respostas anônimas foram recebidas antes da exposição da obra, mas continuamos recebendo novas palavras através de um QR Code que pode ser acessado por quem estivesse a visitando, e então essas novas colaborações foram inseridas na instalação. As



Figura 16: “entre silêncios” 2023, Alexia Bethiol

palavras recebidas impactam a experiência trazida ao participante durante a observação da obra, assim como as palavras que cada um escolhe colocar em “Words”. Através dessa participação, ambas as instalações sofrem mudanças ao longo de sua exposição, trazendo para si uma característica de inacabamento, por se tratar de obras na qual “o autor optou por abdicar em parte de seu pleno poder para decidir quanto a finalização completa da obra, deixando-a em aberto, como potencialidade – seja virtual ou efetiva – criativa” (CARVALHO, 2005, p. 268), dirigida ao participante.

A experiência proporcionada pela obra “entre silêncios” transcende a mera interação física com o espaço, alinhando-se à concepção de Gaston Bachelard (1958) sobre a natureza subjetiva e psicológica do espaço. Ao explorar as dimensões emocionais e imaginárias do ambiente, a instalação não apenas convida os participantes a se identificarem com as palavras e memórias compartilhadas, mas também os instiga a refletirem sobre suas próprias experiências guardadas em silêncio. A obra, assim como outras

produções artísticas discutidas, converte o espaço em um objeto poético que, ao ser moldado pelas formas e estruturas, carrega consigo uma carga emocional e simbólica. A experiência corporal na instalação vai além da simples penetração no espaço físico; ela representa a interação entre o corpo e o espaço, conforme destacado por Merleau-Ponty (1999, p.149), enraizando o espaço na existência e proporcionando uma vivência espacial significativa. A participação ativa dos visitantes, que exploram a obra de diferentes maneiras e contribuem com novas palavras, transforma a instalação em um processo em constante evolução.

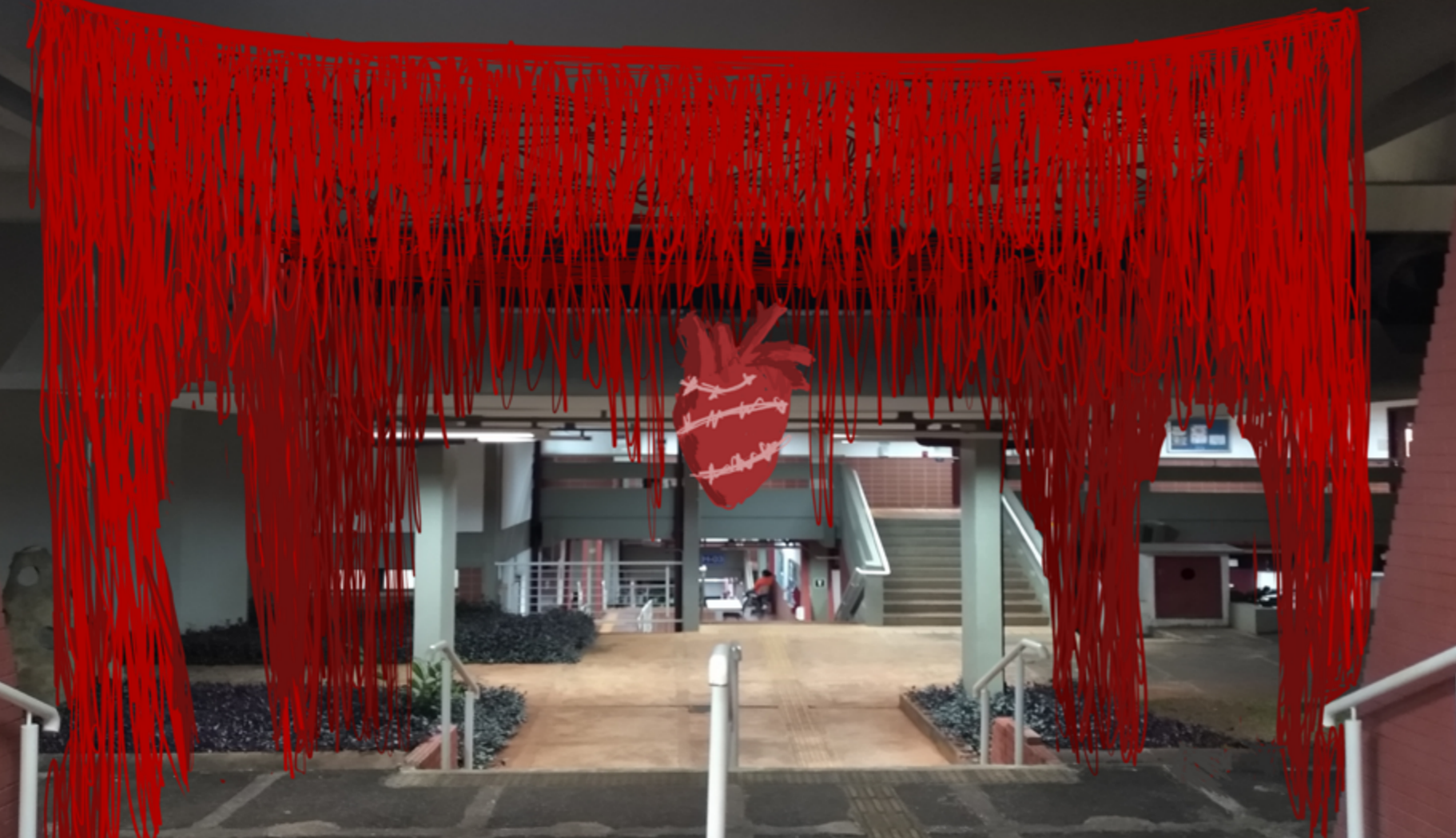
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da presente pesquisa, a produção autoral foi transformada e modificada para poder ser exposta em diferentes lugares antes de ser decidido que esta exposição aconteceria na galeria de artes visuais da PUC-Campinas. Os diferentes espaços que foram tidos como possibilidade trouxeram reflexões sobre estes e a maneira como as pessoas interagem com o espaço e o utilizam em suas atividades diárias.

Para escolhermos possíveis espaços para a exposição da obra, tivemos que considerar as necessidades estruturais para isto, neste caso, precisamos de espaços com estruturas onde seria possível amarrar a obra para que esta ficasse suspensa em uma altura que comportasse pessoas transitando por debaixo/entre a instalação.

Inicialmente, a ideia era expor a obra em um espaço maior, ainda no campus da Universidade. Escolhemos um espaço normalmente utilizado como um local de estudo e descanso, com mesas e bancos para os alunos (figuras 17 e





18). Este seria transformado em uma espécie de corredor onde seria possível caminhar por todo o espaço, enquanto se descobriria os bilhetes por toda sua extensão, assim como o coração, que aqui estaria no meio do caminho. A obra nesse espaço teria aproximadamente 8 metros de comprimento e 5 metros de largura.

Outra opção de espaço foi um corredor adjacente à galeria de artes, e o escolhemos por acreditarmos que sua localização facilitaria um maior tráfego de pessoas pela obra, uma vez que este liga um edifício do campus a outro (figuras 19 e 20). Neste corredor, a obra possuiria passagens mais largas para induzir as pessoas a penetrarem o espaço da instalação, visando mostrar que essa ação seria possível, eliminando a necessidade de evitar e desviar do local, sendo também uma medida de segurança, já que o corredor se encontra próximo a lances de escada. Os bilhetes nesta instalação estariam em locais onde seria possível se ter maior concentração de longos fios de barbante, em um espaço de aproximadamente 4 metros de comprimento por 3 metros de largura. Novamente o coração se encon-

traria no meio do caminho.

A transformação destes espaços através da inserção da obra levanta reflexões sobre como os espaços são utilizados no cotidiano, suas funções sociais e em como eles são percebidos. Um local de estudo ou descanso, um corredor, servindo apenas como um local de passagem, seria convertido em um espaço de criação, contemplação e reflexão. Seria possível, então, utilizar os espaços de maneiras não previstas, criando novos significados e formas de interação através da subversão de sua função social. Gostaríamos de levar essa questão adiante em novos possíveis desdobramentos desta pesquisa para maior aprofundamento sobre o assunto.

Gostaríamos também de buscar viabilizar a exposição da instalação “entre silêncios” (figura 11) em diferentes lugares. Até o dia da desmontagem da obra ainda estávamos recebendo novas respostas anônimas para serem integradas a ela, porém, por uma questão de tempo, não foi possível adicioná-las. Isso trouxe uma reflexão sobre a possibilidade de uma nova exposição, em diferentes espaços e

contextos, trabalhando com uma constante expansão da obra através da vivência desta por outras pessoas dispostas a participarem da proposta.

FRASES RECEBIDAS PARA A INSTALAÇÃO “ENTRE SILÊNCIOS”

- “Tira a sua mão de mim.”
- “Você não tem direito nenhum sobre meu corpo.”
- “Por que você não fez nada por mim naquele momento? Eu era só uma criança!”
- “Não, eu não te desculpo.”
- “Eu não te acho uma boa pessoa.”
- “Me deixa errar.”
- “O seu estresse te machuca e machuca os outros em sua volta.”
- “Eu preciso ser cuidada.”
- “Ainda me dói não saber quem você é.”
- “Na maior parte do tempo eu sinto que você me odeia de verdade, mãe.”
- “Não sei mais como tentar fazer você entender que preciso de ajuda.”
- “Sei que nossa ligação aqui na Terra foi muito forte, mas mais forte ainda é a ligação das nossas almas, e sei que

um dia vou te encontrar do outro lado. Você foi a melhor amiga que eu já tive e eu jamais te esquecerei. Te amo além dessa vida!”

- “Eu ainda te amo apesar de todos esses anos passados depois do nosso fim.”
- “Eu espero que você faça mais esforços considerando como eu me sinto.”
- “Eu não vou aceitar ser tratada assim.”
- “Não quero que você saia da minha vida.”
- “Eu **PRECISEI** partir.”
- “Eu sinto muito por ter corrido da nossa amizade. Eu sinto muito por não ter sido uma boa amiga. Eu sinto muito por não estar mais ao seu lado.”
- “Você me destruiu (mas tá tudo bem, tô tentando ser forte).”
- “Eu te amei até não fazer mais sentido te amar.”
- “Nunca vou te perdoar de verdade. Nunca.”
- “Amigas até o fim era o que você dizia. Hoje me tornei uma desconhecida, alvo de sua raiva. Só te desejo felicidade, mas muito longe de mim, pois “irmã” que se torna

amiga do meu abusador, amiga não é.”

— “A meu abusador, desejo que se cure. Desejo a verdade que não tive antes, a verdade da sua violência, para as amizades que perdi. Antes meus amigos, agora seus protetores. Desejo que vejam sua verdadeira forma.”

— “Você é um covarde por ter me escondido tanta coisa, roubou minha autoestima, meu desejo e minha segurança. Me sinto um resto de coisa nenhuma.”

— “Ser abandonada foi o que me fez não querer abandonar o mundo.”

— “Você não foi um bom pai. Eu não merecia ter sido colocada naquelas situações que você insiste em fingir que nunca aconteceram. Não consigo te amar e te aceitar como pai.”

— “Como deveria entender que sou uma boa pessoa, se você, minha própria família, me fez entender que não mereço nada?”

— “Eu não precisava ter dito nada naquele momento, na verdade. Eu estava dormindo, já deveria ter sido um “não” suficiente para você me deixar em paz.”



Figura 21: “entre silêncios” 2023, Alexia Bethiol

— “Você me fez odiar a minha própria pele.”

— “Espero que você esteja sendo mais gentil consigo mesma, você não merece se odiar tanto (essas eu queria conseguir dizer em voz alta para mim mesma).”

— “Me arrependo muito de ter te perdoado por aquilo, na verdade queria que você convivesse com o peso de ter feito aquilo comigo pra sempre.”

— “Ainda não consigo aceitar que mesmo com toda a minha entrega, minha visão de futuro em nós, minha monogamia cega, terminamos com eu a quilômetros emocionais de você, a um passo de te detestar, de sentir asco.”

— “À minha irmã, que sinto saudade.. e queria ela mais presente.”

— “É injusto você se culpar pelas atrocidades que a mãe já fez com nós duas.”

— “Que sou suficiente.”

— “Você sente prazer em ser cruel com as pessoas.”

— “Queria ter coragem de deixar de ser sua amiga.”

— “Talvez a gente só esteja juntos por conveniência, por ser fácil.”

— “Queria que vc pudesse entender o quanto me quebrou, mas não tenho palavras pra expressar... queria que vc passasse pelo mesmo, te quebraria também.”

— “Seu abraço é o lugar mais desconfortável do mundo, odeio quando me toca, se aproxima.”

— “Você já se deu conta de que desde que me assumi, há mais de 4 anos, você nunca mais me deu carinho ou disse que me ama?”

— “Foi ele e não importa o quanto você insista em achar que sou doida, foi ele e sempre vai ter sido ele.”

— “Você sempre me controlou tanto que às vezes não tenho certeza de que meus sentimentos são reais ou se você me convenceu que é assim que eu deveria me sentir.”

— “Tenho que viver na minha imaginação o dia todo para conseguir aguentar continuar aqui.”

— “Odeio ter que cuidar de você. Odeio ter que te dar o que você nunca me deu.”

— “Essa sou eu, mãe, eu não sei ser melhor que isso.”

— “Me arrependo de absolutamente tudo que envolve nós dois.”



- “Tenho medo de me parecer com você.”
- “Queria que você se sentisse orgulhosa por mim, mas acho que você não consegue sentir isso por ninguém além de si mesma.”
- “Me senti mal todas as vezes que nos tocamos.”
- “Você não tem consideração por ninguém ao seu redor e acha que só por sermos família todos temos que te dar afeto.”
- “A verdade é que não existe carinho entre a gente.”
- “Te amo!”
- “Eu te amo.”
- “Seu comportamento é desprezível. Uma pena não poder te “desconhecer”.”
- “Não era o que esperava de você. sinto muito por ter esperado demais. sinto muito por ter colocado esse peso sobre você.”
- “Depois que me perdi de você, me encontrei.”
- “Não te reconhecer mais, me fez te conhecer de verdade. E no fim você sempre foi o que é agora, um misto de negligência infantil com pitadas da sua própria sociopatia”.

— “Eu voltaria e apagaria tudo, começava do zero só pra te amar de novo e fazer diferente.”

— “Por que é tão difícil te esquecer?”

— “NÃO.”

— “Devia ter dito mais cedo: eu não te amo mais.”

— “Adoraria ser sua amiga.”

— “Eu não te amo.”

— “Acho que você não quer saber, mas ela me disse que entende, que você parece água demais, mas eu não deveria temer água alguma, até porque eu sempre soube nadar.”

— “E da segunda vez me disse que ficar na água até me afogar não resolveria nada, o melhor era sair, me secar e voltar quando me desse pé ou quando tivesse força pra nadar contra a correnteza.”

— “Vou cuidar pra que ela não precise me aconselhar uma terceira vez, te amo, muito muito.”

— “Você é um grande descaso com todos que precisam de você.”

— “Sua falta de zelo pela minha saúde física e psicológica faz com que eu sinta que você não me ama e que não que-

ria me ter como filha.”

— “Me desculpa não ser o que você queria e esperava.”

— “Eu não escolhi o meu pai, quem escolheu foi você.”

— “Não me sinto atraída por você, queria que fossemos amigos, mas já entendi que você só se interessa pelo meu corpo.”

— “Sinto que você não me vê como uma pessoa de verdade, com meus próprios pensamentos e minhas vontades.”

— “Eu não sou seu reflexo, eu não sou quem você deveria ser, eu não vou ser você.”

— “Só queria ter deixado ainda mais claro que o que você fez comigo foi abuso.”

— “Acho injusto você, que me quebrou em um milhão de pedaços, estar vivendo o meu sonho. Você me roubou isso.”

— “Eu só quero conversar, para de me tocar.”

— “Queria ter te dito naquele momento, que não queria imaginar minha vida sem você. Agora que estou vivendo isso, gostaria de não estar.”

— “Faço o que é possível para me parecer menos com a

nossa família. Cabelo, roupa, tudo.”

— “Vocês me culpavam por tudo quando eu era criança, e nunca me pediram desculpas por isso. vivo com a culpa até hoje, mesmo sabendo que a culpa não é minha. vocês eram os adultos. Vocês só me usaram.”

— “Toda vez que te olho tenho vontade de perguntar: você não sente vergonha pelo que fez? Sei que já fazem muitos anos, mas eu carrego esse trauma.”

— “Não sou um saco de pancadas no meio da guerra de vocês dois.”

— “Eu tenho medo de você, jamais vou me sentir segura do seu lado.”

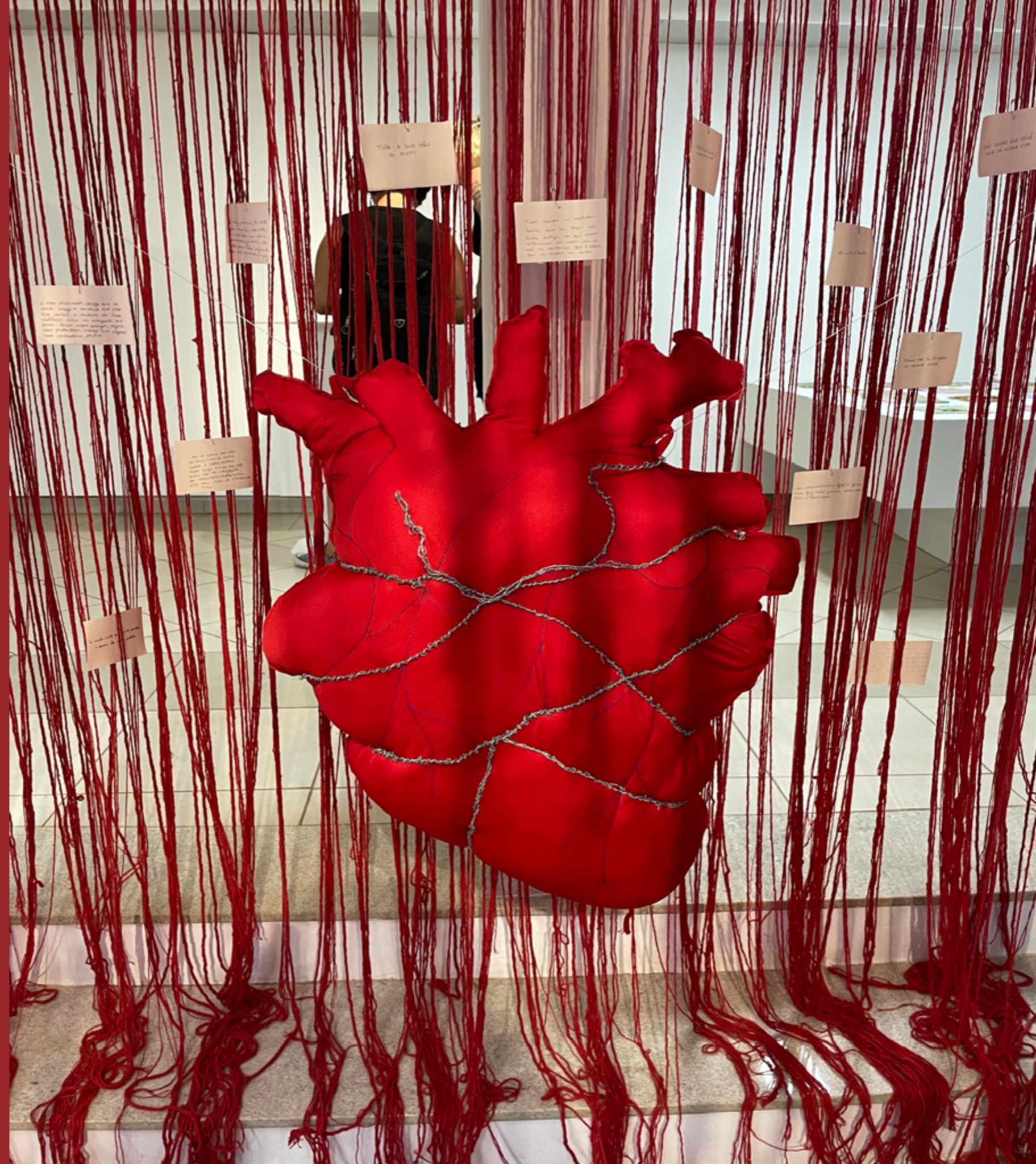


Figura 23: “entre silêncios” 2023, Alexia Bethiol

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALLESTERO-ALVAREZ, J. A. **Multissensorialidade no ensino de desenho a cegos**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-21032005-213811/pt-br.php>>.

BAUM, Carlos; KROEFF, Renata F. S. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Revista Polis e Psique**, v. 8, n. 2, p. 207-236, 2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2018000200011>

BISHOP, Claire. **Installation Art**. Abingdon: Routledge, 2005.

CARVALHO, A. M. A. de. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10864>>.

CASTRO, Amilcar de et al. Manifesto neoconcreto. **Jornal do Brasil, Suplemento Dominical**, v. 23, p. 4-5, 1959.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RISÉRIO, Antonio et al. **Anos 70: Trajetórias**. Editora Iluminuras Ltda, 2005.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. Edusp, 1992.

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2008.

GOUKASSIAN, Elena. Chiharu Shiota's "Over the Continents" at the Sackler Gallery finds beauty in old shoes. **The Washington Post**. 28 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/express/wp/2014/08/28/chiharu-shiotas-over-the-continents-at-the-sackler-gallery-finds-beauty-in-old-shoes/>>

KAPROW, Allan. **An Exhibition Sponsored by the Art Alliance of the Pasadena Art Museum**. California: Pasadena Art Museum, 1967.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art: Performance, Place, and Documentation**. London; New York: Routledge, 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/sitespecificar-tp0000kaye_q0h2>.

MCMAHON, JP. Robert Morris, (Untitled) L-Beams. **Smarthistory**, 1 jun. 2015. Disponível em: <<https://smarthistory.org/robert-morris-untitled-l-beams/>>

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

MOOSE, Rose. **Allan Kaprow's Words: About Allan Kaprow**. New York: Smolin Gallery, 1962.

OITICICA, Hélio. **Parangolé político e parangolé social**. 1966.

OITICICA, Hélio. **The senses pointing toward a new transformation**. Programa HO. #tombo 0486/69. Londres, 1969.

PLATH, Sylvia. **A Redoma de Vidro**. Porto Alegre: Biblioteca Azul, 2019.

REISS, Julie H. **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999. Disponível em: <<https://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/jreiss-from-center-to-margin.pdf>>.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Revista Porto Arte**, vol. 7, n. 13. 1996. Disponível em <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>>.

SAWIN, Martica. **The Hansa Gallery Revisited**. Nova York: Zabriskie, 1997

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: RISÉRIO, Antonio et al. **Anos 70: Trajetórias**. Editora Iluminuras Ltda, 2005.

SOLEDAR, J. L. D. Art: Sobre o Conceito de Teatralidade Obscura (T) nas Artes Visuais. **Imagem: Revista de História da Arte**, v. 1, 2022. Disponível em: <<https://www.periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14219>>.

SOUSA, F. L. A poética do site specific: De Bachelard às artes visuais. **Revista de Estudos Universitários - REU**, vol. 38, no. 1, p. 145-159, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8868>>.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias. A transgressão do "popular" na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), n. 3, p. 86-103, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44659/48279>>.

SULIN, Elena. Tracing boundaries travels into the human body and the deeply personal. **Helsinki Design Week**. 28 out. 2021. Disponível em: <https://helsinkidesignweek.com/2021/10/28/tracing-boundaries-travels-into-the-human-body-and-the-deeply-personal/?lang=en>

VIDAL, Jordana Moreira. **Estética e semiótica do fio: O ato de escrever e desenhar no espaço**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/121511>