



A Visão Verbal ou a Verbalização Visual

Anna Barros*

1. Introdução

A questão do *leitor* de um trabalho de arte tem sido abordada por inúmeros autores, sob diferentes aspectos, mas apesar disso ela ainda exerce uma forte atração sobre mim, uma artista visual, e, portanto, do outro lado da linha.

Hoje é cada vez mais difícil separar o criador do público, uma vez que as obras se tornam dia-a-dia mais participativas ou interativas, estando a própria definição de arte em contínua mudança. Essa classificação diferenciada ainda é parte de uma cultura herdeira dos conceitos cartesianos, que sempre dividem as águas em lados que se contradizem em vez de se complementarem. É essa complementarização que busco ao ser ao mesmo tempo veículo de criação e de análise.

2. Objetivos

O objetivo deste trabalho é introduzir a *interartes* como ferramenta capaz de servir de ponte para uma leitura que une o verbal ao visual.

3. Metodologia

Leitura *interartes*.

4. O público ou leitor de um trabalho de arte

Os critérios para a compreensão de quem é o público, em arte, parecem estar ligados, profundamente, a aspectos sócio-culturais, os quais determinam primeiro o que é arte e, depois, a posição da arte na sociedade. Em princípio, qualquer pessoa poderia ser "o público", mas este provável público pode classificar-se como inicia-

Resumo:

Este texto é uma leitura *interartes*¹ da instalação, de minha autoria, *Pretty Baby (Menina Bonita)*, que considera três classes de leitores: o público iniciado, (do circuito de arte), o público leigo, (com pouco ou nenhum contato com a arte), e o próprio artista produtor do trabalho.

O artista é focalizado como um leitor privilegiado por conhecer as decisões presentes no correr do processo criativo, por ter as chaves signícas e simbólicas para a leitura da peça pronta e por saber a que público ela se dirige. É uma reflexão da artista pesquisadora, importante por estabelecer uma comunicação verbal direta, sem as interpretações de terceiros.

Palavras-chave: Arte, instalação, público, *interartes*.

* Doutorado e Pós-doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Artista, autora, pesquisadora. Professora da Pós-graduação em Administração, Educação e Comunicação da Universidade São Marcos, São Paulo.
E-mail: anna@uerj.br - barrosann@terra.com.br

do segundo várias ordens de interesse. Esta separação que, para nós, parece básica, advém de uma postura social onde existem separações nítidas entre arte, artesanato, ritual e religião. Poderíamos contestar que a arte tem buscado anular essa separação, mas não podem ser ignorados segmentos da sociedade onde ela ainda prevalece. Em tempos mais remotos e, ainda hoje, em sociedades não tão diferenciadas, a arte está a serviço da comunidade, não separada da vida diária, tendo como suporte objetos do dia-a-dia ou de culto, e os artistas têm que servir de veículo para forças arquetípicas destinadas a integrar e a curar.

Suzi Gablik (1987, p.4), ainda no fim do moderno, tenta exemplificar o que acontecia, citando um pintor Georg Baselitz: "The artist is not responsible to anyone. His social role is associal: his only responsibility consist in an attitude to the work he does....There is no communication with the public whatsoever."

Esta situação ainda se faz presente em muitos trabalhos e nas obras de muitos artistas, nos quais e para os quais não existe participação ou interação.

Nossa cultura pós-moderna perdeu contato com qualquer crença ou valor transcendental comum, ao redor do qual se organizava, e também com a noção de que o homem se integra ao universo, ocupando um lugar que lhe determina direitos e deveres. A lacuna de um centro organizador do interesse social fez, na tradição modernista, o artista voltar-se para o próprio desenvolvimento pessoal, ignorando os problemas sociais que acabam por recair sobre ele. O extremo individualismo a que muitos artistas chegaram pode ser visto como decorrência dessas mudanças e também como uma reação a elas.

O materialismo e o imediatismo da fama imperam sem ideais transcendentais, com a arte sendo outra *commodity* no mercado. Sem ligação com ideais sociais ou espirituais, o artista fica entregue ao poder do sistema econômico do mundo da arte, que passa a controlar a produção. O público que importa advém do sistema desse mundo fechado, onde se expõe e se consome a *merchandise* em que se converteu o objeto de arte. Este público é, em sua maioria, constituído por pessoas ou corporações com di-

nheiro suficiente para o lazer e para a absorção de alguma cultura artística: *marchands*, compradores, críticos de arte.

O leitor do trabalho do artista deixa de ser a comunidade, que poderia sentir, na arte, seus problemas ou anseios refletidos ou prefigurados, o que acarretaria sua transformação. Além disso, a possível criatividade do autor, aliada a do leitor, fica inibida pelo mercado que dita quais as regras estéticas e estilísticas a serem seguidas. São as imagens recicladas da própria cultura que alimentam a arte, e não mais as imagens advindas das profundezas do inconsciente do artista, imagens abissais, simbólicas, arquetípicas, parentes das encontradas no mito. Ora, este último tipo de imagens, é oriundo da fantasia, a qual para Jung (1971-1978, p.145): "é o regaço materno onde tudo é gerado e que possibilita o crescimento da vida humana." Estas imagens-fantasia nutrem a psiquê, equilibrando sua saúde por complementar a vivência do cotidiano. Aí residia muito do poder do artista de modificar a sociedade e de ter um público leitor mais interessado em sua obra. Gablik vê a possibilidade de uma arte baseada nesse tipo de imagens ressurgir, e denomina esses artistas, de visionários. Entre eles, ela cita James Turrell, responsável por um mega projeto que transforma um vulcão, no Arizona, em obra de arte. Isto, com o tempo, poderia modificar o panorama das relações entre arte e público.

A ausência de uma comunidade na qual o artista trabalhe, e à qual pertença e que possa traduzir suas necessidades, vivências e ou devaneios, e na qual seja acolhido, sem desconfiança, torna mais difícil ainda a formação de um público, outro que não o conhecido.

Esse problema talvez possa ser diminuído, com o tempo, pelos trabalhos computadorizados e interativos, *on line*, mas isso é uma outra história. No maior segmento da cultura ainda não existe mesmo uma linguagem verbal de comunicação entre o artista e seu público. Minha experiência direta em relação ao trabalho em apreço *Pretty Baby (Menina Bonita)*, resumiu-se a conversas no local da instalação, onde pessoas, geralmente, buscam compreender o trabalho, ao invés de senti-lo e de experimentar o que está sendo oferecido à sua fruição.

Isto talvez se explique pela ausência da valorização do sensível e intuitivo numa sociedade

que busca o desenvolvimento tecnológico como meta mais alta, acarretando uma falta de confiança na percepção na categoria do sensível. Uma leitura ideal requereria um mergulho na transcendência das formas e da relação espacial, chegando-se a vivências mais profundas nos recessos do inconsciente. É interessante notar a volta da presença das condições de ritual nos campos de instalação e de performance, assim como da sua reintrodução nos escritos de teóricos da cibercultura, como Pierre Lévy e de De Kerckhoven, e de artistas como Roy Ascott.

Penso, entretanto, ser possível para qualquer pessoa sensível penetrar o universo de *Pretty Baby (Menina Bonita)* e ser afetada por ele de diferentes maneiras e esta possibilidade levou-me a entender a audiência de meu trabalho para fora de museus, invadindo o espaço público de uma estação de Metrô.

Nessa ocasião empreendi uma pesquisa para saber sobre os freqüentadores da estação do Metrô onde iria instalar parte do trabalho. Os usuários do Metrô são, em sua maioria, trabalhadores apressados, na ida-e-vinda de seu trabalho. Imaginei chamar-lhes a atenção colocando tubos de néon rosa-avermelhado como parte da instalação, os quais substituiriam a escuridão do local fechado há tempos.

O projeto inicial foi alterado, pela dificuldade em manter um segurança no local por tempo integral. A idéia inicial era realizar um vídeo sobre meninas prostitutas, uma peça poética e não um documentário, a ser exibido seqüencialmente em vários monitores, ou seja, desde o desembarque dos trens até a saída da estação. A solução encontrada foi criar um livro de artista que seria exposto na vitrine de uma loja fechada, anexa à bilheteria do Metrô.

Em outro momento da instalação, *Pretty Baby* foi montado na Pinacoteca de São Paulo, sendo previsto um público mais conhecido por mim, como artista, tanto por se inserir no que chamo de *iniciado*, como por já haver exposto outras vezes no local. Este museu tem freqüência diversificada por abrigar a maior coleção de arte acadêmica brasileira lado-a-lado com exposições contemporâneas. Entretanto, sempre esteve presente em minha fantasia que a peça no Metrô levaria um público diferente à Pinacoteca, e que o reverso também seria verdadeiro. Isto se realizou em par-

te pelos cartazes da mostra, colocados em todas as estações do Metrô, chamando mais pessoas para a Pinacoteca.

A principal razão da escolha da Pinacoteca, para mostragem do trabalho, foi sua proximidade da Estação da Luz do Metrô, que lhe dá acesso, estando localizada numa zona onde se concentram meninas prostitutas.

Pretty Baby (Menina Bonita) é uma peça com intenções políticas, pois foi a minha maneira de chamar atenção para um problema que angustia minha consciência de pessoa livre e de artista atuante: a escravidão sexual de meninas.

4.2 O público específico deste texto

Quanto ao público deste texto, imagino-o diferente. Ele será muito mais reduzido, porque só o meio acadêmico tem interesse neste tipo de análise. O que me leva a escrevê-lo é a necessidade de refletir sobre a questão e uma possível curiosidade de terceiros sobre a análise verbal de um trabalho visual feita por quem o criou.

Para tanto, escolhi penetrar no universo de *Pretty Baby (Menina Bonita)*, em uma quase transdução verbal, tendo como intérprete eu mesma colocada como duplo público: visual e verbal.

A posição da artista, como leitora de sua própria obra, pode ser vista como privilegiada, pois ela conhece as decisões que acompanham o projeto, tem as chaves sógnicas e simbólicas para decodificar a obra e imaginar seu público. Por outro lado, uma artista visual tenta dizer tudo com seu trabalho, e um texto escrito leva-a a manejar outros instrumentos.

A leitura que ora intento volta-se aos signos presentes, mas não adentra aspectos analíticos, por mais que me interesse a psicologia profunda, pois sempre tentei resguardar minha arte, preservando-a do que considero uma violação. Ressalto, entretanto, que minhas instalações têm se inspirado em funções atribuídas ao feminino arquetípico, que junto com o masculino formam a psique integral, segundo Jung.

Foucault (1985, p.25), no texto sobre *Las Meninas* de Velasquez, afirma ser necessário usar um artifício para se penetrar o universo visual por meio da palavra, e, para tanto, escolhe a pin-

tura, que tem sido o suporte de arte preferido para a leitura *interartes*. A instalação é um meio de arte posterior a Foucault e, talvez, complexidade da superposição sígnica presente nos diversos meios que a constituem, ainda não tenha merecido um texto semelhante ao dele, (pelo menos do meu conhecimento).

4.3. Instalação

Em um texto de 1992 (p.22), quicá importante por ter sido o primeiro escrito em português, tentei dar uma definição de instalação, ou do que chamei de “espaços do imaginário”

Nos trabalhos conhecidos como instalação, os elementos estético-conceituais agrupados ou criados pelo artista, direcionam intencionalmente a uma leitura específica do lugar, criando uma ruptura com o real e transportando o visitante a um virtual mágico, constituído por uma realidade objetual em escala humana experienciável em tempo presente.

Na percepção espacial da instalação, entram, basicamente, elementos advindos da arquitetura, a qual tradicionalmente organiza espaços destinados ao abrigo de funções da vida humana, elementos estes também presentes no teatro.

5. Leitura da Instalação *Pretty Baby* (Menina Bonita)

A Visão da Autora

Existem inúmeras camadas de leitura em um trabalho. Trago para a que me proponho fazer, o que me enforma e me informa sobre a vida. A primeira, na criação da obra, uma leitura consciente de cada momento de planejamento e de execução, que se superpõe a uma outra inconsciente, própria da criação. A segunda, na leitura reflexiva da mesma obra, muito mais produto do consciente, feita num tempo posterior e fruto misto de trocas com outros leitores, numa viagem sígnica, e como tal em transformação.

A primeira impressão de um trabalho como este é dada ao público pelo título exposto no convite ou catálogo, pois, pela própria estrutura, ele é “instalado”; inexistente como um todo antes disso, porque tem como proposta uma relação espacial. Obras deste tipo são constituídas de elementos organizados, destinados a criar um micro univer-

so de significados superpostos, só existentes ao serem instalados. Isto ocasiona dificuldades, mesmo para a feitura de catálogos, onde a fotografia deve apresentar por primeiro a obra ao futuro público. Portanto, no catálogo, a relação *interartes* do verbal e do visual no título, constante em algum projeto do trabalho ou em um outro elemento possível de representar o todo, neste momento, é poderosa e importante.

Pretty Baby (*Menina Bonita*) é o título de um filme “clássico” de Louis Malle sobre uma menina prostituta no início do século, no sul dos Estados Unidos. Apropriei-me dele, pois o conceito de apropriação, tão presente no pós-moderno, perpassa este trabalho nos elementos utilizados nas páginas do livro-instalação como fotos, textos e bordaduras, sendo que a apropriação serve bem à simbologia da prostituta, como algo reusado. O título composto, *Pretty Baby* (*Menina Bonita*) une o inglês ao português, do filme homônimo. *Menina Bonita*, na parte instalada no Metrô, porta um signo importante a ser notado, o parêntese, que emoldura a tradução. Ao mesmo tempo em que este é um recurso normal para tradução de títulos, ele traz aqui a conotação da transposição do lugar consagrado para o público, onde o inglês não é entendido, e assim estendendo-se o sentido a toda a obra que espera penetrar um público não iniciado.

Pretty Baby (*Menina Bonita*) é uma instalação de lugar específico, pois cada uma de suas duas partes foi criada para o local escolhido. Retornando à questão do feminino arquetípico em minha obra, aqui foi escolhida a função de abrigar, proteger, como a ressaltar a vulnerabilidade de quem é menina e *putescrava*.

Ao determinar que a Instalação acontecesse em dois lugares, estendi muito o tempo tradicional de um trabalho como este. O próprio ato físico de andar tornou-se uma determinante, imperando na visitação do trabalho, uma vez que existe uma apreciável distância entre a sala da Pinacoteca e a entrada oeste da Estação do Metrô, locais de apresentação das duas instalações. A ligação do trabalho com elementos da arquitetura, estendia-se do espaço das duas instalações, transbordando pelas ruas cruzadas, no percurso entre uma e outra.

Gaston Bachelard, no livro *The Poetics of Space* (1969 [1958], p. 96), discorrendo sobre o

ninho, lembra Thoreau (1858) descrevendo a árvore como o vestíbulo do ninho, toda ela se transformando num grande ninho pela escolha do pássaro que aí construíra o seu. Semelhante a esta figura poética, toda a Estação da Luz transformou-se na instalação aí colocada, bem como a Pinacoteca. O percurso de ligação entre as duas restou imantado pela intenção, primeiramente da artista e depois do público visitante, que fez dele um território delimitado, demarcado. Ora, essa delimitação de território virtual em arte foi feita tradicionalmente pela moldura, mas se formos mais longe, em tempos e culturas onde arte e ritual ainda não se encontravam diferenciados, chegaremos à delimitação territorial como uma função primordial para a realização de rituais.

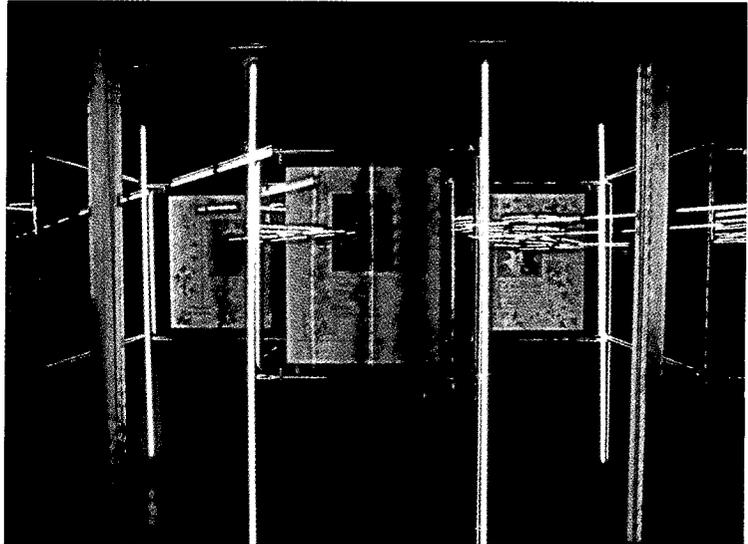
Esta presença de vestígios do ritual, na forma instalação, foi amplamente pesquisada em minha tese de mestrado na ECA-USP, quando fui buscar apoio em Mircea Eliade e Cassirer e, na possível presença de rituais contemporâneos, em Gillo Dorfles (1965, p.57).

É uma recorrente em meu trabalho juntar dois momentos físicos diversos que passam a compor uma só peça, e mesmo que isto pareça uma contradição, onde cada um se sustenta por si. Sinto estes dois momentos como uma referência mútua que deixo em aberto para o público interpretar. No caso da instalação em estudo, o cartaz, amplamente divulgado, unia os dois trabalhos num convite à visita e, estas informações foram repassadas à imprensa.

5.1 *Pretty Baby (Menina Bonita)*

A sala onde estava o trabalho, na Pinacoteca, dedicada somente a ele, foi escurecida para que a linguagem da luz, de primordial importância, pudesse ser decodificada na sua integridade física (figura 1). É essa penumbra rosa-avermelhada que criava o *mood*, alterando completamente a percepção do espaço previamente lido como uma sala comum do museu. (Há alguns anos, minhas instalações têm focado o fenômeno luz como fonte de percepção). O tubo de luz catódica rosa com 2,40m de altura ocupa-

FIGURA 1



va o ponto central da sala; pendurado no teto penetrava em um cilindro de parafina, atravessando um retângulo de chapa acrílica jateada, sugerindo uma ara. Ladeando a ara achavam-se duas caixas de luz com as imagens fotográficas em vermelho, na técnica de duratrans, de duas meninas. Estas imagens eram determinantes da parte semântica do trabalho, encontrando-se todo o conjunto delimitado no espaço da sala por um círculo em pétalas de rosas vermelhas. Afixado ao batente da porta de entrada podia-se ler um verso escrito em caligrafia manual, semelhante à empregada no livro-instalação exibido no Metrô, com o mesmo verso chave inscrito numa das lâminas:

Onze anos

Cem horas

Putescrava

Esta relação imagem-texto, neste momento do trabalho, existe como um longínquo e optativo delimitador do sentido da instalação, sendo diversa, mas não menos importante, de quando aparece no livro-instalação, formando um todo com a foto e os desenhos. O signo escrito circunscrevia a leitura que a artista quer dar ao todo visual, mesmo que ela tenha deixado ao leitor a possibilidade de, não lendo o verso, ter outras leituras que o signo visual possa sugerir.

Uma das fotos nas caixas de luz era de uma menina de classe média (a própria artista em criança), assinada por uma fotógrafa e tirada em estúdio. A apresentação do trabalho, no convi-

te-cartaz, revela essa identidade, sendo esta uma maneira da artista se colocar como partícipe do mundo da menina prostituta. A expressão do olhar dirigido abertamente ao leitor, contrastava violentamente com a que se lia na foto à frente, a de uma menina de rua, uma foto feita na rua, mostrando um olhar baixo e tristonho. As fotos traziam consigo qualidades bem aparentes de classes sociais distintas sem entretanto conferir-lhes outros atributos possíveis, como o de prostituta. Esta é a característica da *mímesis*, espelhar sem conotar.

A própria escolha do lugar - uma sala fechada e isolada das demais obras exibidas na Pinacoteca - já propunha um sentido à leitura. Em um trabalho de instalação, onde a percepção espacial é a meta, os limites da sala podem ser considerados como moldura.

Em sentido simbólico o que ressalta é o abrigo, a proteção trazida por um espaço demarcado, aliás duplamente, pela presença do círculo de pétalas de rosas vermelhas. Vemos aí o sentido duplo da moldura como separação entre o espaço virtual do cotidiano e o espaço sagrado do profano. A artista enfatizou esta relação ao colocar o círculo de pétalas que inibiam a aproximação do visitante, das fotos das meninas, já encerradas em caixas de luz, de madeira pintada de preto. As pétalas de rosas vermelhas espalhadas no dia da abertura da exposição, com seu perfume, levavam o olfato a participar da percepção espacial marcando o passar do tempo através de sua secagem. A escolha da rosa traz consigo toda a simbologia atribuída a ela desde épocas medievais, e aqui relacionada às meninas. As pétalas de rosas incorporavam a natureza ao trabalho, um elemento situado dentro do universo ecológico, num contraponto aos outros como o néon, o duratrans e o acrílico.

Só a luz penetrando tudo transformava numa mágica coloração rosa-vermelho. Quantas vezes, e em quantas culturas, os bordéis são encimados por uma luz vermelha!

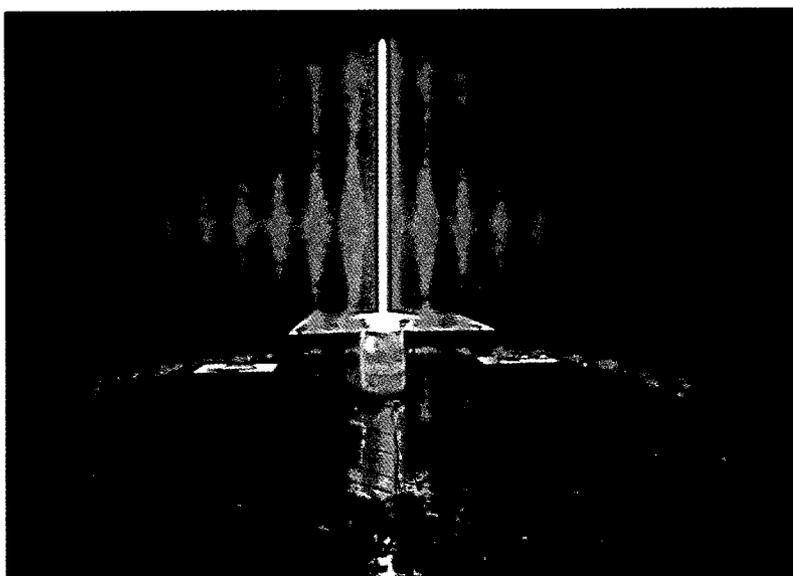
O próprio tubo de luz penetrava por um orifício circular na ara e no cilindro de parafina.

O Shiva-Lingan indu representa a união do feminino e do masculino numa forma semelhante: um cilindro penetrando um círculo. A forma de ara como mesa tem tantos sentidos na nossa própria cultura que me parece desnecessário comentá-los, mas sua posição torna dúbia a relação proposta no posicionamento das duas meninas: união, separação.

5.2 (Menina Bonita)

O segundo momento da instalação (*Menina Bonita*), na estação Luz do Metrô, concebia o espaço de maneira bem diferente (figura 2), um livro-instalação colocado no correr da vitrine (parede frontal em vidro), de uma loja triangular próxima à bilheteira, com forma marcante, por constituir um canto, tendo as características psicológicas inerentes a esse espaço.

FIGURA 2



Em linguagem corrente surgem as expressões “meu canto”, “vá para o canto”, e outras semelhantes, como uma alusão ao enquadramento, de isolamento, seja voluntário, seja imposto como uma punição, mas na intenção de dar um tempo à introspecção. Um canto também é um extremo espacial, encontro de duas direções em vértices apontando para uma terceira.

De uma maneira bem mais dramática, gostaria de lembrar que as prostitutas, em vários lugares, são mostradas em vitrines aos fregueses. Vitrines são também metáforas do desejo.

O livro de artista, elemento objetual centralizador da instalação, continha nove lâminas de papel de 90 x 70cm cada, colagem em técnica mista, usando foto, texto e bordadura em desenho. O livro de artista (suporte de arte bastante conhecido), seguia o formato gráfico dos livros de horas medievais, iluminuras, mostrado página a página, sem a intenção de ser lido em seqüência, deixando ao visitante a liberdade de andar por sua frente em um vaivém, e a seu próprio deleite. Este livro, que chamo de livro-instalação, alterou-se ao ter suas páginas emolduradas em sanduíche acrílico, dispostas em armação de metal, configurando um percurso denteado ao longo da vitrine, integrado plenamente ao ambiente e absorvendo todo o ruído visual provocado pelos reflexos, no vidro fronteiro, das luzes cor-de-rosa que ladeavam as imagens centrais, das luzes brancas do espaço externo da estação e das pessoas que aí circulavam. Novamente enfatizo a percepção espacial alterada pela presença do recorte rosa-avermelhado, a se ressaltar do resto do ambiente iluminado por luzes fluorescentes comuns. Os quatro tubos de néon ladeando as figuras centrais da Madona e a das duas meninas criavam uma atmosfera concentrada e mais definida (por estar mais iluminada), realçando a solenidade da relação entre estas três imagens, numa tentativa de conscientizar a sacralidade da menina.

Há uma extensão da vida cotidiana que, ao ser refletida no trabalho, transforma-se, assumindo características míticas, se voltarmos à noção de instalação - a de ser um resíduo do espaço ritual, do espaço delegado semelhantemente ao espaço virtual da arte, ruptura do dia-a-dia. O contrário, buscado pela arte de vanguarda de integração na vida, também é possível, pois aqui se apresenta a questão do interno-externo criado pela situação da vitrine. Entretanto, não se pode esquecer que este espaço é público e não se insere nos consagrados pela arte, como, museus e galerias. Ele fica momentaneamente dentro desta qualificação pelo poder legado ao artista de transformar o comum em arte.

Novamente chegamos à questão da moldura: se esta é uma arte espacial, o vidro da vitrine pode ser visto como moldura repetida nas margens transparentes dos sanduíches acrílicos, envolvendo cada lâmina, e nas suas bordaduras.

Essas páginas ou lâminas, como chamei, assemelham-se mais a páginas ilustradas em livros tradicionais. O trabalho final é dirigido para ser visto como um todo, onde os signos verbais não ilustram os visuais, mas sugerem relações, solicitam a atenção do leitor e mesmo sua contribuição para serem decodificados.

O trabalho, com uma colagem temporal, a dilatar as características do conceito colagem, unia elementos de épocas distintas: bordaduras apropriadas de iluminuras do século XIII, fotos em técnica atual, e, entre elas, imagens que iam da Madona de Dürer à foto da artista em criança e a de uma menina de rua dos dias atuais. O espaço de cada lâmina fechando-se sob si mesmo, não seguia a leitura de um texto corrido, mas era constituído por outra colagem, a de trechos de poesias de autores populares, como Cláudia Barros, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Torquato Neto. O texto, que decodifica o assunto é o da artista, o mesmo que encima a entrada da instalação na Pinacoteca.

É ele que, associado ao título de Louis Malle, *Pretty Baby (Menina Bonita)*, e a memória dele, fecha semanticamente o trabalho. Quanto à relação verbal-visual, as duas formas de arte mantinham-se separadas à medida que revestidas de seus signos próprios, aqui usados dentro da organização gráfica tradicional, podendo ainda ser tomados como um todo em técnica mista.

A presença das mesmas fotos e das mesmas meninas vistas na Pinacoteca ligava os dois trabalhos. Contudo, a imagem predominante era agora a da menina de rua, duas vezes repetida, tendo seu sentido dilatado pela associação de imagens diversas da cidade, superpostas em técnica fotográfica de sanduíche de negativos. Uma é a foto de uma casa de desabrigado improvisada na rua, outra o reflexo de prédios de apartamentos em um bairro de classe média. Nas duas lâminas restantes, as fotos foram tiradas de um livro de arte sobre imagens de mulheres: uma mostra um zoom em uma foto de menina refletida no espelho, outra, um zoom recorta o torso de uma adolescente, transformando o individual no genérico, pela ausência do rosto e ao mesmo tempo ressaltando as partes sexuais. Sobre esta última foi projetada uma imagem de campo em floração.

No século XIII as páginas dos breviários, livros de horas, encerravam o mundo dos religiosos vivendo em conventos, voltados para uma realidade interna onde predominavam imagens advindas da sua fé. Aí textos do Evangelhós eram ilustrados e marginados com desenhos fantasiosos onde apareciam cenas da vida no mundo medieval. Já nesse tempo, portanto, era feita essa colagem de tempos diferentes da história. Ao apropriar-me desta estrutura, copiei algumas destas bordaduras, introduzindo, em uma, elementos do meu cotidiano, como o desenho de minha filha grávida. A bordadura, moldura no sentido tradicional, exerce suas funções clássicas de separação do mundo cotidiano do virtual, mas é ao mesmo tempo parte deste virtual, criando um sentido ambíguo. Tanto no original como na minha apropriação desses desenhos de filhas, pássaros, dragões, parecem guardar a intimidade da meditação do que está dentro e é oferecida ao leitor. Eles se referem à proteção mágica, delimitando a ruptura tempo-espacial representada, ao eterno retorno mítico, que a arte partilhou com o ritual.

O texto total, ou seja, a instalação como um todo, sendo constituída por uma colagem de elementos vários, obedecia às regras sígnicas já estudadas desde o Cubismo, determinando a colagem como uma revolução na representação; aqui anexando a realidade da vida à *mimesis*, portava elementos de universos diversos para construir uma realidade nova e diferente.

No artigo *The Object of Post Criticism*, Gregory Ulmer (1983, p. 84) distingue a montagem da colagem, apoderando-se de uma citação de Lévi-Strauss: "Collage" is the transfer of materials from one context to another, and "montage" is the "dissemination" of the borrowings through the new setting".

Em um trabalho como *Pretty Baby (Menina Bonita)*, estes dois procedimentos se aliam para se estruturarem sintaticamente, o que aliás, já foi examinado de maneira diversa, no conceito de instalação. Voltando a esse conceito, sabemos de seu trânsito por vários universos sígnicos. A fusão das diferentes linguagens pode não alterar as regras de leitura inerentes a cada uma dentro do universo sígnico estrutural, mas por certo age como um catalisador alquímico, tentando transformar objetos e lugares em um espaço mágico semelhante ao espaço ritual.

6. Conclusão

No início deste texto, enumerei as razões que me levaram a ser considerada como leitora privilegiada da instalação *Pretty Baby (Menina Bonita)*. Gostaria de acrescentar mais uma: a curiosidade que o público, em geral, tem sobre a criação de uma obra de arte. Esta última razão talvez seja o mais forte referendo à autoridade do artista em ler sua produção. No decorrer da mostra da instalação em apreço, como aliás de todas as minhas exposições, defendi a posição de não explicar o trabalho, mas de tentar ampliar sua leitura.

Apesar do usuário do Metrô ser um público não iniciado, em sua maioria, percebi o quanto ele se sente valorizado pela presença de um trabalho de arte em sua área de circulação. Talvez esteja no sensível a possibilidade de ampliar os leitores de uma peça de arte, fazendo-os sentirem como contidos e continentes num segredo que se chama arte. Mas penso que uma leitura mais iniciada, continue acessível apenas a uma porção restrita da sociedade.

Notas

² *Interartes*, aqui significa uma transposição do signo visual para o verbal sem entretanto, se ter em mente uma recriação da obra no sentido estético, uma tradução poética, mas sim uma ampliação do signo. Diferente do que acontece na *Tradução Intersemiótica* que, segundo Plaza, "é uma tradução entre os diferentes sistemas de signos, tornando-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos," (1987, p. 45). Esta instalação data de 1993 e foi escolhida por apresentar um conjunto interrelacional de signos que me interessava estudar, e também por se revestir, para mim, de possibilidades de reflexão em contraponto com o trabalho interativo, em arte computacional, que ora produzo.

² *A Roden Crater*, de Turrell, alia arte, ciência e ritual, na construção de um observatório natural de fenômenos astronômicos.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press. 241 p. 1969 [1958].

BARROS, Anna, "Luzgar: Lugares de Muy Vivir-Espaços Rituais do Arquétipo do Feminino na Arte Contemporânea". Memorial Descritivo da Tese de Mestrado em Artes. ECA. USP, 1990.

_____. "A Percepção Espacial como Arte: Instalação". APG Revista da Associação dos Pós-Graduandos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n.1, p. 19-25, julho/set. 1992.

DE KERCKHOVE, Derrick. *A Pele da Cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 294 p. 1995.

- DORFLES, Gillo. *Novos Ritos, Novos Mitos*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 407 p. 1985 [1966].
- GABLIK, Suzi. "Reclaiming Sacred Vision". *ART Papers*, p. 4-6, nov/dec.1987.
- JUNG, C.G. *O Eu e o Inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 159 p. 1978 [1971].
- LEVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva. Por uma Antropologia do Ciberespaço*. São Paulo: Edições Loyola, 212 p. 1994.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectivo, CNPq, 217 p. 1987.
- ULMER, Gregory L. "The Object of Post-Criticism", em Hal Foster et al., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port-Townsend, Washington : Bay Press, p. 57-82. 1983. 159

Abstract:

This text is an interarts analysis of my installation *Pretty Baby* (Menina Bonita), considering three kinds of readers: the initiated public (of the artworld), the lay public (with little or none art contact), and the artist who created the work. The artist is focused as a distinct reader because he knows already the decisions taken during the creative process, because he has the semiotic keys that enable the reading of the work and also because he knows which public is ment to view the work. This is a reflexion by a visual practicing artist important for being a straight verbal communication with the reader without a theoretical interpretation.

Key words: Art, installation, public, semiotics

