

---

## **Cabeça, tronco e membros: reflexões sobre um projeto de instalação**

Beatriz Pimenta Velloso\*

---

Esse texto, que aborda teorias da percepção, da fotografia e das artes visuais, é uma reflexão da autora sobre os procedimentos utilizados para a construção de um projeto de instalação. Cabeça, tronco e membros foi experimentado no galpão do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA – UFRJ e, posteriormente, na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, através do projeto Rumos do Itaú Cultural.

*Arte Contemporânea, Fotografia, Percepção Visual*

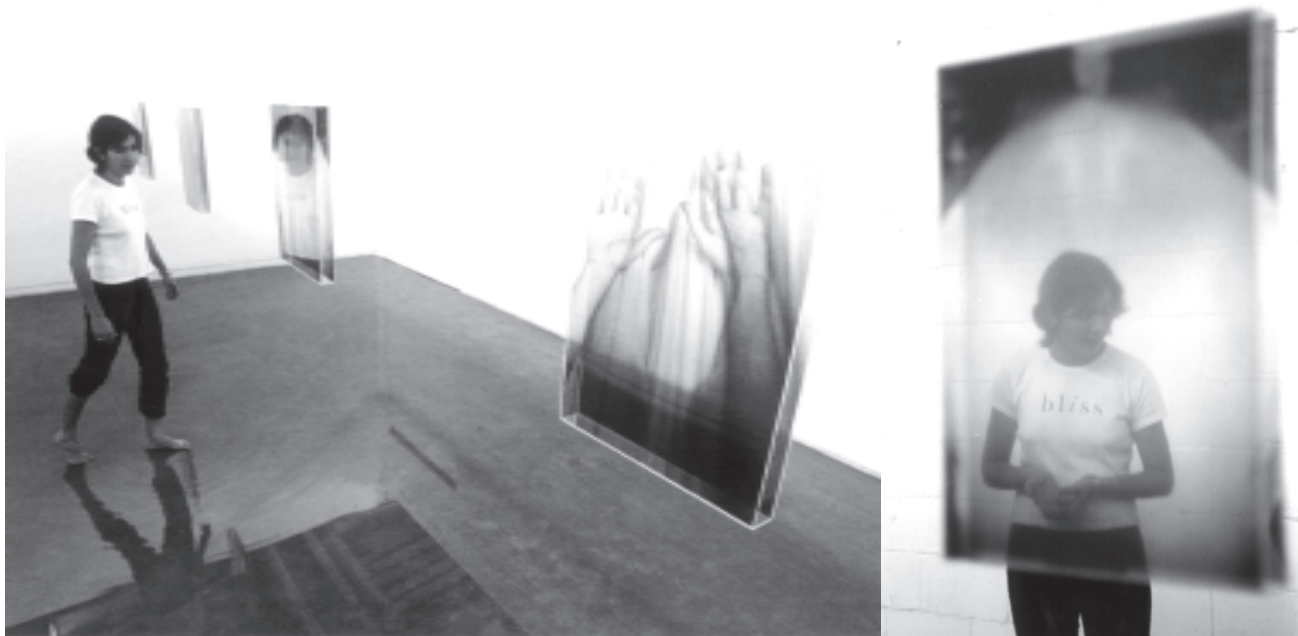
*Toda e qualquer organização espacial traz em seu bojo  
uma afirmação explícita da natureza da experiência temporal.<sup>1</sup>*

Rosalind Krauss

*Cabeça, tronco e membros* é uma instalação que explora a integração do corpo com o espaço que o envolve<sup>2</sup>. Os reflexos do corpo de qualquer pessoa que entre nesse espaço se fundem com as imagens de corpos que estão inseridas dentro de caixas transparentes. A cortina branca na entrada do ambiente dá continuidade à parede branca, ela fecha lateralmente o espaço da galeria criando

---

\*Beatriz Pimenta Velloso é artista e mestre em Linguagens Visuais pela EBA- UFRJ. Foi professora contratada do Instituto de Artes, UERJ, pesquisadora-visitante na EPSJV, Fiocruz, e atualmente faz doutorado em Imagem e Cultura na EBA-UFRJ.



**Caixa da instalação no galpão PPGAV/UFRJ**

Beatriz Pimenta, 2002

Fotografia de Christina Bocayuva

um retângulo branco perfeito para fotografias. Mas, contrariando a idéia de cubo branco, de espaço acético comum às galerias de arte, uma lâmina d'água sobre o piso, provoca, através do reflexo, a fusão entre o teto e o chão de um tosco (ou talvez charmoso) galpão. O espectador, que é convidado a entrar na instalação sem sapatos, vê a sua imagem rebatida na profundidade do chão e tem a estranha sensação de estar caminhando sobre o teto. Nas caixas, a superposição das imagens do teto e do chão, ocorre a fusão das imagens das películas transparentes e a do espectador que as observa. O acrílico e o fofolito que constituem as caixas se assemelham à água, são superfícies transparentes e refletoras. Nas caixas a imagem do espectador pode atravessar ou se refletir sobre suas superfícies.

O corpo na caixa é leve e transparente, imagem sem volume; é uma visão paradoxal em relação à idéia que temos de corpo, que é peso, volume e sensibilidade. No entanto, a imagem do corpo já traz por si mesma um apelo sensorial, o significante leva diretamente ao significado. As imagens por elas mesmas podem sensibilizar o espectador, mas seu corpo só é tocado literalmente quando ele é

convidado a molhar os pés para entrar na sala. Sensação que parece ser aumentada quando nos estranharmos nos reflexos que a acompanham, quando nos sentirmos caminhando sobre o teto e nos vemos refletidos na imagem de outros corpos.

## Inspiração

A idéia inicial, para despertar sensações a partir de um determinado ambiente, seria a projeção de um vídeo em uma sala escura com reflexo no chão molhado. A imagem desse vídeo seria a de uma ilha que fica entre as praias da Boa Viagem e Flexas, na cidade Niterói, lugar que eu freqüentava na infância. No horizonte dessa praia, de um lado está a paisagem do Rio de Janeiro, e do outro, a pequena ilha. Essa ilha tem a forma semelhante à de um navio, na paisagem ela funciona como um muro que esconde o que está atrás dela. Quando criança pensava em nadar até essa ilha, imaginava o que encontraria e o que poderia fazer por lá. Para realizar a antiga fantasia, muitos anos depois, um dia de manhã cedo em que a água estava limpa (o que é uma raridade), tomei coragem e fui até lá.

Desse mergulho no passado ficou o momento da chegada: o enorme reflexo colorido da ilha sobre a superfície da água escura envolvia todo o meu corpo. Quando aconteceu, eu percebi que já tinha chegado à melhor parte da minha experiência: meu corpo envolvido simultaneamente pela água e pela imagem da ilha. Imersão, uma sensação visual aumentada pela gravidade e temperatura da água. A instalação, *Cabeça, tronco e membros*, é uma tentativa de transmissão dessa sensação.



**Ilha da Praia de Boa Viagem**  
Fotografia de Beatriz Pimenta

## Influências

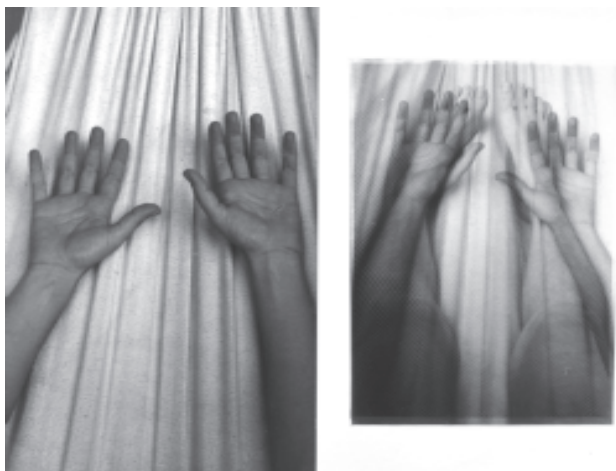
Sugerida por trabalhos como as bolas de basquete mergulhadas na água, de Jeff Koons, e por Damien Hirst, com seus animais seccionados conservados em formol dentro de tanques transparentes, construí um recipiente para as minhas imagens. Apresento as minhas caixas vazias, as imagens são uma fina película transparente que adere às superfícies refletoras do acrílico. Os fotolitos e os reflexos do espectador se fundem sobre essas superfícies, as caixas formam um vazio cheio de imagens.

As caixas vieram inicialmente como suporte para a superposição de fotolitos. O fotolito é a matriz dos impressos, é o material usado para a multiplicação das imagens. No tempo, o efeito de moiré obtido pela superposição dos fotolitos pode ser facilmente percebido através de qualquer movimento do espectador, por um simples desvio do olhar ou por qualquer movimento do seu corpo pelo espaço da sala.

Na escolha da minha imagem como modelo para as fotografias parti do princípio que nada é mais cotidiano a determinado indivíduo do que o seu próprio corpo. O corpo nas fotografias aparece estático, desprovido de movimento e sensibilidade, ali ele pode se tornar estético como qualquer outro objeto, mas ele perde grande parte de sua significação, ele se coisifica.

Nas caixas, a imagem fotográfica ganha outra dimensão, ela não é mais estática, plana e opaca. As imagens transparentes nas caixas quando somadas aos reflexos temporários do espectador formam outras imagens. A fotografia é um instante congelado que concebe um plano perfeito, um conjunto de objetos sobrepostos sobre uma única superfície opaca. Diferente das fotografias em suportes tradicionais, a transparência das caixas fornece às imagens um índice de espacialidade, elas permitem a penetração do olhar para além de sua superfície.

O deslocamento no espaço é o que proporciona a fruição da tridimensionalidade. Para percebermos a existência do espaço é preciso tempo, na duração do percurso pela instalação o corpo reage ao espaço e o espaço reage à presença do corpo.



**Fotografia original e uma caixa da instalação**

Beatriz Pimenta, 2002

Fotografia de Paulo Rodrigues



**Vista da Instalação no Galpão do PPGAV/UFRJ**

Beatriz Pimenta, 2002

Fotografia de Christina Bocayuva

No dia em que a instalação foi experimentada, no galpão do PPGAV, estava claro e muito quente na ilha do fundão. Ao despejar um primeiro copo de d'água sobre o chão, percebi a nitidez da imagem do reflexo do teto sobre o chão, a água nos pés causava uma sensação agradável que percorria todo o corpo. Quando a água invadiu cobriu o chão da sala, ela parecia ter saído de dentro das caixas. Um conteúdo líquido imaginário parecia ter escorrido para o espaço externo, agora o recipiente da sala absorvia todos os objetos que lá se encontrassem fazendo com que suas imagens e movimentos também fizessem parte da instalação. A água ali era um revelador da presença das pessoas no ambiente arquitetônico, um segundo plano visual que trazia tudo para dentro do chão de cimento. A instalação se completa na interação das imagens dos corpos dos espectadores com a sala. O que apresento junto a esse texto através de fotografias são momentos gravados dessa interação.

No dia da apresentação no galpão, os participantes da experiência fizeram observações que contribuíram para a elaboração desse texto. A primeira pergunta foi o que a instalação tinha a ver com a ilha. Agora respondo que na sala, como na ilha, a imagem-reflexo exerce uma atração, ela tende a nos prender dentro d'água. Como partículas dentro de um recipiente com água, na instalação, nós entramos circulamos pelo espaço e depois nos depositamos em algum canto. Foi como estar de molho em um estado de diluição. Para entrar na água é preciso desejo, depois de absorvidos por ela, para sair, é necessário suportar uma mudança de estado físico. Outro participante sugeriu que deveria haver só uma grande caixa deitada sem as imagens de fotolito. Há sempre outra possibilidade com a qual podemos desdobrar, continuar um trabalho. Um último comentário foi que a instalação éramos nós ali, naquele espaço, naquela hora, vendo, ouvindo e falando.

## Reflexos

O recurso dos reflexos, no chão e nas caixas, traz objetos que estão fora do campo visual para dentro dele. Eles multiplicam os olhares, quebram a planura da visão e proporcionam uma espécie de visão espacial. Nas fotos, a visão do espaço é fragmentada em planos de enquadramento. O princípio da pintura cubista seria a multiplicação dos planos em um mesmo plano, a fragmentação



**Detalhe da Instalação no Galpão do PPGAV/UFRJ**

Beatriz Pimenta, 2002

Fotografia de Beatriz Pimenta

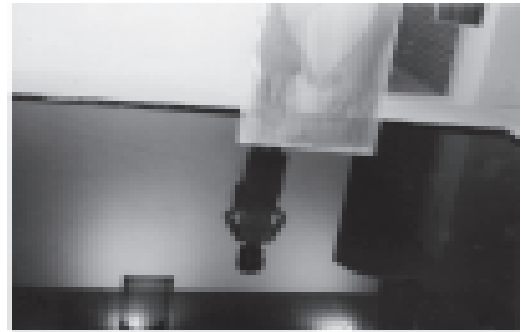
da imagem dos objetos até a abstração. Na instalação, se considerarmos o tempo e o deslocamento do espectador teremos um espaço multifacetado pelo movimento, mas esse espaço é um tempo em que se penetra, em que os sentidos se ampliam e a percepção visual se aguça.

A água, o ar e o chão da sala, podem ser considerados os espaços que contêm os objetos. O reflexo é como se fosse a aura do objeto irradiada no espaço, ela se expande até se projetar e refletir sobre outros objetos ao seu redor, e também se transformar, quando recebe sobre si o reflexo desses outros objetos. O reflexo é uma imagem virtual, o objeto não está lá, mas sua imagem é uma referência da sua proximidade, uma demarcação de sua área de influência.

A água e o acrílico revelam a sala e seu conteúdo, capturam as imagens como as fotografias. Em algumas fotografias da instalação, a imagem mais nítida está no reflexo e não no objeto. Para priorizarmos o reflexo numa fotografia basta ajustar na câmera o tempo de exposição à luz, porém nesse procedimento perdemos a nitidez do objeto que diretamente reflete sua luz na câmera escura. Quanto mais evidenciamos o virtual a noção de realidade se torna mais vulnerável.

Como o acrílico das caixas e a água do chão são planos refletores, é, quase sempre ele, o espectador, que se vê nos objetos que observa. Sua imagem percorre o teto, o chão, as paredes e as caixas, todos os objetos se transformam em planos que se superpõem à sua imagem refletida. Esse jogo de reflexos tem algo de Narciso, que acredita ver um outro, quando é sempre a imagem dele mesmo que está admirando. Mas aqui as diversas superfícies refletoras são mais ambíguas, no jogo de olhares dos participantes e da câmera é possível ver-se na imagem de um outro. O jogo de imagens multiplica o narcisismo, quando não sabemos onde o olhar narcísico do espectador busca a sua própria imagem.

Os reflexos são índices, e “os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contigüidade física, de co-presença imediata com seu referente”.<sup>3</sup> No caso dos reflexos, a proximidade física entre o signo e o objeto, acontece numa conexão em tempo real, isto é, elas só existem no momento que os referentes e seus planos refletores estiverem ali. Já nas fotos feitas da instalação, o signo está separado do seu referente. Elas foram feitas ali, mas podem ser transportadas para um outro lugar. A junção dos reflexos com as fotografias na instalação incorporam a lógica do índice fotográfico em dois momentos: no momento da execução das fotos que estão nas caixas, existe uma relação de contigüidade entre signo e seu referente; na etapa seguinte, as caixas com os fotolitos representam os signos separados de seu referente. Já os reflexos são como as sombras só existem temporariamente, mas sempre em contigüidade física com seus referentes.



**Detalhes da Instalação na Fundação Joaquim Nabuco, Recife**  
Beatriz Pimenta, 2002  
Fotografia de Beatriz Pimenta



## Referenciais

Harold Rosenberg nos fala da relação que existe entre a pintura e o corpo físico do artista que a executa<sup>4</sup>. Na *action painting*, o interior psicológico através do gesto do artista é impresso à tinta na lona. Nesse sentido, a pintura abstrata é uma metáfora das emoções humanas. As imagens transparentes do corpo na instalação podem ser consideradas uma citação ao corpo físico do artista, literalmente presente na obra, mas não pretendem ser metáfora de um corpo psíquico. Aquelas imagens estão ali como os reflexos, tudo transpassa e reflete sobre a singularidade delas.

Uma década depois, na arte minimalista, Donald Judd vai rejeitar essa noção do gesto individual do artista, da ilusão pictórica como metáfora de um momento psicológico privilegiado, privado do artista. A noção do gesto individual do artista, da transmissão de seu interior psicológico, pode ser questionada pela filosofia de Wittgenstein, quando é improvável a existência de algo que pudéssemos classificar como uma linguagem particular.

uma linguagem em que o significado é determinado pelo caráter singular da experiência interna do indivíduo de tal modo que, se aos outros não é dado ter essa experiência, não lhes é dado conhecer verdadeiramente o que determinada pessoa designa com as palavras que usa para descrevê-lo<sup>5</sup>.

Para transformar a experiência dessa arte privada em pública, Judd utilizou unidades de modelos abstratos que pudessem representar simplesmente uma organização da matéria, uma coisa depois da outra. Como as palavras, unidades codificadas que adquirem um significado em função de sua organização. Na instalação, as caixas podem ser consideradas uma citação da arte minimalista pela sua organização em módulos no espaço, uma depois da outra: cabeça, tronco e membros. Mas o significado delas está no seu interior ser vazio, um vazio pronto para receber qualquer conteúdo o que possa se misturar temporariamente à imagem transparente dos corpos<sup>6</sup>.

As fotografias nas caixas são como *gestos* que marcam a presença do artista na obra, uma espécie de nostalgia de uma autoria que antes era marcada por um estilo próprio. Em *Cabeça, corpo e membros*, o que marca a presença do artista na obra são registros do seu próprio corpo. Através de simetrias rebatidas nas películas invertidas, esse corpo ainda busca ser estético, mas acaba adquirindo uma aparência robótica. Sua presença congelada está preservada dentro das caixas, mas também sujeita a invasões temporárias do ambiente externo. As fotografias nos fotolitos são originais que permitem a reprodução gráfica das imagens. O original isolado numa caixa fechada e transparente, quando expõe o seu conteúdo vazio é uma espécie de afirmação de que uma imagem por si só, não significa. O conteúdo das imagens sempre estará ligado ao contexto que a cerca.

Não pretendo com esse texto direcionar a experiência do espectador no trabalho de arte. Na instalação, há uma parte não visível nas fotos, não codificada nos textos, que é como a subjetividade de cada um se manifestou em relação a experiência naquele espaço, naquele tempo. É interessante notar que a filosofia de Wittgenstein não restringe o conceito de linguagem aos códigos de uma língua, mas o amplia quando nos lembra que “a autenticidade da expressão [humana] não é passível de prova; devemos senti-la”.<sup>7</sup> Que as sutilezas do olhar, dos gestos e dos tons de voz pertencem à evidência imponderável, pois se somos capazes de descrever um olhar de amor, diferenciá-lo de um simulado, podemos ser incapazes de descrever a diferença. Nesse sentido, “uma criança deve aprender muito, antes de poder dissimular”.<sup>8</sup> Sendo assim, podemos ainda nos perguntar: E quanto à contaminação da opinião dos outros sobre o significado dessas expressões? Nesse experimento da instalação tentei evitá-la ao máximo. Vejo o trabalho de arte como uma possibilidade de apresentarmos uma situação inusitada, desconhecida, algo que faça com que o espectador, primeiramente procure o seu sentido fora de parâmetros estabelecidos. Como é imponderável saber como uma criança vai reagir a um objeto que ela não conhece, uma instalação tem que prolongar a reação do espectador. Prolongar ao máximo aquele momento em que o espectador não codifica os elementos e nem simula um comportamento adequado.

### Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1980
- BERGSON, Henri, *Matéria e Memória*. Tradução Paulo Neves da Silva. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1990.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1889-1951. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

## Notas

<sup>1</sup> Krauss, 1998: p.6. Segundo Rosalid Krauss, a escultura do séc. 20 apóia-se num cruzamento de tempo e espaço. Para escrever esse texto, originalmente uma monografia para a disciplina Fundamentos da Linguagem Espacial, me baseei nesse princípio.

<sup>2</sup> Este texto é parte da dissertação de mestrado em Linguagens Visuais, defendida pela autora em 2002, na EBA, UFRJ.

<sup>3</sup> Dubois, 1993, p.61

<sup>4</sup> “Rosemberg está equiparando a própria pintura ao corpo físico do artista que a criou”. Krauss, 1998: p. 306

<sup>5</sup> Krauss, 1998: p. 312

<sup>6</sup> Os escultores minimalistas negavam “a interioridade da forma esculpida – ou ao menos repudiavam o interior das formas como fonte de seu significado”. Krauss, 1998: p. 303

<sup>7</sup> Molière, *O Misanthropo*, 1ª cena 2, Appud Wittgenstein, 1979: p.220

<sup>8</sup> Wittgenstein, 1979: p.221