



## **A ruína do espaço na construção de queda.**

*The ruin of space in the fall building*

---

**Raul Dotto Rosa**

ORCID: 0000-0002-0073-8908

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.

### **Resumo**

Este artigo apresenta o processo de duas instalações, elaboradas no ano de 2019. Trabalhos que sugerem transformar a experiência física de uma galeria de arte, por meio de interrupções no percurso habitual do espaço expositivo, a partir do estudo arquitetural da Sala de Exposições Cláudio Carriconde. Para tanto, discute-se o conceito de instalação, defendido por Claire Bishop, entendido na interdependência entre objeto, espectador e espaço, a fim de colaborar com o pensamento sobre as relações espaciais nas práticas tridimensionais contemporâneas.

### **Palavras-chave**

Arte Contemporânea. Poéticas Visuais. Espaço Expositivo. Instalação.

### **Abstract**

*This paper presents the process of two installations, created in 2019. Works that suggest transforming the physical experience of an art gallery, through interruptions in the usual route of the exhibition space, based on the architectural study of the Cláudio Carriconde Exhibition Room. Therefore, the concept of installation, defended by Claire Bishop, is discussed, understood in the interdependence between object, spectator and space, in order to collaborate with the thinking about spatial relations in contemporary three-dimensional practices.*

### **Keywords**

*Contemporary Art. Visual Poetics. Exhibition Space. Installation.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Como projetar uma queda? Elaboro esta pergunta ao revisar o processo de duas propostas para obras tridimensionais desenvolvidas em 2019, em que uma delas não se sustenta e desmorona. Duas instalações que sugerem revisar criticamente um espaço expositivo, transformando a peculiaridade de sua arquitetura em visualidade e experiência espacial. Este artigo busca na reflexão sobre a instalação *qUEDA*<sup>1</sup> a ruína da proposta *3xcrescent001*.

Na sequência, a partir da escrita que apresenta a proposta de *3xcrescent001*, penso sobre as possíveis causas de seu desmoronamento. Acredito que seja simbólico manter a estrutura de parágrafo único na descrição que segue, com seu aspecto bloqueado, a fim de pensar o espaço expositivo - da escrita em alusão ao da exposição física - como atual a concepção e a completude do trabalho. Abaixo, segue o conceito da proposta ruída, para logo em seguida especializar [sua] *qUEDA* (figura 1), considerando a transformatividade do processo.

A instalação *3xcrescent001* consiste na reconstrução de um dos pilares da Sala de Exposições Cláudio Carriconde, a fim de problematizar o espaço expositivo a partir de situações arquitetônicas impróprias, ou desfavoráveis a uma exposição de arte. A estrutura do trabalho é produzida em folhas de papel Kraft com medidas análogas a um dos pilares estruturais da sala, e coberta por resinas e pigmentos sintéticos em tons de cinza escuro. Este objeto, que ficciona um dos pilares estruturais, sugere enfrentar uma inconformidade expositiva, por meio da visualização e da experiência diferenciada do espaço físico, no qual a exposição “Ainda Estamos Aqui” ocorre, durante o primeiro semestre de 2019 na cidade de Santa Maria/RS.

O pilar ficcional compreende a construção de um duplo em um contexto crítico, porque busca refletir sobre uma adequação forçada do espaço a função expositiva, apresentando-se como impedimento ou quebra de um percurso habitual realizado pelo público na sala de exposições. A proposta *3xcrescent001* é o primeiro trabalho da série *3xcrescent*, pensada e produzida com base na tridimensionalidade e nos processos temporais. Os trabalhos da série partem das informações estruturais de um determinado espaço e do possível movimento do espectador realizado neste lugar, podendo também apresentar animações e sons digitais procedentes de um estudo prévio e gráfico do espaço, por meio do mapeamento digital. Neste sentido, a pensatividade é proposta aos espaços expositivos através de uma experiência crítica de sua função, na qual estes lugares são eleitos e não planejados ou construídos para a realização de exposições. O nome da série, *3xcrescent*, sugere as relações entre altura, largura e profundidade, entendidas como as 3 dimensões implicadas no estudo poético dos espaços expositivos.

Antes de continuar, é necessário pensar naquilo que se mantém da proposta e na parte alterada, quando acontece sua transformação em *qUEDA*. A concepção de *3xcrescent001* ocorre a partir de um estudo *in loco* na Sala Cláudio Carriconde, tal processo busca por características impróprias para a realização de exposições na galeria. Este índice crítico revela a forma da estrutura, análoga a um dos pilares da sala, cober-

1- Raul Dotto Rosa, *qUEDA*, 2019. Papel Kraft, Offset, resinas acrílicas, pigmentos sintéticos, texturas mineiras, laque plástico, haste metálica. 380cm x 48cm x 77cm.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

ta por resinas e texturas que aludem ao concreto. A estrutura de *qUEDA* é a mesma de *3xcrescent001*, sugerindo um percurso alterado na experiência do espaço. Então, como ocorre a transformação de *3xcrescent001* neste novo projeto?

O conceito operatório que invisto em *3xcrescent001* é o da pensatividade. Pensar sobre aquilo que guarda pensamentos e que não cessa de nos fazer pensar. Conceito operacionalizado a partir da escrita de Jacques Rancière, na qual a pensatividade “[...] encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado<sup>2</sup>”. O espaço expositivo transformado em *3xcrescent001* pretendia deslocar um modo de ver e experienciar a Sala Cláudio Carriconde, propondo ao espectador pensamento a partir da reconstrução de um dos pilares, como objeto crítico de uma situação expositiva da galeria.

Em *qUEDA* a pensatividade é ampliada, pois a ligação estabelecida entre o trabalho e os pilares é rompida com a colocação do objeto na posição horizontal. A queda em *3xcrescent001* tem seu início quando não há possibilidade de fixar a estrutura no sentido vertical e perpendicular os pilares. O objeto, materialmente frágil, desaba sobre o piso da sala de exposições Carriconde, especializando-se no plano como algo retorcido, apresentando-se como pilar ruído transformado em *qUEDA*.

O entendimento da pensatividade se intensifica na relação transformativa, revelada em *qUEDA*, como algo que vai além de sua forma inicial. Sem a ligação imediata que estaria no posicionamento de *3xcrescent001* frente a um dos pilares, obedecendo a distância de uma vez a sua profundidade para um alinhamento congruente, o objeto mostra-se como uma barreira horizontal e força o espectador a um desvio de percurso. Diferentemente da colocação vertical, o plano no qual *qUEDA* ocorre convida o espectador a observar o piso e a pensar sobre a potencial ruína que está a sua frente. Não como duplo ficcional dos pilares, mas como escombros estrutural da sala, uma viga que desaba impondo-se no horizonte experiencial da exposição.

É importante salientar a construção deste pensamento, que ocorre a partir de uma imprevisibilidade durante a montagem da exposição “Ainda Estamos Aqui”<sup>3</sup>. Com a finalização do processo manual em estúdio, e de acordo com o planejamento técnico (figura 2) de *3xcrescent001*, na exposição as partes do objeto seriam fixadas umas às outras por lacres plásticos e a estrutura, então já análoga ao pilar, seria suspensa verticalmente, acoplado-se ao limite superior da sala por presilhas metálicas e fios de nylon. Porém, na montagem, em razão da fragilidade do Kraft somada a densidade das camadas de resina e texturização aplicadas na superfície do objeto, *3xcrescent001* não resiste, estabilizando-se apenas ao encontrar a dureza do piso. O impacto desta transformação é apresentado na rugosidade e na torção que os lados do objeto exibem. A execução do projeto acontece além de seu plano técnico. *qUEDA* aparece na formação de uma nova relação espacial, cuja pensatividade amplia-se na ação prática. Assim, tomado por pensamentos sobre como solucionar a ruína, reconstruí *3xcrescent001* em [sua] *qUEDA*.

2- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 103.

3- Exposição coletiva realizada em 27 de junho de 2019, como atividade laboratorial da disciplina Poéticas Visuais na Arte contemporânea. “Ainda Estamos Aqui”, curadoria e coordenação por Prof.ª Sandra Rey.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

O diálogo estabelecido com o trabalho transformou tanto a estrutura do objeto quanto sua ideação. No processo que concretizaria *3xcrescent001* há uma quebra. A situação expositiva prevista no projeto é rompida, com isto algumas ações práticas têm de ser tomadas, a fim de reposicionar o objeto e manter a leitura indicada pelo uso dos materiais, resinas e texturas em alusão ao concreto sob o rótulo de uma construção. Em busca de nexos, a ideia como formulação de uma nova proposta precisou percorrer os pensamentos suscitados pelo ato que dá espaço a *qUEDA*. Uma viga desprende-se do teto e desaba sobre o piso.



Figura 1: Raul Dotto Rosa, *qUEDA*, 2019.

O horizonte reflexivo que envolve *qUEDA* ainda se encontra em modificação, mas algumas considerações podem ser feitas. O espaço expositivo pensado como elemento formador do trabalho requer entendê-lo em uma condição que exhibe e mantém um complexo de situações, que envolvem as características arquiteturais da sala e o percurso realizado pelos espectadores em seu interior. Pensar o percurso *qUEDA* aponta para o modo de exibir determinado objeto, a fim de criar uma situação específica, por meio de uma possibilidade, na qual a ação de percorrer o lugar sugere a descoberta de uma visibilidade não explícita ao espectador. Este modo de expor aponta para uma estratégia que envolve relacionar a condição tátil de um ou mais objetos, bem como de suas relações espaciais na significação da obra. O filósofo francês Jean-Luc Nancy<sup>4</sup> discorre sobre a condição tátil dos materiais, que permite ao corpo reconhecer determinada experiência através do encontro da pele com os objetos, gerando conhecimento sobre uma situação vivenciada ou um espaço percorrido e sensibilizado pelo ato de caminhar. Neste sentido, pode-se propor que a tatalidade sugere uma apreensão da sala expositiva como obra experiencial, relacionando o posicionamento espacial do espectador e a criação de sentidos em um complexo que envolve a consciência corporal, a percepção de objetos e a espacialidade.

4- NANCY, Jean-Luc. *Arquívada: do sensiente e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 23.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

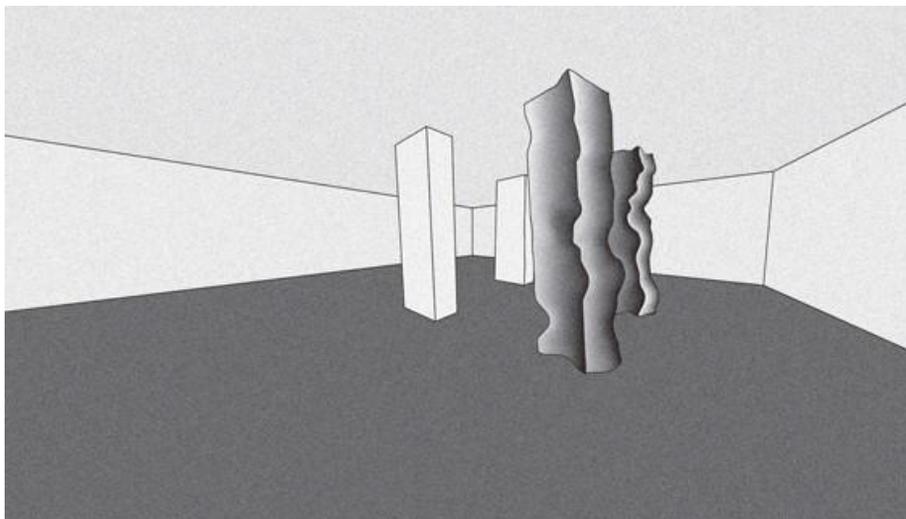


Figura 2: Raul Dotto Rosa, Desenho Técnico de *3xcrecent001*, 2019. [Projeto não concluído]

A experiência de *QUEDA* relaciona tanto a sua materialidade, quanto a presença do espectador e a percepção do espaço na elaboração da obra. Uma instalação que amplia as relações entre público, objeto e espaço, sugerindo a criação de pensamentos críticos sobre a condição adaptada da sala Cláudio Carriconde. Talvez, a própria condição da instalação aponte para uma transformação crítica do espaço expositivo. De acordo com Claire Bishop, historiadora da arte, a instalação é instituída somente nos anos de 1970, compreendendo em sua história diferentes produções, elaboradas por artistas ao longo do século 20, endereçadas a ampliar as modalidades tradicionais da arte e a transformar os espaços expositivos.

[...] a arte da Instalação possui uma história, cada vez mais canônica: ocidental em sua tendência e abrangendo o século XX, esta história invariavelmente começa com El Lissitzky, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, segue durante os anos de 1950 sob a forma de *Environments* e *Happenings*, chama atenção para a escultura Minimalista da década de 1960 e, finalmente, a Instalação surge como prática nos anos de 1970 e 1980. A história encontra seu ápice na popularização e aprovação da Instalação por grandes instituições da arte na década de 1990, convocando o público às salas de grandes museus como o Guggenheim em Nova York e o Turbine Hall do Tate Modern (BISHOP, 2005, p.8).<sup>5</sup>

5- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. Londres: Routledge, 2005, p. 8.

Para melhor compressão do texto, apresento a citação do original em língua inglesa: "Besides, Installation art already possesses an increasingly canonical history: Western in its bias and spanning the twentieth century, this history invariably begins with El Lissitzky, Kurt Schwitters and Marcel Duchamp, goes on to discuss *Environments* and *Happenings* of the late 1950s, nods in deference to Minimalist sculpture of the 1960s, and finally argues for the rise of installation art proper in the 1970s and 1980s. The story conventionally ends with its apotheosis as the institutionally approved art form par excellence of the 1990s, best seen in the spectacular installations that fill large museums such as the Guggenheim in New York and the Turbine Hall of Tate Modern."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

Hoje, os possíveis desdobramentos da instalação como especificidade operativa dos espaços, divergem da abordagem apresentada nas décadas do século 20. A transitoriedade e a pluralidades das práticas artísticas contemporâneas sugerem pensar a instalação enquanto conexão que aproxima diferentes processos, objetivados na relação entre objeto, espaço e espectador, de maneira horizontal na formação de um contexto próprio. Ainda, segundo Bishop, a instalação como prática contemporânea busca ampliar a percepção do espectador e a sua resposta corporal ao espaço.

A prática da Instalação proporciona ao espectador uma entrada física na obra, e considera a sua presença como parte da poética. A Instalação, portanto, difere-se de práticas tradicionais (escultura, pintura, fotografia, vídeo), na medida em que aborda diretamente o espectador como presença literal no espaço. Ao invés de imaginar o espectador como um par de olhos desencarnados que examina o trabalho a distância, a Instalação pressupõe um visualizador encarnado cujos sentidos de toque, cheiro e som são tão elevados quanto o senso de visão. Esta insistência sobre a presença literal do espectador é a característica-chave da Instalação (BISHOP, 2005, p.6).<sup>6</sup>

A prática da instalação requer uma singularidade que se diferencia da simples exibição de elementos artístico no espaço expositivo, ou de uma apresentação exo-gráfica com determinado significado. Porque o trabalho, nestes casos, não necessita de uma totalidade formadora de obra. Há um pensamento sobre a unicidade do evento expositivo que produz o relacionamento entre as propostas. Na instalação como prática, a exposição pode ser entendida como a própria obra e o período expositivo pode coincidir com o tempo de duração do trabalho.

Em *QUEDA*, a montagem da exposição "Ainda Estamos Aqui" determina a forma do objeto a partir do desmoronamento de *3xcrescent001*, e o tempo da proposta corresponde ao tempo da exposição. Ao longo do período, em razão do material, papel Kraft, a estrutura se modifica. O papel responde as alterações climáticas do local, da dureza, própria das temperaturas quentes, ao amolecimento dos dias úmidos e frios. Durante a desmontagem, *QUEDA* não era o mesmo da abertura. A transformação do trabalho é consequência do contexto no qual ele se desenvolve, entre a especificidade da Carri-conde e a sua materialidade.

6- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. Londres: Routledge, 2005, p. 6.

Para melhor compressão do texto, apresento a citação do original em língua inglesa: "Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art."

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. Londres: Routledge, 2005, p. 6.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

A exigência da documentação de *qUEDA*, também pode ser pensada a partir da necessidade documental que grande parte das instalações demandam. Em sua transformatividade, a proposta requer certa preservação para que não se perca na efemeridade do processo e do material. Se o término da exposição coincide com o fim de *qUEDA*, o que resta é seu documento visual e escrito. O projeto técnico, o registro das etapas em estúdio e de montagem, bem como o texto que envolve o conceito e as etapas metodológicas, são importantes documentos da produção, endereçados a preservar a obra além do período expositivo.

É interessante notar que esta abordagem documental tem dupla função, serve tanto para o registro histórico, sendo uma produção de conhecimento em arte, como material de pesquisa do próprio artista, que a partir dele desenvolve novas obras. De acordo com Bishop, outro aspecto da documentação considera que a prática da instalação não é suficientemente apreendida por imagens, tanto estáticas ou em movimento, pois elas não contemplam a sua experiência *in loco*. A obra necessita do complexo que se estabelece no tempo particular do espectador.

O entendimento do espaço em uma obra tridimensional é difícil através de uma imagem bidimensional, e a necessidade de estar fisicamente dentro de uma Instalação torna a documentação fotográfica ainda menos satisfatória, do que quando usada para representar pintura ou escultura. Vale a pena ter em mente que muitos artistas assumiram a prática da Instalação com o desejo de expandir a experiência visual além da bidimensionalidade, oferecendo uma alternativa mais vívida a ela (BISHOP, 2005, p.11).<sup>7</sup>

A produção de documentos a partir de uma instalação, bem como de outras práticas, legitima a obra no sistema das artes e oportuniza o seu estudo pela história, como possibilidade a posteriori. Este registro, ou acompanhamento do trabalho, também pode assumir o valor de objeto, segundo o interesse do artista. É importante salientar que tal situação não substitui a obra, mas amplia a sua visibilidade, no caso da instalação estendendo-a além de um período expositivo.

Em *qUEDA*, após a desmontagem da exposição, o que se mantém da obra é o seu documento. Como estratégia de exibição futura, pode-se pensar na apresentação do desenho técnico, na forma textual do conceito e no material retorcido que resta do trabalho. O horizonte conceitual que envolve *qUEDA* ainda se encontra em modificação, pois com a ruína da proposta *3xcrescent001*, a obra passou a ser um processo contínuo de transformações visuais e reflexivas.

7- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. Londres: Routledge, 2005, p. 11. (Tradução nossa)

Para melhor compressão do texto, apresento a citação do original em língua inglesa: "Visualisation of a work as a three-dimensional space is difficult via a two-dimensional image, and the need to be physically inside an installation renders photographic documentation even less satisfactory than when it is used to reproduce painting and sculpture. It is worth bearing in mind that many artists turned to installation art precisely through the desire to expand visual experience beyond the two-dimensional, and to provide a more vivid alternative to it."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46  
Jul/Dez 2021  
e-ISSN: 2179-8001

---

### Referências

- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. Londres: Routledge, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *Arquívada: do sensiente e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014.



### **Raul Dotto Rosa**

Artista. Doutorando em Artes Visuais pela UFSM com bolsa CAPES. Mestre em Artes Visuais com ênfase em Arte e Tecnologia pela UFSM. Bacharel em Artes Visuais com formação em Objeto e Mídias Digitais pela UFSM. Integrante do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais - LABART/UFSM. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq; Grupo de Pesquisa em Fotografia LabFoto; e Grupo de Pesquisa Objeto Multimídia/CNPq. Trabalha com objetos computacionais e tridimensionais. Sua pesquisa busca discutir o impacto das tecnologias atuais na formação da autoimagem, na perspectiva das Ciências Cognitivas e da Filosofia da Informação. Professor substituto de escultura no Departamento de Artes Visuais/UFSM.