

O SENTIDO DA PRODUÇÃO E A RELAÇÃO ENTRE PÚBLICO E TRABALHO ARTÍSTICO

Lanussi Pasquali *

Optei em apresentar para esta publicação parte da dissertação “Cortes, costuras, esculturas: uma poética de encontros...”¹, selecionando dois textos (os quais transcrevo com pequenas adaptações). Fiz essa escolha, por acreditar que, antes de falar de técnicas e formas, é preciso conversar sobre o sentido da produção artística, seja ela de qualquer área. Vejo que é mais preciso conhecer as forças, os caminhos, os descaminhos e a natureza que movem o trabalho e, além disso, mais interessante para uma conversa sobre o trabalho artístico na contemporaneidade.

Portanto, trato neste artigo da minha experiência artística, de um modo particular de pensar a produção e a relação entre o público e o trabalho artístico, sem ter a pretensão de fazer um tratado estético, teórico ou histórico: prefiro as conversas. Para finalizar, acrescento algumas imagens de trabalhos que realizei durante o processo de pesquisa para o mestrado, porém não faço comentários específicos, deixando em aberto para que o leitor faça suas próprias conexões com o texto que as antecede e/ou com outras coisas.

Espero que, de alguma maneira, este breve relato se transforme em um fluxo e que encontre e estimule outros fluxos, conduzindo a conversa em direções impensadas.

E É ISSO QUE ESPERO DA ARTE...

Tenho certas afecções - pensamentos ou imagens ou textos que estão sempre presentes, como uma música de fundo: aquele tipo de música que não conseguimos cantarolar em voz alta, mas que intimamente murmuramos de forma perfeita. Recentemente, meu fundo musical é regido por Jorge Luis Borges². Para ser mais precisa, uma pequena prosa intitulada *O Punhal*. Embora Borges seja um escritor latino-americano

muito conhecido, meu objetivo não é estudá-lo dentro da literatura ou da lingüística para elaborar algum tipo de explicação de ordem técnica ou teórica. O que posso dizer, então?

Quando leio *O Punhal*, tenho uma forte sensação de que é isso! É exatamente isso que espero da arte – seja ela uma obra literária, visual ou sonora. Mas, *isso* o quê? Para mim, Borges dá um novo sentido ao fato banal, corriqueiro – ou melhor: ele pensa o que parece impensável, percebe a vida onde ela é ainda puro caos, fluxo e transbordamento. Borges desloca-se para um outro lugar, fora do que parece o mundo previsível. Mas, que lugar é esse?

John Berger (1990) afirma que estamos submersos em *falsas representações*³ do mundo, produzidas por cada cultura e por cada época de formas diferentes. Ele compara as representações a uma *parede de clichês*, na qual estariam prontas todas as respostas que precisamos dar para a vida, seguindo sempre um padrão pré-estabelecido. A realidade ou as forças vitais, estariam para além dessa parede. Ou além do capitalismo, das leis, da moral, da família, da moda, do consumo... instituições criadas que querem parecer naturais, como o sol, o ar, o vento.

Para Berger, a potência do artista está em poder romper com os clichês, poder ver o que existe fora das representações, construindo novos mundos, como Van Gogh sentia ao buscar algo fora das barreiras do possível: “acho que para atravessar este muro, já que não adianta bater-lhe com força, devemos miná-lo e limá-lo lentamente, com paciência” (VAN GOGH apud DELEUZE; GUATTARI, 1966, p. 42). Isto acontece quando os interesses do artista não estão submetidos às representações.

Em outras palavras, diria que a prosa de Borges provoca uma fissura no que comumente achamos ser o *mundo real* – que é, de fato, um mundo da representação.

Borges consegue falar de *dentro* do punhal. Desloca-se para o interior de um objeto e comove-se, pois vislumbra o que nos passa despercebido: a frustração do punhal. O autor não julga, não emite uma opinião, apenas revela um estado. A sua potência está em perceber uma realidade que está fora dos clichês, deslocar seu ponto de vista para o interior da lâmina de uma arma e pensar as moléculas do metal: o aço se anima... Somos envolvidos por um pensamento molecular, por um modo de olhar que se dilata, se amplia até o limite da constituição da vida. Se considerarmos o mundo pelas moléculas, podemos ampliar nossa visão e deixaremos de pensar apenas em termos de ser humano, humanidade, de sujeito, do eu, do outro. Pensaremos em termos de vida, de energia, de fluxo. Somos potencialmente o mar, o ar, as plantas, as pedras, o aço – as nossas moléculas se relacionam.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari falam das linhas de fuga que conduzem para *o fora*, para a ruptura com a representação, para tocar a vida onde ela é mais intensa, desmedida, arrebatadora. Para eles, o artista é capaz de vislumbrar *o fora*. Mais do que isso, o artista busca, por uma necessidade vital, instalar-se nesse lugar. Embora, não seja uma coisa fácil e, às vezes, até insuportável:

Mas bem poucos fazem aquilo a que Laing chama de abertura de uma passagem através do muro ou limite esquizofrênico: <gente vulgar>, todavia... A maior parte aproxima-se do muro e recua, horrorizada, preferindo submeter-se à lei do significante, ser marcado pela castração e triangulação no Édipo. Deslocam o limite, fazem-no passar para dentro da formação social, entre a produção e a reprodução sociais que investem e a reprodução familiar sobre a qual rebatem e aplicam todos os investimentos. Fazem passar para dentro do domínio assim descrito pelo Édipo, entre os dois pólos do Édipo. Passam o tempo a involuir e a evoluir entre estes dois pólos. O Édipo é o último obstáculo, e a castração o alvéolo: mais vale uma última territorialidade, ainda que reduzida ao divã do analista, do que os fluxos descodificados do desejo que fogem, correm e nos arrastam sabe-se lá para onde? (DELEUZE; GUATTARI, 1966, p. 141)

Essa capacidade de poucos, de Borges, em ocupar outros espaços, em olhar, de uma forma muito particular, a vida e em produzir novos encontros rompe com o muro, com os clichês. Trata-se da coragem de experimentar o fora, tocar a vida e transformar sua força arrebatadora em criação, em produção. Talvez por isto, tem-se a impressão, frente a trabalhos dessa natureza, de que rompem com a linearidade do tempo – considerando que o tempo é constituído por um segundo depois do outro, criando um outro tipo de passagem, algo intenso – um tempo em intensidade, não mais linear. São construídas não através de uma reprodução de clichês, mas pela força do real – da realidade ou da vida que acontece e afirma-se na liberdade, na autonomia. Poderia ainda descrever algum filme de Fellini ou Pasolini ou um livro de D.H. Lawrence ou um pôr do sol ou uma criança brincando... seria ainda a mesma sensação de ruptura com o mundo das representações. E é isso que espero da arte: essa potência. Não espero apaziguamento ou reconciliação.

Portanto, as minhas pretensões, enquanto interessada em produzir esculturas, são semelhantes às sensações experimentadas através do poema de Borges. Interessa-me essa ruptura com a parede de clichês, *o fora*, mesmo não sendo esta busca deliberada. Os trabalhos são uma sincera tentativa de limar o muro, respirar um pouco de ar puro e manter a sobriedade.

A PARTICIPAÇÃO

No decorrer do processo de pesquisa que venho desenvolvendo desde 1999, construindo esculturas, objetos e instalações, deparei-me com a questão da participação na obra artística: é esse meu objetivo ou a finalidade do trabalho? O que considero participação? Como ela se efetiva? Por que a recorrência desse tema?

A participação em obras artísticas ou trabalhos em que o público assume uma atitude mais ativa pode ser localizada na história da arte visual desde o início do século XX, das manifestações dadaístas de anti-arte aos objetos intrigantes de Marcel Duchamp (1887-1968).

Se, no primeiro, as atitudes dos “não-artistas” podiam deixar o público de tal forma revoltado a ponto de chamar a polícia; no segundo, a participação acontece de maneira mais branda, mas nem por isso menos radical. Duchamp, ao colocar um objeto industrial em uma exposição de arte – lugar da manufatura por excelência, questiona o espectador, em vez de lhe apresentar uma resposta às suas inquietações. Se, até então, era possível encontrar nas obras imagens em que os elementos faziam parte do universo iconográfico daquele tempo, já incorporado, compreendido e passível de análise, *Fontaine* (detalhe FIG. 1) rompe com o esse ciclo.

Embora o objeto faça parte do cotidiano, seu deslocamento para o espaço institucionalizado pela arte causa grande desconforto por desvincular o objeto artístico da habilidade manual do artista. Se o objeto foi realizado pela indústria, como pode ser analisado segundo os padrões vigentes? Isso é arte? O que faz um objeto ser considerado arte? São questões que certamente foram feitas pelo público da época, que foi frustrado ao tentar encontrar uma resposta no trabalho, pois as perguntas são elementos constitutivos da obra, resistindo a qualquer tentativa de solução.

Por isso, Duchamp estabelece uma relação entre artista-obra-observador não hierárquica, colocando-os no mesmo plano. Com o objeto pronto, é negada ao artista uma habilidade superior, do mesmo modo em que ao escolher objetos por sua neutralidade, é excluída a função de expressar uma genialidade ou profundidade psicológica, estendendo ao público a possibilidade de formular e estabelecer suas próprias conexões. Referindo-se a essa mudança de perspectiva de apreensão das obras artísticas a partir de Duchamp, Jacques Leenhardt escreveu:

[...] (o artista) deve chamar o espectador a ultrapassar sua espontânea submissão à imagem, propondo-lhe um enigma, em vez de uma visão de mundo toda pronta. Ele o obriga então a exercer sua própria reflexão, mobilizando a capacidade

de olhar do espectador doravante obrigado a pensar também com os olhos (LEENHARDT, 1994, p. 349).

Duchamp também acentua a importância do espectador no contexto artístico ao delegar ao público papel relevante no processo de criação. Segundo o artista, o ato criativo⁴ completa-se no embate entre a obra e o público, cabendo ao artista a função de propositor. Para ele, “o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo” (DUCHAMP, 1975, p. 74).

Acredito que, dessa maneira, Duchamp propõe ao observador uma atitude ativa e participativa frente à obra. Opinião semelhante encontro em Martin Grossmann, que faz uma aproximação entre os *ready-made* e os *Parangolés* de Hélio Oiticica:

O estranhamento que vivenciamos na observação/ participação de *As Meninas* [de Velázquez] e na confrontação crítica com os *ready-made* de Duchamp assemelha-se ao que experienciamos na situação de estar vestido com os *Parangolés* (GROSSMAN, 1996, p. 37).

Hélio Oiticica (1937 - 1980), juntamente com Lygia Clark (1920 - 1988) e Lygia Pape (1929 - 2004), dentre outros, fizeram parte do movimento Neoconcreto, no qual a participação do espectador na obra artística acontece de forma mais acentuada no Brasil.

Hélio Oiticica inicia sua trajetória artística como pintor, mas rapidamente a tela desprende-se da parede para ganhar o espaço com os *Núcleos*, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, constituídos de placas de madeira pintadas em suas duas faces e suspensas por fios. A partir de trabalhos como os *Bólides*, os *Parangolés* e os *Penetráveis* (detalhes FIG. 1) a experimentação é dilatada e o espectador passa a ser considerado participador. Segundo anotações do próprio artista, é a partir dos *Parangolés* de 1965, que são capas ou estandartes feitos em tecidos, plásticos, lonas e outros materiais, podendo conter desenhos, frases, pinturas... feitos para carregar ou vestir, que Oiticica passa a considerar o *espectador* como *participador* (OITICICA, 1992, p. 93).

Em trabalhos como *Tropicália*, montado pela primeira vez em 1967, Oiticica amplia o limite da obra a tal ponto que o espaço expositivo transforma-se em um novo espaço sensorial, integrando totalmente o espaço arquitetônico e o público à sua proposição.

Em 1967, Oiticica formula o conceito suprasensorial:

É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não e são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado, são dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “suprasensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (OITICICA, 1992, p. 128).

Percebe-se, claramente, que as intenções e a direção das propostas são pensadas a partir e para o público como participante. Posição semelhante a que Lygia Clark buscará em sua trajetória.

No trabalho de Clark, a abertura da obra para a participação acentua-se no final dos anos 50, do século XX, com a série chamada *Bichos* (detalhe FIG. 1), objetos feitos de placas de metal, ligadas entre si por um sistema de dobradiças, de forma que, ao mover-se uma dessas placas, desencadeia-se um movimento que produzirá uma nova forma.

Clark chega aos anos de 1970 com os *objetos relacionais* (detalhe FIG. 1) construídos com diferentes materiais, sem uma característica específica ou mesmo importância formal. A função dos objetos está nas sensações que podem despertar no participante: “é na relação com a fantasia do sujeito que ele se define [...] a sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática” (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 209-210). Nessa última fase, suas investigações a conduzem à ampliação do conceito de participação para o de integração do indivíduo à arte. Clark defendia a experiência sensorial concreta, que, segundo ela, “não se trata de um viver virtual, mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo” (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 165).

Mas sua pesquisa diferencia-se da de Hélio Oiticica quanto à relação com o espaço. Enquanto a poética de Clark acontece no corpo das pessoas ou no espaço interno, a de Oiticica acontece em relação ao espaço arquitetônico ou espaço externo. Diferentes dos *objetos relacionais*, as proposições *supra sensoriais* de Oiticica estendem o limite formal e conceitual da obra, sem abandonar preocupações referentes à cor, à composição e à forma presentes na produção tradicional.

A participação é, para os dois artistas, o objetivo principal da obra. Oiticica chega a afirmar que os *Parangolés* apenas existem no momento em que são vestidos, fora do corpo não passariam de um amontoado de materiais. Postura semelhante assumiu Clark ao considerar que, com os *objetos relacionais*, sua atuação desloca-se do campo da arte, passando a assumir uma função terapêutica.

Na medida em que construo objetos em tecidos, com texturas aveludadas e dispostos no espaço comum (sem a ostentação do pedestal), a participação torna-se uma potência do objeto. Porém, diferentemente das proposições de Clark e Oiticica, não é o objetivo primeiro do trabalho. O sentido das obras permanece independente da participação.

Para esclarecer esta questão, preciso retornar a um acontecimento fundamental para minha produção: o encontro com as questões apresentadas no livro *Arte do Motor* de Paul Virilio. A partir da leitura, desloquei o foco do trabalho como representação, para a obra como apresentação ou atualização. Passei a desenvolver minha pesquisa buscando uma relação direta, não mediada, entre o espectador e o objeto artístico. Mesmo se tratando de aspectos relacionados às tecnologias, a compreensão dos temas abordados por Virilio (1996), levou-me a uma aproximação com concepções artísticas em que a experiência não é mediada por nenhum conceito pré-estabelecido.

O autor aborda os avanços dos meios de transporte e de comunicação, apontando seus efeitos para a vida na sociedade atual. Revela-nos que muitos dos aparatos tecnológicos presentes no cotidiano são responsáveis por alterações na percepção e na relação das pessoas com o mundo, podendo se configurar como importantes mecanismos de controle e de alienação das populações.

As tecnologias de transmissão à distância e em tempo real são responsáveis pela produção de um volume cada vez maior de informações. Mas é preciso perceber que, com a quantidade e velocidade com que essas são emitidas, acontece apenas uma absorção passiva, não sendo possível fazer algum tipo de reflexão ou discussão – não há tempo, uma informação sobrepõe-se a outra, a atenção é arrastada de uma cena para outra, sem percebermos. Além disso, não existe a troca: há o emissor (televisão, rádio...) e o receptor (o público) que não é ouvido, que não pode interagir diretamente⁵ Assim, a percepção natural, que contaria com a proximidade física, com a conversa, com a discussão, com o tempo e o espaço reais, cede lugar a uma percepção passiva.

Da mesma maneira, tem-se a ilusão de estar participando dos acontecimentos e decisões do mundo. Contudo, a participação não se efetiva, acontecendo uma participação mediada. Para dizer de outra forma, ao mesmo tempo em que somos informados sobre os fatos e problemas relevantes (não podemos nem mesmo apontar os problemas!); somos informados também das soluções, ou seja, das soluções previstas de acordo com os clichês.

A participação é apenas uma ilusão, porque estamos em uma posição de reação, ou seja, uma posição reativa. Os estímulos, os problemas, os desafios são externos, prontos. A ação e a criação dependem de uma motivação interna, um problema real. Virilio (1996) ressalta que até o

início do século XX, *mediação* era compreendida como estar privado de seus direitos, sentido que parece ter sido esquecido ou abandonado.

Em contrapartida, o autor defende uma cultura da desinformação, pois o excesso de informação e de imagens em movimento constante e acelerado provocaria um cegamento: os estímulos visuais são tantos que não se “vê” mais. O corpo torna-se inerte frente à televisão, o espectador torna-se um ser cada vez mais passivo. Se a velocidade é o cegamento, o imóvel torna visível – capacidade presente nas artes visuais, por serem obras contemplativas. Mas o advento da velocidade, da imagem em movimento, do acúmulo de informações por segundos, alteraram nossa capacidade de contemplação, de pousar o olhar sobre o mundo e selecionar nossos próprios interesses.

Virilio aponta para um certo estado de torpor físico e sensorial, colocando que “da supressão do esforço físico da caminhada à perda sensório-motora dos primeiros transportes rápidos, alcançamos estados vizinhos da privação sensorial” (VIRILIO, 1996, p. 79), pois o corpo é cada vez menos solicitado e as experiências foram reduzidas a um conjunto de experimentações possíveis, mediadas. Nossos problemas, soluções, prazeres, questões, vontades, ritmos, horários... são previstos pela sociedade da representação. São sinais, símbolos e esquemas traçados de acordo com o estabelecido, a ordem, a lei, os clichês... “a coisa descrita assume maior importância que a coisa real” (VIRILIO, 1996, p. 45).

A experiência mediada substitui a experiência real, direta. A diferença fundamental entre essas duas formas de experiência consiste no fato da primeira sempre depender do agente mediador do estímulo externo – deixa-se de agir, para apenas reagir; semelhante à parede de clichês, onde as respostas estão definidas. O mesmo pode acontecer com a obra artística que é produzida em função de um mediador, ou seja, como uma representação ou um símbolo, pois o sentido não está na obra, mas fora dela.

A experiência real exige a ação. As relações efetivam-se no encontro com o objeto, seja artístico ou não. Por isso, acredito que as questões levantadas são imprescindíveis para a criação, para a ação, para a efetivação de um modo de vida que consiga passar *entre* as paredes de clichês. Assim, vejo que Berger, Deleuze e Virilio tratam do mesmo assunto: da necessidade de desenvolvermos uma maneira particular de observar o mundo.

Após compreender o sentido da mediação da sociedade de representação, como construir um trabalho fundado nesses princípios?

Se por um lado a participação acontece como uma decorrência da materialidade, da instalação no espaço expositivo, de uma permissividade e passividade dos objetos, por outro, ao se apresentarem aos espectadores sem mediadores, sejam eles de ordem formal, psicológica ou simbólica,

cabe ao público estabelecer suas relações. Assim, a participação efetiva-se tanto no contato tátil, físico do objeto, próximo às propostas de Clark e Oiticica, quanto no embate entre espectador e obra, semelhante às proposições duchampianas.

Gosto especialmente do modo com que o artista plástico Joãozito⁶ apresentou, com precisão o sentido da minha produção e da participação que proponho:

[...] Acredito que os trabalhos de Lanussi não representam nada, não simbolizam nada, não significam nada e nem pretendem. Com isso, o que resta então, são os trabalhos: puros, livres e limpos para qualquer um abraçá-los, tocá-los, esmurrá-los, pisá-los... sem precisar de conceitos... Gosto de quando as crianças se deparam com um trabalho de Lanussi, o que se vê é o caos: sem cerimônia vão logo deitando, abraçando, pulando e experimentando. Enquanto nós, adultos cultos, ficamos interpretando, admirando, conceituando: “falta isso, tem aquilo, precisa disso, lembra não sei o quê, tem influência de não sei quem, blá blá blá blá...E as crianças? As crianças como que gritam: “o rei está nu!”⁷

As crianças⁸ se relacionam, na maioria dos casos, diretamente com o trabalho, sendo a experiência concreta e ativa, pois, para elas, as explicações de ordem conceitual não têm importância. Elas não estão preocupadas em *ler* a obra, mas em *ver* e, se for possível, *tocar*.

A atividade infantil nos mostra o quanto estamos aliciados pelas sensações mediatizadas e o quanto estamos submersos num estado reativo. A criança age, pois entrega-se à percepção direta do objeto; nós, adultos, de maneira geral, reagimos depois de ponderarmos e analisarmos.

Em determinado ponto do processo de pesquisa, percebi que o trabalho funciona como um revelador desse estado de torpor. Mas é preciso ressaltar que não estou interessada em propor uma cura ou uma espécie de terapia.

Acredito que a participação proposta através do trabalho é próxima a uma vivência desinteressada, descompromissada. Existe, em cada trabalho, a não-obrigação de participar, a não-necessidade de explicar, justificar ou definir significados, e sim, a abertura para a experimentação.

Além disso, quando o espectador entra em contato com o trabalho está atualizando-o, ou seja, participando da produção de sentido do mesmo.

ILUSTRAÇÕES

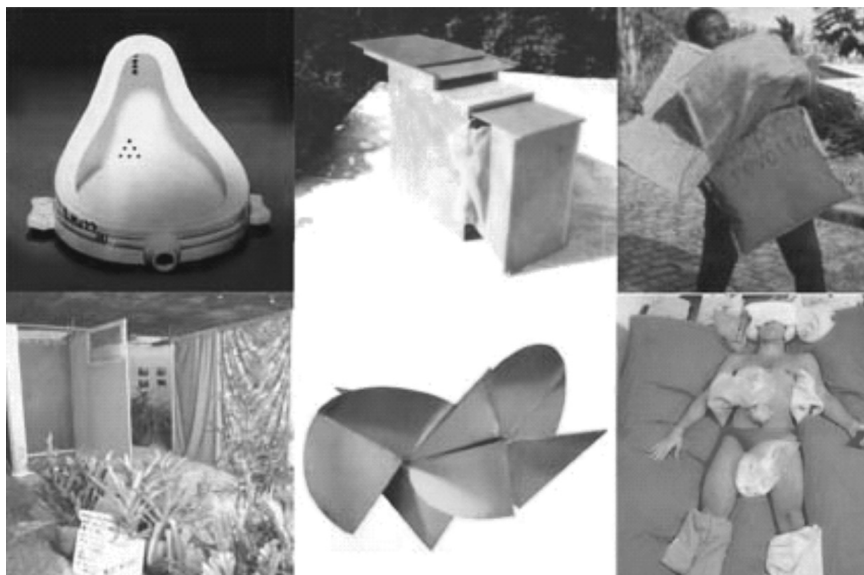


FIGURA 1- referência da esquerda para direita: Marcel Duchamp. Fontaine. 1917. Urinol de porcelana, 23,5 x 18 cm, altura 60 cm. Fonte: Mink, 1996, p. 66. Hélio Oiticica: Bólido Caixa 11. 1964. Parangolé. 1967. Tropicália, Penetráveis PN 2 e PN 3. 1967. Fonte: Verberkt, 1992, p. 78, 96 e 121. Lygia Clark: Bicho. 1962. Metal e dobradiças/ Fonte: Mit Press (2005). Nostalgia do corpo. 1965/1988/ Fonte: Bienal Uol (2005).



FIGURA 2 - Lanussi Pasquali. Uma tenda para Louise. 2004-5. Tecido e fibra sintética. Dimensões variáveis, altura 200 X 1200 cm de comprimento linear. Fonte: arquivo pessoal.



FIGURA 3 - Lanussi Pasquali. Sem título II. 2005. Tecido, veludo e vidro. Instalação, dimensões variáveis. Fonte: arquivo pessoal.



FIGURA 4 - Lanussi Pasquali. Sem título I. 2005. Cobertor e espuma. 280 x 80 x 120 cm. Fonte: arquivo pessoal.

NOTAS:

* Lanussi Pasquali, 1972, Riozinho/ RS, trabalha com esculturas, objetos, instalações e intervenções. É graduada em Artes Visuais pela Feevale de Novo Hamburgo e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFBA. Atualmente vive e trabalha em Salvador/ BA. lanussi@terra.com.br

¹ - Dissertação é o resultado de uma investigação de caráter teórico-prática desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Processos Criativos, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

² - Borges nasceu na Argentina em 1899, origem portuguesa por parte do pai e inglesa da mãe. Faleceu em 1986 aos 87 anos, em Genebra.

³ - A redundância da expressão falsas representações reforça a diferença entre o mundo que é dado, sociocultural, e a realidade, no sentido de força afirmativa da vida, uma vez que, através da representação, não se pode chegar ao real. Portanto, mantive o termo representações por entender que é preciso afastar a possibilidade do leitor acreditar em uma representação verdadeira em oposição a uma falsa. A representação sempre servirá como barreira para o real, para a vida.

⁴ - Duchamp aborda este tema no artigo "O ato criativo" de 1954.

⁵ - Pode nos parecer que o controle remoto ou os programas com participação do público ou os recursos de interatividade desenvolvidos nos últimos anos dariam aos espectadores possibilidade de interagir direta e ativamente nos meios de comunicação. Porém, não acredito que isso aconteça, pois a interferência acontece dentro do possível, de acordo com a lei e a permissão.

⁶ - João Pereira ou Joãozito é artista plástico, vive e trabalha em Salvador.

⁷ - PEREIRA, João. Texto crítico de apresentação da exposição de Lanussi Pasquali. Novo Hamburgo, set. 2002. Exposição individual realizada na Pinacoteca do Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

⁸ - Quando me refiro à criança ou à infância, não estou afirmando um puritanismo ou uma originalidade, pois a infância também é produzida e moldada por seu entorno. Mas acredito que, nessa fase, sempre existe uma certa liberdade de experimentar, mesmo que em decorrência de uma permissão vinda do adulto. Além disso, essa questão é retomada no capítulo 3 da dissertação.

REFERÊNCIAS:

- BERGER, John. La producción del mundo. In: _____. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. p. 257-261.
- BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Tradução de Rolando Roque da Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1966.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- GROSSMANN, Martin. *Do ponto de vista à dimensionalidade. Item*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 29-37, 1996.
- LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- OITICICA, Hélio. Aparecimento do suprasensorial. In: VERBERKT, Mat (Coord.). *Hélio Oiticica*. Tradução de Stephen Berg. Paris: Gal. Nat. Jeu de Paume, 1992.
- VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.