

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE MESTRADO**

**JÉSSICA GALON DA SILVA MACEDO**

**TRAMAS ESPACIAIS: INSTALAÇÕES DE HILAL SAMI HILAL**

**VITÓRIA  
2020**

**JÉSSICA GALON DA SILVA MACEDO**

**TRAMAS ESPACIAIS: INSTALAÇÕES DE HILAL SAMI HILAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ângela Maria Grando Bezerra.

**VITÓRIA**  
**2020**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

M141t Macedo, Jéssica Galon da Silva, 1987-  
Tramas espaciais: instalações de Hilal Sami Hilal / Jéssica  
Galon da Silva Macedo. - 2020.  
123 f. : il.

Orientadora: Angela Maria Grandó Bezerra.  
Tese (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Hilal Sami Hilal. 2. Instalação. 3. Materialidade. 4.  
Memória. 5. Espectador. I. Bezerra, Angela Maria Grandó. II.  
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.  
Título.

CDU: 7

---

**JÉSSICA GALON DA SILVA MACEDO**

**TRAMAS ESPACIAIS: INSTALAÇÕES DE HILAL SAMI HILAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovada no dia 29 de julho de 2020.

Comissão Examinadora

---

Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra  
Orientadora e Presidente da Comissão - PPGA Ufes

---

Prof. Dr. David Ruiz Torres  
Membro Titular Interno - PPGA Ufes

---

Prof. Dr. Waldir de Mello Barreto Filho  
Membro Titular Externo – DTAM Ufes

Dedico este trabalho ao meu filho Vicente que nasceu no mesmo ano em que ingressei no mestrado e se tornou a luz da minha vida e maior motivação.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiro a Deus por me dar forças na jornada do curso e não me deixar desanimar.

Agradeço aos meus pais pela vida; ao meu esposo pelo companheirismo, a minha irmã pela confiança no meu progresso e a todos pelo apoio emocional.

A minha orientadora, a professora Dra. Angela Maria Grando Bezerra. Seus conselhos e orientações fizeram toda a diferença.

Aos professores das disciplinas do curso por suas contribuições.

Aos professores Dr. Davi Ruiz Torres e Dr. Waldir de Mello Barreto Filho, que gentilmente aceitaram o convite para participação na banca de avaliação.

Ao Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), por me conceder licença capacitação para que eu pudesse me dedicar ao curso e à pesquisa.

A Hilal Sami Hilal e sua esposa Thais Hilal, pela generosidade com que me receberam e atenderam sempre que se fez necessário.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como eixo de estudo o trabalho do artista capixaba Hilal Sami Hilal. Estrutura-se a partir da história, teoria e crítica de arte, versando sobre a nova dimensão, nas últimas décadas, tanto do estatuto do objeto de arte na sua materialidade, quanto de transformações ocorridas na participação do espectador diante do trabalho proposto pelo artista. No estudo das obras de Hilal Sami Hilal foi balizar o contato direto com o artista bem como na decisão de iniciar a pesquisa com a análise de dois trabalhos que refletem forte apelo ao sensível e são construídos com singular espacialidade: as instalações “Constelações” (2016) e “Seu Sami” (2007). Vimos, igualmente, a presença do simbólico e subjetivo das obras acionados pela materialidade e processo intencional criativo, como memória e afeto. Por fim, tecemos reflexões gerais da trajetória poética do artista buscando diálogos entre as “Instalações” acima citadas e outras de suas obras, especialmente “Alepo” (2019).

Palavras-chave: Hilal Sami Hilal, instalação, materialidade, memória, espectador.

## **ABSTRACT**

This research has as its axis of study the work of the artist Hilal Sami Hilal. It is structured from the history, theory and criticism of art, dealing with the new dimension, in recent decades, both of the statute of the art object in its materiality, as well as of transformations that occurred in the participation of the spectator before the work proposed by the artist. In the study of Hilal Sami Hilal's works, it was to mark direct contact with the artist as well as in the decision to start the research with the analysis of two works that reflect a strong appeal to the sensitive and are constructed with singular spatiality: the installations "Constellations" (2016) and "Seu Sami" (2007). We also saw the presence of the symbolic and subjective works triggered by materiality and creative intentional process, such as memory and affection. Finally, we we awe general reflections of the artist's poetic trajectory seeking dialogues between the "Installations" mentioned above and others of his works, especially "Aleppo" (2019).

Keywords: Hilal Sami Hilal, installation, materiality, memory, spectator.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007.....	52
<b>Figura 2:</b> Hilal Sami Hilal, Constelações, 2017.....	52
<b>Figura 3:</b> Entrecéu, Regina Silveira, Museu Vale 2007.....	54
<b>Figura 4:</b> Porta falsa com imagem de dia. Ficções, Regina Silveira, Museu Vale 2007.....	55
<b>Figura 5:</b> Porta falsa com imagem de noite. Ficções, Regina Silveira, Museu Vale 2007.....	55
<b>Figura 6:</b> Marcello Gandini, Instalação Projéteis 2009.....	57
<b>Figura 7:</b> Marcello Gandini, Instalação Projéteis 2009.....	58
<b>Figura 8:</b> Hilal Sami Hilal, Para o meu amor passar, Palácio Anchieta, 2016.....	62
<b>Figura 9:</b> Hilal Sami Hilal, Para o meu amor passar, Palácio Anchieta, 2016.....	63
<b>Figura 10:</b> Hilal Sami Hilal, Para o meu amor passar, Palácio Anchieta, 2016.....	64
<b>Figura 11:</b> Hilal Sami Hilal, Mãe, Palácio Anchieta, 2016.....	67
<b>Figura 12:</b> Hilal Sami Hilal, Objeto Livro, Palácio Anchieta, 2016.....	68
<b>Figura 13:</b> Oficina com os professores de rede estadual de Educação, 2016.....	70
<b>Figura 14:</b> Oficina na escola, 2016.....	70
<b>Figura 15:</b> Oficina na escola com a presença de Hilal Sami Hilal, 2016.....	71
<b>Figura 16:</b> Hilal Sami Hilal, Constelações, 2016.....	71
<b>Figura 17:</b> Abertura da Exposição com apresentação do Coral, 2016.....	74
<b>Figura 18:</b> Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007.....	78
<b>Figura 19:</b> Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007.....	80
<b>Figura 20:</b> Postal da cidade de Aleppo “Tudo Bem”, Hilal Sami Hilal 2019.....	83
<b>Figura 21:</b> Série Aleppo, Hilal Sami Hilal 2019.....	85
<b>Figura 22:</b> Processo de criação de Aleppo, Hilal Sami Hilal 2019.....	85
<b>Figura 23:</b> Série Aleppo, Hilal Sami Hilal 2019.....	74
<b>Figura 24:</b> Tudo bem, Hilal Sami Hilal, 2019.....	75
<b>Figura 25:</b> Manto da Apresentação, Arthur Bispo do Rosário.....	77
<b>Figura 26:</b> “Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita” (sem data) .....	89
<b>Figura 27:</b> Hilal Sami Hilal, S/ título, 1989.....	94
<b>Figura 28:</b> Hilal Sami Hilal, Instalação Gambiarra. 2005.....	96
<b>Figura 29:</b> Foto de documento do processo em Seu Sami de Hilal Sami Hilal 2015.....	99
<b>Figura 30:</b> Estudos para “Seu Sami” de Hilal Sami Hilal, 2006.....	100
<b>Figura 31:</b> Estudos para “Constelações”, Hilal Sami Hilal 2013.....	101

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM UM PROCESSO .....	11
1 CAMINHOS DO CONTEMPORÂNEO: ARTISTA, PÚBLICO E ESPAÇO .....	244
1.1 O Artista .....	377
1.2 Espectador/Participador .....	41
1.3 Espacialidade e Ambientação.....	51
2 OS MUNDOS DE “CONSTELAÇÕES” E A BUSCA INFINITA POR “SEU SAMI” .....	62
2.1. “Constelações” (2016): o percurso, as oficinas e a obra .....	62
2.2 “Seu Sami” (2007): do convite ao processo criativo, a obra.....	76
3. REFLEXÕES GERAIS DO PROCESSO DE HILAL.....	82
3.1 Reflexões de memória em “Alepo” (2019) .....	82
3.2 Reflexões sobre a presença do elemento material na obra de Hilal .....	91
3.3 Reflexões sobre o espectador para Hilal .....	97
Considerações Finais.....	102
ANEXO I.....	105
Referências .....	121

## **INTRODUÇÃO: ENCONTRO COM UM PROCESSO**

No ano de 2016, Hilal Sami Hilal, em parceria com a Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo (SEDU-ES), convidou sete escolas da rede estadual para participar de oficinas pensadas por ele e conduzidas por auxiliares, para que os alunos escrevessem alguns nomes em uma folha plástica de tamanho A3. Esse foi o começo de um processo para a construção de uma instalação de grandes proporções, a qual contaria de modo efetivo com a participação daquelas crianças. A realização das oficinas que contribuiriam para a concretização da mostra “Constelações” é também o começo desta pesquisa. O contato direto com o artista, o processo de criação da instalação e os elementos que a compuseram desencadearam reflexões a respeito da materialidade, da espacialidade, da lida com a memória e da participação/colaboração do público para o surgimento do trabalho de arte.

A respeito da materialidade, “Constelações” dava continuidade ao uso de alguns elementos que são frequentes em trabalhos de Hilal. Fibra de algodão, água, cola e pigmento, batidos até formarem uma espécie de pasta e manuseada através de bisnagas, é o elemento usado para a escrita. A escrita com essa pasta de tecido, com a valorização da caligrafia, já havia aparecido em outras peças e instalações do artista, mas, em “Constelações”, o manuseio do material escapou de suas mãos. As crianças e adolescentes, que haviam sido convidados para participarem das referidas oficinas, foram incentivados, por mediadores culturais, a pensarem em nomes de pessoas próximas e, com as bisnagas, escreverem os respectivos nomes sobre a superfície plástica.

Os nomes produzidos esperavam o tempo da secagem e eram destacados dos plásticos para se juntarem aos que foram produzidos nas demais oficinas. Entre as sete escolas, foram escritos quase 10 mil nomes. No passo seguinte, as caligrafias foram separadas sistematicamente e coladas em um grande manto de tecido organza branco e transparente, numa ordem que criava linhas espiraladas. Aquele grande manto foi pendurado de modo a partir do teto a se debruçar levemente sobre o chão pintado de branco. Um último elemento foi o espelho, que cobria todo o teto da sala expositiva e refletia os quase 10 mil nomes.

À instalação, Hilal deu o nome de “Constelações”, como uma referência à pintura “Noite estrelada”, de Van Gogh. Assim, ludicamente, cada nome ali colocado representava um ponto num céu estrelado. Quando da realização de “Constelações”, encontrava-me como

professora efetiva de arte na Rede Estadual do Espírito Santo, lotada na escola CEEMTI São Pedro, e participei na organização das oficinas naquela instituição.

Na época, me chamou a atenção a disponibilidade do artista para comparecer à escola, no primeiro dia de oficinas, e conversar com os alunos sobre o trabalho, além de sua simplicidade em responder às perguntas dos adolescentes. Aquele contato direto com o artista e o convite para a colaboração dos alunos pareceu surtir efeito positivo nas turmas. O compartilhamento de memórias e afetividades foi evidente durante as oficinas, o que deu maior relevância para os nomes escolhidos e caligrafados pelos adolescentes. A partir daquele ponto, estabelecemos contato para o planejamento e execução de uma performance de abertura da exposição.<sup>1</sup>

Tanto o meu envolvimento, quanto o dos alunos participantes das oficinas, fizeram parte, em alguma medida, do processo de construção daquela instalação, porém, mais significativo, foi para os envolvidos, que poderiam se dizer parte daquele trabalho de arte. Diante da oportunidade de acompanhar o processo de criação daquela instalação, tendo conhecido e me interessado pelo trabalho do artista, iniciei a pesquisa que tem como resultado esta dissertação.

Como comentado, os materiais utilizados e a preocupação com a espacialidade já faziam parte dos processos de produção e pesquisa do artista, embora sua trajetória possua variações que inserem as suas instalações em uma fase mais recente de sua trajetória. Hilal Sami Hilal (1952-) é um artista plástico multimídia, pesquisador de materiais, que começa sua trajetória artística ainda na infância, desenhando figuras de observação. O artista atribui esta habilidade à influência de sua mãe, Adélia Cury, que produzia pinturas figurativas. Em 1980, depois de um período em que se dedicou às paisagens em aquarela, o capixaba viaja ao Japão, para realizar uma pesquisa sobre papéis, a convite do mosteiro Zen Budista “Morro da Vargem”, localizado na cidade de Ibirapu, ao Norte do Espírito Santo.

A partir daquela pesquisa sobre o papel japonês, Hilal ampliou o seu estudo sobre papéis artesanais, que se tornaram um elemento essencial para o desenvolvimento da sua poética. Embora tenha continuado a pesquisar e produzir com outros materiais, como o cobre por exemplo, os papéis artesanais se tornaram uma constante em seu processo de criação.

---

<sup>1</sup> Em parceria com um amigo, professor e regente, Marcelo Zanon, criamos um coral para interpretar a canção “Nomes”, do compositor Sergio Benevenuto. No dia escolhido para a abertura da exposição, foi realizado um *flashmob* de vozes interpretando a referida canção.

Também deve-se dizer de sua variedade de formas, em objetos independentes, móveis, múltiplos e, obviamente, as instalações.

É como instalação e com uso de uma pasta de papel artesanal, que Hilal pensa aquela que talvez seja a sua mostra mais conhecida, “Seu Sami”. Essa exposição foi realizada em 2007, no Museu Vale (Vila Velha, ES), e lhe rendeu outros convites como o do Espaço Cultural da Maya (Bagé, RS, 2013) e, posteriormente, o do Palácio José de Anchieta (Vitória, ES, 2016), onde realiza “Constelações”. No caso de “Seu Sami”, a instalação que deu nome à exposição foi composta por quatro grandes “papéis de trapo”, que mediam 5,20 x 9,60 metros. Naqueles mantos, feitos com a tessitura de pasta de papel fabricada com fibra de algodão, água e cola, Hilal se referia à memória de seu pai, ou à ausência do mesmo, causada pela morte precoce. Ainda dentro da mostra “Seu Sami”, a instalação “Sherazade” tomava um espaço com uma trama de livros interligados por suas páginas e organizados com sinuosidade sobre o chão. O papel aparece em “Sherazade”, embora com outro tratamento e sentido.

Mais adiante, neste texto, a trajetória de Hilal será mais bem detalhada. De início, é importante ressaltarmos que as instalações surgem em um momento mais recente de sua trajetória. Ainda que a materialidade que compõe suas instalações seja uma herança inevitável de suas pesquisas anteriores, esta análise possui um foco determinado na sua fase mais recente. A pesquisa aqui proposta desenvolve uma análise de duas instalações de grande relevância, “Constelações” (2016) e “Seu Sami” (2007). Nosso objetivo central é identificar e compreender algumas simbologias do trabalho, que partem do material e da problemática constituída pelos modos de espacialização. No primeiro caso, em específico, discute-se, também, a participação/colaboração do público para a realização da proposta de arte.

Inicialmente, realiza-se uma contextualização história e algumas conexões entre os trabalhos do artista e problemáticas caras à arte contemporânea. Será necessário, nesse sentido, realizar um retorno e uma síntese de bases históricas para abrir a discussão em termos que interessam para a análise das instalações eleitas como objeto de estudo. A aproximação e o atravessamento arte e vida, a experimentação de materiais e meios, o reposicionamento dos papéis de autor, espectador e obra, próprios dos anos 1960, serão nosso ponto de partida. Em diálogo com essas questões, ainda relevantes para a arte contemporânea, pensa-se a contribuição de Hilal para o debate artístico atual.

Os anos de 1960 surgem como o início de contextualização, por representarem um período de grande importância de transformações das possibilidades artísticas, pois como já aponta Basbaum (2007, p.34) “a possibilidade de trabalhar a dimensão conceitual da obra, sem prejuízo da autonomia plástica é um dos fatores decisivos na ampliação do campo das artes durante os anos 60”.

“Ampliação do campo” são termos dos quais não se pode abrir mão, quando o objetivo é pensar a espacialidade e a presença ativa do espectador na construção de trabalhos de arte. “Dimensão conceitual” com “autonomia plástica” formam, também um eixo imprescindível. Quando falamos em instalações, no uso de materiais não tradicionais, na participação ativa do público e na espacialização de trabalhos de grandes proporções, nos remetemos a transformações que ocorrem no campo da arte desde meados do século XX. Por isso, a necessidade de tal contextualização das transformações ocorridas nos anos 1960 e que se alargaram nos anos 1970, 80 e 90. Tais mudanças possibilitaram uma série de experimentações, as quais influenciaram profundamente os trabalhos daquela época e reverberam, ainda hoje, em práticas como as de Hilal.

Como um artista diretamente influenciado por essas transformações paradigmáticas, seus processos mais recentes refletem a presença ainda forte dessas discussões? Como dito acima, quantitativamente, as instalações não são a típica forma presente na trajetória de Hilal. Essa é uma das questões que interessam a esta pesquisa. Haveria, efetivamente, uma distinção drástica em seu desenvolvimento como artista com o surgimento de tais instalações, no que concerne ao seu processo de criação? Como podemos integrar as preocupações a respeito da espacialização e da participação/colaboração do público ao caminho trilhado pelo artista desde seus trabalhos com bidimensionalidade até seus objetos soltos no espaço e seus múltiplos? Compreender os papéis do espectador/participador, dos sentidos de espacialidade e os valores da materialidade em seus trabalhos parece fundamental para localizar, de modo mais cuidadoso, tais instalações em sua trajetória e no cenário da arte local.

Como dois trabalhos distintos, “Constelações” (2016) e de “Seu Sami” (2007), ao mesmo tempo que se diferem, aproximam-se, quando incorporam vozes, memórias, vazios, gestos e histórias. As distinções a respeito dos caminhos através dos quais ocorre tal incorporação e das possibilidades de compreender o peso das ações do espectador sobre essas propostas, também surge como uma discussão que não deve ser ignorada. As obras demandam envolvimento dos sentidos e são feitas, principalmente, da matéria densa da memória, em

contraposição à fragilidade do material, do papel artesanal. No caso de “Constelações”, essas memórias não são apenas do artista, como autor, mas de milhares de sujeitos que aceitaram um convite para colaborar na realização da instalação. Além dessa constatação, haveria outros modos possíveis e identificáveis de participação/colaboração do público nesses dois trabalhos?

É importante refletirmos sobre a ampliação do papel do espectador. Como uma problemática que atravessa os desenvolvimentos da arte no século XX e chega até o nosso tempo, as funções possíveis de serem executadas pelo espectador, no processo de efetivação de propostas de arte, expandem-se e multiplicam-se. Para além das inovações tecnológicas e variedade de meios comunicacionais utilizados por artistas, é interessante considerar que é através da memória dos indivíduos que as imagens, mesmo as virtuais, os gestos e acontecimentos, informações e conceitos, são afixados e perpetuados. Tais memórias são formadas a partir das experiências individuais e/ou coletivas. As instalações de Hilal, aqui abordadas, foram disparadas da memória afetiva do artista, o que deixa mais evidente a necessidade de entender minimamente sobre a formação da memória como elemento chave de seu processo. Para auxiliar nessa compreensão, recorre-se, aqui, a Michael Pollack, Jô Gondar, Agostinho de Hipona e Jacques Lacan.

Em conformidade com a importância da memória como elemento forte nos processos de construção dos nossos objetos de estudo, será necessário realizar um retorno a alguns pontos marcantes das transformações ocorridas na arte do último século, para compreendermos a abertura semântica de obras de arte e suas consequências. Esse retorno partirá de Marcel Duchamp, com o “Ato criador”, e passará pelas experiências neoconcretas, com a teoria do “Não Objeto”, de Ferreira Gullar, e com a tendência “ambiental” de Hélio Oiticica. Com Oiticica, encontra-se outro dos eixos centrais a serem debatidos. Considera-se que a espacialidade e a taticidade têm tomado proporções expressivas, que são incorporadas na participação/colaboração do espectador. Espacialidade e ambientação, vistas como tendências dentro do recorte de trabalhos de Hilal, são termos relevantes e busca-se entendimentos a partir da reflexão bibliográfica proposta.

Hilal Sami Hilal possui uma vasta obra, a qual se construiu com aprofundado estudo tanto de materiais tradicionais do campo da arte quanto de elementos surgidos de seu próprio processo de pesquisa. O peso da materialidade em sua criação é tão forte quanto a simbologia que o objeto como produto final transmite. Seus livros de cobre, por exemplo, são tão

densamente embasados no valor semântico do material quanto seus rendilhados em pasta de fibra de algodão e trapos.

Essas são características já reconhecidas da obra de Hilal: o objeto ressignificado pelo valor semântico dos materiais e a tessitura como elemento discursivo. O papel e a escrita se tornam quase constantes em suas propostas mais destacadas das últimas décadas. No caso das instalações, que não são uma prática tão comum ao longo de sua trajetória, pode-se observar modos de se construir que demandam outros arranjos e diálogos para além da reunião de um conjunto de objetos especializados numa galeria.

Haveria condicionantes e elementos estruturais em suas instalações que permitam analisá-las a partir de suas especificidades em relação ao sítio? Tais instalações surgem, na trajetória de Hilal, apenas como possibilidades formais de exibição ou possuiriam lastro mais denso em seus processos de pesquisa sobre materialidade? Que espécie de simbologias brotam da materialidade dessas instalações? Ao trabalhar com a contextualização mais extensa das propostas de Hilal, defende-se que suas instalações possuem os elementos necessários para serem mais bem compreendidas através do debate sobre espacialidade, participação/colaboração do público e agregação de memórias à materialidade. Considera-se, também, que tal análise deve ser feita com o encadeamento próprio de seu processo de pesquisa. Tais entendimentos nortearam o avanço desta pesquisa.

Para testarmos nossas hipóteses, e em consonância com os objetivos acima indicados, trilhamos um caminho que parte da contextualização histórica até nos debruçarmos, especificamente, sobre as duas instalações de Hilal aqui eleitas como objeto de estudo. Nosso primeiro empenho, desse modo, consiste no levantamento de conceitos-chave e bases teóricas para que seja possível o vislumbre de um panorama sobre o qual possamos estabelecer as ligações históricas e conceituais necessárias para a melhor compreensão da trajetória do artista. Tal levantamento, por sua vez, torna também necessário o apoio de autores que nos permitam evidenciar algumas das questões que serão aqui centrais: espacialidade, instalação e participação.

Certamente, o cruzamento de referências e pontos de vista já seria capaz de estabelecer uma rede segura para atingir parte dos nossos objetivos. No entanto, ainda não seria o suficiente para afirmarmos ou negarmos nossas hipóteses. Para tanto, recorreremos diretamente às palavras do artista. Por isso, promovemos uma entrevista semiestruturada, que foi realizada no

dia 9 de dezembro de 2019 e consta como anexo desta dissertação. Recorreremos, ainda, aos registros pessoais, feitos por sondagem oral, com os alunos, durante a oficina de “Constelações”, no ano de 2016, na escola CEEMTI São Pedro e após a oficina, com visita à exposição. Na ocasião, foram registradas, também, algumas percepções do público geral.

O referencial teórico da presente pesquisa, acima aludido, foi estruturado em quatro grupos bibliográficos: 1) o grupo que nos dará embasamento para compreender a construção histórica de transformações nas artes dos últimos 40 anos, que nos ajudará a tecer reflexões sobre o espectador e a sua participação/colaboração cada vez maior em experiências artísticas; 2) o grupo que constrói pensamentos sobre a espacialização e ambientação, que se traduzem nas instalações com discussões de lugar e espacialidade; 3) o que vai tratar de conceitos filosóficos como memória, afeto, vazio, subconsciente e ajudará a ampliar o entendimento de subjetividade nas obras de Hilal e, por fim, 4) o que é composto por dissertações, artigos, entrevistas e catálogos que tratam, especificamente, de aspectos dos trabalhos do artista. Entendemos que, a partir de tais referenciais, podemos perceber com mais acuidade as especificidades do trabalho de Hilal e a sua contribuição para o debate contemporâneo.

No primeiro grupo, através do qual enfatizamos as transformações no meio artístico dos anos 1960 em diante, encontramos o filósofo Arthur Danto, que aponta para diversas mudanças em modos de fazer e no entendimento dos papéis exercidos por artista, público e crítica, que promoveram o estabelecimento de novos paradigmas para o “mundo da arte” (cf. DANTO, 2006). Passaremos, também, por Umberto Eco, que compreende que autores não entregam, para o público, um “produto” com significado estipulado. Nesse entendimento, a obra passa a estar aberta semanticamente, aberta para a multiplicidade de interpretações, que continuam a construí-la mesmo após findado o trabalho do artista (cf. ECO, 2005).

Embora seja possível argumentar que todo e qualquer trabalho seja, desde muito antes do século XX, aberto semanticamente, ao trazermos esse entendimento, pensamos nas discussões propositivas de artistas e nas transformações efetivas dos papéis de público, autor e obra. Nesse sentido, várias foram as transformações ocorridas, desde o início do século XX, que impactaram e impactam, ainda hoje, nas experiências artísticas; por isso, usaremos o exemplo de Marcel Duchamp e suas ideias que, a partir da valorização de “O ato criador” (DUCHAMP, 2004), evidenciou a relevância de conteúdos conceituais, desdobrados da operação “duchampiana” de deslocamento. Em consonância com a desobjetificação, pregada por Duchamp, abordaremos os “objetos especiais”, os “não-objetos”, teorizados por Ferreira

Gullar. Consideraremos, também, Ricardo Basbaum, que aponta para dispositivos conceituais que “significativamente implicam o corpo em múltiplas dimensões de inscrição, tanto visual, quanto gestual, vocal, verbal e ideativa” (BASBAUM, 2007, p. 23).

Ainda no primeiro grupo bibliográfico, buscamos o entendimento do papel do espectador como participante/colaborador, recorreremos às conceitualizações de Hélio Oiticica e a análise que Angela Grandó faz de seus trabalhos em “A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço” (GRANDÓ, 2012). As teorias de Oiticica compõem importante escopo sobre o espectador/participador. Em Oiticica, partiremos dos textos “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1986), “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1986), “Aparecimento do Supra-sensorial na Arte brasileira” (1986) e “Crelazer” (1986).

Na tessitura do caminho para o entendimento de uma participação ampliada, que se dá não apenas na manipulação do objeto, mas de forma “semântica”, esta pesquisa recorreu, também, aos artistas Julio Plaza, em seu texto “Arte e Interatividade: autor – obra - recepção”, Daniel Buren, com “Textos e entrevistas escolhidos [1967 – 2000]”, e aos textos organizados por Glória Ferreira e Cecília Cotrin, “Escritos de artistas” (2006), que contribuem com exemplos de processo e pensamentos de artistas que fazem parte do contexto de transformação dos papéis do espectador, autor e obra de arte.

Com o segundo grupo de referências, discutiremos como espacialidade e a ambientação se fazem presentes em tipos de obras que enfatizam o lugar, como as instalações. Abordaremos os textos de Robert Morris, Donald Judd, Daniel Buren, Miwon Kwon, Stéphane Huchet, Ana Maria Albani e Rosalind Krauss, que, ao questionarem os sistemas expositivos e a espacialidade das obras, trouxeram para o centro da discussão a escultura moderna e suas tradições, os modos de exibição e as instituições da arte, a presença dos objetos e a espacialização da experiência do público, dentre diversas outras questões relevantes para a discussão aqui proposta.

Nesse grupo de referências, ressaltamos as conhecidas reflexões de Rosalind Krauss, em “A escultura no campo ampliado” (1984), ao considerar que alguns trabalhos podem ser não-paisagem, não-escultura, não-monumento e não-arquitetura, e como tais reflexões apontaram para o surgimento de novas linguagens artísticas, ocupadas com as problemáticas da espacialidade. Compreender o sentido de “campo ampliado” é fundamental para que possamos

compreender os caminhos do que chamamos de instalação e de intervenções, participativas ou não, nas décadas de 1970, 80 e 90.

Quando pensamos nesses caminhos e em diálogo com o alargamento do campo das propostas de trabalhos de arte que questionam e “jogam” com a espacialidade, não devemos ignorar o pensamento de Miwon Kwon a respeito das especificidades do sítio. De imediato, é importante dizer que este não é o debate central desenvolvido nesta dissertação. Apesar de ser possível abrir uma discussão a respeito do peso dessa espécie de especificidade para a compreensão das instalações de Hilal, não devemos perder de vista o que nos parece ser de maior relevância em seus trabalhos e em sua trajetória: a espacialidade, a materialidade, a memória e, no que se refere às duas instalações aqui estudadas, a colaboração do público. Ainda assim, quando Kwon afirma que o *site*, em alguns casos, ultrapassou as condições físicas da galeria para o sistema das relações socioeconômicas, dentro das quais o seu programa institucional encontra suas possibilidades de existência, encontramos elementos que necessitam serem apresentados para melhor compreensão do contexto que permite o surgimento do tipo de instalação proposto por Hilal. O *site* da arte vai para longe da sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na sua concepção (KWON, 2008, p. 170).

Com a consciência de que a defesa das instalações de Hilal como *site specific* excederia o escopo deste estudo, propomos uma discussão ampliada sobre o lugar, em obras que enfatizam o espaço interno e externo, inserindo pensamentos de Stéphane Huchet, que, em “Intenções espaciais – a plástica exponencial da arte [1900 – 2000]”, defende a importância de se voltar para o indivíduo: “O espírito do lugar implica o lado vivo, as pessoas que o habitam, que o fazem funcionar, e esse aspecto funcional e humano não está sem consequências” (HUCHET, 2012, p. 181). Não devemos nos esquecer de que as instalações de Hilal, notadamente “Constelações”, trazem em sua constituição o interesse na presença física no público e a afetação subjetiva através desse convívio espacial, através da percepção de se fazer parte de um mesmo mundo de memórias. Sem deixar de discutir o lugar e a participação/colaboração, devemos compreender que tipo de trabalho apontamos ao falar de instalações.

Ana Maria Albani de Carvalho, em sua tese de doutorado (2005) “A Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade de sítio”, reflete sobre os termos usados por Krauss, como não-paisagem e não-arquitetura. Ainda no referido trabalho, a autora faz relação do entendimento de participação do artista e crítico Daniel

Buren, em seus textos organizados por Paulo Sergio Duarte, em “Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos [1967 – 2000]”, com a “participação semântica”, apontada por Oiticica em “Nova Objetividade”. Essa relação subsidia a defesa da importância de se considerar a participação/colaboração do público em instalações como as de Hilal e surge em diálogo com as reflexões de Angela Grandó e Stéphane Huchet, acima mencionadas.

O nosso terceiro grupo de referências discute termos como memória, afeto, vazio e subconsciente, pois estes conceitos perpassam todo o trabalho de Hilal e tornam a matéria significativa. Com relação à ideia de memória pessoal, recorreremos a Michael Pollack (1992), que defende a importância dos “lugares da memória”, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Um importante aspecto das teorias do Pollack está em considerar que a estruturação da memória se faz como fenômeno construído. Os modos de construção podem ser conscientes ou inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui e relembra, é evidentemente o resultado de um trabalho de organização. A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é, também, um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Em diálogo com as ideias de Pollack sobre memória, utilizaremos “Confissões” de Agostinho de Hipona, ou Santo Agostinho, e os textos organizados por Jô Gondar e Vera Dodebei, no livro “O que é Memória Social?”. Gondar (2005) entende que, ao tratar de memória, estamos diante de um território móvel, cujas fronteiras alojam uma multiplicidade de definições. Assim, a memória se abre para uma variedade de sistemas e signos, os simbólicos e os indiciais. “O conceito de memória, mais rigorosamente é produzido no entroncamento ou atravessamentos entre diferentes campos do saber.” (GONDAR, 2005, p. 13). Nesse sentido, quando recorremos a Santo Agostinho, encontramos suas falas sobre “vastos palácios da memória” que guardam os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie (AGOSTINHO, 2002, p. 218). Essa figura poética reflete parte do que podemos observar nos processos de criação de Hilal e abrem margens para outros diálogos aqui relevantes. Para entender um pouco da motivação poética pessoal do artista, que parece emergir de alguma experiência que não se dá apenas na memória ativa, mas de uma experiência inconsciente, recorreremos a Jacques Lacan, que entende que é possível explicar processos do subconsciente a partir da observação dos modos como nos relacionamos com o outro. É nesse

sentido que podemos afirmar que “É a partir do outro que o *a* assume seu isolamento, e é na relação do sujeito com o outro que ele se constitui como o resto (LACAN, 1962-63, p. 128).

O quarto e último grupo de referências é formado por textos de pesquisadores que abordam diretamente o trabalho de Hilal a partir de perspectivas diversas, como a dissertação de Maria Aparecida Ramaldes (2015), intitulada “A poética de Hilal Sami Hilal: Páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras”. Em sua dissertação, a autora dá ênfase às escrituras peculiares e à relação do artista Hilal Sami Hilal com a materialidade das obras em papel artesanal e em chapa de cobre, bem como com as possibilidades de leituras de seus trabalhos com as escritas. Faremos uso, também, de recortes da entrevista concedida ao professor Fernando Augusto, no ano de 2006, que tinha como foco a docência, porém se ampliou abordando aspectos gerais da trajetória de Hilal.

Por fim, encontramos apoio em Aparecido José Cirillo. Ao analisar os documentos referentes à instalação “Seu Sami”, apresentada no Museu Vale (Vila Velha, ES), o autor faz a seguinte constatação: “A Obra revela memórias e paralelos entre presença e ausência, luz e sombra, vazios e materialidade” (CIRILLO, 2012), em seu texto “Seu Sami (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal”. Cirillo, no referido artigo, tem como objeto de pesquisa os esboços feitos por Hilal ao pensar a montagem da obra no espaço expositivo citado e discute a sua possível ou não configuração como *site specific*.

Em alguma medida, a organização desta dissertação segue algumas das divisões apresentadas nesses blocos de referências. No primeiro capítulo, intitulado “Caminhos do contemporâneo: artista, público e espaço”, faremos um sintético retrospecto de transformações ocorridas no cenário das artes durante os anos 1960 em diante. Tal retrospecto irá compor o primeiro subcapítulo. Nos subcapítulos seguintes, refletiremos o tripé de transformações que destacamos ter ocorrido nos últimos anos: o artista, o público e o espaço. Estes assumiram papéis diferentes do que tradicionalmente se colocava no meio artístico e suas funções seguem em um constante alargamento de entendimento. Durante essa síntese, apresentaremos detalhes sobre a trajetória e os processos de criação de Hilal, de modo a evidenciar as relações entre a constituição de suas instalações, o cenário descrito e as teorizações abordadas.

O segundo capítulo, intitulado “Os mundos em ‘Constelações’ e a busca infinita por ‘Seu Sami’”, tem como objetivo apresentar de modo mais detalhado as obras que são objeto de estudo desta pesquisa. Teceremos reflexões que apontam para a sensibilidade do processo

criativo até a exposição de cada uma delas, que se traduz no significativo do trabalho. A fim de pensarmos os processos poéticos do artista, revisitaremos as suas obras, bem como suas referências dentro da genealogia que se constrói em Hilal. Como compreender “Constelações” e “Seu Sami” como parte do desenvolvimento de seus processos de criação? Quais lugares tais instalações ocupam em sua trajetória? Como a sensorialidade e a espacialização são pensadas pelo artista?

Entendemos que, simbolicamente, Hilal apresenta formas de mundo na obra “Constelações” (2016) e que a obra “Seu Sami” (2007) é uma busca desesperada por uma presença de um pai, que não cessa. Abordamos “Constelações” (2016) desde o seu planejamento, oficinas, até a exposição. Apresentamos, de maneira mais detalhada, a obra e suas especificidades e apontamos, principalmente, para o caráter interpretativo e psicológico que Hilal suscita ao utilizar os materiais e as ideias na composição da obra. Abordamos, também, as etapas que construíram o trabalho a partir, primordialmente, da fala do próprio artista, que descreve o percurso criado para a instalação, desde o preparo dos nomes por meio de oficinas. “Constelações” é uma obra de muita matéria, porém, o simbólico suscitado ressalta ao olhar e se faz necessária a analogia com campos psíquicos como o da memória pessoal, do subconsciente, da lembrança e do afeto.

Já em “Seu Sami” (2007), o simbólico é evidenciado por Hilal por meio da sutileza dos detalhes da obra. “Seu Sami” (2007) é um trabalho de introspecção que desperta reflexões existenciais inerentes à vida, à morte e ao vazio da ausência. Este trabalho é de grande visibilidade na trajetória do artista e representa a inauguração do seu interesse na realização de instalações de grande porte e com impacto visual. Para nos aproximarmos tanto do simbólico presente nessa instalação quanto do momento de transição na trajetória do artista, recorreremos, principalmente, às palavras de Hilal, que relembrou significativas reflexões desencadeadas durante o processo de criação do trabalho, desde o convite do Museu Vale até a sua exposição.

O terceiro capítulo, “Considerações gerais sobre o processo criativo de Hilal Sami Hilal”, discute a série “Alepo” (2019) que faz parte da exposição “Tudo Bem”, que se deu na galeria Marília Razuk, em São Paulo. Novamente, a referência ao pai se apresenta no trabalho de Hilal. Alepo é a cidade síria de nascimento do Sr. Sami Costaki.

Durante a entrevista, transcrita em anexo, realizada no final do ano de 2019, Hilal relatou detalhes do seu novo trabalho, apresentando sinais da relevância de uma obra de imensa

materialidade simbólica. A partir da relevância indicada por Hilal nessa entrevista, nasceu a necessidade de conhecer melhor este trabalho. Assim, foi possível realizar uma visita à exposição, que permaneceu aberta até final de janeiro do ano seguinte, 2020. Durante a visita foram coletadas diversas informações e realizados alguns registros.

## 1 CAMINHOS DO CONTEMPORÂNEO: ARTISTA, PÚBLICO E ESPAÇO

Durante um razoável lapso de tempo da história da arte no ocidente, a obra de arte foi pensada no sentido de agradar aquele que a encomendava. Assim, o espectador se configurava na pessoa que requisitava a obra, fosse ela um rei, um mecenas ou até mesmo a própria Igreja. Quando falamos sobre os domínios da contemplação, não se trata apenas de imaginarmos obras de arte como produtos para serem observados. Os domínios da contemplação dizem respeito a sistemas de produção, exibição e circulação de obras de arte. Além da condição de peça disponível para ser observada com certo distanciamento, a contemplação pressupõe outras condicionantes. Para que uma obra de arte se enquadrasse no sistema de produção, exibição e circulação pré-moderno, esta precisaria estar minimamente categorizada e em continuidade com tradições vigentes. Isso significa que havia expectativas com relação não apenas a como uma obra de arte deveria se parecer, mas também com relação às posturas esperadas do público e dos espaços próprios para exibição.

Certamente, não há, aqui, espaço para que sejam elencados todos os principais momentos de transição para a Modernidade e tampouco há essa intenção. Ainda assim, é justo dizer que a contemplação não desaparece com o avançar dos modernismos e não deixa de ser algo pensado por artistas contemporâneos. Com os inevitáveis riscos de se deslizar em generalizações, este capítulo sintetizará algumas das discussões em torno do sistema de produção, exibição e circulação de trabalhos de arte que, em certa medida, afasta produções contemporâneas do paradigma contemplativo. O esclarecimento desses termos é necessário para que possamos pensar, com mais liberdade, as instalações aqui eleitas como objetos de estudo. “Constelações” e “Seu Sami” não negam a contemplação por parte do público, no entanto, essas instalações obedecem a concepções sobre espectador, artista e trabalho de arte que se transformaram bastante no último meio século.

Em meados do século XX, diversas transformações em modos de fazer e no entendimento dos papéis exercidos por artista, público e crítica promoveram o estabelecimento de novos paradigmas para o “mundo da arte” (DANTO, 2006). Uma nova aproximação entre arte e vida, a concepção de obras abertas à participação, o experimentalismo de linguagens não tradicionais e novas mídias, o cruzamento com os campos da Comunicação, da Antropologia e da Filosofia, o uso do próprio corpo como meio expressivo e a desmaterialização da obra de

arte são características da chamada arte contemporânea.

Essas novas características, embora não excluam a arte do campo da estética, desfazem um monopólio secular dos modos de compreensão e concepção de trabalhos de arte. As ideias, ou conteúdo conceitual, a atitude e a postura crítica passam a complementar o produto final, ou até a substituí-lo. Nesse sentido, em alguns casos, falar em “obra de arte” pode mesmo não ser suficiente. A multiplicidade de formas e a multiplicação de categorias, a necessidade da mediação, a transfiguração do corriqueiro em arte, a experimentação de novos meios e modos de exibição não nos falam de um novo período, escola ou estilo, mas sim de uma mudança paradigmática.

Sendo principalmente um jogo com limites, a arte contemporânea rompe tanto com a arte clássica quanto com a moderna. Uma “instalação”, ou “performance”, não se enquadra mais na concepção clássica ou moderna de uma obra de arte, ou seja, de uma pintura enquadrada ou de uma escultura num pedestal. Não demonstra mais nenhum vínculo entre a obra de arte e a interioridade, ou até mesmo o corpo do artista; e a ironia e a jocosidade são mais importantes do que a seriedade. Mediações técnicas ou sociais se tornam necessárias, juntamente com técnicas especiais como fotografia ou vídeo para garantir a durabilidade da obra. Além do mais, essas técnicas fogem, muitas vezes, às regras dos museus, a rotinas econômicas, a restrições de transporte e de seguro ou a técnicas de restauração. Em virtude de tudo isso, a arte contemporânea é mais do que um novo período artístico e mais do que uma nova categoria estética. Trata-se de um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte. Equivale a um novo paradigma na história das ciências, como pretendo demonstrar por meio de algumas observações (HEINICH, 2014, p. 376).

Ainda que artistas produzam aparências que remetam ao pré-moderno, as regras foram alteradas e os trabalhos de arte passam a obedecer a novos pressupostos. Quando Nathalie Heinich fala em “mediações”, a autora nos diz dos agentes outros, além dos próprios artistas, que devem estar envolvidos para que uma proposta de arte se concretize. Mesmo uma pintura emoldurada precisa obedecer às expectativas de um público habituado a consumir imagens, dependerá de rotinas econômicas que envolvem desde empresas de transporte e limpeza a seguradoras, obedecerá à projetos expográficos e será apresentada como parte de um discurso curatorial. Entre o processo de criação íntimo do artista e a exibição para o público, a proposta de arte passará por diversas mãos e crivos. Nesse novo paradigma, os papéis foram alterados.

Artistas passaram a defender a liberdade de não entregar, para o público, um produto com significado estipulado ou, no mesmo sentido, a obra passa a estar aberta semanticamente,

aberta para a multiplicidade de interpretações que continuam a construí-la, mesmo após findado o trabalho do artista (cf. ECO, 2005). Desde antes de publicar “Obra aberta”, em 1962, Umberto Eco já se ocupava em pensar com profundidade os modos através dos quais damos significado ao mundo que nos rodeia (NÖTH, 1996, p. 166-7). Na prática, “Obra aberta” é um conjunto de textos que se empenha em pensar a poética da nascente arte contemporânea. Esses textos nos falam sobre o aparente conflito entre “fidelidade” e “liberdade interpretativa”. Ainda que toda a obra de arte seja fechada naquilo que apresenta como intenção original do autor, não pode evitar ser aberta para variadas interpretações. Essa dupla condição, no entanto, não altera a singularidade das obras, pois seria apenas uma inevitabilidade da relação com o observador interessado (ECO, 2005, p. 40). Para Eco, a mudança que deveria ser considerada na arte contemporânea dizia respeito à postura dos artistas, que não assumiriam a posição de “vítimas da possibilidade de interpretações múltiplas, mas sim, passam a utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística por meio da criação de obras que pudessem oferecer o máximo de possibilidades de fruição” (LOPES, 2010). “Obra aberta” nos ajuda a pensar não apenas o conjunto de trabalhos que Umberto Eco pôde observar antes do lançamento do livro, mas aqueles que viriam depois e seriam, em certa medida, impactados pelos empenhos da teorização sobre experiências que questionavam os parâmetros modernos.

O fervilhante período, entre o final dos anos 1950 e dos anos 1970, reúne o crescimento, o aprofundamento e o nascimento de diversas vertentes e movimentos que se tornaram célebres, como o Minimalismo, o Neoconcretismo, a *Land Art*, os *happenings* e performances, o FLUXUS, a Nova Figuração, a *Pop Art*, a *Arte Povera*, vídeo arte, arte correio, conceitualismos, intervenções, ambientações e instalações. Essas duas últimas categorias são as que nos interessam em especial para este trabalho. Apenas pela aglomeração de categorias neste parágrafo, é possível perceber que a variedade de experiências e propostas também significa a dificuldade de se estipular teorias únicas e uma historiografia fechada para a arte contemporânea. Ainda que seja possível identificar esses movimentos, grupos, meios e categorias, não é correto dizer que estariam separados em seu desenvolvimento. Nós poderíamos encontrar instalações na *Pop Art*. A *Land Art* realiza intervenções e as performances podem fazer uso de vídeo arte e ambientações. Também não seria correto passar a impressão de que tais mudanças paradigmáticas ocorreram como uma ruptura instantânea com os interesses das décadas anteriores.

Tais transformações não surgiram como um rompimento completo com os

modernismos, mas respondem a possibilidades já abertas em outros momentos. Por exemplo, ao priorizar o gesto, a atitude, em detrimento da criação de um novo objeto, Marcel Duchamp, já no início do século XX, cria uma relação do objeto com o espectador/experimentador. A operação duchampiana de deslocamento do objeto funcional de seu contexto cotidiano para o “mundo da arte” estabelece tanto um questionamento sobre os limites estéticos das categorias tradicionais de representação (pintura, escultura e desenho) como confere um novo valor para a atitude do artista, que se completa com o espectador (DUCHAMP, 2004). Assim, a decisão do artista não se dá, no caso dos *ready made*, apenas de modo expressivo e pelas vias da representação. A atitude duchampiana é, primordialmente, uma operação mental.

Jasper Johns, em seu texto “Marcel Duchamp (1887-1968)”, originalmente publicado em *Artforum* 7, n. 3, em novembro de 1968, afirma que ele moveu o seu trabalho através das fronteiras retinianas da arte moderna, que haviam sido estabelecidas desde o Impressionismo, para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, nesse campo, a operação duchampiana mudou a forma por meio de uma complexa introversão, anunciando muitos dos elementos técnicos, mentais e visuais a serem trabalhados na arte mais recente (JOHNS, 2006, p. 203). Através da operação de deslocamento e da valorização da atitude, da decisão do artista, tanto o trabalho de autoria quanto o papel do público precisam ser ressignificados. Não há, nesse caso, o pressuposto de que o artista trabalhe tecnicamente dentro das tradições da visualidade. Embora a visualidade continue a ser considerada quando se pensa na apresentação de um objeto como objeto de arte. Ainda que seja um *ready made*, ainda que o artista não tenha construído o objeto com suas próprias mãos, o sistema de exibição impõe um conjunto de normas que dispõem o objeto de arte como algo para ser contemplado. Se costumamos pensar a herança duchampiana quando destacamos a *Pop Art* e os conceitualismos, quando pensamos os sistemas de exibição e sua espacialidade, a genealogia aparenta ser diversa.

Outra frente de pesquisa estética de fins dos anos 1950 e começo dos anos 1960 se destaca pela “teatralidade” e “presença” de obras no espaço real. Os artistas minimalistas se dispuseram a pensar a espacialidade expositiva e afirmaram a possibilidade de objetos produzidos sem a interferência da mão humana, padronizados e reproduzíveis em seus corpos de metal, vidro e concreto (JUDD, 2006). Sobre as propostas minimalistas, Michael Fried (2002), em “Arte e Objetividade”, contrapõe as ideias que defendiam os artistas de uma obra “des-psicologizada” e pontua que a experiência agora passa de “física” à justamente

“psicológica”. Fried diz que os termos poéticos e estéticos nos quais as obras minimalistas eram colocadas, operavam um jogo de relação entre o espectador, o espaço e o objeto, em detrimento da obra como um objeto “abrupto”, “insensível”. Isso significava um rompimento com a tradição moderna.

O crítico enfatizou, ainda, a temporalidade da obra minimalista, que, segundo ele, difere da moderna e aponta para uma “duração” de caráter infinito ou indefinido por uma prática que extrapola o tempo da obra. “A experiência em questão persiste no tempo, e o pressentimento de infinitude, que, como venho afirmando, é central à arte e à teoria literalista, é essencialmente um pressentimento de infinita – ou indefinida – duração” (FRIED, 1998, p. 167). Para Fried, a duração, associada à teatralidade da obra, ocasionaria uma experiência diversa para o espectador, condição que o leva a refletir a respeito do “corpo do espectador” nas situações minimalistas:

A minha crítica em relação ao endereçamento literalista ao corpo do observador não partia do fato de que a corporeidade enquanto tal não possuía lugar na arte, mas sim que o literalismo teatralizava o corpo, o situava interminavelmente sobre o palco, tornou-o estranho ou opaco a si mesmo, esvaziou-o, atenuou sua expressividade, negou sua finitude e, em certo sentido, sua humanidade, e assim por diante. Existe, eu poderia ter dito, algo vagamente monstruoso sobre o corpo no literalismo (FRIED, 1998, p. 42).

A arte minimalista, ou literalista, como o autor prefere chamar, caracteriza-se pela busca da teatralidade, ou seja, por uma “presença de palco” (FRIED, 2002, p. 136), a qual não deixa de ser, para o crítico, um efeito de um elemento inerente à outra arte que não a escultura ou a pintura, mas ao teatro. Assim, essa nova sensibilidade, marcada pela teatralidade, seria indicativa da decadência da arte, entendida, por Fried, como arte “pura”, cuja manifestação máxima foi a pintura modernista, particularmente, o Expressionismo Abstrato. A arte literalista seria, então, a “negação da arte”, como afirma o crítico (FRIED, 2002, p. 134). Ao usarmos uma expressão como arte “pura” e pensarmos em “decadência” com relação aos inícios da arte contemporânea, é inevitável retornarmos a Clemente Greenberg, que também é referenciado por Fried em seu texto. Nesse caso, Greenberg estranha a atitude em que elementos que não são considerados próprios de uma linguagem artística, sejam a ela incorporados. Segundo o autor, isso cria um aspecto de “anti-arte” para os trabalhos. Greenberg apregoa que a fusão entre as artes pode caracterizar o fim ou a decadência de uma delas, que se vê obrigada a negar a sua natureza para abarcar aspectos da outra, que ele chamou de “dominante”:

(...) quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções de todas as demais. Disso resulta uma confusão entre as artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante (Greenberg *apud* FERREIRA; COTRIM, 2001, p. 46).

O discurso de Greenberg, no entanto, está empenhado numa defesa mais específica dos caminhos da arte moderna, rumo à pureza dos elementos constitutivos da pintura e da escultura, do que propriamente numa crítica da suposta neutralidade dos trabalhos minimalistas. No que nos interessa, pensaríamos menos nos riscos de qualquer dominação de uma categoria de arte sobre a outra e mais em como a não neutralidade das peças minimalistas abrem questões sobre as relações entre os objetos expostos e o público. Ainda em relação ao que chamaremos de “contradição minimalista”, a ensaísta Rosalind Krauss explicita sua desconfiança, enxergando um ilusionismo na pretendida redução da forma, ou *shape*, das obras de Donald Judd e Robert Morris, por exemplo. Referindo-se aos trabalhos destes dois artistas, Krauss conclui que, ao contrário do que pretendem, suas obras têm caráter questionador:

Os movimentos empreendidos por Morris e Judd ainda estão localizados no âmbito do ilusionismo, visto que é exatamente esta problemática que eles querem superar. E é por isso que eu sinto que estas obras são ilusionistas e, em última instância, idealistas, que suscitam continuamente questões (KRAUSS, 1971, p. 70).

Krauss, confirmando a sua posição, afirma que Judd reporta-se aos princípios construtivos somente para problematizá-los. Assim, suas obras, além de terem tendência ilusionista e suscitar questões, envolvem o espectador em uma experiência “[...] que é, por um lado, mais ilusória do que uma pintura de cavalete convencional ou uma forma escultural coesa e, por outro lado, mais imediata do que as duas” (KRAUSS, 2010, p. 100). “*Allusion and Illusion in Donald Judd*” é o título do ensaio de Krauss, publicado em 1966, em que a autora ressalta a contradição entre os argumentos e as obras de Judd, ao decretar a ausência de ilusão em favor do material. Para Krauss, as obras de Judd exploram premissas visuais com o objetivo de questioná-las, por exemplo, ao usar, na repetição das formas, indícios falsos dos princípios geométricos. Em “*Progressions*” (1965): “(...) o próprio trabalho explora e confunde o conhecimento prévio projetando seu próprio significado” (KRAUSS, 2010, p. 97). Assim, Krauss segue na sua reflexão, chamando a atenção para um minimalismo que se opõe ao

objetivismo, acentua o caráter relacional da obra e apela para as experiências e conhecimentos anteriores do espectador.

A partir dos estudos expositivos dos minimalistas, apesar das discordâncias conceituais como as que foram apontadas, já é possível percebermos que a espacialidade e os modos de apresentação dos trabalhos com questionamento dos sistemas expositivos tradicionais foi um dos eixos centrais dos debates daquela década. Isso interessa à pesquisa, uma vez que tem como objeto de estudo instalações do artista Hilal Sami Hilal. No entanto, faz-se necessário ressaltar que Hilal não é um artista minimalista e nem representa as ideias por eles defendidas.

Como compreenderemos mais à frente, o trabalho de Hilal, no desenvolvimento de sua trajetória, se direciona tanto para a proposição de ambientações quanto para a valorização dos objetos como mecanismos que proporcionam experiências relacionais subjetivas, notadamente através de sua materialidade.

Quando falamos em minimalismo, ressaltamos o papel desse conjunto de artistas e trabalhos de arte na abertura de debates em torno da valorização da espacialidade como um dos elementos centrais para o alargamento do campo escultórico e expositivo nas décadas seguintes. Algo que é indiscutível, na arte deste período, é a evidente preocupação com o espaço real, aquele espaço que permite um espectador circular pela obra. Mas, não seria assim também com uma escultura figurativa? O espaço real já não seria bem trabalhado na arquitetura? O que haveria de novo na extrapolação de propostas que modificam espaços expositivos e paisagens, interrompem ou dificultam a circulação do público por galerias, recortam e torcem a noção de espaço do observador e apresentam objetos que significam sua própria presença?

Rosalind Krauss (1984), no texto “A escultura no campo ampliado”, ao considerar que alguns trabalhos podem ser não-paisagem, não-escultura, não-monumento e não-arquitetura, destaca o surgimento de uma nova linguagem artística de espacialidade. Entendemos que a instalação detém características, como categoria, para estar nessa concepção de nova linguagem, nascida do escultórico, apesar de não ser assim chamada por Krauss. A autora analisa que, à medida que os anos 1960 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura” pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavadas no deserto ou cercas rodeadas de valas, a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada (KRAUSS, 1984, p. 130).

Nesse ponto, encontramos elementos que são parte do que nos interessa discutir aqui.

Como se dão as relações do público com essa nova espacialidade? Se questionamos as bases da representação como mecanismo de comunicação da obra, o que esperar do espectador diante de trabalhos que não se prestam puramente para a contemplação? Perceberemos que tais questionamentos não desapareceram com o passar daquelas décadas, mas permanecem vivos e com força para impulsionar trabalhos como os de Hilal.

É importante ressaltar que o período sintetizado nos parágrafos acima retrata, basicamente, o cenário norte-americano das artes. Se extrapolarmos essa fronteira para o Brasil, os inícios de nossa arte contemporânea podem nos apresentar outros desdobramentos e caminhos para problemas similares, em pauta nos debates de vanguarda da época. Oriundos dos atritos entre os grupos concretistas Frente, do Rio de Janeiro, e Ruptura, de São Paulo (GULLAR, 2007), os questionamentos sobre a expressividade e a subjetividade na abstração geométrica, as produções coletivas e especializadas, a abertura semântica de objetos de arte, o uso de materiais não tradicionais, o movimento e interatividade, foram tópicos centrais da experiência neoconcreta. Como grupo, os neoconcretos tiveram curta duração (1959-1962).<sup>2</sup> Já como vanguarda determinante para os debates que se seguiriam, a experiência do neoconcretismo se desdobra durante o restante da década de 1960.

A radicalidade do movimento neoconcreto reside justo em que não se esgotou em um movimento, e em que resiste a que se consigne a ele toda uma constelação de obras pósteras, que entretanto, de maneira inequívoca, devem algo a seu “construtivismo” sem objetos, sem programas, e livre de repertórios formais. Ele é notável porque conduziu à própria liquidação da noção institucional de “movimento”, e porque abriu caminhos insuspeitos à produção artística que a ele se seguiu. (SALZSTEIN, 2011, p. 112)

No contexto dessa experiência, o emblemático artista e teórico brasileiro Hélio Oiticica desenvolveu seu trabalho em torno da experimentação e de conceitualizações inovadoras para a arte. Utilizaremos o seu exemplo, aqui, não com o objetivo de aproximar o trabalho de Hilal aos de Oiticica, pois se resguardam diferenças basilares, mas o trazemos como autor de importantes teorizações para a arte da época e que reverberam ainda hoje. Assim, a herança reflexiva de Hélio Oiticica, no legado de textos críticos de sua autoria, se apresenta como grande contribuição no campo artístico contemporâneo. É certo que suas teorizações emergem de seu processo poético e dele não podem ser totalmente desgarradas. Desse modo, ainda que não haja

---

<sup>2</sup> Após a sua saída do Movimento Neoconcreto, em 1962, Ferreira Gullar passa a atuar no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e, posteriormente, atuar na resistência cultural contra as imposições da recente ditadura militar instituída em 1964 (cf. MARI, 2016).

a intenção de promover qualquer espécie de comparativo entre Oiticica e Hilal, as referências às propostas do primeiro são inevitáveis quando procuramos compreender o seu labirinto de conceitos operatórios.

Oiticica partiu de uma transição do quadro abstrato, geométrico e monocromático para o espaço, que foi o marco da tomada do espaço pela cor como elemento ativo em seu trabalho. Paralelo a isso, a ruptura da forma retangular do quadro apontava para a pintura como objeto no espaço. Como afirma o próprio artista, em “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, que é um importante texto publicado, originalmente, em Habitat 70, em dezembro de 1962:

O que chamo de uma grande ordem da cor não é a sua formação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada a uma dialética ou a um fio de pensamentos e ideias intuitivas para atingir o seu máximo objetivo que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que domino como estrutura, cor, no espaço e no tempo. A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional (OITICICA, 2006, p. 83)

Pensar a cor como elemento central para atingir a tridimensionalidade é considerá-la como estrutura fundamental da pintura. Executar a transição dessa estrutura-cor para o espaço é romper com os limites da pintura sem destruir o seu elemento fundamental. Com essa operação, Oiticica não apenas atinge o cerne da discussão moderna sobre os elementos constitutivos do meio pintura, como se utiliza dessa compreensão para executar um movimento de transformação contínua em seu trabalho, o que atinge, inevitavelmente, o papel do espectador.

Oiticica, ao enfatizar as transformações conceituais daquele momento na arte, afirma que a “Nova Objetividade” (OITICICA, 1986, pp. 84-98) consistiria em uma reformulação de um “estado da arte brasileira”, cuja característica, entre outras, é a participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica). O autor aponta e distingue duas maneiras de participação do espectador, uma que envolve “manipulação” ou “sensorial, corporal” e outra que envolve a participação “semântica”, que abarca a participação interpretativa, e conclui que os dois modos buscam uma participação “fundamental, total, não-fracionada”, que não se reduz ao puro mecanismo de participar, mas concentra-se em significados novos, diferenciando-se da pura “contemplação tradicional”.

Esta última é a que mais nos chama a atenção para pensar “Constelações” (2016) e “Seu Sami” (2007) e dialoga com o que Julio Plaza chamou de “abertura de primeiro grau”, em “Arte e Interatividade: autor – obra – recepção” (PLAZA, 2003, p. 9): “[...] pois remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza do sentido”. Lembremos do que já foi comentado acima, a respeito da abertura semântica das obras de arte e do trabalho deliberado com tal abertura por parte de artistas contemporâneos, como apontado por Umberto Eco. A interpretação do espectador surgiria como uma ação de conferir sentido, uma ação de agregar significados a partir de suas experiências pessoais, seu vocabulário cultural e seus possíveis posicionamentos críticos com relação ao trabalho observado. Agregamos, a esse entendimento, a necessidade de aceitação de um convite para fruir propostas de arte quando essas exigem experiências físicas além da observação distanciada.

Mais adiante, retornaremos às teorizações e experimentações de Oiticica para melhor compreender como essa participação se desenvolveu em seus trabalhos e, assim, adquirir conceituações necessárias para pensar o desenvolvimento das instalações de Hilal, aqui analisadas. Por hora, é suficiente, para esta síntese histórica, compreender que a passagem da cor do quadro para o espaço e a consideração do espectador como agente ativo na construção dos sentidos possíveis de propostas de arte são questões intimamente ligadas e que se evidenciam nas experiências da arte contemporânea brasileira dos anos 1960.

Assim como a transição para o espaço e a valorização da atitude mental foram fundamentais para a inserção não apenas contemplativa do espectador nas propostas de arte, Oiticica já ressalva que a sensorialidade deveria ser uma questão a ser considerada. Isso significa que a materialidade da obra continua a ser relevante para os experimentalismos e conceitualismos da arte contemporânea no Brasil, como também no restante da América Latina. Nesse sentido, poderíamos pensar nos “Bólides” de Oiticica, feitos com madeira, pigmento em pó, pedras e tecido, ou em suas capas “Parangolé” e os “Penetráveis”, que ocuparam sua produção a partir da segunda metade dos anos 1960. Uma ambientação como “Tropicália” (1967) ou “Experiência Whitechapel” (1969), exigiam um tipo de contato físico e uma entrega, por parte do público, muito diversa de observar um objeto de arte. Retirar os sapatos, pisar sobre areia, deitar-se sobre colchões e almofadados em ninhos de tecido e lona, no interior de uma galeria de arte, são atitudes que demandam um tempo e um envolvimento sensorial possíveis apenas com a aceitação do convite para vivenciar uma experiência artística. A aceitação dessa proposta seria o primeiro passo para a possibilidade de liberação de potências criativas através

da sensorialidade, de que nos fala os conceitos de Suprasensorial e Crelazer.

A extensão da arte na vida, a proposta da criatividade generalizada, inicialmente pela conquista do “espaço real”, fora do quadro – decisivamente com a proposição do Crelazer, que são âmbitos e “estruturas germinativas” para comportamentos, como o que foi materializado no Éden ambientado em 1969 na Whitechapel Gallery de Londres – embora insistindo na tônica sensorial, desliga os efeitos perceptivos e afetivos de uma espontaneidade irracionalista e “anticonceitual”, como desligam o político de uma função imediatista. A diluição estrutural mantém a ideia de estrutura e os procedimentos construtivos, produzindo, inclusive, um aumento do conceitual. Das primeiras estruturas no espaço aos “exercícios imaginativos” do Supra-sensorial e do Crelazer, a tensão entre o artístico e as vivências não subscreve a adesão ao vivido mistificado ou folclorizado; antes, propõe a abertura como fundação de estruturas-comportamento. Enfim, essa desestetização significa que a valorização das sensações e afetos não é uma simples oposição ao racionalismo (na concepção do espaço plástico, nas relações de espaço e cor, da função social da arte, do valor da arte), pois tal ponto de vista poderia ser uma postulação sub-reptícia e substitutiva dos mesmos ideais da arte que estavam sendo questionados. (FAVARETTO, 2017, p. 35)

Ou seja, quando falamos em Suprasensorial e Crelazer, não se trata a relação mental e racional com as propostas de arte, mas o oposto disso. O que a valorização do sensorio propõe é uma deshierarquização das experiências mental e perceptiva. Pensar e sentir se tornam parte de um mesmo processo reflexivo. Esse processo pode ser disparado através do manuseio de não-objetos, de vestir e dançar com uma capa Parangolé, de mergulhar numa piscina para observar uma projeção de vídeo ou de circular por um espaço pensado como ambientação.

Outro material usado para disparar processos reflexivos de pensar/sentir do visitante é o espelho, presente nos trabalhos de Hilal e de um sem-número de outros artistas, como Robert Morris e Michelangelo Pistoletto. O espelho não desenvolve apenas o papel de inserir o espectador, pois pode, também, criar situações que remetem aos mistérios da inconsistente existência e, assim, ser interpretado em sentidos diversos. Morris, em seu texto “O tempo presente do espaço” (2006, p. 419), afirma que o espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental que, por sua vez, é a metáfora do “eu” para o espaço do mundo. Com obras de espelhos, o “eu” e o “mim”<sup>3</sup> se encontram face a face. Estar diante de um espelho é, inevitavelmente, perceber sua própria presença. Não há hierarquia entre a percepção de estar

---

<sup>3</sup> O “eu” é aquela parte do *self* no ponto da seta que é apresentado ao *self* consciente. O “mim” é aquela “imagem” reconstituída do *self* formada de quaisquer partes – linguagem, imagens, juízos etc. – que nunca podem coexistir com a experiência imediata. (MORRIS, 2006, p. 404)

no mundo e o processo mental de compreensão do estar no mundo.

Já na visão do artista italiano e teórico da arte, Michelangelo Pistoletto, o reflexo do material do espelho remete de alguma maneira à relação simultânea entre a vida e a morte, pois permite uma confrontação ligada ao dinamismo e à mutabilidade. Nas palavras do artista:

O espelho diz a verdade sobre o nascimento e a morte. Cada imagem que aparece, desaparece imediatamente. O faz, tomando o lugar da anterior e, em seguida, submetendo-se à próxima. Assim, cada imagem que nasce, morre simultaneamente. (PISTOLETTO, 2016, p. 4)

Pistoletto comenta, ainda, que no “Quadro Espelhado”<sup>4</sup> encontramos a relação entre dois extremos: um é o personagem estático da imagem fixa, apresentando um único instante de tempo, e o outro é a variação causada pela sucessão contínua de instantes. A figura estática é o produto de uma fotografia presa no espelho, ao passo que as figuras em movimento são refletidas no próprio espelho. E conclui: “Assim, o Quadro Espelhado é o local de ligação dessas polaridades: imobilidade e movimento [...] (PISTOLETTO, 2012, p. 16). Rocha (2018) analisa que o jogo de relações, propiciado pelos elementos presentes na obra “Quadro Espelhado”, possibilita a configuração de contextos interativos, potencializados pela presença do reflexo do espectador na superfície espelhada.

O paulistano Carlos Fajardo, em “Poéticas da distância”, obra de 2002, apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, utilizou espelhos de escalas murais. Em uma entrevista, no ano de 2002, o artista falou de sua experiência com o uso dos espelhos e suas reflexões foram:

Ao mesmo tempo que magnificavam o edifício, na mesma medida em que o convertiam em imagem, ubíqua e inconsistente, devolviam o corpo do visitante à própria escala, a sua gravidade, à própria solidão, à manifestação de sua pequena idiossincrasia naquele local público; a disposição dos espelhos fazia com que tudo se multiplicasse, exceto sua imagem vista por você mesmo, já que os espelhos estavam dispostos paralelamente, ao longo de dois corredores estreitos, tendo no centro deles uma extensa plataforma também revestida de espelhos. (SALZSTEIN, 2002, p.138)

Neste trabalho, o espectador era obrigado a lidar com a visão muito próxima, de seu próprio reflexo, de sua imagem sólida, em contraposição com a imagem fluida, “amórfica” que se formava das outras pessoas e do espaço ao redor. Stéphane Huchet, em “Interações

---

<sup>4</sup> Trabalho que utiliza em sua composição imagens ou fotografias sobre superfícies espelhadas.

espaciais”, analisa o trabalho de Fajardo e conclui o pensamento sobre o espelho afirmando:

É interessante ver como na arte contemporânea, as práticas *In Situ* que privilegiam o espelho são frequentes. Elas sem dúvidas constituem formas de reflexão plásticas, ambientais e situacionais sobre os princípios de dinamização do espaço de apresentação e relacionamento de um dispositivo com seu continente. (HUCHET, 2012, p. 179)

Em alguma medida, o espelho, como mecanismo de dinamização do espaço, surge, na instalação de Hilal, atua como algo mais do que um modo de ampliar o espaço da instalação. Em “Constelações”, os nomes remetem a indivíduos reais, com memórias reais. A profusão de nomes apresenta, também, uma profusão de indivíduos e memórias. Refletido no teto da instalação, junto aos milhares de nomes, o espectador vivencia a percepção/compreensão de sua própria presença como parte da ambientação. Já em “Seu Sami”, Hilal utiliza espelhos em paredes paralelas, com efeito similar, que analisaremos mais adiante.

Nos subcapítulos seguintes, refletiremos o tripé de transformações que destacamos ter ocorrido nas últimas décadas: o artista, o público e o espaço. Estes assumiram papéis diferentes do que tradicionalmente se colocava no meio artístico e suas funções seguem em um constante alargamento de entendimento, no que compreende a contemporaneidade. Apresentaremos, também, alguns detalhes sobre a trajetória de Hilal, para melhor compreendermos as relações entre a constituição de suas obras e o cenário acima descrito. Os questionamentos e experimentações dos anos 1960 expandiram o entendimento de espectador, de modo que o seu lugar de ação possui grande relevância para o desenvolvimento de ambientações, trabalhos imersivos, participativos e instalações. Perguntamos, então, qual vem a ser esse lugar de ação do espectador e como as instalações de Hilal o consideram formal e conceitualmente?

No último subcapítulo, pensaremos, de modo mais extenso, a maneira como as ideias de “espacialidade” e “ambientação” ganharam força, no decorrer das décadas referidas acima, e se estenderam nos sentidos do *site*, nos anos de 1980-90. Para tecer a nossa discussão, faremos uso das referências de Allan Kaprow, Arthur Danto, Ana Maria Albani Carvalho, Miwon Kwon, Stéphane Huchet e Daniel Buren.

## 1.1 O Artista

Ao discutirmos questões de bases históricas ocorridas na arte das últimas décadas, destacamos algumas das principais transformações que interessam para a análise do nosso objeto de estudo. Nessa lógica, não poderíamos deixar de discutir, aqui, os novos papéis do artista diante de obras que aceitam sua abertura semântica, as possibilidades de desdobramentos e colaborações diversas. A autoria talvez sempre tenha sido uma questão chave para as teorias da arte. Poderíamos falar no “problema da autoria”? Caso consideremos como problema não algo a ser plenamente resolvido, mas algo que se apresenta para o debate, diríamos que sim.

Obras de arte ditas tradicionais, enquadradas em categorias nítidas, como pintura e escultura, apontariam para a importância de sua construção material e técnica. A materialidade, transformada “pelas mãos” de artistas, jamais deixa de possuir o seu peso no entendimento do papel daqueles que produzem arte. No entanto, o processo de produção material, a partir dos modernismos, já começa a se fragmentar numa coletividade de agentes que trabalham para o surgimento da obra. O aumento da relevância de conteúdos conceituais, advindo da operação duchampiana de deslocamento, também contribui para que trabalhos de arte deixem de ser determinados em seu valor, primordialmente, pela “mão do artista”.

No cenário em que falamos sobre um sentido de “obra aberta”, outros agentes de construção, além de artistas, passam a contribuir para o surgimento e o sentido dos trabalhos. Com o espectador no papel de participante/colaborador inserido no processo de criação, o papel do artista se torna ainda mais fluído. A consciência de que apresentar um trabalho de arte para o público não é apenas entregar um produto para o consumo contemplativo, mas pode envolver transformações profundas naquilo que for apresentado, influi, inevitavelmente, nos processos poéticos dos artistas. A postura do artista submerso em sua autorreflexão, que faz surgir formas gestadas em seu interior para compartilhar o novo e o abstrato com um público capaz apenas de observar o resultado da criação, teria espaço no paradigma da arte contemporânea?

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão delicias ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60. (KAPROW, 2006, p.

Neste último parágrafo de “O legado de Jackson Pollock”, Allan Kaprow fala do ponto de virada que ele compreende ter ocorrido após a morte do pintor expressionista abstrato. Kaprow entende que a arte dos anos 1960 voltava-se para o real de outra maneira e que isso impactava na postura dos artistas. O tipo de passionalidade e entrega que ele percebia em Pollock caracterizava um tipo de artista que, a partir dos interesses da década seguinte, não seria mais condizente com o que era esperado do artista, naquele novo mundo da arte. Isso significa que haveria um tipo de artista absolutamente novo e em ruptura com o legado representado por Pollock? Já dissemos, anteriormente, que não. Os modernismos já possuíam aberturas e alicerces que, de certa maneira, tiveram continuidade no mundo da arte dos anos 1960 em diante.

Marcel Duchamp, em “O Ato Criador”, publicado originalmente em 1957, ao discutir os aspectos envolvidos no processo de criação, já declarava que a criação não é algo exclusivo ao artista, ela se completa diante do público que estabelece a ligação da obra com o mundo exterior. Para Duchamp, existem dois “polos” da criação artística, de um lado o artista e do outro o público, que mais adiante se transformaria na posteridade.

Em última análise, o artista pode se proclamar de todos os telhados que e é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que a sua declaração assuma um valor social e para que finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte (DUCHAMP, 1986, p. 72).

A atitude do artista, ainda que seja o suficiente para que ele produza trabalhos de arte, não é o suficiente para determinar as condições reais de sua atuação como artista. A atitude do artista é capaz de disparar possibilidades, propostas, que podem vir a ser trabalhos de arte, mas seus sentidos, tanto de obra quanto de artista, dependem das relações com o público e com a posteridade.

O artista, ainda pela lógica de Duchamp, seria “incapaz” de expressar em totalidade a suas intenções. A diferença entre o que o artista idealizou como o trabalho concluído e o que de fato realizou, que somente se mostra na relação com o público, Duchamp chamou de “coeficiente artístico”: “é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (1986, p.73). Quem determinará os sentidos e a relevância da obra são o espectador, que experimenta a

“transmutação” da matéria inerte em arte ao decifrar, interpretar ou se relacionar com suas qualidades aparentes, e a posteridade, com suas instituições e acúmulos de interpretações, teorizações e contextualizações do que foi produzido pelo artista.

Percebe-se, já pelo sentido de “coeficiente artístico”, que a onipotência do artista sobre sua criação era uma problemática também moderna. Não é de se estranhar, que o interesse pelo cotidiano, pelos objetos e situações reais, que Kaprow apontava, acertadamente, que seria dominante nos anos 1960 e décadas seguintes, esteja relacionado com o reposicionamento de artistas em relação à obra e ao público. O artista poderia surgir como um facilitador, um propositor, um proponente, um mediador e tantas outras designações que passam a ser utilizadas entre dos anos 1960 em diante.

Quando chegamos à década de 1980-90, a colaboração se estabelece como uma característica razoavelmente comum na arte contemporânea e a fluidez da autoria parece ser um incômodo menor. Não precisamos adentrar, aqui, na celeuma das discussões entre “estética relacional” e “antagonismo social”<sup>5</sup>, pois, ao falarmos sobre o papel do artista e afirmarmos a sua possibilidade como propositor, consideramos que propor o encontro e a convivência, sejam eles conflituosos ou não para o público, apresenta ainda a ideia de artistas que não entregam produtos prontos para a contemplação. Mais interessante, para a análise de “Constelações” e “Seu Sami”, é relacionarmos essas transformações dos papéis de artista, no processo de construção de trabalhos de arte, com as ideias de negociador e mediador.

Chegamos, então, nos questionamentos feitos por Miwon Kwon, em seu texto “Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*”, que diz: “Qual o *status* de valores estéticos tradicionais, tais como originalidade, autenticidade e exclusividade no *site-specific*, que sempre começa com as condições, locais e irrepetíveis do *site*, seja lá de que forma isso seja definido?” (KWON, 2008, p. 173). Em resposta às próprias indagações, a autora aponta para uma reedição da centralidade do artista como um diretor/gerenciador. “O artista como fazedor de objetos estéticos superespecializados tem sido anacrônico já por longo tempo. O que provêm agora, mais do que produzem, são serviços estéticos, frequentemente artísticos” (KWON, 2008, p. 178). O artista, antes um fazedor, agora é um facilitador, educador, coordenador e burocrata. As propostas de arte mais recentes demandam ações no sentido de negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar. Esse entendimento se relaciona, de modo evidente, com a

---

<sup>5</sup> Cf. BISHOP, 2012. Nesse ensaio, Clair Bishop problematiza algumas ausências discursivas da chamada “estética relacional” como foi pensada e defendida pelo curador Nicolas Bourriaud.

chamada economia de serviços. Junto ao artista como produtor e coordenador, devemos sempre considerar o artista como prestador de serviços. Tais reflexões são condizentes com os cenários dos anos 1990, mas permanecem atuais nas primeiras décadas do século XXI. O que se espera de um artista, quando a prestação de serviços está presente em nosso cotidiano da alimentação ao transporte pessoal, do gerenciamento financeiro ao entretenimento, da educação aos relacionamentos amorosos? Aproximada do cotidiano e interessada em apresentar o real, a produção de arte não pode deixar de refletir essa atualidade.

Se nos voltarmos para o processo de criação de construção dos trabalhos de Hilal, sejam suas instalações, objetos ou múltiplos, encontraremos algo assemelhado ao gerenciamento e mediação entre agentes produtivos. Hilal, ao utilizar as chapas de cobre em trabalhos artísticos, passa a desempenhar um papel de negociador de matéria-prima, uma vez que este material chega em seu ateliê a partir de encomenda feita aos fornecedores localizados no estado de São Paulo, por não ser possível encontrar tal material aqui no Espírito Santo. O próprio artista ressalta que demanda muito tempo ao telefone, a fim de passar as especificações necessárias à encomenda do material, bem como acompanha o seu transporte até a chegada no ateliê. “Quando o trabalho é com o cobre, fico pendurado no telefone para viabilizar, em São Paulo, o material nas medidas certas e coisa e tal”<sup>6</sup> (HILAL, 2006-7). Assumir a atuação como gerenciador, mediador, prestador de serviços e burocrata não exclui a atuação como mediador e propositor, tampouco impede que o processo criativo ocorra, em algumas etapas, de modo similar ao que encontraríamos nos modos de fazer de um artista tradicional.

Nessa perspectiva de mais largo entendimento do papel do artista no processo de construção de trabalhos de arte, podemos pensar algumas das realizações de Hilal e percebermos as diferenças e as transformações ocorridas em sua trajetória. Hilal continua um artista-autor, que desenvolve um trabalho de linguagem própria e seus desdobramentos, mas é difícil negar que suas propostas mais recentes absorvem os posicionamentos referentes à interação do espectador em sua condição construtiva e de fruição, bem como participação de terceiros no trabalho prático de produção técnica de corte e alinhamento do cobre, por exemplo. O trabalho de Hilal também passa por uma expansão do campo, promovida pelas experiências de ambientações e instalações. Como bem afirma o artista:

Eu dependi de muita gente para realizar este trabalho [Constelações], e arte contemporânea tem muito disso, quando você pensa uma instalação, você não

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada em 16 de outubro de 2006 e 5 de maio de 2007. (SANTOS NETO, 2017).

dá conta sozinho, não tem como realizar uma instalação deste porte sozinho. Aí eu achei muito interessante trazer a comunidade, acho que isso é a riqueza deste trabalho. (HILAL, 2016)<sup>7</sup>

Reflexo da consciência de Hilal deste novo papel do artista também aparece na frase: “O trabalho não traz uma assinatura única, mas ele traz com ele 2500 alunos”. A fala foi proferida pelo artista em um evento, promovido no Palácio José de Anchieta<sup>8</sup>, com o intuito de debater, especificamente, a instalação “Constelações”. Essa fala diz respeito ao processo através do qual a materialidade que compõe “Constelações” pode tomar forma e também que espécie de forma esse trabalho tomou.

O subcapítulo a seguir aborda as novas formas que tomaram conta do espectador e passaram a considerá-lo como participador/colaborador de diversas maneiras. A participação pode se dar no âmbito de construção da obra, como citado anteriormente, mas também de maneira interativa, o que pressupõe a manipulação física da obra, e ainda de maneira interpretativa. Deste modo, poderemos compreender melhor qual é o papel do público no trabalho de Hilal, bem como o papel desempenhado pelas crianças e adolescentes que participaram da escrita dos nomes em “Constelações”.

## **1.2 Espectador/Participador**

Como apresentado nas páginas anteriores, compreendemos que a ideia de espectador e a sua importância para a realização de propostas de arte passou por uma espécie de expansão durante os anos 1960. As transformações e as teorizações sobre o sentido e os papéis do público, em todo o caso, continuaram durante as décadas seguintes, e os esforços para o seu melhor entendimento chegam aos nossos dias.

É certo que, em propostas que exigem que o público tome ações físicas sobre a obra,

---

<sup>7</sup> Entrevista ao canal Cultura Alternativa. Disponível em <<https://youtu.be/z36X4x957Bs>> Acesso em 24 de março de 2019.

<sup>8</sup> O Encontro: reflexões sobre cidadania, identidade pertencimento, memória afetiva e deslocamentos, aconteceu em 15 de outubro de 2016, promovido pelo Espaço Cultural Palácio Anchieta, contou com a presença de Hilal Sami Hilal, Neusa Mendes, Ruth Ferreira Bastos, Laercio Farrociolli, Bernadete Lyra, Fernando Pessoa, João Gualberto Vasconcellos e Fernando Achiamé.

o espectador extrapola sua posição contemplativa. A ação do espectador pode também ser mental, no caso de trabalhos conceituais, que não se baseariam, de início, nos atrativos formais para a contemplação. Cabe dizer, de pronto, que não é nosso interesse, aqui, explorar a inevitabilidade de conteúdos estéticos em trabalhos conceituais ou responder às dúvidas entre contemplação e ação. Vamos nos deter nas mudanças do papel de espectador que nos direcionam para a sua participação construtiva e sensorial na experiência promovida por certas propostas de arte, especificamente, ambientações e instalações.

As obras “Seu Sami” e “Constelações” são instalações que presam o momento em que o espectador se coloca em frente ao “objeto”, contudo, esta ação o arremessa para um outro lugar e momento, que se configuram na subjetividade do trabalho. “O espectador diante da obra não observa passivamente, como se estivesse noutro mundo” (MORRIS apud FRIED, 2002, p. 135). Como afirma Robert Morris, as coisas estão em um espaço com alguém e não apenas se colocam no mesmo espaço que o observador, mas em seu caminho. Assim, entendemos que trabalhos de instalação, como os de Hilal, nos colocam em um espaço com a obra e tal obra nos obriga a pensar e refletir as suas especificidades.

Talvez, pudéssemos dizer, de modo quase poético, que o espectador precisaria olhar o trabalho de Hilal com os “olhos do pensamento”. Essa figura de linguagem, no entanto, nos remete à necessidade de considerarmos a relação visual não apenas como algo frio, analítico e distanciado. Em Merleau-Ponty (2004), podemos encontrar uma ampliação da ideia de visão como um ato puramente físico para uma visão filosófica de cunho interpretativo e subjetivo.

[...] porque a visão é o pensamento em sua função de decifrar os signos dados na matéria corporal (sem qualquer promiscuidade entre o vidente e o visível), o quadro não passa de um “texto” proposto à nossa leitura, que carece dos “olhos do cérebro” para ser decodificado. A “visão” filosófica, capaz de “enxergar” para além das aparências, tem todas as razões para não mais frequentar o visível, incumbindo-se de reconstruí-lo “segundo o modelo que dele se oferece.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 24-25)

O nosso olhar é sempre também uma realização mental. Ainda no pensamento de Merleau-Ponty e em consonância com o que já foi aqui afirmado, o sentir e o pensar não devem ser hierarquicamente enquadrados. Sentir e pensar são operações do corpo, assim como ver e observar são operações sensíveis e mentais. Quando aceitamos tal entendimento, ampliamos a compreensão sobre o agir do público na relação com propostas de arte. A experiência do espectador, ainda que de observação, não deve ser, imediatamente, afirmada como

contemplativa, no sentido mais tradicional de contemplação.

O desdobramento desse foco na experiência do público trouxe uma série de implicações que passam a ser pensadas no âmbito da externalidade, uma vez que o sentido desses trabalhos se dá na realidade sensorial. Desta forma, trabalhos como os de Hilal têm seu sentido completado e compreendido a partir de um transcender do instante em que o público se coloca diante da obra. A obra está diante do indivíduo, porém, o seu pensamento é conduzido para um outro campo imagético reflexivo, para além da realidade sensorial imediata e material, mas sem negá-la ou abandoná-la.

Pensar o processo participativo é, também, pensar a “dessacralização” do objeto artístico e, conseqüentemente, a variedade de materiais que passam a fazer parte de um todo. Pensamos em materiais como cobre, pasta de papel de tecido, espelhos, mídias digitais, objetos deslocados do cotidiano, mas essa variedade deve incluir, também, o espectador, a luz, o espaço, o tempo e o corpo. Todos esses elementos podem surgir no planejamento de uma proposta de arte e, quando pensamos em ambientações, talvez seja inevitável que o espectador seja considerado, durante a construção do projeto, como um elemento componente da proposta.

Joseph Kosuth (2006, p. 220) constata que começamos a perceber, nas primeiras décadas da chamada arte contemporânea, que a “condição artística” da arte constitui um estado conceitual, o qual não se pauta mais apenas no objeto. No entanto, o objeto não desaparece e a experiência do público, muitas vezes, é fundamental para “construir” os significados da proposta artística.

Ao pensarmos sobre a ação construtiva do público para a efetivação de algumas propostas de arte, entendemos, aqui, que o termo mais apropriado para utilizarmos seria espectador/participador. Dito deste modo composto, o termo nos auxilia a nomear aquele que se relaciona com uma manifestação artística de instalação ou ambientação, uma vez que ele participa da estrutura de acontecimentos por meio tanto da sua percepção sensorial quanto da sua ação deliberada, isto é, das suas escolhas e contribuições.

A palavra “observador”, por exemplo, não seria suficiente, pois, além de apontar para apenas um dos sentidos do indivíduo frequentador da instalação, ela ressalta a sua posição como elemento exterior ao trabalho. Podemos recorrer a Ferreira Gullar: “A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra, e o espectador passa da contemplação à ação” (GULLAR, 1959, p. 301). O que a ação do espectador produz é a obra mesma, porque esse uso previsto na

estrutura da obra é absorvido por ela e incorpora-se à sua significação. Conclui Ferreira Gullar, sobre esse tipo de participação, que o público manipula fisicamente um trabalho artístico e o ressignifica.

Gullar, em “Teoria do não-objeto” (2007), define o “não-objeto” como sendo um “objeto especial”, através do qual se pretende a realização da síntese das experiências sensorial e mental. A “Teoria do não-objeto” é de suma importância não apenas para o desenvolvimento do movimento Neoconcreto, mas também para a compreensão das produções experimentais que surgem quase simultaneamente em diversas partes do globo. Questionar as categorias tradicionais de objeto artístico abriu uma gama de possibilidades de experimentação desafiadora para a crítica especializada da época.

Como falar sobre um trabalho que está incompleto antes de encontrar o público? Como analisar e qualificar trabalhos que apresentam formas tão distantes dos padrões convencionais de pintura e escultura? Que espécie de objeto artístico é esse, que não justifica sua condição de arte pelos atributos estéticos que atrairiam a contemplação? A operação duchampiana de deslocamento seria suficiente para pensar alguns deles, mas, e quando temos objetos não “quotidianos”, feitos para serem exibidos em galerias de arte?

O texto de Gullar se inicia com a constatação da “morte” da pintura figurativista a partir do Impressionismo. Para Gullar, com os “borrões” usados pelos artistas daquele momento, a intenção primordial da pintura de apresentar uma representação formal da realidade visível já estaria posta em questão. Quanto mais se distancia da obrigatoriedade da representação visualmente fiel, mais a pintura se aproximaria da apresentação de sua própria condição de objeto-pintura. Nesse caminho, concluiríamos que a tela em branco de Malevich se torna uma nova espécie de vazio, pois a pintura se mostraria liberta da função de representação visual.

Enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou “Escultura”. Afastando-se cada vez mais de suas origens, tornam-se objetos especiais (GULLAR, 1959, p. 293)

Esses “objetos especiais” seriam os não-objetos. As características desses não-objetos os afastam da condição de pinturas ou esculturas, mas não excluem a possibilidade de uso de materiais tradicionais (tinta, tela, madeira, metal, vidro, etc.). A simples retirada da moldura e

do pedestal já resultariam na inclusão do objeto artístico, e do público que o observa, num mesmo espaço. Tanto a moldura quanto o pedestal funcionam como uma separação, uma fronteira demarcada. Sem tal separação e sem a obrigação de representar visualmente a realidade observável, esses objetos especiais não trariam um significado prévio para o espectador.

O crítico ratifica que a maioria dos não-objetos existentes implica, de uma forma ou de outra, um movimento sobre ele, por parte do espectador ou do leitor, no caso do poema-objeto. O espectador é solicitado a usar o não-objeto. Diante do espectador, o objeto especial se apresenta como “inconcluso” e lhe oferece os meios para ser concluído. Depois da ação do espectador, o objeto é mais do que era antes. Sem essa ação, a obra existe apenas em potencial, à espera do gesto humano que a atualize.

Desenvolvida em contato com as primeiras experiências neoconcretas e em diálogo com o pensamento de Mario Pedrosa, a “Teoria do não-objeto” passa a, também, influenciar as produções dos artistas que atuavam em torno de Ferreira Gullar. Oiticica já desenvolvia, desde finais dos anos 1950, o interesse pelo afastamento das categorias tradicionais de objetos artísticos. Podemos perceber o caminho desse interesse no trajeto que parte de seus “Contra-relevos”, passa pelos “Bólides”, os chamados “Núcleos”, seus “Penetráveis” e capas “Parangolé”, até suas ambientações, mais ao final da década de 1960. O artista e teórico revolucionou a arte brasileira com seus trabalhos e também com o que mais nos interessa aqui, seus conceitos inovadores.

Oiticica pensou o espectador como parte da obra de arte, capaz de interagir e de complementá-la. “No ‘Penetrável’, decididamente, a relação entre o espectador e a estruturador se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma” (OITICICA, 2006, p. 85). Um Penetrável é um objeto que necessita de uma ação para efetivar o seu potencial como proposta de arte. Como já comentado anteriormente, o espectador precisaria aceitar um convite para agir sobre o trabalho de arte e, ao aceitar essa proposta, passaria para a condição de participante/colaborador. O convite, nesse caso, é para que o público colabore na construção de sentido para os objetos especiais. Oiticica demonstra que o sentido de construtividade, defendido por ele nos anos 1960, teria um caráter especial quando pensados diante das novas atividades esperadas de artistas/propositores e espectadores como participante/colaborador. Não se trataria da especialidade formalista, que considera como “construtivo” a forma geométrica, mas o espírito geral que, desde o aparecimento do cubismo

e da arte abstrata kandinskyana, anima os criadores. Oiticica considera:

Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura(cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os “construtores” da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte (OITICICA, 2006, p. 88).

O autor acentuou que este processo, como surgiu no Brasil, está ligado aquele da quebra do quadro e da chegada ao objeto ou relevo, ao “antiquadro”, em consonância com Gullar. Oiticica defendeu, ainda, que o que se procurava era um modo objetivo de participação. “Tanto as proposições individuais quanto as coletivas estão cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra” (OITICICA, 2006, p. 163). Ao ser levado ao público, a proposta escada das mãos do artista e se transformará ou se realizará, dado que, antes da participação/colaboração, o que havia no objeto era uma possibilidade, um potencial.

A partir do final dos 1960, a tendência construtiva no Brasil fez surgir uma vasta gama de artistas atentos às novas linguagens que se diferenciavam da tradicional dicotomia pintura-escultura. Entre eles, o próprio Hélio Oiticica, Lygia Clark, Franz Weissmann, Ferreira Gullar e Lygia Pape. Eram notórias, naquele cenário, a tendência subjetiva e a busca pela expressividade artística. Como consequência de ampla liberdade de experimentação, as obras buscavam cada vez mais envolver o espectador como participador/colaborador e até como recriador. Em “Aparecimento do Supra-sensorial na Arte brasileira” (1986), Oiticica assegura que a proposição mais importante do objeto seria a de um novo comportamento percebido, criado na participação cada vez maior do espectador. Em alguns casos, se podia chegar a uma superação do objeto como fim da expressão estética puramente apreciativa. Isso não significa um “novo condicionamento” para o participador/colaborador, mas uma derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual através das proposições cada vez mais abertas. Criava-se a possibilidade de que cada um encontrasse, em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior. “O verdadeiro “fazer” seria a vivência do indivíduo” (OITICICA, 1986, p. 103).

O suprassensorial se dirige aos sentidos para, através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, da espontaneidade expressiva, adormecida ou

condicionada pelo cotidiano do trabalho e do funcionalismo. O autor chama a atenção para as proposições que apelam para os sentidos como o tato, o olfato, a audição, e diz que tudo é válido, segundo cada caso, para que essas proposições promovam um dilatamento interior do participante. “Éden” é um importante exemplo que busca a participação do público e pode ser pensando pelo entendimento do conceito de suprasensorial:

Em Éden ele pisa dentro d’água em lugar preparado, ele deita numa cabine escura iluminada apenas por uma luz vermelha e cheia de perfume estranho; ele fica em pé numa cabine onde estão duas grandes folhas no chão. Cada cabine de uma maneira diferente, parece convidar o visitante, a recobrar a experiência de estar no mundo para si mesmo, sem referência à informação acumulada sobre ele. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty, “retornar ao lugar, ao solo do sensível e aberto mundo tal como é nossa vida e para o nosso corpo...” (BRETT, 1969; em: OITICICA, 1986, p. 127).

Qualquer parte dessa experiência ainda estaria na dependência da disponibilidade e aceitação do público. “Éden” foi o tipo de proposta que exigia uma entrega profunda do público. Em “A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço” (2012), ao analisar “Éden”, Angela Grandó aponta para uma reverberação da experiência na vida do público, assim, não só o público interfere no trabalho de arte, mas o trabalho também afeta o indivíduo:

[...] partindo-se da individualidade dos sujeitos que compõem o espaço, quiçá novas experiências possam se reproduzir e, estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade [...] situações se ampliam e burlam barreiras para reconduzir os fluxos da vida como elementos da arte. (GRANDÓ, 2011, pp. 583-585)

O tipo de experiência proposta por “Éden” é idealizada no conceito de suprasensorial não se finda quando o sujeito deixa, fisicamente, o ambiente da exposição. A partir do convite para experimentar a proposta e da participação efetiva do público, que abre as possibilidades, o potencial contido nos objetivos, o sentido construtivo daquela arte surge efetivamente. Na busca constante de Oiticica pela intensificação da participação do espectador e pela liberdade, é possível perceber que o artista desenvolve estratégias que podem ser relevantes para o questionamento de estruturas de controle ideológico, alienação e opressão na arte e na vida. Seus textos nos dão extenso suporte para a reflexão dos sentidos da participação em arte.

É de nosso interesse, aqui, pensarmos a participação/colaboração do público do modo mais amplo possível. O entendimento da dupla via de afetação entre proposta de arte e público,

apontado por Angela Grando, pode dialogar com outro pensamento sutil sobre essa amplitude dessas relações. Stéphane Huchet, em “Intenções Espaciais - A plástica exponencial da arte 1900-2000” (2012, p. 203), defende uma maneira alargada de pensar a participação/colaboração do público: “Muitas vezes, nossa atitude frente a uma obra de arte desvia em declarações de opinião ou em declarações de juízos, mas essas declarações são traduções de uma recepção que é corpórea, sempre uma forma de participação”. A partir desse entendimento de Huchet, devemos considerar que sempre há algum nível de participação/colaboração quando o público é afetado pela proposta de arte.

Quando percebemos esse diálogo entre os pensamentos de Grando e Huchet, compreendemos que até mesmo a observação fisicamente distanciada de um objeto de arte ou ambientação, abre fronteiras para uma mão dupla na troca entre proposta e público. Não se trata, obviamente, de reafirmar os domínios da contemplação, mas sim de pensar com mais cuidado as subjetividades e a sensorialidade presentes no ato de observar e de se deixar envolver por uma proposta de arte. Em alguma medida, se deixar envolver e ser afetado por uma proposta de arte, ainda que apenas através do ato da observação, é a aceitação de um convite para compartilhar subjetivamente e corporalmente o mesmo mundo daquela proposta.

Nos relatos dos participantes, que colaboraram com a escrita dos nomes ou visitaram a instalação “Constelações”, de Hilal, é comum a expressão de emoções e do sentimento de reflexão sobre existência, pertencimento e identidade: “Você chega na exposição e encontra aquele monte de nomes e pensa: qual é o meu lugar neste espaço? Eu sou apenas uma pecinha, mas uma pecinha de algo muito maior, sensação de amplitude.” “Quando encontra o seu nome, ao mesmo tempo que a pessoa se sente incluída, se sente também uma poeira em meio ao imenso universo.” “Tive vontade de colocar os nomes de amigos, mas o espaço restrito me obrigou a fazer escolhas.”<sup>9</sup> “Visitar a exposição e me encontrar entre os nomes juntamente com a presença do meu filho, teve todo um significado para mim, nós ficamos deitados no chão, nos olhando ao espelho”. “Me lembrei da pequenez do ser humano.”<sup>10</sup>

Apontamos, contudo, nas instalações de Hilal já citadas, uma forma de participação do espectador que não apenas aquela ligada à interferência ou manipulação da obra, mas que se

---

<sup>9</sup> Estas Três afirmações são de alunos que participaram na escrita dos nomes e posteriormente visitaram a exposição. As falas foram coletadas em uma roda de bate-papo promovida na escola CEEMTI São Pedro com a participação da Psicanalista Ruth Ferreira Bastos.

<sup>10</sup>As duas últimas citações se referem a reflexões de espectadores, coletadas em conversas informais ao longo do tempo da pesquisa.

aproxima da ideia de um “colaborador pelo pensamento”, termo considerado por Daniel Buren (2001) ao se referir à interação do espectador com a sua obra. Este termo não induz à uma participação física ou manipulação material do público, mas de ordem psíquica, emocional ou mental, em que, diferente de alguém que apenas observa passivamente uma figura, fala da necessidade de criar pontes, tecer relações com o trabalho e seus conceitos.

É obrigado a julgar o que vê não mais pelo critério de uma regra comum, mais ou menos bem definida e acatada, mas pelo critério de uma relação direta e única entre ele próprio, sua consciência, sua noção do belo, sua cultura, seus conhecimentos, e aquele que pinta, que produz a obra, seu processo, suas qualidades próprias, seu lugar no tempo. Nenhuma regra explícita pode ajudá-lo. Nessa hora, sua intuição poderia não ser suficiente. Tampouco seu conhecimento. O espectador precisa inventar, avançar às cegas. Inventar seu caminho, quase da mesma forma que o próprio artista tenta encontrar o seu. Tornar-se seu colaborador pelo pensamento (BUREN, 2001, p.178).

Albani (2005) relaciona tal pensamento ao que Hélio Oiticica chamou, em “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1986, pp. 91), de “participação semântica”, em uma reflexão que diferenciava dois tipos de “participação”, a de ordem “sensorial corporal”, que pode envolver em maior ou menor grau, algum tipo de “manipulação” efetiva por parte do público, e o que denominava como “participação semântica”. Esta “participação semântica” define a participação que se dá na construção interpretativa e de reconstrução de sentidos para a obra.

Em diálogo com esse pensamento, Julio Plaza aborda o que chamou de “participação passiva”, como dito anteriormente, em que o espectador participa, com sua percepção e com a sua imaginação, em obras com “abertura de primeiro grau”, as quais permitem significações diversas, multiplicidade de leituras e riqueza de sentido. O autor acentua, ainda, que a participação perceptiva possibilita a recriação da obra desmaterializada:

O ambiente é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação. (PLAZA, 2000, p. 14)

Junto da “participação semântica”, deve ser ressaltada, assim, a “situação perceptiva”. Ainda que tratemos de objetos de instalações que se relacionam com o público, principalmente, através de seus elementos visuais e que, numa primeira análise, isso remeta à contemplação, quando pensamos em ambientação, hoje, não devemos impor tal restrição. Na relação entre o

público e a proposta ambiental, encontramos a possibilidade de que haja uma “situação perceptiva” específica, que Plaza considera como re-criação.

Assim, após entendermos o caminho histórico que desencadeou alguns dos diversos entendimentos e pensamentos sobre a participação/colaboração do espectador, descritas nos parágrafos anteriores, chegamos em um ponto crucial na reflexão a respeito das relações estabelecidas entre o público e as instalações de Hilal. Em face das expressões “participação semântica”, “colaboração pelo pensamento”, “participação passiva” e “situação perceptiva”, abordadas, respectivamente, por Hélio Oiticica, Daniel Buren e Julio Plaza, acreditamos chegar em um ponto convergente e importante para a compreensão da participação/colaboração do público nas instalações aqui estudadas, “Constelações” e “Seu Sami”.

Falamos, sim, de uma participação/colaboração que não necessariamente se dá através da manipulação de materiais. Porém, não nos parece adequado desconsiderar as 2.500 crianças que participaram da escrita dos nomes e que colaboraram com os seus gestos caligráficos, que deram corpo à instalação “Constelações”. A estas, deveríamos considerar que caberia a participação extraída dos conceitos acima citados, mas, também outro tipo, ou nível, de participação/colaboração, mais ativa? Quando da descrição mais detalhada e da análise de “Constelações”, em capítulos seguintes, ressaltamos que a ação de escrita dos nomes, por parte das crianças, é um elemento fundamental para que “Constelações” possa existir como instalação não apenas materialmente. Se consideramos a inevitabilidade da participação/colaboração do público quando da aceitação de um convite para envolver-se com uma proposta de arte, devemos considerar que tal convite traz elementos que permitem tal envolvimento. No caso de “Constelações”, ressaltamos que a informação de que os nomes foram escritos por pessoas reais, durante as oficinas, é relevante para a percepção do público sobre a instalação. Logo, a participação/colaboração daqueles que escreveram seus nomes continua a agir na afetação do público como uma característica fundamental da proposta de “Constelações”.

O próximo subcapítulo apresenta algumas maneiras de se abordar o “lugar” em obras que enfatizam a espacialidade e a ambientação na arte contemporânea. Contudo, pensamos que obras que utilizam o *site*, sejam em suas especificidades, sejam no sentido de transformá-lo, são pensadas em torno do espectador e suas possibilidades de sentidos. Huchet confirma tal relação ao afirmar que: “O dia em que a produção do ambiente construído começar a proclamar que o ponto nevrálgico é o corpo, o impacto sobre os corpos, teremos avançado muito” (HUCHET, 2012, p. 181).

### 1.3 Espacialidade e Ambientação

Este subcapítulo busca tecer algumas considerações sobre o lugar, ou *site*, em propostas de arte que utilizam o espaço interior e/ou exterior. Em alguns casos, as obras compreendem as especificidades do *site*; em outros, há uma interferência a fim de transformá-lo para abarcar diferentes especificidades, sejam elas as que abrangem o entorno do lugar ou aquelas que focalizam algum público específico, a partir de uma temática ou conceitos. Estas últimas, Robert Morris chamou de obras que “tentam dividir e fabricar espaços”. Em suas análises de 1978, ele destacou dois conceitos para a “escultura”, que chamou de pós-minimalista, o de “estruturas contidas” e o de “campos abertos” (1978, pp.70-81). Sobre estas análises, Stéphane Huchet conclui que as intervenções em espaços abertos e fechados são um tipo que deve muito ao Minimalismo, mas que soube aproveitar sua capacidade de usar a generalidade da forma para integrar o espaço.

Essas categorias reenviam a tipologias muito variadas, características da paisagem artística internacional dos anos 1968-78, em que a tantos cabem, de Oiticica a Buren, passando por Smithson e Serra, que, como vimos, parece ser um artista que soube realizar a articulação de todas essas polaridades nas suas intervenções paisagísticas ou urbanas. (HUCHET, 2012, p.173)

O que queremos enfatizar, aqui, é que o espaço real e, conseqüentemente, o tempo, que juntos configuram a ambientação, são elementos de extrema importância nos trabalhos desenvolvidos nos últimos anos, assim como nas obras “Seu Sami” (Figura 1) e “Constelações” (Figura 2). Ambas serão analisadas mais adiante, nos capítulos seguintes.



Figura 1: Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007. Disponível em <http://museuvale.com/site/Website/Exposicoes.aspx?id=17&Page=6> Acesso em 29/08/2019



Figura 2: Hilal Sami Hilal, Constelações, 2017. Foto: Assessoria de Comunicação/Secult

Glória Ferreira, na apresentação de “Escritos de Artistas, anos 60/70” (2006, p. 19), ao tratar da poética *in situ*, afirma que “o lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre esta prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas”. A autora chama a atenção para o lugar que se torna expressão do próprio discurso do artista. Em alguma medida, ao intervir em um espaço para construir uma ambientação, o artista poderia transformar esse espaço em um lugar “seu”, um lugar erigido por ideias, sensibilidades e materialidade próprios de suas memórias e interesses, e no qual se daria a “situação perceptiva”, quando da relação com o público.

Em entrevista (Anexo), Hilal relembra os pensamentos que o levaram a construir a instalação “Seu Sami”. Em seus pensamentos o artista buscava definir os detalhes da obra, todos com objetivo de despertar alguma reflexão, sendo ela de cunho conceitual, a respeito do tema “ausência”, ou da experiência pessoal, que visava transmitir ao espectador:

Comecei a pensar, como eu quero sentir essa exposição? tem Exposições que você entra e parece que ela não quer conversar, é um trabalho que se apresenta de forma arrogante, um trabalho distante, um negócio para meia dúzia. E pensei então que arrogância não quero de jeito nenhum, eu não quero um trabalho cheio de salto alto eu quero alguma coisa que possa conversar com o espectador, com visitante aí eu ainda não sabia o assunto [...] Aí que eu fui pensar então sobre a questão da ausência do meu pai o Sr. Sami. Eu convivi muito pouco com ele, eu sempre escutei os amigos deles, quando eu passava para ir fazer feira no mercado, sempre diziam “oi seu Sami” “tudo bem seu Sami?” daí veio o título, por isso dei esse nome “seu Sami” eu continuei a pensar sobre a ausência do pai. (HILAL, 2019, Anexo)

Hilal enfatiza a importância de estar em contato com o espaço do trabalho para a tomada de decisões acerca do mesmo. “Daí a ideia começou a se formatar, mas eu precisei desse conceito, de partir de um conceito e precisei estar também em contato com o espaço para poder sentir esse conceito” (2019). Assim como Hilal buscou recriar o espaço físico da exposição, o transformando em espaço de reflexão, Regina Silveira, na instalação “Entrecéu”, coloca o visitante em um corredor de 35m de comprimento, revestido, tanto as paredes quanto o chão e o teto, de um material adesivo de vinil para reprodução fotográfica, com imagem de nuvens. A exposição se deu no Museu Vale, na Cidade de Vila Velha – ES (Figura 3).



Figura 3: Entrecéu, Regina Silveira, Museu Vale 2007. **Foto:** Ding Musa

“Não tem horizonte neste trabalho. Você tem que entrar na cápsula. Eu queria justamente criar um lugar impossível, queria deixar as pessoas desorientadas” afirmou a artista, em entrevista à jornalista Gabriela Longman, em 2007. O grande túnel de céu terminava com uma porta branca falsa, onde eram projetadas imagens de dia e noite alternadamente, acompanhadas de uma trilha sonora de ventos e vozes, em analogia ao dia, e sapos e grilos, em analogia à noite/madrugada (Figuras 4 e 5).



Figuras 4 e 5: Detalhe da porta falsa com a projeção do dia e da noite. Ficções, Regina Silveira, Museu Vale 2007. Foto: Museu Vale

As instalações “Seu Sami” e “Entrecéu” se valem de uma característica do espaço expositivo do Museu Vale. A amplitude do lugar é enfatizada nas duas obras. O inalcançável está representado de duas maneiras diferentes, por artistas e linguagens diferentes. Fatores físicos do espaço podem alterar o sentido do trabalho e são considerados durante os projetos de intervenção para que se crie ambientações específicas que, por sua vez, permitiram “situações perceptivas” específicas a partir da experiência do público. No caso da instalação de Hilal, o projeto passou por mudanças ao precisar ser “movido” para outros espaços expositivos, como relatou em nossa entrevista (Anexo):

Defino como problemas à vista! pé direito diferente, largura diferente, então a gente precisa fazer o quê? ver como funciona... para o pé direito mais baixo eu deixei o rendilhado arrastar no chão para outro lugar eu enrolei ao contrário, se não me engano... parece que eu deixei enrolada uma vez para fora, outra vez enrolada para dentro, mas de maneira alguma eu recortei o trabalho. Em Belo Horizonte os espelhos funcionaram muito perfeitamente, com espaço menor houve uma aproximação entre os espelhos, porém o chão tivemos que forrar de carpete que deu uma escuridão até interessante, mas não é a mesma coisa de se pisar o cimento a coisa da pedra do museu Vale. O carpete fica bem arrumadinho, deu um contraste. Bom, foi uma forma de resolver o chão de mármore branco, a galeria toda é muito branca (HILAL, 2019, Anexo).

Contrapondo a ideia de lugar da obra, mas ampliando a discussão, Buren (2001) aponta para um pensamento que enfatiza a obra em detrimento do lugar que ela ocupa, fala de uma proposta que “não tem um lugar próprio”, que pode ser apresentada em lugares totalmente distintos. Porque, assim, o lugar passa a fazer parte e ser parte da proposta. Para defender seu posicionamento, o autor diz que é preciso evitar que um olhar menos educado em arte associe este espaço como o quadro que limita a obra (2001, pp. 52-54).

Assim, partimos para uma ampliação do entendimento de *site* a partir de conceitos que foram dilatados nos últimos anos. Propostas que não colocam o espaço de maneira enraizada e os distanciam da ideia de localidade física e fixa. Isto é fortemente apresentado por Miwon Kwon em seu texto “Um Lugar Após o Outro: Anotações sobre site-specificity” (2008).

Kwon afirma que o *site*, em alguns casos, ultrapassou as condições físicas da galeria para o sistema das relações socioeconômicas, dentro das quais o seu programa institucional encontra suas possibilidades de existência. O *site* das propostas de arte vai para longe da sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um *site*. A crítica ainda completa: “Quer articulado em termos políticos econômicos, epistemológicos, mais importante são as técnicas e os efeitos da instituição da arte, uma vez que circunscrevem a definição, produção, apresentação e disseminação da arte que se tornou o local de intervenções críticas” (KWON, 2008, p. 170).

As produções incluídas na designação de *site-specific* adotam estratégias que podem ser agressivas, antivisuais, informativas, textuais, expositivas, didáticas ou até mesmo imateriais, como gestos, eventos e performances. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu *site* não está baseada na permanência física desta relação, mas antes no reconhecimento da sua impermanência, como uma situação irrepetível. Kwon coloca que, para uma conclusão provisória, é possível que, na prática das artes que avançaram nos últimos 30 anos, a definição operante de *site* tenha sido transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido e virtual.

O lugar, em seu entendimento mais fluido, pode ser abordado em um trabalho de arte de maneira a se atentar para uma característica que não é física, mas que tem relação com determinado contexto e suas especificidades sócio, político e econômicas. O capixaba Marcelo Gandini, em 2009, por exemplo, chamou a atenção do público para um lugar de violência e marginalidade, que não necessariamente se relaciona com a galeria Homero Macena de modo fixo e físico. Esse “lugar”, que dá sentido à proposta de Gandini, está marcado na vida urbana cotidiana. A obra “Projéteis”<sup>11</sup> (2009) tratou da violência urbana e da sua banalização. Se tal trabalho fosse colocado em uma pequena cidade pacata, que não sofre com a questão, a sua fruição seria diversa, a sua relação de afetação em mão dupla com o público seria outra. Não seria exagero afirmar que seria outro trabalho. Gandini que, além de artista plástico, era policial

---

<sup>11</sup> Instalação exposta em 2009, na Galeria Homero Massena, localizada, no centro da cidade de Vitória.

militar na ocasião, utilizou, na instalação, 12 alvos, que são desenhos de contornos de figura humana utilizados em treinamentos balísticos, já com perfurações que remetem às vítimas dos disparos de arma de fogo (Figura 6). Os alvos foram pendurados ordenadamente por toda a extensão da galeria, de maneira que o espectador circulava entre eles. O trabalho contava, ainda, com uma sonorização que emitia barulho de tiros, por meio de uma televisão, no fundo do espaço, que passava imagens dos disparos. Nas paredes que circulam o espaço expositivo, o artista colocou projéteis deformados em pequenas caixas transparentes, acompanhadas dos respectivos nomes da vítima de cada bala. Em algumas delas, Gandini utilizou o termo “não identificado”.



Figura 6: Marcello Gandini, Instalação Projéteis 2009 Foto: Fábio Vicentini Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/13185790@N05/with/3958674345/>>



Figura 7: Marcello Gandini, Instalação Projéteis 2009. Foto: desconhecido. Disponível em: <http://2veis1.blogspot.com/2009/04/exposicao-projetteis.html>

Certamente, não se trata, aqui, de uma análise comparativa entre Hilal e Gandini, mas sim de abrir possibilidades para se pensar a validade ou invalidade de considerarmos especificidades do sítio ao analisarmos as instalações que são nosso objeto de estudo. A obra de Gandini não necessariamente representa um *site specific*, se pensarmos estritamente na dependência de um lugar físico e fixo para que a proposta de arte se efetive, mas, “Projéteis” se utiliza de especificidades de um lugar de violência, de criminalidade e de perdas. Este lugar pode, facilmente, ser compreendido por pessoas de diversas partes do planeta. Rosalind Krauss, ao discutir a ampliação do campo da escultura, acentua a discussão de lugar por defender que os elementos constituintes de uma obra de espacialidade não estão, necessariamente, ditados pelo lugar específico e, tampouco, o meio se configura pelo material utilizado.

Krauss afirma que, ao considerarmos o campo ampliado, as obras, em geral, assumem um caráter “essencialmente nômade”, desvinculado de qualquer lugar físico específico, posto que possuem seus próprios princípios construtivos. Embora a autora não faça uso do termo “instalação”, “A escultura no campo ampliado”, publicado originalmente em 1978, e incluído

em “*The Originality of the avant-garde and other modernist myths*”, em 1986, é um dos textos referenciais no que concerne às relações entre escultura, *site specific* e instalação, conforme aponta Ana Maria Albani (2005). Albani reflete sobre alguns termos mencionados anteriormente e que são usados por Krauss, como não-paisagem e não-arquitetura, e chega à seguinte conclusão, se utilizando das palavras da própria crítica:

A conclusão de Rosalind Krauss consiste em observar que na lógica contemporânea – cumpre frisar, a autora emprega o termo “pós-modernismo”, como contraponto a uma lógica que define como moderna – “a prática artística não se define em função de um medium – a escultura, por exemplo – e sim em relação às operações lógicas com um conjunto de termos culturais, para o que é possível empregar qualquer meio, seja fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura. (...) A organização da obra, por sua vez, não é ditada pelas condições de um meio em particular, nem o meio se baseia em um determinado material ou na percepção de um dado material” (op. cit.: 288) (CARVALHO, 2005, p. 123).

Krauss aponta dois trabalhos como exemplos mais “cristalinos” de obras do início dos anos 1960 que refletem as transformações em questão, são ambos de Robert Morris. Neles, já é possível perceber o enfoque na espacialidade e, talvez, de maneira intuitiva, reverbere no que chamamos aqui de ambientação:

Um deles foi exposto em 1964 na Green Gallery: dígitos quase arquiteturais cuja condição como escultura se reduz simplesmente a ser aquilo que está no quarto que não é realmente quarto; o outro trabalho são caixas espelhadas expostas ao ar livre — caixas cujas formas diferem do cenário onde se encontram somente porque, apesar da impressão visual de continuidade com relação à grama e às árvores, não fazem parte da paisagem. Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. (KRAUSS, 2008: 133)

Na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, a expansão do termo escultura e a importância da espacialidade se torna bastante evidente em trabalhos como os de Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman. Krauss chama de “combinação de paisagem e não-paisagem” o que começou igualmente a ser explorado no final dos anos 1960. O termo “locais demarcados” é usado para identificar trabalhos como *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson, numa espécie de intervenção na paisagem que mais adiante seria amplamente conhecida por *Land Art*. Naquele

trabalho, Smithson interferiu na paisagem e “construiu” uma plataforma em espiral que adentra o Lago Salgado de Utah, nos EUA. A estrutura mede, aproximadamente, 400m de comprimento por 4m de largura. Para a composição da obra, o artista fez uso dos materiais encontrados, escavados e deslocados no próprio lugar: a terra, areia, pedras, conchas, etc.

Como interferência na paisagem, *Spiral Jetty* não deixa de construir um ambiente para que “situações perceptivas” sejam possíveis. Nesse caso, a proposta está intrinsecamente ligada ao local. Não há possibilidade de deslocamento sem que a proposta do artista seja desfeita. *Spiral Jetty* existe daquele modo, naquele local específico. Ainda que esteja sujeita às mudanças orgânicas do próprio sítio, como elevação das águas, vento e intempéries, isso não ressalta mudança do trabalho, pelo contrário, salienta como a proposta não se separa do lugar, daquela paisagem. Num sentido diverso, poderíamos também pensar em intervenções e ambientações que permitem o deslocamento da proposta.

Ana Maria Albani sintetiza duas situações de trabalhos ambientais: uma em que instalações são projetadas para lugares específicos devido às características físicas e/ou simbólicas do lugar; e, outras, concebidas como “evento”, que ocorrem em salas neutras, típicas de exposição. Assim, estas últimas, embora se espacializem e criem especificidades, nada impede a sua reformulação em outros espaços. Como exemplo, a autora aponta a instalação “Desvio para o Vermelho” do artista Cildo Meireles:

“Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles, é datada como 1967-1984, seja nos catálogos de exposição, livros em geral ou nas tarjetas que acompanham a obra quando em exposição. O ano de 1967 corresponde a anotação de uma idéia para o primeiro ambiente que compõe a instalação, uma sala totalmente composta por objetos e mobiliário na cor vermelha, e sua realização, denominada como “Impregnação”. Em 1984 ocorre a instalação efetiva de “Desvio para o Vermelho”, com a configuração que conhecemos, três ambientes em formato de “U” e marca, digamos, o ponto de consolidação da concepção intelectual da obra. “Desvio para o Vermelho” foi exposta outras vezes, por exemplo, em 1998, por ocasião da XXIV Bienal de São Paulo e posteriormente, em 2001, no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, ocasiões em que tivemos acesso a mesma. Nestas situações, boa parte dos elementos que constituíram a obra em 1984 não estavam mais disponíveis. Os elementos – os objetos, móveis e outros, em sua materialidade – que constituem “Desvio...” são do mesmo tipo, mas não fisicamente os mesmos (CARVALHO, 2005, p. 102).

Como proposta ou projeto, “Desvio para o vermelho” pode ser montada e remontada com uma variedade de materiais e objetos, sem que perca o núcleo de sua concepção. Ressaltar

a data de 1967 como início da “vida” da proposta enfatiza esse aspecto. Em cada montagem, podem ser observadas as adaptações formais para um lugar específico e em cada montagem, a proposta ganha vida e permite o surgimento de “situações perceptivas”, nas relações com o público, ainda condizentes com a ideia original.

Entendemos que as obras mencionadas neste subcapítulo mostram trabalhos que, apesar de o fazerem de maneiras diferentes das instalações de Hilal, abordam a espacialidade e a ambientação. Tais exemplos e cenários nos auxiliam a compreender a amplitude das discussões a respeito de instalações. Essas discussões ganharam força nos últimos 30 anos por meio de grande número de artistas que direcionaram os seus trabalhos nesse caminho e constituíram uma herança na arte contemporânea. Tal herança está presente em “Constelações” e “Seu Sami”, que serão descritas com mais detalhes para serem analisadas em nossos capítulos seguintes.

No próximo capítulo, apresentaremos, de maneira mais detalhada, as instalações “Constelações” (2016) e “Seu Sami” (2007) e as especificidades de cada uma. Apontaremos, principalmente, o caráter interpretativo e psicológico que Hilal Sami Hilal suscita ao utilizar os materiais e as ideias na composição da obra. Abordaremos, também, as etapas que construíram o trabalho a partir da fala do próprio artista, que descreve o percurso criado para a instalação “Constelações” (2016) e o preparo dos nomes por meio de oficinas. Teceremos, ainda, reflexões gerais sobre o trabalho e sobre suas singularidades.

## 2 OS MUNDOS DE “CONSTELAÇÕES” E A BUSCA INFINITA POR “SEU SAMI”

### 2.1. “Constelações” (2016): o percurso, as oficinas e a obra

“Aquele chão me encantou muito, me lembrou a infância. É um convite à reflexão.” (LINDENBERG, 2016)<sup>12</sup>

Assim como a repórter Letícia Lindenberg, outras 26 mil pessoas visitaram a exposição “Constelações” em quase cinco meses em que a mesma permaneceu aberta ao público no Espaço Cultural do Palácio José Anchieta, no ano de 2016. O espectador era recepcionado pela instalação “Para o meu amor passar” (Figura 8), que inspirada na cantiga “Se essa rua fosse minha”, conduzia o visitante pelo processo poético de Hilal. Os materiais que ele utilizou no trabalho foram ladrilho hidráulico de cor Cinza escuro, pedrinhas de *strass* e um sistema de áudio que reproduzia a cantiga no ambiente de 300 m<sup>2</sup>.



Figura 8: Hilal Sami Hilal, Para o meu amor passar, Palácio Anchieta, 2016. Foto: Vicente de Mello.

<sup>12</sup> Letícia Lindenberg é diretora de desenvolvimento Institucional da Rede Gazeta e uma das Visitantes da Exposição. <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/cidades/2016/08/exposicao-constelacoes-deve-atrair-25-mil-pessoas-ao-palacio-1013963829.html> >Acesso em 21/03/2020

Tomado por uma escuridão, o espaço nos coloca lá na nossa infância, como em um sonho de volta ao passado. Uma calçada (Figura 9) nos convida a sentar para ouvir o suave e familiar som que parece sair do nada. Depois de instantes sentado e ouvindo os instrumentos musicais, que desenham a cantiga popular, o público logo reconhece a música como em um estalo de memória. Impossível não me lembrar das muitas horas passadas papeando com amigos na calçada da casa dos meus pais. Tempos de menor violência que nos permitiam atitudes como essa em que um grupo de crianças podia permanecer na calçada diante da rua em que morava.



Figura 9: Hilal Sami Hilal, Para o meu amor passar, Palácio Anchieta, 2016. Foto: Vicente de Mello.

Após reconhecer a música, os cristais no chão ladrilhado (Figura 10) passam a fazer todo o sentido no contexto da cantiga que diz que “Se essa rua fosse minha eu mandava ladrilhar com pedrinhas de brilhantes para o meu amor passar”. Diante da sensação, fechar os olhos talvez fosse a melhor forma de perceber o trabalho do artista.



Figura 10: Hilal Sami Hilal, Para o meu amor passar, Palácio Anchieta, 2016. Foto: Vicente de Mello.

Ao detalhar sobre o processo poético de criação das obras que compõem a exposição, Hilal delinea que “Para ocupar o palácio pensei na ‘cara’ que eu queria para a exposição e qual roteiro teria. Então, concluí que as pessoas poderiam entrar no escuro e sair na luz”. Esta frase define de maneira sucinta o caminho que o artista sugeriu ao público desde a entrada escura em “Para o meu amor passar” até a saída na instalação “Constelações” em que havia explosão de cor e luz. “Isto eu gostei de ter pensado!” conclui Hilal (2019, Anexo).

Oito mil, foi o número de ladrilhos de cor cinza escuro colocados em toda a extensão de 300m<sup>2</sup> de chão do espaço expositivo para se transformar na rua descrita na cantiga. E colocadas uma a uma, foram 40 mil as pedrinhas de *strass*, que por brilharem bastante remetiam aos brilhantes que serviram para um suposto amor do eu lírico passar.

Pouca ou nenhuma luz fazia daquele ambiente aconchegante e instigante, um caminho de curiosidade para se saber o que teria ao final do percurso. Ao final da “rua” o espectador se

deparava com uma espécie de piscina circular, com cinco metros de diâmetro preenchida com massa de papel, água e pigmentos em variação de tons azuis mesclados ao branco. A instalação que faz parte da série “Deslocamentos” foi chamada por Hilal de “Mãe”.

Em um primeiro momento, pode parecer estranha a abordagem lúdica configurada pelo artista para a exposição, porém, apontamos aqui dois pontos importantes quanto à escolha de Hilal. O primeiro ponto é relativo à necessidade de uma abordagem que se aproximasse do público escolar, predominantemente infantil, escolhido por Hilal para fazer parte da exposição contribuindo na escrita dos nomes. Assim, foi preciso criar um contexto de linguagem lúdica que pudesse atingir especialmente este público tão específico e novo para o artista.

Contudo, apontamos um segundo ponto que é de ordem intuitiva e recorre a uma memória da infância de Hilal. Durante a entrevista, o capixaba, ao se referir à lembrança de seu pai em uma infância marcada pela falta, que se dava mesmo com a presença do pai, mesmo antes da morte precoce que o tirou do convívio familiar, ele enfatiza o sentimento de vazio.

Eu tive um pai que quando eu nasci já era muito velho, que casou-se muito velho. Quando eu nasci, ele já tinha 52 anos. Eu não tive uma presença paterna desde o início da minha vida. Então, a sensação de ausência sempre foi muito presente, pois mesmo ele vivo, ele já era uma pessoa ausente. Ele nunca brincou, era aquele pai antigo “tosco” (HILAL, 2019, Anexo).

A fala de Hilal nos faz refletir que há algo em sua infância pendente e “mal resolvido” relacionado a uma carência gerada na criança que gostaria de ter vivido momentos divertidos na companhia de seu pai, que possivelmente sonhou e desenhou estes momentos ao ver exemplos na TV ou de coleguinhas, e isso não aconteceu. “Ora, se o desejo não faz mais do que veicular para um futuro sempre curto e limitado o que ele sustenta de uma imagem do passado, Freud diz, no entanto, indestrutível (FREUD apud LACAN, 1956, p. 35). O termo desejo indestrutível empregado por Freud em Lacan aponta para uma realidade inconsistente que escapa ao tempo. Assim a falta que Hilal sente de seu pai não está relacionada necessariamente à uma experiência vivida.

Diferentemente, ao se referir a dona Adélia, a sua mãe, o artista ressalta a sensibilidade dela e revela maior admiração e carinho, como quem recorda momentos singulares em suas vidas. “Minha mãe não, ela tinha mais noção. Ao ver que eu gostava de piano, ela que era artista plástica, me colocou na aula de piano e até hoje eu toco piano. Ela tinha esse lado cultural presente” (HILAL, 2019, Anexo).

Percebemos que o trabalho de Hilal recorre com frequência à memória pessoal e afetiva. Michael Pollack em “Memória e Identidade Social (1992) discute os elementos constituintes da memória e aponta para dois “lugares”:

Em primeiro lugar estão os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar são os “vividos por tabela”, por um grupo ou coletividade à qual a pessoa pertence ou se sente pertencer. São acontecimentos que nem sempre a pessoa participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho e relevo que no fim das contas é quase impossível saber se participou ou não. Estes vêm se juntar a todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo (POLLACK, 1992, p. 2).

Assim, diante de uma arte que se mistura à vida, em ato espontâneo, o artista deu o nome de “Mãe” àquela obra que leva o espectador à reflexão sobre existência, àquela que remete à Mãe terra que acolhe a todos. Esta obra se coloca diante do visitante como um mundo e gera a sensação de estar na órbita da Terra ou diante de um abismo (Figura 11).

Para Lacan todo artista constrói uma obra em torno do vazio como o oleiro molda o barro que passa a contornar o vazio e o nada toma forma: “é justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vazo no mundo que por si mesmo não conhece semelhante” (LACAN, 1959-60, p. 147). Este vazio a que se refere Lacan é a “Coisa” ou “*Das Ding*” tratada por Freud. A obra de arte, como formação do Inconsciente, que tal como o sonho permite interpretações, é o que a torna atraente aos psicanalistas e os interessa desde sempre. Em seu livro *O Seminário, livro 11*, Lacan afirma que o real não é velado ou escondido em uma obra de arte, ele se apresenta nela como a confirmação da falta. Neste ponto, aproximamos o trabalho de Hilal às ideias do psicanalista uma vez que a realidade da ausência do pai, vivida pelo artista, se coloca em boa parte dos trabalhos e o vazio que o artista sente parece nunca se preencher vindo à tona em diversos momentos, como ele mesmo lembrou:

[...] eu buscava fechar esse vazio que não fecha, os rendilhados é um trabalho que existe um significado que vai além das características físicas de você ver ele, aquele rendilhado vai além questões físicas. Em constelações, esse vazio continua, porque um nome do lado do outro cria vazios, os espaços não são completamente preenchidos, esses vazios como se fossem um labirinto naquela composição espiralada (HILAL, 2019, Anexo).



Figura 11: Hilal Sami Hilal, Mãe, Palácio Anchieta, 2016. Foto: Vicente de Mello.

Hilal surpreende por trabalhar com o singular material de sua criação tocando o real, e é desta maneira, discutindo temas inerentes à existência, que a obra segue aberta às sensações e vai se mostrando durante o caminho reflexivo percorrido. Após se deparar com a “Mãe terra” o espectador é encaminhado a mais uma sala do espaço expositivo em que outro mundo se faz presente por meio do “Objeto Livro” (Figura 12). O livro aberto tem medida de 200cm x 300cm, foi feito pelo artista em 2015 de papel artesanal, fibra de algodão e pigmentos em tons azuis que se entrelaçam ao branco e ao cinza.

Cada página do livro “Atlas” proporciona uma experiência diferente ao mostrar em composições diversas aquilo que nos faz lembrar de um céu anuviado. Mais uma vez Hilal nos desperta para uma atitude da infância, aquela de encontrar figuratividade nas nuvens do céu. Uma obra em consonância com o que aponta Jacques Lacan como “característica que comporta a arte desde a moderna em diante”, em que o sujeito, o espectador, é capturado pela obra e não mais se coloca na posição de apenas contemplação. “O sujeito era aquele que olhava, agora ele é surpreendido sendo olhado”, “Eu sou olhado, quer dizer que eu sou o quadro”. (LACAN, 1964-65, p. 103).



Figura 12: Hilal Sami Hilal, Objeto Livro, Palácio Anchieta, 2016. Foto: Vicente de Mello.

É assim, por meio de um caminho de ‘devaneios’ infantis que Hilal nos prepara para a experiência maior da exposição que é a instalação “Constelações”. E, por fim, o espectador “Termina na luz” como lembrou o próprio Hilal em fala descrita anteriormente. “Constelações”, a instalação que dá nome à exposição foi colocada em uma sala de muita luz e um piso branco que potencializava a iluminação.

Nas paredes o grande “manto” de organza branco transparente comportava os dez mil

nomes produzidos pelas crianças e adolescentes das escolas escolhidas para participar com suas caligrafias e memórias na escrita dos nomes de pessoas queridas por elas. Assim, Hilal, que faz questão de ressaltar as inúmeras possibilidades da matéria do papel artesanal, consegue utilizar o papel em formatos díspares: molhado em “Mãe”; em páginas no Objeto-livro “Atlas”; e, por fim, de maneira espacial, na instalação “Constelações”.

Para compor a instalação, no ano de 2016, em parceria com a Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo, Hilal convidou sete escolas para participarem do projeto “Constelações” a partir da escrita de seus próprios nomes. Os professores das escolas serviram de apoio ao processo de produção, por isso Hilal ofereceu um “treinamento” sobre o papel artesanal, antes de iniciar os trabalhos das oficinas nas escolas, promovido no próprio palácio José de Anchieta (figura 13). A massa do papel artesanal colocada em bisnagas de confeiteiros dava cor e forma aos nomes evocados nas memórias dos alunos de cada escola, conforme observa-se na figura 14 que mostra o detalhe da escrita de um dos alunos e na figura 15 em que Hilal, com uma das bisnagas na mão, orienta os adolescentes.

A palavra final é dada pelo artista que, juntamente com seus auxiliares, separa os nomes, os formatos, as cores. A opção por dispor os quase 10 mil nomes no tecido de organza que cobre toda a parede da sala, tocando levemente o chão, em curvas sinuosas (figura 16) remetem à obra “Noite Estrelada” do Van Gogh. Os nomes se apresentam de forma variada, uns com caligrafias comuns, outros com traços mais pessoais, todos dispostos à maneira escolhida pelo artista, com uma impressionante explosão de cores, compõem simbolicamente uma constelação de pessoas.



Figura 13: Oficina com os professores de rede estadual de Educação, 2016. Fonte:Secult



Figura 14: Oficina na escola, 2016. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 15: Oficina na escola com a presença de Hilal Sami Hilal, 2016. Fonte: arquivo pessoal



Figura 16: Hilal Sami Hilal, Constelações, 2016. Fonte: Secult

Durante as oficinas, a expectativa da exposição era grande e os alunos se dedicavam à função de selecionar os nomes para a escrita. Enquanto desenhavam os nomes os educandos conversavam entre si. Entre os assuntos abordados, falavam, por exemplo, sobre suas memórias relativas às justificativas dadas pelos pais na definição de seus nomes. As frases que eles trocavam revelavam suas identidades e histórias individuais. As lembranças eram muitas: “Minha mãe achava muito bonito este nome e resolveu homenagear a minha avó me dando o seu segundo nome, ela se chamava Maria Laura” (2016).

O significado do meu nome é “apaixonada”, a minha mãe me deu este nome porque certo dia meu pai teve um sonho comigo e resolveu ler a bíblia, abriu em Jó e como eu sou a terceira filha o meu nome ficou Keren (2016).

Minha mãe estava em dúvida entre Kelly e Alexia, como eu me mexia muito na barriga dela, ela então, colocou as duas mãos na barriga e o lado que eu chutei primeiro foi o que deu o meu nome Kelly (2016).

O meu nome é Maria Eduarda. Quando eu nasci o meu nome não era tão conhecido, e depois que eu nasci as pessoas começaram a colocar esse nome nas filhas. Eu não gosto de Maria porque acho nome de velho (2016).<sup>13</sup>

A instalação é um convite à experiência sinestésica do espectador, pois ele precisa se deslocar, aproximar, afastar, olhar para cima e para baixo, para assim construir relações com as suas vivências e aquela imensidão de pessoas ali representadas nas caligrafias. A obra está ali diante do sujeito, porém a experiência que proporciona é de transcender o seu estado físico para um espaço particular, como a um outro plano que não o real, mas aquele onde se constrói a memória. Os nomes escritos pelos alunos das escolas representam a escolha que fizeram a partir de critério afetivo que estabeleceram, isto faz da obra um mundo particular de lembranças e induz a inúmeras identificações possíveis.

Um grande espelho encobre o teto, amplia a sensação de tamanho do espaço e coloca o espectador “dentro da obra”. A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize. A temporalidade da experiência se confunde com a do trabalho, que cobra do visitante a redefinição constante de sua posição e percepção. Para Fried (2002), essa condição definiria a “teatralidade”, basicamente um “efeito teatral”, uma espécie de “presença de palco”. Muito comum era ver as pessoas observando o seu próprio reflexo no espelho bem como as imagens refletidas de outras pessoas também, assim, deitar-se ao chão tornava essa experiência

---

<sup>13</sup> As falas foram coletadas na oficina para a produção dos nomes para “Constelações” que aconteceu na escola CEEMTI São Pedro no ano de 2016.

ainda mais marcante.

Em cada nome há uma recordação, uma marca. Há vida. Me sinto feliz na realização de um trabalho coletivo, em poder aproximar os jovens da arte, em ter a chance de, quem sabe, contribuir para modificar as suas perspectivas de futuro” (HILAL, 2016)<sup>14</sup>

Hilal Sami Hilal quis incluir a comunidade e se orgulha muito disso. Durante o processo de concepção da obra, Hilal visitou pelo menos uma vez cada escola participante do projeto. A maioria das escolas eram localizadas em regiões periféricas da Grande Vitória e para isso ele contou com diversas pessoas e parcerias. Para Kwon (2008, 178), as práticas que envolvem o *site* têm exigido que os artistas percorram lugares e saiam de sua “zona de conforto” para buscar as especificidades de seu trabalho. A autora fala de uma exigência para o novo artista ao lembrar que a crescente prática de “*Site-oriented*” tem demandado intenso trânsito físico para criar trabalhos em cidades e localidades diversas e muitas vezes distantes. Tipicamente, um artista (não mais fixo no ateliê, como um fazedor de objetos trabalhando sob encomenda) é convidado por uma instituição, de arte ou não, para executar um trabalho especificamente para a estrutura fornecida pela mesma. Assim, lembramos que “Constelações” teve a sua primeira concretização em Bagé – RS, no ano de 2013, onde a comunidade em geral foi conclamada a participar da escrita dos nomes. Na ocasião, o convite ao artista surgiu pelo Da Maya Espaço Cultural.

O artista analisa que “Constelações” se configura sempre como nova instalação por ser criada para o local com as próprias especificidades físicas bem como sociais. Por isso, proposições diferentes nas escolhas de Hilal para a execução das duas “Constelações”. Por exemplo, o *flash mob* de abertura da exposição: em Bagé, um coral de adultos contratado pelo espaço cultural apresentou a música “Nomes” de Sérgio Benevenuto; em Vitória – ES, Hilal convidou um coral de adolescentes da CEEMTI São Pedro, uma das escolas participantes das oficinas.

Hilal, que toca piano e é um amante da música, apregoa que a ideia da apresentação

---

<sup>14</sup> Entrevista de Hilal ao Museu Vale em 2016. Disponível em <https://maesmuseu.wixsite.com/maes/single-post/2016/08/04/Pal%C3%A1cio-Anchieta-o-universo-po%C3%A9tico-da-Exposi%C3%A7%C3%A3o-%E2%80%9CConstela%C3%A7%C3%B5es%E2%80%9D-de-Hilal-Sami-Hilal>. Acesso em 20 de abril de 2020.

do coral foi uma oportunidade de levar a música para as artes plásticas. A pluralidade de vozes e sujeitos (figura 17) em “Constelações” se coloca nas caligrafias e memórias evocadas pelos nomes desenhados nas paredes, mas também se apresenta na performance do coral de alunos de uma das escolas participantes do projeto. Sobre isso Hilal exclama:

Constelações foi muito emocionante principalmente na abertura da exposição com o coral montado pela escola que você trabalhava. Foi um algo a mais para a exposição, porque foi surpresa para o público, ninguém sabia que aquele *flash mob* tão legal iria acontecer e de repente começa a música “Nomes” cantada pelos alunos. As pessoas até se emocionaram eu vi as pessoas chorando naquele dia (HILAL, 2019, Anexo).



Figura 17: Abertura da Exposição com apresentação do Coral, 2016. Disponível em: <<https://www.es.gov.br/Not%C3%ADcia/prorrogada-a-exposicao-constelacoes-no-palacio-anchieta#prettyPhoto>> Acesso em 29/08/2019

Hilal é um artista multimídia que, ao longo de sua carreira, experimentou e experimenta diversas técnicas e materiais, desde os tradicionais aos mais inusitados. Em entrevista ao Canal no YouTube “Cultura Alternativa”, em 10 de outubro de 2016<sup>15</sup>, o artista assegura que seu processo criativo se dá a partir do material, do campo do fazer e não do campo

<sup>15</sup>Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z36X4x957Bs>> Acesso em 24 de março de 2019.

das ideias. As ideias surgem do contato direto com o material, este sim, segundo o artista, o convoca a pesquisar novas técnicas e o provoca. Esta frase é ratificada pela afirmação de Hilal na entrevista (anexa) em que diz que seu processo criativo, às vezes, parte da observação de um certo caos de seu ateliê/galpão, onde guarda variados objetos e a partir do caos surge uma ideia de algo bem organizado. Essa é uma estratégia tipicamente utilizada na *Arte Povera* surgida na década de 1960, na Itália<sup>16</sup>, em que o artista utiliza materiais variados, em sua maioria considerados “pobres”.

Já Donald Judd, em seu texto “Objetos específicos”, publicado originalmente em “*Arts Yearbook*” em 1965, discute o espaço dos trabalhos artísticos desde os que utilizam o retângulo como espaço até os que se valem do espaço real. O autor aponta para um tipo de espaço em que “as três dimensões são um espaço para mover-se” e o uso deste espaço tridimensional “torna possível a utilização de todo tipo de material. Assim podemos pensar que a discussão de material tão presente no trabalho de Hilal contribui para um debate atual, mas que se referêcia em distintos momentos da história da arte.

Apesar da grande importância que tem o matérico na obra de Hilal Sami Hilal, o artista parece construir o seu trabalho nas dualidades da existência humana como entre o vazio e o pleno, o começo e o fim. As duas instalações, “Constelações” e “Seu Sami”, escolhidas aqui para guiarem nossas reflexões, refletem bem essa dicotomia. Pois, como afirma o artista: “Em 2007, na exposição “Seu Sami” que fiz em homenagem ao meu pai, lidava com a ausência, a perda, a falta, mas aqui em “Constelações” lido com a presença, a vida” (HILAL, 2016).

As páginas subsequentes do próximo subcapítulo dedicam-se à Instalação “Seu Sami” e às reflexões acerca do processo poético de Hilal para esta obra. Partimos das lembranças do artista sobre o seu processo de criação e constatamos que novamente o simbólico é evidenciado por Hilal por meio da sutileza dos detalhes da obra. “Seu Sami” é um trabalho de introspecção que desperta reflexões existenciais inerentes à vida, à morte, ao vazio da ausência.

---

<sup>16</sup> Germano Celant foi o responsável por nomear a tendência, apropriando-se do termo teatro pobre do diretor polaco Jerzy Grotowski (POLANCO, 2003, p. 37). Em 1967, Celant publicou um artigo na revista italiana “*Flash Art*”, intitulado *Arte Povera: appunti per una guerriglia* (Arte Pobre: notas para uma guerrilha, em tradução livre), em que exprime objeção às produções artísticas reféns do sistema e às expectativas convencionais da sociedade.

## 2.2 “Seu Sami” (2007): do convite ao processo criativo, a obra

“Além de acontecimentos, a memória é constituída por personagens”  
(POLLACK, 1992, p. 2).

Em 2007, após o convite recebido por Hilal Sami Hilal para expor no Museu Vale, no município de Vila Velha – ES, o artista precisou refletir em diversas direções para chegar no trabalho que se tornaria o maior de sua trajetória “Seu Sami”. Diante do anseio de uma obra que “conversasse” com o espaço, o artista começou a projetar o *Site Specific*, inaugurando assim, uma prática nova em sua trajetória de artista.

Durante a entrevista concedida para esta pesquisa, Hilal falou das influências e referências que buscou para idealizar o trabalho. Relatou uma experiência que viveu ao experimentar uma obra de Ólafur Eliasson, no Tate Modern, Londres – Inglaterra, em que através de recursos elétricos de iluminação, o artista recriou uma espécie de sol dentro de uma galeria situada em uma cidade em que dias fortemente ensolarados são raros como bem lembrou Hilal.

Lá em Londres o sol é raríssimo, sempre muito chuvoso e tempo fechado, então ele pensou fazer um sol ali dentro, e aí de alguma forma que eu não sei exatamente como ele fez, ele construiu a partir de lâmpadas, fez então uma meia-lua de lâmpadas colocou um espelho no teto e aquilo rebatia para cima e completava o desenho redondo do Sol, então era uma experiência que você se deparava com aquele escuro mas de repente com aquela imensa luminosidade. Muito bonito, muito bonito! mas não é só bonito, a relação com aquele lugar é que importa (que é o site specific), o contexto geográfico. É lindo, portanto eu pensei que eu queria ter na minha exposição um feedback, um retorno, que as pessoas que passassem pela instalação sentissem alguma coisa (HILAL, 2019, Anexo).

Outro nome citado por Hilal, por retornar em seus pensamentos algumas vezes durante o processo de criação do trabalho, foi o artista norte-americano Richard Serra, que é muito conhecido pelos seus trabalhos de grande escala feitos em aço. Serra é um artista contemporâneo que parte de materiais industriais e cria diálogos com o espaço.

O Richard Serra por exemplo é um artista da escultura mas ele cria situações impressionantes, daí eu pensei em construir minhas rendas gigantescas. O que o Serra faz é isso, ele cria os espaços, ele divide os espaços, então vou fazer um “Serra” mas vou fazer um “Serra” livre, transparente, meio que labiríntico (HILAL, 2019, Anexo).

Almejando uma obra significativa para ele e para o público, Hilal partiu da temática da ausência, com certo apelo à morte de seu pai, que se deu ainda em sua infância, para tocar as pessoas que por lá passassem. Todos os elementos da exposição apelavam para os sentidos do espectador a partir de materiais com forte carga simbólica. Como foi o caso do espelho que revestia as duas extremidades do espaço:

Ainda no seminário (que o Museu Vale promovia da ocasião) comecei a olhar o espaço em volta, e voltava no dia seguinte... mas agora eu já estava com o conceito definido, eu já estava pensando na ausência do pai, a questão, da perda. Foi então que eu pensei nos dois espelhos, a ideia dos espelhos porque eu queria criar o infinito, como um significado com uma questão simbólica, disso que não acaba, essa coisa do inalcançável (HILAL, 2019, Anexo).

Assim, Hilal começou a construir o seu trabalho que é de matéria, mas cheio de simbologias e significados. No processo de criação da obra, Hilal se manteve em contato com o espaço expositivo, o artista buscava registrar todas as ideias e pensamentos em seu caderno de anotações. Fazia desenhos esboçando o espaço e os elementos que pensava constituir, bem como criou uma pequena maquete para visualizar melhor o que seria a Instalação principal que dava o nome à exposição. Mas como bem ressalta o artista, só se tem a ideia completa de um *site specific* quando a obra está pronta.

O *site specific*, de certa forma, é um desafio muito grande para o artista, porque ele só vai ter a ideia completa depois que o trabalho está pronto. Por isso deve ter o conceito (tema) bem enraizado para não dar uma mancada durante o percurso (HILAL, 2019, Anexo).

A fala de Hilal dialoga com o que pensa Buren. Ele afirma que independente de o trabalho que é feito no próprio lugar ou para ele, o que é determinante é o tempo que é dado para o artista para que seja realizado, pois é preciso levar em consideração os parâmetros como espaço, contexto, tempo. “Aos poucos todos os elementos são colocados, o trabalho toma forma e a obra fica pronta para se mostrar na data e hora fixadas. Somente neste momento podemos saber de que ela é feita e se há um nome para ela, que lhe dê título” (BUREN, 2001, p. 103).

Hilal teve um tempo que considerou razoável para criar o trabalho e assim pensar a maneira que queria aproveitar as especificidades do lugar e da temática escolhida por ele. O espaço do museu possui um tamanho monumental, a sala mede 60 m. de comprimento em que

governa um grande vazio. Na composição da exposição, Hilal utiliza as duas extremidades da sala, que tem formato retangular, e lhes dá o nome de “sala do amor” e “sala da dor” respectivamente. Também nas duas extremidades um espelho é colocado, para causar a impressão de infinitude no lugar. Intencionalmente, o corredor entre as duas “salas” possui pouca luz criando um corredor de penumbra e solidão (Figura 18). As paredes do corredor foram revestidas por um rendilhado de massa de papel que sai do teto e toca levemente o chão. O chão de cimento batido fica evidente na instalação. Ressalta ao olhar a utilização do papel artesanal, que assim como em “Constelações” (2016), assume um formato quase escultórico.



Figura 18: Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007. Disponível em: <<http://museuvale.com/site/Website/Exposicoes.aspx?id=17&Page=6>> Acesso em 29/08/2019

Hilal recorre à memória afetiva do pai para compor a obra “Seu Sami”, esta é uma prática que o artista utiliza também em outros trabalhos e se desdobra em sua trajetória de artista. Jô Gondar (2005) afirma que o afeto está intimamente ligado à memória: “se como artifício explicativo, desdobrarmos o processo de produção da memória em algumas etapas, devemos considerar o afeto como a primeira etapa” (GONDAR, 2005, p. 25). Hilal escolheu o nome da instalação em decorrência de uma recordação afetuosa que trazia de seu pai. O artista se lembrava que na infância ouvia muito as pessoas dizerem “oi seu Sami!”, “bom dia seu Sami”, “como vai seu Sami”.

Agostinho de Hipona fala dos “vastos palácios da memória”, onde ficam armazenados todas as imagens criadas por percepções das mais diversas. Quando se quer, é possível convocar as lembranças ali depositadas, umas se apresentam de imediato, outras somente com esforços maiores, como se fossem extraídas de “receptáculos mais recônditos”. “Lá estão armazenados todos os nossos pensamentos, quer aumentado, quer diminuídos, ou até alterando de algum modo o que os nossos sentidos apanharam, e tudo que ali depositamos, se ainda não foi sepultado ou absorvido no esquecimento (AGOSTINHO, 2002, p. 218).

Desta maneira, extraindo de sua memória as lembranças de seu pai, seja pela vivência curta ou pela ausência após a morte, é que Hilal constrói “Seu Sami” (2007) e apresenta para o público um trabalho emotivo que trata de questões inerentes à vida. A obra despertava sentimentos duais. Como bem lembrou José Aparecido Cirillo:

Presença e ausência constroem a forma no trabalho e estruturam um efeito de sentido na mente do público: o vazio e silêncio materializam a insustentável leveza da matéria da obra. Opostos complementares. Taoísmo revelado da formação monástica do artista. Luz e escuridão. Presença e ausência. Cheio e vazio. Vida e morte. Ativo e contemplativo. Amor e dor. A dualidade se materializa na forma e no espaço (CIRILLO, 2012, p.279)

Lacan fala de um “*Um*” que se é introduzido pela experiência do inconsciente que se configura na fenda, na ruptura, e se define como conceito da falta. Ele relaciona tal conceito ao surgimento do silêncio que se dá a partir do grito “Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço da abertura fazem surgir a ausência como o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio” (LACAN, 1964, P. 31).

O traço de Hilal contorna o vazio fazendo surgir os preenchidos e assim sucessivamente juntos vão desenhando a manta de papel artesanal. Os rendilhados da sala do amor deixam aparecer um traço mais suave, contínuo, quase orgânico. Já a sala da dor é constituída por traços mais cortados que fazem lembrar arame farpado ou espinhos.

Previamente, ainda em seu espaço de produção, Hilal tritura, em um liquidificador industrial, a fibra do algodão juntamente com cola CMC e água. A mistura criada que chamamos aqui de “pasta de papel” é colocada em uma espécie de bisnaga de confeitiro para que os desenhos possam ser criados. O artista trabalha no chão resinado por ele mesmo com ferro de passar, onde, a partir da massa de papel, espremendo com as mãos a bisnaga de confeitiro, ele cria grandes estruturas com gestos caligráficos, verdadeiros rendilhados,

arabescos. Ainda em seu galpão, passado o tempo de secagem, as oito estruturas foram retiradas do chão. Como resultado, ele tem grandes painéis de papel artesanal. No espaço expositivo, ao longo das paredes que definem o corredor, Hilal pendura as mantas ou estruturas de papel (figura 19), que medem 5,20 x 9,60 m, aos pares em cada lado. As mantas são posicionadas com breve espaço entre elas e a parede, o que cria uma sombra dos rendilhados.



Figura 19: Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007. Disponível em <<http://museuvale.com/site/Website/Exposicoes.aspx?id=17&Page=6>> Acesso em 29/08/2019

O professor e crítico Cirillo analisa as mantas de Hilal replicadas pelos espelhos transformadas em percepções duais e afirma que o contato entre os materiais cria espaços de impressões reais e virtuais:

Como suaves brisas, as malhas de papel tocam a face dos espelhos nas respectivas paredes ao fundo; duplicam-se em um espaço material e outro virtual. Confronto e encontro dos extremos: espelhos reproduzem e replicam, criam uma ilusória profundidade, infinita e dual. Alternância de amores e dores. Auto-reflexo de aparente materialidade; presença de imagem, ausência de matéria. Percepção e ilusão fundidas. O sentido da visão comprometendo a percepção, criando ilusões e fantasias, evocando a memória. Espaços construídos e repetidos (CIRILLO, 2012, p.280).

Talvez, a compreensão de Cirillo reflita a influência da composição binária colocada

por Hilal. São quatro pares de mantas de papel artesanal, são duas as salas “do amor” e “da dor”, dois são os espelhos instalados em dois lados opostos. A obra de caráter interpretativo levava a uma experiência transcendental reflexiva quem a visitava. De maneira proposital e também intuitiva, o trabalho de Hilal nos sugere afinidade com a temática da memória, do tempo, do vazio, da morte, do lugar, porém como obra aberta que é, Hilal constrói o caminho, a ponte, o entre, e nos obriga a fazer a conexão.

O próximo capítulo busca tecer reflexões acerca do processo poético de Hilal no que diz respeito ao elemento material, o simbólico e aspectos que envolvem o espectador. Partiremos da obra “Alepo” (2019) em que novamente se remete à memória do pai do artista, visto que Alepo é a cidade natal do Sr. Sami Costaki. O trabalho tem forte carga simbólica ao subverter a matéria do papel artesanal que deixa de lado a sua leveza e fragilidade para ganhar um corpo aparentemente pesado e maciço, como concreto. Aspectos gerais do trabalho, relações e momentos da história do artista também são suscitados neste capítulo e contribuem na discussão sobre o caráter simbólico que Hilal empenha em seus trabalhos a partir do material, não somente o papel artesanal como também com o cobre que passou a utilizar nos anos 2000 e ganha força nos desdobramentos de cada novo trabalho.

### 3. REFLEXÕES GERAIS DO PROCESSO DE HILAL

#### 3.1 Reflexões de memória em “Alepo” (2019)

“Estão acabando com a cidade do meu pai. É uma tristeza imensa.”<sup>17</sup>  
(HILAL, 2014)

Cinco anos antes da criação da obra “Alepo” (2019) o artista Hilal Sami Hilal, em reportagem a um canal francês, traduziu em uma frase carregada de sentimento, a destruição que ocorria na cidade natal de seu pai. No ano de 2014, era grande a repercussão e os efeitos da guerra civil que arrasava o país desde 2011, quando começaram as disputas entre Governo e grupos rebeldes.

“Além dos acontecimentos e dos personagens, podemos finalmente arrolar os lugares, existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas pode também não ter apoio no tempo cronológico” (POLLACK, 1992, pp.2-3).

Em “Alepo”, o Capixaba remonta um cenário de guerra vivido pela cidade natal de seu pai, o Sr. Sami Costaki nos últimos anos. Demonstrando não estar alheio ao que acontece no mundo, o artista recorre ao que Pollack chamou de “memória herdada” para pensar os efeitos da guerra sobre a terra de seu pai, uma vez que não vivenciou pessoalmente os bombardeios. No entanto, isso o afeta de tal maneira que esta “herança de memória” escapa ao tempo e chega a motivar os seus trabalhos mais atuais. A obra exposta na galeria de arte Marília Razuk, na cidade de São Paulo – SP, no anos de 2019, aborda a destruição da cidade de Alepo, na Síria.

Um de seus trabalhos, um grande painel medindo 3,5m x 4,0m, é colocado ao lado de um cartão postal panorâmico que mostra a cidade árabe por volta dos anos 1990, antes dos últimos bombardeios (Figura 20). Este cartão postal mostra a beleza da cidade que acumulava um vasto patrimônio cultural marcado por palácios, madraçais e mesquitas. Ele é uma lembrança da última vez que Hilal esteve na Síria em 1997.

No painel de Hilal, em meio ao contraste entre o dourado do pó metálico e o marrom do papel pigmentado, se encontram gravadas as marcas da destruição: pedaços de cerâmicas,

---

<sup>17</sup> A fala foi dita por Hilal em entrevista a uma reportagem 13/01/2014 disponível em <<https://amp.rfi.fr/br/cultura/20140107-galeria-parisiense-expoe-obras-do-artista-capixaba-sami-hilal> >

restos de vidros, fendas que parecem perfurações de tiros (figura 21). O dourado da obra remete à riqueza do patrimônio histórico-cultural que se perde em meio aos destroços. Ao todo, são cinco painéis que compõem a série “Alepo” (2019).



Figura 20: Postal da cidade de Alepo, exposição “Tudo Bem”, Hilal Sami Hilal 2019. Foto: Arquivo pessoal.

Para Lacan, o que se encontra no inconsciente pode não estar localizado no mesmo espaço-tempo. “É sensível, ao nível mesmo da definição do inconsciente, que o que se passa ali é inacessível à contradição, à localização espacio-temporal, bem como à função do tempo (LACAN, 1964, p. 35).

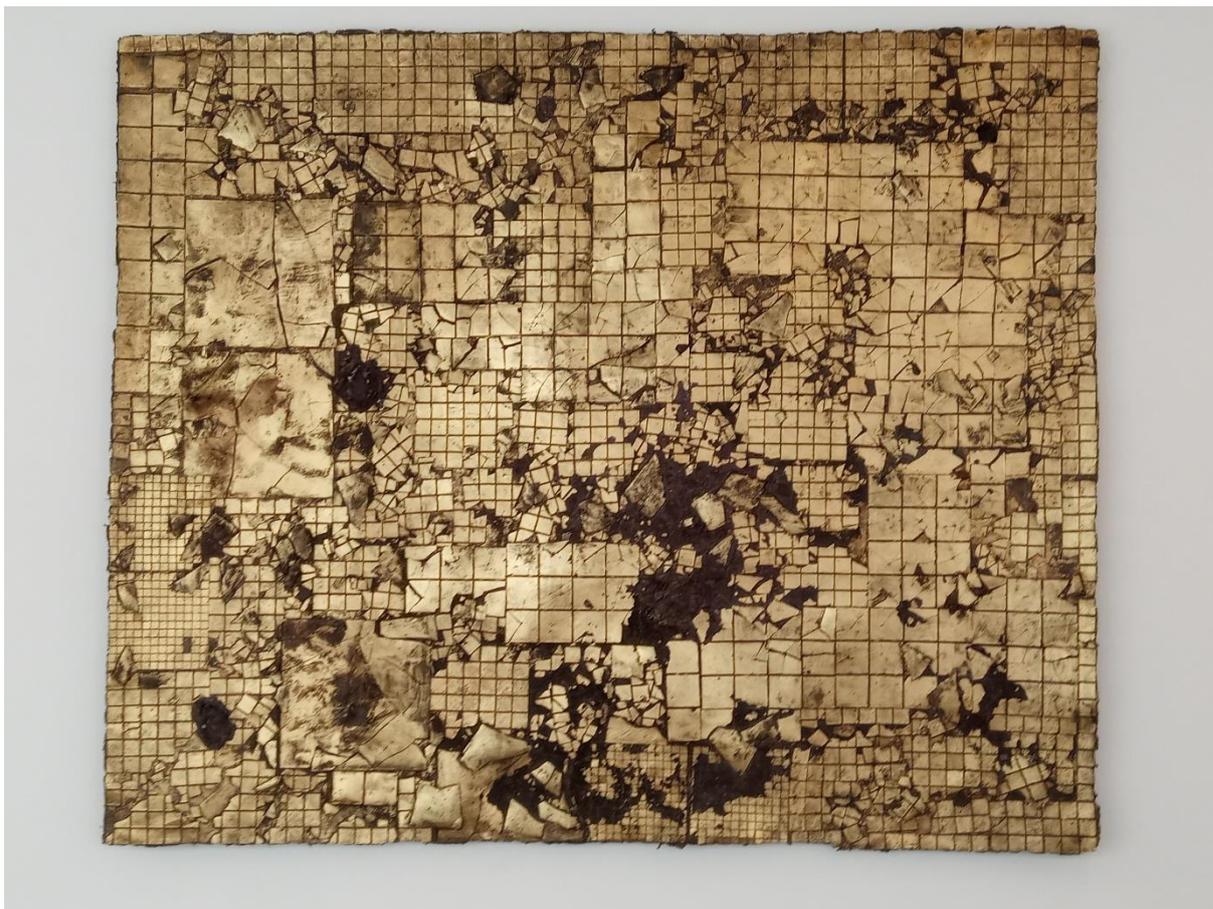


Figura 21: Série Alepo, Hilal Sami Hilal 2019, 3,5m x 4,0m. Foto: Arquivo pessoal

No processo de criação do trabalho, o artista recria em seu ateliê uma suposta cena de destroços de uma guerra, que não viveu no mesmo espaço e tempo, mas que se coloca inconsciente com força temática. Com restos de materiais como cerâmica, vidros, pisos, tijolos e em uma atitude quase performática, com os olhos protegidos por meio de óculos, ele procede com a destruição destes materiais com a ajuda de ferramentas como martelos e marretas. Após criada a cena, que remete a um bombardeio, a mesma é revestida com uma camada de resina. Assim, a massa do papel colocada sobre os objetos pode ser retirada após dias de secagem. A técnica (figura 22) permite que Hilal crie espécies de matrizes das cenas de violenta destruição, que ele chama de “destruição da matéria”.



Figura 22: Processo de criação de Aleppo, Hilal Sami Hilal 2019, Foto: Artequeacontece.com

Posicionados de maneira a criar um espaço entre a parede e a obra, os painéis saltam para o espaço e parecem arrebatá-lo. Tal característica, somada à monumentalidade do trabalho, que é plano, apesar da textura, se apresenta de maneira espacial. Conforme o próprio artista definiu na entrevista (anexa), ele “busca o espaço a partir dos planos”. A sombra criada pelo afastamento da obra em relação à parede (figura 23) amplia a espacialidade que Hilal busca criar para a mostra “Tudo bem”.



Figura 23: Série Aleppo, Hilal Sami Hilal 2019, 1,5m x 1,5m. Foto: Arquivo pessoal

O olhar do espectador é enganado pela dicotomia criada a partir do material que o artista utilizou; ora, o frágil e leve papel se coloca como grandes blocos de pesada matéria e,

ora, o pesado metal se apresenta como leves folhas quase transparentes de escritas. Na mostra intitulada “Tudo bem”, ao se inspirar em Bob Dylan, ele repete a frase “Tudo bem mãe? tudo bem meu filho, só estou sangrando”, em chapas de metal, que mais parecem folhas de seda após o processo de corrosão utilizado por Hilal (figura 24). A frase se ajusta aos trabalhos da série “Alepo” (2019) ao remeter a uma “terra mãe” que segue constantemente “sangrando”.

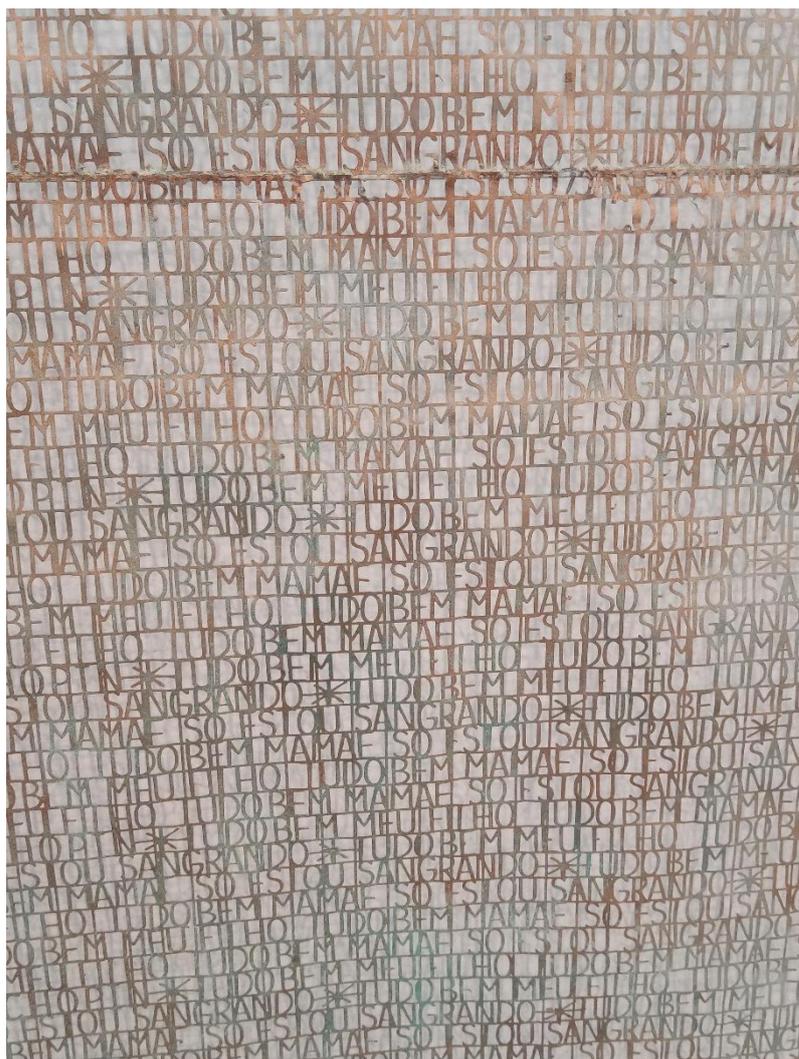


Figura 24: Tudo bem, Hilal Sami Hilal, 2019. Foto: Arquivo pessoal

“A leveza do cobre e o peso do algodão na obra de Hilal Sami Hilal” é o título da matéria de Cassiana Der Haroutiounian, publicada em 08 de novembro de 2019, no jornal *online* Folha de São Paulo. No início da matéria, Cassiana coloca um trecho do poema “Este é meu

nome” de Adonis, pseudônimo do poeta sírio Ali Ahmad Said, que se refere à destruição síria e pode facilmente se relacionar com os trabalhos de Hilal.

A reportagem de caráter informativo é expressiva e reflexiva, a autora define a série Alepo como “painéis dourados marcados por cicatrizes expostas da história de um país e de uma guerra”. Para a repórter Cassiane, Hilal deu a seguinte declaração: “Eu não queria trazer o sangue, puramente o sangue para falar da guerra, da dor. Eu queria fazer uma relação do ouro, por trazer essa referência do mundo árabe, com a tragédia. O ouro representando o patrimônio e mostrar a invasão desse patrimônio. O ouro sendo violentado” (HILAL, 2019).

Em Basbaum, essa capacidade de uma obra de arte de enganar o olhar é descrita como uma verdade relativizada, que encontra respaldo em Foucault.

Assim, o que poderia ser uma “verdade”, a leitura correta ou juízo verdadeiro acerca de qualquer trabalho de Arte, torna-se uma relação problemática entre “duas metades de verdadeiro” A verdade é essencialmente móvel. (BASBAUM, 2007, p. 28)

A imaterialidade de uma memória que se refere à origem de seu pai, mais uma vez em Hilal se dá pela materialidade do papel e do metal, materiais que se entrecruzam na intencionalidade do processo artístico e, portanto, são recorrentes na trajetória de Hilal. O artista consegue fazer com que materiais consistentes transcendam de matéria para se fazer memória. Memória dele mesmo, bem como memória do espectador que se depara com os trabalhos, criando o que Julio Plaza (2003) chamou de “Confrontação dramática do ambiente com o espectador”. Ainda neste texto, o autor defende que em uma instalação não é importante o objeto artístico clássico fechado em si mesmo, mas sim a confrontação dramática que o objeto no ambiente gera no espectador (PLAZA, 2003, p. 14).

Assim, a obra de Hilal nos transporta para um mundo externo ao da exposição e muitas vezes para um interior individual. Parafraseando Basbaum (2007), a obra de Hilal Sami Hilal pensa e nos faz pensar. Pensa, porque é criada a partir de um pensamento, uma ideia que conceitua; e faz pensar por apresentar caminhos diante do espectador que o leva a pensar externamente à obra, em assuntos como memória individual como em “Constelações”; memória coletiva de uma cidade dizimada por bombardeios como em “Alepo”, e de uma humanidade que lida com a única certeza que é a morte em “Seu Sami”.

Ao discutir “Arte e Pensamento”, Basbaum (2007) define que um é fim do outro, apontando para uma característica de um tipo de obra que mostra um pensar a partir do lado de dentro apontando para fora, para a externalidade, terminando a reflexão com a frase “pensar vem sempre de fora”, que enfatiza a importância de vetores de invenção enquanto força que estabelecem um compromisso com o processo da experiência, indicando uma única saída produtiva possível na abertura para um fora em constante transformação. (BASBAUM, 2007, p. 54).

Por todo o trabalho de Hilal podemos fazer referências e criar relações com momentos na história da arte mais recente, bem como com outros artistas. A curadora Neusa Mendes, em seu texto do catálogo de “Constelações” (2013), realizada em Bagé, RS, compara o manto de nomes criado por Hilal e erguido para a exposição ao “Manto da Apresentação” de Arthur Bispo do Rosario (Figura 25).

Constelações teria um valor revelador ao conectar memórias, histórias e existências à invenção e à criação por meio da articulação poética do sujeito. Bispo, ao relatar sua história, cria metáfora do mundo; aqui, a arte é mediação: instrumento de ação e transformação. É possível que a reconstrução do mundo, como capacidade de (re) significação das coisas e de si mesmo, se trate de uma reconfiguração de dados guardados na memória que são despertados pela rememoração do sujeito de Bispo e tenha ganhado corpo na obra de Hilal? (MENDES, 2013, p. 80).



Figura 25: Avesso do Manto da Apresentação, Arthur Bispo do Rosário. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte Acervo MBrac

O “Manto da Apresentação” carrega nomes que Arthur Bispo do Rosario almejava levar para o céu após a sua morte, levar para a eternidade, uma vez que acreditava dialogar com Deus e ter poder de participar nos julgamentos do Juízo Final. Os nomes de “Constelações” (2016) são de pessoas queridas por alguém que escolheu escrever e registrar por desejo sempre lembrar na memória afetiva. Podemos então concluir que, de certa forma, Hilal redimensiona esses nomes os deslocando da função identitária (de um indivíduo) para a função afetiva de pertencimento ao processo criativo de uma obra de arte.

Outra possível comparação poderia ser apontada no trabalho de cobre “Tudo bem” (2019) que Hilal repete a frase “Tudo bem mãe? Tudo bem meu filho, só estou sangrando” (figura 24). Desta vez, a aproximação de Hilal com Bispo está no que se refere à forma com que Hilal organizou o texto na folha de metal e que remete visualmente a alguns dos trabalhos de Bispo, como na obra “Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita” (Sem

data) (figura 26). Entretanto, acreditamos que tal aproximação fica um pouco restrita à apresentação visual dos trabalhos. Hilal se afasta de Bispo por questões basilares, que são anteriores à estética do trabalho.

As linhas desfiadas dos uniformes manicomiais, canecas de alumínio e talheres retirados do refeitório, que se ressignificam em Bispo ressignificou, faz todo sentido no percurso poético, na trajetória de vida e obra de Bispo. Porém, se distanciam da intencionalidade artística que, em Hilal, envolve anos de pesquisa sobre textura, diversidade de formas e cores, matéria, transparência, quiçá sobre autonomia dos elementos constitutivos de seu trabalho em arte. A pesquisa que Hilal desenvolve de materiais é consciente e representa uma especificidade na abordagem significativa de reflexão que faz destes. Já o sergipano afirmava não ser artista e fazer apenas o que “a Voz” o mandava.

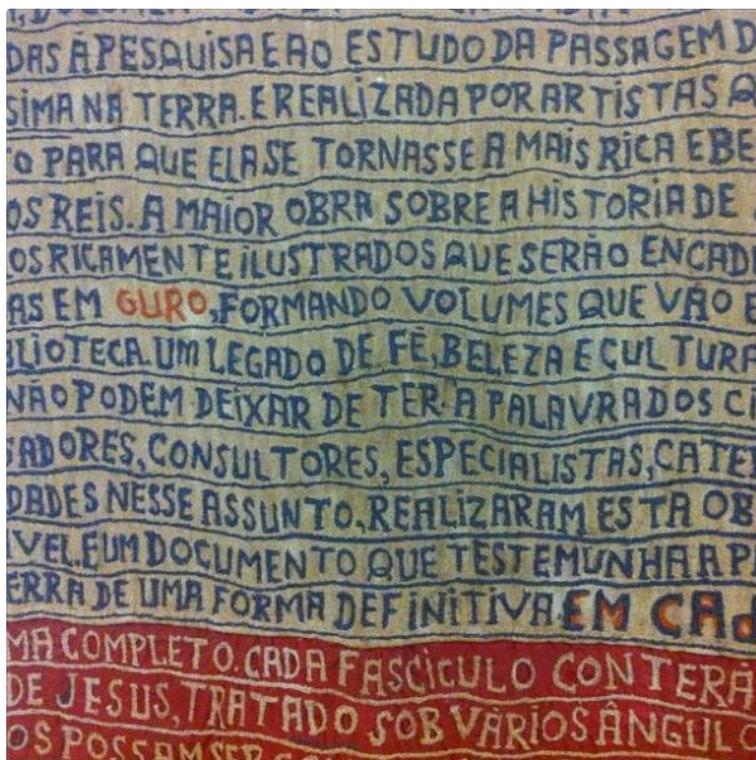


Figura 26: Fragmento do Estandarte “Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita” (Sem data). Foto: Rodrigo Lopes. Fonte Acervo MBrac.

Kaira Marie Cabañas, em seu artigo “A Contemporaneidade de Bispo” (2018), confronta as percepções de Gullar e de Frederico Morais sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosario e levanta questionamento semelhante ao que fazemos aqui. Morais situa a produção de Bispo em consonância com correntes artísticas da chamada pós-modernidade, como a *Pop Art*, Novo Realismo e Arte Conceitual. Utilizando as palavras do crítico e curador, “As relações que

busco são, portanto, entre obras e obras, não importa se Bispo do Rosário desconhecia a história da arte” (MORAIS, 2003, p. 109). Já Ferreira Gullar levanta questões contrárias e contesta a vinculação de Bispo à arte contemporânea, argumentando que “essa associação inapropriada dá margem a uma série de equívocos”. Para Gullar, Bispo não possuía pretensões artísticas e não tinha conhecimento do que acontecia, bem como as transformações que ocorriam no meio artístico, entendimentos importantes para um artista contemporâneo. Gullar continua: “Associar a obra desse artista à chamada arte contemporânea é ignorar a origem e a natureza de ambas as manifestações” (GULLAR, 2011, p. 10).

Assim, entendemos que tais relações devem ser feitas com cuidados para que equívocos não passem a situar o trabalho dos dois artistas num mesmo contexto. Entendemos também ser primordial se ater às diferenças, porém, resguardando sempre as qualidades estéticas dos trabalhos, tanto de Hilal quanto de Bispo. Contudo, fazemos aqui de forma pontual levando em consideração características de cada um.

O próximo subcapítulo busca, a partir de um retrospecto, enfatizar o estudo de materiais que Hilal se dedica nos últimos anos. Deste processo se destacam o papel artesanal e o cobre, materiais que têm expressado os anseios estéticos e se desdobram em reflexões subjetivas envolvendo o espectador na tessitura de relações significativas. O foco aqui é refletir a utilização particular que Hilal faz dos materiais.

### **3.2 Reflexões sobre a presença do elemento material na obra de Hilal**

O artista capixaba, nascido em 1952, de origem Síria, iniciou a sua carreira nos anos 1970, quando trabalhava com desenho em aquarela e notável interesse em relação à paisagem ao seu redor. Em 1973-74, Hilal frequentou cursos de gravura nos festivais de Ouro Preto. Em 1976 concluiu seu curso de graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo e um ano depois da formatura, foi convidado para ministrar aulas no curso de graduação da Universidade, onde permaneceu por 20 anos. Como professor, o artista passou por diversas disciplinas do currículo, até fundar a cadeira de “Estudo do Papel”, pois já havia iniciado a sua pesquisa de papel artesanal.

O papel está no trabalho de Hilal desde sempre, como ele mesmo diz, antes como suporte de suas aquarelas, que já tinha certa importância, uma vez que, contribuía com sua textura e cor que ficavam aparentes, e agora como própria construção de superfície. Esta técnica milenar de fazer o papel interessou o artista desde os anos 1980, quando pôde fazer duas visitas ao Japão para pesquisar as influências. Então, de maneira consistente e não, como mera experimentação, ele se apropriou deste material que vem estudando há pelo menos três décadas.

A ampla possibilidade de apresentação do papel unida à criatividade de Hilal, notadamente vem sendo um distintivo em sua trajetória como artista multimídia que é. Saltam aos olhos os trabalhos feitos a partir do papel artesanal já descritos nesta pesquisa “Seu Sami” (2007), “Constelações”(2016) e a mais nova série “Alepo” (2019).

Hilal começou a produzir papel artesanal meados dos anos 1980 partir de fibra de algodão extraída de trapos de roupas velhas, o que dava valor simbólico agigantado aos seus rendilhados, uma vez que o próprio material se fazia de matéria-prima carregada de memórias. Sobre isso, Hilal afirma:

Mesmo quando uso a fibra de algodão, por questões práticas, os tecidos permanecem no simbólico. Eu gosto sempre de dizer que aquela matéria prima é trapo de algodão, vem de roupa usada pela minha família, meus amigos, que aquilo traz memória afetiva os nomes vieram pela fibra das roupas velhas. Usei no início do meu trabalho fiquei anos usando, era muito mais devagar, você fazer fibra usando a roupa velha são quase 6 horas de liquidificar, já essa fibra que eu uso é uma fibra que vende em São Paulo, é usada para filtro carro, que é puro algodão e eu compro as aparas e aí é só colocar dentro da água que ele solta o algodão.

Chegou um determinado momento que eu coloquei nos classificados dos jornais, antigamente tinha isso (risos), eu coloquei lá que eu precisava de roupas velhas, roupas já usadas, mas as pessoas entendiam que eu precisava de retalho, muitas fábricas que queriam despachar as sobras dos retalhos me ligavam querendo mandar toneladas (risos) (HILAL, 2019, Anexo).

Hilal parece tentar preservar a memória das pessoas, com o intuito de não deixar morrer nomes importantes em sua vida, de alguma maneira, no passado. Ele fazia anonimamente por meio das pessoas que doavam os tecidos usados pelo tempo de uso. Então, as pessoas estavam subjetivamente presentes em seus trabalhos. Com o passar dos anos, em trabalhos mais recentes, aparecem os nomes propriamente ditos. Em “Constelações”, em que 10 mil nomes são colocados, Hilal parece percorrer numa busca desenfreada de um pai; pai, esse, que possa existir de maneira menos ausente em sua vida desde a infância, diferentemente do Sr. Sami Costaki.

Recorrer a materiais com simbologias é algo presente e habitual em seu trabalho. Por meio do material, ele consegue falar, por exemplo, de fragilidade e desamparo. Em 1989 (figura 27) , quando em uma série utilizou material hospitalar, como gaze e algodão cirúrgico, ele se referia a fragilidade da saúde de seu pai, que o impediu de fazer uma importante cirurgia cardíaca. A cor escurecida pigmentada que Hilal utiliza reforça um sentimento obscuro e um rasgo quase centralizado no trabalho deixa à mostra a vulnerabilidade do material e da vida do Sr. Sami.



Figura 27: S/ título, 1989, Gaze, algodão cirúrgico, pigmento e grafite, 2,5 x 1,5m, Foto: Sagrilo Disponível em < [http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&flg\\_Tipo=80#](http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=80#)> Acesso em 29/08/2019.

A perda de seu pai, que se deu não apenas com a morte do mesmo, mas já na infância com a ausência, é uma perda que nada vai preencher, nem mesmo os 10 mil nomes de

“Constelações”, tampouco os rendilhados e a penumbra entre as salas da dor e do amor em “Seu Sami”. “A perda se deu e ela não tem volta, é uma obra do inalcançável” (HILAL, 2019, Anexo). E foi a partir dessa constatação que Hilal recorreu ao material do espelho. Assim, os espelhos das extremidades no galpão central do Museu Vale apontam para o infinito. Neste espaço, o espectador se coloca numa posição reflexiva sem fim. Na instalação “Seu Sami” (2007), todo o material utilizado se relaciona e, não por acaso, a temática da ausência e vazio causado pela morte é enfatizada.

Também o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), empenhou em seus trabalhos materiais com que buscava sentido semântico, ao utilizar, por exemplo, gordura, cobre ou feltro que são materiais de grande potencial de transformação e possuidores de energia. “O investimento estético de Beuys se dá em plena troca com sua biografia, de sua experiência de guerra e do acidente como piloto da Luftwaffe à atuação política” (FERREIRA, 2006, p. 120).

Em obras de forte apelo ao sensível, o componente material é o ponto de ligação entre as teorias, a obra e o público, o seu meio básico. A cada estágio das teorias de Beuys, o elemento material assume novos significados; ou, melhor, amplia seus antigos significados para passar a assumir dimensões mais vastas, é o que analisa Rosenthal (2002)<sup>18</sup>. E isto está expresso na afirmação de Gonzáles (1993):

É na ideia de transubstanciação que se encontra a longitude do trabalho de Beuys, que se inicia no inconsciente individual (simbólico) e termina com o corpo social como uma forma determinada, ou seja, desde do que a pessoa é, através de sua explicação das coisas (simbologia), até o transporte deste espectador para o coletivo social onde vive. (GONZÁLES, 1993, p.84).

Em uma entrevista de 1969<sup>19</sup>, Beuys fala do caráter provocador de seu trabalho, que busca sempre levantar alguma discussão ou pensamento que parte dele para ganhar o espaço, afirma ele:

Provocador. Exatamente isso. Que provoca pensamentos que evocam alguma coisa. Ao fazer uma escultura com gordura ou uma peça de barro, eu evoco alguma coisa. Eu acendo um pensamento dentro de mim. Um pensamento totalmente original, totalmente novo e que nunca antes existiu na história (BEUYS, 1969).

---

<sup>18</sup> ROSENTHAL, Dalia. O elemento material na obra de Joseph Beuys. Campinas, SP [s.n.], 2002.

<sup>19</sup> Entrevista de Joseph Beuys por Willoughby SharpS (1969) Tradução do livro: Energy Plan for the Western Man. Compilado por Carin Kuoni, Ed. Four Walls eight Windows, New York, 19909.

Hilal assegura que quando a temática da obra parte de um pensamento de algo que é seu, próprio da história pessoal, o trabalho não corre o risco de se parecer com algo que já foi feito por alguém. Isto demonstra a afinidade de Hilal, assim como Beuys, por um “investimento estético” que se dá em “plena troca com sua biografia”. O papel artesanal começou a ser usado por Hilal a partir de suas motivações pessoais e é também em diálogo com a história de vida e trajetória artística que foi ganhando espaço e estética diferentes em seus trabalhos.

O papel passou a ser superfície do trabalho em meados dos anos 1980, quando Hilal se deu conta de que era possível juntar dois procedimentos em um só. Antes a pintura se valia do papel como suporte, agora a pigmentação se funde na produção do papel, penetrando a fibra de algodão. Esta transformação ficou bastante evidente em trabalhos expostos em 1986, na antiga Galeria Usina, e foram nomeadas de “papéis voadores”, conforme afirmação do próprio artista.

Os papéis foram nomeados de Tapetes Voadores por Casimiro Xavier de Mendonça, para mim, eram apenas papéis, suportes para a minha pintura. No texto criado por ele para a exposição na Galeria Usina em 1986, pude compreender melhor o meu processo conceitual e ir em direção a esta arqueologia. Foi evidenciado para mim, algo que estava tão impregnado que não havia distância suficiente para identificar (HILAL, 2008, p.38).

A fala acima retirada do catálogo “Seu Sami” (2008) reflete o importante momento de transição que seu trabalho passou no final dos anos 1980, quando se deu conta de que seu trabalho era “construção de superfície”. Conclui Hilal: “A construção do papel está em comunhão com as questões pictóricas” (HILAL, 2006).

Nos anos 2000, Hilal iniciou uma nova pesquisa com o cobre como material. A partir da corrosão do metal com ácido perclorato de ferro, o ácido age sobre as áreas da chapa de metal que não foram cobertas pelo verniz, corrói e forma vazados. O processo remete à criação de matrizes de gravura, mas que, em Hilal, constituem a própria obra. Os trabalhos são configurados e expostos em diversos formatos e tamanhos, desde folhas soltas, aglomeradas em páginas como um livro, emboladas num “livro redondo” entre outros. Este processo é uma prática também bastante utilizada pelo artista.

Num primeiro momento, Hilal pensou em utilizar o metal no seus trabalhos para solucionar o “problema da fragilidade” que se dava nos rendilhados delicados do papel artesanal, porém, de maneira intuitiva, ao se utilizar da corrosão que cria vazios que percorrem toda a chapa, ele reitera uma fragilidade que ganha espaço e significado em suas obras como é

o caso de “Tudo bem” (2019), citada anteriormente e também em “Gambiarra” (2005) (figura 28) . Nesta última, o artista conectou as chapas de cobre, que se parecem com páginas soltas de livros, umas nas outras, promovendo uma espécie de “costura” que as ligavam ao livro objeto, na sequência ao livro redondo e chegava a uma lâmpada. Ao ser ligada em uma tomada e a eletricidade percorreria todo caminho e chegaria à lâmpada em forma de luz.



Figura 28: Instalação Gambiarra. 2005, Carreau de temple, Paris, Foto: Thais Hilal. Disponível em <[http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&flg\\_Tipo=00#](http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=00#)> Acesso em 29/08/2019.

A obra não pôde funcionar à maneira como queria Hilal, por questões de segurança, porém o sensível do trabalho permaneceu evidente apesar da solução de ligar a lâmpada por outro fio que não o fio que perpassa todo o percurso. É como se houvesse uma força que conecta as ideias, simbolizadas na luz da lâmpada, aos livros e às páginas. Assim como o caminho inverso também funciona pensar.

Seja pelo papel artesanal, seja pelo cobre, ou qualquer outro material que Hilal venha a utilizar, nos parece que haverá sempre um pensamento, uma reflexão a ser apreendida de seus trabalhos e levadas para a vida do espectador. Assim o nosso subcapítulo seguinte está atento à

maneira com que Hilal busca pensar a participação do público em suas obras. Partiremos das falas do próprio artista e seus desenhos em estudos para as obras “Seu Sami” (2007) e “Constelações” (2013).

### 3.3 Reflexões sobre o espectador para Hilal

O meu objetivo é provocar o desejo de deslocamento no espectador. Quero que ele saia da apatia. É uma convocação com a ideia de provocar pensamentos que dissolvam o estabelecido e os dogmas (HILAL, 2017).<sup>20</sup>

A declaração acima reflete a vontade de Hilal em produzir trabalhos que se relacionem com o público de maneira que possa gerar experiências significativas. Ela se refere especificamente ao trabalho da série que chamou de “Deslocamentos” (2015). Entretanto, são várias as falas de Hilal nas quais podemos notar a sua preocupação como a forma com que a obra será vista e percebida pelo espectador. Ele afirma que se coloca muito na posição do espectador para pensar seus trabalhos.

Por exemplo, motivado pelo interesse de criar uma vivência singular, assim como a que ele mesmo teve quando visitou “The weather project” 2008, em que Ólafur Eliasson criou dentro da exposição um dia ensolarado, por exemplo, o capixaba projetou a obra “Seu Sami” (2007). O cuidado do artista ao pensar a obra para o público foi observado de uma maneira interessante por Maria Aparecida Ramaldes (2015) que, ao interpretar as anotações nos documentos dos quais Hilal esboçou a montagem de “Seu Sami”, a autora destacou a preocupação do artista em relação ao observador, e declarou:

Também observamos nas anotações de Hilal a constante preocupação com a construção do espaço expositivo. Ao que nos parece, em seus esboços o artista tem a preocupação de localizar o espectador frente à obra. Seus estudos, para além de pensar a relação de seu trabalho com a escala humana, demonstram o interesse de posicionar o espectador no ‘lugar da arte’, um entre lugares. Notamos no esboço abaixo (Figura 37) que Hilal planejou caminhos por ‘entre’ sua arte, para convidar o espectador a percorrê-los. (RAMALDES, 2015, p. 74)

---

<sup>20</sup> Entrevista ao jornalista Bruno Astuto do jornal “Época” publicada em 14 de setembro de 2017.

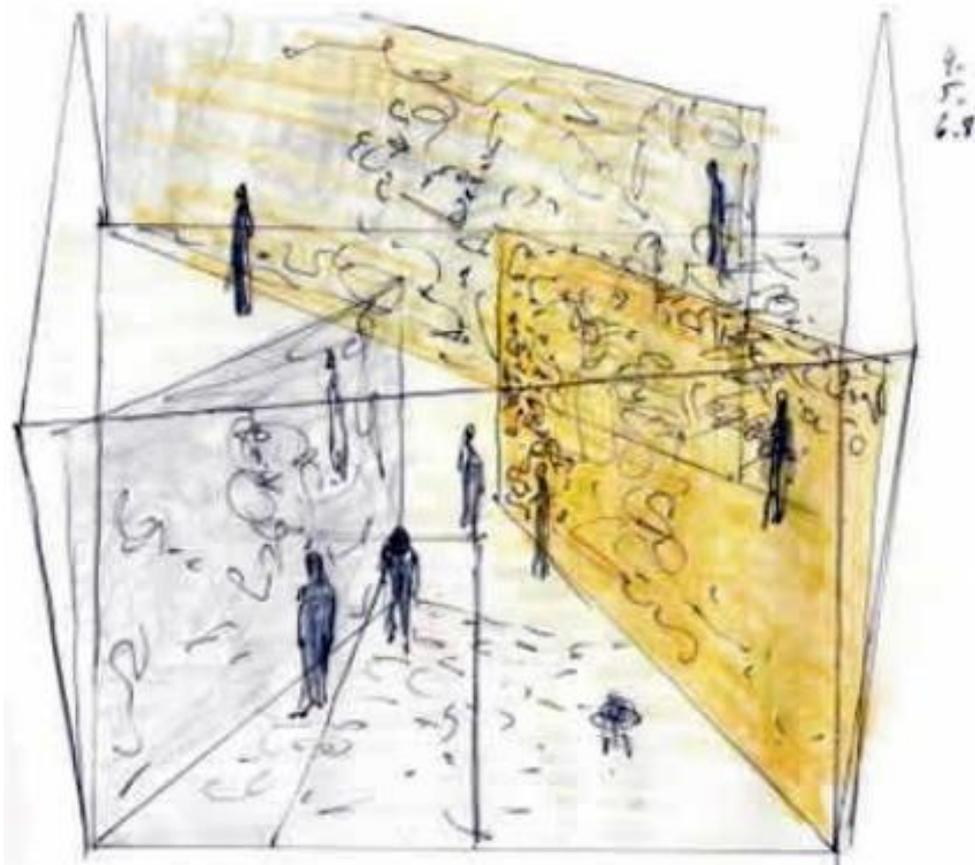


Figura 29: Foto de documento do processo em Seu Sami de Hilal Sami Hilal. Fonte: Acervo LEENA – Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, 2015.

Nas anotações que Hilal fez durante o processo poético da construção da obra “Seu Sami” (2007) percebemos o espectador representado em dois momentos; o primeiro, mostra um espaço tridimensional com visões a partir de ângulos diferentes do ambiente onde colocaria as estruturas de papel artesanal que, juntas, criariam um corredor vazio e imenso entre o amor e a dor (figura 29); em um segundo esboço (figura 30), é possível perceber três figuras que Hilal utilizou para representar o público com a imagem refletida no espelho. Também é possível perceber que as estruturas de massa de papel se duplicam no reflexo do espelho.

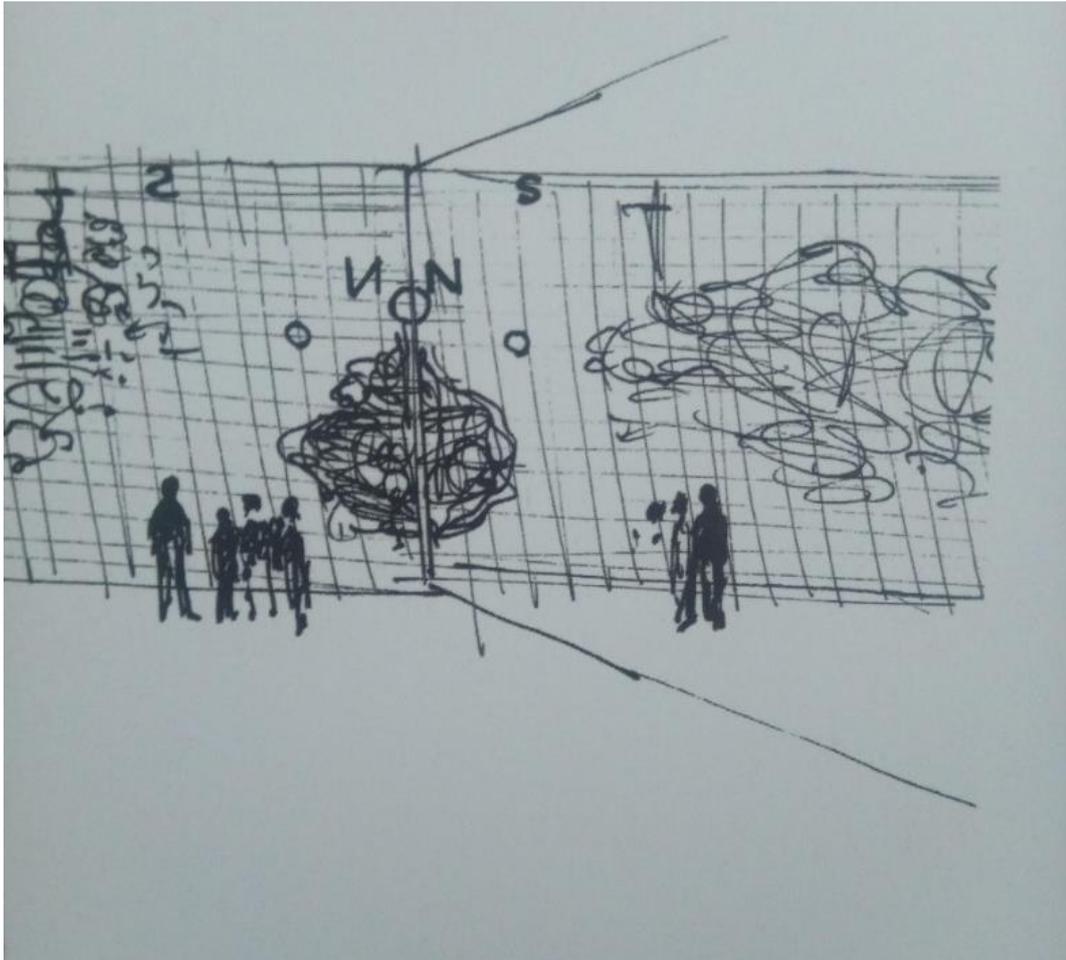


Figura 30: Estudos para “Seu Sami” de Hilal Sami Hilal, 2006. Fonte: Catálogo “Seu Sami.

O zelo por pensar o espectador diante da obra nos trabalhos de instalação do artista aqui estudado, parece ser uma questão recorrente, pois, como observou Ramaldes nos desenhos de Hilal referentes a “Seu Sami”(2007) , e nós estendemos a observação para os estudos do espelho (imagem31), igualmente é possível perceber nos croquis, feitos pelo artista, para a exposição “Constelações” que ocorreu em Bagé – RS, em 2013 (Figura 31). Nesta última, as pessoas parecem percorrer o espaço observando a constelação de nomes bem como olham para o *tablet* instalado na parede, em que fotos de infância eram reproduzidas sequencialmente durante a mostra.

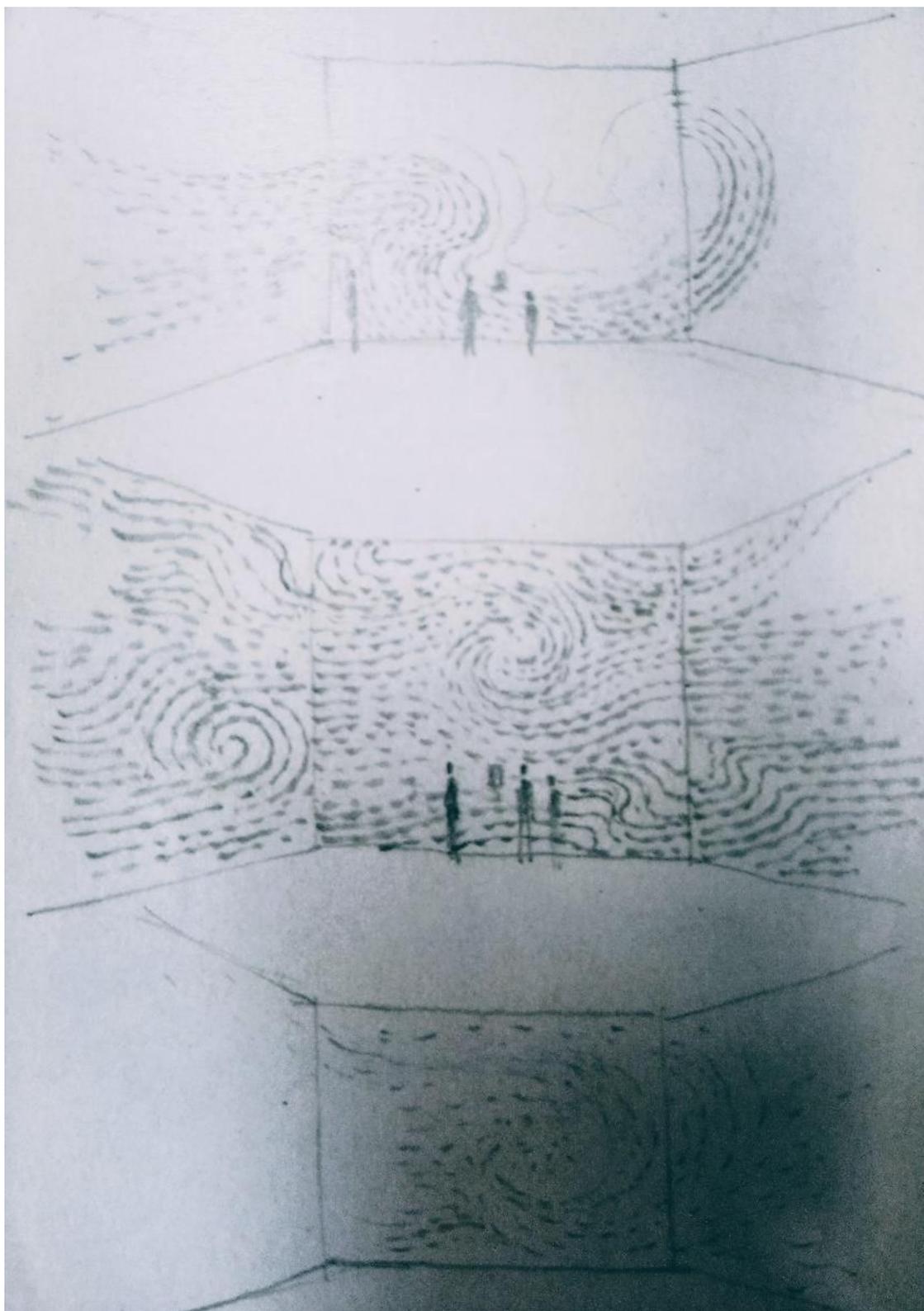


Figura 31: Estudos para “Constelações” 2013. Fonte: Catálogo “Constelações” 2013.

Conforme já afirmamos em outro momento da pesquisa, tão importante quanto a materialidade do trabalho de Hilal é o significativo, o simbólico. As reflexões criadas a partir

do contato do espectador com os trabalhos, principalmente nas instalações aqui estudadas, perpetuam as mesmas nas memórias e sentimentos dos indivíduos, como atestamos, em capítulos anteriores, pelos relatos de pessoas que se relacionaram de alguma forma com as obras. Julio Plaza, ao falar da “obra aberta” de Umberto Eco, que define arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante” (ECO apud PLAZA, 2001, p. 11), fundamenta a sua nomeação do primeiro grau de abertura da arte, no qual, mesmo de maneira visual, o espectador é parte da obra, transitando entre suas possibilidades de leitura. No texto de Plaza, que faz um mapeamento dos modos de relação entre espectador e obra de arte, nos interessa a relação que envolve exploração perceptiva, que lida com interpretação.

Assim, entendemos que a participação do espectador em Hilal se faz de maneira semântica por meio de pensamento. Em ato passivo, o indivíduo percorre os caminhos e espaços criados por Hilal enquanto constrói relações introspectivas que vão desde o nascimento, infância, a construção de seu “eu”, identidade social, até a morte. Neste interim, retornamos às definições abordadas no primeiro capítulo, que tratam das expressões “participação semântica”, “colaboração pelo pensamento” e “participação passiva”, tratadas respectivamente por Hélio Oiticica (1986), Daniel Buren (2001) e Julio Plaza (2000). E, como pudemos atestar neste último subcapítulo, pelas falas e desenhos de Hilal, é, de fato, intencionalidade do artista apelar para o sensível do seu público de maneira que se identifique com o trabalho e se sintam afetados de alguma maneira.

“Eu não quero um trabalho cheio de salto alto, quero alguma coisa que possa conversar com o visitante”; “Eu pensei que eu queria ter na minha exposição um *feedback*, um retorno, que as pessoas que passassem pela instalação sentissem alguma coisa”; “Aí eu pensei, vou levar a técnica do papel e conversar com a comunidade”; “Então as pessoas vão entrar no escuro e sair na luz”; “Eu me coloco muito no lugar do espectador, penso: se eu chegar lá, como quero ver aquele trabalho?”; “As pessoas se emocionaram, eu vi as pessoas chorando naquele dia”. Essas são seis frases que destacamos apenas na entrevista concedida a esta pesquisa (anexa) em que Hilal mostra a sua preocupação com o espectador em seu trabalho.

## Considerações Finais

Foi proposição desta pesquisa apresentar a face do trabalho do artista Hilal Sami Hilal que, a partir da matéria colocada no espaço tridimensional da instalação, busca no público um entendimento individualizado e sensorial, por envolver o indivíduo com seu corpo e mente no trabalho artístico. As instalações “Constelações” (2016) e “Seu Sami” (2007) representam momentos singulares de criatividade, que envolvem esforços do artista para além das páginas e objetos costumeiros, pois englobam os sentidos de ver, ouvir, sentir e pensar do espectador. Os esforços, no sentido de transformar a percepção do local e recriar espaços que se completam de memória individual, fizeram destes dois trabalhos experiências bem sucedidas para o artista que inaugura uma prática de trabalhos que cria novos tipos de relacionamentos entre a criação, o criador e o espectador. Um olhar mais ampliado para a trajetória de Hilal foi necessário para perceber a gama de significados que compõem obras como a série “Alepo” (2019) e a exposição “Tudo Bem” (2019) em que Hilal explora a matéria do papel artesanal em uma relação de contraposição com a matéria do cobre.

Diante do breve percurso poético apresentado, percebemos que as transformações ocorridas na obra de Hilal o construíram como artista experimentador de materiais e técnicas. As experiências vividas, como a visita ao Japão para pesquisar o papel, o contato com o Zenbudismo, os anos de aulas na Universidade, ampliaram o seu conceito de arte e o tornaram mais reflexivo, mais atento a pensar as especificidades dos seus trabalhos. A pintura figurativa do início da trajetória se apresenta agora apenas de maneira implícita na obra de Hilal, mas foi por passar por todo aprendizado e conhecimento do desenho realista que Hilal pôde desconstruir-se e chegar à produção artística que se traduz em linhas labirínticas, tramas, espaços plenos, vazios e escritas.

As obras apresentadas foram escolhidas para guiarem as nossas reflexões, tendo em vista dois critérios: primeiro, os trabalhos mais atuais de instalação, por representarem uma prática não tão comum na trajetória do artista e exigir dele um esforço de pensamento e conceitual maior no processo de criação; e, segundo, trabalhos que se mostram de matéria, mas que enfatizam o caráter simbólico, sempre motivado por uma memória, uma experiência ou um sentimento do artista. Todas elas foram aqui apresentadas como elucidação da importância do

material que o artista utiliza e aponta para as simbologias específicas de cada momento.

A obra de Hilal nos transporta para um mundo externo ao da exposição e muitas vezes para um interior individual. Como dissemos no último capítulo, que a obra de Hilal Sami Hilal pensa e nos faz pensar. Pensa, porquê é criada a partir de um pensamento, uma ideia que conceitua; e faz pensar por apresentar caminhos diante do espectador que o leva a pensar externamente à obra em assuntos como memória individual, como em “Constelações”; memória de um grupo específico, de uma cidade síria dizimada por bombardeios, como em “Alepo” e de uma humanidade toda que lida com a única certeza que é a morte, em “Seu Sami”.

Acreditamos que as escolhas dos textos, artistas e trabalhos que fizemos para relacionar ou pensar a obra e o processo de Hilal foram importantes para perseguir o caminho de reflexão que envolve uma externalidade do trabalho e ao mesmo tempo uma introspecção que se faz pela temática, muitas vezes, de memória pessoal empregada pelo artista. Porém, acreditamos que, ao fazê-las, outras tantas discussões podem ter ficado de fora e poderiam gerar novas visões enriquecendo a reflexão ou até mesmo se opondo. Os anos 1960, por exemplo, ganharam certa visibilidade no trabalho por pensarmos ser um momento da história da arte em que foram evidenciadas transformações e experimentações que culminaram na arte contemporânea. Algumas já iniciadas muito antes mesmo dos anos 1960.

Diante do exposto, utilizamos no início do trabalho uma historicidade pelo ensejo de elencar um pouco das transformações que ocorreram nas últimas décadas no que se refere ao papel do artista, espaço e do público. No apanhado histórico, evidenciamos o panorama geral das artes, que nos deu indícios de onde deveríamos localizar o trabalho de Hilal a fim de perceber as especificidades de sua obra, influências e intencionalidades. Daí, partimos, finalmente para refletir aspectos singulares de Hilal, a começar pela organização dos espaços em instalação, com foco na matéria significativa. Ampliamos o olhar para obras que não necessariamente são compostas de espacialidade mas que carregam a força subjetiva do trabalho de Hilal. Esta foi a sistematização metodológica escolhida que permeou todo o decorrer da pesquisa. Para provar as questões levantadas, resolvemos recorrer às palavras do próprio artista coletadas em uma entrevista, que generosamente Hilal nos concedeu. Talvez, esta tenha sido a parte mais aprazível da pesquisa: ouvir o artista falar do seu trabalho, história e das suas experiências. Os relatos foram de grande contribuição para a construção das ponderações por toda a dissertação.

As análises iniciais sobre a espacialidade das instalações “Constelações” (2016) e “Seu Sami” (2007) nos levaram a pensar outros aspectos importantes que desencadearam na constatação: “é matérico, e cheio de significados”. Para além das duas obras, vimos necessária a ampliação dos exemplos de trabalhos que recorrem ao simbólico a partir da temática e/ou do material utilizados pelo artista. Nesta seleção fica evidente, além do caráter simbólico, a importância e a potencialidade de dois materiais recorrentes nos trabalhos mais relevantes dos últimos anos: o papel artesanal e o cobre.

O papel artesanal é objeto de estudo de Hilal há algumas décadas e foi se transformando e ganhando novos formatos no decorrer de obras de singular importância em sua trajetória. O mesmo papel que, de início, era apenas um suporte de suas pinturas, ganha força e passa a protagonizar os seus trabalhos por longos anos. Porém, na década de 2000, o cobre começa a compor o seu escopo material, se configurando como um potente condutor de simbologias. Através do processo químico para a corrosão do cobre, Hilal chama a atenção para a impermanência do que é físico e ressalta a permanência do que não é físico, como a memória. Os dois materiais, à maneira que Hilal utiliza, operam constantes jogos entre presença e ausência de matéria. E falam de fragilidade por meio de vazios, letras, linhas labirínticas e emaranhados.

Hilal Sami Hilal possui uma vasta gama de trabalhos e os caminhos para análises são dos mais diversos. Não é nossa pretensão esgotar aqui as discussões e esperamos deixar aberta a possibilidade de novas pesquisas neste âmbito.

## ANEXO I

**Entrevista concedida pelo artista Hilal Sami Hilal à pesquisadora Jéssica Galon no dia 9 de dezembro de 2019.**

**Obs. Foi opção manter o caráter coloquial das falas registradas na ocasião e aqui transcritas**

**Jéssica:** Gostaria que falasse um pouco sobre a trajetória do seu trabalho artístico que sai da bidimensionalidade, passa por objetos independentes, múltiplos às instalações.

**Hilal:** eu já observei até mesmo antes de “Seu Sami”, que foi uma exposição grandiosa e importantíssima dentro do meu trabalho, eu reparei que eu sempre buscava o volume para sair da bidimensão através do próprio plano, a própria bidimensionalidade, repetidas vezes, vai criando um volume. Eu sempre achei curioso, num geral, com pequenas exceções, sempre era assim: eu tenho um plano que é o meu trabalho, se eu coloco outro plano na frente e outro e outro, vou dando um afastamento entre eles e vou criando como que cubos, quer dizer, eu estou buscando um volume de planos. Daí vêm os livros. Como se fossem os livros separando as folhas da encadernação. Eu pensei, engraçado! Eu busco o volume, mas através de um plano bidimensional. Para ter volume nunca pegava por exemplo um barro e esculpia aquilo para ter volume. Fiz uma esfera que é diretamente tridimensional, mas são planos que eu vou modelando para chegar naquela forma, de qualquer jeito eu passo pelo plano. Então a princípio, por que isso? Eu acho que o próprio desejo de vir para o espaço, eu acho que faz parte do processo, não tem como a gente ficar justificando tudo que a gente faz, eu não sou Platão (risos) eu não faço essa leitura dessa forma, eu vejo o desejo que nasce do processo, então eu me deixo levar. As vezes o caos do ateliê me leva a um trabalho muito harmônico, de equilíbrio.

Eu acho que a questão do volume que começou a ser presente no meu processo foi isso, o desejo de fazer aquilo e juntamente com as encadernações, são pequenos volumes de cobre, de papel, mas está ainda muito no bidimensional que é plano, mas quando eu desloco essas páginas e trago para o espaço aí sim o volume se apresenta.

**Jéssica:** Como você se relaciona com conceitos como o de *Site Specific* e campo ampliado da escultura em seu trabalho?

**Hilal:** É um termo em inglês em que site é o lugar ; eu acho que é assim, dentro do conceito de site específico eu não vou lá no passado não vamos começar falando um pouco do “Seu Sami”, porque nos anos 70 e 80 eu fiz alguma coisa neste sentido mas nada tão significativa, eu acho que a exposição do museu Vale foi o convite mais importante que eu já tive e acho que o Palácio Anchieta também representou muito com “Constelações”. O assunto da sua pesquisa está sendo focado justamente nesses dois grandes momentos do meu trabalho, fico muito feliz. Para mim, é bom falar sobre isso, voltar, lembrar...

Então, quando o diretor do museu Vale que é o Ronaldo Barbosa me convidou, ele me convidou com uma certa antecedência me dando um tempo para poder amadurecer o trabalho, o que ele me pediu foi para que eu pensasse no espaço que a obra conversasse com o espaço. Então o site specific seria a melhor forma. Mas eu não tinha uma prática de site specific então ali naquele momento foi que inaugurou uma prática assim de uma forma grandiosa, uma potência, durante esse tempo que eu tive para pensar eu fui amadurecendo sempre registrando algumas ideias pensando se faço isso ou faço aquilo, na época o que “tava” forte eram as rendas de papel no meu trabalho. No primeiro momento eu pensava em Richard Serra, vou fazer uns bloqueios mas ainda pensava muito no campo da pintura, do desenho, não estava ainda pensando o espaço, simplesmente estava pensando em colocar objetos no espaço, ainda não pensava realmente a instalação aí eu tive ajuda do Ronaldo, conversei com ele. A grande sorte foi ter tido esse tempo, eu sou lento (risos), eu não sou um artista cheio de trabalho, sou sim uma pessoa criativa mas eu não sou cheio de trabalhos, eu gosto de ir lapidando as ideias, gosto de pensar o que fiz, de avaliar. Eu pensei numa coisa interessante que não tem a ver, na verdade tem tudo a ver, mas não tem muito a ver um artista plástico pensar sobre isso; como é que eu quero essa exposição? comecei a pensar, como eu quero sentir essa exposição? tem Exposições que você entra e parece que ela não quer conversar, é um trabalho que se apresenta de forma arrogante, um trabalho distante, um negócio para meia dúzia. E pensei então, que arrogância não quero de jeito nenhum, eu não quero um trabalho cheio de salto alto eu quero alguma coisa que possa conversar com o espectador, com visitante, aí eu ainda não sabia o assunto, eu estava danado! (risos) eu não sabia então, ainda, o que fazer. Então eu me vejo sozinho diante de um grande convite para expor num espaço enorme que é o grande galpão de entrada, fora o espaço do museu vale mesmo, a vontade era gritar mamãe me ajuda! (risos) e era uma grande

oportunidade que eu tinha, eu não queria também queimar meu filme e nem desperdiçar essa oportunidade, isso era seríssimo para o meu trabalho, não é todo dia que aparece um convite desses, tem artistas com perfil diferente do meu, que produzem exposições simultâneas e para eles tudo bem mas não é o meu perfil, os meus critérios são outros queria fazer algo grande, tipo uma Bienal e foi, teve uma visibilidade imensa foram 27000 visitantes, assim como no Palácio Anchieta também deu muita gente, em torno de 23000 visitante ou algo do tipo.

Então, primeiramente eu tinha que saber o que eu queria para o museu poder organizar em que poderia me atender, enfim, esse início foi bem difícil, muito criterioso, eu não podia ficar infeliz eu tinha que estar super satisfeito com o trabalho, mas eu acho assim que com conteúdo a potência toda estaria ali presente. Aí que eu fui pensar então sobre a questão da ausência do meu pai o Sr. Sami. Eu convivi muito pouco com ele, eu sempre escutei os amigos deles, quando eu passava para ir fazer feira no mercado, sempre diziam “oi seu Sami” “tudo bem seu Sami?” daí veio o título, por isso dei esse nome “seu Sami” eu continuei a pensar sobre a ausência do pai e uma coisa importantíssima é que nesse período eu tive uma experiência muito grande com a escola lacaniana de psicanálise e acredito que isso me ajudou muito porque eu fui para um assunto de memória afetiva, um assunto de luto, de perda, de ausência, e isso a psicanálise trata muito bem, vamos dizer assim, é um assunto que é para se levar à psicanálise, poderia também ir para outro ponto de vista como a filosofia. “Sherazade” nasceu durante os estudos na escola lacaniana. Nós estávamos estudando o cartel e era muito legal, não sabia nada da psicanálise e eu sempre brincava com eles que estavam me analisando lá, eu artista objeto de estudo (risos). Lógico que absorvi muitas coisas né. Então, foram 23 seminários, nesse como em todos os outros seminários ele fala e pára no filósofo, fala novamente e pára em um pensador, ele cita outro autor e de outro ele vai pulando para outro autor aí que eu pensei em “Sherazade” um livro que vai se juntando com outro livro, com outro livro. Daí eu comecei a pensar como que eu iria juntar isso, aí vem a engenharia né, o meu trabalho tem muito de engenharia, impressionante! Então tinha que criar uma possibilidade de conexões entre os livros e percebi que o Zig Zag funcionaria, esse zigue-zague que faziam as páginas. Não é incrível isso? Essa é obra ícone no meu trabalho. E aí com a história da ausência do pai eu comecei a formatar essa história, essa questão do inalcançável que é a perda. A perda se se deu e ela não tem volta é uma obra do inalcançável. E aí que eu fui começar a esboçar essa ideia. Pensei, bom, eu tenho que falar de mim, mas falar de mim de uma forma consciente trazer como conceito, mas com uma questão bem consciente, muito do meu trabalho passa pela intuição, muito no “me lançar”

e eu não queria essa exposição dessa maneira queria meus pés no chão, saber o que eu estava fazendo, lógico que na hora da ideia existem situações que você não controla, você não controla tudo, o processo criativo flui. Você tem uma temática, uma ideia consciente, pé no chão, mas o que vai desenrolar dessa obra só depois que fizer para saber e apesar do tempo longo para pensar a obra, mas fazê-la mesmo eu fui fazer muito próximo já da abertura da exposição, uns 20 ou 10 dias antes, eu tinha feito apenas uma pequena maquete. Então eu pensava que o risco grande que eu tinha de “inventar moda” e “morrer no brejo”, uma grande responsabilidade diante de uma equipe de 20 pessoas, diretores.

Bom, voltando um pouco no tempo, na época, o museu promovia muitos seminários de filosofia eu gostava muito, eu ia em todos, e um dia estava lá eu com esse convite para expor ali, eu olhava para aquele espaço, olhava para frente, eu preciso preencher esse espaço, o que eu vou fazer com essas paredes? aí eu comecei a inventar e pensar: eu vou construir então uma piscina mas não vai ser uma piscina comum, vou jogar uma coisa como se fosse um óleo negro para criar uma espécie de espelho . Mas até então era uma obra sem o conceito e foi aí que comecei a pensar na ausência do pai, comecei a pensar em ideias. Quando a gente faz algo que vem de dentro do nosso processo a gente não corre o risco de alguém já ter feito, então, eu não queria isso, eu não gosto disso. Ainda no seminário comecei a olhar o espaço em volta, e voltava no dia seguinte, mas agora eu já estava com o conceito definido, eu já estava pensando na ausência do pai, a questão da perda. Foi então que eu pensei nos dois espelhos, a ideia dos espelhos porque eu queria criar o infinito, como um significado com uma questão simbólica, disso que não acaba, essa coisa do inalcançável.

Daí a ideia começou a se formatar mas eu precisei desse conceito, de partir de um conceito e precisei estar também em contato com o espaço para poder sentir esse conceito aí eu pensei assim, bom, eu acho que está dando certo. A princípio eu fiquei com um pouco de medo por conta do custo de cobrir duas paredes daquele tamanho de espelho. Eu pensei, o meu trabalho de renda eu não posso deixar de fora, eu tenho que fortalecer, eu não poderia criar uma coisa completamente diferente do que eu fazia, da linguagem que eu já vinha desenvolvendo, o espelho já tinha trabalhado de uma outra forma mas ali ele voltou, eu pensei então, eu usando esses dois espelhos para criar esse infinito, mas devido ao tamanho do espaço de 60 m vieram as dúvidas: será que dá para criar esse efeito de interminável que eu queria criar ? aí eu comecei a calcular, conversei com alguns amigos, aí cheguei a uma conclusão com uma certa garantia de que o efeito funcionaria sim, daí então eu formatei a sala do amor e da dor nas extremidades,

onde se encontravam os espelhos, então a renda da sala do amor teria gestos suaves, convidativos, que te abraçava. Então, 11m para chegar na sala da dor, na sala da dor, uma renda mais violenta com alguns cortes que lembra um arame farpado, então com essas duas rendas de papel eu criei um corredor de 11 m, mas ainda assim a gerei um outro corredor. Olha só como que é engraçado! você vai construindo em cima de uma lógica, de um assunto que eu senti que poderia também tocar as pessoas.

Então, esse convite maravilhoso do Museu Vale, por meio do Ronaldo, me deu a oportunidade de trabalhar algo que eu nunca tinha pensado. Esse trabalho é uma potência, eu me senti muito feliz com o trabalho grandioso, eu tive uma fala de um artista que disse que ele sentiu angústia e para ele não foi um ambiente agradável, mas não era para ser agradável mesmo, era um ambiente que falava de ausência, para se viver uma experiência nesse ambiente, uma experiência que de certa forma era trágica, mas tinha por outro lado a sala do amor que dava uma aliviada e criava esse contraponto e você na medida que anda, você tem um processo reflexivo meditativo durante esses 40 metros

**Jéssica:** Fale, por favor, sobre as experiências anteriores com espelho.

**Hilal:** Nada muito relevante, no palácio foi o mais relevante que foi um projeto ambicioso até do ponto de vista prático que é você forrar o teto de uma sala inteira de espelho, de como fazer para esse espelho não cair, etc. A ideia de colocar o espelho no teto em constelações surgiu para ampliar o pé direito, porque eu tinha na minha cabeça o pé direito do espaço expositivo de constelações em Bagé de 2013 que eram de 6 m

**Jéssica:** Durante esse tempo que você disse que você teve para pensar a exposição “Seu Sami” você chegou a pesquisar algum autor ou até mesmo algum artista relacionado ao conceito do *site specific* e/ou instalação?

**Hilal:** eu não pensei em um autor que se relacionasse diretamente, mas eu pensei, como eu disse anteriormente, na cara que eu queria dar para aquela exposição, então eu lembrei de uma exposição que foi feita na “Tate Modern”, um artista cuja origem eu não me lembro exatamente, não sei se era da Islândia. Ólafur Eliasson, fez então no Tate Modern, ele partiu de um conceito primeiro, eu queria para o meu trabalho aquela cara daquele trabalho, queria que as pessoas sentissem o que eu senti. A obra dele era radiante não falava dessa questão de perda de nada,

mas o astral, até tinha algo melancólico, mas era diferente. Lá em Londres o sol é raríssimo, sempre muito chuvoso e tempo fechado, então ele pensou fazer um sol ali dentro, e aí de alguma forma, ele construiu a partir de lâmpadas, uma meia-lua de lâmpadas, colocou um espelho no teto e aquilo rebatia para cima e completava o desenho redondo do Sol, então era uma experiência que você se deparava com aquele escuro mas de repente com aquela imensa luminosidade. Muito bonito, muito bonito! mas não é só bonito, a relação com aquele lugar que importa, que é o site specific, o contexto geográfico. É lindo, portanto, eu pensei que eu queria ter na minha exposição um feedback, um retorno, que as pessoas que passassem pela instalação sentissem alguma coisa.

Eu sou um artista do objeto, não sou um artista instalador, Já fiz as instalações que funcionaram super bem, mas eu não sou artista que pensa instalação, então eu tinha preocupação de algo dar errado, fazer alguma coisa que ficasse parecido com alguma outra coisa que as pessoas pudessem se lembrar e eu não queria isso. O Richard Serra por exemplo é um artista da escultura mas ele cria situações impressionantes, daí eu pensei em construir minhas rendas gigantescas, o que o Serra faz é isso, ele cria os espaços, ele divide os espaços, então vou fazer um “Serra” mas vou fazer um “Serra” livre, transparente, meio que labiríntico. Então, eu pensei que se você pensa em uma obra que parte de algo da sua vida, que te pertence, não tem como ficar parecido com outra coisa que já fizeram.

Eu tive um pai que quando eu nasci já era muito velho, que casou muito velho. Quando eu nasci, ele já tinha 52 anos. Eu não tive uma presença masculina desde o início da vida, se ele não tivesse casado tão velho eu poderia ter tido uma experiência mais próxima dele, então na minha cabeça culpo o meu pai pela situação do desamparo. A exposição “Seu Sami” passa por tudo isso, pelo desamparo porque você fica órfão, sua mãe com 4 filhos, meu irmão tinha apenas 8 anos, então ela se vê uma viúva, dona de casa, que não sabia fazer outras coisas e tinha que enfrentar questões de herança, administrar a questão da sociedade que meu pai tinha com os irmãos. Então, um tio meu que era irmão do meu pai se responsabiliza por essas questões mais administrativas, burocráticas da família. Era uma pessoa que não tinha um tão bom relacionamento social, ele resolveu os problemas para a gente, foi um suporte que nós recebemos senão não sei o que teria sido com minha mãe. Então, essa sensação da ausência sempre foi muito presente, mesmo ele vivo, ele já era uma pessoa ausente, mesmo antes da doença ele já era uma pessoa muito velha, porque o contexto era outro, hoje eu tenho 67 anos, eu tenho um netinho de quatro anos e a gente super interage... ele nunca brincou, era aquele pai

tosco, minha mãe não, ela já tinha uma noção, ela viu que eu gostava de piano, ela que era artista plástica, ela pintava, e me colocou na aula de piano, até hoje eu toco piano, ela tinha esse lado cultural presente. A família do meu pai já era mais distante dessa realidade. Então, eu não tive o amparo masculino, desde sempre eu fui criado por mulheres.

E aí, então, eu tinha que falar disso na exposição, eu tinha como se fosse uma espécie de exorcizar, era algo que era o que eu pensei ser mais forte na minha vida. E aí então eu vi, o assunto é meu, eu vou partir dele, tanto que por exemplo em constelações que é composta pelos nomes, esses nomes podem ser interpretados como uma busca interminável desse pai. Na medida que eu coloco nomes já no meus cadernos e livros eu falo sobre memória, um monte de amigos, um monte de nomes, de conhecido, de parente... então, inconsciente eu estou buscando o pai, pode ser algo de uma memória afetiva, porque tenho meus queridos, meus parentes, pessoas que eu gosto, mas pode ser algo além disso que me atravessa, assim como na psicanálise é muito presente, essa ideia do artista que precede que cria uma linguagem que externa o inconsciente, subconsciente. Freud foi um precursor dessa ideia né, do subconsciente e os artistas começam a deixar fluir, deixar aparecer isso.

Assim, é um trabalho que passa por uma construção, porque nele tudo tem a ver, tudo se relaciona, por exemplo o efeito legal do espelho, pode até ser um efeito legal, mas ele está ali por uma razão, um simbólico muito grande, porque eu tenho que falar sobre o infinito. O que é uma perda, que essa perda nada preenche, essa ausência é algo que vai continuar e as rendas de papel sempre estão circulando esse vazio, falando dessa falta. Eu fiz uma experiência uma vez com rendas que eu colocava um rendilhado atrás, com espaço, colocava um outro rendilhado também com vazios e assim eu ia colocando uma por trás da outra, mas o que significava isso? eu buscava fechar esse vazio que não fecha, os rendilhados é um trabalho que existe um significado que vai além das características físicas de você ver ele, aquele rendilhado vai além questões físicas. Em constelações, esse vazio continua, porque um nome do lado do outro cria vazios, os espaços não são completamente preenchidos, esses vazios como se fossem um labirinto naquela composição que se dá de uma forma quase que aleatória, porém inspirada nos espirais de “noite estrelada” do Van Gogh, que é um artista que eu gosto muito, um artista que me toca muito, que eu fico pensando como é que pode um jarro de flor emocionar? primeiro que eu não queria que fosse num formato que tivesse um caos. O que eu vou fazer com esses quase 10 mil escritos? se você parar para pensar o nome ele te remete à morte, que se você vir um nome simplesmente te remete a lápide do túmulo, por isso, eu comecei a escrever nomes de

uma forma para não remeter a morte, então eu fazia de formato vertical para fugir da horizontalidade, que para mim remete à morte. Eu pensei que se eu fizesse como na obra de Van Gogh teria uma dinâmica imensa, foi só uma breve lembrança do artista, nada fiel, mas dá para lembrar quando se olha para “Constelações”.

**Jéssica:** Você falou a questão do convite que você recebeu e daí passou a pensar a obra a partir daquele espaço que era o museu Vale, como se deu isso em “Constelações”? houve também primeiramente um convite aí você pensou a obra ou foi o contrário? você já tinha uma obra e você pensou nesse espaço para concretizar? pode falar um pouquinho sobre esse processo para constelações?

**Hilal:** Constelações eu pensei até antes da exposição de Bagé. Foi com a Neusa Nunes organizando em Nova Almeida, dentro da Igreja Reis Magos, era algo que a gente queria que conversasse com a comunidade. A ideia era fazer uma intervenção dentro da igreja e eu pensei: Poxa, mas o que que eu vou fazer? a princípio pensei em criar umas pequenas bíblias... acho que os padres iriam me matar, mas pequenas bíblias para colocar nos bancos da igreja, eu cheguei a essa conclusão, acho que eu vou conversar com a comunidade, mas de que maneira? Aí pensei em levar a técnica do papel, a partir desse conceito, de conversar com a comunidade, e cada um vai falar sobre seus nomes e seus queridos, o que vai também tratar de pertencimento e identidade. Aí eu faria uma espécie de um manto, e, por ser em uma Igreja, eu pensei em um coral para cantar.

Mas, depois não deu certo, a ideia logo morreu, aí depois um tempo eu fui convidado para Bagé. Uma curadora de um espaço viu meu trabalho “seu Sami” e gostou. O Mendell é quem tinha feito a iluminação do “seu Sami” e fazia também do espaço cultural deles lá, aí levou então, um catálogo para mostrar o trabalho dele, aí a curadora gostou e falou: vamos chamar esse artista para vir aqui fazer uma exposição. O que eles queriam era uma exposição, podia levar os meus livros, alguns objetos, tanto que eu levei porque o espaço era muito grande né, tinha a sala de “Constelações” e tinha um outro prédio onde eu coloquei esses outros objetos e os livros de cobre. Mas em Vitória foi algo muito legal né? por que foi algo construído e experimentado por nós mesmos, lá (em Bagé) foi algo mais profissional, aqui foi um negócio de construção. Aí, quando ela me mostrou o espaço, era um espaço que não recebeu tantos artistas. Ela me mostrou também um jornal feito por eles que falava sobre a comunidade de

Bagé, notícia e cultura. Um jornal bacana. Aí que eu pensei, pera aí então, eu acho que a gente precisa conversar com a comunidade. Foi aí que peguei a ideia que eu tinha tido para Nova Almeida e passei para lá para. Conversei com eles sobre a ideia que tinha, inclusive da ideia do coral, que a princípio achei que talvez não iria colar muito, porque foi pensado para a igreja né; mas na galeria já não sabia. Mas eles gostaram, acharam super legal, eu como sou ligado à música, foi uma oportunidade de trazer a música para as artes plásticas, uma maneira de entrar com a música nas artes plásticas. E assim se deram as oficinas para escrita dos nomes, pequenas tendas montadas em espaços públicos, lá foi feito com o público em geral. Tanto que na abertura eu pensei que fossem lotar a exposição, mas não foi o que aconteceu. Lá eu não havia pensado nas escolas, a ideia de unir as escolas foi por conta de ser algo do Governo do Estado, depois daqui, eu pensei que lá poderia ter chamados as escolas também. Eu não pensei nisso não na época, para você ver como a gente precisa de um tempo para amadurecer a ideia né... hoje, se qualquer município ver constelações, achar bacana e quiser fazer, eu vou sempre sugerir, vamos fazer com apoio das escolas, porque junta alguma coisa do educativo, eles vão aprender fazer uma técnica e aplicar, porque quando você vai para rua é algo que fica muito sem controle, sem sentido, porque quem está passando ali às vezes não está entendendo o que é aquilo que tá acontecendo né, mesmo que você falasse com dois minutinhos para fazer sua escrita. A escola não, a escola você tem mais controle e apoio, se vê desdobramentos. Em Bagé as escolas foram apenas fazer as visitas ao local, um local muito bonito! É um local tão diferenciado que poderia até causar a impressão de que não é para todos os públicos, de repente, as pessoas podiam pensar: eu não tenho uma roupa para ir, ou coisa assim. Então na abertura da exposição essas pessoas que escreveram os nomes delas não se apresentaram, não foram encontrar com as suas escritas.

Teve um concerto de música dentro da exposição que foi bem legal também, inclusive nesta exposição que eu estou em São Paulo, “Tudo bem”, também teve um concerto musical de uma associação de ciclistas; E aí eles se organizam para que no percurso deles, eles passem pelas galerias de arte . Nossa, é muito bacana! Então, constelações eu criei para aquele espaço de Bagé, apesar de já ter de ter vindo de uma ideia anterior. Eu tive o convite do espaço expositivo e aí eu levei para esse espaço expositivo essa ideia de constelações, de uma forma mais adaptada, pois quando foi pensada para a Igreja de Nova Almeida a ideia era fazer um manto como uma grande pintura. Mas quando eu chego naquele espaço e vejo aquelas paredes, pensei: nós vamos cobrir todas essas paredes, aí o *site specific* começou a se formar. E, aí a gente

começa a pensar em como fazer isso né, como que nós vamos colar, vamos pendurar? vamos colar diretamente na parede? como que nós vamos fazer isso ? etc. Bom, os nomes já era uma questão da minha obra que eu estava criando, da minha linguagem, de uma forma ampliada para ocupar aquele lugar foi muito lindo.

Num primeiro momento eu pensei: ah! vamos espalhar esses nomes, vamos criar uns labirintos para as pessoas passarem por eles, mas aí disseram que poderia virar uma Lama só, então eu consegui que eles adesivassem o piso todo de branco, porque lá é um piso que conflitava um pouco com a obra e aí, então, conseguimos fazer os grandes mantos suspensos.

Em uma parede de 6m de altura, o difícil foi suspender os mantos, o que aqui no Palácio Anchieta não foi tão difícil, porque era mais baixo né, o que dava a ideia de imensidão era o espelho. Para levantar tivemos que colocar uns andaimes, roldanas, tivemos que comprar madeira e aplicar o tecido grampeando nas madeiras. E encontramos uma maneira de jogar as cordas e amarrá-las no trabalho, foram várias pessoas juntas puxando o trabalho, foi uma experiência muito bacana, parecia uma grande expedição de barco, todo mundo puxando aquela vela de um grande veleiro, algo assim...

Com o convite do Palácio, que também queria uma exposição, a princípio uma espécie de retrospectiva da minha obra, eu pensei: ah não! estou num momento criativo! Então fui reconfigurando constelações. Tive a ideia da “mãe”, que alguns falaram que era como se estivesse no espaço sideral, ali amadureci bastante a questão espacial embora eu já tinha tido uma grande experiência a obra e “Seu Sami”.

Só um detalhe sobre a ocupação do Palácio, eu pensei muito também em que cara eu queria, qual roteiro de visitaçào. Então, as pessoas vão entrar no escuro e terminar com uma imensa luz. Isso foi um contraponto também que eu gostei de ter pensado. Várias coisas bacanas foram se construído durante o processo de montagem, a princípio, por exemplo, constelações ficaria onde ficou a mãe, que era aquela piscina com a massa do papel ainda molhada, logo na entrada. Eu nem sei se eu decepcionei, pelo convite que me foi feito de fazer uma retrospectiva, eu acabei colocando coisas muito novas e não fiz retrospectiva do meu trabalho né, a única coisa que já era conhecida era o livro, mas era conhecido em São Paulo. Também a possibilidade de ocupar o palácio residência foi para mim uma experiência diferenciada, dialogar o trabalho com o mobiliário, com toda a história dentro do Palácio. Então comecei a pensar, eu vou criar uma história imaginativa como se houvesse uma criança morando aqui dentro e esses brinquedos

espalhados pela casa, como uma criança que mora ali no palácio, aí eu botei o barquinho, botei o avião, botei a Roda, todos esses grandes objetos que eu chamei de brinquedos foram feitos para o meu neto eu já havia mostrado lá em São Paulo, junto com o livro gigante que é tudo coisa da fantasia né, do imaginário, aí com isso cria-se uma razão de ser, uma história e não fica como objetos soltos.

Então, criei esse roteiro para o visitante de você entrar na escuridão, com aquela musiquinha sutil, logo você vê a terra que é a mãe e de repente você entra numa porta que tem uma luz estourando com aquele piso branco. Um trabalho diferente do outro, mas tinha uma conversa ali que acontecia.

Eu me coloco muito como um espectador, penso: se eu chegar lá como como eu quero ver aquele trabalho...

Bom, o *site específico* de certa forma é um desafio muito grande para o artista, porque ele só vai ter a ideia completa depois que o trabalho está pronto. Por isso deve ter o conceito (tema) bem enraizado para não dar uma mancada durante o percurso, até porque tudo custa muito dinheiro, não é algo que você consegue desmanchar e fazer de novo facilmente.

Constelações foi muito emocionante, principalmente na abertura da exposição com Coral montado pela escola que você trabalhava. Foi um algo a mais para a exposição, porque foi surpresa para o público, ninguém sabia, nem mesmo o governador sabia que aquele *flashmob* tão legal iria acontecer e de repente começa a música “Nomes”, cantada pelos alunos . As pessoas até se emocionaram, eu ví as pessoas chorando naquele dia.

**Jéssica:** Você falou de sua mãe, a Dona Adélia Cury, que era pintora. Ela chegou a ter algum reconhecimento ou visibilidade enquanto artista? Fale um pouco sobre esta habilidade de sua mãe...

**Hilal:** Não. Certa vez eu fiz uma exposição com as obras dela no espaço universitário. Foi uma exposição bem bonita, eu coloquei uma parede verde com obras que ela produziu pensando no Mosteiro, obras de natureza morta, etc, pinteí a galeria toda de rosa. Ela ficou muito feliz! recebeu todo mundo cumprimentado as pessoas, uma gracinha! minha mãe era uma pessoa fina, bacana. Minha mãe tinha uma pintura à óleo, na grande maioria paisagens e naturezas mortas. Ela viveu até os 81 anos e faleceu também com problema de coração, hoje com 81 anos a pessoa é jovem né, já fez alguns procedimentos estéticos (risos) mas ainda inteiraça.

**Jéssica:** Queria que você falasse um pouco da materialidade do papel na trajetória do seu trabalho.

**Hilal:** Quando eu fazia aquarela, o papel já era muito presente, era uma questão imagética. Porque, por exemplo quando você vê um quadro pintado a óleo você não tá vendo o tecido da tela, você tá vendo tinta, você tá vendo uma paisagem, uma imagem, quando você faz uma aquarela traz um papel texturado. Foi a partir dali e das gravuras que eu desenvolvia que eu me interessei pelo papel. Isso é histórico, como que eu cheguei no papel? eu recebi uma receita de papel em 1977 e aí eu comecei a desenvolver a técnica, mas no processo de manufatura desse papel eu senti que as minhas imagens estavam se construindo durante o processo, tinha força de matéria, mesmo quando vinha a tinta. por exemplo, criava também essa força de matéria, ela não vinha para representar um objeto ou uma paisagem, é diferente disso. As vezes podia ser um pó de minério, um pó xadrez, sempre muito presente. Então essa questão do papel eu vejo muito assim, me deu condições de traduzir as imagens que eu construí como que uma matéria.

Se for pensar a questão da influência Árabe, a imagem na cultura árabe é uma questão puramente de imagem, mas eu comecei a entender que tem uma fisiologia das coisas. Brasileiro é físico, todo mundo se toca, todo mundo se abraça, no Brasil as pessoas querem pegar as coisas, ver as coisas a partir do toque. Então eu vejo como uma maneira de raciocinar o meu trabalho uma questão do sincretismo, de fundir culturas apesar da questão imagética que não é imagem em si.

Então, eu penso que o papel esteve sempre presente na questão do meu trabalho na gravura e na Aquarela aí de repente eu recebi uma receita e comecei desenvolver, eu fui levando adiante porque aquilo me fascinou e me fascina muito ainda. Esses trabalhos atuais de “Alepo” por exemplo, são de uma força! O papel com a fibra de algodão você trabalha como se fosse uma argila você consegue fazer uma escultura se quiser, a partir do papel você pode fazer o que você quiser. Então, não tem fim essa pesquisa, o papel artesanal é um material de um potencial expressivo muito grande.

Eu inaugurei na universidade as oficinas de papel a pedido dos alunos. Na época veio uma artista americana que fazia papel de uma forma bem simplória, aí vendo as minhas pesquisas ela ficou louca! eu pesquiso a fundo, eu já fui ao Japão duas vezes para pesquisar. Então, tem

uma força de trabalho muito grande. Mas eu nunca tinha tido antes a pretensão de inaugurar essa oficina de papel.

Uma coisa que eu escutei uma vez e achei uma coisa linda é que o papel está presente na sua vida desde o nascimento, que é com a certidão de nascimento, até a sua morte que é o seu atestado de óbito. Ele te percorre a vida é impressionante!

O papel pode se apresentar de inúmeras formas, em “Constelações” por exemplo, eu mostrei no estado líquido presente ali na mãe, o estado já sólido das páginas do livro de nuvens aí de repente vai para constelações nas escritas em que a fibra estava presente de uma outra maneira usando uma outra possibilidade com pigmentos e cores diferentes.

**Jéssica:** Em algum momento, no seu trabalho, você utiliza o tecido usado (velho) como fibra para a produção do papel, isso traz uma simbologia muito grande nesse processo. Como você vê isso?

**Hilal:** desde o início do meu trabalho com o papel eu comecei a usar o tecido, eu fiquei anos usando tecidos. Mesmo quando uso a fibra de algodão, por questões práticas, os tecidos permanecem no simbólico. Eu gosto sempre de dizer que aquela matéria prima é trapo de algodão, vem de roupa usada pela minha família, meus amigos, que aquilo traz memória afetiva e os nomes vieram pela fibra das roupas velhas, o que usei no início do meu trabalho e fiquei anos usando, era muito mais devagar, você fazer fibra usando a roupa velha são quase 6 horas de liquidificar, já essa fibra que eu uso é uma fibra que vende em São Paulo, é usada para filtro de carro, que é puro algodão e eu compro as aparas e aí é só colocar dentro da água que ele solta o algodão.

Chegou um determinado momento que eu coloquei nos classificados dos jornais, antigamente tinha isso (risos), eu coloquei lá que eu precisava de roupas velhas, roupas já puídas, mas as pessoas entendiam que eu precisava de retalho, muitas fábricas que queriam despachar as sobras dos retalhos me ligavam querendo mandar toneladas (risos).

Certa vez, uma pessoa me fez uma crítica falando assim, ah sei lá você devia fazer um trabalho, ao invés do papel, com plástico, aí eu logo pensei, nossa esse camarada não entendeu o espírito do trabalho da coisa ali, de você pegar um tecido de uma pessoa da família, de um amigo.

O trapo foi usado muito na China, a primeira manifestação que tem na história parece que é de um pescador de pegar restos de redes de pescar, aquilo ele macera, como uma inspiração, um *Insight*, e do nada ele criou o papel. Na Ásia, o papel é feito a partir de plantas específicas, já na Europa de roupa velha, de algodão né, faziam a cédula de dinheiro, etc. Tem uma história em que uma pessoa foi presa e ela sabia fazer o papel e trocaram a liberdade dela pela receita de fazer o papel, me parece (se não me engano) que a Europa que prendeu um árabe e foi assim que a Europa conseguiu a receita.

Apesar de ser algo tão importante e milenar, ainda tem pessoas que não conhecem o que é o papel, não sabem o que essa matéria-prima. Eu acho que o cobre no meu trabalho veio para ver se eu conseguia ter uma resistência maior no trabalho, pois meu trabalho sempre fala de fragilidade, fala da questão do desamparo, mas pode ser também da fragilidade do mundo contemporâneo. E aí a gente pode falar de um vazio que é o vazio contemporâneo, ausência. É o que eu dizia do pai, não fica apenas restrito ao pai, se amplia pode ser simbólico também.

**Jéssica:** no processo de fabricação do papel artesanal de “Seu Sami” e “Constelações” você utilizou a fibra apenas de algodão ou algum outro material?

**Hilal:** Isso, apenas fibra de algodão e pigmento. As rendas feitas para sala da dor e sala do amor tinham uma espécie de um quadriculado, eu tive que medir para poder alinhar de maneira correta, era um papel inteiro, o papel artesanal não tem limite de tamanho, posso fazer o papel do tamanho do mundo (risos), então eu pego um espaço que determino pelo tamanho que eu quero ou determina os quadriculados e vou fazendo o trabalho, um trabalho livre, a sala da dor ela tem um rendilhado como se fosse uma arame farpado, onde eu fazia pequenos pontos para sugerir essa dor, mas mesmo assim muito livre, em constelações as escritas foram feitas em cima do plástico, foi a forma de resolver devido a não aderência, e no chão como eu faria? então eu resolvi de outra maneira, poderia cobrir todo o chão de plástico, mas não foi o que eu fiz. Então eu descobri, como artista de ateliê que sou, derreter a parafina no chão e eu passava com ferro de passar roupas, que foi bem curioso porque ali ela me dá uma textura, mas me interessava, se não me interessasse eu teria que resolver e eliminar essa textura com ferro muito quente, acho até que enriquece o trabalho, aí eu faço esse papel e quando ele seca eu vou tirando como se fosse uma grande pele, muito espetacular. E se ele rasga em algum momento eu posso refazer. Nesse período, tive quatro assistentes porque era muita fibra, era o tempo todo a

máquina ligada fazendo a massa. E aí nós pensamos que para reforçar o papel, tínhamos que virar o trabalho e fazer como uma reescrita, eles me ajudaram, colocamos a massa na bisnaga e espremia, por cima dos traços feitos por mim (no avesso do trabalho) e vai fortalecer dando maior resistência à renda que eu fiz , engrossar o traço, engrossar a renda é a melhor maneira de criar resistência, eu poderia colocar mais cola o que cria um aspecto resinado que não é interessante para o meu trabalho, como eram trabalhos muito grandes os auxiliares me ajudaram dessa forma.

**Jéssica:** a instalação “Seu Sami” que foi pensada como *Site Specific* para o museu Vale teve exposição em outros lugares e em outros espaços expositivos como por exemplo em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Como você vê esse processo de adaptação da obra, que é um *site específico* para um outro espaço?

**Hilal:** Defino como problemas à vista! pé direito diferente, largura diferente, então a gente precisa fazer o quê? ver como funciona... para o pé direito mais baixo eu deixei o rendilhado arrastar no chão para outro lugar eu enrolei ao contrário, se não me engano... parece que eu deixei enrolada uma vez para fora, outra vez enrolada para dentro, mas de maneira alguma eu recortei o trabalho. Mas tivemos que fazer diversas adaptações em Belo Horizonte foi o “cassete”, foi o lugar incrível porque os espelhos funcionaram muito perfeitamente devido o espaço menor houve uma aproximação entre os espelhos, porém o chão tivemos que forrar de carpete que deu uma escuridão interessante, não é a mesma coisa de se pisar o cimento a coisa da pedra do museu Vale. O carpete fica bem arrumadinho, mas deu um contraste bom, foi uma forma de resolver o chão de mármore branco, a galeria toda é muito branca de mármore branco, mas com a colocação do espelho, devido a experiência anterior aqui no museu Vale, quando chegamos lá já tínhamos experiência, e tentamos trabalhar com os espelhos inteiros para não ter muitos recortes, mas eu concluo que a adaptação é mesmo uma luta. Já “constelações”, em cada local é de uma forma nova, como se fosse uma nova constelação, porque ela é feita para o lugar com as especificidades.

**Jéssica:** Já ouvi algumas coisas sobre uma possível relação do seu trabalho com trabalho dos mantos do Bispo do Rosário , o que você acha sobre isso?

**Hilal:** Acho que tem sim relação, Graças a Deus que tem essa relação! Já li e quero reler esse livro (sobre a mesa) da exposição de Bispo com curadoria do Waldir Barreto.

Eu fiz para essa exposição “Tudo bem”, que está aberta em São Paulo, umas tiras com escritas, trechos de uma música do Bob Dylan que dizem: Tudo bem meu filho? Tudo bem mãe! Só estou sangrando. Essas fitas lembram um pouco também do trabalho do Bispo do Rosário. As páginas de cobre que eu escrevo também remetem ao trabalho do Bispo. Vou te dar de presente uma mostra dessas fitas que eu fiz para dar de presente aos visitantes na exposição em São Paulo.

**Jéssica:** Obrigada!

**Jéssica:** fale um pouco sobre o trabalho novo “Tudo bem” que está sendo colocado em São Paulo galeria Marília Razuk, a maneira com que utiliza o papel.

**Hilal:** então, ele é inspirado na cidade de Aleppo que é a cidade de origem do meu pai, o Sr. Sami Costaki, eu considero esses trabalhos como uma agressão à matéria, eu considero como se fosse o patrimônio o pó metálico dourado para lembrar o ouro, ali ela recebe agressão, então é um trabalho que remete à violência, que tem tiro, bomba que explode, e as marcas ficam no azulejo, eu crio toda a cena, simulações né, pedaços de cerâmica, de piso, de azulejo, vou montando criando a cena, vou quebrando com martelo, com marreta, coloco óculos para proteger os olhos. E aí depois eu jogo a massa do papel sobre a cena de destruição que construo a massa eu faço com pigmento escuro, amarronzado, para criar o contraste do ouro com a massa, deixo lá por uma semana aí quando você tira você tem aquele contraste, tem gente que olha o resultado e pensa: nossa! como é que eu coloquei isso aí? porque pensa que é o próprio azulejo e os outros materiais, porque fica muito idêntico como se fosse uma cisão, como se fosse um molde.

Depois que crio a cena eu preciso resinar para que após a secagem do papel eu consiga retirá-lo. Onde não coloco o “ouro” o papel permanece da cor marrom, cria tipo uns contornos, rejuntas, isso cria contraste como se fosse uma ausência, então a ideia de trabalhar com a invasão. O patrimônio é simbolizado aqui com dourado, todo quebrado. A técnica registra todos os pedacinhos, inclusive pequenos, de cerâmica. Assim, eu fiz um grande painel, não é gigante, mas tem um certo tamanho. É isso que eu falo da questão do papel e as inúmeras possibilidades que ele permite.

## Referências

- AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí** nº12, 2012, pp. 109-132. Disponível em: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7> Acesso em: 01 jul. 2020.
- BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sergio (ed.), **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CABAÑAS, K. **A Contemporaneidade de Bispo**. ARS (São Paulo), São Paulo, 16(32), 87-120.
- CANAL CULTURA ALTERNATIVA. **Entrevista com o artista Hial Sami Hilal**. 2016. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=z36X4x957Bs>>. Acesso em 24 de mar. de 2019.
- CARVALHO, Ana Maria. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade de sítio**. Porto Alegre, 2005
- CIRILO, José. Seu Sami (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal. vol.3 no 5. Lisboa: **Estúdio**, 2012. Disponível em < [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582012000100046](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100046) > Acesso em: 28 Mai, 2018.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. O Mundo da Arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo. Disponível em: <Perspectiva, 2004. <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>> Acesso em 04 de set. 2019.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVARETTO, Celso. O grande mundo da invenção. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 33-47, ago. 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ars/v15n30/2178-0447-ars-15-30-00033.pdf>> Acesso em 30 jun 2020.

FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & Ensaios** nº 9. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.

GONDAR, Jô. **Quatro Proposições sobre Memória Social**, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é memória social, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GONZÁLES, Mónica O. **Joseph Beuys**. Tese de Doutorado. Departamento de Escultura – Faculdade de Belas Artes. Univesidad del País Vasco. Lejona. 1993.

GRANDO, Angela. **A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço da obra de arte**. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Arthur Bispo e a arte contemporânea**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 ago. 2011. Folha Ilustrada, p. E10.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 373-390, dec. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0373.pdf>> Acesso: 26 jun 2020.

HILAL, Sami Hilal. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9856/hilal-sami-hilal>>. Acesso em: 18 de Mar. 2019.

\_\_\_\_\_. **Seu Sami**. Curadoria e texto de Paulo Herkenhoff. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2008. Catálogo de exposição.

HAROUTIOUNIAN, Cassiana. **A Leveza do Cobre e o Peso do Algodão na Obra de Hilal Sami Hilal**. São Paulo : Jornal online Folha de São Paulo. Disponível em:

<<https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2019/11/08/a-leveza-do-cobre-e-o-peso-do-algodao-na-obra-de-hilal-sami-hilal/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2019.

HUCHET, Stéphane. **Intenções Espaciais- A plástica exponencial da arte 1900 - 2000**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

JOHNS, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: In. COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 208-209.

JUDD, Donald. Objetos Específicos In. COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 96-106.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In. COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, 37-45.

KRAUSS, Rosalind. “A Escultura no Campo Ampliado”. **Arte & Ensaios** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ, ano XV, nº 17, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>;

\_\_\_\_\_. Problems of criticism: Pictorial Space and the question of documentary. **Artforum**, New York, v. X, n. 5, nov. 1971.

\_\_\_\_\_. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Perpetual Inventory**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.

KWON, Miwon. **Um Lugar Após o Outro: Anotações sobre Site Specific**. In: **Artes e ???**

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Fernando Augusto. Vitória, 16 de out. de 2006.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: A ética da Psicanálise, 1959-1960**.

LACAN, J. (1998[1964]). O seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. **Revista Redescições** – Revista online do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana, Ano 1, Número 4, 2010. Disponível em: Acesso em 29 jun. 2020.

MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura**. Rio de Janeiro: NAU; Livre Galeria, 2013, p. 23-24

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- MARI, Marcelo. Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira – artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969). **Artelogie** [online], 8 | 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/479> Acesso em: 29 jun. 2020.
- MORRIS, Robert, Notes on Sculpture, (1968) in Battcock, Gregory, Minimal Art, a Critical Anthology, New York, Dutton, 1968.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**, Anos 60/70. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006, pp. 401-420.
- NÖTH, W. **A Semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção**. Revista de Pósgraduação, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.
- PISTOLETTO, Michelangelo. **Hominitheism e demopraxy**. Segunda versão. Edição de Chiara Belliti. Ed. Cittadellarte, Biella, 2016.
- POLLAK, Michael. **Memória e Identidade social**. vol. 5, n. 10, Rio de Janeiro: Estudos Históricos 1992.
- ROCHA, Raiara Kellem. **O presente : algumas reflexões acerca** das relações entre espelho, fotografia e espectador nos Quadri Specchianti de Michelangelo Pistoletto. Vitória, 2018.
- SALZSTEIN, Sonia. **Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 90, p. 103-113, jul. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n90/08.pdf> Acesso em: 29 jun. 2020.
- \_\_\_\_\_. Poética da distância: entrevista com Carlos Fajardo. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 2, p. 125-139, dez. 2003. Disponível em: [http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/Sonia\\_Salsztein.pdf](http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/Sonia_Salsztein.pdf) Acesso em: 01 jul. 2020.