

**A INTERDISCIPLINARIDADE NOS INTERIORES CONTEMPORÂNEOS:
INSTALAÇÃO E CENOGRAFIA
Prof. Dra. Sueli Garcia¹**

Resumo: A interface entre instalação e cenografia como o encontro de novas possibilidades em interiores, altera e inova o uso do espaço doméstico para atender as novas expectativas de *lifestyle*. Identificar o encontro desses elementos tem por propósito auxiliar o indivíduo a se reconhecer e a identificar o que provoca seu percepto e o quanto seu espaço doméstico promove novas experiências que se estende aos vários segmentos de sua vida nos aspectos: psicológico, social, afetivo, criativo, etc.

Palavras-chave: Design de Interiores. Instalações. Cenografia de interiores. Arte. Percepção.

Résumé: L'interface entre l'installation et la scénographie comme répondant de nouvelles possibilités dans les changements intérieurs et l'utilisation innovante de l'espace domestique pour répondre aux nouvelles attentes du mode de vie. Identifier la réunion de ces éléments a un objectif d'aider l'individu de reconnaître et d'identifier les causes de leur perception et de combien d'espace de votre foyer favorise de nouvelles expériences qui s'étend à divers segments dans les aspects de votre vie: psychologiques, sociaux, affectifs, créatif, etc .

Mots-clés: design d'intérieur. Installations. Scénographie intérieure. Art. Perception.

Introdução

Esta pesquisa tem por proposta a identificação de elementos e linguagens de vários segmentos que acabam por compor os interiores contemporâneos, onde a necessidade do repertório se faz necessário para legitimar a relação do usuário e

¹ Graduada em Desenho pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Mestra em Comunicação pela UNIP. Doutoranda no Mackenzie no curso de Educação, Arte e História da Cultura. Atualmente é docente do Belas Artes-SP, nos cursos de Design de Interiores e Design de Moda. Desenvolve figurino e cenografia junto a instituições culturais e atua profissionalmente nas áreas de Design de Produto e Design de Interiores. Também ministra aula na pós de Design de Interiores da FAAP¹.

seu habitat. A presença da criação de uma cenografia para interiores provoca novas propostas que emprestam experiências perceptivas que rompem com os rituais domésticos e o uso dos interiores. Para tanto buscaremos as experiências na interface com a arte, especificamente nas instalações e sua cenografia se utilizam do repertório de interiores na criação de ambientes domésticos que propõe usos inusitados.

Para respaldar a pesquisa sobre espaços cenográficos, buscaremos argumentos nas obras: “A poética do espaço” de Gaston Bachelard (1998) e a “Fenomenologia da percepção” de Merleau-Ponty, na justificativa da relação do corpo com o espaço. Sobre o desenvolvimento dos interiores e as possibilidades de interface que ele promove absorvendo a linguagem cenográfica, a obra “Casa: a pequena história de uma idéia” de Witold Rybczynski (1996) permite a discussão sobre os interiores domésticos e suas inovações. Por último, a abordagem sobre as contribuições que as instalações em artes plásticas promovem de experiências perceptivas que interfaceiam a produção de interiores contemporâneos, a partir das discussões de Rosalind Krauss (1998) e Giorgio Agamben (2010).

Topografia das Instalações

Para o início da reflexão buscamos registros a partir das modificações dos estatutos da arte no século XX, especificamente a escultura que promoveu novas experiências através de alguns protótipos da “escultura teatral” no início do século, utilizando luzes elétricas na sua origem, a partir de considerações acerca do espaço cênico. Estas experiências se tornaram importantes para a escultura começar a apropriar-se do espaço que a circunda, modificando e rompendo com seus cânones. Durante este período, verificou-se um deslocamento das funções instauradoras como a poética do artista para as funções da sensibilidade estética, o que produz no meio artístico uma busca de conceitos que identifique os novos meios de expressão, caracterizados pela mistura e hibridização de materialidades, poéticas e atitudes artísticas.

Os espetáculos considerados como gêneses da “Instalação” por Rosalind E. Krauss são: a cenografia “Acessório de Luz” de Moholy-Nagy, em 1930 e o cenário criado por Picabia para o espetáculo *Relâche* do Ballets Suédois. Ambos utilizaram a

luz elétrica para dar o caráter físico do objeto que é a sustentação do brilho do espetáculo, explorando o fato da luz projetar seu foco distante de sua fonte e percorrer assim o espaço até repousar a certa distância do próprio objeto para o ponto de interesse (KRAUSS, 1998: 247).

Na década de 1930, os móveis de Alexander Calder, são reconhecidos como uma inovação na escultura, uma vez que interferem no espaço pelo movimento de suas partes, escrevendo uma metáfora do corpo ao se deslocar no espaço, mas um corpo esboçado através do balé das partes que se apossam do espaço que o cerca. Calder introduz a escultura cinética, com seus movimentos contínuos e estrutura contrária à lei da gravidade, modificando a escultura e o espaço no qual ela se encontra inserida, abrindo a obra de arte para novas manifestações na integração entre a escultura, o observador e o espaço, provocando assim perspectivas de novas experiências sensoriais e de percepção.

As experiências pioneiras da ruptura da escultura com suas estruturas clássicas caminharam para o espaço tridimensional adquirindo novas denominações como “Instalação” na segunda metade do século XX - aqui se faz presente o paralelo e a interface entre “Instalações” e “Interiores”, a qual objetiva analisar este texto na direção da “obra aberta” (ECO, 1991:280).

No final do século XX, entre os vários caminhos das artes plásticas, a “Instalação” se faz significativa, na qual se identifica alteração nitidamente estrutural e temática que incorporam o espectador de forma mais ou menos intensa. A chamada “arte de participação”, identificada assim por Júlio Plaza em seu artigo “Arte e Interatividade: autor-obra-recepção”, “... se dá através de processos de manipulação e interação física com a obra, acrescentando atos de liberdade sobre a mesma” (PLAZA, 2000).

Nos anos de 1920, no campo dos estudos da linguagem e da obra aberta, o dialogismo de Mikhail Bakhtin supõe que: “todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação (...) que não deve ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social”. Para Bakhtin, a condição inicial da intertextualidade é que as

obras se dêem por inacabadas, e com isso permitam e peçam para serem prosseguidas.

No conceito de Bakhtin sobre a "intertextualidade", o dialogismo se estende à literatura e as artes, renunciando o conceito de "hipertexto", propondo que em lugar de seguir um encadeamento linear e único, o espectador possa formar diversas seqüências associativas, de acordo com seu interesse (BAKHTIN, 2000:128).

Seguindo paralelo ao dialogismo de Bakhtin, o *Dadaísmo*, assim como Marcel Duchamp, buscava tornar o ambiente propício para a liberdade individual, uma liberdade contida nos limites de uma organização racional da existência. Para eles, porém, o ambiente em si não traz qualquer qualidade estética, mas cada qual pode interferir interpretar e experimentar esteticamente, compor o espaço com elementos desviando-os da finalidade utilitária que lhes é atribuída por códigos de utilização estabelecidos socialmente. Marcel Duchamp já afirmara que "é o espectador que faz a obra" (ARGAN, 1993:358).

Sobre a consciência do domínio do espaço pelo seu usuário e o ato de renovar a percepção e o modo de compreender as coisas, tem para Humberto Eco a função de uma "obra aberta", como metáfora epistemológica, ou seja, num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, as experiências no espaço da "Instalação" sugerem um modo de ver aquilo que se vive, ou um olhar num ângulo totalmente diferente, de um lugar místico, um microcosmo, um novo "lugar" para interagir com a nossa sensibilidade (ECO, 1991:280).

Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade e subjetividade quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo e através da "Instalação", olhar nossos próprios cenários de interiores do cotidiano e reinventá-los, para propor caminhos mais sensíveis e prazerosos como forma de nos recriarmos com mais prazer.

Nesta topografia da escultura e o desprendendo de seu eixo até sua expansão para o espaço que a cerca através das “Instalações”, é importante salientar que os seus espaços tridimensionais proporcionam ao observador, inusitadas experiências. Destas primeiras propostas encontram-se os objetos animados de sucata do artista Jean Tinguely, os quais eram vistos como atores de espetáculos específicos contidos na escultura programada para se autodestruir, apresentada no jardim do MOMA em Nova York em 1960. Ao mesmo tempo, o trabalho de Pol Bury buscou outro estado de espírito, como a excitação sensual reprimida. Suas esculturas apresentavam padrões de movimentos sutis como uma espécie de animação subliminar, assim como elementos que se agitavam uns contra os outros, numa jornada que “... atingem, por fim, uma liberdade real ou fictícia, uma liberdade que atua por conta própria e para o seu próprio prazer” (KRAUSS, 1998:270).

As esculturas de Bury foram questionadas por Jack Burnham, se realmente se encaixavam dentro da categoria de esculturas cinéticas, uma vez que seus movimentos pairavam acima do limite da perceptividade, ao mesmo tempo em que considerou que o objeto se qualificava como cinético ao refletir que:

“... a experiência de todo ambiente repleto de ‘burys’ é algo diferente... Através do silêncio é possível sentir... sensações sugeridas pelos movimentos da escultura e que... Sem a interferência de outros visitantes humanos, uma sala com esculturas ‘burys’ balança ao sabor de uma atividade subliminar” (KRAUSS, 1998:271).

A partir dos anos 60 uma nova direção da escultura se expande para um ambiente teatralizado, possibilitando que o observador se torne um cúmplice e parte da manifestação, resultando em um quadro vivo. É antes de tudo o movimento do observador ao caminhar no espaço do diorama escultural ou nele se deter para ocorrer a interpretação e o significado narrativo dos diferentes detalhes do quadro vivo, o que empresta a esse trabalho um tempo dramático².

² Diorama - Quadro com profundidade, o qual reproduz um microcosmo aparatado de iluminação móvel, provocando ilusão óptica de uma cena ideal.

Na busca de sentidos sobre o que a escultura é, ou o que pode ser, utilizou-se do teatro e de sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir.

As noções de "ambiente" e "participação do espectador" são propostas e poéticas típicas da década de sessenta. O ambiente - no sentido amplo do termo - é considerado como o lugar que privilegia o encontro dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Para Frank Popper, "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". Nestes ambientes "pluriartísticos" ou "transartísticos", segundo Popper, o princípio de criação coletiva formaliza uma tendência geral em várias partes do mundo, onde as criações, meios de expressão e especialistas de vários segmentos como: teatro, dança, poesia, artes plásticas, música, cinema e outros, nivelam-se hierarquicamente e a transferência da responsabilidade criativa para o público se acentua. A obra desmaterializa-se e a atividade criativa, de forma geral, torna-se "pluridisciplinar" (POPPER apud PLAZA, 2000).

Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. Na Instalação, o objeto artístico clássico e fechado em si mesmo perde seu significado e o que se manifesta é a confrontação dramática do ambiente com o espectador. A noção de "arte de participação" tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador. Na participação ativa, o espectador se vê induzido ou seduzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço.

Os conceitos de "ativo" e "passivo", relacionados aos ambientes visuais e definidos por Júlio Plaza como "polisensoriais", independente dos dispositivos próprios para provocar a intervenção do espectador, levam Popper a teorizar esses ambientes que aproximam vida e arte sob três aspectos: a) meta-arquitetural (ambiental); b) expressivo (pessoal, individual); c) social (participação). Esta tendência invoca as artes em várias manifestações que acabam por terem novas denominações: o teatro (Living Theater), a música experimental (J. Cage, K. Stockhausen, H. Pousseur, P. Boulez), a dança (M. Cuninham). Também inclui

nestas manifestações a obra aberta com a participação direta do espectador na manipulação dos elementos plásticos (Alexander Calder, Jesus Soto, Lygia Clark), assim como os objetos penetráveis (parangolés de Hélio Oiticica) ou os ambientes (Jesus Soto). Destas experiências de ambientes visuais, decorrentes da “Instalação”, ocorre uma migração da arte ambiental para os “Interiores” privados e públicos, espaços esses dedicados à vida cotidiana e entretenimento. Nos ambientes públicos – áreas de convivência, metrô, bares, discotecas – gradativamente foram convertidos em espaços de experimentações de artistas plásticos e designer de interiores.

Espaços Poéticos

Na construção de ambientes, as teorias de André Bazin nos falam da cenografia, ou seja, da “cena” montada, dos cenários de interiores, como espaço de criação, pois é através de Duchamp que ocorre o exercício da surpresa: é a descoberta que a obra possui uma fluidez dentro das diversas armadilhas, reflexos da realidade poética e filosófica, e fruto de uma nova linguagem, onde as regras são tecidas a partir de uma volta a si mesmo, com um novo olhar através dos reflexos e ângulos não atingidos anteriormente. A atividade estética tende, então, a oferecer o modelo de um comportamento livre de qualquer condicionamento e, conseqüentemente, fomenta a criatividade. O intuito é fazer da composição de um Interior, um espaço que possibilite o ser humano se reconhecer e tornar-se mais livre, oferecendo a ele novas possibilidades (ARGAN, 1993:358).

Se por um lado, buscamos aqui justificar as experiências das Instalações afetando os Interiores, por outro lado, também, observamos o inverso, quando as “Instalações”, buscando novas reflexões na arte, operaram nos espaços domésticos significações, que também se tornaram elementos de experiências perceptivas e sensoriais.

Artistas como Don Judd, Sol LeWitt e Scott Burton, tiveram uma afinidade especial com as obras do movimento holandês *De Stijl* dos anos 20, especificamente o mobiliário de Rietveld, além de colecioná-los, durante os anos 70 e 80, o mobiliário deste arquiteto holandês esteve presente em várias instalações destes minimalistas. O artista inglês, Richard Hamilton da Arte Pop, diz que os temas do *De Stijl*

acontecem periodicamente em seu trabalho, por revelarem uma compreensão perceptiva de sua história e de suas formas modernistas.

Com a participação lúdica e a criatividade do espectador, aparecem os conceitos de "arte para todos". Com a participação ativa que inclui o acaso, como nos *happenings* que incentiva a criação e desenvolvimento em aberto pelo público, sem começo, meio e fins estruturados como as obras de J. Cage, A. Kapprow, Grupo Fluxus, e outros mais radicais a criação de obras anônimas e comunitárias como a dos Situacionistas (cujo modelo é o *homo ludens*) que promovem sua cultura no Manifesto da Internacional Situacionista em 1960³.

A "participação do espectador" caracteriza-se por um abandono progressivo do primeiro conceito (de cunho ético e político), e sua transformação gradativa pela *Op-art* e a arte Cinética pelo campo da percepção. Posteriormente, sua participação será alterada pela holografia e o raio laser, que acentuam o lado perceptivo, já que, ele se constitui em elemento central dos dispositivos tecnológicos bem como dos processos artísticos.

Nesta interconexão entre arte e espaços interiores ocorre um diálogo permanente: a interferência da arte no espaço é uma fantasia, como a criação de imagens lúdicas dentro deste interior evocando o *Homo Ludens*. A vida como a vemos, agimos e sentimos é tanto produto da arte que conhecemos quanto da cultura e do habitat que formaram o nosso pensamento desde a infância. Guillaume Apollinaire, em uma monografia sobre o Cubismo observou esse fato no efeito exercido por grandes pintores na concepção visual popular.

“Criar ilusão do típico é o papel social e a finalidade da arte, uma vez que, de todos os produtos plásticos de uma época, as obras de arte têm máxima energia, essa ilusão parece-me bastante natural. A energia da arte impõe-se aos homens e torna-se para eles o padrão plástico da época. (...) Todas as obras artísticas de uma época terminam assemelhando-se às obras de maior energia, às mais expressivas e às mais típicas do período” (APOLLINAIRE apud LANGER, 1980: 415).

³ A Cultura situacionista introduz a participação total, contra a arte conservada, torna-se uma organização do momento vivido, diretamente. Contra a arte parcelada, propõem uma prática global que se dirija ao mesmo tempo a todos os elementos utilizáveis, objetivos estes propostos pelo Manifesto da Internacional Situacionista em 1960.

Os espaços interiores possuem alma pela existência de seu usuário significando os seus ambientes. Pois ele abriga a pessoa integral, tanto o corpo como a mente, e funciona como uma espécie de corpo adquirido: logo o espaço adquire qualidades de ideal servindo para a intimidade da vida doméstica. A casa é um lugar de se viver e, portanto, uma porção de espaço vital, o espaço necessário para a vida. É o “interior” da percepção da pessoa ali abrigada que dá sentido ao espaço tornando-o rítmico e dinâmico, e transformando-o em uma unidade orgânica diferente de ser apenas um espaço físico. O engenheiro arquiteto americano Frank Lloyd Wright refletiu em suas obras, que a natureza da execução em sua totalidade deveria ser determinada tanto pela natureza dos materiais como à natureza da intenção (ALDRICH, 1976: 82).

Quando usamos a palavra "espaço" em conexão com problemas artísticos, não são aplicáveis nem o conceito geométrico do espaço tridimensional, nem a teoria dos físicos de uma unidade tetradimensional espaço-tempo. Eles derivam do pensamento abstrato e não são acessíveis aos nossos sentidos; logo, o espaço na arte é percebido através de nossa sensibilidade. É o cenário sensorial de nossas experiências humanas, "a esfera de nossa atividade" e de nossas relações com nosso meio ambiente. O matemático Henri Poincaré conclui que “... todo ser humano tem de construir primeiro esse espaço limitado, e depois é capaz de ampliar - por um ato de imaginação - o espaço limitado para o ‘grande espaço’ onde podemos alojar o universo...”, o que nos leva a refletir sobre uma analogia com nosso procedimento instintivo de construção do espaço (POINCARÉ apud LANGER, 1998: 96).

O espaço que aloja a poética do “universo” teve com o designer Verner Panton, uma paisagem de fantasia, de formas orgânicas, cores e objetos. Seus ambientes cruzaram a fronteira dos Interiores para encontrar na Instalação seu significado, oferecendo ao espectador uma intensa experiência sensorial e perceptiva, como ocorreu com seu espaço “Visiona II”, uma instalação montada para Bayer em 1970, em uma feira têxtil na Alemanha, que nos leva a refletir a partir de Bachelar, sobre os fenômenos desse interior.

“No interior do ser, no ser do interior um calor acolhe o ser, envolve-o. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada. Parece que nesse paraíso material o ser

mergulha no alimento, é cumulado de todos os bens essenciais” (BACHELAR, 1998: 27).

As instalações seguiram por toda a década de 90, e na concorrida exposição Carnegie International de Pittsburgh de 1991 não seria diferente. A instalação “Ioiô” de David Hammons:

“... possuía as paredes com um desenho em estêncil, típico da decoração interna de um ambiente *yuppie*, e marcas feitas ao acaso por uma bola atirada. No centro da sala uma bola de basquete, presa pelos braços de uma máquina de misturar tinta, vibrava ao som da música de James Brown” (ARCHER, 2001:pg.166).

Ainda nos anos 90 o crítico David Deitcher comentou: “A arte da Instalação... de lugar específico ou não, surgiu como um idioma flexível; na verdade, tão flexível que pode funcionar, ao mesmo tempo, como forma de desconstruir o museu e reconstruí-lo” (DEITCHER apud ARCHER, 2001: pg.167).

O artista israelita Absalon se encontra nesta posição de constituir em sua obra arquiteturas, ou melhor, obras de arte que permitam reflexões mediante ao contexto contemporâneo, sobre o deslocamento do indivíduo pelo planeta, algo que vem sendo discutido incessantemente, o *nomadism life*.

Em 1992, Absalon fez uma série de instalações intituladas de “*Cellules*” que eram pequenos espaços propostos uma arquitetura possível de morar em qualquer lugar do mundo. Os espaços eram previstos para repouso e funcionava como uma estação de vida nômade. A estrutura era uma combinação entre as formas do quadrado e do circo e cada célula era totalmente branca. A idealização foi baseada nas propostas do arquiteto modernista *Le Corbusier* e da escola alemã *Bauhaus*, ambos do modernismo europeu da década de 1920. O rigor da composição produziu modelos de espaços para atender necessidades físicas e psíquicas e o espaço da célula foi dimensionado exclusivamente para o corpo do artista.

Na primeira década do século XXI a instalação continua sendo o maior contingente de muitas exposições, e no final do século XX o artista Richard Serra entendeu que ocorreu, “a maior ruptura na história da escultura do século XX”, e que o novo milênio “testemunhou o trabalho do homem, situado entre o enigma e o prazer, em luta com as mais insólitas alianças de materiais” (PRADEL, 2002: pg. 90

e 92). A ruptura estabeleceu-se como uma ordem e os museus e pavilhões sofrem todas as alterações e novas “formas arquitetônicas para a arte que abandona uma paisagem cultural que perdeu seus modelos” (PRADEL, 2002: pg.116).

No último ano do século XX, a artista Yayoi Kusama, considerada um fenômeno na arte contemporânea, apresenta em Dijon no ano 2000 sua instalação intitulada “*Dots Obsession*”. A artista tinha cinquenta anos de participação na arte contemporânea e considera seu trabalho como uma reflexão de sua vida, e que inclui a poesia, o design, a escultura e a pintura, e que constitui um corpo sem limites na construção de sua obra. A artista é residente em um hospital psiquiátrico, onde ali vive seu cotidiano, entre a calma e a solidão do local que fazem parte de suas visões para constituir sua obra.

O repertório como fonte de *decoupage* para a construção de uma obra também se encontra presente na linguagem cenográfica contemporânea. Lançar mão de obras clássicas para a construção de uma nova, com um novo olhar, um novo significado, tem sido um exercício desde os anos 1990. A obra é re-significada a cada momento que apreciamos e tocamos seu interior e nos colocamos no centro do espaço e somos abraçados pelo espaço que nos separa da obra que é o entorno que convida a entrar, observar o entrelaçamento entre obra, superfície e corpo.

Dessa interface entre instalações e cenografia, nasceram as instalações cenográficas que foram migradas para os interiores do ser humano, hoje já assumidas como uma nova estética, identificadas como cenografia de interiores.

Considerações Finais

O espaço de interiores ganha textura com a presença do seu usuário, e ele quem dá sentido e significado e, portanto nada mais apropriado que a teoria de Gaston Bachelard para entender a poesia do espaço (BACHELARD, 1998).

Num espaço poético a alma afirma e ancora sua presença... Quem dignifica o espaço cenográfico em “lugar poético” é o ser humano a partir das qualidades desse espaço que lhe confere à alma, no momento em que vem habitá-lo (GARCIA, 2011: pg. 93).

O “Interior” ideal tem a capacidade de envolver o espectador com a mesma intensidade que o espaço da “Instalação”, utilizando recursos visuais e virtuais, para que suscitem as sensações da relação desse ambiente ideal. O paraíso é recomposto no ambiente aparatado para atingir o sensorial e o perceptivo com música, objetos, luzes, movimentos, odores e outros aparatos que envolvam o espectador e o subtraia de seu cotidiano para que durante algumas horas o prazer, o hedonismo e a sociabilização com seus semelhantes ocorra através de um ritual coroado pelo cosmo “ideal”.

A experiência no espaço “ideal” contemporâneo pode assumir a responsabilidade que lhe confere como um “lugar de criação”, confirmando características de um novo tempo à disposição do indivíduo experimentar e se auto-reconhecer. Essa consciência legitima sua existência como justifica Giorgio Agamben, “... mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2010, 59). Em outras palavras a relação consciente do espaço e os seus significados tornou os interiores uma página em branco onde todos os elementos participativos são dinâmicos e onde o criador desenvolve criações para os mais diversos efeitos, que estarão intimamente ligados às suas necessidades.

Todo e qualquer espaço tem o poder de comunicação com o indivíduo, despertando e estimulando seus sentidos. Consideramos aqui como espaço o cenário de qualquer natureza carregado de símbolos, que de uma maneira ou de outra, faz com que o usuário se sinta atraído, afetado, e parte integrante desse acontecimento. Essa atração é ampliada pelas várias linguagens que se somam na produção de interiores.

O corpo ocupa espaço e é visível, logo, ele se torna uma unidade expressiva, que só quando é percebido pode-se aprender a conhecê-la, para na seqüência tornar-se uma estrutura para se comunicar com o mundo sensível. Há cenários que aguçam nossos sentidos e enriquecem nossa percepção tridimensional, como as experimentações das instalações, que se utilizam como tema o espaço doméstico. A cenografia de interiores é um veículo de representação mental e imaterial, que é materializado, transformando idéia em corpo, em matéria palpável.

Tudo aquilo que nos afeta intimamente assume uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. Do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço, e a experiência com as instalações como expressão artística nos permite experiências sem julgamento, há uma permissão nesta relação que promove reflexões para novas possibilidades em interiores.

Descobrir o espaço e descobrir-se nele representa para cada indivíduo uma experiência pessoal e universal. São processos que se interligam ao próprio curso de estruturação da percepção consciente, provocando possibilidades da pessoa sentir-se e pensar-se dentro do meio ambiente em que vive.

Sobre a permanência do ambiente é necessário salientar que este deverá se desdobrar nas várias fases de vida e relações deste usuário com seus semelhantes e com seu entorno confirmando em sua plenitude a vida contemporânea e seu "*Zeitgeist*", ou seja, "espírito do tempo", que é definido por toda a complexidade do contexto de um período. A percepção desse contexto contemporâneo compreende o mundo e os elementos passivos e ativos que devem ser observados como referência cultural, sociológica, antropológica, etc., para finalmente tornar-se instrumento de trabalho no desenvolvimento de cenas que afetem o ser humano.

O resultado deste ambiente contemporâneo será a imagem de um espaço expressivo que revelará através de sua forma as experiências do profissional somada as suas experiências de vida. A cenografia contemporânea como resultado interdisciplinar é comparável com a arquitetura, pois seu espaço só tem sentido se for habitável, e se nele encontrarmos um "lugar" para morrer e renascer, em ambos os casos daremos um novo significado à obra. Está aí o sentido da vida.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2010.
- ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRUNT, Andrew. **Guia dos Estilos de Mobiliário**. Lisboa: Presença, 1995.
- BÜRDEK, Bernhard E. **Design: história, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- FIELL, Charlotte. **Design do Século XXI**. Rio de Janeiro: Taschen do Brasil, 2003.
- GARCIA, Sueli. **Arquitetura do Espaço Cenográfico**. São Paulo: Blucher, 2011.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- MONTENEGRO, Ricardo. **Guia de História do Mobiliário**. Lisboa: Presença, 1991.
- PLAZA, Julio. "**Arte e Interatividade: autor-obra-recepção**". Revista de Pós-graduação, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.
- PRADEL, Jean-Louis. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- POPPER, F. **Art.of.the.Electronic.Age**. London: Thames and Hudson, 1993.
- RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: Pequena História de Uma Idéia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.