

Ines Karin Linke Ferreira

FICÇÕES:

ARTE, NATUREZA, CIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2012

Dedico este trabalho aos meus professores e professoras e a todas as pessoas que contribuíram para minha formação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o companheirismo e incentivo de pessoas e parceiros que acompanharam e contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento e mesmo para a efetiva conclusão deste trabalho.

À Profa. Dr. Maria Angélica Melendi de Biasizzo, minha orientadora, pelo apoio, disponibilidade, confiança, paciência e partilha de seu conhecimento. A Augustin de Tugny e Sheila Cabo Geraldo pelas sugestões como participantes da banca de qualificação. À Louise Ganz, companheira de projetos artísticos, por suas colaborações e diálogos. Ao meu filho Leo, que, a seu jeito, acompanhou os bons momentos e tolerou os difíceis. A Renato Wokaman, pelos estímulos e pelas contribuições e aos demais amigos, colegas e alunos, pelo apoio constante.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”.

Walter Benjamin

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.

Jacques Rancière

Once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery.

Simon Schama

RESUMO

Esta tese parte de conceitos da arte pública, da arte contextual e da percepção dos espaços, bem como aborda a cidade e a natureza como campos estéticos, objetos de conhecimentos e meios artísticos. Enfocam-se as estratégias artísticas do grupo Thislandyourland que realiza ações relacionadas a práticas locais cotidianas. Projetos como *Vida sem salão de festas*, *Tourism*, *BikeFoods* e *Muro Jardim* são incorporados ao trabalho por evidenciar e articular diferentes noções de autonomia e engajamento praticados dentro e fora do campo da arte. Além disso, toma-se como foco o domínio da experiência dos lugares, nos processos de criação a partir de contextos, situações e espaços existentes, para então, apresentar dados e informações de diferentes áreas de conhecimento que contribuem com o debate no campo das artes. Assim, citando os trabalhos e abordagens de outros artistas que denunciam a redução sistemática da experiência, estabelece-se tanto a discussão, como também uma reflexão sobre a função social e a dimensão política da arte contemporânea.

ABSTRACT

This thesis builds on the concepts of public art, contextual art and the perception of spaces and also approaches the city and nature as aesthetic fields, objects of knowledge and artistic media. It focuses on the strategies of the artistic group Thislandyourland that performs actions related to local daily practices. Projects like *Life without party rooms*, *Tourism*, *Bike Foods* and *Garden Wall* are part of the work so as to show and articulate different notions of autonomy and engagement practiced inside and outside the art system. Furthermore, it relates the experience of places in creation processes based on contexts, situations and existing spaces, in order to present data and information from different areas of knowledge, which contribute to the debate in the field of arts. It establishes a discussion of works of other artists, approaches strategies that denounce the systematic reduction of experience and creates a reflection on the social function and the political dimensions of contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01. Slogans de propagandas imobiliárias retiradas de jornais e *outdoors* entre 2008 e 2009. p. 29.
- Figura 02. Casas do programa Minha Casa, Minha vida, Maranhão. p. 31.
- Figura 03. Ines Linke. Planta baixa de uma casa popular. p. 32.
- Figura 04. Ines Linke. Casa Popular. p. 33.
- Figura 05. Ines Linke. Casa Popular. p. 34.
- Figura 06. Ines Linke. Casa Popular. p. 34.
- Figura 07. Formas estilizadas de uma casa com árvore. p. 35.
- Figura 08. Ines Linke. Novas moradias para a nova classe média. p. 37.
- Figura 09. Robert Smithson. *Passeio pelos monumentos de Passaic*. p. 39.
- Figura 10. Robert Smithson. *Passeio pelos monumentos de Passaic*. p. 39.
- Figura 11. Robert Smithson. *Asphalt rundown*. p. 40.
- Figura 12. Ines Linke. Lixo *rundown*. p. 40.
- Figura 13. Ines Linke. Casa de trabalhadores. p. 41.
- Figura 14. Ines Linke. Casa de trabalhadores. p. 41.
- Figura 15. Ines Linke. Casa de trabalhadores. p. 42.
- Figura 16. Ines Linke. Casa de trabalhadores. p. 42.
- Figura 17. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*, almoço inaugural. p. 44.
- Figura 18. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*, demarcação do terreno. p. 45.
- Figura 19. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*, construção das mesas. p. 45.
- Figura 20. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*, instalação da tenda. p. 46.
- Figura 21. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*, festa de aniversário de Catarina.
- Figura 22. Ines Linke. Mestre Valentim. *Chafariz dos Jacarés*. Passeio Público. p. 54.
- Figura 23. Ines Linke. Vista do Passeio Público. p. 55.
- Figura 24. Ines Linke. Vista do Passeio Público. p. 55.
- Figura 25. Ines Linke. Pés da *Estatua de M. Gandhi*. Passeio Público. p. 56.
- Figura 26. Ines Linke. Arte pública, vestígios do Muro de Berlim. Potsdamer Platz. p. 57.

- Figura 27. Ines Linke. Arte pública utilitária. Potsdamer Platz. p. 58.
- Figura 28. Ines Linke. Plop art segundo Calder. p. 59.
- Figura 29. Ines Linke. Plop art segundo Picasso. p. 60.
- Figura 30. Ines Linke. Empreendimento Imobiliário. p. 62.
- Figura 31. Millenium Park, Vista aérea. p. 63.
- Figura 32. Ines Linke. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Millenium Park. p. 63.
- Figura 33. Ines Linke. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, detalhe, Millenium Park. p. 64.
- Figura 34. Ines Linke. Jaume Plensa, *Crown Fountain*, Millenium Park. p. 64.
- Figura 35. Ines Linke. Kathryn Gustafson, Piet Oudolf e Robert Israel, *Lurie Garden*.
Millenium Park. p. 66.
- Figura 36. *Monumento a Mikhail Anikushin Lenin*. p. 68.
- Figura 37. Hélio Oiticica. *Tropicália* (penetrável). p. 76.
- Figura 38. Hélio Oiticica. Detalhe do penetrável *Éden*. p. 76.
- Figura 39. Hélio Oiticica. *Ninhos*. Universidade de Sussex, 1969. p. 77.
- Figura 40. Hélio Oiticica. Instalação dos penetráveis: *Macaleia* (1978), *PNI* (1960),
Tropicália (1967), *Éden* (1969), *Rodhislandia: contact* (1971) e *PN 27*
Rijanviera (1979). p. 77.
- Figura 41. Ines Linke. Caminho entre Caveiras e Carandai. p. 85.
- Figura 42. Ines Linke. Caminho entre Caveiras e Carandai. p. 86.
- Figura 43. Ines Linke. Caminho entre Caveiras e Carandai. p. 86.
- Figura 44. Luis Teixeira. Mapa do Litoral Brasileiro com as Capitanias Hereditárias.
p. 88.
- Figura 45. Joan Blaeu. *Nova et Accurata Brasiliae Totius*, 1640. p. 89.
- Figura 46. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Percurso 1*. p. 92.
- Figura 47. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a
cerca), Plantão de vendas. p. 100.
- Figura 48. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a
cerca), Retiro das Pedras. p. 100.
- Figura 49. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a
cerca), Propriedade particular, Vale do Rio Doce. p. 101.
- Figura 50. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a
cerca), Mineradora. p. 103.
- Figura 51. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a
cerca), Mineradora. p. 103.
- Figura 52. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a

- cerca), Mineradora. p. 104.
- Figura 53. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a cerca), Expansão do campo de golfe, Morro do Chapéu. p. 105.
- Figura 54. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a cerca), Atenção: Risco de acidentes com bolas de Golfe, Morro do Chapéu. p. 105.
- Figura 55. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a cerca), Ponto de Ônibus, BR 40. p. 107.
- Figura 56. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism* (ou como pular a cerca), Cachoeira em terras da União. p. 107.
- Figura 58. Francis Alÿs, *Tornado*, videostills. p. 111.
- Figura 59. Francis Alÿs. *As long as I'm walking*. p. 111.
- Figura 60. Área urbana em torno do aeroporto de São João del Rei, MG. p. 128.
- Figura 61. Área urbana em torno do aeroporto de Salvador, BA. p. 128.
- Figura 62. Área urbana em torno do aeroporto de Iowa City, IA. p. 129.
- Figura 63. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Bikefoods*, Plantios. p. 132.
- Figura 64. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Bikefoods*, Plantios. p. 133.
- Figura 65. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Bikefoods*, Passeio de bicicleta. p. 133.
- Figura 66. Ines Linke. Bairro Colônia Giarola. p. 134.
- Figura 67. Richard Landry. Tina Girouard, Carol Goodden e Gordon Matta-Clark, *Food*. p. 135.
- Figura 68. Gordon Matta Clark, *Food's family fiscal facts*. p. 136.
- Figura 69. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *BikeFoods*. p. 138.
- Figura 70. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *BikeFoods*. p. 139.
- Figura 71. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *BikeFoods*. p. 140.
- Figura 72. Francis Alÿs. *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*. p. 145.
- Figura 73. Rirkrit Tiravanija. *Food for thought*. Workshop. p. 148.
- Figura 74. Gabriel Axel. *A Festa de Babette*, Frame de filme. p. 150.
- Figura 75. Ines Linke. Muro com calçada. p. 159.
- Figura 76. Roman Perea. Barreira metálica fronteira entre o México e os Estados Unidos. p. 161.
- Figura 77. Roman Perea. Remoção do Muro Internacional: *Mural Taniperla*. p. 162.
- Figura 78. Roman Perea. *Muro Internacional: Mural Taniperla*. p. 162.

- Figura 79. Roman Perea. Remoção do *Muro Internacional: Mural Taniperla*. p. 163.
- Figura 80. Joris Hoefnagel. *Orbis Terrarum*. p. 164.
- Figura 81. *O jardim do Eden*. Frankfurt. p. 164.
- Figura 82. Thomas Milz. Muro de Santa Marta, Rio de Janeiro. p. 166.
- Figura 83. Ines Linke. Muro como suporte, Belo Horizonte. p. 167.
- Figura 84. Ines Linke. Muro de condomínio, Nova Lima. p. 168.
- Figura 85. Bairro União. Vista aérea. p. 169.
- Figura 86. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. p. 170.
- Figura 87. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. p. 170.
- Figura 88. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. p. 172.
- Figura 89. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. p. 172.
- Figura 90. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. p. 173.
- Figura 91. Peter Zumthor. *Hortus conclusus*, The Serpentine Pavillion. p. 176.
- Figura 92. Piet Oudolf. *Hortus conclusus*, The Serpentine Pavillion. p. 176.
- Figura 93. Ines Linke. Forte de Brumadinho. p. 179.
- Figura 94. Ines Linke. Forte de Brumadinho. p. 179.
- Figura 95. Ines Linke. Forte de Brumadinho. p. 180.
- Figura 96. Ines Linke. Homem, casa e plantas. Congonhas. p. 181.
- Figura 97. Claude Monet sentado em seu jardim perto do lago. Giverny. p. 182.
- Figura 98. Colectivo Situaciones. Lisboa, 2012. p. 193.
- Figura 99. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha. p. 206.
- Figura 100. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha. p. 206.
- Figura 101. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha. p. 207.
- Figura 102. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha. p. 207.
- Figura 103. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p. 208.
- Figura 104. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p. 209.
- Figura 105. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p. 209.
- Figura 106. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p.

210.

Figura 107. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p. 210.

Figura 108. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p. 211.

Figura 109. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. p. 211.

Figura 110. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Produção local, Jardim Canadá. p. 213.

Figura 111. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Produção local, Jardim Canadá. p. 213.

Figura 112. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Produção local, Jardim Canadá. p. 214.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 – FICÇÕES MONUMENTAIS	26
1:1 <i>Vida sem salão de festa</i>	43
1:2 Do monumento ao antimonumento...	51
2 – FICÇÕES AMBULANTES	85
2:1 <i>Tourism</i> - ou como pular a cerca.....	98
2:2 Autonomia	114
3 – FICÇÕES SOCIAIS	127
3:1 <i>BikeFoods</i>	132
3:2 A política da comida	145
4 – FICÇÕES DIÁRIAS	159
4:1 <i>Muro Jardim</i>	169
4:2 Espaços transitórios	174
4:3 Jardins	181
EPÍLOGO	188
REFERÊNCIAS	195
GLOSSÁRIO	202
ANEXOS	205
A – <i>Museu Campestre</i>	205
B – <i>Expedição na Bahia</i>	208
C – <i>Restaurante Temporário</i>	212

INTRODUÇÃO

Quando a palavra ficção é usada, a maioria de nós pensa em literatura, e quase nunca em ficções de um modo geral. A noção racional de "realismo", ao que parece, tem impedido a estética de se reconciliar com o lugar da ficção em todas as artes.

Robert Smithson

A erosão dos valores durante o século XX resultou na abolição das categorias e parâmetros tradicionais da arte e desestabilizou o seu campo, a autonomia do artista e a própria noção da obra. Crises existencialistas, utopias falidas, individualismo exacerbado, globalização e capitalismo tardio tornaram o fracasso um tema onipresente e indissociável da produção artística. Questões em relação a *o que é arte?* denotam que seu conceito não dá mais conta da sua complexidade, pois, quando olhamos o panorama da produção artística dos últimos dez anos, observamos que boa parte do que foi criado não se encaixa facilmente nos requisitos tradicionais e imediatos de arte. Fica cada vez mais difícil traçar uma fronteira que discrimine o que é e o que não é, como se faz e como não se faz arte. O quadro fica ainda mais confuso se tentamos categorizar ou se procuramos alguma segurança estilística em meio ao caos das poéticas visuais. Diante disso, o uso de termos como “campo expandido”, “fronteira porosa”, “transdisciplinaridade” etc. se tornaram cada vez mais comuns.

Tradicionalmente o conhecimento era dividido por áreas disciplinares sobre as quais cientistas, pesquisadores, artistas e estudiosos se debruçavam conforme sua especialidade. Artes, História, Sociologia e Geografia, por exemplo, formavam áreas específicas do conhecimento que atuavam em seus respectivos contextos. Contudo, contemporaneamente, emergem outras perspectivas que permitem compreender e atuar sobre o mundo. Criam-se ligações e misturas entre saberes provenientes de diferentes áreas que se entrelaçam nas formulações teóricas e criações práticas, buscando pluralizar pontos

de vista e teorias. As artes, mais que formarem um campo disciplinar com conteúdo próprio, emparelham-se com outras disciplinas, atravessando temáticas, emprestando metodologias, questionando e transpondo as fronteiras do conhecimento, num fomento à transdisciplinaridade que articula diversos ramos do saber.

A partir desta relação, busca-se nesta tese obter e apresentar dados e informações capturadas de diferentes áreas, para, então, incentivar seu debate no campo das artes, a partir do qual se discutem abordagens artísticas permeadas por uma série de questões:

- Como representar o mundo hoje? Como reinventá-lo?
- Como definir o lugar da imagem.
- Como criar estratégias que contestem a representação simbólica hegemônica?
- Para que serve a arte?
- Como unir a arte e a vida? O que é arte? O que é vida?
- O que fracassou das propostas artísticas dos anos 1960 e 1970?

Para pensar as questões acima, promovemos o diálogo com diversos artistas e obras dos anos 60 e 70, com artistas contemporâneos, a exemplo de Francis Alÿs e com os recentes trabalhos do grupo *Thislandyourland*¹ em que a autora está engajada.

¹Thislandyourland é formado pelas artistas Ines Linke e Louise Ganz. O grupo utiliza procedimentos colaborativos e metodologias processuais que resultaram em ações, situações, construções, composições urbanas, fotografias e vídeos que dialogam com os conceitos do *site-specific*, da arte contextual e dos aspectos relacionais da produção artística contemporânea. Ines Linke é artista visual, cenógrafa e professora universitária e Louise Ganz é artista visual, arquiteta e professora universitária. Iniciaram um diálogo no contexto dos projetos *Hotel Braganca* (2002) e *Lotes Vagos* (2005). Em 2006 realizaram juntas o documentário *Metros Quadrados* (prêmio DocTV 3 – Rede Nacional). Em 2007 desenvolveram o trabalho *Percursos* (exposição no Palácio das Artes-BH). Em 2009 participaram da Tirana International Contemporary Art Biannual, na Albânia. Em 2010 fundaram o grupo Thislandyourland. O grupo foi selecionado pela produtora Matizar para realizar os vídeos *Praia Atlântico Clube* e *Como Pular a Cerca* (2010) para o programa “Porque a gente é assim?”. Em 2011, realizou a intervenção urbana *Muro Jardim* no contexto do projeto *Muros: Territórios Compartilhados* em Belo Horizonte, e também participou da exposição *Esculturas Urbanas* com o trabalho *BikeFoods* na Praça Victor Civita em São Paulo. Em 2012 o grupo desenvolveu o trabalho *Expedição na Bahia*, selecionado para integrar o programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, um restaurante temporário a partir da produção local de alimentos no contexto do programa de residências do Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia - JA.CA. Foi, ainda, convidado para

O presente texto revisita conceitos históricos de estratégias artísticas afirmativas e antagônicas para então levantar questionamentos sobre a arte, a natureza e a cidade por meio de observações e percepções de problemas e dilemas, e da busca de soluções. Nele trato de ideias e temas suscitados em diferentes projetos que dialogam com processos criativos. Exploro as dimensões interiores do pensamento em forma de um fluxo contínuo, que atravessa as diversas etapas da gênese e da escrita do registro vivo. Exponho minha visão pessoal sobre os temas e levanto algumas reflexões, bem como teço avaliações sobre os resultados alcançados.

Para refletir sobre o papel do artista, recorro à introdução de Jack Flam aos escritos coletados de Robert Smithson, na qual ele discursa sobre a área de atuação do artista:

Smithson [...] procurou uma arte que seria contínua, e também, em certa medida, coincidente com o mundo real, mas que ao mesmo tempo iria além das aparências superficiais e transcenderia o domínio do orgânico - uma arte que poderia evocar os tempos mais distantes e as noções mais incompreensíveis do espaço².

Essa arte nos traz à memória as infinitas possibilidades do narrativo e da restauração de um imaginário individual, além da formação de um imaginário coletivo em forma de ficções. Já Luis Alberto de Abreu aponta para a importância da partilha da imaginação de experiências humanas:

No interior de uma noção forte de "corpo social" estabelece-se um imaginário comum de mitos, crenças, histórias, memória, etc. É do interior desse imaginário comum, público e permeável, que ao mesmo tempo em que invade a memória e os valores do indivíduo, abriga e agrega suas contribuições, que as pessoas extraíam o material para suas expressões simbólicas - ritos, mitos, arte³.

integrar a exposição *Outros Lugares* do Projeto Arte Contemporânea do Museu de Arte da Pamulha, a partir do projeto *Museu Campestre*.

²Todas as traduções do inglês e do alemão que constam nesta tese são da responsabilidade da autora, exceto quando indicação em contrário. Texto no original: Smithson [...] sought an art that would be continuous, even to some degree coterminous, with the real World, but at the same time would go beyond surface appearances and transcend the realm of the organic – an art that could evoke the farthest reaches of time and the most incomprehensible notions of space. FLAM, Jack. In: SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. p.xix.

³ABREU, 2000, p. 115 -125.

Cria-se assim um imaginário social de experiências comuns. Experiências individuais que se transformam em repertório concreto e simbólico coletivo e que podem provocar alterações na forma de expressão e convivência humana. Para Luis Alberto de Abreu não existe experiência coletiva:

Existem acontecimentos, fatos coletivos, como a guerra, peste e morte que em determinado momento podem atingir indivíduo ou sociedade como um todo. No entanto, a experiência de cada um desses acontecimentos só pode ser absorvida individualmente. O que não quer dizer que uma experiência não possa ser compartilhada, imaginada, comunicada e sensibilizada. Ao contrário, é de fundamental importância que toda experiência humana significativa possa ser comunicada tendo em vista a criação de um repertório comum de experiências, material básico para o desenvolvimento de uma consciência coletiva⁴.

Para o autor, como para o filósofo Walter Benjamin, a decadência da narrativa está intimamente vinculada à decadência do imaginário comum⁵ que orienta e informa o entorno. A perda da noção de corpo social correspondeu ao fortalecimento da noção de indivíduo, por vezes decorrente das noções de independência, liberdade individual e humanismo. O gradativo afastamento do homem da natureza e do corpo social resultou no isolamento das pessoas em seus ambientes, apartamentos e casas, onde cultivam o próprio destino, desconsiderando seu meio e qualquer identificação com o corpo social ou dimensão pública. Abreu comenta sobre a redução da experiência humana, em que:

Ao perder o contato com a praça, com as ruas, com a comunidade, enfim, o homem perde seu imaginário, abandona a fonte de sua cultura e diminuem-se consideravelmente a quantidade e a qualidade das experiências que podem ser comunicadas. Seu repertório de imagens, sem o acréscimo das imagens apreendidas no contato e conflito com outros homens, reduz-se àquelas geradas apenas a partir de si próprio (os sentimentos) e advindas no contato e conflito com seu reduzido meio familiar e círculo social (moral)⁶.

Trabalhos como os de Robert Smithson e Francis Alÿs são evidenciados como investigações individuais em um mundo-texto que denuncia a redução sistemática da experiência e que se concretiza em um contexto no qual o tempo tem coordenadas e

⁴ABREU, 2000, p. 115 -125.

⁵Walter Benjamin analisa a decadência da forma narrativa a partir das relações concretas entre o homem e o trabalho, no ensaio: O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

⁶ABREU, 2000, p. 115 -125.

realidade material própria. Estes trabalhos acontecem em um cronotopo – uma porção singular de tempo e espaço – e são realizados em um universo que pode ser revelado e inventado por meio de uma experiência. Cronotopos se ligam ao tempo histórico e ao espaço social⁷. São “agoras” e acontecimentos que formam o presente e indicam os movimento e as transformações.

Robert Smithson utiliza o conceito de entropia⁸ para enfatizar a tendência do universo em se direcionar a um estado generalizado de semelhança. Entretanto a redução sistemática da experiência não era expressiva somente nos projetos artísticos de Smithson, mas tornou-se também um ponto imprescindível para muitos outros artistas, tanto para os dos anos 1960 e 1970, bem como para os da atualidade.

Podemos inverter a superficialidade da vida por meio da construção de interrupções temporárias ou da invenção de novas relações? A ampliação do campo artístico em direção às suas fronteiras gerou a proliferação de ambientes e intervenções artísticas que se instalam no contexto o mundo da vida cotidiana. São criações que agem por um tipo de contaminação ou profanação da experiência banal e de invenção de novos lugares inexistentes que desafiam a ordem vigente. Adriana Nascimento menciona o alcance ampliado das intervenções urbanas:

Na intervenção, o lugar é criado (recriado) pelo trabalho de arte, diferentemente das encomendas comemorativas ou reiteradoras de pensamentos dominantes. Como ação de impacto vai para o lado de fora, onde seu alcance torna-se ampliado⁹.

Consequentemente, a intervenção urbana visa a inserir na experiência do cotidiano uma ampliação da percepção dos elementos e objetos no contexto do corpo

⁷Para Bakhtin, a cada concepção de tempo corresponde um novo homem.

⁸Entropia é um conceito da termodinâmica e da estatística que analisa o comportamento dos componentes de um sistema e procura explicar as tendências de mudanças espontâneas. Trata-se de um número, que às vezes é interpretado como medida de desordem porque o aumento em entropia corresponde a mudanças irreversíveis em um sistema. Usa-se o conceito de entropia para explicar o fenômeno da irreversibilidade na natureza. A condição denominada por Smithson como entropia celebra o banal, o vazio, os valores desgastados do mundo externo, os espaços grandes e vazios e os objetos produzidas serialmente. Há algo atraente e irresistível nestes lugares sem valores, sem qualidades, sem reivindicações de pureza e idealismo.

⁹NASCIMENTO, 2009, p. 73.

social. Nas suas diversas manifestações, as intervenções normalmente estão associadas ao universo da arte pública, tanto em forma de micropoéticas como em grandes instalações artísticas. São inserções no fluxo dos espaços existentes, nas dinâmicas cotidianas de seu uso, de sua rotina e de seus costumes. As intervenções instalam-se como instrumento crítico em relação aos valores e padrões instituídos, em forma de estratégias artísticas que interrompem as organizações espaço-temporais preestabelecidas.

Associados aos movimentos da antiarte e da arte social e politicamente engajada, as intervenções demonstram diferentes vertentes com um caráter mais, ou menos, investigatório ou interrogatório, com aspectos paraficcionais ou poéticos. Segundo Rancière, estes gestos artísticos conduzem ao compartilhamento da experiência comum¹⁰. Eles podem ser vistos como ações políticas que contestam a norma hegemônica e propõem um exercício para recriar a vida em oposição às representações fixas. Essas práticas intencionam abolir a arte pública tradicional e redefinir o estatuto da imagem no espaço público. Elas formam parte da construção simbólica das cidades e participam da transformação de seus contextos.

Para Walter Benjamin existe uma espécie de zona que ele denomina de 'limiar' na qual inexiste oposições entre sonho e vigília, consciência e inconsciência, memória e imaginação. Nesse contexto, ele destaca a importância do estranho, do diferente, dos pequenos acontecimentos, dos desejos menores para libertar a história de sua eterna repetição, e do seu estado sempre-igual¹¹. Os pequenos acontecimentos inserem uma ambiguidade e geram, assim, um espaço de transição na experiência do cotidiano. As imagens e situações criam um corpo em movimento que se equilibra no "limiar"¹² da significação. As imagens do desejo se situam nesse limiar onde não podem ser localizadas nem historicamente, nem em algum lugar da realidade. As imagens vão em direção a um

¹⁰RANCIÈRE, 2005, p. 24.

¹¹BENJAMIN, 1994, p. 229.

¹²Em alemão, Benjamin usa o termo "Schwelle".

mundo sem lugar que pode gerar um repertório comum de experiências.

Segundo Rancière, esse mundo sem lugar pode configurar outros lugares:

A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente¹³.

Para esse, autor o real precisa ser ficcionado a fim de ser significado, a fim de criar conexões necessárias para se pensar a história e para se transformar a realidade. A construção de ficções trata de “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer”¹⁴.

Criam-se especulações através de ficções que investigam o conceito de "realidade". As seleções e omissões são utilizadas para a fundação de novos territórios, que incentivam a criação de outros lugares. São ficções que vão além da resolução de problemas e da gestão de crises, na verdade são situações especulativas que permitem a reformulação de processos atuais e de lugares.

A cidade é o ambiente comum em que o espaço público oferece materiais para criar ficções, arte e noções de realidade. Mas o que podemos fazer contra a banalização da palavra arte pública? Ela predispõe a uma reinserção da arte na vida cotidiana? Deve-se parar de usá-la por termos a sensação de que ela não atende mais às nossas necessidades, ou deve-se tentar redefini-la para podemos continuar a utilizá-la? A esse respeito, busca-se levantar uma série de questionamentos inerentes às interpretações e usos das práticas artísticas, sejam elas as manifestações oficiais ou as espontâneas que surgem nos diferentes contextos.

Miown Kwon institui uma genealogia do *site-specific* observando as mudanças da interação entre as obras de arte, sua localização e seu contexto. Genealogia que cria um

¹³RANCIÈRE, 2005, p.61.

¹⁴RANCIÈRE, 2005, p.55.

discurso que abarca do monumento tradicional ao *new genre public art* (gênero novo de arte pública) a fim de falar da evolução das diversas possibilidades de articulação com o contexto local por meio da ênfase em algum debate específico, ou um público específico, ou mesmo uma específica comunidade. Extrapolando o contexto familiar da arte, Kwon (2002) observa sua transformação para uma esfera cada vez mais pública. Embora ela ressalte uma evolução do foco do sítio em direção aos assuntos comunitários, não deixa de enfatizar os problemas conceituais éticos e práticos provocados pelos três modelos da arte pública: 1. O *site specific* fenomenológico ou experimental que usa o sítio como localidade física; 2. o *site* social ou institucional; e 3. o *site* discursivo.

A importância do espaço e sua relação com uma compreensão da arte pública é enfatizada também por Doris Bachmann-Medick, em seu livro *Cultural Turns*, publicado em 2006. A autora cria um panorama das *cultural turns*¹⁵ das últimas décadas. Ela descreve a existência simultânea de diferentes direções nas artes atuais, entre elas a virada interpretativa, a performativa, a conceitual, a espacial, a icônica. Para a autora essas *turns* não se apresentam mais como paradigmas da arte que substituem parâmetros anteriores, mas são agrupamentos formados por diversas manifestações culturais que constituem territórios temporários em torno de temas, de focos, e de pesquisas que muitas vezes não pertencem somente a uma área do conhecimento, mas àqueles pensados e elaborados em diferentes campos simultaneamente.

O mapeamento dessas *cultural turns* de Bachmann-Medick abre os conceitos e a terminologia destinados a abordagens interdisciplinares e convida a uma outra maneira de pensamento que transgride as fronteiras tradicionais do campo das artes e também de outras áreas. As diferentes áreas de atuação e linhas de pesquisas parecem não ser exclusividade das artes visuais, artes cênicas, artes plásticas, belas artes, arte pública, etc.,

¹⁵*Cultural turns* são as tendências, transformações ou viradas que agrupam um conjunto de diferentes abordagens e direções nas artes. Optamos por manter o termo em inglês.

na verdade elas transpassam disciplinas como geologia, sociologia, filosofia política e apontam para a necessidade de outros princípios organizatórios para abordar os processos culturais atuais. Mais que constituir gavetas com rótulos precisos, as *cultural turns* parecem transições, que passam de diferentes territórios, lugares de intersecção entre gêneros, misturas de disciplinas que não se definem pela denominação e pela escolha do quadro teórico de um determinado território.

O *spatial turn*¹⁶, a produção cultural que lida com a nova concepção do espaço foi uma orientação dominante nas produções artísticas dos últimos 50 anos, nos quais ocorreram grandes mudanças culturais, sociais, políticas e econômicas – como o fim da Guerra Fria, a abertura das fronteiras europeias, a expansão de uma economia globalizada – que, juntas, abalaram os conceitos de nacionalidades e territórios e deram um impulso para o surgimento de novas fronteiras e disparidades. Nas categorias do espaço como unidade de percepção, contexto e conceito, não se entende o espaço como problema de discurso, mas como construção social. Por isso, muitos processos e trabalhos artísticos que atuam na perspectiva do *spatial turn* apontam para tensões políticas da distribuição do espaço, da propriedade privada e pública, do centro e da periferia, dos hemisférios Norte e Sul. A arte pública e o espaço público passam por reelaborações constantes para acompanhar as mudanças que contribuiram para o redescobrimto do espaço e das espacialidades nas ciências culturais e sociais nos últimos anos.

O que interessa nas formas da arte pública são as possibilidades apontadas além das fronteiras da arte, os pontos em comum com outras áreas, as travessias de um lugar para outro¹⁷. A proliferação de temas em torno do *spacial turn* resultou em uma série de palavras de ordem que são sintomáticas na arte contemporânea. Essas grandes palavras de

¹⁶Virada espacial.

¹⁷Clifford Geertz observou nos anos oitenta que as viradas culturais das ciências sociais se caracterizam pelo apagamento das fronteiras entre diferentes áreas de conhecimento. In: GEERTZ, Clifford. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1983. p. 7-46.

ordem substituem a ideia de estilo e criam plataformas que extrapolam as artes visuais. Espaço público, colaboração, participação e outras palavras, que podem ser consultadas no glossário no final desta tese, são termos usados em diversos campos. Eles expressam ao mesmo tempo as posturas ideológicas e também constituem o discurso dos sítios de resistência e estratégias antagônicas.

Atribuimos o empobrecimento da experiência cotidiana, entre outros fatores, ao distanciamento das pessoas em relação à natureza. Pensamos a natureza como um estado natural, um estado bruto, uma condição inata e livre do homem e do meio ambiente. Podemos passear na natureza, contemplar e estudar a natureza, observar pinturas de naturezas mortas, mas geralmente não imaginamos o ser humano integrado nessas imagens. A palavra ‘natural’ pode significar espontâneo, simples, verdadeiro, nato. Contemporaneamente, usamos *natural* para exprimir a qualidade essencial, a disposição inata relativa à proveniência ou a seu “pertencimento”: comida natural, coisas naturais, tamanhos naturais, desastres naturais, recursos naturais, direito natural, filhos naturais, história natural, reserva natural, pessoas naturais.

Ainda existe o natural como autêntico, genuíno, real ou verdadeiro? Podemos falar de uma naturalidade quando falamos de pessoas? Flusser observa que nos libertamos da nossa condição natural e que vivemos “de um modo cada vez mais artificial (mais bonito)”¹⁸. Enganamos a natureza por meio da técnica, dos objetos, das máquinas e nos empenhamos em substituir o natural pelo artificial. Dessa forma, um ser humano é um *design* contra a natureza¹⁹.

Esta tese aborda um mundo em que a natureza e o artifício são misturados numa paisagem entrópica com sua própria beleza e suas próprias leis. O corpo do trabalho foi organizado metaforicamente como um tipo de passeio por diferentes tipos de ficções:

¹⁸Flusser, 2007, p.184.

¹⁹Flusser, 2007, p.185.

ficções monumentais, ficções ambulantes, ficções sociais e ficções diárias.

O primeiro capítulo aborda a oposição entre espaço privado e espaço público, subjetividade e coletividade, casa e cidade a partir do trabalho *Vida sem salão de festa* que discute modelos de vida alternativos. Ele parte da casa como símbolo da autonomia, da liberdade e do bem-estar para contrastar à cidade personalizada e à cidade despersonalizada, à casa particular e ao espaço público, e para discutir padrões de consumo e conceitos de felicidade. A casa fornece abrigo essencial, mas também dá forma ao social. Ela representa e personifica a materialidade da vida cotidiana. A casa determina a concepção e organização das estruturas de convivência, dentro e fora delas, em escala local e global. Espaços privados e públicos, casas, praças e monumentos, tipos de expressões artísticas em espaços abertos participam da constituição das dinâmicas sociais e dos conceitos de realidade.

Já o segundo capítulo lida com as temáticas de mobilidade e transgressão e apresenta o homem e seu entorno em movimento. Parto da história da propriedade privada no Brasil, para falar da relação intrínseca entre o espaço público e o espaço privado. Desenvolvo diferentes conceitos de autonomia e discuto suas diferentes interpretações a partir do trabalho *Tourism – ou como pular a cerca*. Nesse trabalho, o ato de caminhar e trespassar cria ficções que influenciam o modo como olhamos os diferentes lugares. As narrativas de deslocamento são dispostas como questões centrais de práticas artísticas que não desvinculam arte e vida e que discutem os pontos abordados a partir da dimensão temporal, da relação *site-specific* e da experiência relacional. Questiono as dicotomias convencionais entre arte autônoma e arte pública para então apontar para uma relação entre autonomia e dimensão sociopolítica da arte.

No terceiro capítulo, por meio do trabalho *BikeFoods*, que se envolve, a partir de um dispositivo móvel de transporte, com a preparação e a distribuição de alimento, reflito

sobre os territórios e fronteiras da arte. Discuto os papéis que a arte e o artista devem desempenhar em relação ao seu momento presente e concluo com a elaboração de uma teoria sobre a ecologia da arte e suas possibilidades socioambientais.

No quarto capítulo abordo, a partir do trabalho *Muro Jardim*, as experiências transitórias das estratégias artísticas que modificam as relações espaciais e comportamentais. Crio uma reflexão sobre as funções da arte que lida com os conceitos de utopia e de ações utopísticas.

No anexo, apresento projetos de 2012: *Museu campestre* para a exposição intitulada Outros Lugares (Museu de Arte da Pampulha), *Expedição na Bahia* (Redes Artes Visuais da Funarte) e a circulação do *Restaurante temporário* (Residência artística no JA.CA.). Os trabalhos se encontram em diversas etapas de realização, e, além de dialogarem com as teorias e questões apresentadas nesta tese, as desenvolvem tendo em vista um contexto concreto.

1 - FICÇÕES MONUMENTAIS

... importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte.
Jaques Le Goff

O salão de festa se tornou um espaço cada vez mais comum nos prédios e condomínios das cidades brasileiras. Trata-se de um ambiente amplo, destinado especificamente às festas, reuniões e recepções dos moradores. Um local reservado para receber convidados, um não-lugar, um ambiente genérico que, junto com outras infraestruturas e serviços (espaço *gourmet*, garagens, múltiplas opções de lazer: piscinas, sauna, quadras de tênis, áreas de churrasco, *playgrounds*, etc.), promete a seus proprietários um ambiente seguro que valoriza tanto os imóveis, como também faz alusão a uma condição de vida diferenciada e a uma imagem do bem morar/habitar, pautada na tranquilidade e no conforto. Não se recepciona mais os amigos e convidados no espaço privado da família, mas em um ambiente desvinculado da vida particular. Compartilha-se, com os amigos, um momento aprazível e familiar (casamentos, aniversários, formaturas, etc.) em um ambiente padronizado, geralmente, conforme modelos definidos por profissionais da decoração e fomentados pelo *marketing* imobiliário.

“O que há de errado com a felicidade?” pergunta Zygmunt Bauman, no início do seu livro *A arte da vida*. Há muito tempo se divulga um crescimento econômico medido pelo aumento do Produto Nacional Bruto (PNB), em que mais riqueza simboliza uma vida melhor, com mais satisfação e felicidade. Aprendemos a pensar que nossa felicidade está atrelada ao aumento da renda, à aquisição e à habitação de casas cada vez maiores, e, ainda, que as posses guardadas nessas casas elevam o padrão e a qualidade de vida. Mas afirmar que o aumento da renda implica o aumento da felicidade é uma equação que não mais se sustenta. Parece até que o aumento da riqueza promove, também, o aumento dos problemas: de desigualdade, de poluição, de acidentes com veículos automotores, de

preocupações com saúde, de roubos, assaltos e corrupção.

Mesmo assim, adotamos padrões de consumismo, ditados pelas propagandas publicitárias que perpassam todas as classes sociais. Estabeleceu-se um consenso de que a felicidade está diretamente relacionada à aquisição da casa própria, ao mobiliário da moda e à posse de equipamentos tecnológicos de última geração, etc. Vivemos as imagens de consumo impostas e divulgadas em grande escala pela mídia, pelo mercado e indústrias.

Acumulamos, trocamos e descartamos objetos no intuito alcançar um *status* em função de um padrão social ou de um momento fugaz anunciado nas propagandas da televisão. Sonhamos com um lugar somente nosso; pleno de realizações, conforto, lazer, segurança, permanência, autonomia, etc. Aspiração historicamente construída.

No Brasil, a política habitacional encontra na ação do poder público um agente fundamental, através do qual, a partir dos anos 40 do século XX, ofertaram-se linhas de crédito imobiliário voltadas para a aquisição da casa própria. Para tanto, foram instituídos: a Fundação da Casa Popular e o Sistema Financeiro de Habitação, juntamente com o Banco Nacional de Habitação (SFH/BNH) e o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS)²⁰. Diversos programas federais visaram a dar conta do aumento exponencial da população urbana²¹ que permanece em crescimento ainda hoje²². Neste cenário os anúncios e propagandas promovem novos padrões de construção e de consumo para as diversas classes e camadas da sociedade, geralmente pautadas entre o que seria considerado natural ou desejável para a maioria das pessoas: Queremos dinheiro e também a casa própria. Desejamos habitações cada vez maiores e melhores. Gostaríamos de ter e trocar casas e veículos, conforme as indicações de mercado. Imaginamos algum dia

²⁰BOTEGA, 2007, p.67.

²¹A população segundo dados do IBGE, passou de 11,3% em 1920, para 31,2% em 1940 e para 74,8% em 1992. Disponível em: <biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/.../Brasil_numeros_v18_2010.pdf>. Acesso em: 30.06.2012.

²²Nesses programas, os depósitos compulsórios impostos aos trabalhadores, geram recursos que, transferidos/emprestados aos agentes privados intermediários, dinamizam a economia nacional por conta do capital imobiliário, daí a oferta de novas unidades imobiliárias promoverem o crescimento econômico, que gera emprego, que gera renda, que amplia as linhas de crédito.

adquirir um apartamento de alto luxo com mais vagas na garagem do que o número de pessoas que nele habitam.

A institucionalização de uma política de habitação enraizou o sonho da casa própria na cultura brasileira. Linhas de crédito como “Minha casa, minha vida,”²³ programas de televisão como “Lar doce lar”²⁴ e “Construindo um sonho”²⁵ fazem parte do imaginário e da ambição das pessoas esperançosas da conquista da felicidade, representada pela aquisição da casa própria. Novos empreendimentos habitacionais são lançados diariamente no mercado imobiliário. Vendem-se não somente imóveis, mas estilos de vida e receitas mágicas para alcançar a felicidade (Figura 01). Propagandas onipresentes em todas as mídias prometem novas formas de vida, famílias felizes em habitações limpas, saudáveis e seguras com os *slogans*:

²³Linha de crédito da Caixa Econômica Federal.

²⁴Rede Globo de Televisão. Sábados a partir das 14h30min. O quadro *Lar Doce Lar* é um dos quadros de grande audiência do programa *Caldeirão do Huck*, tendo como apresentador Luciano Huck. O quadro realiza reformas drásticas nas casas de famílias de baixo poder aquisitivo, que passam por necessidades financeiras e vivem dramas pessoais.

²⁵Sistema Brasileiro de Televisão – SBT. Domingos a partir das 12h. O quadro *Construindo um Sonho* do programa *Domingo Legal*, da emissora SBT, desde 2008, é um dos líderes de audiência no Brasil. Apresentado anteriormente por Gugu Liberato, e atualmente por Celso Portioli, se propõe a reformar a casa própria, ou mesmo fornecer uma. São histórias de sacrifícios pessoais e condições de vidas precárias. O quadro tende a amenizar os problemas sociais e de moradia, daqueles sorteados, por meio da realização da casa dos sonhos das pessoas selecionadas pelo programa. As velhas moradias são demolidas para dar lugar a novas residências no curto prazo de doze dias. Ao final desse prazo, a nova casa entregue à família inclui o projeto de paisagismo, a mobília, os eletrodomésticos, os equipamentos eletroeletrônicos e uma “estrutura completa para proporcionar conforto, lazer e segurança a seus moradores”. Disponível em: <www.internetcultural.org/participar-construindo-um-sonho-domingo-legal-gugu-sbt.html>. Acesso em: 30.06.2012.

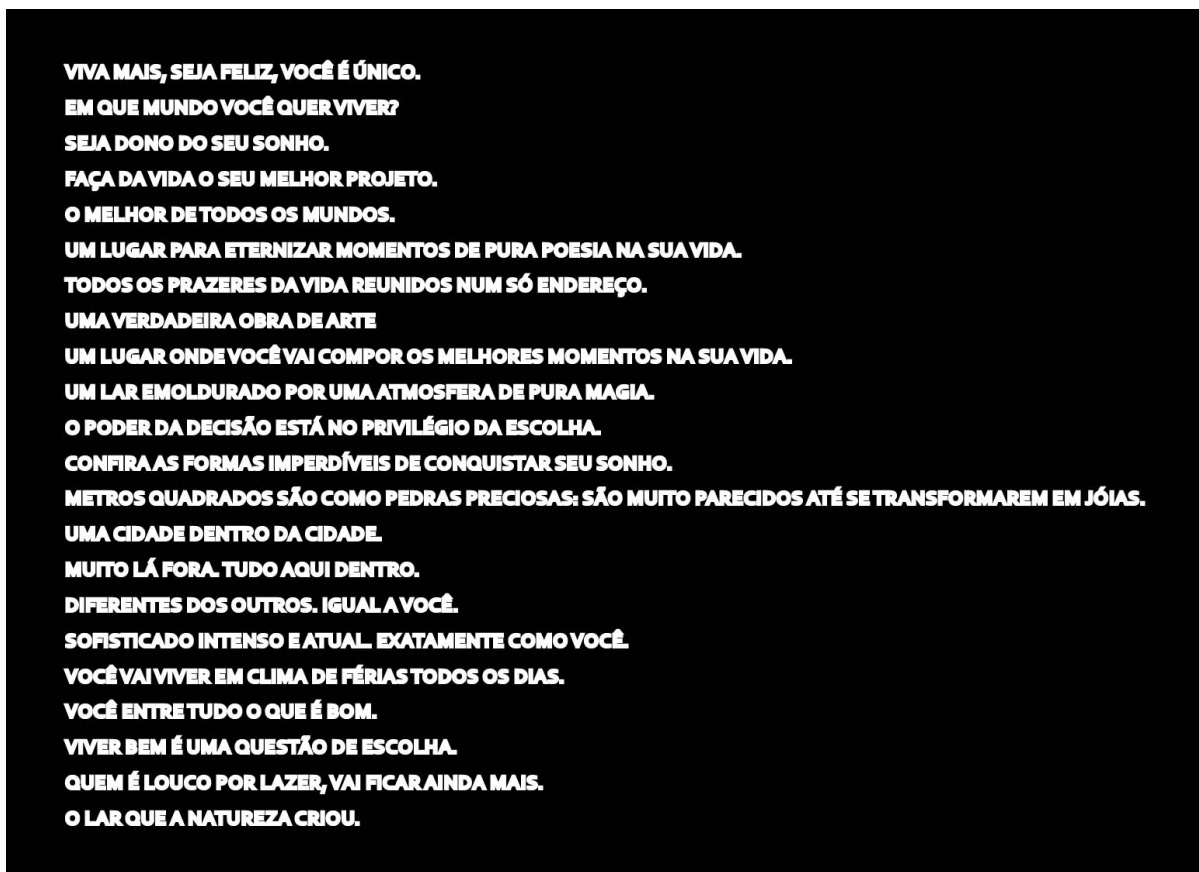


Figura 01. *Slogans* de propagandas imobiliárias retiradas de jornais.
 Fonte: *Folha de São Paulo* e *Estado de Minas* e *outdoors* 2008 e 2009.

A reprodução das relações capitalistas em torno da política habitacional tem orientado a ação do Estado através de uma postura que, ao mesmo tempo em que se mostra uma rentável fonte de lucro para os empreendedores do mercado imobiliário, se revela incompatível com as possibilidades das classes sociais de menor poder aquisitivo. Uma enorme concentração de bens de alguns poucos perpetua a exclusão socioespacial da maior parte da população e cria um espaço urbano cada vez mais fragmentado e socialmente excludente no qual as favelas são identificadas como lugar de crescimento da pobreza e da violência urbanas. Henry Lefebvre descreve a interação entre as políticas habitacionais e o setor de imóveis a partir de uma lógica de mercado em que:

O setor imobiliário se torna tardiamente, mas de maneira cada vez mais nítida, um setor subordinado ao grande capitalismo, ocupado por suas empresas (industriais, comerciais, bancárias), com uma rentabilidade cuidadosamente organizada sob a cobertura da organização do território. O processo que subordina as forças produtivas ao capitalismo se reproduz aqui, visando à subordinação do espaço que entra no mercado para o investimento dos capitais, isto é, simultaneamente o lucro e a reprodução das relações de produção capitalista.²⁶

Atente-se que esses programas habitacionais visam a suprir o déficit habitacional

²⁶LEFEBVRE, 2001, p. 163.

e acabar com as “mazelas” sociais. Entretanto, ao expulsar os moradores de baixa renda das áreas centrais mais visadas, acabam, na prática, estimulando a ideia da moradia como uma mercadoria com valor de troca expressivo. As políticas públicas realizam melhorias urbanas, criam cidades limpas – supostamente sem problemas – e mais civilizadas, capazes de atrair turistas, eventos internacionais e investimentos. Instaure-se um processo de higienização daquilo que não cabe mais nessa imagem. Assim perpetua-se uma visão de progresso, de modernização e de transformação das áreas degradadas a partir de um modelo civilizatório global equivocado.

Com o mercado imobiliário em alta, vendem-se produtos para todas as classes e bolsos²⁷. Surgem parques, prédios cada vez mais luxuosos e moradias que prometem uma vida feliz (e uma ascensão social). A indústria cinematográfica, a televisão, as propagandas de empreendimentos imobiliários e os programas governamentais criam uma imagética em torno do mito brasileiro da posse da casa própria como um correlato da família feliz. Neste aspecto encontramos em revistas e jornais matérias que destacam a aquisição do (primeiro) imóvel residencial como sinônimo de ascensão social:

Na era Lula, quase 40 milhões de brasileiros deixaram a linha da pobreza e se tornaram uma poderosa classe média consumidora. Essas pessoas passaram a se alimentar mais e melhor, a comprar automóveis e eletrônicos, a viajar nas férias e a realizar o sonho da casa própria.²⁸

Nessa conjuntura, o processo de crescimento urbano continua a provocar drásticas transformações socioeconômicas e espaciais no país. Aumentam-se os lucros e emergem conjuntos habitacionais nos bairros periféricos das cidades brasileiras (Figura 02).

²⁷É necessário observar a forma com que são construídos os padrões de aferição das classes sociais no Brasil que levam em consideração basicamente o consumo familiar como parâmetro da categorização das classes, muitas vezes vinculado à posse de um imóvel, um carro e outros bens.

²⁸GAMEZ, 2010, s. n.



Figura 02. A ampliação do programa *Minha Casa, Minha vida* e a revisão do valor das casas populares viabilizaram a construção de novas unidades no Maranhão.

Fonte: Internet. Disponível em: www.carlosbrandao.com.br.

Os conjuntos são, geralmente, formados por casinhas ou prédios segundo um modelo que expressa as demandas mínimas para a família moderna, com quatro cômodos: sala, quarto, cozinha, e banheiro. Para que não ocorra a invasão de espaços, seus moradores erguem muros e divisórias entre as habitações, orientados por um padrão rígido de manutenção do espaço. A reprodução deste padrão oferece inicialmente uma paisagem regular, promovendo uma sensação de organização que é interpretada como conforto. São pequenos monumentos de um gesto social atrofiado, pautado no sentimento de segurança. Os conteúdos narrativos dessas imagens são ao mesmo tempo familiares e estranhamente fictícios. São as mesmas imagens de ordem e progresso que acompanharam o século XX: “Não teria vindo para cá se não fosse tudo arrumado, em ordem.” falou o morador da Rua C²⁹.

²⁹Em conversa com a autora no conjunto habitacional Dom Lucas Moreira Neves em São João del-Rei em agosto de 2011.

Nesses novos bairros não existe passado, apenas a prospecção de um futuro vago. Criam-se conjuntos habitacionais que parecem aproximar pessoas, mas que tudo separam,³⁰ pois, comumente promovem a quebra dos laços afetivos existentes nos antigos bairros. Surgem espaços de conflitos que confrontam pontos de vista incompatíveis, mundos diferentes, complexos e múltiplos, discursos inconciliáveis que se encontram em um *agon* periférico. Nesse lugar, sem ponto de vista único, central e dominante, instalam-se condições favoráveis à consolidação da desordem e do caos que “às vezes desembocam em dramas e vêm alimentar a crônica de fatos diversos”.³¹ Para Bourdieu, no texto: “Os espaços dos pontos de vista”,³² coexistir e coabitar depende da percepção e compreensão característicos de uma ordem.

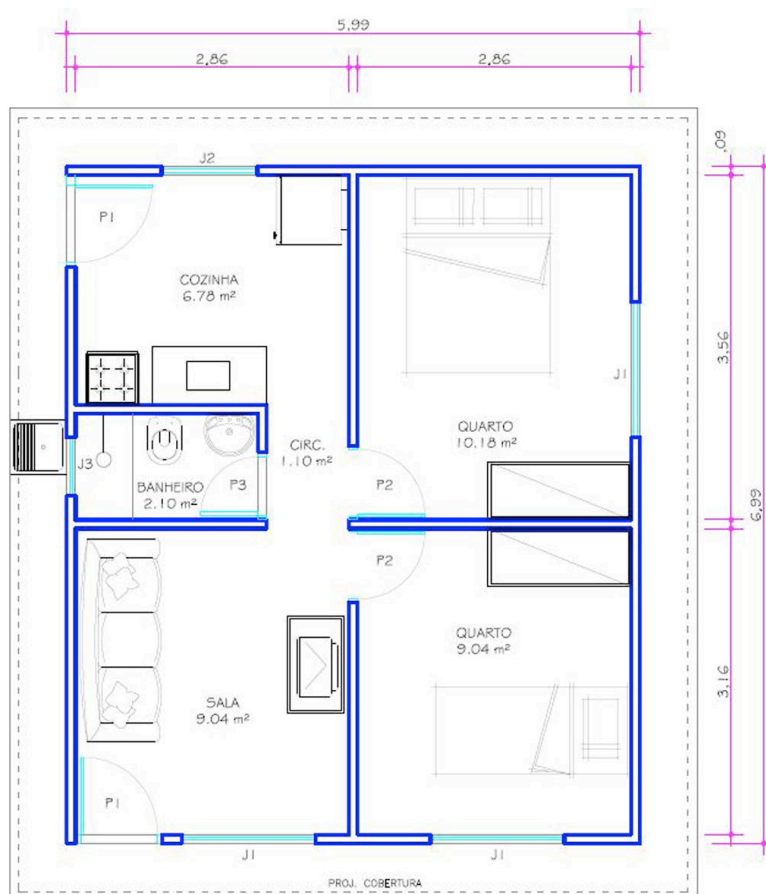


Figura 03. Planta baixa - casa popular.

Fonte: Internet. Programa Minha Casa, Minha Vida, Caixa Econômica. Disponível em: www.cacambas.com.

³⁰BOURDIEU, 2007, p.11.

³¹BOURDIEU, 2011, p.79

³²BOURDIEU, 2007, p. 11-13.

Mas quais narrativas, discursos e símbolos constroem o espaço físico dos bairros, dos conjuntos, dos prédios e das casas? A construção do espaço vivido foi expressa por uma equação em termos de custo e benefício: 42 metros quadrados de área útil por um custo aproximado de R\$ 300,00 para cada metro construído (Figura 03). Dois quartos, sala, cozinha, banheiro, área de serviço, e uma imagem limpa e organizada eliminam a visão desagradável da pobreza. Minha casa, minha vida! O sonho da casa própria foi transformado em um produto almejado, repetido, previsível, redundante (Figuras 04, 05 e 06).



Figura 04. Casa Popular. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Foto da autora.



Figura 05. Casa Popular. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Foto da autora.



Figura 06. Casa Popular. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Foto da autora.

A entropia³³ dos bairros periféricos sinaliza uma constelação socioespacial específica. Grupos de pessoas heterogêneas são dispostas à margem das cidades. Cada um luta por si e sobrevive da sua maneira. São expressões de individualismo que afirmam a propriedade privada e influenciam a estrutura, a dinâmica do conjunto e as trajetórias das pessoas deslocadas.



Figura 7. Formas estilizadas de uma casa com árvore.
Fonte: Internet. Disponível em: journal.chrisglass.com.

São espaços cenográficos que importam as formas estilizadas e estereotipadas de imagens (Figura 07), nas quais a família é o princípio organizador de uma ordem social. Seus membros se agrupam em torno de uma propriedade descartável, muitas vezes construída com materiais baratos e recursos construtivos rápidos, em terrenos instáveis, a qual vai passar de geração em geração. O termo “propriedade” não somente significa possuir um imóvel próprio, mas também traduz algo que é *próprio* da família: o seu *status*, o local a partir do qual esta pode falar e ter uma segurança social.

Embora, a imagem da família brasileira esteja centralizada em torno da casa própria como símbolo da autonomia, da liberdade e do bem-estar, o ordenamento das casas populares estabelece principalmente a segregação. Estas habitações apresentam uma beleza alienada, segundo regras de uniformidade, constituindo uma cidade da mesmice. Com suas

³³O termo entropia, que se refere ao conceito da física e à segunda lei da termodinâmica, é usado aqui para demonstrar a transformação do mundo em um universo marcado pela igualdade que abrange o todo, numa mesmice universalizada, conforme o conceito usado por Robert Smithson.

fachadas simétricas, as casas padronizadas dos bairros periféricos permitem uma visão artificial de ordem e igualdade.

Outros projetos habitacionais que se destinam à classe média também contribuem para a imagem insípida e monótona da urbe e produzem a condição entrópica (Figura 8). São prédios erguidos rapidamente, com materiais de baixo custo, mas em que se copiam padrões de empreendimentos luxuosos, a partir da aplicação de componentes genéricos, como forma cosmética. O que proporciona uma melhor aparência aos prédios e apartamentos. Para atrair os consumidores, são erguidos muros, cercas elétricas, grades, guaritas (na maioria das vezes vazias) interfones e uma garagem com portão automático. Com muita sorte (e algum dinheiro a mais) também são incluídos no *pacote* um elevador (social e de serviço) e um salão de festas. Nos *layouts* das plantas, observamos a fabricação serial do estilo de vida da classe média, com os lugares predeterminados da televisão, do sofá, das camas e mesas. Desta forma projeta-se a mediocridade universalizada da classe média.



Figura 08. Novas moradias para a nova classe média. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.

Numa visita a um apartamento de alto padrão, percebe-se que a redução de área útil limita a capacidade do indivíduo em projetar seu espaço. Tudo foi pensado e planejado por arquitetos e designers formados e capacitados por escolas (internacionais) e institutos renomados (normalmente europeus). Com esse “selo de garantia”, constrói-se um produto irresistível que poderia fazer parte de qualquer revista de *design* de interiores e arquitetura. Assemelha-se às decorações cenográficas das moradias de classe alta de personagens da telenovela das oito, agora disponíveis na vida real por um valor de R\$ 1.500.000,00 que pode ser financiado pela linha de crédito *Bom para todos*³⁴.

Contudo existem diversas maneiras pelas quais as práticas artísticas contemporâneas questionam e desafiam as noções de progresso e a onipresença da mesmice. Robert Smithson, em seus textos *Entropia e os novos monumentos* e *Passeio*

³⁴Programa de linhas de crédito do Banco do Brasil.

pelos monumentos de Passaic,³⁵ sugere um novo tipo de monumentalidade que ostenta entropia. Ele não enfatiza a desordem formal, entretanto observa que os monumentos da vida cotidiana não relembram o passado como os monumentos antigos, mas estimulam o esquecimento do futuro (Figuras 9 e 10). Esses monumentos não são construídos para, mas contra, a história. No lugar de representar séculos, eles apresentam uma redução sistemática do tempo. Em *Asphalt rundown*,³⁶ Smithson inicia um processo “de recuperação” que remete às diferentes situações que podemos observar em construções de ruas, avenidas, estradas, condomínios, prédios e casas (Figura 11). Entropia e processos da natureza se tornam visíveis. A noção de progresso modernista, que depende de uma crença no futuro, é substituída por uma ideia de um gasto sem volta, um gesto que implica um desgaste e que informa uma nova natureza da qual o homem faz parte.

³⁵Em 1967, Robert Smithson cria imagens e textos a partir de um passeio por sua por sua cidade natal Passaic, em New Jersey. As fotografias desse subúrbio norte-americano revelam instalações industriais como monumentos de uma paisagem esquecida e entrópica. O texto *A tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, foi publicado originalmente como *The monuments of Passaic* na revista *Artforum*, em dezembro de 1967, e relata experiência na qual ele considera a situação do monumento na entropia.

³⁶*Asphalt rundown* (que significa literalmente “Asfalto escorrido”) foi criado em uma pedreira em Roma, Itália, em 1969 e marca a ideia de trabalhar em sítios degradados pela intervenção humana. Nesse trabalho um caminhão despejou uma carga de asfalto em um penhasco íngreme. O asfalto seguiu a gravidade e preencheu as fendas. A elasticidade do material pintou a paisagem e criou um tipo de molde de uma área explorada e erodida.

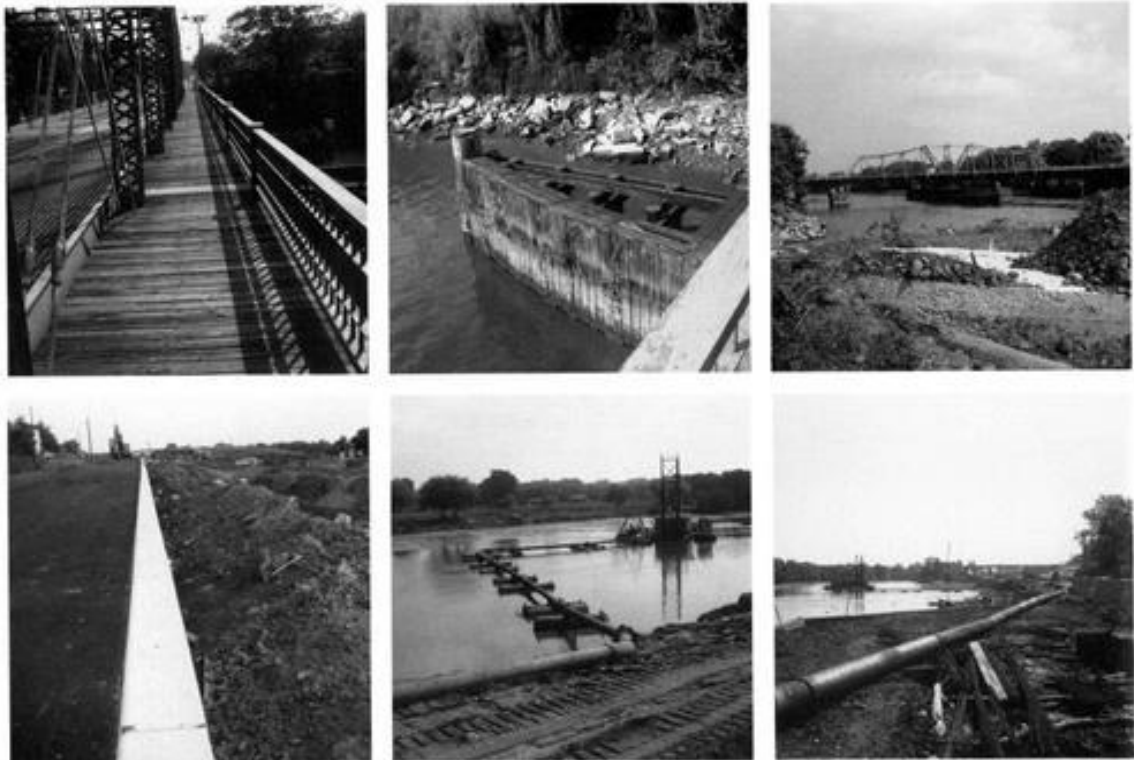


Figura 9. Robert Smithson. *Passeio pelos monumentos de Passaic*. New Jersey, 1967.
 Fonte: Internet. Disponível em: futilessetgraves.blogspot.com.



Figura 10. Robert Smithson. *Passeio pelos monumentos de Passaic*. New Jersey, 1967.
 Fonte: Internet. Disponível em: futilessetgraves.blogspot.com.



Figura 11. Robert Smithson. *Asphalt rundown*. Roma, 1969.
 Fonte: Internet. Disponível em: contemporaryartnow.wordpress.com.

Em passeios pela cidade de São João del-Rei e seu entorno, encontramos monumentos que nos relembram os monumentos entrópicos de Smithson; eles são instantâneos e existem somente no presente (Figuras12-16).



Figura12. *Lixo rundown*. Registro Fotográfico. São João del-Rei, Rio dos Mortos, 2011.
 Fonte: Fotografia da autora.



Figura 13. Casa de trabalhadores. Registro Fotográfico. São João del-Rei, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 14. Casa de trabalhadores. Registro Fotográfico. São João del-Rei, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 15. Casa de trabalhadores. Registros Fotográficos. São João del-Rei. 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 16. Casa de trabalhadores. Registros Fotográficos. São João del-Rei. 2011.
Fonte: Fotografia da autora.

Esses registros induzem-nos a pensar em questões como: O que constitui, na realidade, o lugar da casa em nossas mentes? Podemos criar nossas próprias moradias e viver sem pensar no futuro? O espaço público depende do espaço privado? Podemos pensar em uma casa que não faça parte da construção coletiva do sujeito, um imóvel que coincida com nossa construção subjetiva e particular, e não com a identidade social? Seria

possível não querer morar num apartamento de luxo que segue padrões uniformes de desejo de consumo, onde tudo está lindo e perfeito? Podemos viver e fruir o momento aqui e agora?

1 : 1 A VIDA SEM SALÃO DE FESTAS

Em 2009, Louise e eu começamos³⁷ a visitar um terreno no Vale do Sol, em Nova Lima, Minas Gerais. Trata-se de um lote de 600 metros quadrados coberto por uma vegetação incidental, típica da região (rica em minério de ferro), localizado num bairro emergente na região Metropolitana de Belo Horizonte, sem edificações, muros ou cercas.

As visitas ao lote ocorreram por aproximadamente um ano, geralmente aos finais de semana, ocasião em que um grupo de pessoas se reunia para descansar, pensar, conversar, trabalhar, além de limpar e capinar o terreno. Nesse período, em função das diversas ações, o espaço até então abandonado foi apropriado e transformado numa área usável e, de certa forma habitável (Figuras 17-21), sem que para isso fosse necessário algum tipo de planejamento prévio, mas de alguma forma, atendendo aos nossos desejos e necessidades cotidianas, quando:

- foi realizada uma primeira capina destinada à circulação no lote;
- confeccionamos móveis com elementos da natureza e do lugar, capins, madeiras, etc.
- sentamo-nos em pufes, montados com o mató decorrente da capina, dispendo-os debaixo de uma tenda para nosso almoço de domingo;
- construimos um fogão de pedras;
- delimitamos uma área para construção futura;
- colocamos estacas de eucalipto no intuito de criar uma área de sombra;
- instalamos pequenas mesas e suportes;
- plantamos pequenas áreas com sementes de girassol e milho;
- cultivamos flores, ervas, e outras plantas;

³⁷As visitas eram atividades de final de semana que envolviam passeios e outras ações ao ar livre. Não eram programadas ou planejadas, mas aconteceram de maneira espontânea.

- criamos ambientes com espécies da vegetação local, adquiridas e transportadas para o terreno;
- conversamos;
- convidamos amigos para passar o dia;
- celebramos a festa de aniversário de Catarina;
- descansamos.



Figura 17. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*. Vale do Sol, Nova Lima. 2009-2010.

Fonte: Acervo do grupo Thislandyourland.



Figura 18. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*. Vale do Sol, Nova Lima. 2009-2010.

Fonte: Acervo do grupo Thislandyourland.



Figura 19. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*. Vale do Sol, Nova Lima. 2009-2010.

Fonte: Acervo do grupo Thislandyourland.



Figura 20. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*. Vale do Sol, Nova Lima. 2009-2010.

Fonte: Acervo do grupo Thislandyourland.



Figura 21. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Vida sem salão de festas*. Vale do Sol, Nova Lima. 2009-2010.

Fonte: Acervo do grupo Thislandyourland.

Nesse período, o “novo” espaço de convivência se destinou também ao cultivo de hortaliças e demais plantas, a encontros sociais, dentre outras atividades nem sempre “produtivas”, entretanto, vivenciadas e compartilhadas. Talvez possamos denominá-las “improdutivas”, porque, apesar do esforço, poucas plantas vingaram, tendo em vista ser o terreno pedregoso, rico em minério de ferro e cheio de formigas. Ressalve-se, ainda, tratar-se de atividades e ações associadas ao lazer e ao ócio, por a ação não ter como fim uma atividade produtiva em termos materiais.

No quesito presença/integração no, e com o, lote, podemos afirmar que foi de uma precariedade efêmera em que os poucos vestígios deixados indicaram as atividades realizadas. Vemos o desgaste de atividades e pequenos monumentos que recordam as experiências e vivências. Segundo observação de Jacques Le Goff, no texto Documento/Monumento, “a memória coletiva e a sua forma científica, a História, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos”. Para ele, o monumento “é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.”³⁸ O monumento implicaria assim, numa perpetuação voluntária em forma de uma composição intencional. O monumento é sujeito a mudanças e se atualiza de acordo com a passagem do tempo. Acredita-se que o monumento e o documento deveriam resistir ao tempo, mas para Le Goff, o monumento é uma construção temporal e o documento também é uma construção, uma montagem ficcional, um pensamento corroborado por outros autores, a exemplo de Foucault.

Para esses escritores, o problema da história está em questionar os documentos, em desestruturar, desmontar, demolir o documento e em evidenciar o seu caráter de monumento. Deste modo, “O documento é monumento, resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente –,

³⁸LE GOFF. 1996, p. 535.

determinada imagem de si próprias”.³⁹ A monumentalidade do trabalho *Vida sem salão de festa* analisa as condições de produção da casa-documento-monumento como símbolo da autonomia, da liberdade e do bem-estar e registra a vitória do mato que retomou a maioria das áreas cultivadas.

É possível associar o campo à natureza e a cidade à cultura. Para o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser, a cultura é um conjunto de objetos, composto por habitações, mobiliários, maquinários, vestuários, etc., compreendendo a tríade – objetivo, objectual e problemática – decorrente da idealização de homens que inventam os objetos a sua volta como condição da sua experiência e existência. Desta forma a sociedade se envolve em torno dos processos de produção, acumulação e consumo, numa perspectiva de que esses objetos contribuam para remover, superar e transformar obstáculos; entretanto, cada novo objeto cria novos problemas, levando à sua remoção ou (re)adaptação. Consequentemente, cada objeto que promete ou assegura uma vida feliz e com mais conforto, sempre implica uma responsabilidade a mais, uma (in)segurança adicional, um receio de que algo se quebre, se perca ou deixe de acontecer. Nas palavras de Flusser os objetos “contra-atacam”⁴⁰.

A partir desta conjuntura e sob as observações de Flusser, os objetos lançados em nosso caminho implicam, não somente questões estéticas, mas também políticas, já que são objetos entre pessoas, podendo ser problemáticos, bem como dialógicos. Neste ponto, Flusser realça as características comunicativas, intersubjetivas dos *designs* responsáveis que se distinguem de objetos de desejo, muitos dos quais almejados como símbolos de *status* e poder, independente da classe social.

Nessa acepção, é possível pensar numa cultura em que os objetos não restrinjam a liberdade das pessoas, mas, funcionem como mediadores e meios. Talvez devamos pensar

³⁹LE GOFF. 1996, p. 548.

⁴⁰FLUSSER, 2007, p.46-50.

quais objetos podem ser redesenhados para atingir essas finalidades e quais deveriam ser abandonados. Mas por onde poderíamos começar? Será possível uma vida sem salão de festa? Uma vida sem as opções de lazer projetadas? Uma cidade sem muros?

“O que está errado com a felicidade?” Hoje não sei quanto tempo levaria a contar todas as coisas que existem em minha casa. Considero a maioria delas inutilidades. Documentos/monumentos, coisas pesadas, que dificultam meu deslocamento espontâneo, tornando-o cada vez mais difícil. Talvez, a casa seja esse ambiente de acúmulos, de coisas pesadas que se tornarão lixo, quem sabe se antes, ou depois, de minha morte. Coisas materiais de diferentes pesos que se prendem e nos prendem ao local, fazendo rememorar as circunstâncias. Trambolhos que me fazem lembrar com saudades dos tempos em que todos os meus pertences cabiam em uma mochila, e a casa era o lugar onde se dormia naquela noite, fosse no campo, numa estação de trem, no chão de uma casa vazia, num sofá ou numa cama.

O que se precisa para se viver? O que são as coisas necessárias? Como deve ser o nosso meio para que seu contragolpe não nos cause dor? Como deveriam ser os objetos, como deveriam ser as nossas casas para que o seu *contra-ataque* nos fizesse bem? Como serão esses objetos entre pessoas, esses meios ou mediadores dos quais fala Flusser? Para ele o termo “meio” se refere principalmente a algo entre dois pontos. Mas “meio” também pode se referir ao lugar onde se vive ou a uma possibilidade de comunicação. Buscamos uma *casa-meio*, um objeto dinâmico e orgânico que facilite a interação entre pessoas, natureza, cidade. Uma *casa-meio* que não se fecha sobre si mesma para afirmar e proteger a propriedade privada, mas que se abra para o espaço público. Um lugar que funcione nas duas direções, para dentro e para fora, um limiar que possibilite a projeção do sujeito, que facilite sua participação na construção das relações intersubjetivas e do espaço social. Um espaço que esteja inserido tanto na dinâmica da vida das pessoas, quanto no contexto maior

da cidade.

Aqui, podemos associar nossas atividades e o conjunto de objetos criados e selecionados aos conceitos da arte contextual de Paul Ardenne⁴¹ e à dimensão ficcional das imagens da precariedade de Nicolas Bourriaud⁴². Estabelecemos uma relação com o meio, *per si*, um uso fora dos padrões comerciais que instaura outras maneiras para se pensar a casa, o salão de festas. (In)formamos o mundo criando modelos⁴³ e materiais simbólicos que se inscrevem no cotidiano. *A vida sem salão de festa* possui uma relação direta com a realidade, ela é o início de um trabalho em situação, que valoriza a dimensão local do seu contexto. De forma esporádica ou temporária, vencemos alguns obstáculos sem sentir a dor do contragolpe. Construimos pequenas situações que atribuem um sentido contrautópico à realidade e ao conformismo da nossa relação com o espaço privado. Não se trata de estetizar o lote em termos do embelezamento, mas de realizar uma imagem contra a percepção da moradia como objeto de consumo e como obstáculo. Exploramos *momentos casa*, nos quais os elementos inseridos ofereçam meios e possibilidade de aproximação entre o público e o privado, entre cidade e natureza, entre trabalho e lazer e entre as festas e o cotidiano.

As ações realizadas podem ser vistas como uma “montagem alternativa da realidade vivida”⁴⁴. Elas conferem à realidade um caráter transitório e uma qualidade precária que formaliza e informa os comportamentos, sociabilidades, espaços e funções. *Vida sem salão de festa* produz uma ficção, uma realidade em que as coisas funcionam de maneira diferente, uma realidade em construção, um “plano B” no qual as necessidades e desejos das pessoas determinam os espaços, levando, inclusive, a questionamentos relacionados aos valores hegemônicos de classes sociais, tornando visíveis as coisas

⁴¹ ARDENNE, 2002, p.15-16.

⁴² BOURRIAUD, 2009, p.122.

⁴³ FLUSSER, 2007, p. 13.

⁴⁴ BOURRIAUD, 2009, p.114.

pequenas, as coisas perdidas ou reprimidas pelo consenso e pela lógica do consumo. Podemos viver em uma *casa meio*? Podemos ainda pensar em uma casa aberta que possibilite comunicação e contato com o seu contexto local?

Vida sem salão de festa realiza um espaço ficcional que reivindica habitações e moradias não excludentes ou fechadas sobre si mesmas, divulgando a idéia de *design* responsável, aquele que integre aspetos da natureza e da cidade sem criar os efeitos colaterais comuns aos objetos de consumo. Trata-se de uma experiência vivencial na qual participamos como protagonistas na fabricação de objetos que informam nossos modos de vida e na qual a liberdade é inerente ao ato de criar e não ao consumo de uma *casa-imagem*. Estabelece(u)-se, assim, uma situação que reinventa a relação entre o indivíduo, os objetos de consumo e a moradia, desafiando os conceitos históricos que fundamentam os projetos padronizados, as casas genéricas de conjuntos habitacionais e as imagens de segurança, qualidade e condição de vida dos condomínios fechados. Ela justapõe o consumo do sonho da casa própria a ações que contribuem para a produção de outros olhares sobre a cidade.

1 : 2 DO MONUMENTO AO ANTIMONUMENTO

É possível pensar o trabalho *Vida sem salão de festa* como arte pública? O contexto natural da arte pública é o espaço público. E o espaço público nasce com a cidade. Ele está presente sob a configuração da *Ágora* grega, nos espaços públicos de igrejas e nos parques e jardins da monarquia. Hoje o espaço público se afirma por meio de políticas públicas e por meio do embate com os espaços privados da cidade. As noções de público e privado são negociadas em lutas democráticas e protestos⁴⁵. Em muitas cidades

⁴⁵Um exemplo são os acampamentos dos trabalhadores rurais sem terra e sem trabalho. O Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST organiza os “sem terras” para exigir o direito constitucional da função social da propriedade privada e demanda o acesso a terra para todos. Em forma de protestos, ocupações e confrontações, reivindica o uso de terras improdutivas e terras ociosas. Disponível em: <www.mst.org.br>.

da América Latina entendemos o espaço público como um espaço qualificante e emancipatório, mas esquecemo-nos da sua relação com a propriedade privada.

Por isso é que normalmente se atribui à arte pública uma importância histórica nos processos civilizatórios e no projeto da urbanização dos espaços. A preocupação com seu papel e sua relação com a (re)criação do espaço público se manifestou ao final do século XVIII, durante a Revolução Francesa. Buscou-se criar a imagem da cidade como espaço vital da diversão democrática e da boa vida, para o qual políticas culturais foram planejadas a fim de integrar os programas de lazer e descanso compensatórios. Desta forma, no âmbito das artes, estabeleceu-se uma área para o fomento de estratégias destinadas a lidar tanto com o embelezamento, quanto com a criação do espaço público.

No Brasil, um dos primeiros empreendimentos desta natureza traduziu-se na criação do Passeio Público, um parque ajardinado localizado no centro histórico do Rio de Janeiro, entre a Lapa e a Cinelândia. O Passeio Público surgiu como um projeto de recuperação de uma lagoa chamada de Boqueirão d’Ajuda, um charco utilizado para o despejo dos dejetos, um pântano fétido que desaguava no mar⁴⁶. A lagoa foi aterrada e sua ocupação planejada e executada pelo “mais singular ponto de vista urbanístico do Brasil do século XVIII”⁴⁷. “*Criou-se um jardim público aprazível para servir à população da cidade*”⁴⁸.

O jardim, construído em 1783, foi encomendado pelo poder público e idealizado pelo Mestre Valentim. Em seu interior encontravam-se espécies da flora tropical (mangueiras, tamarineiros, jaqueiras, jambeiros, palmeiras, cedros, pinheiros etc.) e sua requalificação foi reforçada por obras de infraestrutura e paisagística, como a instalação de chafarizes, esculturas e pirâmides, além de um belvedere, um terraço, mesas e bancos, para

Acesso em: 15.02.2012.

⁴⁶MACEDO, 1991. p.53.

⁴⁷SEGAWA, 1996. p.77.

⁴⁸TERRA, 2000. p. 42.

uso dos visitantes. Desenhado em estilo francês, o parque seguiu o modelo dos jardins aristocráticos dos palácios europeus, nos quais, ruas em linhas retas formam desenhos geométricos. O jardim foi, segundo a historiadora de arte Anna Maria Monteiro de Carvalho:

[...] um dos mais representativos do ideal de civilidade instituído nas modernas cidades européias da época: um monumental jardim público, como sinônimo de bom gosto, luxo e entretenimento – uma expressão da natureza dominada pela razão do homem –, ao qual se opunha um imponente chafariz para utilização popular.⁴⁹

As ideais de civilidade, bem-estar, higienização e saúde pública, à maneira européia racionalista, presentes no projeto do conjunto do parque, promoveram uma interação entre política, paisagismo, urbanismo, artes plásticas e arquitetura. Com a obra higienista, de saneamento e embelezamento e a ligação entre o centro e a zona sul do Rio, valorizou-se uma região e criou-se um ponto de encontro da alta sociedade. O conjunto visava não somente às melhorias da área ocupada pelo parque e seu entorno imediato, mas, também, a transformação do Rio de Janeiro numa cidade mais atraente, confortável e moderna.

O parque era principalmente utilizado pela elite social e aberto ao povo esporadicamente por ocasião de comemorações reais, como em 1786, nas festas comemorativas do casamento do príncipe D. João com a princesa Carlota Joaquina, realizado em Portugal.⁵⁰

O jardim era cercado por grades para impedir o livre acesso. O portão de entrada era de ferro fundido e apresentava ao centro uma placa que exibia de um lado as armas reais, e de outro um medalhão com os perfis da rainha D. Maria I e do rei D. Pedro III⁵¹. O modelo visava a atender a um público seletivo, culto, homogêneo, característicos da fluidez, da estetização e da culturalização da vida cotidiana segundo os moldes europeus. Nesse cenário, criou-se uma encenação da natureza tropical como fundo para as comemorações espetaculares da corte.

⁴⁹MONTEIRO DE CARVALHO, 1999. p.15.

⁵⁰Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=901

⁵¹A cartela foi arrancada durante a Regência e recolocada posteriormente.



Figura 22. Mestre Valentim. *Chafariz dos Jacarés*. Passeio Público. Rio de Janeiro, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.

Nos séculos XVIII e XIX, o Passeio Público tornou-se um importante ponto de encontro para a classe abastada da sociedade, e, no entanto, um lugar raramente acessível à população. Embora o lugar tenha passado por inúmeras intervenções destinadas à reformulação e restauração, observa-se hoje certo abandono e descaso com esse espaço urbano.

O parque, localizado estrategicamente em uma área central da cidade, com seus bancos sob as árvores e com seus recantos sombreados serve para o descanso ou, simplesmente, para a contemplação e deleite de todos. Entretanto, atualmente esse jardim se encontra relegado a um território de ninguém. Pouco restou do glamour visível nas gravuras do século XVIII. Os chafarizes encontram-se secos (Figura 22), as esculturas e pirâmides perdidas no centro de uma ilha cercada por trânsito intenso, um terraço sem vista, cortado da praia de Guanabara pelo Aterro do Flamengo e a Avenida Beira-Mar (Figuras 23- 24).

Projetos como este sugeriram construções monumentais e majestosas destinadas a guardar e transmitir a memória de um momento histórico. São equipamentos/monumentos,

eternizados em formas sólidas e, quando cuidados e instalados em espaços urbanos, participaram de um culto da memória e da permanência, da invenção de uma consciência coletiva e da construção do chamado espaço público. (Figura 25).

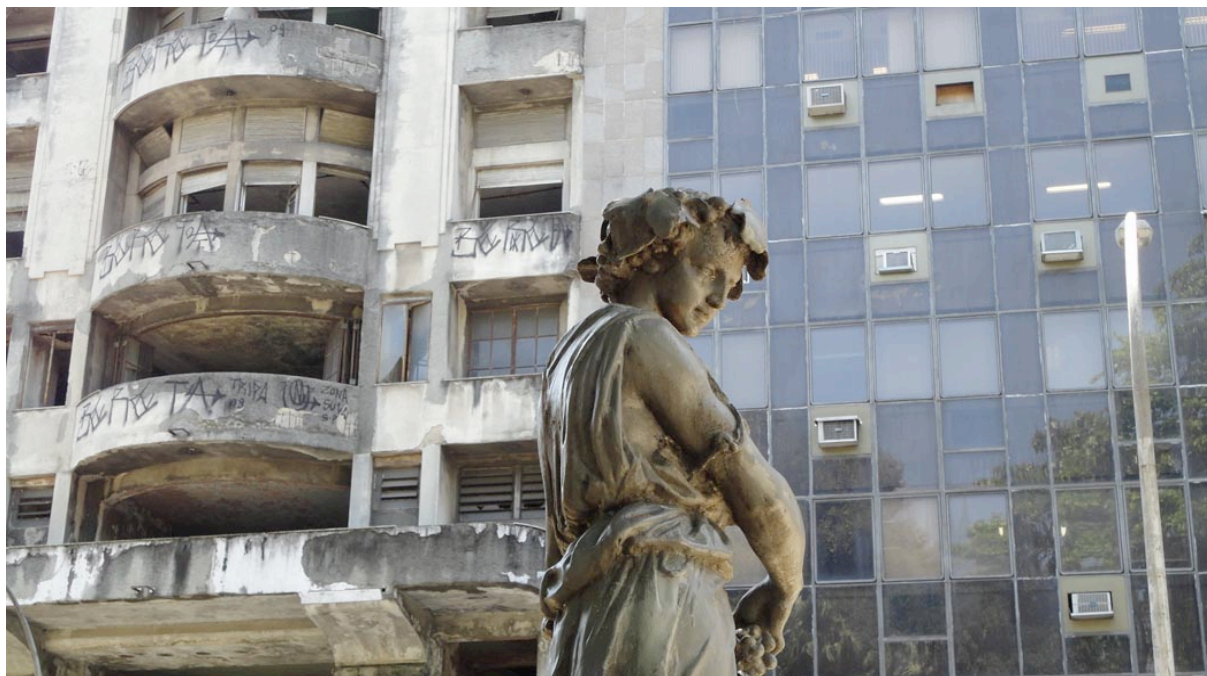


Figura 23. Vistas do Passeio Público. Registro Fotográfico. Rio de Janeiro, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 24. Vistas do Passeio Público. Registro Fotográfico. Rio de Janeiro, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 25. Pés da Estatua de M. Gandhi. Passeio Público. Registro Fotográfico. Rio de Janeiro, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos).⁵²

Pela citação de Riegel, percebe-se que os monumentos estão relacionados ao discurso ideológico ou institucional, e que foram erguidos dentro de critérios normativos de qualidades artísticas vigentes. Construídos, preservados e valorizados como fatores essenciais para a experiência de sítios, cidades, países, eles eram reconhecidos socialmente como marcadores permanentes da identidade local e nacional. Em sua volta criavam-se mitos culturais que causaram ou apresentaram efeitos sociais a médio e a longo prazos.

Claes Oldenburg, ao observar que “monumentalidade é a tentativa de dominar um indivíduo com sentimentos de grandiosidade ou perfeição”,⁵³ identifica, além da arte em espaços públicos com os efeitos espetaculares, as técnicas monumentais presentes nesse tipo de trabalhos. Para ele, a tradição da grande escala dos projetos para áreas externas é uma aberração que se desvia de suas intenções significativas originais e dos benefícios

⁵²RIEGEL, 2006, p. 43.

⁵³OLDENBURG, 1982, p. 246. Texto original: “Monumentality is the attempt to overpower an individual with affections of grandiosity or perfection.”

humanistas visados anteriormente.

Até hoje, políticos, paisagistas, urbanistas e artistas se preocupam com a criação do espaço público, que parece a cada vez menor e mais restrito a grupos sociais e interesses pessoais. Continua-se idealizando espaços comunicativos e áreas de descanso e, claro, de lazer. Ainda se percebe a cidade como o espaço vital da diversão e da boa vida, capaz de oferecer a cada final de semana uma farta gama de eventos. A cultura permanece um elemento considerado importante na produção de qualidade de vida e tem se firmado como essencial para o marketing das cidades e para a constituição da imagem de uma vida plena.

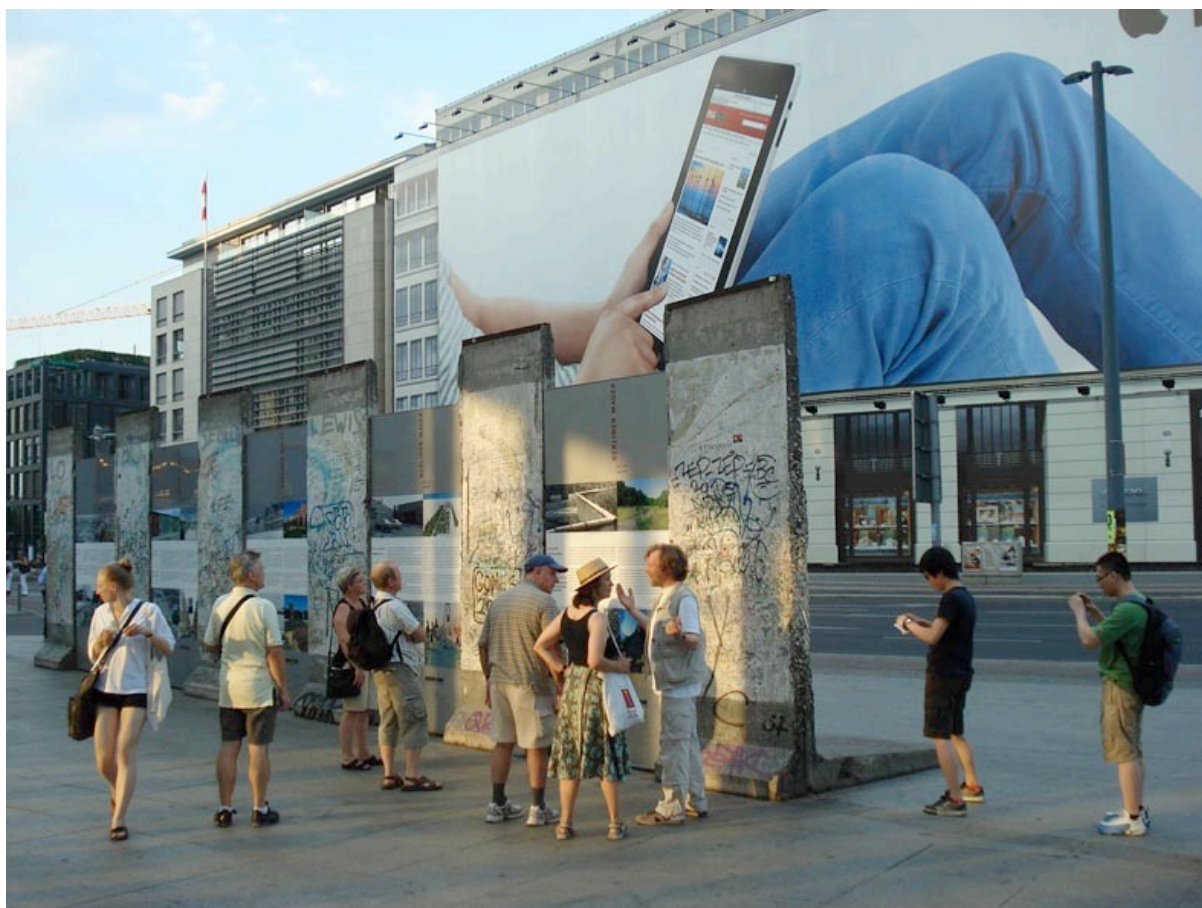


Figura 26. Arte Pública. Potsdamer Platz, Berlim, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.

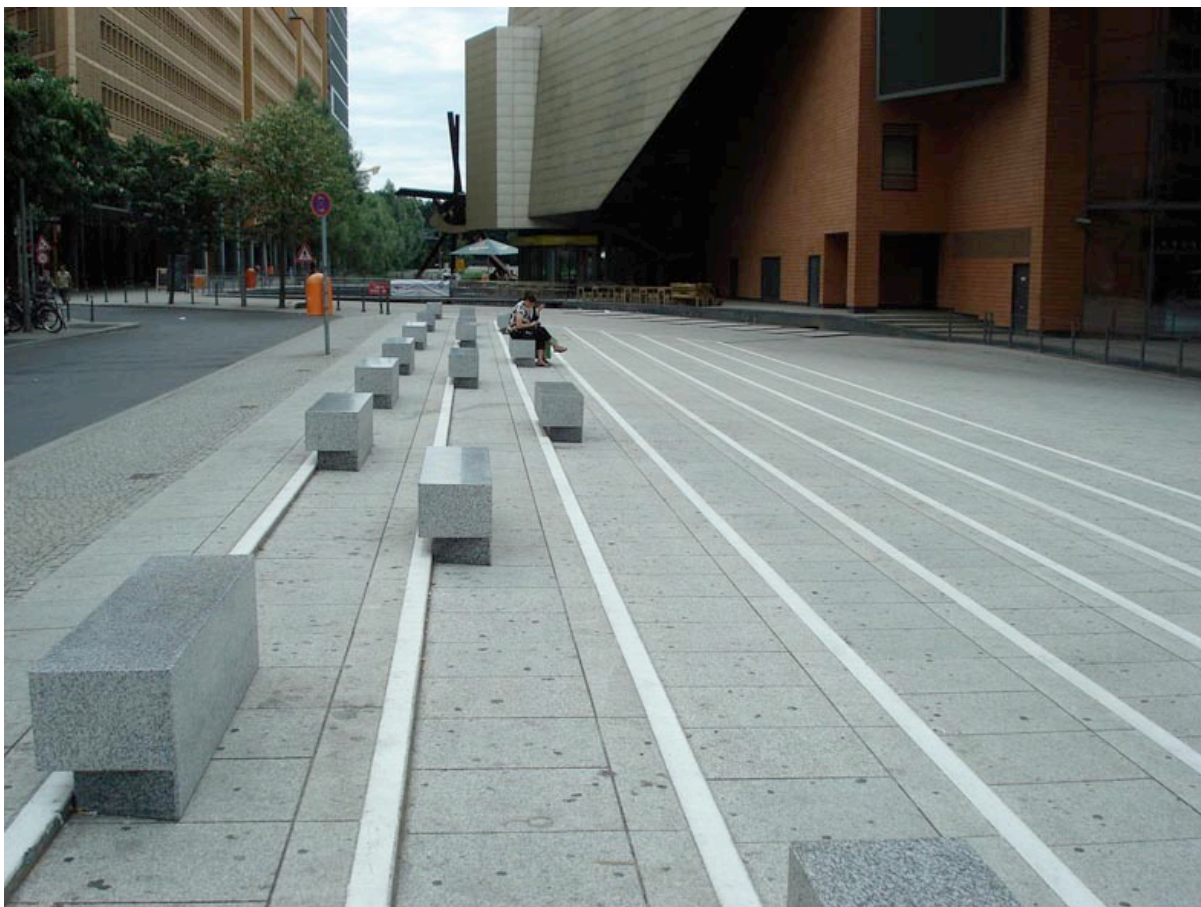


Figura 27. Arte Pública. Potsdamer Platz, Berlim, 2010.

Fonte: Fotografia da autora.

Os monumentos e as obras de arte que expressam valores sociais denominados “públicos” são indivisíveis da esfera político-econômica (Figuras 24-25). São eles encenações do sujeito social e reflexo de fatores econômicos – o sítio principal da produção simbólica. Eles produzem o real [muitas vezes reproduzindo os valores dos sistemas vigentes]. Os monumentos no século XIX e XX muitas vezes extrapolaram a representação de fatos históricos e incluíram outras manifestações comumente chamadas de obras de arte.

As grandes esculturas modernistas que valorizavam as praças e seus prédios, de acordo com a cotação do autor da obra, foram denominadas por James Wines de “plop art”⁵⁴. O termo “plop art” evoca a imagem de uma arte que caiu no espaço urbano sem

⁵⁴Kwon cita a expressão atribuída ao arquiteto James Wines numa nota de rodapé (KWON, 2002: 65). O termo se refere principalmente às esculturas abstratas monumentais em praças públicas.

interagir com o contexto ou dialogar formalmente com o *site* (Figuras 28, 29). Os cachês dos artistas eram vistos como investimentos das empresas (que usam dinheiro público para a aquisição das obras) numa relativa contribuição à “melhoria” da imagem da cidade e da valorização da imagem da companhia.



Figura 28. *Plop art* segundo Calder. Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 29. *Plop art* segundo Picasso. Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

Já nas cidades estadunidenses, como, por exemplo, em Chicago, Illinois, algumas áreas centrais foram evadidas quando da opção locacional das indústrias, a qual reorientava a política de redução de custos decorrente das necessidades logísticas, conforme preceitos capitalistas, ou por conta de uma legislação urbanística que procurou transferir os grandes empreendimentos para áreas afastadas da cidade. Concomitante a essa transferência, ocorreu também, uma forte busca pela moradia no subúrbio, símbolo de qualidade de vida e do próprio advento tecnológico das montadoras de automóveis. O que estimulou, a partir da produção em escala do automóvel, o uso do transporte individual, fator que certamente contribuiu para uma política de expansão das cidades e a criação de novas vias de acesso ao interior da urbe.

Em Chicago, e em outras cidades em torno dos grandes lagos, buscava-se elevar a qualidade de vida por meio do distanciamento dos problemas sociais decorrentes do

adensamento urbano e do afastamento da natureza. Se isso, por um lado, significou uma prosperidade para a indústria automobilística, que poderia vender os meios de transporte necessários para a mudança de estilo de vida, por outro lado, para as áreas residenciais centrais, essa evasão resultou em um empobrecimento devastador. Sem meios econômicos, os *rundown neighborhoods*⁵⁵, reconhecidos por seus conflitos e problemas como *bad neighborhoods*⁵⁶, começaram a receber investimentos privados e públicos num estímulo à recuperação e restituição do seu valor imobiliário (Figura 30). Em Chicago, nas últimas décadas, projetos artísticos, eventos e monumentos públicos alastraram-se no *Loop* e no seu entorno. Eles visaram a sanar os conflitos, mas acabaram por transformar o centro em um museu aberto e as áreas recuperadas em moradias interessantes para famílias jovens e ricas “apreciadoras” da cultura, além de promover a inversão ideológica decorrente do transporte público de qualidade: a preferência por residir próximo aos centros urbanos, em áreas consolidadas e com infraestrutura condizente com os novos tempos e necessidades. Áreas como o East Village e Hyde Park e o South Side, até então inacessíveis a eurodescendentes, brancos sem fisionomia latina, são hoje consideradas chiques. Entretanto, depois de restauradas e higienizadas, pouco restou dos vestígios multiculturais dos moradores anteriores.

⁵⁵Bairros negligenciados e economicamente falidos.

⁵⁶Bairros pobres com alto índice de criminalidade.



Figura 30. Empreendimento Imobiliário, Hyde Park. Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

Passadas duas décadas, em 2009, procurei, durante um passeio diurno, alguns lugares que frequentei no East Village no início dos anos 1990: espaços culturais, lojas de usados, o supermercado *Los dos Hermanos*, os restaurantes poloneses com o melhor *Borsch*, e, seguindo para o Sul, o mercado gigantesco da Rua Maxwell, de artigos com origens duvidosas, que, além dos produtos de segunda mão, oferecia todo tipo de *serviço 24 horas*. Numa bela tarde ensolarada de outono, jovens casais empurravam seus carrinhos desfilando com seus lindos bebês, folhas amarelas coloriam o asfalto e pessoas se relaxavam nos bancos do Hyde Park. Neste cenário fui surpreendida por novos lugares como o agradável Lurie Garden em Millenium Park (Figura 31).



Figura 31. Millenium Park, Vista aérea, 2009.
Fonte: Google Earth.



Figura 32. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Millenium Park, Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 33. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Millenium Park, Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 34. Jaume Plensa, *Crown Fountain*, Millenium Park, Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

O Millennium Park, localizado em Chicago, Illinois, foi inaugurado em 2004. O então Prefeito, Richard M. Daley, declarou: "O Millennium Park orgulhosamente honra e constrói diversas tradições em Chicago de uma só vez – bela arquitetura, paisagem, áreas ajardinadas preservadas e a contínua celebração das artes." Sua construção e *design* receberam muitos prêmios e o lugar tornou-se uma das maiores destinações turísticas em Chicago nos últimos anos. O parque distingue entre suas atrações diversas obras chamadas “arte pública”, o *Cloud Gate* (Figuras 32, 33), o *Crown Fountain* (Figura 34), o *Jay Pritzker Pavilion* e o *Lurie Garden* (Figura 35) entre outras. Multiplicando seu orçamento inicial de U\$150.000.000,00 por mais de três vezes, o Millennium Park foi financiado por uma parceria público-privada⁵⁷ – PPP. Trata-se de uma área de lazer onde a cada fim de semana ocorrem novos eventos. Mas se para alguns a cidade nunca foi tão diversificada e interessante, para outros fica cada vez mais difícil ter acesso a ela; afinal os espaços de lazer e descanso no Millennium Park são somente para aqueles que podem pagar o deslocamento, o estacionamento, os restaurantes, ou mesmo se hospedar numa área supervalorizada pelo investimento e oferta cultural. O parque é um registro do “desenvolvimento” de um novo urbanismo presente em outras cidades como PotsdamerPlatz em Berlim ou o Battery Park em Nova Iorque. São cidades movidas pelo lucro, não ganham pelos ingressos de entrada, mas pela construção de uma infraestrutura, um contexto, uma imagem de cidade mais atraente, confortável e contemporânea. A implementação dos parques e praças ajudou cidades como Chicago, Berlim e Nova Iorque a criar e ostentar uma imagem de alto padrão de vida que atrai turistas e investidores.

⁵⁷O custo final do parque foi calculado em U\$475 milhões. A cidade pagou um total de U\$270 milhões e os doadores particulares o restante.

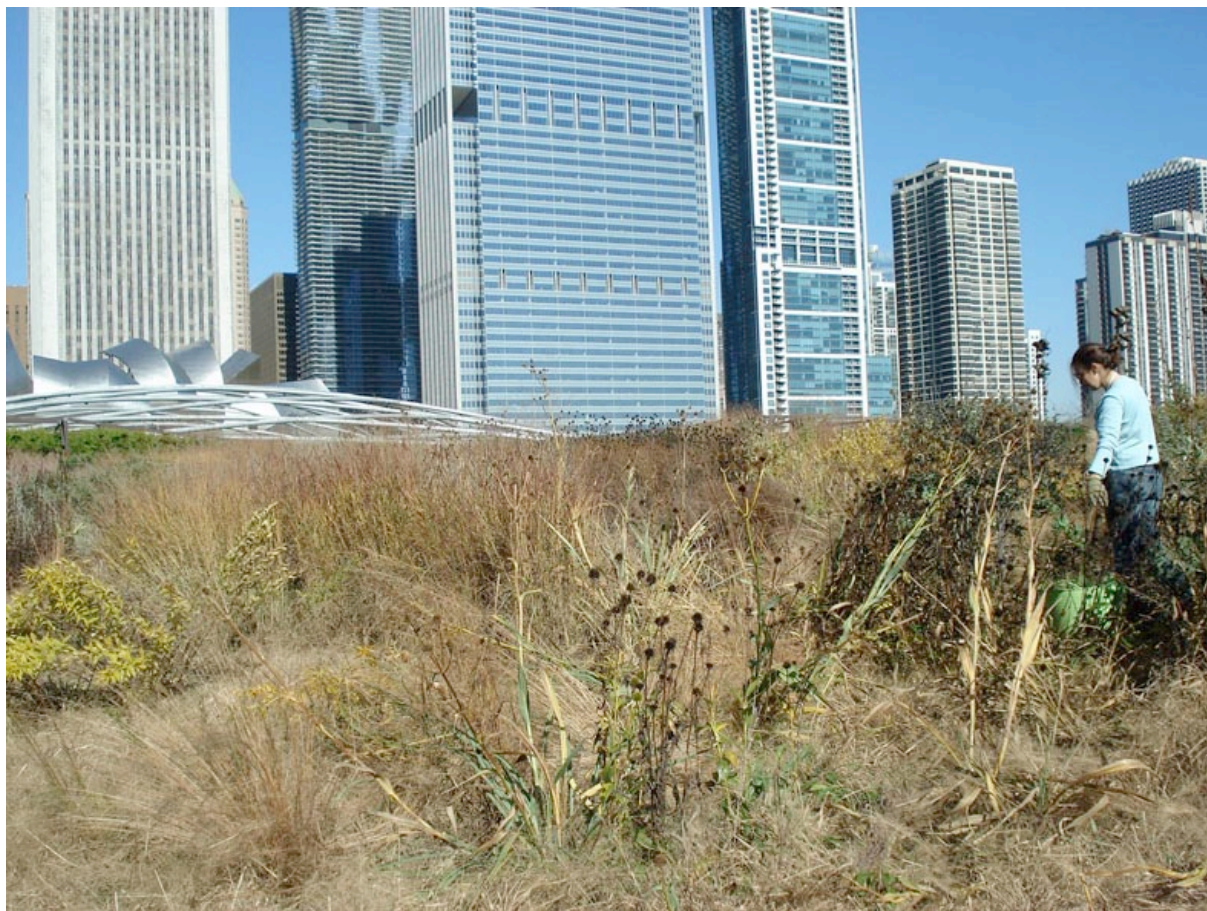


Figura 35. Kathryn Gustafson, Piet Oudolf e Robert Israel, *Lurie Garden*. Millennium Park, Chicago, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

A monumentalização dos objetos de arte gera artefatos que marcam o entorno. Mas, embora com pretensões de alcançar a eternidade, eles não possuem uma permanência física. Historicamente criou-se uma distinção entre objetos de arte e monumentos. Monumentos eram relacionados ao discurso ideológico ou institucional e concebidos dentro dos critérios normativos vigentes da qualidade artística. Erguidos, preservados e valorizados como fatores essenciais para a o desfrute de sítios, cidades, países, em suma, eram reconhecidos socialmente como marcadores da identidade local e nacional. À sua volta criaram-se mitos culturais que denotavam efeitos sociais a médio e a longo prazos. Monumentos e outros tipos de expressões artísticas em espaços urbanos são promovidos e consumidos pelos meios de comunicação e pela indústria de turismo como marcadores permanentes de identidade na sociedade do espetáculo; mas, muitas vezes, por meio das

mudanças das políticas oficiais e pela ação do tempo e da população, eles são destruídos, removidos, substituídos, resignificados ou esquecidos.

A cidade de São Petersburgo, que é considerada o berço da Revolução Russa, foi renomeada de Leningrado⁵⁸ (1924–1991) após a morte de Lênin.⁵⁹ No dia 1 de abril de 2009 uma explosão danificou, nessa cidade, um dos últimos monumentos da era soviética. A explosão deixou um buraco de quase um metro na parte traseira da escultura do líder comunista (Figura 34). Mas qual história estamos vendo? A escultura pode ser levada a sério? Vandalismo é um ato significativo? O que se vê no buraco da explosão na parte traseira do monumento a Lênin? O buraco é mais real que a estátua de bronze? É a destruição de um resquício da memória quase apagada de um passado recente? (Ou seja, uma piada para o dia da mentira?) Em lugar da memória ou de um valor histórico encontra-se um vazio, uma ausência que também lembra uma ação. Uma ação destrutiva que não desafia a memória oficial vigente, mas que ainda não se reconciliou com questões do passado. O buraco da explosão se apresenta como um ato de vandalismo ou um memorial acidental, uma advertência espontânea sobre o sentido das coisas e um alerta sobre o sentido da história. Qual imagem se gostaria de colocar no lugar do vazio? Qual “real” é evocado pela explosão?

⁵⁸Leningrado foi fundada em 1703 pelo czar Pedro, o Grande, em homenagem a São Pedro, a cidade se chamou São Petersburgo até 1914, quando passou a usar um sufixo russo, e virou Petrogrado. Em 1918, em uma homenagem a Lênin (Vladimir Ilitch Ulianov) a cidade foi renomeada Leningrado. Após o colapso da União Soviética, Leningrado voltou a ser chamada de São Petersburgo.

⁵⁹Por quase setenta anos Lênin foi venerado na União Soviética. Seu corpo embalsamado está exposto no mausoléu de Moscou até hoje.



Figura 36. Mikhail Anikushin, *Lênin*, 1 de abril de 2009, Imagem de divulgação da Imprensa. São Petersburgo.

Fonte: Internet. Disponível em: casadokct.blogspot.com.

Como ação, a explosão levanta uma série de questões sobre as práticas artísticas urbanas e o estatuto da obra de arte ou do monumento no espaço público. A arte pública ainda é capaz de influenciar a maneira como vemos ou formamos um sentido histórico? Segundo um dos personagens de *Mao II*, de Don DeLillo,⁶⁰ não é o monumento ou a obra de arte que possuem essa função.

[...] é exatamente a linguagem [do terrorista] que chama atenção, a única linguagem que o Ocidente entende. A forma que determina como os vemos. A forma de dominar a disparada de infindáveis correntes de imagens.

Uma ação particular (nesse caso considerada vandalismo e não terrorismo) se torna pública e se impõe à maneira como vemos e vivemos a cidade. Revisita-se a história para inserir o buraco da explosão. A arte ainda (in)forma a maneira como vemos e como vivemos?

⁶⁰Don DeLillo, *Mao II*. New York: Viking, 1991.

Nos contextos urbanos, podemos observar uma relação entre espaços públicos e arte pública. Historicamente, pensamos que as diferentes manifestações artísticas no espaço público são arte pública. Fica-se então com a dúvida de como poderíamos definir o espaço público. A produção do espaço e seus elementos constitutivos viraram uma questão central em diferentes eventos de arte *site-specific* como *InSite* e *Skulptur Münster* nas quais o *site* não somente se define como local físico aberto, mas, também, como sítio no sentido social, político e econômico. Arte pública pode ser vista em interiores, em construções e em casas. Com a crescente homogeneização dos centros urbanos e a dispersão da sociedade em bairros cada vez mais precários, fragmentados e distantes, fala-se hoje do fim do espaço público, ou da emergência de um espaço pós-público. Criam-se iniciativas não institucionais para recuperar o espaço público perdido. Nas artes, durante as últimas duas décadas, ampliaram-se as estratégias que lidam com essa missão de uma forma não institucional e participativa de arte pública.

No projeto do conjunto Park Fiction, o desejo motivador era o de “sair dos apartamentos e ir à rua”.⁶¹ Park Fiction ou o Antonipark é localizado às margens do rio Elbe no bairro de St. Pauli, em Hamburgo. Ele foi idealizado por habitantes e artistas, em meados dos anos 90, em oposição à especulação imobiliária de sua área. A mobilização coletiva conseguiu impedir a venda do terreno e o empreendimento planejado. O processo de criação e realização do projeto foi objeto de exposição na Itália, na Espanha, nos Estados Unidos e na Documenta 11 em Kassel.

A ideia central de Park Fiction é a reapropriação da cidade por seus habitantes. Utilizou-se um processo de planejamento coletivo e público por meio de plataformas de trocas, arquivos de desejos, Action Kits, *containers* de planejamento, questionários e *hotlines*. Os vizinhos da área foram visitados com o Action Kit, um estúdio portátil de

⁶¹Disponível em: <http://www.parkfiction.org/park/index.html>.

planejamento (equipado com gravador, câmara, massinha, e um panorama do porto). Ações que anteciparam as atividades do parque almejado foram acompanhadas por palestras, discussões, *workshops* e exposições. Essas estratégias de *infotainment*⁶² resultaram em uma coleção de muitas ideias que foram contempladas para desenvolver um parque com diversas ilhas em um espaço urbano pequeno. Duas dessas ilhas, a ilha das palmeiras e o tapete voador, são consideradas, hoje, as mais utilizadas áreas verdes em Hamburgo.

O processo ofereceu uma possibilidade de interação entre grupos locais heterogêneos. Apoiados nos diferentes sujeitos, formou-se uma nova cena local. O parque virou um modelo de um novo gênero de arte pública que visou à motivação do potencial criativo dos habitantes por meio do desenvolvimento de uma proposição participativa. As ações são resultado das demandas e desejos dos habitantes, apoiados pelo capital cultural e simbólico dos artistas.

Práticas artísticas como o Passeio Público e Park Fiction atuam na constituição e na manutenção, ou mesmo, na oposição de uma determinada ordem política. Neste último caso, elas possuem uma dimensão política porque desafiam a ordem hegemônica. Existem diversas maneiras pelas quais as práticas artísticas contemporâneas identificam e questionam os processos de construção de discursos em torno da esfera pública. Na abordagem agonística, a arte crítica fomenta dissenso, tornando visíveis as coisas reprimidas pelo consenso e que foram apagadas pela imagem hegemônica.

No artigo “Ativismo artístico e espaços agonísticos”,⁶³ Chantal Mouffe inicia seu texto com uma pergunta acerca do papel crítico das práticas artísticas e questiona se as

⁶²O termo “infovertimento” é composto pelas palavras informação e divertimento e poderia ser traduzido como “divertimento informativo”.

⁶³IN: Art & Research: a journal of ideas, contexts and methods, London, v. 1, n. 2, 2007b. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>. Acesso em: 28.09.2010.

idéias de contracultura e autenticidade ainda são pertinentes⁶⁴. Ela enfoca as estratégias de resistência e ações que propõem conhecimentos, que possibilitam novas formas de viver, consumir e apropriar-se de espaços comuns e da cultura cotidiana. A autora privilegia o potencial político das ações antagônicas que se apoiam, em um certo sentido, nas vanguardas históricas capazes de revelar os limites do consenso. Mas hoje, conforme Mouffe, as escolhas entre opções conflitantes são deletadas pela hegemonia do liberalismo. Para ela o espaço público existe, não como espaço do consenso, mas como lugar do confronto de diferentes projetos sociais pela hegemonia.

Ela lembra as opções conflitantes do Modernismo. Os modernistas recusaram a longa tradição de monumentos artísticos ou cívicos e os valores artísticos vigentes. Na primeira metade do século XX, os atos transgressivos das vanguardas históricas anunciavam diferentes alternativas artísticas que prometiam destruir os fundamentos conservadores e produzir trabalhos fora da esfera do sistema oficial das artes e da ideologia. Os monumentos tradicionais permaneceram sendo erguidos, e obras continuaram sendo criadas, mas estabeleceu-se um sítio da contestação por meio do culto à autonomia do trabalho e da figura do artista empenhado em acabar com a ideologia oficial. No lugar da permanência, pensou-se o trabalho artístico como instrumento de mudança, encenação das contradições sociais, dos pontos de vistas pessoais, como catalisador de transformação individual e coletiva e como crítica das representações sociais oficiais. Os praticantes da antiarte buscavam atacar o sistema de valores em vigor, denunciar o mundo degradado e desmascarar a política das representações oficiais e a determinação simbólica dos mitos culturais. Hoje não faz sentido falar em antiarte ou arte de oposição ao sistema da arte. É evidente que os artistas têm diferentes abordagens e posturas em relação ao

⁶⁴MOUFFE, 2007, p.1.

circuito oficial, entre as quais a mais radical, talvez, seja a afirmação de que não se trata de arte. De qualquer maneira, as práticas artísticas independem da natureza do espaço. Vemos, muito frequentemente, a apropriação privada do espaço público, porém os usos públicos da propriedade privada são cada vez mais raros.

Criaram-se estratégias contra a hegemonia das representações e da transformação da cultura em produtos de troca tanto em espaços exteriores como em interiores. Segundo Hal Foster, essas estratégias recusaram unir o imaginário e o simbólico para evocar a condição do sublime e provocaram o retorno aos encontros traumáticos⁶⁵. São ficções que procuram o real “atrás das aparências”, questionando os valores da representação, criticando sua ordem simbólica e inserção cultural. Ao contrário dos monumentos feitos pelo poder público para estabelecer domínio por meio da construção simbólica, a política do sujeito autônomo, na sua forma mais radical, visava a criar um espaço para a vida e para os verdadeiros interesses pessoais, tendo como aspiração o fim das práticas artísticas e o início do exercício da vida. Os experimentos das vanguardas históricas não obtiveram uma grande recepção do público em geral e nem o efeito emancipatório desejado, mas criou-se uma ideologia da experiência imediata em nome da união entre arte e vida. Também não obtiveram sucesso em coletivizar a produção cultural e fracassaram em destruir as categorias tradicionais da arte e fundir a transgressão estética com a revolução social.

A crise dos modelos utópicos da arte e do funcionalismo da arquitetura gerou a necessidade da revisão das práticas modernistas. Nos anos 50, estratégias artísticas incorporaram a experiência subjetiva urbana em que o corpo se tornou um paradigma da participação estética. Nas *derivadas* e *psicogeografias*, os integrantes da Internacional Situacionista perseguiram uma relação entre o olhar ativo, o corpo e os lugares da cidade. Visava-se ao estabelecimento de situações no espaço urbano a fim de liberar e desenvolver

⁶⁵FOSTER, 1996, p.138.

a criatividade das pessoas, de estratégias e de técnicas para uma nova percepção do contexto urbano que reconciliaria o sujeito, os objetos e os lugares. Queria-se recuperar um valor utilitário na cidade despersonalizada. Os procedimentos da *deriva* e da *psicogeografia* foram desenvolvidos como pontos de partidas possíveis para a superação da alienação e da passividade do sujeito permitindo a reconstrução da cidade por meio das percepções e usos individuais. Para os Situacionistas, a humanização da cidade e a formação de subjetividades dependiam da reinvenção dos espaços públicos, das praças, das ruas e das áreas vazias. Também no Brasil, as áreas abertas e espaços públicos eram vistos como lugares para praticar a espontaneidade, para se expressar, para unir as pessoas em torno de uma experiência real, onde seria possível viver a liberdade e ativar a percepção em um nível fenomenológico. Recuperar a espontaneidade perdida representava ativar a cidade e viver a verdadeira vida em que os sujeitos passivos seriam transformados em participantes ativos. A ideia da liberdade do sujeito e a valorização da espontaneidade e da presença refletiam as ambições dos movimentos das neovanguardas dos anos 1960 e 70. Criaram-se gestos instantâneos, situações precárias e efêmeras. Usaram-se as paisagens e os elementos urbanos como suporte das experiências estéticas, como lugares capazes de provocar simultaneamente estruturas perceptivas e imaginativas.

As experiências das neovanguardas investigaram os parâmetros perceptuais, cognitivos, estruturais e discursivos vigentes, e retomaram o fracasso de significação das vanguardas históricas para elaborar suas possibilidades enunciativas contra a situação política. Na tentativa de restaurar a integridade radical do discurso [*conceptual art*], a ideologia da experiência imediata foi agregada a uma consciência sociopolítica do contexto histórico. Dessa forma, recusou-se a falta de contexto presente da maioria das obras vanguardistas e o não enquadramento dos seus atos. Reposicionaram-se os trabalhos de arte dentro do presente, porém recusando a ideia de arte pura de um futuro utópico. O

interesse em processos da *bodyart*, *performance*, do *site-specific* enfatizaram não só a presença capaz de produzir uma situação real, mas também a presença que suspende o aqui e agora da realidade existente.

No Brasil, os artistas neoconcretos transformaram a discussão racionalista do construtivismo para reinventar a relação entre a pessoa e o seu contexto em termos fenomenológicos. Como os Situacionistas, eles buscaram a reconciliação entre pessoas e seu *habitat*; a esfera pública era vista como um complexo campo de interesses conflitantes, um campo de guerra contra a ditadura e a repressão policial que se tornara uma constante na cena das cidades brasileiras. Criaram-se trincheiras, lugares de resistência, refúgios. Arte num processo de crítica social, uma ação política capaz de revelar, atacar e destruir. Estabeleceu-se um sítio de resistência, um estado de liberdade e um corpo em constante experimentação.

Para Hélio Oiticica⁶⁶, o espaço vivido e a atividade estética estavam ligados ao ambiente urbano. Os *Penetráveis*⁶⁷ de Oiticica transformam o espaço plástico de seus trabalhos anteriores⁶⁸ em um ambiente a ser experimentado pelo espectador (Figuras 35-36). Os penetráveis são instalações labirínticas participativas, que formam ambientes imersivos, nas quais o espectador experimenta estímulos sensoriais que extrapolam o cotidiano.

Muitos dos ambientes de Oiticica como os *Ninhos* (Figura 37) e *Penetráveis* (Figura 38) são espaços artificiais construídos e que simulam *habitats*, espaços públicos e jardins.

A ideia dos *Ninhos* foi realizada na Whitechapel Experience. Oiticica transforma

⁶⁶Hélio Oiticica (1937 - 1980).

⁶⁷Em 1960, cria os primeiros Penetráveis, também denominados Manifestações Ambientais ou Núcleos. *Penetrável* foi o termo utilizado por Hélio Oiticica para se referir a diferentes proposições ambientais. Os penetráveis criados por ele nos anos 1960 e 1970, deviam ser vivenciados pelo público. Tratava-se de ambientes imersivos nos quais o espectador passava por diversas experiências sensoriais. Oiticica acreditava que as sensações corpóreas experimentadas tornariam o indivíduo consciente de si corporalmente e como consequência o levariam a realizar-se na sociedade.

⁶⁸Invenções e Núcleos.

sua casa/ateliê e começa a morar em sua casa/obra. Os ninhos são formados por estruturas retangulares compostos por caibros e compensados que formam espaços em uma escala humana. Esses espaços são equipados com colchonetes e almofadas e são finalizados com panos soltos como cortinas. Os módulos são juntados para formar ambientes imersivos maiores, nos quais as pessoas podem entrar e pelos quais podem circular. São tipos de células em multiplicação, em consonância com o crescimento da comunidade. São ambientes participativos que criam “um contexto para o comportamento, para a vida”. Eram proposições abertas para a participação e vivências individuais e coletivas que sugeriram outras maneiras de habitar e, segundo Oiticica, “de multiplicação, de reprodução, de desenvolvimento para a comunidade”.⁶⁹

Entretanto, inserindo-se neles, o espectador experimenta a relação entre homem e mundo. Entra-se em uma situação ambiental, na qual a ordem ainda não se instalou e as coisas surgem de acordo com a necessidade criativa das pessoas envolvidas. Isso permite que o espectador improvise e descubra seus limites e desejos. Para Oiticica, ser um sujeito significa assumir a falta de um lugar social e encontrar sua posição à margem da sociedade na forma do ser marginal. Vistos dessa maneira, suas manifestações ambientais constituíam lugares de transgressão, sob os quais os sinais de utopias se materializavam em gestos instantâneos, em acontecimentos, em experiências incondicionadas⁷⁰ que reinventavam o momento vivido.

⁶⁹Do catálogo da exposição *Information* realizada no Museum of Modern Art – MoMA, em Nova York. Em: BERENSTEIN JAQUES, Paola. *Estética da ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da palavra. 2001.

⁷⁰FAVARETTO, 1992, p. 121.



Figura 35. Hélio Oiticica. Tropicália, Rio de Janeiro, 1967.
Fonte: Internet. Disponível em: macvirtual.usp.br.



Figura 36. Hélio Oiticica. Detalhe do Penetrável *Éden*, WhitechapelGallery, Inglaterra, 1969.
Fonte: Internet. Disponível em: associacaochicolisboa.blogspot.com.



Figura 37. Hélio Oiticica. *Ninhos*, 1969-1970.
Fonte: Internet. Disponível em: ffw.com.br.



Figura 38. Hélio Oiticica. Instalação dos Penetráveis: *Macaléia* (1978), *PNI* (1960), *Tropicália* (1967), *Éden* (1969), *Rodhislandia: contact* (1971) e *PN 27 Rijnviera* (1979). Rio de Janeiro, 2008.
Fonte: Internet. Disponível em: skyscrapercity.com.

Um acontecimento paradigmático da arte brasileira no contexto das neovanguardas e da aproximação entre arte pública, arte política e urbanismo foi o evento *Do corpo à terra*, que teve lugar em 1970 no Parque Municipal, nas ruas e em outras áreas urbanas de Belo Horizonte. Devido à situação política dos anos 1960 e 70, os artistas abordaram questões da arte conceitual, de *happenings*, *land art* ao mesmo tempo em que criaram metáforas de liberdade por meio de experimentações físicas do corpo e de situações participativas e, em outros casos, praticaram arte de guerrilha.⁷¹ Em vez de expor suas obras já realizadas, prontas, os artistas eram convidados para criar seus trabalhos no local da exposição, no Parque Municipal e na cidade. Seus trabalhos lidaram com as questões políticas em obras como *Tiradentes: Totem monumento ao preso político* de Cildo Meireles e *Situação /T.T1* de Arthur Barrio, entre outras. Em *Tiradentes, Totem monumento ao preso político*, Cildo Meireles queimou galinhas vivas, amarradas em volta de um totem-monumento, em protesto à construção de uma imagem de um passado heróico e dos homicídios políticos cometidos pela ditadura militar. Na mesma coletiva, sem deixar explícito que se tratava de uma intervenção artística, Arthur Barrio jogou 14 trouxas de carne, ossos e sangue no rio Arrudas, o rio/esgoto da cidade, lembrando os desaparecimentos de pessoas. As ações, no contexto *Do corpo à terra*, expressavam um apelo político: os artistas comentaram e encenaram os assassinatos do regime militar e dos grupos de extermínio. *Do corpo à terra* foi uma manifestação que incorporou aspectos geográficos, ecológicos, urbanísticos, políticos e históricos. Era um evento composto por ações que visavam a desorganizar e desestabilizar o sistema totalitário, deslocando da vida cotidiana as ações condicionadas, e criando desordem. O aspecto experimental do evento e da arte brasileira dos anos 1960-70 era uma combinação perturbadora de arte e política que justapôs o primitivo, o moderno, a nostalgia, o nacional e o internacional. Praticou-se uma

⁷¹Termo escolhido por Frederico de Moraes para referir-se à alguns trabalhos do evento.

síntese antropofágica do presente através de uma mistura de alegoria e ironia para praticar um ato político de crítica social.

Da arte à antiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte da vanguarda à contra-arte (proposições) a abertura é sempre maior. O horizonte da arte, hoje, é mais impreciso, ambíguo, provável, porém necessário. Situações, eventos, rituais ou celebrações – individuais ou coletivas – a arte permanece. Contudo, não se distinguindo mais nitidamente da vida e do cotidiano.⁷²

A ideologia da experiência imediata das vanguardas históricas e a dimensão enunciativa dos trabalhos neovanguardistas não aboliram as identidades tradicionais da arte, mas testaram formatos, molduras e sistemas da experiência estética. No lugar da reconciliação romântica entre arte e vida, parece que se optou por continuar a explorar e denunciar os limites da arte para produzir alguma coisa que se pudesse chamar de vida.

A arte pública nesse contexto poderia ser percebida como uma experiência coletiva que nega a autonomia e a autoexpressão do artista e se opõe a retórica da autonomia de uma escultura colocada no espaço público. Vivenciam-se situações ou momentos de arte em conjunto, dentro de um contexto maior. Os trabalhos situavam-se dentro do mundo de objetos reais que eram definidos em termos do lugar de inserção e do tempo de relação. Eles aconteciam na interface física com o exterior e com o espaço coletivo e mental de cada espectador.

Nos anos 60 e 70, os artistas incorporaram elementos e dinâmicas urbanas. As práticas artísticas eram baseadas na combinação de partes heterogêneas e na interação de pessoas. A participação era vista não somente como processo de criação, mas também como resultado. Arte como encontro entre pessoas, engajadas em diálogo. Criaram-se discursos que substituíram o aspecto revolucionário e a atitude de confronto das manifestações anteriores por uma idéia de uma convivência benigna e harmoniosa das diferenças. Termos como *escultura social* nos anos 60 e *estética relacional* nos anos 90, refletem duas concepções de arte pública contemporânea. Processos dialógicos que

⁷²MORAIS, 2008, p.47.

valorizam as questões éticas, a coletividade, a participação ativa e, em alguns casos, a anulação do artista. A idéia da *estética relacional*, teorizada por Nicolas Bourriaud, coloca a distância ou proximidade entre o artista, o observador e o trabalho artístico no centro das atividades. O autor se refere a determinados trabalhos como estratégias artísticas cujos padrões, funções e formas são desenvolvidos de acordo com os contextos socioculturais.⁷³ A arte, sujeita às mudanças no campo social, se reinventa. Sem uma essência própria, a arte persegue a ambição de modelar um universo possível. Assim, o autor diferencia as práticas artísticas contemporâneas do intuito modernista de preparar e anunciar um mundo futuro. Ele enfatiza a criação de maneiras de viver e de modelos de ação dentro do mundo existente, substituindo a versão idealista e a evolução histórica moderna. A arte relacional trabalha trocas e momentos de encontro dentro de um contexto social. E, embora o fator de sociabilidade e o princípio da troca sempre sejam relevantes para a produção artística, o autor aponta a forma relacional como tema central dos trabalhos artísticos dos anos noventa, época na qual a arte se ocupa em produzir formas específicas de sociabilidade. Os artistas se encarregam de produzir áreas livres para relações inter-humanas, cada vez mais raras na sociedade contemporânea. Para o autor, a elaboração coletiva de sentido, a criação de áreas fora da lógica do mercado, as micropolíticas na vida cotidiana e os modelos sociais propostos e representados são formas de resistência possíveis e desejáveis.

Na criação coletiva, artistas e espectadores respondem aos estímulos que provêm da percepção do entorno em relação ao próprio corpo. A partir dessa experiência corporal individual/coletiva se estabelece um sentido que provém das possibilidades de afetar e ser afetado. Através da percepção sensível das coisas e do ato como potencial de diferenciação e de invenção interfere-se no sistema vigente, nas formas constituídas e nas representações estabelecidas. As práticas da experimentação e da conscientização do exterior criam um

⁷³BOURRIAUD, 1998, p.41.

mundo em obra.

A ordem ambiental das ocupações acontece no domínio da experiência cotidiana, criando um estado de invenção. O corpo é convidado a uma postura ativa, não estática e propositiva. Uma postura ativa em relação à construção de espaços possibilita estar consciente para criticar a situação presente e pensar em outras maneiras de se viver. As derivas, as intervenções e os deslocamentos contribuem para promover, segundo Jacques Rancière,⁷⁴ uma ação política pelo deslizamento da norma hegemônica. Um exercício contra as representações fixas e repetições; uma vez que, ao se transformar em praticante, a pessoa afirma o lugar singular que ocupa no mundo. A colaboração entre as diferentes pessoas envolvidas depende da ativação recíproca e da interação do espaço físico e do espaço imaginário. Os espaços urbanos se transformam em lugares reais e imaginários⁷⁵ e são capazes de, simultaneamente, ser material simbólico e real construído. Para Rancière, a formação de uma comunidade política é baseada no encontro discordante de percepções individuais num pensamento próximo ao pluralismo agonístico de Mouffe. A arte, como incentivadora da multiplicidade de manifestações e interesses, permite as colisões das diferenças. As inscrições dessas relações conflituosas resultam em um evento antagônico, deslocando as rotinas cotidianas.

Em vez de afirmar um lugar fixo, o lugar do comum, transforma-se o espaço urbano em um palco dos processos do cotidiano e das práticas sociais. Uma forma de teatralidade dos *outros espaços* de Foucault,⁷⁶ heterotopias que participam de discussões políticas ao levantarem perguntas sobre como as pessoas lidam com os espaços da cidade e como se produz realidade. A teatralidade dos lugares outros, estruturas dialógicas e encontros como possibilidades de resistência ao isolamento, ao capitalismo e ao

⁷⁴RANCIÈRE, Jacques. *The politics of Aesthetics*. Disponível em: <keitheatre.com>.

⁷⁵BACHMANN-MEDICK, 2006, p. 62.

⁷⁶FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>.

esvaziamento da vida contemporânea, como uma rede de lugares reservados para a projeção do sujeito e do encontro. Lugares vivos, imersos numa rede de conexões em constante movimento. Arte pública como conjunto de proposições que formam essa rede e constroem essa série de relações e esses espaços instáveis.

Os conceitos históricos da arte pública continuam presentes na arte hoje. A proliferação do termo e seus significados nos séculos XX e XXI apontam para o fato de que o aspecto público é um elemento constitutivo para as práticas artísticas considerando a sua idealização, materialização, localização, temporalidade e recepção. Os diversos registros históricos da dimensão pública da arte criaram parâmetros para as manifestações artísticas contemporâneas e continuam relevantes para discutir as manifestações da arte urbana e a busca do indivíduo e do coletivo por afirmação no espaço social.

O monumento persiste em termos de escala, permanência e estabilidade. Mas o espaço público não é mais visto como uma categoria fixa, que forma a percepção, mas uma invenção, uma organização ficcional de espaços desiguais, heterotópicos. A cidade é vista como espaço da alteridade, na qual a arte e o urbanismo participam da formação do corpo social ou de estratégias de sobrevivência.

“Qualquer gesto a que não foi concedida permissão e que ainda assim se endereça ao público, deve ser entendido, primeiramente, como uma espécie de discurso”.⁷⁷ A ação como lugar do protesto, sítio de resistência e de desafio das estruturas de poder existentes e de ativismo político continua presente na ideia da instabilidade dos trabalhos intervencionistas que valorizam um estado ambíguo que desnorteia a ordem convencional das coisas.

Os centros urbanos são ambientes onde diálogos, convivência, direito à cidade e ao lazer tornaram-se palavras de ordem, mas muitas vezes não são praticadas. Pensar o

⁷⁷SENO. 2010, p.16. Texto original: “Any Gesture that has not been granted permission and yet commands public address needs to be understood primarily as a kind of discourse.”

diálogo ou as ações cotidianas como arte pública torna-se possível devido à crescente separação dos diferentes domínios sociais e de uma eliminação de encontros ou confrontos. As práticas relacionais e colaborações estratégicas com diferentes pessoas e grupos sociais criam movimentos que valorizam idéias alternativas de uma concepção utópica. Confronta-se a arte com sua própria contradição; por um lado a crítica dos problemas existentes e deficiências que resultam do desenvolvimento desenfreado das cidades contemporâneas [empobrecimento, desigualdade social, poluição, violência, corrupção, exploração, tráfico de drogas] e, por outro, a esperança e a promessa de um futuro melhor ou possibilidade de realidades urbanas paralelas. As ações, além de falar do abandono, da exclusão e da falta de acesso, indicam a importância da contribuição individual para a cidade presente e a cidade futura por meio de uma situação imprópria, antagônica, pequenas profanações que projetam sinais de utopia, possibilidades fictícias, resistência ao isolamento e ao fracasso no plano individual. Inventam-se outros espaços, redes de pontos de intersecções não homogêneas, lugares especializados e reservados para a projeção do sujeito.

Arte pública como construção de espaços que confrontam os artistas e o público/participante com um campo vivencial que não predetermina as relações, mas que estabelece uma dinâmica para a produção de identidade, em vez de um marcador de identidade. Colocando a arte pública nesse âmbito capaz de fornecer as condições da prática social, podemos perceber as práticas artísticas como eventos [de arte pública] que são marcados pela abertura e mudança, em vez de pela limitação e permanência, e perceber, ainda, que elas independem da sua localização física.

Vendo a arte pública dessa forma, podemos observar que *Vida sem salão de festas* participa da construção de uma imagem na qual a casa, como espaço que predetermina as ações e usos, desliza em direção à ausência. Realiza-se uma situação que desloca o olhar e permite ver um momento presente, sob o qual a mesmice universalizada da mediocridade

aponta para uma infinidade de superfícies ou estruturas de moradias. A casa – o tradicional espaço da vida privada – e o salão de festa – o espaço simbólico do encontro coletivo da vida em comum – se confundem.

Assim, *Vida sem salão de festas* dilui as fronteiras entre o privado e o público, e lança perguntas sobre a natureza das formas de vida *consumidas* e a contrapartida social da propriedade privada. O trabalho torna a *casa-meio* sinônimo de lugar da troca e do encontro. Vivemos um momento *casa-meio* ao mesmo tempo em que reivindicamos a ocupação coletiva dos espaços privados. A partir do trabalho, podemos revisitar as imagens de moradias, comparando os diversos modos de vida de povos distintos ou de diferentes grupos sociais e assim refletir sobre nossas próprias convenções. *Vida sem salão de festas* coloca em evidência a relação de ações, modos de vida e padrões de consumo.

2 - FICÇÕES AMBULANTES

Deve-se fazer sozinho a caminhada, porque a liberdade é sua essência, porque você deve ser capaz de parar e seguir em frente, e de seguir esse ou aquele caminho, como vem na sua cabeça... você deve ser como um instrumento que pode ser tocado por qualquer vento.
Virginibus Puerisque

Gosto de viajar. Acho que sempre foi assim. Vou de ônibus, de trem, de avião ou de carona. Mas, na maioria das vezes, caminho. Ando em cidades e áreas extraurbanas. Ando pela estrada, pela rua, pelos trilhos, pelo mato e pela floresta. Passeio pelo campo e pelas “camadas” das quais os espaços são feitos. Viro arqueóloga, geógrafa, naturalista, romântica, boticária, antropóloga, animal artificial, vadio, etc. Conto as camadas sobrepostas que (in)formam os diversos momentos, memórias, sentidos da história (Figuras 41 - 43) que permitem que se reinvente. Gosto de me perder em lugares desconhecidos. Nado em um mar de montanhas, sem encontrar ninguém. Vejo somente uma moto que transporta leite para a cidade. Meus pés me conduzem por propriedades particulares nas quais encontro gado, eucaliptos e fornos de carvão. Podemos ver o lugar onde estamos como nosso?



Figura 41. *Caminho entre Caveiras e Carandai*, Minas Gerais, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 42. *Caminho entre Caveiras e Carandai*, Minas Gerais, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 43. *Caminho entre Caveiras e Carandai*, Minas Gerais, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.

Os temas de ocupação, apropriação, direitos, obrigações e funções do solo brasileiro eram abordados de diferentes maneiras durante os períodos do Brasil Colônia,⁷⁸

⁷⁸Entende-se por Brasil Colônia o período da história compreendido entre a chegada dos primeiros portugueses ao continente em 1500, em função das tentativas iniciais de exploração das riquezas e a independência, em 1822, proveniente do rompimento político-ideológico com a Metrópole portuguesa.

do Império⁷⁹ e da República.⁸⁰ No Brasil, como em outros países da América Latina, a abundância relativa de terras propiciou um processo específico para lidar com os “espaços vazios”, em que as relações pessoais foram condicionadas pelas características dos seus senhores e pelo financiamento privado incentivado pela metrópole. No período colonial, as concessões de terras visaram a dois objetivos: em primeiro lugar, ocupar e povoar e, em segundo, produzir e comercializar. Assim, o vasto território foi fracionado em capitâneas hereditárias (Figuras 44 - 45), cedidas aos donatários que, por sua vez, distribuíram as terras em *sesmarias*. Este instrumento jurídico, na sua concepção original, teve como principal objetivo a normatização e distribuição de terras, por meio da cláusula de condicionalidade da doação, que estava atrelada ao cultivo da terra.

⁷⁹O Brasil Império, compreendido entre os anos de 1822 e 1889, é caracterizado pela ascensão do poder monárquico e do novo regime político nacional e pelo domínio político das elites agrárias.

⁸⁰O Brasil República inicia-se em 15 de novembro de 1889 em função da insatisfação social e de inúmeras revoltas no território nacional. Seu marco é a proclamação do Marechal Deodoro da Fonseca.

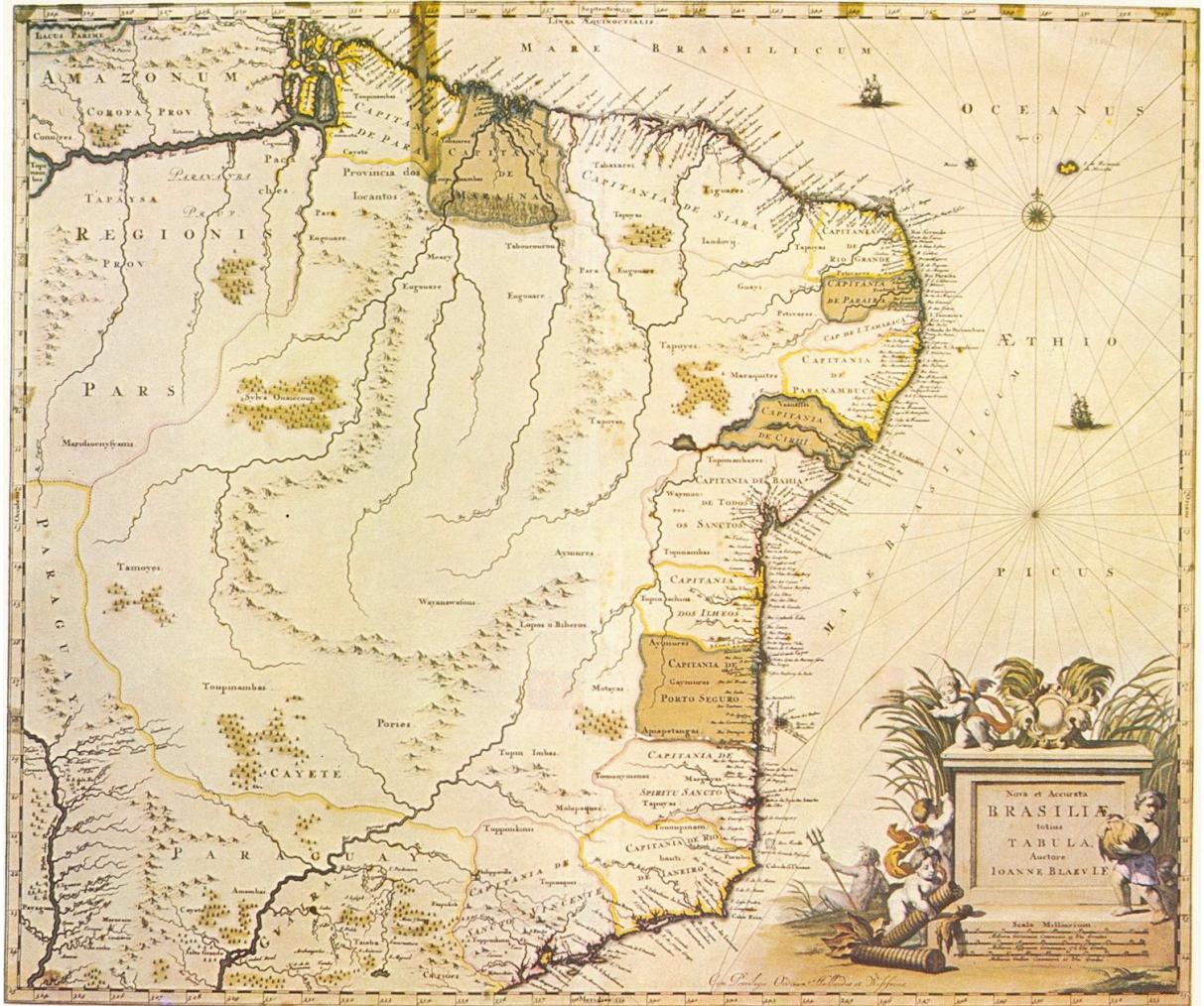


Figura 45. Joan Blaeu. *Nova et Accurata Brasiliae Totius*, 1640.

Fonte: Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

Observe-se que os proprietários de pleno direito, os capitães-donatários, não transferiam integralmente a posse a terceiros, eles cediam o domínio útil, ou seja, o direito de ocupar e realizar benfeitorias. Em troca, o beneficiado, sesmeiro, aceitava uma série de condições, em que o não cumprimento revertia o domínio útil ao detentor direto. De igual modo, a não ocupação pelo titular direto dentro dos prazos preestabelecidos anulava seu direito de posse, e podia, inclusive, resultar no rompimento do contrato.

Nesse sentido, as terras não aproveitadas retornavam ao doador como terras devolutas e formavam o patrimônio público. Doutro modo, quando da impossibilidade de ocupação, áreas vagas não apropriadas ficavam sujeitas à ocupação por aventureiros e especuladores.

Desde sua introdução, o princípio do sistema de sesmaria era associado e condicionado à exploração da terra, ao cultivo do solo, em função da agricultura de subsistência e da agricultura de exportação. Em sua evolução, a anexação de outras glebas por doação, compra, herança ou posse, consolidou uma estrutura senhorial firmada e adaptada ao domínio de terras, modelada por uma agricultura predominantemente predatória e rudimentar, praticada em grande parte do território brasileiro. Por isso, o sistema referido se tornou aos poucos a principal forma de apropriação e concentração de terras. Após a Independência, ainda reinava no país uma atitude *laissez-faire* em matéria de política de terras, e o Brasil se caracterizou pela ausência de uma legislação específica para garantir e normatizar o acesso à terra. A primeira legislação agrária duradoura foi a Lei de Terras de 1850.

A lei representou uma tentativa dos poderes públicos⁸¹ de retomar o domínio sobre as terras devolutas e colocar em ordem a situação caótica dos títulos de propriedade. Situação resultante da ocupação vertiginosa que se processava sob a iniciativa privada. Acreditava-se que o patrimônio de terras públicas poderia ser utilizado como instrumento de formação e fortalecimento do Estado nacional em construção. A lei proibia a posse como meio de aquisição de domínio e determinava que as terras devolutas só puderiam ser adquiridas por meio da compra. Note-se que esta ação também serviu para legalizar as posses dos grandes fazendeiros. A lei transformava os *sesmeiros* e posseiros em *proprietários plenos*, o que pode ser considerado como um sinal da primeira especulação imobiliária:

Assim, a valorização da terra, um dos objetivos da lei de 1850, ocorreu de um modo perverso, não através da venda das terras nacionais, mas através da apropriação ilegal e posterior venda, dos particulares especuladores. A marcha da ocupação territorial ia incorporando novas terras ao patrimônio privado e as vendas se multiplicavam, complicando a já confusa situação dos títulos de propriedade. A falsificação de títulos com data anterior a 1854 não era tarefa fácil, pois necessitava da conivência dos donos ou funcionários dos cartórios que também acabavam tendo participação no negócio, e naturalmente, só podiam

⁸¹O Estado do Império.

ocorrer com a anuência dos chefes políticos do município⁸².

Uma lei que deveria normatizar a propriedade da terra serviu, paradoxalmente, para legitimar a passagem de grandes extensões de terras públicas para o domínio privado e estabeleceu a compra como meio fundamental de aquisição e domínio. Os processos inadequados de ocupação do solo e de povoamento concentraram fatores que estimularam a desigualdade econômica da sociedade brasileira. Os impactos da monopolização do solo geraram grandes efeitos que foram responsáveis para a formação social no Brasil.

Com o liberalismo, a propriedade se converteu em direito humano. Podendo, depois de apropriada, ser vendida, comprada e arrendada, assim como qualquer outra mercadoria. Ao ser oferecida no mercado, seu valor passava a ser determinado por sua capacidade produtiva e comercial. Como qualquer outra mercadoria, depois de adquirida, a terra poderia ser novamente vendida ou herdada. No Brasil, grande parte dos proprietários encarou a terra como investimento e capital, e considerou a propriedade privada um direito inviolável do ser humano.

Hoje, o país faz parte do mercado mundial de terras e de produtos agrícolas. A incorporação econômica das terras no mercado internacional foi fundamental para o desenvolvimento do capitalismo neoliberal e consagrou a distinção entre centro e periferia. De acordo com a legislação brasileira (a Constituição Federal de 1988, o Estatuto da Terra de 1964 e a Lei n. 8.629/93), o direito à propriedade da terra é garantido, desde que atenda à sua função social, ou seja, se a sua utilização for condicionada ao bem-estar coletivo. Como no caso das terras devolutas, baseado no interesse social, o Estado pode desapropriar as terras não utilizadas de forma produtiva.

Os discursos do progresso e do desenvolvimento sustentável produzem a ideia de que a exploração apropriada dos recursos naturais pode representar a criação de riqueza para a população do país e que o lucro das empresas, pode, de igual forma, contribuir para

⁸²OSÓRIO, 1999, p. 125.

o desenvolvimento do bem-estar e para propiciar uma melhor qualidade de vida a todos. Em Minas Gerais, as serras, montanhas e paisagens estão sendo consumidas/desmontadas, entretanto, a democratização dos benefícios da exploração dos recursos naturais ainda não atinge a maioria da população. Hoje, parte expressiva das terras do Brasil está privatizada ou pertence a empresas multinacionais. Vivemos em uma democracia, em que as áreas públicas foram entregues a interesses particulares e boa parte do país é controlada por uma pequena elite. Os pobres, por sua vez, passam parte significativa da vida profissional tentando pagar uma parcela de terra em uma área urbana ou adquirir um terreno, com extensão razoável suficiente para edificar uma habitação e acomodar uma família humilde. (Figura 46).



Figura 46. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *Percorso 1*, Belo Horizonte, 2007.

Fonte: Acervo do grupo.

O nível extremo da concentração desigual de terras tem resultado em cercas, muros e demais artificios destinados a sua proteção e defesa contra possíveis invasões indesejadas. Em nome do desenvolvimento econômico, da melhoria e da proteção dos

recursos naturais, os despossuídos e os pobres foram deixados à margem das grandes áreas rurais. Cercado por limites físicos, muros, cercas e torres de vigilâncias que demarcam suas áreas, a propriedade privada, que é comumente pensada como solução de qualquer mal social, é ensombrada por cercas metafóricas que agora delineiam as formas mais sofisticadas da autoridade sobre elas. Simon Fairlie compara as vantagens decorrentes das propriedades privadas e públicas:

Qualquer economia bem estruturada aloca recursos de forma coletiva ou privada de acordo com as diferentes funções que desempenham. A principal vantagem da propriedade coletiva é o da equidade, particularmente no domínio das atividades onde existem economias de grande escala; a principal vantagem da propriedade privada é a liberdade, uma vez que a utilização dos bens pode ser mais diretamente adaptada às necessidades do indivíduo.⁸³

Propriedades públicas e coletivas são na atualidade consideradas de maneira geral como algo perigoso, e que pode levar à improdutividade, à degradação, ao crime e ao descontrole (e assim à inevitável ruína).

As ideias de propriedade privada da terra e de proprietários plenos são ideias relativamente novas. A ideia de que um homem pode possuir todos os direitos sobre um pedaço de terra e com isso causar a exclusão do resto da população não é compreendida por tribos indígenas ou pelos camponeses que trabalham a terra para sua própria subsistência. Os direitos de uso, fruição e direito de caminho, que permitiam às pessoas cultivar e utilizar as terras, não mais existem. O regime de propriedade privada vendeu a ideia de que as sociedades humanas evoluem ou se desenvolvem, naturalmente, em uma direção específica, e que a privatização para nossa economia industrializada que visa a fins lucrativos é sinônimo de progresso e civilização. Como ideologia, o desenvolvimento neoliberal promete a felicidade através da aplicação de um modelo ocidental de crescimento industrial e um *Western way of life* para todos.

⁸³FAIRLIE, 2009. s.n.

Texto original: “Any well-structured economy will allocate resources communally or privately according to the different functions they perform. The main advantage of common ownership is equity, particularly in respect of activities where there are economies of scale; the main advantage of private ownership is freedom, since the use of goods can be more directly tailored to the needs of the individual.”

O desenvolvimento econômico global tornou-se uma meta orientada a salvar “do subdesenvolvimento” pessoas e lugares de áreas periféricas. Ele não constitui um processo natural e espontâneo, mas se contrapõe ao que é considerado como atraso das culturas denominadas “primitivas”, pré-históricas e agrárias, atuando, em geral, em nome do progresso. Essa ideologia trouxe transformações radicais para os modos de vida e para o relacionamento humano com a terra. A agricultura de subsistência e os estilos e modos de vida rural correspondente são comumente vistos como indicadores do subdesenvolvimento. A agricultura torna-se uma empresa capitalista eficiente. A consequência inevitável é a separação dos indivíduos da terra. A maioria dos não proprietários precisa de buscar seu sustento nas cidades onde os empregos, dinheiro e qualidade de vida, supostamente, devem ser encontrados. Hoje, a maioria dos seres humanos no planeta vive em áreas urbanas “longe das áreas rurais” e acreditam nos “quatro objetivos do desenvolvimento sustentável”:

- 1) O progresso social que reconhece as necessidades de todos;
- 2) A proteção eficaz do ambiente;
- 3) A utilização prudente dos recursos naturais e,
- 4) A manutenção de níveis elevados do crescimento econômico e de emprego.

A retórica do desenvolvimento sustentável é muitas vezes utilizada para defender projetos em conflito: a construção de novos condomínios e a desapropriação de casas na zona rural, a construção de novas estradas e o aumento dos controles de acesso de parques e reservas, etc. Todos – sejam contra ou a favor de cada um desses projetos – trabalham em prol do desenvolvimento sustentável (mas, geralmente, são movidos por interesses econômicos).⁸⁴ Criam-se grandes planos pré-definidos e aplicam-se as amplas alterações

⁸⁴Para fins de planejamento, o desenvolvimento é definido como "a realização da construção, da engenharia, da mineração ou outras operações em, sobre ou sob a terra, ou a realização de qualquer modificação no

em nome da melhoria da terra.

A melhoria, tal como aplicada ao solo, é principalmente pensada como uma decisão de cima para baixo. O conceito raramente facilita ou implica um movimento de emergência e práticas do uso da terra de baixo para cima. Nos últimos anos, diferentes estratégias artísticas começaram a *renegociar* as relações entre propriedade e uso, e começaram a convocar a uma progressiva apropriação social a fim de democratizar o acesso aos ambientes extraurbanos. Se no passado tanto a realização, quanto a felicidade do indivíduo encontravam-se inscritas nas coisas consumidas, e o progresso estava associado à fé nos produtos materiais, que prometiam melhorias da qualidade de vida, hoje, de igual modo, estamos sujeitos a discursos que enfatizam a sustentabilidade. Não se obriga os cidadãos a abandonarem as práticas de consumo, mas se cria igualmente um novo mercado que se estabelece em torno de produtos que estimulam e prometem a aquisição de informações como: viagens de férias, escolas, cursos, eventos culturais, bienais, etc. Evoluímos do *homo faber*, que precisava ter e fazer e que realizava ações concretas, para o *homo ludus*, um *performer* que concebe a vida como espetáculo e vive de sensações. O novo homem quer experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar o mundo. Contratamos agências de turismo que nos oferecem pacotes para todas as experiências que um ser humano possa desejar. Existem inúmeras viagens disponíveis, para todos os tipos de bolsos. Caso não tenhamos ideia de quais experiências queremos consumir, podemos consultar o livro *1000 lugares para conhecer antes de morrer*. Desta forma, nos é imposta a certeza de que não nos faltarão conhecimentos importantes.

Podemos aplicar a ideia de entropia à redução da nossa experiência de mundo e à nossa atitude *blasé* em relação aos acontecimentos da nossa vida cotidiana? À irreversibilidade na natureza, na cultura e no lixo de informações e fotos banais produzidos

diariamente? À mesmice das informações consumidas, às viagens para documentar o momento “eu estive aqui”, em frente dos objetos de sociedades do passado? As civilizações compostas por coisas com seus monumentos, cidades, praças, parques, ruas, museus oferecem aos viajantes pacotes inesquecíveis, experiências “sem preço”, prontas para o consumo. O turismo é um fenômeno de uma cultura urbana de indivíduos anônimos e solitários, seres alienados do trabalho. Bruce Ferguson associa o fenômeno do turismo à experiência do homem moderno:

Se, como tem sido apresentado de forma convincente, o turismo é A condição do século XX, em termos da figura alienada *par excellence*, então a maneira informal e casual do encontro com o ambiente de uma cidade pode ser uma posição alternativa à alteridade engendrada pelos programas turísticos.⁸⁵

No entanto, as intervenções artísticas e as transgressões dos limites estabelecidos e das fronteiras de propriedades também se apropriam de uma forma de turismo. Neste caso, essa modalidade de “turismo alternativo” em áreas privadas, tem nos passeios o ponto nevrálgico para criação de novos modelos que pretendam alterar as estruturas do poder estabelecido que opera dentro e ao redor das cidades. Grupos de turistas visitam lugares diferentes, que proibem a entrada de pessoas não autorizadas – clubes, empresas, reservas que exigem negociações ou pequenas transgressões.

This Land Your Land se apropria do método peripatético do turismo como meio artístico: o passeio desinteressado, a caminhada, a excursão turística, o ato de caminhar como liberdade e articulação de possibilidades futuras. Contamos a história de um caminho percorrido para desafiar as crenças na propriedade plena da terra, para questionar a desconfiança coletivizada e transformar o medo de espaços não controlados.

Certamente, passear e viajar substituem existir, ir embora e voltar, que anteriormente eram disponibilizados por um corpo de lendas de que os lugares de hoje carecem. Cria-se uma condição de relativismo, uma situação ambígua na qual os significados das coisas ainda não são estabelecidos. Um olhar estrangeiro que pertence a um corpo deslocado para um ambiente desconhecido. Uma pessoa

⁸⁵FERGUSON, 1997, p. 60. Texto no original: “If, as has been presented persuasively, tourism is THE condition of the twentieth century in terms of the alienated figure *par excellence*, then the informed and casual form of meeting with a city’s milieu may be the alternative position to the otherness engendered by a touristic program.”

que apreende o mundo em movimento, andando. O que este exílio caminhante produz é justamente o conjunto de lendas que está faltando no nosso próprio entorno, é uma ficção, que, como os sonhos ou a retórica de pedestres, possui uma dupla característica de ser o efeito de deslocamento e condensação [...].⁸⁶

Dessa forma Michel De Certeau chama atenção para as praticas que inventam os espaços de que hoje carecemos.

⁸⁶De CERTEAU, 1984, p. 106-107.

2 : 1 TOURISM – OU COMO PULAR A CERCA

Podemos pensar os passeios como uma maneira de enxergar as coisas em nosso entorno, a partir de um novo, ou de um outro, lugar para encontrar o estranho no cotidiano e para inventar outros lugares. Lugares podem ser diferentes categorias espaciais em nossas mentes, mas eles estão longe de ser materialmente exclusivos de suas fronteiras territoriais. No projeto *Tourism (ou como pular a cerca)*, propusemos passeios dominicais para tentar negociar, dar um “jeitinho”, ou mesmo entrar ilegalmente, a fim de garantir o acesso a diversas áreas pertencentes a empresas, condomínios, mineradoras e residências no entorno de Belo Horizonte. Chegamos aos campos, florestas, rios, cachoeiras e montanhas dialogando, invadindo ou pulando muros, cercas e fronteiras. Trata-se de uma série de caminhadas nos finais de semana, o que favoreceu a reflexão sobre o acesso aos bens naturais em Belo Horizonte, servindo, inclusive, como ponto de partida de alguns desdobramentos como a criação da agência de viagens *ThisLandYourLand - Journeys* que oferece serviços relacionados ao turismo em espaços privados ou de difícil acesso⁸⁷.

Belo Horizonte, capital mineira, que conta com uma das mais populosas áreas metropolitanas do país, encontra-se circundada por montanhas, especialmente ao sul, onde a Serra do Curral estabelece o limite da cidade. Valoriza-se, em nosso tempo, a visão do entorno da cidade, das montanhas. Natureza e sustentabilidade se tornaram palavras de ordem e são pronunciadas pelos grandes empreendimentos imobiliários para vender vistas definitivas, que supostamente garantem aos seus proprietários e moradores, fatias eternas do horizonte sem a paisagem problemática das cidades. São comercializados belos cenários para projeções imaginárias de vidas perfeitas e protótipos do bom gosto.

Os condomínios prometem privacidade, tranquilidade e beleza. Vende-se um espaço doméstico cheio de alegria, vida saudável, sustentabilidade e permanência. São

⁸⁷Agende a sua visita pelo e-mail <thislandyourland@gmail.com>.

imagens estáticas de felicidade e representações da vida sem a feiúra e agruras da cidade, caracterizada pela desigualdade social, pelo trânsito caótico e pelo crescimento vertiginoso da violência. A imagem de qualidade de vida dos condomínios está associada à exclusão de tudo aquilo que represente negatividade. O acesso é controlado por meio de cercas ou muros que circundam o loteamento e por instalação de guarita na entrada. Guardas e seguranças são empregados e trabalham com ordens explícitas de impedir a entrada de pessoas que não sejam moradores ou convidados. Essa medida inviabiliza a utilização dos espaços – não privativos – internos, por outras pessoas. Mas, tecnicamente, o "condomínio fechado" é um loteamento e as vias e praças, os espaços livres e as áreas destinadas a edifícios públicos e outros equipamentos urbanos são integrados ao Município⁸⁸. Por esta razão, existem controvérsias a respeito da legalidade dos chamados "condomínios fechados". Porém, há outros artigos que concedem o direito à segurança⁸⁹ e que autorizam a utilização privativa das vias internas e demais bens públicos por meio de uma concessão ou permissão de uso especial⁹⁰. Determinados indivíduos, que preenchem os pré-requisitos estabelecidos e podem pagar as taxas necessárias, exercem direitos de uso e gozo exclusivos de condomínios, conjuntos residenciais urbanos, assim como clubes de campo. Os jardins, piscinas, salões de jogos e as áreas de terreno que dão acesso à estrada pública são de propriedade exclusiva dos condôminos (Figuras 47 e 48).

⁸⁸De acordo com o art. 22 da Lei nº 6.766/79 de 1979.

⁸⁹Veja os arts. 5º e 6º da Constituição da República Federativa do Brasil.

⁹⁰Previsto no art. 8º da Lei nº 4.591/64 de 16.12.1964.



Figura 47. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Plantão de vendas. Nova Lima. 2010.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 48. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Retiro das Pedras. Nova Lima. 2010.
Fonte: Acervo do grupo.

Os loteamentos fechados se multiplicam nos arredores de Belo Horizonte e das grandes cidades em nome da segurança e da qualidade de vida. São lugares preferidos de prefeitos, juízes, autoridades de todos os níveis de governo e empresários. Com suas áreas verdes internas, seus espaços de lazer e suas vistas cinematográficas, os condomínios se tornaram um produto irresistível ao mercado de alto poder aquisitivo. As opções de lazer se agregam às ofertas de práticas de esporte na natureza. Um exemplo é o slogan “Eu amo Belo Horizonte Radicalmente”, que transporta a urbanidade e coloniza o campo com as atividades de *motocross*, *mountainbiking*, rapel, escalada, arborismo, etc. Nos finais de semana, grupos “fantasiados” em traje esportivo migram da capital para as montanhas a fim de praticar os mais diversos esportes. *Motobikers* e ciclistas são considerados invasores inofensivos para os grandes proprietários de terras, principalmente das mineradoras. (Figura 49).



Fig. 49. This land your land (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*. Propriedade particular, Vale do Rio Doce. Nova Lima, 2010.
Fonte: Acervo do grupo.

Notadamente, a exploração dos recursos naturais existe no estado desde os tempos coloniais e segue em alta até hoje. São negócios bilionários que determinam as ações de interesses privados no setor mineiro-metalúrgico representado por empresas multinacionais. A extração dos recursos minerais corresponde ao aumento da demanda mundial de ferro com a presença de mais e de maiores complexos de exploração de minério, jazidas e usinas. Modificam-se as paisagens e consomem-se as montanhas (Figuras 50, 51, 52).

No tempo colonial, os recursos minerais pertenciam à Coroa, na atualidade são bens da União e encontram-se amparados por uma legislação considerada avançada, entretanto, extensa e conflitante. Os recursos naturais pertencem à sociedade, porém, os minerais, como o minério de ferro, estão incorporados à terra. Assim, os direitos sobre os bens minerais pertencem ao proprietário do solo. Neste caso, o Estado recebe das mineradoras uma compensação financeira pela exploração das lavras, mas, muitas vezes, tem que lidar com o passivo, decorrente da devastação advinda atividade mineradora e dos impactos socioambientais. Essas questões provocam em nós uma indagação: qual seria a justa compensação sobre a extração de minérios que produzem apenas uma safra?



Figura 50. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Mineradora, Vale do Rio Doce. Nova Lima, 2010.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 51. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Mineradora, Vale do Rio Doce. Nova Lima, 2010.
Fonte: Acervo do grupo



Figura 52. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Mineradora, Vale do Rio Doce. Nova Lima, 2010.

Fonte: Acervo do grupo

Acreditava-se que a exploração apropriada dos recursos naturais poderia trazer riqueza para a população do país e que o lucro do empresário contribuiria para o desenvolvimento, o bem-estar e a melhoria da qualidade de vida de todos. Entretanto, além dos impactos ambientais existem os impactos visuais, resultantes do movimento de altos volumes de rocha e solos, em que, montanhas inteiras são desmontadas e cada tonelada de minério comercializado por \$50,00. Para evitar a discussão acerca da questão social e minimizar os conflitos, as empresas compram as áreas no entorno do empreendimento e as disponibilizam para atividades que possam conviver com a atividade de mineração. Depois do fechamento de minas nas áreas metropolitanas, a reabilitação da área e a criação de mais um condomínio ou *country club* prometem, mais uma vez, enormes lucros. Afinal, podemos considerar como senso comum que as terras existem para serem usadas (Figuras 53-55).



Figura 53. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Expansão do campo de golfe, Morro do Chapéu, Nova Lima, 2010.
Fonte: Acervo do grupo



Figura 54. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Atenção: Risco de acidentes com bolas de Golfe, Morro do Chapéu, Nova Lima, 2010.
Fonte: Acervo do grupo

A competição pelo uso e ocupação do solo visa ao lucro: os bens naturais aparecem como valor de troca em um mercado globalizado. E se quisermos simplesmente usufruir das terras e fazer passeios de domingo? As serras, montanhas e paisagens também são nossas? Pegamos um ônibus da BH-trans para fora da cidade (Figura 55); andamos pelas vias de acesso aos condomínios. Visitamos condomínios, mineradoras, reservas e espaços com uso restrito. Criamos uma narrativa espacializada, praticamos roteiros não lineares, abertos a surpresas, acasos e mudanças abruptas de direção. Esses roteiros são imprevisíveis, não somente por causa da dificuldade de acesso às propriedades privadas, mas também, pela inexistência de itinerário previamente estabelecido ou caminho certo. O trajeto é criado aleatoriamente ao longo dos passeios, quando apontamos destinos, focamos elementos geográficos e improvisamos para encontrar novos caminhos. Em nossa atividade, o ato de andar, nos leva a algum lugar. Negociamos com porteiros e seguranças, seguimos rios e cercas, criamos momentos sublimes em cachoeiras e poços, ou mesmo nadamos em piscinas particulares. Desfrutamos do pôr-do-sol, sorvemos cerveja sentadas em um terraço de condomínio. Aproveitamos os poços de água, cascatas, matos, pedras, florestas, áreas de preservação ambiental, mineradoras, terras vermelhas, gramados, campos de cerrado, morros, rios de água transparente, caminhos, mirantes, etc. (Figura 56) Para chegar a esses lugares precisamos negociar, entrar escondidos, pular cercas, invadir a propriedade privada, desviar, subir, descer, etc.



Figura 55. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Ponto de Ônibus, BR 40, 2010.
Fonte: Acervo do grupo



Figura 56. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *Tourism (ou como pular a cerca)*, Cachoeira em terras da União. Jardim Canadá, 2010.
Fonte: Acervo do grupo

As experiências nos, e dos, passeios se situam entre realidade e ficção. Criamos narrativas de uma trajetória (im)possível que transpõe os limites das áreas de uso privado e criam um mundo no qual essas áreas são usufruídas por todos. Tais narrativas são evidências fictícias de um momento vivido; um mundo onde se pode respirar ar fresco, escutar o silêncio, sentir o vento e desfrutar do sol, da vista panorâmica, da trilha na floresta e das plantas ao longo do caminho. Ao longo do trajeto vão surgindo coisas que nos guiam; andamos em direção a um elemento geográfico marcante ou seguimos rumo a um topo de montanha ou até a uma piscina redonda no centro de um bosque de um clube particular. Criamos roteiros de acordo com os desejos individuais das pessoas, inclusive os nossos. Apreciamos a vegetação silvestre local e as plantas decorativas em jardins cultivados; escolhemos os souvenirs dos nossos passeios, lembrancinhas que plantamos em nossos apartamentos e casas.

Mas o direito à natureza não pode ser concebido como um simples direito de cultivar plantas em vasos ou visitar o campo para praticar as atividades esportivas existentes. Os direitos à cidade e à natureza manifestam-se como direito à liberdade e à individualização. Assim, a possibilidade de usufruir dos bens do nosso meio ambiente está de acordo com os interesses de toda sociedade. Em nossos passeios encenamos a apropriação das áreas privatizadas e a aproximação aos bens naturais. Linhas são alocadas no tempo e no espaço. Trata-se de valorizar espaços diferenciais, vividos em contraposição às suas representações abstratas, baseadas na repetição e na racionalidade consumista. Os espaços não são determinados somente pelos fatores territoriais e físicos. A partir da sua apropriação, eles se transformam em lugares reais e imaginários e são capazes, simultaneamente, de ser material, simbólica e realmente construídos. Pensando assim, o espaço não é uma categoria que forma a percepção, mas uma invenção, uma organização ficcional onde se pode construir ou desconstruir noções de realidade.

Caminhar permite mudar de posição, “caminhar é pensar, pensar é problematizar, problematizar é criticamente distinguir as ações e os objetos do restante do mundo já determinados.”⁹¹ Situamos os passeios entre a ação cotidiana e a experiência estética e enfatizamos a interação entre narrativas geopolíticas e discursos estéticos. Os Passeios e viagens reinventam os lugares e permitem uma nova identificação com a terra. Realizamos ações e inscrevemos imagens de interseções possíveis entre interesses privados e públicos. Criamos uma visão alternativa do uso público da propriedade privada.

Se o significado das coisas não é constante, as coisas podem significar qualquer coisa. Todo o mundo anda, andamos por ruas, caminhos, trilhos, estradas, escadas, caminhos ensolarados e sombreados. Escolhemos nossos caminhos. Passear, andar a pé, caminhar sem ter a obrigação de fazê-lo, uma ação sem objetivo. Podemos andar por prazer, como exercício e como arte. Todo o mundo anda. Apreendemos a andar e fazendo escolhas dos caminhos possíveis e impossíveis. O caminhar é uma simples ação de deslocamento que pode ser realizado pela maioria dos bípedes. Como metáfora, esse tipo de locomoção permite pensar em pequenas transgressões, invenções de caminhos futuros que ainda não existem.

A terra como capital não tem nenhuma função social e não contribui com o bem-estar coletivo. O pensamento das terras como capital foi denunciado por Rousseau no século XVIII. O filósofo considerava a propriedade privada da terra como a origem da desigualdade entre os homens. As classes dominantes transformaram em lei aquilo que já possuíam para garantir a ordem social. Nas palavras de Rousseau, em seu famoso *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer ‘isto é meu’ e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo. Quantos crimes, quantas guerras, assassinios, misérias e horrores não poupou ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou enchendo o fosso, tivesse gritado a seus semelhantes: ‘defendei-vos de ouvir esse

⁹¹FERGUSON, 1997, p. 55-56.

impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos e que a terra não pertence a ninguém!

A terra é um recurso natural que não pode ser produzido, nem tampouco, reproduzido. A terra não é resultante do trabalho humano. Ela não pode ser acumulada. Ela é a matéria-prima e o chão das nossas histórias.

Tourism (ou como pular a cerca) pode ser visto como gesto informativo que aponta para as terras que permanecem um recurso natural disponível, mesmo que de forma limitada. As ações sugerem formas e modelos que permitem pensar em ficções alternativas. Somos transeuntes que se situam em um ambiente em movimento e inventam um fragmento de uma história possível. Nessa história as terras podem ser usadas e fruídas por todos. Nossa busca de liberdade e individualização é um caminho que indica a mobilidade das noções socialmente aceitas.

A ação de andar também está presente no trabalho do artista Francis Alÿs⁹². Artista que muitas vezes está fisicamente envolvido em suas próprias obras, executando tarefas e ações nas ruas, as quais são documentadas e narradas. No seu vídeo *Tornado*, Alÿs registra seu contato, ao longo de dez anos, com redemoinhos que lembram tornados⁹³ (Figura 58). Ele coloca seu corpo em estado de risco, em desconforto, e reivindica um estado de autonomia. Muitos de seus trabalhos tocam em temas de transformação, segurança/caos. São ações poético-subversivas desenvolvidas e registradas na vida cotidiana. Elas se inscrevem na experiência da vida comum e se transformam em uma obra autônoma quando ganham uma estrutura que pode ser vista ou permite uma leitura. Assim a experiência de caminhadas de Alÿs não se esgota em si, mas opera no horizonte das relações sociais, políticas e econômicas. São os passeios que desestabilizam lugares

⁹²Francis Alÿs nasceu na Bélgica em 1959 e se mudou para a Cidade do México em 1986 onde vive e trabalha. Ele trabalha com diferentes mídias como pintura, cinema, performance, fotografia.

⁹³Os redemoinhos se formam pelo encontro de diferentes massas de ar quando os restos das plantas de milho são queimados após a colheita.

conhecidos e formam novos espaços. São práticas do não saber (Figura 59).



Figura 58. Francis Alÿs, *Tornado*, 2000 – 2010. Videostills. Cortesia: artista; David Zwirner, Nova York. Fonte: Galerie Peter Kilchmann, Zurique.

```

AS LONG AS I'M WALKING , I'M NOT CROSSING
" " " " " , I'M NOT SMOKING
" " " " " , I'M NOT LOSING
" " " " " , I'M NOT MAKING
" " " " " , I'M NOT KNOWING
" " " " " , I'M NOT FALLING
" " " " " , I'M NOT PAINTING
" " " " " , I'M NOT HIDING
" " " " " , I'M NOT COUNTING
" " " " " , I'M NOT ADDING
" " " " " , I'M NOT CRYING
" " " " " , I'M NOT ASKING
" " " " " , I'M NOT KEEPING
" " " " " , I'M NOT TALKING
" " " " " , I'M NOT DRINKING
" " " " " , I'M NOT CLOSING
" " " " " , I'M NOT STEALING
" " " " " , I'M NOT MOCKING
" " " " " , I'M NOT FACING
" " " " " , I'M NOT CROSSING
" " " " " , I'M NOT CHEATING
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " , I WILL NOT REPEAT
" " " " " , I WILL NOT REMEMBER

```

Figura 59. Francis Alÿs. *As long as I'm walking*.

Fonte: *Walks/Paseos*. Catálogo de exposição. Museo de Arte Moderno de Guadalajara, México, 1997. p.23.

Segundo De Certeau,

O ato de andar [...] implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimento. O ato de caminhar parece, portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação.⁹⁴

A prática do caminhar cria afetividades com os lugares cotidianos e produz relações espaciais que reivindicam os espaços como sítios de relações capazes de revelar ou extrapolar o seu conteúdo representativo. O caminhar questiona a noção do ‘real’. Assim, cria-se um novo olhar sobre a realidade. São feitos recortes, seleções, escolhidos fragmentos do espaço percorrido que implicam ligações pessoais, além de omissões de partes. Essa substituição da totalidade por fragmentos colocados em evidência cria um novo conjunto que aponta para uma alteração do espaço pelo ato de andar, durante o qual territórios fixos se movimentam. São as experiências acumuladas, colecionadas e organizadas que formam os lugares. O artista vira o colecionador dessas experiências. O colecionador, que busca estabelecer um vínculo com o mundo no qual vive, é uma das figuras alegóricas utilizadas por Walter Benjamin para pensar a experiência da modernidade. Para o autor, essa figura é uma das concretizações da perda da experiência. Em seu texto “Desempacotando minha biblioteca”, Benjamin demonstra a importância da relação entre o colecionador e seus pertences e situa essa experiência entre os polos da ordem e da desordem⁹⁵. Benjamin relaciona a renovação da existência ao ato de colecionar, aos modos de apropriação infantis, ao ato de tocar e nomear, às paixões e às lembranças. O colecionador interpreta os objetos e seus destinos com as suas narrativas.

As pessoas, quando dialogam com contextos e situações preexistentes, praticam operações parecidas com as do colecionador. Elas performam gestos de arquivar, catalogar, classificar, compilar, consultar, documentar, divulgar, expor, guardar,

⁹⁴DE CERTEAU, 1999, p.177.

⁹⁵BENJAMIN, 1987, p. 228.

identificar, indexar, localizar, ordenar, organizar, quantificar, registrar, reunir, selecionar, etc. Essas ações implicam o desejo de criar um significado pessoal e constituir um universo simbólico comum. Escolhem-se elementos que podem ser elaborados num nível discursivo para construir um fragmento de história. A encenação dos materiais encontrados possibilita visões pessoais e impressões sobre múltiplas questões. Nesse lugar de impressões são geradas tensões e contradições com o presente.

A democratização efetiva da informação se mede não somente pelo acesso a ela, mas também pela participação na sua constituição e interpretação⁹⁶. Inventamos uma narrativa que permite ver a nós mesmos. Para Benjamin, uma coleção aponta para a possibilidade de estabelecer uma experiência que vincula o ser humano com o mundo por intervir nos processos de criar significados. Trata-se de um procedimento de escolhas. As apropriações e intervenções de artistas interferem na percepção do mundo por intermédio da estética de improvisado e da subjetividade. Eles registram as complexidades e contradições inerentes às representações da experiência da realidade.

O artista alemão Joseph Beuys vinculava o ser humano ao mundo por meio do conceito da escultura social. Ele acreditava que a arte estava presente na vida, no mundo, em todas as coisas, em qualquer lugar e em qualquer pessoa e pensamento. Para ele, todas as pessoas eram artistas, já que todos possuíam capacidades criadoras. O desenvolvimento dessas capacidades e das suas experiências como indivíduos poderia levar a uma nova sociedade por meio de constantes experimentações. Para Beuys, arte era um processo contínuo, uma obra aberta para todos os imaginários, uma atividade que dependia da participação ativa, da ação concreta e do debate. O artista considerava que

[...] a criatividade não é monopólio das artes. [...] Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio... A nossa ideia cultural é muitas vezes redutora. O dilema dos museus e das

⁹⁶DERRIDA, 2001, p.16.

instituições culturais é que limitam o campo da arte, isolando-a numa torre de marfim (...). O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência.⁹⁷

Beuys acreditava que, somente através da arte, o indivíduo poderia se tornar consciente de si mesmo, conquistar o equilíbrio, transformar sua vida e a existência. Com o desenvolvimento do conceito da escultura social, Beuys atingiu também o campo político e o educacional. O discurso era performático e questionava a lógica da arte separada das outras atividades humanas. Para Beuys, a criatividade era uma ideia ligada à liberdade. Pensar é esculpir! Assim a escultura social, o sujeito pensante e suas ações seriam o caminho para provocar uma transformação na vida do homem, e a experiência pessoal o elemento capaz de modificar a esfera social. Em outras palavras: cada experiência pessoal possuía um potencial público; e quando ela vira meio ou (in)formação se torna política.

2 : 2 AUTONOMIA

As recentes noções de arte pública giram em torno da ideia da diluição ou do apagamento de algumas dicotomias como arte/vida, arte pura/arte aplicada, arte institucional/arte independente, arte colaborativa/autoria no sentido da escultura social de Beuys. Essas dicotomias apresentam assuntos, temas e problemas que são usados como pontos de referência para organizar os conceitos relacionados à arte pública e constituem algumas das antinomias da história da arte ao longo do tempo. Podemos conjugar a ideia de autonomia da arte com a de uma ligação com uma época ou com uma função social?

Por que falar de autonomia? Um dos principais objetivos da arte experimental dos anos sessenta e setenta situava-se em torno da crítica institucional e da crítica da arte como esfera autônoma. Mas, até hoje, a autonomia dos objetos denominados arte, separados e diferenciados de outros, permanece um problema. Continuamos, ainda hoje, o debate sobre

⁹⁷Em entrevista com Franz Hak em 1979.

o papel das artes, seu valor social e sua função política. Podemos pensar a arte independente das suas instituições e do mercado?

As vanguardas europeias são associadas a uma visão de autonomia da arte, mas a maioria dos artistas não viu suas obras como “autônomas”. Ao contrário, eles muitas vezes buscaram superar essa autonomia e reconciliar arte e vida. Mais que interessar-se pela autonomia da obra, importava a autonomia do artista e da vida em relação a uma ideologia oficial, uma tradição milenar, convenções de representação e categorias de arte existentes. Com a valorização da ruptura da arte os artistas buscaram as possibilidades de manifestações de vida pura e autônoma.

No seu texto “Três antinomias e uma tautologia” Adolfo Cifuentes cria uma reflexão a partir do texto “Antinomias na história da arte”⁹⁸ de Hal Foster, no qual levanta a pergunta sobre os significados do conceito de autonomia e dos seus antônimos:

Seria “dependência”, ou “vinculação”, ou “conexão”, ou “cumplicidade”, ou “compromisso”? Talvez tudo dependa, por sua vez, do significado do conceito de autonomia. Ele é sinônimo de “liberdade”, de “capacidade de autodeterminação”? Ou de “isolamento”, “torre de marfim”, de “autocomplacência”, “autismo”?⁹⁹

Esses últimos significados explicam a conotação negativa da palavra “autonomia” que passou a ser sinônimo de “masturbação intelectual”, muitas vezes apropriado como oposto de engajamento ou responsabilidade social.

Historicamente, percebemos que a formação do conceito de autonomia da arte fora determinada pela filosofia iluminista. Concebeu-se a ideia da obra desinteressada em oposição à instrumentalização da experiência artística. A obra de arte autônoma, a arte pura e autossuficiente, ou a autorreflexividade da *l'art pour l'art*¹⁰⁰ liberaram as práticas artísticas do mito, da religião e da dependência econômica do sistema feudal e da Igreja. Criou-se um culto à autonomia, sob a qual a emancipação do indivíduo é vista como base

⁹⁸Antinomies in Art History.

⁹⁹CIFUENTES, 2010.

¹⁰⁰A arte pela arte.

estruturante da experiência artística no ato da produção e da recepção da obra. Os processos de subjetivação do indivíduo estabeleceram uma independência do sujeito em relação à hegemonia da ideologia dominante. Os programas da arte pura, da autonomia da arte e da *l'art pour l'art* convencionalmente não contemplavam as obras de arte como produtos do trabalho social e dispensavam a racionalidade de fim/meio. Seus parâmetros contribuíram para o aspecto fetichista das obras que dependiam do mercado de arte e foram aliados da manipulação ideológica da indústria cultural. A questão daí decorrente e que se nos apresenta é: Podemos estabelecer uma mediação entre o conceito da autonomia e a dimensão social da arte para criar parâmetros de avaliação e de interpretação da produção da arte pública crítica?

O estatuto da arte, com seus vínculos com a realidade social e a esfera autônoma da arte, é renegociado constantemente. Autonomia e soberania da arte situaram as produções em um campo fora da realidade empírica, onde se questionava a relação entre arte e vida. A sobrevivência da arte tornou-se uma questão de manutenção da sua autonomia, da independência em relação a seu exterior e à sociedade. Ao longo do século XX, o conceito da autonomia da arte foi questionado. Peter Bürger, no seu texto *Teoria da vanguarda*, argumenta que as práticas antiestéticas das vanguardas históricas contestaram a ideia da autossuficiência da arte e desafiaram sua instituição autônoma. De acordo com Bürger, experimentações e produções dos Dadaístas, Construtivistas e Surrealistas franceses desmascararam a autonomia da arte em diferentes níveis, tanto pela substituição da originalidade pela reproduzibilidade técnica; da existência contemplativa das obras por ações discursivas; quanto pelo emprego de materiais e processos cotidianos e da estética utilitarista, o que significava dar funções produtivas, informativas, educacionais e políticas às produções artísticas. Entretanto o compromisso com os interesses políticos e com a representação das contradições sociais não substituiu o conceito da autonomia, mas abre

espaço a um campo de muitos questionamentos sobre as relações entre produção cultural e ideologia.

Para Walter Benjamin, a noção de liberdade do autor é uma ilusão, pois podemos falar de autonomia somente no contexto de emancipação em relação a um determinado contexto social e político. Ao acreditar em uma autonomia relativa ao contexto social o artista não reconhece as escolhas que ele inevitavelmente tem que fazer. A ideia de escolha entre diferentes posições ideológicas acaba com o conceito de autonomia, já que qualquer escolha expressa uma tendência ou uma posição no contexto de determinadas condições sociais.

No ensaio “O autor como produtor”,¹⁰¹ Walter Benjamin reflete sobre o posicionamento ideológico do autor. Ele distingue o tipo do escritor ‘operativo’ que conhece a tendência política adequada e se solidariza com os operários no plano das ideias, mas não se decide em favor de uma causa específica, do autor ‘progressista’ que se posiciona em relação as ações revolucionárias, decretando assim o fim de sua autonomia.

Para Benjamin, embora o primeiro seja solidário com as causas sociopolíticas, propague a ideologia oficial e colabore direta ou indiretamente com o modelo contrarrevolucionário, é o segundo que procura ir além dos protestos e denúncias do escritor ‘operativo’ e trabalha para modificar os meios de produção. Assim o autor progressista atua na qualidade de produtor:

Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um caráter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores.¹⁰²

Na missão de edificar novas relações sociais de produção, o autor-produtor

¹⁰¹“Der Autor als Produzent” foi escrito por Walter Benjamin em abril de 1934 e apresentado numa conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, em 27 de abril de 1934 (*Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27.04.1934*).

¹⁰²BENJAMIN, 1996, p. 136.

trabalha no campo das ações para provocar uma efetiva transformação. “O autor como produtor” defende uma postura do artista que procura transtornar a estrutura existente e modificar a ordem estabelecida das coisas, ou seja, propõe a interrupção dessa ordem na qual uma pequena elite controla os meios de produção e acumula o poder, o prestígio e a propriedade.

A relação entre arte e sociedade e a autonomia das práticas artísticas constitui também parte importante na reflexão sobre a obra de arte na *Teoria Estética* de Adorno. O autor investiga o estatuto da estética modernista e as representações culturais nos seus respectivos contextos sócio-históricos e no campo da produção ideológica do capitalismo industrial tardio, atribuindo a elas uma função ativa na formação da consciência individual e conseqüentemente nas transformações sociais. Em oposição às práticas afirmativas que mantêm e legitimam as formas comportamentais dominantes e perceptíveis através da representação cultural, Adorno defende a ideia da arte verdadeira que se coloque contra as formas instrumentalizadas. Esta relação da arte em oposição à funcionalidade e à ideologia dominante da sociedade estabelece o paradoxo inerente ao conceito da autonomia: a resistência. Criou-se um papel social do artista: o comprometimento crítico com a realidade empírica. Este papel contém implícitas as limitações objetivas da autonomia da arte.

A crítica radical da cultura industrial nos textos de Adorno é relacionada à crítica do processo de destruição da subjetividade e do indivíduo consciente, pensante e ativo. O papel central da autonomia da arte continua importante para o autor que nega a possibilidade da politização direta das práticas artísticas. Para ele, a arte não é algo imediatamente social ou político, mas sua autonomia consiste da “emancipação relativamente à sociedade”¹⁰³, sua independência da dominação social. Para Adorno, é

¹⁰³ADORNO, 1982, p.254.

somente depois de seu desligamento da estrutura social que a arte exerce um papel antagonista. Ele não somente se refere ao século XX, durante o qual a arte se opõe às normas sociais mais visivelmente, mas aponta para o caráter social latente da arte em geral. Arte para Adorno é sempre um *fait social* capaz de expressar a relação entre conteúdo e sociedade por ser um produto de um trabalho social que tem como objetivo estabelecer relações entre artefato e a sociedade empírica. O papel antagonista analisado por Adorno pode ser comparado com o aspecto antissocial da arte que estava presente nas propostas antiestéticas das vanguardas históricas que, por meio da sua postura contraideológica, criticava a ideologia dominante.

Para Adorno, a arte “torna-se antisocial através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma.”¹⁰⁴ Na mediação entre a produção artística e programas ideológicos, Adorno apontava uma posição relativamente autônoma da arte modernista, na medida em que os artistas propuseram novos modelos contraideológicos. A resistência à regressão do indivíduo se dava por meio da formação da consciência e da recuperação da autodeterminação do indivíduo. Para Adorno, a arte não traz contribuição à sociedade via comunicação de um conteúdo político, mas via resistência à realidade empírica. Porém, esta atitude - o ato de contrapor-se às normas sociais existentes - também tem uma finalidade: ela visa a provocar ou mostrar a possibilidade de uma situação melhor, ainda inexistente.

Assim, o aspecto associal da arte, a negação determinante da sociedade, depende de uma situação sócio-histórica e uma crença na possibilidade de uma transformação social.

Todavia, para o autor o elemento social imediato e explícito da arte só levaria a uma falsa consciência do indivíduo. Ele não sugere “uma falsa consciência a ser atribuída a

¹⁰⁴ADORNO, 1982, p.253.

uma ideologia, mas [...] uma resistência em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intraestético”.¹⁰⁵ Dessa forma, a sua dimensão social se caracteriza por seu movimento contra a sociedade e não pela sua tomada de posição em assuntos sociais ou seu envolvimento em projetos de inserção social ou política. Para Adorno, a função social é latente e necessita de uma reflexão do indivíduo sobre a natureza do trabalho e da sua relação com a sociedade.

Aquilo que é a negação da sociedade depende de um fator temporal e é efêmero, um estado de encontro.

A recepção quase sempre edulcora aquilo em que a arte era a negação determinante da sociedade. As obras costumam atuar criticamente na era da sua aparição; mais tarde, neutralizam-se e as relações modificadas não são a causa última. A neutralização é o preço social da autonomia estética.¹⁰⁶

As obras são enterradas em coleções e instituições, ou mutiladas como formas significativas pela recepção predeterminada por meio das reações mediatizadas. A elas são atribuídos valores que eliminam o fator temporal e a instância do encontro efêmero, e os valores se tornam imóveis. O aspecto crítico presente em sua aparição é neutralizado pela interpretação normativa da recepção social, o escândalo vira um bem cultural no mundo administrado.

O conteúdo social da arte é inerente à arte porque o sujeito artístico é social. Para Adorno, o artista não se torna social pela coletivização forçada, pelas causas ou temáticas sociais, mas por sua autonomia – a qual implica emancipação social e objetividade artística, que o liberta de convenções e controles sociais. A imanência da sociedade na obra é presente por meio das “antinomias sociais” e da “dialética das formas”.

Nesse sentido a teoria interpretativa de Adorno contribui, portanto, para uma avaliação da produção artística contemporânea. Pois através dela podemos repensar os parâmetros da contrapartida social da arte pública e da dimensão social da estética

¹⁰⁵ADORNO, 1982, p.254.

¹⁰⁶ADORNO, 1982, p.256-57.

relacional. Uma arte que intervém em uma situação sociopolítica, hoje, não nega o estatuto da obra de arte tradicional, mas na maioria das vezes ela traduz uma exigência das instituições e fundações que pensam a produção artística. Assim, as formas e conteúdos contraideológicos das experiências das vanguardas históricas e as experimentações dos anos 60 não mais oferecem modelos contraideológicos, mas manifestações afirmativas da ideologia dominante.

Hoje, novamente, podemos aceitar a ideia de que produções culturais assumem estratégias e agenciamentos que empregam a arte como instrumento de transformação histórica, social e política. Mesmo acreditando que as práticas artísticas operam dentro do sistema das representações ideológicas da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, podemos pensar na possibilidade de práticas de oposição, relativamente autônomas, de resistência ao pensamento hierárquico. Produções e ações que subvertem formas de experiência desestabilizam os sistemas perceptíveis existentes e questionam as noções do poder hegemônico. Mas diversos conteúdos contraideológicos das obras das vanguardas históricas e das dos anos 60 formaram novas ideologias. Hoje, algumas produções, como os jantares de Rirkrit Tiravanija, que se referem a esses “modelos” remetem a imanência da obra na sociedade, sem, contudo, trabalhar a imanência da sociedade na obra. O aspecto relacional desses trabalhos contemporâneos coloca as questões éticas em primeiro plano e as questões estéticas em segundo. Em alguns casos, como por exemplo, no projeto Park Fiction, esse aspecto chega a eliminar a noção da autoria/autoridade e da representação em detrimento da participação democrática.

O pluralismo nas artes criou uma situação de total neutralização. O caráter ambíguo da arte entre autonomia e *fait social* quase desapareceu. As agendas são abertas e explícitas, política e eticamente corretas. Em geral, os aspectos econômicos, políticos e sociais intervêm diretamente na produção artística através de contratos, financiamentos,

apoios e editais. O mundo administrado e o mercado da arte estabeleceram o campo da arte autônoma como profissão, mas sacrificando a produção artística como necessidade de expressão. Como formador de opinião a *arte pública* ou *relacional*¹⁰⁷ reforça as posturas consideradas politicamente corretas: a voz oficial da preocupação ambiental, da sustentabilidade, da integração social e do acesso público. O escândalo e a posição da contracultura são impossíveis já que não existe mais estilo oficial e tudo é incorporado no sistema da arte. Agressividade é transformada em conformismo e “[...] a ideologia reduz-se a uma cópia lamentável e autoritária da realidade”.¹⁰⁸ Assim, as produções seguem a linha da menor resistência, e do menor posicionamento da polarização entre ideologia e protesto.

O que significa tomar uma decisão artística? No seu artigo “*Artistic autonomy*” Brian Holmes lembra o debate em torno da autonomia da arte para discutir os aspetos políticos das formas de criação artística. O autor aponta para a etimologia da palavra composta por "Autos" e "Nomos". Autonomia significa dar a si mesmo a sua própria lei. Mas somos seres sociais, existimos por meio da linguagem do outro e das sensações do outro. Criamos uma linguagem compartilhada cheia de incertezas, de memórias efêmeras, de esquecimento, de fragmentos. Assim, a tarefa de dar-se a lei se torna uma aventura coletiva e uma tarefa cultural, política e artística.

Porque é da própria essência da consciência reconhecer que nós, seres humanos, estamos cheios de obscuridade, de paixões pessoais e históricas não-resolvidas, de imagens parcialmente entendidas e modos sedutores que compartilhamos constantemente uns com os outros, de maneira que o processo de dar-nos a nossa própria lei se torna algo complexo, algo experimental e vivencial, que nunca pode ser resolvido de uma vez por todas, mas pode apenas ser cuidado e guiado de várias maneiras, entre as quais encontramos as artes – essas combinações supremas de sensação, intelecto e imaginação produtiva.¹⁰⁹

A produção artística individual e coletiva e as políticas culturais enfrentam

¹⁰⁷BOURRIAUD, 1998, p. 113.

¹⁰⁸ADORNO, 1982, p. 262.

¹⁰⁹HOLMES, 2010, s.n. Texto original: “For it is the very essence of clear consciousness to recognize that we human beings are full of obscurity, of unresolved personal and even historical passions, of half-understood images and enticing forms that we constantly exchange with one another, so that the process of giving ourselves our own laws becomes something quite complex, something experimental and experiential, which can never be resolved once and for all, but only cared for and ushered along in manifold ways, among which we find the arts - those supreme combinations of sensation, intellect and productive imagination.”

questões sobre autonomia porque a liberdade artística aparece como uma estratégia incerta já que na diversidade não existe uma decisão para todos. Holmes defende a opinião de que uma democracia real só existirá quando a produção do sensível for mantida no centro de um debate intenso sem resolução. Ele acha necessário se perguntar continuamente, uns aos outros, se nossas ficções culturais, nossas ideias, nossas ambições, nossos desejos são realmente bons para nós. “Precisamos de nos empenhar em *des-simbolizar e re-simbolizar*, [...] Esta é a maneira através da qual as práticas artísticas podem afetar a realidade.”

Como construir-se como pessoa autônoma, como criar ações e trabalhos autônomos num tempo em que o trabalho, a ação e a própria presença física se tornaram formas de mercadoria? Holmes acredita que as práticas artísticas podem ser uma oportunidade para a sociedade refletir coletivamente sobre as figuras imaginárias das quais ela depende. Mas parece que exatamente esta capacidade é a falha da sociedade atual, e sem o ato reflexivo o desastre está iminente. A reinvenção da autonomia artística deve continuar no centro do debate no mundo da arte, num tempo em que os valores do capitalismo transnacional têm permeado seu mundo.

Nas últimas décadas vimos artistas experimentar, criar e distribuir imaginários nos espaços urbanos. Creio que esses trabalhos não provocaram uma crise de legitimidade da arte, mas divulgaram posições de pessoas envolvidas na arte ativista, numa paisagem social maior, como ação política e como trabalho de arte. As ações individuais de Francis Alÿs e coletivas de Tina Girouard, Carol Goodden e Gordon Matta-Clark em diferentes escalas mostram uma consciência dos mecanismos institucionais e uma busca de autonomia das ficções culturais consolidadas nos processos de escrever as histórias presentes e desempacotar as coisas das caixas para dar a elas um novo significado. Criaram-se sítios de resistência, áreas limites que não se constituem como representações do campo das artes. Os trabalhos produzidos nesses sítios são distantes dos objetos

tradicionais e do sistema institucional. Como fronteiras, esses sítios marginais de protesto e oposição oferecem uma série de oportunidades para os trabalhos fora dos circuitos estabelecidos.

No artigo “Estética espacial: repensando o contemporâneo” Nikos Papastergiadis¹¹⁰ aponta as narrativas de lugar e deslocamento como questões centrais da arte contemporânea e discute os pontos levantados pela dimensão temporal, a relação *site-specific* e a experiência relacional em práticas artísticas que não situam a arte e a vida em esferas separadas. De acordo com o autor, o artista, em vez de responder ao seu contexto sociocultural, está presente nele, trabalhando com outros para realizar práticas concretas numa perspectiva performativa criando *pequenos gestos em lugares específicos*. Desta forma, desloca-se o papel contemplativo e reflexivo da produção cultural para uma presença ativa e uma participação em diálogos nos níveis locais e transnacionais. Estabelece-se um cenário pluralista, um vasto deserto, museus sem paredes, cidades como laboratórios, arquivos vivos, narrativas ambulantes, uma prisão aberta na qual tudo é possível e nada choca.

Ao mapear as intervenções artísticas em lugares específicos e apontar as consequências políticas de seus gestos, o autor observa que os engajamentos com o cotidiano, as estratégias políticas e até os gestos mais radicais hoje não se posicionam fora das instituições dominantes da arte. Arte pertence ao mesmo contexto espaço-temporal e participa do mesmo mundo que a vida cotidiana, ou seja, ela participa simultaneamente no nível político, social e estético. As ações artísticas se constituem em projetos que trabalham relações sociais, redes de negociações, capazes de criar visões alternativas de organização. Elas se posicionam entre os territórios do engajamento político e da experimentação autônoma e se relacionam com a geração de artistas como Helio Oiticica,

¹¹⁰PAPASTERGIADIS, 2008. p.363-381.

Lygia Clark, Joseph Beuys e David Medalla que incluíram a participação de um novo público na experiência e na construção do trabalho.

O aspecto político da arte se manifesta como prática situacional em formas de trocas, práticas colaborativas, experiências ativas da platéia, do público e do espectador. Realizam-se ideias transdisciplinares que mudam nossa maneira de ver e perceber o entorno criando instâncias que desafiam a ordem hegemônica do propagada pelo estado e pela cultura local. Como Rancière, Papastergiadis fala dos movimentos entre extremos de autonomia e heteronomia como o lugar da arte, porque, para ele, arte como tautologia, como gueto discursivo, seria tão fatal como servir exclusivamente a uma determinada ordem ou agenda política. Os pequenos gestos em lugares específicos negociam a vida da arte e os espaços sociais da vida cotidiana. São ações contra as direções normativas do social que convidam a uma reflexão crítica por meio de seus posicionamentos antagônicos, capazes de gerar movimentos em prol de uma maior independência e autonomia.

Espaços alternativos, sem função, arquiteturas do abandono, são espaços para respirar, para criar devaneios, ruínas para pensar nas histórias e memórias que constroem a nossa noção de realidade. Lugares que permitem visões de uma cidade anterior e que nos induzem a questões: Como pertencemos à cidade? O que se pode fazer em nome da arte?

Em *Tourism (ou como pular a cerca)* procedimentos de deslocamentos físicos e apropriações momentâneas de lugares existentes são usados para observar padrões de comportamentos e estabelecer relações. Trata-se de questões que lidam com autoridade¹¹¹ e autonomia. A estética relacional de Bourriard deixa de enfatizar a obra de arte em favor da relação, e coloca assim a distância entre o corpo do observador e o trabalho artístico no centro das atividades. O indivíduo responde a estímulos que provém da percepção do entorno em relação ao próprio corpo no caso do artista e do espectador. Essas respostas

¹¹¹O significado da palavra remete a ‘originador’ ou a pessoa que cria algo novo. A palavra latina *auctoritas* é derivada de *auctor*: o que produz, o que faz nascer, o autor (KRISHNAMURTI, 1967. p.28).

subjetivas implicam variações contínuas de tudo o que se pode fazer com o corpo, e provocam uma consciente construção do real. O indivíduo se atualiza enquanto participa na reorganização e na subjetivação do espaço, ele vive um orgânico artificial tornando-se corpo-obra. A partir dessa experiência corporal estabelece-se uma relação corpo-sentido que provém de um estado das coisas e das possibilidades de afetar e ser afetado. Através da percepção sensível das coisas e do ato como potencial de diferenciação e de invenção interfere-se no sistema vigente, nas formas constituídas e nas representações estabelecidas. As práticas da experimentação e da conscientização do exterior criam um mundo em obra. Através da suspensão momentânea dos mecanismos perceptivos já disciplinados participa-se na construção de noções de realidade.

3 - FICÇÕES SOCIAIS

Para atender a nossas necessidades e para satisfazer a nossos desejos, convivemos ao longo da vida com outros indivíduos com os quais mantemos relações mútuas e constantes de colaboração e dependência. De igual modo, a vida em sociedade implica outros vínculos, sejam eles econômicos, políticos, culturais, familiares, religiosos, etc., que organizam e constroem estilos de vida os quais se traduzem em formas de ser.

Entendemos por cidade uma construção humana, um espaço que resulta de uma práxis social. Ela se constitui não somente por suas edificações e espaços físicos, mas também por seus códigos e gestos. Para Lefebvre a sociedade urbana se refere a um processo que domina e absorve a produção agrícola, e substituiu antigas formas como a cidade política e a cidade industrial¹¹². Vista assim, a sociedade urbana, ou simplesmente o urbano, é resultado de um processo histórico, de uma ação prática que gerou um conjunto de territórios que se estendem além dos limites das cidades. Deste modo, o urbano torna-se a cada dia mais onipresente no mundo atual. A urbanização se expande em detrimento do modo de vida rural. Nesse processo, os grandes empreendimentos e projetos industriais funcionam como uma força centrípeta para a expansão do tecido urbano. As indústrias e empresas se instalam em áreas distantes dos centros. Os aeroportos, as rodovias e as empresas prestadoras de serviços proliferam no entorno e participam na construção do tecido urbano, atrelado a um modelo de modernização, que dinamiza o fluxo de pessoas, de capital, de empreendimentos locais, nacionais e internacionais. O campo não deixa de ser agrário, mas se transforma em mais um lugar do ser urbano e se torna subordinado à realidade urbana.

¹¹²LEFEBVRE. 2008. p.13.



Figura 60. Área urbana em torno do aeroporto de São João del Rei, MG. Vista aérea.
Fonte: Google Earth, 2005. Acesso em: 20.01.2012.



Figura 61. Área urbana em torno do aeroporto de Salvador, BA. Vista aérea.
Fonte: Google Earth, 2003. Acesso em: 20.01.2012.



Figura 62. Área urbana em torno do aeroporto de Iowa City, IA. Vista aérea.
 Fonte: Google Earth, 1990. Acesso em: 20.01.2012.

Passando pelo *Google Earth* e observando através de diversas escalas, percebemos que os diferentes bairros, cidades e regiões, estados, países e continentes formam um grande tecido urbano. Essa malha apresenta diferentes graus de urbanização, sendo o grau zero da urbanização o que entendemos comumente por natureza, e a manifestação do grau máximo a metrópole. Lefebvre levanta alguns questionamentos sobre as grandes cidades:

[A cidade] atrai para si todas as riquezas, monopoliza a cultura, como concentra o poder. Devido à sua riqueza, explode. Quanto mais concentra os meios de vida, mais torna-se insuportável nela viver. A felicidade da cidade? A vida intensa da grande cidade? A multiplicação dos prazeres e lazeres? Mistificação dos mitos¹¹³.

Por conta dessa concentração, a grande cidade convive com problemas e questões numéricas. Os atos elementares como comer, dormir e reproduzir são pensados em números que transformam pessoas em dados estatísticos, numa representação matemática das populações. Como controlar as massas? As massas parecem implicar sempre um tipo de coação, de violência e de repressão permanentes, em que o fenômeno urbano é exercido

¹¹³LEFEBVRE. 2008. p.87.

pelo poder; pelo estado; por um nível misto: os negócios e as empresas, e o nível privado: o habitar.

O urbano é um tecido em forma de um conglomerado de diferentes espaços conectados e separados por ruas, e que, conforme Lefebvre, realça a possibilidade do encontro e da troca:

Não se trata simplesmente de um lugar de passagem e de circulação. [...] A rua? É o lugar (topia)¹¹⁴ do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então não existem. Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada.¹¹⁵

A rua é, também, uma vitrine de lazers programados que exhibe produtos a venda. Ela é acompanhada por imagens e objetos que se tornam símbolos e por modelos e regras que regulam os nossos comportamentos.

O urbano descrito por Lefebvre caminha para uma centralidade isotópica¹¹⁶ e heterotópica:

O urbano, enquanto forma, trans-forma aquilo que reúne (concentra). Ele faz diferir de uma maneira refletida o que diferia sem o saber: o que só era distinto, o que estava ligado às particularidades no terreno. Ele reúne *tudo*, inclusive os determinismos, as matérias e conteúdos heterogêneos, a ordem e a desordem anteriores. Aí compreendidos os conflitos, as comunicações e formas de comunicações preexistentes. Como forma que trans-forma, o urbano des-estrutura e re-estrutura seus elementos, as mensagens e os códigos egressos do industrial e do agrário¹¹⁷.

Dessa forma, o urbano reúne diferenças e conflitos que, segundo Lefebvre remete à rua como lugar de desordem:

Todos os elementos da vida urbana, noutra parte congelados numa ordem imóvel e redundante, liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros; aí se encontram, arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende.¹¹⁸

As contradições e diferenças geram enfrentamentos e confrontações:

¹¹⁴(sic) Topia remete a *tópos*, que em grego significa lugar.

¹¹⁵LEFEBVRE. 2008. p. 27

¹¹⁶Centralidade que têm os enunciados substituídos por equivalentes, embora sejam diferentes.

¹¹⁷LEFEBVRE. 2008. p. 157

¹¹⁸*Ibid.* p. 27

O urbano poderia [...] ser definido como *lugar da expressão* dos conflitos, invertendo a separação dos lugares onde a expressão desaparece, onde reina o silêncio, onde se estabelecem os signos de separação. O urbano poderia também ser definido como lugar do desejo, onde o desejo emerge das necessidades [...]¹¹⁹.

Na rua existem diversos tipos de apropriações e intervenções que caminham na contramão da contemplação passiva das imagens e códigos. Essas ações proclamam outros lugares de vida coletiva, micro alegrias e novos jogos. Desejos produzem interrupções, ou situações que criam uma descontinuidade. “A liberdade de produzir diferenças (de diferir e de inventar o que difere)”¹²⁰ cria situações, ações e sítios de resistências que permitem introduzir no tempo uma deshomogeneidade¹²¹ ou uma ruptura que cria relações inéditas e interfere nos dispositivos e sistemas que organizam, modelam, separam e controlam os diferentes aspetos da vida cotidiana.

As intervenções realizam novas imagens, um tempo-espço apropriado, no qual a realidade se mistura com o possível e o irreal. Criam-se ficções de lugares *(im)possíveis*. Talvez sejam espécies de utopias¹²², sonhos de coisas boas e desejáveis para outro futuro. São imagens de uma cidade mais justa, na qual existem diferentes modos de produção e de convivência. Quem sabe, uma sociedade mais simples, mais artesanal e feliz? Gostaria de pensar que as ficções desses lugares compartilhados podem intervir no imaginário das pessoas e gerar outras práticas que influenciem o nosso conceito de realidade.

¹¹⁹LEFEBVRE. 2008. p.158

¹²⁰*Ibid.* p.156

¹²¹Uma quebra da homogeneidade. Uso a palavra deshomogeneidade para falar de algo que se opõe a qualidade do homogêneo, que desafia a conformidade e a regularidade por meio da dessemelhança e da disparidade. O prefixo “des” denota negação, ausência ou oposição e difere do prefixo “hetero” que exprime diferença e implica algo desigual e irregular composto de elementos heterogêneos.

¹²²Em “Notas sobre utopia”, Marilena Chauí destaca três aspetos do termo utopia. O primeiro implica um sentido positivo e denomina um lugar perfeito e justo, no qual se vive feliz. O segundo expressa um sentido negativo e se refere a um lugar inexistente, absolutamente diferente, que não tem nada em comum com o lugar no qual vivemos. E o terceiro aspecto concerne ao chamado fim das utopias, relacionado aos fracassos das utopias socialistas e comunistas que levaram ao descrédito na possibilidade de uma evolução histórica.

3 : 1 *BIKEFOODS*

O projeto *BikeFoods* investiga os significados de passeio, natureza e modos de produção a partir de duas bicicletas adaptadas. O projeto utiliza bicicletas como um meio para passear e conhecer o entorno da cidade (Figuras 63, 64, 65), criando outras relações que se contrapõem à lógica do consumo centralizado, reorganizando as relações preexistentes.



Figura 63. Plantios no Bairro Colônia Giarola. Registro Fotográfico. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 64. Plantios no Bairro Colônia Giarola. Registro Fotográfico. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 65. Passeio de bicicleta no Bairro Colônia Giarola. Registro Fotográfico. São João del-Rei, 2010.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 66. Bairro Colônia Giarola, São João del-Rei , 2010.

Fonte: Google Earth, 2009. Acesso em: 19.11.2010.

A ideia do projeto surgiu durante passeios de bicicletas realizados em regiões periurbanas de São João del-Rei, uma cidade na qual a proximidade das plantações e hortas em relação à área urbana possibilita acesso direto aos alimentos (Figura 66). Realizamos um passeio no bairro Colônia Giarola e ganhamos, algumas vezes compramos, hortaliças e verduras das mãos dos produtores locais. Os produtos coletados foram levados a nossa casa, preparados e consumidos. A partir dessa experiência desenvolvemos a ideia de um projeto, para ser realizado em diversos contextos, no qual usamos duas bicicletas de carga adaptadas com mesa, cobertura, gavetas e caixas a fim de podermos passear, colecionar, preparar, distribuir e comer o produto coletado. Denominamos esse projeto de Bikefoods, citando o restaurante e projeto artístico *FOOD*¹²³ de Caroline Goodden, Gordon Matta Clark, Tina Girouard e outros.

FOOD foi um projeto artístico que criou uma comunidade artística utópica. No

¹²³O projeto *Food* foi inaugurado em 1971 no Soho em Nova York. O espaço, concebido como parte integrada ao seu contexto, era um ponto de encontro, um lugar de trabalho, um lugar da comida e uma obra de arte.

artigo “O gourmet subterrâneo”, o lugar foi chamado de “restaurante comuna”¹²⁴ já que não era um estabelecimento gastronômico ou uma empresa que visava ao lucro. Tratava-se de um experimento comunitário que criou um espaço de discussão, de refeição, de localidades, de produção e distribuição de alimentos e de convivência (Figura 67).



Figura 67. Tina Girouard, Carol Goodden e Gordon Matta-Clark em frente ao restaurante *Food*, New York, 1971.

Fonte: Internet. Disponível em: <www.select.art.br>.

¹²⁴GLASER. 1972. p. 65.

FOOD'S FAMILY FISCAL FACTS

Investment	\$63,000.00	4%	tons various flours for bread	41,272	customers
Gross Sales	104,120.72	16,000	oranges squeezed	1,083	glasses broken
Total Income	167,120.72	379	lbs rabbits stewed	47	dogs asked to leave
		1,690	lbs celery chopped	153	chairs broken
		3,050	lbs carrots juiced	15	bottles of champagne disappeared
		1,914	lbs butter	3	unfulfilled promises by good friends
Salaries	37,700.29	108	lbs tongue	1	closing order from health department
Food	37,007.10	37	bunches dill	113	roaches left lying in the back room
Paper Goods	1,647.65	2,300	cornmeal pressed	0	internal fights
Rent	6,000.00	4,081	lbs chickens succumbed	3%	lbs keys lost
Telephone	207.70	708	lbs fish fucked	1	truck ruined
Con Edison	1,222.45	1,554	lettuce heads	2	rebellions:
Office Staff	514.50	15,660	potential chickens cracked		The Dishwasher Rebellion of Feb. '72
Insurances	1,167.00	435	gallons Tilly's organic apple juice		The Radio Rebellion of May '72
Liens	125.00	17,760	yards spaghetti steamed	5	floods by Marco
Repairs	1,010.24	2	acres of mushrooms	31	tons of garbage trucked to Gansvoort Pt
Legal	1,397.00	5,890	onions peeled	243	cubic yds garbage removed by Pasquale Bn
Laundry	732.25	220	bunches parsley sprinkled delicately	7	made up Social Security numbers
Waste	396.50	17	lbs saffras, root-powder-leaf, gumboed	3	citations granted by City
Advertising	1,321.64	16	oz wasabi powder exploded	1,175	notices taped to windows
Dues & Subscriptions	00.00	1,879	lbs pork stuffed	84%	workers are artists
Trucking	350.37	1,480	lbs lamb led astray	3,913	shirts, aprons & towels dirtied
Miscellaneous	501.27	4,529	lbs beef bullied	1	box toothpicks used
Book-keeping	2,975.00	26	lbs poppy seeds	3	items salvaged from restaurant
Payroll Taxes	3,050.28	5	cubic feet bay leaves	?	branded people as opposed to pears
Other Taxes	276.80	43	lbs seaweed	174	days Glaza tied up in front
Sales Taxes	7,288.45	2	jars peanut butter	9	people growled at by him
Bank Charges	89.08	29	boxes brown buckwheat groats	99	workers
Consultant Fees	100.00	1,111	lbs duck baked	99	cut fingers
Rubber Checks	196.16	1	cubic foot sage	7	butterflies used to mend cuts
Construction & Destruction	28,696.77	100	lbs sunflower seeds	213	people needed to get it together
Kitchen Equipment & Supplies	33,147.28	442	lbs bell peppers		keep it together
Total Expenditure	167,120.72	5,568	loaves of bread baked	3,082	free dinners given

Carol Goodden Tina Girouard Gordon Matta Suzanne Harris Rachel Lew Robert Prado Richard Peck Ann Marshall Douglas Penick Benton Quinn Leitan Schuman Kathie Mahon David Wood Billy Omabehgo Susan Oberhalzer Andrew Bregman Phillip Brennan Richard Taddei Ed Leffingwell Penny Cobbs Ed Harris Barbara Wennersten Mary Overlie John Kalesh Nancy Friedrich Walter Vatter John Parnham Pat Parsons Chuck Phillips Phil Swanson Lew Skinner Maggie Favale Jeff Bingham Mimi Schmidt Rick Wroth Mary Kaye Cheny Lorri Perrone Larry Brighton Carmen Cadorette Jim Cadorette Celia Deardon Kitty Duane Karen Eagan Jeannette Penoyer Chappy Judy Dorav Paul Richter Joan Richter Mr. Peanuts Rusty Gilder Cindy Hoyt Debi Kops Abigail Levy Cas Milt Arthur Murphy Carla Nordstrom Joe Turner Barbara Lloyd Cynthia Hedstrom Michael Goldberg Hisachika Porky Loyal Simpson Lulu Dower Thom Cathcart Leonardo Negron Lee Brewer Glenda Hydlar Dong Mike Kern Michael Koortbojian Susan Endsley Lorelie Brown Karen Balsley Marion Lyjon Phil Swanson Epp Kotkas Mark Knight Kit Parsons Penelope Jeffrey Lew Deborah Hav David Brantshaw Phil Glax Chris McNew Raquel Anala

Figura 68. Fatos fiscais da família do *FOOD*. Revista *Avalanche*, New York, 1972.

Fonte: Internet. Disponível em: <www.joaap.org>.

Em 1972, na quarta edição da revista *Avalanche*, foi publicado um anúncio de uma página, intitulado “*FOOD*’s Family Fiscal Facts”, onde foram listadas as despesas com compras de todos os tipos de ingredientes e imprevistos, coisas essenciais e banalidades, bem como os investimentos e ganhos com a venda de alimentos (Figura 68). As entradas e saídas de valores fecham no mesmo total. A lista possui formato de uma prestação de contas formal no intuito de demonstrar a deficiência do restaurante como empreendimento comercial. O documento estabelece um discurso de sustentabilidade sem lucros, por meio de um ambiente onde os pratos são preparados e servidos por pessoas, para pessoas, e todos os processos da produção são vistos como atos performáticos que são compartilhados entre os indivíduos.

Como no restaurante estadunidense, visamos a criar um modelo experimental a partir dos elementos existentes em diferentes contextos, um tipo de ecologia local tendo como objetivo o envolvimento das pessoas, das suas produções e necessidades. O projeto *Bikefoods* foi pensado para ser realizado em diferentes lugares e prevê as seguintes etapas:

1. Passeios de bicicleta em zona periurbana, onde se encontram diversas propriedades de agricultura familiar ou em áreas urbanas em busca de produtores de alimentos e ingredientes;
2. Colheita e transporte dos produtos;
3. Criação de um espaço-ambiente adequado para cozinhar, comer e descansar em diversas áreas urbanas onde o *BikeFoods* se instala temporariamente.
4. Criação de receitas que fizessem uso dos alimentos locais encontrados;
5. Preparação e distribuição dos pratos criados;
6. Discussão dos ecossistemas rurais e urbanos e suas realidades sociopolíticas, através das noções de proximidade, acesso, modos de produção, distribuição e consumo em diversas instâncias.

Realizamos os passeios de bicicleta para entender os sistemas, perceber os ambientes e as características locais a partir das suas especificidades socioambientais e produtos. Colecionamos, trocamos ou compramos produtos, elementos e ingredientes. Registramos nossas impressões e fizemos contatos para engendrar processos, produtos, circuitos e redes. A partir desses contatos e ingredientes, criamos instâncias para o preparo dos alimentos (Figuras 69, 70, 71), a troca de experiências, a criação de encontros e a vivência de momentos coletivos. O interesse em sistemas vivos e ecológicos, implica, conseqüentemente, o contato com a ausência, a escassez e com a morte; dessa forma também nos interessam os aspectos entrópicos inerentes aos sistemas encontrados.

Bikefoods nos possibilita a formular sistemas, a partir do comportamento habitual

instalado e das ações existentes, e a promover outras relações espaço-temporais por meio de passeios. Os passeios se tornam pontos de partidas e metodologias, necessários a geração de diálogos e contatos até então inexistentes ou frágeis; eles reconciliam o princípio de realidade com o princípio de prazer. Criam situações em que as relações sociais são projetadas e as diferentes estratégias se confrontam. O privado e o público, o aberto e o fechado, o móvel e o estático, o agrário e o urbano.



Figura 69. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *BikeFoods*, Exposição Esculturas Urbanas, Praça Victor Civita, São Paulo, 2011.

Fonte: Acervo do grupo.



Figura 70. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *BikeFoods*, Exposição Esculturas Urbanas, Praça Victor Civita, São Paulo, 2011.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 71. This Land Your Land (Ines Linke e Louise Ganz). *BikeFoods*, Exposição Esculturas Urbanas, Praça Victor Civita, São Paulo, 2011.

Fonte: Acervo do grupo.

A bicicleta recupera a dimensão e a escala possível do corpo. Geralmente um passeio não se desenvolve em direção a um desconhecido longínquo, mas implica um simples percurso na proximidade do conhecido. Trata-se de uma locomoção lenta que pode ser interrompida a qualquer momento. Passear significa divagar, andar vagarosamente ao ar livre. Um passeante é uma pessoa que anda sem um destino específico, uma pessoa que vagueia. Parece que o fato de estar ocioso faz parte do ato de passear, de percorrer uma área, mas sem um trajeto determinado. Considera-se um passeio algo improdutivo, inútil e fútil, como no caso da prática do não saber de Francis Alÿs (Figura 59): “Enquanto estou andando não estou escolhendo; enquanto estou andando não estou fumando, enquanto estou andando não estou perdendo, enquanto estou andando não estou fazendo, enquanto estou andando não estou sabendo...”¹²⁵

Mas o movimento do corpo também está interligado ao pensamento. Para Jean-Jacques Rousseau, o homem se descobre pela observação atenta da paisagem durante o

¹²⁵In: ALÿS, Francis. *Walks/Paseos*. Catálogo de exposição. Museo de Arte Moderno de Guadalajara, México, 1997. p.23

passeio¹²⁶ e se reestabelece pelo contato com a natureza. Observa-se que Friedrich Schiller associou o ato de caminhar ao ato de pensar e sonhar. Mas seu passeante não pretende regressar à união perdida do homem com a natureza, mas olhar a natureza como objeto da sua observação.

Os situacionistas, de igual modo, caminharam para apreender os ambientes. Em Teoria da Deriva, Guy Debord explica:

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica ininterrupta através de diversos ambientes. O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio.¹²⁷

O caráter lúdico constructivo se deve ao aspecto aleatório da deriva. O acaso joga na deriva um papel importante, pois Debord acredita que quanto menos estabelecidas, mais presentes são as solicitações do terreno e os encontros que a ele correspondem. Debord acredita que a deriva possibilita estabelecer reações vivas e afetivas:

(...) se pode dizer que os acasos da deriva são essencialmente diferentes dos do passeio, correndo o risco de que os primeiros atrativos psicogeográficos que descubram determinem ao sujeito ou ao grupo que deriva ao redor de novos eixos habituais, os quais lhe fazem voltar constantemente.¹²⁸

Os situacionistas enfatizavam principalmente o caráter urbano da deriva e sua possibilidade de (re)significar as grandes cidades transformadas pela indústria. Mas podemos pensar a deriva também no conjunto de uma grande cidade e suas adjacências, ou no conjunto de um tecido urbano. Sua extensão cria uma pequena unidade ambiental, de relações estabelecidas dentro de um campo especial traçado pela locomoção de um corpo livre das obrigações e dos automatismos do cotidiano. Nesse intervalo de tempo Debord identifica a “ocasião possível”:

¹²⁶ROUSSEAU. *Les rêveries du promeneur solitaire*.

¹²⁷DEBORD, Guy. *Internationale Situationniste*, 1958, p. 51-55.

¹²⁸DEBORD, Guy. Teoria da deriva. Disponível em:

<<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/03/348635.shtml>>. Acesso em: 20.03.2012.

Pode-se dar, ao mesmo tempo, outra “ocasião possível”, no mesmo lugar, com alguém cuja identidade não é previsível. Pode-se inclusive nunca se ter avistado esse alguém, o que incita a conversar com alguns transeuntes. Pode-se nada encontrar, ou encontrar por acaso algo que tenha se fixado à “ocasião possível”.¹²⁹

Nesse contexto, criam-se articulações inexistentes, que possibilitam ir “além do reconhecimento de unidades de ambiente, de seus componentes principais e de sua localização espacial” ou mesmo da diminuição ou supressão de limites existentes. Percebem-se os principais eixos de caminhos existentes, medem-se distâncias e criam-se aproximações. Frequentemente, as distâncias que separam são estabelecidas pelos sistemas centralizados nos grandes centros urbanos.

O ato de passear a pé ou de bicicleta pode aproximar alguns limites e criar perspectivas sobre o contexto socioeconômico, apreendendo diferentes aspectos do entorno, similares aos procedimentos da deriva situacionista. O passeio como atividade peripatética aponta para a ideia de passos em volta, dentro de certo perímetro – um ato de produção de um percurso e de um pensamento. O passeio é uma ação performativa que estabelece um (dis)curso caminhante. Caminhar implica fazer escolhas, optar por direções, construir um trajeto. Qual é o desenho feito pelo corpo no espaço? O passeio estabelece uma experiência corpórea, modos de observar, de estar, de contemplar, de significar. O passeante constrói a narrativa de relações entre elementos heterogêneos encontrados. São criadas associações que reinventam o passeio a cada instante. Cria-se uma ficção que enriquece a experiência através do confronto contínuo com o desconhecido.

A redução da importância do papel de caminhar em nossa vida contemporânea é refletida na redução dos espaços para pedestres, bem como dos destinados ao encontro. Pensamos em transporte, logo, pensamos em carro, ou na pior hipótese em transporte público, ou seja, em ônibus e, em algumas cidades, em trens, bondes e metrô.

¹²⁹DEBORD, Guy. Teoria da derive. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/03/348635.shtml>>. Acesso em: 20.03.2012.

Continuamos tendo uma compreensão intuitiva, de que caminhar é, de certa forma, bom para nós, porém, achamos deselegante andar, relacionamos esse ato à necessidade e, como tal, à coisa de pobre. Parece que meio de locomoção considerado natural para a classe média, hoje em dia, é o carro e não o meio de transporte dos nossos ancestrais. Locomoção e tração humanas, sem objetos que auxiliam e ampliam as possibilidades, são considerados ineficientes e indesejáveis. Hoje, se nossos corpos possuem algum vestígio de memória da sua herança evolucionária como bípede, preferimos interpretar este impulso como incentivo para andar esportivamente na pista de *Cooper* ou nas esteiras instaladas nas academias, ou ainda, naquelas instaladas em frente às tv's em nossa residência. A caminhada diária como transporte tem se transformado numa atividade obsoleta, e sua própria funcionalidade prática é entendida como um processo lento, ineficiente e penoso.

O ato de andar, como um modo de agir, saber e fazer, possui um potencial crítico. Daí entendermos que ele pode ser usado como ferramenta criativa e subversiva. Experimento o caminhar como forma ativa e direta de ser no mundo, e os passeios como atos metafóricos, excursões experimentais que permitem refletir sobre temas de investigação estética e crítica que não se restringem somente ao campo das artes. Parto do sujeito e dos modos de organização de meu entorno que é continuamente transformado por interesses, conflitos, processos de urbanização e industrialização.

Os passeios de Francis Alÿs¹³⁰ se relacionam com o movimento situacionista. Em muitos de seus trabalhos o artista realiza passeios que intervêm em situações reais e na maneira como as pessoas se movem através das cidades. Os passeios são gestos efêmeros que relacionam elementos ficcionais e preocupações sociopolíticas.

Sobre o caminhar Francis Alÿs diz:

Não há nenhuma teoria de andar, apenas uma consciência. Mas o ato de caminhar pode envolver uma certa sabedoria. É mais uma atitude, e é uma que combina comigo. É um estado no qual você pode estar ao mesmo tempo alerta a

¹³⁰Francis Alÿs nasceu em Antuérpia, Bélgica em 1959 e vive no México desde o final dos anos 1980.

tudo que acontece em sua visão e audição periféricas, e, ao mesmo tempo, totalmente perdido no processo de seu pensamento (...).¹³¹

O caminhar, como prática alternativa e sítio de resistência, envolve uma renegociação com os espaços. São desafiados os conceitos de eficiência e homogeneidade inerentes à ideologia modernista, e criadas fricções entre a divisão racionalista de espaços e os desejos e sonhos das pessoas. Os passeios são produções reflexivas que criam territórios simbólicos nos quais as atividades cotidianas e a reivindicação da informalidade são transportadas nos âmbitos discursivos do estético e do político. Assim os passeios de Alÿs criam um imaginário urbano que reinventa a cidade a partir de ficções.

Caminhar, especialmente derivando ou passeando – no âmbito da cultura veloz do nosso tempo – já constitui em si um tipo de resistência. Paradoxalmente, também é o último espaço privado do espaço do telefone ou do *e-mail*. Mas também é um método muito imediato de desdobrar histórias. É um ato fácil e barato de fazer ou convidar outras pessoas para fazerem. A caminhada é simultaneamente o material para produzir arte e o *modus operandi* da transação artística. E a cidade sempre oferece o cenário perfeito para a ocorrência de acidentes¹³².

Alÿs constrói uma ficção que desafia a ideia de passear como um passatempo improdutivo num sentido capitalista e de andar à deriva. Em alguns trabalhos como *Paradoxo da Práxis 1: Às vezes fazer algo leva a nada* (Figura 72) e *O último palhaço*¹³³, Alÿs cria reencenações de alguns acontecimentos. Ao reconstituir uma cena real, Alÿs cria uma nova versão que levanta uma questão sobre a autenticidade do original: Existe a possibilidade de criar uma versão duplicada ou simulada que substitui a original? Qual é a diferença entre a primeira versão e a reencenação? Podemos provocar acidentes? A aproximação das duas versões aproxima fatos e ficções e dilui a diferença entre elas? O

¹³¹"There is no theory of walking, just a consciousness. But there can be a certain wisdom involved in the act of walking. It's more an attitude, and it is one that fits me all right. It's a state where you can be both alert to all that happens in your peripheral vision and hearing, and yet totally lost in your thought process..."

¹³²"Walking, in particular drifting, or strolling, is already -- within the speed culture of our time -- a kind of resistance. Paradoxically it's also the last private space, space from the phone or email. But it also happens to be a very immediate method or unfolding stories. It's an easy, cheap act to perform or to invite others to perform. The walk is simultaneously the material out of which to produce art and the *modus operandi* of the artistic transaction. And the city always offers the perfect setting for accidents to happen." *Francis Alÿs*, Phaidon Press, 2007.

¹³³Trabalhos de 1997 e 1999 respetivamente.

que desaparece no relato dessas ações?



Figura 72. Francis Alÿs. *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*. Mexico City 1997.

Fonte: Internet. Disponível em: www.gridccsp.org.

3 : 2 A POLÍTICA DA COMIDA

Comida é uma das necessidades básicas do homem, encarada como um direito humano e não como um privilégio de alguns. Sabemos que pessoas precisam de alimentos para viver e que sua escassez e má qualidade podem levar a diversos níveis de insatisfação, inclusive, propiciar protestos, rebeliões, revoluções e morte. Uma alimentação deficiente reduz as possibilidades de sobrevivência das pessoas e as chances da continuidade de um sistema político ou da reeleição de um partido. Para evitar desgastes e protestos, decorrentes da falta de alimentos, muitos governos facilitam o acesso a itens básicos (como por exemplo, arroz, feijão e angu, no Brasil, e tortilhas no México), como garantia mínima de sustento. Para tanto, subsidiam-se certos produtos, instalam-se restaurantes populares e

universitários e distribuem-se “merendas” em escolas públicas, determinando a partir dessas ações, certo grau de satisfação necessária à manutenção da ordem no território. A comida pode ser coletada e geralmente é um produto do trabalho humano, inserido dentro de um determinado contexto sociocultural e um modo de vida.

A cozinheira Vanessa Dualib afirma que “a própria história da humanidade pode ser recontada por meio das obras de arte. E, ao longo dos séculos, o alimento superou seu caráter nutricional para se tornar também um objeto estético e prazeroso”¹³⁴. Produtos alimentícios são plantados, cultivados, coletados e preparados, para uso humano em diferentes ambientes socioculturais. A comida também acompanha a arte. Como uma das temáticas recorrentes. A produção, a preparação e/ou o consumo de alimentos estão presentes nas cavernas pré-históricas, nas tumbas egípcias, na pintura renascentista, na literatura de diversas culturas e no cinema, para citar alguns exemplos. Representa-se a preparação e a utilização de alimentos em tempos de fartura e de escassez. Para outro cozinheiro, Heiko Grambolle, o tipo de alimento expressa o modo de vida do homem. Ele explica que “Hoje, temos uma vida acelerada, tecnológica e com misturas culturais. Assim são os alimentos: *fast food*, congelados, cozinha molecular. Na contrapartida, há aqueles que são críticos dessas novidades e estão retornando às suas raízes. Desse modo, temos o surgimento e estabelecimento dos alimentos orgânicos, *slow food*, *comfort food*”.¹³⁵

A comida e o ato de se alimentar são representados nas diferentes épocas da arte ocidental, que os utiliza na, e como, arte. O artista Rirkrit Tiravanija criou uma forma de arte baseada num evento culinário, no qual promove em galerias e museus eventos sociais. Desde os anos 1990, diversas instalações envolvem a preparação de comidas para os visitantes desses ambientes. Os eventos procuram recriar atos cotidianos por meio de

¹³⁴DUALIB, Vanessa; BRYAN, Guilherme. “Você tem fome de quê?” EM: *Revista da Cultura*. Edição 59. Junho de 2012. p. 38.

¹³⁵GRAMBOLLE, Heiko; BRYAN, Guilherme. “Você tem fome de quê?” EM: *Revista da Cultura*. Edição 59. Junho de 2012. p. 38.

instâncias de preparação e fruição coletiva.

Em *Pós-produção*, Nicolas Bourriaud cita os trabalhos de Tiravanija como ações que relacionam atividades cotidianas e artísticas, que criam espaços de sociabilização e inventam novos vínculos com o espaço expositivo e visitantes:

Uma bancada com crepes, cercada por uma mesa invadida pelos visitantes... Diante de uma obra que consiste essencialmente no consumo de um prato, e por meio da qual os visitantes, tal como o artista, são levados a executar gestos cotidianos. Onde termina a cozinha e onde começa a arte?¹³⁶

Bourriaud enfatiza a interação entre as pessoas e a participação nas atividades propostas, transformadoras, capazes de produzir novos significados, além de expor as noções de comunidade e potencializar reflexões coletivas sobre a vida.

O artista explora seu papel social e político dentro do espaço institucional. Os jantares de Tiravanija (Figura 73) são encenações de uma vida cotidiana, e levantam diferentes questões, do mesmo modo que o projeto *FOOD*. Embora Bourriaud fale de comunidades instantâneas ao se referir ao artista, não se experimenta uma comunidade no *stricto senso*, mas instala-se uma inquietação sobre a questão do que seja uma obra de arte. As ações de Tiravanija são compartilhadas pelos frequentadores desses ambientes, ou seja, o grupo de participantes partilharia seus interesses comuns e valores, de forma parecida, em outras exposições e vernissages. Não se trata de uma discussão sobre comida e localidades, de produção e distribuição, mas se substitui o produto arte por um processo no qual o público é convidado a participar. O espectador vira agente, interage e desfruta, esquecendo-se da moldura institucional e escapando temporariamente ao isolamento da vida contemporânea.

¹³⁶BOURRIAUD, *Pós-produção*, Martins Fontes.



Figura 73. Rirkrit Tiravanija no *workshop Comida para pensamento*. Dinamarca, 2008.
Fonte: Internet. Disponível em: www.we-find-wildness.com.

Tiravanija propõe um espaço/tempo comum e banal como um descanso ou uma pausa no cotidiano do museu. Ele estimula interações casuais durante o *Pad Thai*, o *Curry* e o *Cup O' Noodles*. Mas quais experiências pessoais estão presentes nessa partilha? O que se deve fazer com o lixo? O convite para participar em uma experiência autêntica e criar um engajamento com a arte não foge muito da experiência da arte tradicional, todavia, aponta para algumas questões que os trabalhos não respondem. Qual o valor de uma comida? Qual o valor de uma obra de arte?

Apesar de fazer parte das necessidades humanas e de ter uma função útil, a comida também se desenvolveu com, e como, arte¹³⁷. O filme *A Festa de Babette*¹³⁸ perfila o conflito entre arte e vida e discute a estratificação social dos alimentos. Nele a *Chef Babette*, que pratica a culinária como uma arte para a elite parisiense, é exilada para uma

¹³⁷Os aspectos estéticos da comida foram desenvolvidos ao longo da história da humanidade e dos restaurantes.

¹³⁸O Filme dinamarquês *A Festa de Babette* (1987), dirigido por Gabriel Axel, baseou seu roteiro no conto de Karen Blixen (pseudônimo de Isak Dinesen) e ganhou o Oscar de 1988 na categoria de melhor filme estrangeiro.

remota vila estrangeira por conta da sua participação na Comuna de Paris¹³⁹. Nessa vila, ela vira empregada de duas irmãs idosas, filhas de um pastor. Ela ganha uma grande quantia de dinheiro, decide cozinhar uma refeição especial para os moradores da vila em comemoração ao centésimo aniversário do pastor. Vivendo um conflito entre sua convicção ideológica e sua arte/trabalho, ela decide compartilhar a sua arte (a comida de luxo dos ricos e poderosos) com os moradores do vilarejo em um banquete no qual ela investe toda sua fortuna em momento estético de prazer (Figura 74).

No texto "A Noção de despesa", Bataille reflete sobre o mundo e sobre o homem no mundo. Ele considera que o trabalho e a utilização de ferramentas ajudam o homem a adquirir, produzir e conservar, e assim subordinam o presente ao futuro. Por meio do trabalho o homem procura afirmar a continuação da vida. A noção de gasto, dispêndio, se contrapõe à racionalidade do lucro e à lógica da utilidade com a demonstração da futilidade e do desperdício. Trata-se de perda, de entropia e de morte. No banquete de Babette, os alimentos simplesmente acabam e as pessoas vão embora para suas casas. A festa se opõe à economia produtiva e à utilidade através da ideia do improdutivo, do desperdício e da noção do gasto. Por meio do dispêndio simbólico, podemos ver o presente em que tudo se acaba. As pessoas na festa de Babette exploram a experiência de outra vida possível e vivem os restos de suas vidas aparentes.

¹³⁹A Comuna de Paris de 1871 foi a primeira tentativa de instaurar um governo operário. A rebelião que afirmou a autonomia da cidade foi brutalmente reprimida após três meses.



Figura 74. Imagem do filme *A Festa de Babette*. Dinamarca, 1987.

Fonte: Internet. Disponível em: www.capitalgourmet.terra.com.

O projeto *FOOD* servia pratos convencionais e jantares especiais, performativos (Guest chef programme)¹⁴⁰ nos quais artistas eram convidados a preparar e a servir comidas. Em 1972 Gordon Matta-Clark preparou o *Bone Meal*, um jantar ósseo, no qual servia sopa de rabo de boi, medula óssea grelhada, sapos e outros comestíveis com ossos. Após a refeição, as sobras podiam ser lavadas e aproveitadas sob forma de colares, souvenirs, vestígios do alimento ingerido ou simples adornos. O espaço do restaurante foi concebido como espaço social, lugar de encontro e projeto artístico de uma comunidade emergente no bairro. O documentário¹⁴¹ de Matta-Clark tem como foco a inserção contextual e a cotidianidade do funcionamento de *Food*: Carol negocia os peixes no mercado, leva-os para o restaurante onde a preparação do prato do dia torna-se uma tarefa coletiva. Mais tarde, o restaurante está repleto de pessoas, artistas, músicos, moradores. Casais namoram. Pessoas tocam violão e cantam, outras filmam e gravam as conversas e sons alegres das pessoas e do ambiente. O documentário ainda exhibe um sistema produtivo em torno do restaurante, contido nas cenas onde se mostra a relação com os produtores dos

¹⁴⁰De acordo com Goodden, o programa de chefe convidava artistas para preparar jantares especiais experimentais ou esculturais que aconteciam nos dias de domingo. Esses jantares eram abertos ao público em geral.

¹⁴¹O documentário *Food* (1972), 43 min, b&w, sound, 16 mm film pode ser visto em: http://www.ubu.com/film/gmc_food.html.

alimentos, fornecedores, com aspectos administrativos e de higiene. Cria-se um contexto de horizontalidade em que as pessoas interagem em um espaço comum, ingerindo a mesma comida e pagando o mesmo preço do dia: Jantar \$ 3.65, está escrito no quadro negro.

O restaurante Food se instalou num prédio do Soho, um bairro que passava por grandes transformações sociais. Assim o restaurante não participou somente de processos metabólicos e digestivos dos seus frequentadores, mas também, da transformação e sustentação de uma nova dimensão social.

Boaventura associa a intensificação da exclusão social e da marginalização de grande parte da população do mundo aos processos hegemônicos da globalização e observa a existência de sítios de resistência contra a hegemonia do capitalismo pós-industrial¹⁴². As iniciativas de artistas, como as inerentes ao restaurante Food, apontam formas alternativas de desenvolvimento e conhecimento e se ligam a assuntos relativos à diversidade, direito à terra, direito à propriedade, à infraestrutura urbana, à acessibilidade, à autodeterminação e ao meio ambiente.

A necessidade da redistribuição de recursos naturais e de propriedades é um resultado da tradição de políticas autoritárias das oligarquias e da marginalização das classes populares. Porém, as tentativas de integração são realizadas a partir de estratégias populistas e da lógica do consumo que visa à participação das classes populares nas estruturas econômicas existentes. Boaventura propõe a expansão do presente de uma forma observacional e valorizada fora dos centros e classes hegemônicas, e que não desperdice as diversidades das experiências possíveis e disponíveis¹⁴³. Dessa forma a construção da cidadania significaria a participação autônoma das pessoas a partir da necessidade de demonstrar sua própria liberdade.

Podemos perceber a pequena agricultura como uma prática social que se opõe ao

¹⁴²BOAVENTURA, 1998, p. 461.

¹⁴³BOAVENTURA, 1998, p. 239.

conceito econômico da racionalidade capitalista. Criam-se estruturas que buscam a sustentabilidade e não se mede a viabilidade em termos financeiros. A ruralização da cidade e das zonas extraurbanas desafia o mito do camponês miserável, isolado, imóvel, com uma imagem de qualidade de vida que se opõe ao urbano industrial.

A liberdade de um povo encontra-se determinada dentre outras coisas pelos direitos civis, políticos, de liberdades perante à lei, de igualdade econômica, social e cultural determinados tanto pela declaração de direitos humanos, como pelo direito ao meio ambiente equilibrado, que propicie uma saudável qualidade de vida, além de outros direitos difusos¹⁴⁴. Nesse contexto, diferentes movimentos reivindicam, não somente o acesso a terra, mas também a soberania alimentar, e questionam o controle de empresas multinacionais como Monsanto e Cargill que determinam o que chega a nossas mesas. Nas últimas décadas as multinacionais ampliaram o controle sobre o sistema de produção alimentar por meio de plantas geneticamente modificadas, transgênicos, e discursos que impedem guardar, trocar e plantar sementes tradicionais. Além disso, as empresas usam seu poder político e econômico para expandir o acesso a terras e mananciais, ameaçando a sobrevivência dos pequenos agricultores.

Para resistir a essas transformações, pessoas envolvidas em movimentos como os da Via Campesina Internacional estão criando jardins comunitários, instâncias de trocas de sementes, de vendas de produtos sem agrotóxicos e de alternativas de distribuição. Os membros da Via Campesina Internacional definem a soberania alimentar como um dos direitos humanos:

É o direito dos povos definir suas próprias políticas e estratégias sustentáveis de produção, distribuição e consumo de alimentos que garantam o direito à alimentação a toda a população, com base na pequena e média produção, respeitando suas próprias culturas e a diversidade dos modos camponeses de produção, de comercialização e de gestão, nos quais a mulher desempenha um papel fundamental.¹⁴⁵

¹⁴⁴Classificação dos direitos humanos proposta por Karl Vasak, primeiro secretário-geral do Instituto Internacional de Direitos Humanos (1969 – 1980).

¹⁴⁵Via Campesina Internacional, 1996.

A soberania alimentar valoriza a produção e comercialização da comida local vinculada ao modo de vida de um determinado contexto sociocultural, baseando-se nos direitos de autonomia, para, então, definir os sistemas alimentares, de agricultura e de agropecuária. Associada às culturas e aos diferentes povos, soberania alimentar também significa diversificação. Para não depender de grandes comércios e forças de mercados internacionais, os pequenos produtores produzem de tudo um pouco e denunciam que a padronização genética das plantas resulta no comprometimento e redução da biodiversidade.

Como podemos descobrir o que é essencial em termos de alimentação? Até que ponto podemos determinar nossos hábitos e costumes cada vez mais influenciados pela propaganda e por padrões de consumo que não levam em conta nem a realidade de cada grupo social nem tampouco a realidade local? Como podemos estimular uma alimentação saudável e uma articulação dos sistemas locais existentes? Como podemos influenciar e mudar nossos hábitos de compra e consumo?

A ideia de soberania alimentar se relaciona com movimentos entre as configurações existentes, inclusive de um movimento social. De onde vem a nossa comida? Vamos ao supermercado e compramos alimentos embalados, prontos para o consumo, mas quais pesticidas, fertilizantes, adubos químicos foram neles utilizados? Os supermercados com seus longos corredores, inúmeras prateleiras e balcões frigoríficos, são organizados em setores de higiene, laticínios, verduras, frutas, dentre outros. Temos novos super- e hipermercados cada vez maiores, onde podemos comprar produtos higienicamente embalados, *junk food* coloridos, frutas e verduras atraentes. Vendem-se produtos padronizados, sem grandes variações regionais ou sazonais, anunciados nas propagandas de televisão, tanto para as pessoas com maior poder aquisitivo, como para aqueles menos afortunados que se aventuram para chegar aos grandes revendedores sem

veículo próprio. Mas parece que o direito de consumir os mesmos produtos estabelece o fim dos velhos dilemas sociais. Teoricamente, todos podem comprar as mesmas delícias do consumo.

Os supermercados se alastram para além dos centros urbanos, em áreas cada vez mais rurais, levando a uniformidade alimentar também para áreas distantes. Reorganizamos os nossos hábitos alimentares a partir das ofertas dos produtos anunciados. Passeamos acompanhados pela música ambiente dos corredores imaculados e das prateleiras organizadas. Esquecemos o mundo externo e compramos os alimentos produzidos em escala global, que McMichaels chama de “food from nowhere”.

Os movimentos da Via Campesina, da agricultura sustentável e da produção familiar de alimentos valorizam a ideia de “food from somewhere”, uma produção local que desafia os monopólios dos grandes mercados, dos produtores e distribuidores. Para a Via Campesina, a soberania alimentar inclui sete princípios: o acesso à comida apropriada, o acesso à terra (reforma agrária), a proteção dos bens naturais, a reorganização do comércio e da produção nacional, o fim da globalização e da fome gerada por corporações multinacionais, a paz social e o controle democrático dos meios de produção de alimentos.

O princípio de que todos têm o direito de arbitrar sobre sua comida e hábitos alimentares é inegável. Plantar os próprios alimentos no quintal e na vizinhança, também implica conhecer os modos de produção, de se importar com o equilíbrio ambiental e a saúde dos alimentos. Mas na lógica do consumo não valorizamos produtos que garantem uma vida saudável e ativa, contudo, manifestamos nossa preferência por produtos valorizados pelas campanhas publicitárias que prometem a satisfação pessoal como qualquer outro produto de consumo.

Bikefoods cria ficções a partir do “food from somewhere”. Estabelecemos contatos com produtores locais e negociamos ou compramos seus produtos. Criamos

pequenos desvios nas políticas e economias e condicionamentos alimentares. As diferentes ações culinárias criam um modelo para a autogestão nos diversos processos da produção de alimentos. Utilizamos como referência o grupo austríaco AO&¹⁴⁶ que faz uso apenas de ingredientes de origem conhecida, aqueles que eles próprios rastrearam até os produtores. Para os membros do grupo, o mais importante desse procedimento não é a valorização dos alimentos locais e regionais, mas, sim, a preocupação com a origem destes. Os ingredientes utilizados provêm de áreas distintas e distantes uma das outras, mas suas origens são divulgadas. Conhecendo os produtores e o modo de produção por meio de visitas, estabelece-se um respeito pelos alimentos que se pretende fornecer para os convidados de seus jantares.

Comer constitui um gesto de comunicação, um gesto acessível e praticado por todos que se propõem a criar ações participativas e públicas. *Bikefoods* pode ser percebido como um tipo de experimento social. O projeto estabelece um sistema produtivo e econômico no qual os procedimentos são negociados, gerando um lugar e uma expressão visual que desafia a suposta autonomia da arte.

O artista polonês Artur Żmijewski¹⁴⁷ aponta para a necessidade de a arte reconquistar um lugar social, que lhe permita expor os conflitos e condições de práticas existentes. Para ele, ser engajado com a situação a nossa volta é uma função fundamental da arte. Em seu Manifesto da arte social aplicada¹⁴⁸, ele reivindica uma arte que serve como instrumento de conhecimento, ciência e política, uma arte que tenha um impacto social visível e que instrumentalize a sua própria autonomia. Como uma maneira de

¹⁴⁶AO& se apresenta como organização seminômade fundada por Philipp Furtenbach, Philipp Riccabona e Thomas A. Wisser. O coletivo se relaciona com sociologia, alimentação, saúde, cotidiano, natureza, arte, urbanismo, economia, desenvolvimento, entre outros temas.

¹⁴⁷Artur Żmijewski nasceu em Varsóvia, em 1966, e trabalha como artista, principalmente com fotografia e cinema. Em 2012 ele é curador da sétima Bienal de Berlim. Em 2005 ele representou a Polônia na 51ª Bienal de Veneza. Em seu manifesto *Applied Social Arts* ele desenvolveu sua posição sobre o ativismo social e a função social da arte.

¹⁴⁸ZMIJEWSKI, Arthur. Applied Social Arts. Disponível em: <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>. acesso: 07.06.2011.

reconquistar a sua dimensão social o autor sugere usar a autonomia apenas como uma ferramenta:

A instrumentalização significaria reduzir o papel da autonomia para que ela seja uma ferramenta como outras ferramentas. Autonomia, então, mais uma vez se tornaria útil para realizar planos e não seria mais um meio de controlar nossa "pureza ideológica" (dos artistas). A instrumentalização é uma "escolha de dependência." Assim arte poderia voltar a servir como um instrumento de conhecimento, ciência, política.¹⁴⁹

Para restaurar a sua efetividade, Żmijewski também sugere a instrumentalização da autonomia da arte de outra maneira: como a possibilidade de escolher a dependência e de invadir outros campos de conhecimento. Ele reconhece que a contribuição da arte na vida pública tem produzido efeitos paradoxais. É o que se tem evidenciado na importância dos projetos estéticos de regimes totalitários.¹⁵⁰ Mas para Żmijewski a inutilidade da arte oferece os mesmos riscos. Assim, a dependência e o emprego de outros discursos no campo das artes não implicam automaticamente uma redução ideológica. “A instrumentalização da autonomia torna possível usar a arte para muitos tipos de coisas: como ferramenta para obter e difundir conhecimento, como produtor de procedimentos cognitivos que dependem da intuição e da imaginação e para servir à causa do conhecimento e da ação política¹⁵¹.”

Ações artísticas como *Bikefoods* podem sugerir procedimentos e exercícios, para descobrir e pensar o mundo, baseados em modelos que incorporam a intuição e a imaginação. São ações que contêm os desejos e as necessidades individuais e coletivas e contribuem para encontrar meios de satisfazê-los. Trata-se de ações que

¹⁴⁹Instrumentalisation would mean reducing the role of autonomy to that of a tool like other tools. Autonomy would then once more become useful for the carrying out of plans and would no longer be a means of controlling our (the artists’) „ideological purity.” Instrumentalisation is a “choice of dependency.” Art could once again serve as an instrument of knowledge, science, politics. <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>. Acesso: 07.06.2011.

¹⁵⁰Żmijewski, Arthur. Applied Social Arts. Disponível em: <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>. acesso: 07.06.2011.

¹⁵¹Instrumentalisation of autonomy makes it possible to use art for all sorts of things: as a tool for obtaining and disseminating knowledge, as a producer of cognitive procedures relying on intuition and the imagination and serving the cause of knowledge and political action. Żmijewski, Arthur. Applied Social Arts. Disponível em: <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>. acesso: 07.06.2011.

discutem a responsabilidade sobre a realidade compartilhada. As questões de moralidade e responsabilidade política são inerentes ao processo de criar formas e ao *design* de objetos e dispositivos, porque o homem interfere no mundo com os objetos. Criamos e consumimos objetos e estamos vivendo em um mundo cercado por múltiplos dispositivos. A questão seria como configurar novos objetos que minimizem as obstruções futuras. Percebemos as bicicletas nesse contexto como objetos dialógicos, intersubjetivos e comunicativos que envolvem a questão da responsabilidade. Objetos de uso, que em lugar de funcionar como obstáculos, sirvam como veículos de comunicação entre os homens, propiciando um aumento de liberdade [consciência e responsabilidade] num determinado contexto.

Giorgio Agamben usa o termo *dispositivo* como conceito operativo para se referir a um sistema ou uma rede composta por uma serie de práticas e mecanismos. Para o filósofo, a acumulação e proliferação dos dispositivos relacionam-se com a proliferação de processos de subjetivação. A todo o momento estamos sujeitos a algum dispositivo que realiza e regula a separação. Objetos, *gadgets*, bugigangas, tecnologias são para ele objetos que iniciam processos separativos que definem o capitalismo. A profanação e a transgressão que intervém nessa dinâmica constituem estratégias que restituem os objetos a um possível uso comum. A profanação dos dispositivos que controlam cada aspecto da vida cotidiana e a intervenção nos processos de subjetivação possibilita pensar em gestos e ocupações que não foram previstos.

No Brasil as redes de produção, distribuição e consumo dos alimentos visam menos à sustentabilidade e ao acesso aos alimentos, que ao estímulo do comércio. A distribuição de comida gratuita está normalmente restrita a instituições religiosas ou filantrópicas que visam a atenuar as condições geradas pela extrema desigualdade social. *Bikefoods* sugere um dispositivo móvel que seja capaz de redesenhar as relações da produção, da distribuição e do consumo de alimentos a partir dos diversos contextos.

Trata-se de um objeto dialógico que realiza gestos cotidianos e que cria conexões inexistentes numa escala local.

4 - FICÇÕES DIÁRIAS

Na atualidade, nossa experiência na cidade é mediada por diferentes materiais e informada por superfícies cinza: muros, asfaltos, ruas, canais, estacionamentos, quadras. Os passeios públicos são emoldurados de forma escultórica por muros e grades. Ângulos de cimento são sobrepostos, criando paisagens acinzentadas de múltiplos horizontes com pequenas passagens para veículos que circulam numa ação de entradas e saídas das casas fortificadas, cercadas, muradas, encaixotadas. Muros modulares anunciam nas suas superfícies inscrições das fábricas de artefatos em cimento. O pedestre caminha nesse mundo-entre-muros, passando por ruas abandonadas e esburacadas pela chuva e por calçadas invadidas por matos e cicatrizadas por fiação elétrica ou telefônica ou redes de esgoto e abastecimento que conectam os interiores das residências aos sistemas de comunicação.



Figura 75. Muro com calçada. São João del-Rei, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.

O muro é um elemento onipresente em nossa vida cotidiana (Figura 75). Imaginamos uma parede elevada e extensa. Um muro que pode ter diversas aparências segundo os materiais, as metodologias construtivas e as funções atribuídas. Ao longo da história da humanidade criaram-se muros em diversos formatos e com diversos objetivos:

obstáculos, limites, barreiras, fronteiras, estruturas verticais que serviam para distinguir e organizar lugares. Os muros eram utilizados para isolar, defender, dividir, separar, proteger, fechar, reter, barrar, prender, encerrar, circundar, fortificar, delimitar, etc. Continuamos a erguer o mesmo elemento, mas os muros no nosso entorno, resultantes de uma tradição milenar, não representam somente limites físicos, eles demarcam os territórios como formas simbólicas. Na organização do espaço urbano os muros separam um espaço do outro; eles diferenciam os espaços externos dos internos, o público do privado, os abertos dos fechados, os gratuitos dos pagos, os proibidos dos permitidos, os perigosos dos seguros, os organizados dos caóticos, os cultivados dos selvagens, os nacionais dos estrangeiros. Eles significam e valorizam um território em relação ao outro. Na Alemanha, o Muro¹⁵² foi consequência, resultado e testemunha da guerra fria e das complexidades e contradições de problemas econômicos dentro de uma oposição binária entre o capitalismo e o comunismo, entre os países ocidentais e orientais. Divididos pelo muro, pensou-se o mundo em termos de dois gigantescos blocos geopolíticos. Sua queda representou o desmantelamento do território comunista e o triunfo do capitalismo.

Outro muro fronteiro foi edificado em Tijuana, Arizona, Novo México e Texas entre os Estados Unidos e México para impedir a entrada de imigrantes ilegais em território estadunidense. Ele forma uma barreira de contenção equipada com iluminação e detectores de movimento. A fronteira altamente monitorada pelo *Homeland Security* dos Estados Unidos serve, também, como linha simbólica que separa o primeiro do terceiro mundo.

¹⁵²O Muro (*die Mauer*) era uma barreira física, construída pela República Democrática Alemã em 1961, que circundava toda a Berlim Ocidental, separando-a da Alemanha Oriental. A queda do Muro foi formalmente celebrada em 1990. Hoje, o visitante pode ver alguns trechos dele que sobreviveram ao desmantelamento, alguns como reconstruções e outros marcados no chão por uma linha.



Figura 76. Barreira fronteiriça entre México e os Estados Unidos, Nogales Sonora-Arizona, 2011.
Fonte: Fotografia de Roman Perea.

Visto do hemisfério sul, o muro nos remete ao subdesenvolvimento e a uma vida considerada inferior por muitos moradores de cidade como Nogales, Sonora. Nessa cidade (dividida em duas: Nogales Sonora e Nogales Arizona) o sonho da queda do muro se realizou numa manhã em junho de 2011 (Figuras 77, 78, 79)¹⁵³. O acontecimento, não significou sua queda permanente, mas permitiu uma visão de um muro transformado em deck, em um espaço horizontal, em um tipo de ponte entre os dois territórios.

¹⁵³A barreira que separava Arizona de México foi desmontada para construir uma nova cerca metálica, mais alta.



Figura 77. Remoção do Muro Internacional (Mural Taniperla), Nogales Sonora-Arizona, 2011.
Fonte: Fotografia de Roman Perea.



Figura 78. Remoção do Muro Internacional (Mural Taniperla), Nogales Sonora-Arizona, 2011.
Fonte: Fotografia de Roman Perea.



Figura 79. Remoção do Muro Internacional (Mural Taniperla), Nogales Sonora-Arizona, 2011.
Fonte: Fotografia de Roman Perea.

Outro “muro da vergonha” começou a ser erguido em Israel em 2004. Com extensão de 721 km e com 8 metros de altura, uma fronteira monumental com trincheiras e torres de vigilância a cada 300 metros. Teve como justificativa o fortalecimento da segurança e a prevenção a ataques ao território israelense.

Os muros e limites intransponíveis são considerados elementos construtivos naturais nas cidades. Durante a Idade Média, o muro indicava o limite das cidades e protegia seus habitantes civilizados do exterior selvagem (Figura 80).

Também o *hortus conclusus* medieval era murado e separado do ambiente exterior (Figura 81). Em forma de representações do Éden e de jardins da Virgem Maria, o espaço circundado por muros era entendido como símbolo de reclusão e de pureza.



Figura 80. Joris Hoefnagel. Sevilla.

Fonte: Internet. George Braun & Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*. Cologne: Gottfried von Kempen, ca. 1588. Enggass Collection. Disponível em: www.zonu.com.



Figura 81. O jardim de Eden. 1410. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Fonte: Internet. Disponível em: www.commonswikimedia.org.

Com a domesticação e expansão das cidades, os muros de hoje não distinguem mais a cidade do seu entorno natural, mas ocupam os diferentes territórios que se formam dentro do próprio tecido urbano. Eles isolam e distinguem o indivíduo por meio das características, dos acabamentos, das dimensões, das possibilidades e das impossibilidades. O muro se tornou um elemento básico da paisagem urbana e uma construção que informa a experiência da vida nas cidades brasileiras, em geral, relacionado à “busca de autoproteção e segurança diante da situação de selvageria e violência em que estamos imersos”¹⁵⁴. Estes garantem uma esfera individual e privada e nos protegem da exposição ao coletivo.

Afinal toda casa tem muro! Consideramos os muros das casas, das escolas, dos condomínios e outras áreas como limites desejáveis e inquestionáveis. Em 2009 o governo do Rio de Janeiro anunciou um investimento 40 milhões para construir muros no entorno de 11 favelas, alegando a necessidade de conter a expansão das moradias irregulares em áreas de vegetação. O projeto, que inicialmente era para ser implantado apenas na zona sul, área nobre da cidade, ganhou repercussão internacional.

O muro construído no Morro Santa Marta levantou a questionamentos sobre os muros, visíveis e invisíveis que permeiam os centros urbanos (Figura 82). Criou-se uma situação que influenciou a construção de uma nova realidade e de outro imaginário urbano. Surgiram imagens de favelas completamente cercadas e isoladas do seu entorno, de barreiras ambientais e de guetos de pobres e de ricos que preferem olhar para um muro, a olhar para o outro. Mas não formam somente imagens da exclusão aqui evocadas, a imagem de inclusão também foi suscitada pelo governador do Rio de Janeiro que afirmou a importância da presença do Estado na favela.

¹⁵⁴Cançado, Wellington. “Urbanismo sem cidade: o que há de mais moderno”. IN: *Muros: territórios compartilhados* (Caderno de textos do seminário). p.27.



Figura 82. Thomas Milz. Muro no Morro Santa Marta, Rio de Janeiro, 2009.

Fonte: Internet. Disponível: http://www.caiman.de/05_09/art_1/index_pt.shtml.

No mundo-entre-muros as paredes criam barreiras que definem a circulação das pessoas nos espaços, regulam comportamentos e delimitam o que pode ser ou não ser visto. Os muros também regulam os trajetos do pedestre. Eles apagam as trilhas informais e a espontaneidade do movimento e inibem a vista de um lugar além do muro. O pedestre se encontra nesse lugar desconfortável, entre o asfalto rápido e os muros altos das instituições, escolas, fábricas, empresas, condomínios, prisões e casas; num lugar em trânsito. A escala pedestre fica cada dia mais impraticável; os passeios públicos são invadidos pelos desníveis das entradas e saídas destinadas ao acesso de veículos que impossibilitam um andar descontraído ou mesmo um passeio com um carrinho de bebê, transformando a mobilidade uma aventura.



Figura 83. Muro como suporte, Belo Horizonte, 2010.
Fonte: Fotografia da autora.

Além de constituírem barreiras e limites, os muros também servem como suporte (Figura 83). Os muros possuem memória. Eles são dispositivos para cartazes e para pichações. O muro é um lugar de informação, da troca de imagens e textos. De acúmulos, de sobreposições, de camadas novas de tinta, de novos rebocos. Um muro no qual se proíbe as marcas, onde as pessoas não colam cartazes, também comunica. Trata-se de espaços verticais, autoritários, que intimidam as pessoas de deixarem suas marcas. Muros sem grafite, sem pichação, sem cartazes e sem anúncios. Muros que olham para o espaço da rua, mas não são incorporados aos interesses coletivos do espaço público.



Figura 84. Muro de condomínio, Nova Lima, Minas Gerais.
Fonte: Fotografia da autora.

Ao mesmo tempo em que os muros produzem e definem espaços, preservam seus interiores e determinam os aspectos psicofísicos da experiência da cidade, eles também oferecem acesso aos territórios. Não somente proíbem, muitas vezes, orientam e organizam a acessibilidade e as paisagens. Pensando nas funções do muro podemos percebê-los não somente em seus elementos de segregação física e diferenciação simbólica, mas também em seu papel permeável, proveniente de pequenas aberturas, portas, frestas, portões, buracos que permitem um fluxo de interação entre os territórios. As moradias não tem mais acesso direto à rua ou à praça. Criaram-se espaços intermediários entre o domínio público e as casas. Entramos pelos muros e encontramos jardins em frente às casas. São vestígios de um tempo no qual os jardins eram cultivados para apreciação dos transeuntes.

4 : 1 MURO JARDIM

O projeto *Muro Jardim* foi realizado em maio de 2011, na cidade de Belo Horizonte, no contexto do projeto *Muros: Territórios Compartilhados* que, na sua primeira edição, convidou artistas para ampliarem a utilização do suporte muro para outras linguagens da arte contemporânea como: a instalação, as performances, as projeções, entre outras¹⁵⁵.

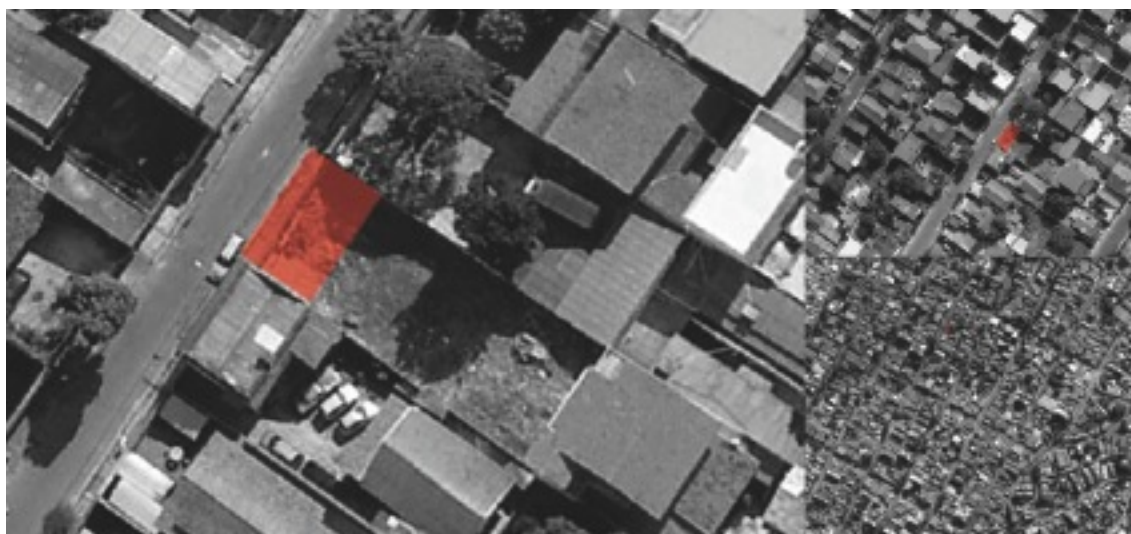


Figura 85. Bairro União. Vista aérea.
Fonte: Google Earth, 2009.

Em *Muro Jardim* trabalhamos em um muro de um lote, localizado na Rua Johnson num bairro residencial da Zona Leste de Belo Horizonte, chamado bairro União (Figura 85). A escolha do muro ocorreu em função de se tratar de local formado por diversas casas particulares com pequenos jardins frontais, separados da rua por muros, numa sequência ao longo do quarteirão. Assim, a intervenção consistiu em abrir as portas enferrujadas e travadas em um muro de um terreno baldio no meio de uma longa sequência de muros. Também criamos aberturas em forma de múltiplos buracos e três cortes horizontais ao longo da extensão de doze metros. Por meio das duas portas e das

¹⁵⁵Muros: territórios compartilhados propôs a artistas que desenvolvessem propostas de trabalho nas quais o muro estaria presente na estrutura física e na concepção conceitual da obra. O projeto, coordenado por Bruno Vilela, selecionou, através de um edital público, seis ações que foram realizadas simultaneamente em diferentes locais de Belo Horizonte.

interferências criamos uma possibilidade de circulação e de visualização inexistente, até então, do interior do lote.

Transformamos o muro em ambiente. Limpamos a calçada e capinamos uma faixa do lote ao longo de toda sua extensão interna; transportamos a brita empilhada no passeio público para o interior, formando caminhos e áreas distintas e usamos placas de grama na parte exterior para estender o verde da vegetação incidental presente no interior do lote para a área externa (Figura 86).



Figura 86. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. Bairro União, Belo Horizonte. Fonte: Acervo do grupo.



Figura 87. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. Bairro União, Belo Horizonte. Fonte: Acervo do grupo.

Pelos espaços abertos passamos sacos de ráfia, sacos grandes que perpassaram o muro formando duas bolsas dependuradas nos dois lados da parede. Enchemos essas bolsas com terra vegetal nas quais plantamos mudas de hortaliças, verduras, ervas e árvores frutíferas (Figura 87). Pelos cortes horizontais passamos tábuas de compensado, estruturadas com caibros de pinus, para formar uma mesa e dois bancos que poderiam ser utilizados tanto na parte interna, como na exterior do lote, por moradores e transeuntes. O processo participativo se deu de modo casual, partindo da curiosidade de alguns moradores e transeuntes e de seu sucessivo envolvimento com as atividades desenvolvidas no local. Ganhamos mudas, pinturas, receitas e quase sempre tivemos visitas e companhias. O projeto contou com a colaboração de ideias e com o diálogo com os vizinhos que levaram conselhos, histórias, memórias, além de mudas para o jardim de ervas e hortaliças.

Em outro momento, após a execução da primeira etapa do trabalho, realizamos o preparo de um creme de ervas no interior e um chá de ervas no exterior do terreno. Passamos a cozinhar na calçada. Das hortaliças plantadas no muro foram feitos chás de funcho, capim cidreira e hortelã, ainda servimos um creme de salsa e manjericão em folhas de alface (Fig. 88, 89, 90). As pessoas eram convidadas a beber, comer e circular pelo ambiente criado pela fissura, caracterizada pela abertura da porta e buracos, numa representação da porosidade, que propiciou e resultou na espacialização do muro. As plantas foram utilizadas como tempero dos alimentos e consumidas coletivamente. Os visitantes transformaram-se em agentes integrados e participantes ao usufruírem do jardim.



Figura 88. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. Projeto Muros: Territórios Compartilhados, Bairro União, Belo Horizonte.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 89. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. Projeto Muros: Territórios Compartilhados, Bairro União, Belo Horizonte.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 90. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Muro Jardim*. Projeto Muros: Territórios Compartilhados, Bairro União, Belo Horizonte.
Fonte: Acervo do grupo.

Ao utilizar o muro como estrutura de um ambiente físico, expandimos o espaço abstrato da linha divisória para criar uma abertura espaço-temporal. Todos os elementos inseridos atravessavam os buracos ou cortes de um lado ao outro, espelhando o dentro e o fora a partir do eixo do muro. Com isso, expandimos a planura do limite para o espaço e entorno; ali, os ambientes podiam ser fruídos e acessados tanto pelo exterior quanto pelo interior da propriedade particular. O muro passou a ser um espaço e deixou de ser uma fronteira. A partir da intervenção, interior e exterior se aproximaram, e as fronteiras entre o público e o privado se diluíram.

Nesse parêntese espacial e temporal, proposto por nós, a calçada deixou de ser um elemento que apenas serve de passagem em conformidade com suas especificações legais e funcionais. Sua nova configuração espacial, com bancos e mesas, plantas, cultivo vertical,

pequenos campos gramados e áreas expandidas para o interior do terreno, estimulou a convivência junto a antigos moradores do local que trouxeram suas histórias e seus valores esquecidos. Vivenciamos simples prazeres: encontrar e conversar com pessoas, tomar chá, comer coletivamente, descansar nos bancos, olhar o interior do lote, ver o entardecer, cuidar das plantas, ervas, hortaliças e árvores frutíferas.

Relacionamos a intervenção no local com as situações preexistentes nesse bairro residencial, onde as pessoas ainda estavam acostumadas a se sentarem na calçada para conversar e se socializarem. Até pouco tempo, a prática do jardim frontal era comum em Belo Horizonte, porém, a tradição dos jardins abertos para a rua, com muretas baixas, não ocorre mais nas cidades grandes. Logo, para observarem o movimento da rua e estarem ao ar livre, as pessoas levam suas cadeiras para o passeio público, para além dos muros das suas residências. Transformam essas áreas em espaços provisórios de convivência, onde conversam com vizinhos, namoram e convivem socialmente. Percebemos, também, que hortas e canteiros estão em extinção; as áreas com terra e plantas cederam lugar a áreas limpas, cimentadas, que são consideradas mais higiênicas, desvinculadas da sujeira associada à terra, sem insetos perigosos ou outros bichos “selvagens” que encontramos na natureza. Para alguns a falta de espaço ou os poucos ajardinados “seguros” e desobstruídos de obstáculos faz com que os interessados por esta prática contemplativa da natureza, seja realizada em suas próprias residências a partir do cultivo de plantas em latas e vasos.

4 : 2 ESPAÇOS TRANSITÓRIOS

No intuito de definir, organizar e controlar o território, criamos uma imagem para as nossas vidas cotidianas, em que os muros, as casas e as cidades tornaram-se objetos de invenções indispensáveis. São lugares nos quais projetamos nossos sonhos e procuramos realizar nossos desejos. Associamos as cidades à própria ideia de liberdade, de um lugar

capaz de humanizar nossa vida. Entretanto, as grandes cidades também escondem nossos medos e pesadelos. Muros de cimento e outras construções são erguidos como florestas de insegurança que assombram nosso cotidiano com riscos e temores.

Muro jardim encena as contradições inerentes aos espaços da cidade e os transforma em relações poéticas e atos capazes de alterar a percepção do espaço urbano. Valorizamos a dimensão pública do lugar por meio da instalação da horta aberta, da acessibilidade ao jardim incidental e da ampliação do ambiente doméstico da cozinha para o espaço da calçada. Muro jardim interfere no contexto da cidade ao promover um momento de reflexão e divulgar questões sobre importantes temas como: sustentabilidade alimentícia, áreas de descanso, hortas e jardins, paisagem urbana, natureza e qualidade de vida. Introduzimos a possibilidade de um imaginário urbano que insere áreas verdes e espaços com agendas vagas na sua paisagem.

No trabalho *Hortus conclusos* (Figuras 91, 92), no Serpentine Pavillion em Londres, Peter Zumthor cria um *tableau vivant* de plantas e capins altos em um espaço fechado nas laterais. Para o jardim central, o arquiteto de paisagens Piet Oudulf usou as propriedades das plantas, as texturas e as cores para criar um design complexo que remete à vegetação incidental que encontramos na beira de estrada. Mas o projeto também se relaciona com o parque em torno do Pavillion por meio de seu tempo e de seu movimento. Zumthor declara, na sua introdução para o *Hortus conclusus*:

Eu vejo um grande círculo e faço parte dele. Estou aqui por um tempo. Eu não existia antes do meu tempo, e eu não mais existirei depois do meu tempo. Mas no meu tempo eu pertencço ao processo de vida neste planeta, por um tempinho sou parte do organismo dos seres humanos, animais e plantas, que existem neste planeta e que aqui vivem... Um jardim é a paisagem mais íntima que eu conheço. É perto de nós. Nele podemos cultivar as plantas de que precisamos. Um jardim exige cuidados e proteção. E, assim, cercamo-lo, defendemo-lo e lutamos por ele. Nós lhe damos abrigo. O jardim se transforma em um lugar¹⁵⁶.

¹⁵⁶ “I see a great cycle and I am part of it. For a little while I am here. I did not exist before my time, and I will no longer exist after my time. But in my time I belong to the process of life on this planet; for a little



Figura 91. Peter Zumthor. *Hortus conclusus*, The Serpentine Pavillion 2011.
Fonte: Internet. Disponível em: www.serpentinegallery.org.



Figura 92. Piet Oudolf, design do jardim *Hortus conclusus*, The Serpentine Pavillion 2011.
Fonte: Internet. Disponível em: www.serpentinegallery.org.

while I am part of the organism of human beings , animals, and plants, that exists on this planet and that passes life on (...). A garden is the most intimate landscape ensemble I know of. It is close to us. In it we cultivate plants we need. A garden requires care and protection. And so we encircle it, we defend it and fend for it. We give it shelter. The garden turns into a place.” Disponível em: www.serpentinegallery.org. Acesso 20.05.2012.

Os jardins e hortas estabelecem situações que criam experiências temporais, as quais modificam as relações espaciais e comportamentais das pessoas. As plantas são elementos frágeis que necessitam de cuidados. Elas estão em constante transformação e mesmo quando desaparecem, deixam na memória a lembrança de um jardim, um lugar rememorado por aqueles que estavam presentes, ou mesmo registrado pela inscrição em um texto, por uma fotografia ou um desenho.

Muros e jardins estão presentes nas nossas memórias, nas nossas lembranças de infância e fazem parte da nossa concepção de cidade, paisagem e natureza. Um encontro com muros e jardins em ruínas é capaz de produzir experiências que intervêm no nosso imaginário. Eles tencionam os tempos e friccionam os espaços: A vegetação da natureza cultivada dos quintais abandonados se integra na vegetação prístina das plantas nativas no meio da Caatinga. Encontramos plantas ornamentais que se integraram ao seu entorno. Sua densidade e desenvoltura as deixam indistinguíveis das plantas do sertão; são as ruínas de uma velha fazenda que foi absorvida na, e pela, vegetação incidental.

As ruínas de um antigo jardim botânico formam um ambiente curioso na entrada de Ouro Preto¹⁵⁷. O jardim, criado por determinação real em 1798, teve por objetivo cultivar espécies vegetais nativas como a amoreira, para criação do bicho-da-seda e exóticas como o chá-da-índia. Hoje encontramos uma área com rica biodiversidade que apresenta uma concentração de diversas espécies do jardim botânico abandonado. Os vestígios e a sobrevivência das plantas nesse lugar confundem e desafiam nossa percepção de natureza e de natural.

Outros jardins se refugiam entre muros. Casas abandonadas são invadidas e retomadas pela natureza. Um exemplo é o Forte de Brumadinho (Figuras 93, 94, 95), cujas

¹⁵⁷As ruínas do antigo Jardim Botânico podem ser acessadas pelo Passa Dez de Ouro Preto. Atualmente elas estão sendo usadas para criar gado e como curral. Observei isso na última vez que por lá passei. (Nota da Autora)

ruínas e interior foram ocupados por uma densa vegetação. A edificação nos remete às antigas propriedades e aos *hortus conclusus* e jardins dos conventos medievais. Mas não se trata da imagem da natureza civilizada ou de uma construção particular que se separa do seu contexto natural. Nesse caso, são as plantas incidentais e ordinárias que se abrigam. Geralmente pensamos que a força incontrollada, caótica e perigosa atribuída à natureza tem que ser regulada ou retirada das áreas civilizadas, todavia, no forte, não se trata da natureza a ser controlada, mas, de uma natureza que se refugia em meio de uma área desmatada.

Também enxergamos uma imagem que demonstra a vitória da natureza. Nas palavras de Georg Simmel “A ruína cria a forma atual de uma vida passada, não a partir de seu conteúdo ou de seus restos, mas a partir de seu passado em si¹⁵⁸”.

O muro marca o limite entre a vegetação incidental no interior e a vegetação destruída. As ruínas, que servem como abrigo a essa reserva, estão localizadas no topo de um morro na encosta oeste da Serra da Calçada, em uma propriedade da MBR, muito próxima ao Retiro das Pedras. O sítio encontra-se cercado por diversos mitos, lendas e diferentes histórias, versões de um passado sob os quais os vestígios arqueológicos que compõem o sítio são significados como parte de uma mineradora da primeira metade do século XVIII ou como uma casa de moedas falsas. Hoje, a mata se refugiou no interior da ruína, encheu o espaço com uma vegetação fechada que contrasta com os morros de graminhas da região. Criou-se um *hortus conclusus*, um jardim interno espontâneo. Uma ilha de vegetação densa em cima de um morro descampado da Serra do Rola Moça¹⁵⁹.

¹⁵⁸“Die Ruine schafft die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens, nicht nach seinen Inhalten oder Resten, sondern nach seiner Vergangenheit als solcher”. SIMMEL, Georg. *Die Ruine: ein ästhetischer Versuch*. Disponível em <<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm>>. Acesso 20.05.2012.

¹⁵⁹O Parque, localizado na região metropolitana de Belo Horizonte está situado numa zona de transição de Cerrado para Mata Atlântica. A vegetação diversificada de altitude proporciona ao Parque um relevo peculiar, sendo encontradas espécies como orquídeas, bromélias, candeias, jacarandá, cedro, jequitibá, arnica e a canela-de-ema.



Figura 93. Forte de Brumadinho. Serra da Calçada, região metropolitana de Belo Horizonte, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 94. Forte de Brumadinho. Serra da Calçada, região metropolitana de Belo Horizonte, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.



Fig. 95. Forte de Brumadinho. Serra da Calçada, região metropolitana de Belo Horizonte, 2011.
Fonte: Fotografia da autora.

O quintal selvagem, o jardim botânico descontrolado e a vegetação incidental refugiada no espaço interior da ruína são imagens que possibilitam estabelecer relações simbióticas entre espaços locais e globais, proximidades e distâncias, separação e integração, desenvolvimento econômico e modos de produção alternativos, sistemas dinâmicos, espaços verdes, produção de alimentos, maneiras de acesso, aproveitamento de espaços ociosos.

4 : 3 JARDINS



Figura 96. Casa com horta. Congonhas, Minas Gerais, 2012.
Fonte: Fotografia da autora.

Homem, casa e plantas. Existem inúmeras relações entre esses elementos (Figura 96). Os jardins caseiros, decorativos e nutritivos, dialogam com a tradição de jardineiros, paisagistas e artistas que utilizam o jardim como uma arte visual e plástica. Passeando pelo jardim de Claude Monet observamos blocos monocromáticos de conjuntos de plantas que são contrastados uns com os outros. Monet foi um dos muitos artistas que, ao cultivar diversos tipos de plantas, buscou e encontrou inspiração, extraída das formas e cores presentes em seu jardim¹⁶⁰, para as composições de sua obra. Entretanto, em sua composição procurou não somente projetar algo motivador para suas pinturas, mas também visou a suscitar um prazer contemplativo (Figura 97).

¹⁶⁰Monet adquiriu um terreno com uma lagoa perto da sua propriedade em Giverny em 1893. Nesse lugar ele criou um jardim que predominou em sua produção artística, sendo posteriormente transformado em museu.



Figura 97. Claude Monet sentado em seu jardim perto do lago. Giverny, ca. 1910.

Fonte: Internet. Arquivo Hulton Getty Images collection. Disponível em: www.painting.about.com.

De igual modo, o interesse de construir um tipo de comunidade envolvida com as questões de aproveitamento da terra, da autonomia e sustentabilidade ambiental e da experiência, interfere não somente na imaginação, mas também nos modos cotidianos, nos modos de produção, gerando práticas que reconfiguram espaços e fluxos. Segundo Milton Santos, os fixos e fluxos são os aspectos naturais ou criados que caracterizam o dia a dia das sociedades, seus modos de vida e suas formações sociais. Fixos e fluxos se influenciam mutuamente. Os fixos são econômicos, sociais, culturais, religiosos, etc. Os fluxos são

homens, produtos, ordens, ideias, etc. A produção de jardins decorativos e nutritivos instaura um processo criativo, um processo de trabalho que produz espaços e cria informações simbólicas e movimentos.

As diversas tipologias de jardins refletem os gostos e a estética de um determinado contexto espaçotemporal e atua como símbolos de diferentes sistemas políticos e conceitos religiosos e filosóficos. Um jardim se expressa por meio de seus componentes e ganha sentido a partir das relações que estabelece: o jardim do Éden, os jardins das delícias, jardins de descanso, jardins de poder soberano, lugares de prazer, jardins reclusos de paz e de serenidade, jardins festivos de eventos sociais e de celebração, jardins públicos de encontros amorosos e de passeios nos finais de semana.

Um jardim útil, em forma de uma horta vertical, insere na cidade um sistema óptico que cria um diálogo entre o artifício geométrico, o elemento natural, a fruição e o uso coletivo dos alimentos. Discutimos as noções de participação na produção de alimentos e de responsabilidade individual e coletiva na construção dos espaços da cidade. O plantio de hortaliças e árvores frutíferas refere-se nesse caso, não somente à possibilidade de acesso a terra, mas a uma iniciativa da produção local de alimentos. A produção e disponibilização de produtos alimentícios em locais próximos às moradias critica a exploração da comida pelo capital financeiro. Aqui, sugerimos a produção e o consumo de alimentos não vinculados aos sistemas de distribuição e consumo do mercado e das *commodities*. Interessa-nos a ideia de proximidade e autodeterminação, fatos que eliminariam a especulação sobre o valor destes produtos. Podemos pensar em uma vida sem bolsa de valores, sem redes complexas de distribuição? Podemos pensar em uma autonomia alimentícia em microescala que funciona como um intruso na ordem global?

Nos centros urbanos podemos conceber a jardinagem como ação política que interfere diretamente na realidade, transforma o ambiente e expõe o jardineiro como um

criador, ou talvez um revolucionário. O jardineiro restabelece o contato com o chão e com a terra e transforma nossas perspectivas a partir das mãos sujas e dos sapatos cheios de terra. Um jardim nutritivo ou uma simples horta pode mudar nossas relações econômicas de produção, distribuição e consumo de alimentos.

Mesmo que o jardim de muro não tenha uma grande importância para as sequências ecológicas, ele ao menos garante acesso à comida fresca e cria a possibilidades de pensar redes econômicas alternativas. Essas iniciativas não são alternativas apenas porque se referem a estruturas sociais pré-capitalistas, mas, por propagarem uma maneira de estar no mundo que expande os limites das práticas atuais. Estender os limites do conhecido aproxima os desafios das economias alternativas aos desafios da arte. *Muro jardim* reforça a existência de um potencial que está muito além do limiar e demonstra como um trabalho de arte pode contribuir para reformular os termos da sobrevivência.

A sobrevivência é um problema econômico? Para que servem os muros?

Para perceber a relação entre estética e política, reinterpretamos as ideias de autores do passado e distinguimos as estratégias de resistência dos anos 1960 e 1970 que procuraram deslegitimar, desobedecer e perturbar a ordem com estratégias que pretendem reorganizar o mundo com as práticas atuais. Podemos reconstruir e redefinir o mundo por meio de nossas ações? Inventar um novo *design*?

Como podemos retomar o controle de nossas vidas? Como podemos escolher as coisas que consumimos? E as coisas de que precisamos para viver?

Podemos imaginar uma cidade cheia de jardins e hortas verticais. Podemos criar projeções utópicas que expressem ao mesmo tempo uma crítica ao estado das coisas, como também uma ideia de um futuro diferente, de imaginários, de possibilidades. Jardins nutritivos são formas de resistência pacífica que enfatizam a produção local de alimentos. Visamos à autonomia econômica, a desaceleração industrial e o acesso à produção de

alimentos. Assim a criação de um jardim suscita a imagem de uma pequena vitória, uma parcela de terra conquistada ou recuperada para o alimento, uma maior autonomia do indivíduo em relação a sua dependência ao sistema tecnocrático capitalista.

Um jardim pode simbolizar alguns metros quadrados de independência, mas ele não revoluciona a rede comercial de alimentos. Outros jardins e nichos podem aparecer. A proliferação de outros jardins de bolso, de metros quadrados de autonomia, poderia contribuir para promover a melhoria do solo e a garantia da biodiversidade, além de desafiar os grandes monopólios de produtores de sementes. Se propusermos construir milhões de jardins nutritivos, com o alvo estratégico de produzir alimento, retomaremos boa parte de nossas vidas em nossas mãos e nas mãos de nossas comunidades. Deste modo desafiamos as grandes empresas e monopólios de produção de alimentos e a soberania do capital.

Talvez um milhão de *Muros Jardins* pudesse re-projetar uma cidade como Belo Horizonte, reinventá-la. Os jardins iriam proporcionar, ao caminhar pelos bairros, uma outra experiência, na qual poderíamos sentar, comer, conversar, etc. Assim como um milhão de pessoas produzindo alimentos em quintais, praças, ruas, muros, locais de trabalho, escolas, lotes vagos, apartamentos, pátios, estacionamentos, janelas e cozinhas poderiam revolucionar o sistema de produção existente.

As consequências do *Muro Jardim* permanecem incertas e imprevisíveis. Gostaria de acreditar que uma ação como essa começa a fazer parte do imaginário de outras pessoas e como imaginário não se contrapõe ao estado real das coisas, mas se expressa como uma possibilidade de criar ações estratégicas que estimulam a autodeterminação, táticas que possibilitam escolher os modos de vida.

Estratégia e tática são termos retirados do contexto militar e distinguidos como duas formas de comportamento por Michel De Certeau. O autor lhes atribui novos

significados definindo “tática” como uma série de procedimentos que usam as referências de um lugar próprio.¹⁶¹ São os movimentos táticos que transformam o lugar próprio em espaços dinâmicos (lugares praticados), enquanto a estratégia serve como procedimento que controla os lugares¹⁶².

A estratégia implica a identificação das principais campanhas que são necessárias para atingir o objetivo principal. Ela é o cálculo da força e tem como pressuposto o controle de uma situação, mas esse controle nunca é perfeito, pois a situação em que a estratégia foi inventada sempre está mudando, tornando alguns de seus aspectos obsoletos.

O modelo tático de De Certeau descreve indivíduos ou grupos que são fragmentados em termos de espaço, mas que são capazes de organizar-se como grupo, de forma rápida, para responder ao surgimento de alguma necessidade. Inventa-se uma tática a partir de uma necessidade, enquanto uma estratégia pode ser criada anteriormente e prever a criação das necessidades posteriormente.

No mundo ocidental, as bolsas de valores, as grandes empresas e os bancos supervisionam a estratégia. Eles compreendem as instituições que se protegem atrás de altos muros; nós estamos no exterior. As empresas e os bancos geram e gerenciam o dinheiro. Esse sistema, que é controlado por uma minoria rica, é projetado para funcionar e beneficiar os governos e os próprios bancos. Dinheiro é projetado para mercantilizar o ambiente, a natureza, a casa e as pessoas e transformar tudo em valor de troca. Dinheiro controla as instituições. Dinheiro controla a política. Dinheiro controla as associações e organizações que lutam contra as instituições, assim como controla o comportamento das pessoas. Bem-vindo à rede institucional.

Podem existir estratégias sem o desenvolvimento de uma estratégia? Além das estratégias existem também as táticas. Para De Certeau, as táticas são as técnicas

¹⁶¹DE CERTAU, 1990, p. 64.

¹⁶²DE CERTAU, 1990, p. 59.

necessárias para se vencer uma batalha, mas a tática está subordinada à campanha, que, por sua vez, é subordinada à estratégia. As práticas da vida cotidiana são capazes de criar táticas, tipos de ações estratégicas sem estratégia. Trata-se de modos estratégicos descentralizados que geram sítios de resistência que re-projetam o ambiente. Essas táticas encontram um terreno fértil em espaços que estão sendo ignorados ou abandonados.

Essas táticas descentralizadas são ações políticas que podem alterar e mudar o nosso ambiente inserindo narrativas mais pessoais e menos abstratas que o discurso da ordem e do progresso ou da lógica desenvolvimentista capitalista pautada na exploração dos recursos naturais e na promoção da tecnologia.

A ideologia de "progresso" e "futuro melhor" aspira a tornar o futuro previsível e controlável, mas existe um caminho, baseado nas ações e intervenções, capaz de afastar a impessoalidade perfeita da máquina tecnocrática e de apontar para as falhas desse futuro. Essas ações criam outros valores paralelos que questionam o valor econômico regulado pela bolsa de valores e pelo mercado globalizado como o valor real das coisas. Substituímos um sistema de regras, uma administração impessoal que nos promete tudo de que precisamos - inclusive os alimentos -, pelos atos de produzir, distribuir e gerenciar e de organizar comidas coletivas em espaços públicos.

EPILOGO

*Provavelmente o contrário de lixo é luxo. Tanto o lixo como o luxo tendem a ser inúteis. Ainda há um tipo de noção de luxo da classe média, que é frequentemente chamado de "qualidade". E qualidade é baseada em gosto e sensibilidade.*¹⁶³

Robert Smithson

Vivemos em uma sociedade dominada pelo fluxo incessante de imagens e metáforas. Vivemos em áreas urbanas, cidades-imagens que propagam a homogeneização da experiência do cotidiano e impõem estilos de vida e de consumo. O consumo, o lazer, a moradia, o acesso, o uso se relacionam automaticamente com as transformações nas estruturas econômicas, políticas e simbólicas. Na lógica do progresso, a produção e o consumo de objetos perpetua a ilusão de que a economia e a sociedade têm algum sentido e a imposição socioeconômica capitalista determina e regula o trabalho.

Perdemos de vista que a instância da produção e a do consumo interdependem e que o lazer não é um tempo perdido ou um subproduto do tempo produtivo. O lazer se tornou um produto de consumo: consumimos o tempo do lazer, as férias marcadas, o pacote turístico, o tempo inútil, a exposição de arte e a visita ao museu; consumimos o tempo improdutivo praticando *hobbies* e consumindo viagens. A complexidade da existência humana – a separação entre trabalho, lazer, natureza e cultura foi reduzida ao mesmo vazio e aos mesmos objetos e produtos adquiridos. Consumimos qualquer coisa e vivemos entre a autonomia e a submissão. O consumo e a indiferença geram uma sensação de conforto, mas não existe a liberdade de consumir (ou de não consumir) e tampouco existe a liberdade de produzir (ou de não produzir).

¹⁶³“Probably the opposite of waste is luxury. Both waste and luxury tend to be useless. Then there is a kind of middle class notion of luxury, which is often called “quality”. And quality is sort of based on taste and sensibility.”

Sentimos o efeito anestésico dos processos sociais e percebemos que nossos processos mentais são formados e determinados por imagens e signos mediados. Monumentos/documentos, imagens, situações e ações que trazem à consciência os acontecimentos e as relações sociais que se formam entre as pessoas. A realidade, como efeito da representação, abre uma distância entre imagem real e imagem desejada. Muitas vezes, procura-se redefinir a experiência individual e histórica, não pela reafirmação das diferenças ou por um processo de conscientização, mas pela abolição das diferenças, da consciência histórica, do pensamento, e pelo desejo da assimilação.

Daí o surgimento de preocupações ligadas à atividade artística, as quais de alguma forma tentamos responder neste trabalho:

Como criar estratégias que contestem a representação simbólica hegemônica?

Smithson observa que “melhor seria revelar o confinamento do que criar ilusões de liberdade”¹⁶⁴. " Assim as estratégias artísticas podem revelar a sujeição a uma série de práticas e instituições e estimular a capacidade de pessoas de pensar em alternativas e inventar outras resistências que informam o lugar onde vivemos.

Como representar esse mundo? Como reinventá-lo?

A qualidade de vida que afirmamos neste trabalho não é constituída por um padrão de vida pautado no consumo, mas por ações e táticas criadas por uma coletividade composta por sujeitos a partir de necessidades concretas e desejos. Vemos nas ações realizadas um prazer e uma possibilidade socioambiental que desafia as imagens dos espaços despersonalizados e artificializados e percebemos as situações realizadas como maneiras de aumentar os graus de autonomia.

¹⁶⁴WOOD, 2004, p. 48.

Criamos um repertório de situações e imagens determinadas por condições objetivas e contextos sociais e históricos. As imagens geradas afirmam o indivíduo perante a natureza e o corpo social, e inventam ficções que procuram equilibrar os caminhos do público e do privado, do indivíduo e do corpo social, da criação individual e do imaginário coletivo. O ato de realizar imagens possibilita intervir na experiência coletiva e oferece possibilidades de leitura do entorno. A imaginação e a ficção se misturam à nossa experiência de lugares e possibilitam pensar em outros modos de vida, transformar o modo como olhamos para um lugar e incentivar a nossa capacidade de agir e de reinventar. Por meio da operação ficcional podemos rever o que consideramos real e construir uma nova situação.

Para que serve a arte?

A prática artística é definida como meio. Meio que depende do contexto, de relações sociais e de colaboração. Nikos Papastergiadis¹⁶⁵ lembra que:

- A colaboração é a socialização da prática artística.
- Identificação das necessidades comuns é a politização da prática artística.
- Engajamento crítico com a especificidade do lugar envolve mais do que usá-lo como um palco para novas ideias.
- Prática artística está inserida no mesmo espaço-tempo contínuo que a vida cotidiana.
- As instituições não são objetos externos, mas recursos críticos para a produção material de arte.

Até o presente, observamos trabalhos que colocam a ideia de instabilidade do estatuto de arte em primeiro plano. Ouvimos diversos discursos sobre a redução da

¹⁶⁵PAPASTERGIADIS, 2008. p.363-381.

dimensão social de seus valores, procedimentos, ações, imagens e histórias coletivas e, ainda, sobre o fim da arte. Observamos o crescimento da privatização dos espaços públicos da cidade, e dos danos irreversíveis à natureza. A arte, de um modo geral, perdeu sua importância social e, em alguns casos, seus significados. Entretanto, existe uma relação da arte com o possível e com o imaginário que influencia as nossas concepções da realidade. Smithson observa que “[O artista] procura a ficção que a realidade vai imitar mais cedo ou tarde.”¹⁶⁶. Assim as ficções dos artistas criam aberturas em termos de possibilidades, podendo refletir as transformações futuras e as reformulações do mundo.

O exercício experimental da liberdade, como as formas de resistência propostas por Foucault, acompanham estruturas de poder: "Onde há poder, há resistência e, no entanto, essa resistência nunca está em uma posição de exterioridade em relação ao poder".¹⁶⁷

O que fracassou das propostas dos artistas dos anos 1960 e 1970?

Diversas propostas de antiarte e arte engajada dos anos 1960 e 1970 revolucionaram o campo das artes para implodir os limites existentes e abolir as estruturas de poder. Mas do mesmo modo que um cruzamento de limites nunca assume uma posição exterior para a sua definição, as ações dos artistas mostraram que limites devem ser cruzados para deixar de ser (ou permanecer) limites. Por meio de transgressões os limites não são abolidos, mas mudam de lugar porque refletem as mudanças das relações subjetivas e objetivas na consciência das pessoas e na vida real.

Como unir a arte e a vida?

A reconciliação entre arte e vida é fadada ao fracasso. Aliás, a pergunta já ecoa no

¹⁶⁶ “(The artist) seeks the fiction that reality will sooner or later imitate”. Smithson, p.91.

¹⁶⁷ FOUCAULT, 1988, p. 104-105.

vazio, uma vez que parecemos ser incapazes de responder o que é vida e o que é arte. Incapazes de atribuir à arte e à vida suas autonomias absolutas, percebemos que ambas são concebidas paradoxalmente como distantes e imediatas. Podemos pensar a arte como esse perpétuo cruzamento e deslocamento de limites. Não se trata mais de uma transgressão dos limites institucionais, mas de uma negação da autonomia formal. A afirmação de que a criação de um trabalho artístico e sua recepção envolve o tempo real não ameaça a autonomia institucional da arte. O tempo foi integrado às normas institucionais e mudou-se o enfoque da percepção contemplativa para a vivência de situações. Os trabalhos de arte situam-se dentro do conjunto de objetos reais que são definidos em termos do lugar de inserção e do tempo de relação. Eles acontecem na interface física com o mundo exterior por meio de relações, processos e produtos que, em algum grau, criam espaços e contatos sociais os quais se mostram, simultaneamente, independentes e contrários às relações já estabelecidas. E quanto aos espaços existentes, os trabalhos de arte os podem confrontar diretamente ou tentar assumi-los e reorganizá-los ou, até mesmo instituir outros.

Concebemos a realidade como universo físico, no qual as coisas existem prontas para serem descobertas. Além dos objetos e elementos materiais, a ilusão, os desejos, a imaginação e as ficções também nela estão presentes de maneira tangível. Se realizamos imagens e materializamos idéias, elas ganham uma dimensão física e participam na construção do espaço compartilhado. Assim, as situações criadas não tratam apenas da representação do real, mas promovem uma interferência na realidade. Pensando dessa forma, podemos construir uma realidade a partir de nossos anseios e projetá-la como uma possibilidade.

Percebo os projetos como experimentos de colaboração, experiências de socialização, discussões de convicções políticas, reflexões sobre aspectos divergentes da vida cotidiana, estudos de modos de produção e de vida. Os trabalhos não levam a

conclusões finais, mas constituem tipos de certezas temporárias que permitem criar objetos e situações, bem como de intervir no real por meio de momentos compostos de pequenos acertos e fracassos, instâncias produzidas com energia despendida em forma de trabalho e de lazer.



Figura 98. Colectivo Situaciones. In: *Caso e fragmento: um método*. Guimaraes, Lisboa, 2012.
Fonte: Internet. Disponível em: www.devirmenor2012guimaraes.com.

Assim, o papel da arte talvez seja o de jogar com a ambivalência e inventar táticas sem regras fixas. Trata-se, portanto, de criar estratégias de risco que desafiam posições hegemônicas, estáveis, e, conseqüentemente, trata-se também de abandonar a posição objetiva e radical de sujeito¹⁶⁸

Para a produção dos imaginários coletivos precisamos de questões em aberto e uma

¹⁶⁸Baudrillard, 1993, p. 150.

projeção das pessoas no universo físico que chamamos de realidade. Inserimos as ficções individuais para des-simbolizar e re-simbolizar o mundo no qual vivemos. Assim, a ideia da arte transcende a ideia de um campo disciplinar único, abrindo o diálogo para operações dialéticas com outras áreas que extrapolam seus limites técnicos e formais, podendo, inclusive, atingir a cidadania e os direitos humanos. Esses discursos afirmam sua dimensão social através da recuperação da sua esfera autônoma, agora entendida como a possibilidade de agir livre dos sistemas de significação preestabelecidos.

Assim, a arte poderia oferecer não só uma contraposição à percepção – à forma de entender as coisas como comumente as entendemos –, como também poderia criar um princípio da esperança. Esta função utópica consiste, acima de tudo, na possibilidade de ver para além da realidade já existente e para a criação de novas ficções.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luiz Alberto de. A restauração da narrativa. In: *Percevejo*. n. 9, ano 8, p. 115-125, 2000.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- AGAR, Michael. *The professional stranger: an introduction to ethnography*. New York: Academic Press, 1996.
- ALMARCEGUI, Lara. Guia de terrenos baldios de São Paulo: uma seleção de espaços vazios mais interessantes da cidade. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 27, 2006, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. Catálogo geral.
- ALÿS, Francis. *Walks/Paseos*. Catálogo de exposição. Museo de Arte Moderno de Guadalajara, México, 1997.
- AQUINO, Victor. *Significados da Paisagem*. São Paulo: InMod, 2012.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris. Fammarrion, 2002.
- ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- BATAILLE, Georges. La noción de gasto. En: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 110-134.
- BAUDRILLARD, J. *Baudrillard Live: Selected Interviews*. London: Routledge, 1993.
- BAUM, Kelly. *Nobody's Property: art, land, space, 2000-2010*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas)
- BERENSTEIN JAQUES, Paola. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra. 2001.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, Ano 9, vol. 1, n. 12, p. 145-155, julho 2008.

- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emece, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. A ordem das coisas. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 81-85.
- BOURDIEU, Pierre. O espaço dos pontos de vista. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 11-13.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 1998.
- BRASIL Constituição (1988). *Constituição da Republica Federativa do Brasil. 1988*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30.08.2010.
- BRASIL. Presidência da República, Casa Civil. *Lei n. 4.591*, 1964. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L4591.htm>>. Acesso em: 30.08.2010.
- BRASIL. Presidência da República, Casa Civil. *Lei n. 6.766*, 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6766.htm>. Acesso em: 30.08.2010.
- BRÜGER, Peter. *Teorias da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- CANÇADO, Wellington, MARQUEZ, Renata; CAMPOS, Alexandre; TEIXEIRA, Carlos (Org.) *Espaços colaterais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas/ICC, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade polifônica*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERARI, Francesco. Anti-walk. In: CERARI, Francesco. *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 68-118.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. In: *Ciência e Cultura*. v. 60 n. spe. 1. São Paulo: July, 2008.
- CIFUENTES, Adolfo. Três antinomias e uma tautologia. In: *Lindoneia*. Disponível em: <<http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/Lindoneia0.pdf>>. Acesso: 22.01.2011.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The meaning of things: domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE CERTEAU, Michel. *The practice of everyday life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. Perspectives de modification Consciente de la vie Quotidiene. In: *Internationale Situationniste*, n. 6, Agosto de 1961. Disponível em: <debordiana.chez.com/francais/is6.htm>. Acesso em: 28.09.2008.

DEBORD, Guy. Theory of the Dérive. In: *Internationale Situationniste* n. 2, 1958. Disponível em: <www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>. Acesso em: 10.06.2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI; Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DUARTE, Rodrigo. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. In: *Artefilosofia/UFOP*, n. 2 (jan.2007) p.19-35. Ouro Preto: IFAC, 2007.

DUARTE, Rodrigo. Da "cultura afirmativa" à subjetividade criativa - Um breve panorama das reflexões estéticas de Marcuse. In: *Revista Cult*, n 127. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/site/dossie.asp?edtCode=0FC20C99-CF56-4F8C-8425-C026ADC05D4F&nwsCode=98E3DABA-4A41-4585-9DF1-C998F429B3A0>. Acesso em: 28.09.2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. A. Guzik e Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- ESTEVA, Gustavo. Development. In: SACHS, Wolfgang (Ed.). *The development dictionary: a guide to knowledge as power*. Londres: Zed Books, 2009.
- FAIRLIE, Simon. A Short History of Enclosure. In: *The Land*. Issue 7, Summer 2009. Available from: <<http://www.thelandmagazine.org.uk/articles/short-history-enclosure-britain>>. Acesso em: 03.04.2011.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, 1992.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FERREIRA, Glória (Org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FLUSSER, Vilém. A não coisa [1]. In: *O mundo codificado*. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 51-58.
- FOSTER, Hal. Chat rooms. In: BISHOP, Claire (org.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. p.190-195.
- FOSTER, Hal. *Recodings: arte, spectacle, cultural politics*. New York: New Press, 1999.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos, III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREGUSON, Bruce. Restless productions. In: ALÿS, Francis. *Walks/Paseos*. Catálogo de exposição. Museo de Arte Moderno de Guadalajara, México, 1997.
- GAMEZ, Milton; CILDO, Hugo. O país que ele construiu. In: *Isto é dinheiro*. Edição Especial: A Era Lula. n. 691, 29.12.2010. Disponível em: <http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/45376_O+PAIS+QUE+ELE+CONSTRUIU>. Acesso em: 30.04.2011
- GANZ, Louise; SILVA, Breno (Org.). *Lotes vagos – ocupações experimentais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2009.
- GLASER, Milton; SNYDER, Jerome. The Underground Gourmet: Food, Glorious Food. *New York Magazine*, January 3, 1972: 65.
- GRAHAM, Dan. A arte em relação à arquitetura (1979). In: FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GRAHAM, Dan. Homes for America, 1966-67. In: *Documents of contemporary art: Utopias*. Cambridge: MIT Press, 2008.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. 3 ed. Campinas: Papirus, 1991.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Felix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Trad. Suely Rolnik. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. 2001-2010. Disponível em: <http://www.etymonline.com/>. Acesso: 25.08.2010.

HOLMES, Brian. *Artistic Autonomy*. Disponível em: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0310/msg00192.html>>. Acesso: 25.08.2010.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

KAPROW, Allan. *Calling, a happening*. New York: Something Else Press, 1967.

KAYE, Nick. Mapping Site: Robert Smithson. In: *Site-specific art: performance, place and documentation*. New York: Routledge, 2000. p. 92-105.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *O despertar da sensibilidade*. Trad. E. A. Dobranszky. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Krishnamurti, 1967.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LEFEBVRE, Henry. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo: Ed. Ática, 1980.

LEFEBVRE, Henry. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LEVEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LYNCH, Kevin. Notes from the image of the city. In: LYNCH, Kevin. *The Image of the city*. Cambridge: MIT Press, 1960

MACEDO, Joaquim Manuel. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991.

MARCUSE, Herbert. *Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aestetik*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1977.

MARTIGNONI, Jimena. *Latinscapes: landscape as raw material*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MARTIN, Anthony. About city scale. In: *Happenings and other acts*. Oxford: Routledge, 1995.

MATTA-CLARK, Gordon. *Food or A day in the life of Food*. Unfinished black-and-white video. 43 minutes. Originally 16 mm film. Sound by Robert Frank. Distributed by Electronic Arts Intermix.

MEDINA, Cuauhtémoc. Francis Alÿs: walking distance from my studio. In: *Art lies: a contemporary art quarterly*. Web. 20 May 2012. <<http://www.artlies.org/article.php?id=1436>>.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes, In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Ed.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. p. 227-240. Chapecó: Argos, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1968.

MILZ, Thomas. Brasil: Rio cerca suas favelas. In: *Caiman: revista de cultura e viagem para américa-latina, Espanha e Portugal*. ed 05/2009. Disponível em: http://www.caiman.de/05_09/art_1/index_pt.shtml

MONTEIRO DE CARVALHO, Anna Maria. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra. In: DRUMMOND, Marconi. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Rona, 2008.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research: a journal of ideas, contexts and methods*, London, v. 1, n. 2, 2007b. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>. Acesso em: 28.09.2010.

NASCIMENTO, Adriana. *(Arte) e (cidade): ação cultural e intervenção efêmera*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: 2009. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional.

NICHOLSON, Geoff. *The lost art of walking*. New York: Riverhead Books, 2008. Office of the Deputy Prime Minister – ODPM. Planning Policy Statement 1: Delivering Sustainable Development, 2005. Available from: <<http://www.communities.gov.uk/documents/planningandbuilding/pdf/planningpolicystatement1.pdf>>. Acesso em: 03.04.2011.

OITICICA, Hélio *et al.* *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.

OLDENBURG, Claes. Some observations on art in public spaces. In: BOS, S. (ed.) *Documenta 7 Kassel*. v. 2. Kassel: Paul Dierichs, 1982. p. 246.

OSÓRIO, Ligia Maria; SECRETO, Maria Verônica. Terras públicas, ocupação privada: elementos para a história comparada da apropriação territorial na Argentina e no Brasil. In: *Economia e sociedade*. Campinas, (12): 109-41, jun. 1999. p. 109-141. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/docdownload/publicacoes/instituto/revistas/economia-e-sociedade/V8-F1-S12/06_ligia.pdf>.

OWENS, Craig. *Beyond recognition: representation, power, and culture*. Los Angeles: University of California, 1992.

PAPASTERGIADIS, Nikos. Spatial aesthetics: rethinking the contemporary. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (Org.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008. p. 363-381.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. Trad. Gregory Elliott. New York: Verso, 2009.

RAUNIG, Gerald. After 9/11: postscript on an immeasurable border space. In: *Art and revolution: transversal activism*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. p. 237-265.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIEGEL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. *Plural*, Belo Horizonte: v.6, n.12, p. 90-103, out. 1999.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *The Reveries of the Solitary Walker*. Trad. Charles E. Butterworth. New York: New York University Press, 1979.

SADLER, Simon. Formulary for a new urbanism: rethinking the city. In: *The Situationist City*. Cambridge: MIT Press, 1998. p. 69-103.

SAID, Edward W. Opponents, audiences, constituencies and community. In: FOSTER,

Hal. *The anti-aesthetic*. New York: New Press, 1998.

SANTOS, Laymert Garcia. O insight de Benjamin e o herói da cena contemporânea. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Sílvia (Org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SCHAAFSMA, Ben. Other options: A closer look at FOOD. In: the *Journal of Aesthetics & Protest* issue 6, www.journalofaestheticsandprotest.org/6/lovetowe/schaafsma.html.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1996.

SENO, Ethel (Ed.). *Trespass: a history of uncommissioned urban art*. Köln: Taschen, 2010.

SIMMEL, Georg. Die Ruine: ein ästhetischer Versuch. Der Tag, No. 96 vom 22. Februar 1907, Erster Teil: Illustrierte Zeitung (Berlin). disponível em <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm>. Acesso 20.05.2012.

SMITHSON, Robert. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey. In: SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 68-74.

SMITHSON, Robert. Unpublished Writings. In: SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. 2nd Edition. Jack Flam (Ed). Berkeley: University of California Press, 1996.

SOLNIT, Rebecca. *A field guide to getting lost*. New York: Penguin: 2005.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A history of walking*. New York: Penguin, 2000.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TERRA, Carlos. *Os Jardins no Brasil no século XIX: Glaziou revisitado*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000.

THIRY-CHERQUES; Hermano Roberto. Baudrillard: trabalho e hiper-realidade. In: *RAE electron*. v. 9 n.1. São Paulo, Jan./June 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1676-56482010000100008>. Acesso: 14.02.2012.

VIANA, Nildo. A utopia concreta contra o realismo político. In: Revista Ruptura. Goiânia, v. 02, p. 36 - 52.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

GLOSSÁRIO

Arte: experimentação de limites e de alternativas;

Artificial: alterado ou feito pelo ser humano;

Autonomia: liberdade relativa dos sistemas de significação preestabelecidas e das ideologias vigentes;

Caminhar: imersão física em sistemas e ambientes por meio da locomoção bípede;

Cidade: local de sensações e de conflitos que oferece materiais para criar ficções, arte e noções de realidade;

Colaboração: partilha da idealização;

Colecionar: juntar objetos, impressões e experimentos;

Comer: fruir instâncias coletivas e trocar experiências;

Comunidade: coletivo com interesses e valores em comum;

Cultura: um conjunto de objetos;

Deshomogeneizar: criar estratégias que contestam a homogeneidade e provocam um estranhamento e distanciamento da realidade;

Espaço público: um lugar que depende de uma noção de coletividade e que é compartilhado por um conjunto de pessoas;

Entropia: celebração do banal e dos valores desgastados da realidade do mundo;

Ficção: rearranjo de signos e imagens que informam o imaginário das pessoas;

Informar: realizar imagens e produzir situações pouco prováveis;

Intervenções: situações que criam uma descontinuidade ou que produzem diferenças;

Jardim: cultivo com plantas;

Liberdade: a ausência de coerção e do controle efetivo da própria vida;

Morrer: interessar-se por aspetos entrópicos inerentes aos sistemas vivos encontrados;

Natureza: a forma do universo físico concebida sem interferência do homem e da presença de objetos artificiais;

Participação: partilha da realização;

Paisagem: uma imagem composta por todos os elementos presentes em determinado local

que explicita as relações entre as coisas;

Passeio: locomoção devagar e improdutiva na proximidade do conhecido;

Público: conjunto de pessoas;

Realidade: tudo o que é estabelecido pela convivência e pela partilha entre pessoas, seja ou não perceptível;

Situação: cena onde são significativas as relações-entre-as-coisas;

Turismo: uma viagem sem sair do lugar do conforto e dos comportamentos habituais;

Utopia: uma imagem de uma sociedade ideal ou de um lugar desejável, onde as pessoas vivem da melhor maneira (e para onde o fazer, o ver e o dizer convergem);

Utopístico: alternativas possíveis e áreas abertas ao imaginário humano;

Vegetação incidental: plantas que surgem espontaneamente, em vez de serem plantadas;

Viagem: locomoção em direção ao novo, ao diferente e ao outro.

ANEXOS - PROJETOS EM ANDAMENTO (2012)

A – MUSEU CAMPESTRE

Museu Campestre (Figuras 99-102) é um trabalho de arte processual, com previsão de duração de oito meses, em que propomos a criação de um jardim nutritivo no terreno pertencente ao Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Para ele, projetamos uma paisagem diversificada, com vazios e vegetais, a fim de nela atuamos levando em conta processos de movimento, de acaso, de produtividade e de ócio. Tal jardim será composto por diferentes espaços: jardim de cultivo, vegetação incidental, áreas de descanso e áreas para compostagem. Todo o processo de construção do espaço é parte do trabalho, que inclui, desde a pesquisa dos ciclos vegetais, a demarcação de áreas no terreno, a preparação e os movimentos de terra, até as colheitas e pequenos acontecimentos festivos. O terreno fica acessível à visitação, participação e permanência do público, durante todo o processo, tendo em vista a expectativa de que o jardim se integre à vida cotidiana de funcionários do museu, moradores, vizinhos e visitantes. Pretendemos estabelecer vínculos com o sistema do museu, através dos jardineiros, de funcionários prestadores de serviços, e da inserção da obra no espaço expositivo.

O jardim de cultivo esta sendo concretizado a partir do plantio de hortaliças, ervas, capins, trepadeiras, cana-de-açúcar, milho, girassol e frutos. Passamos por todos os procedimentos agrícolas e de jardinagem, percorrendo desde o estudo dos melhores períodos de plantio, de preparação do solo, de sementeira, aos tratamentos necessários no processo, tendo em vista os períodos de entressafra até os da colheita. Essas áreas de cultivo propriamente ditas serão entremeadas por áreas que chamamos de vegetação incidental e por áreas destinadas ao descanso.



Figura 99. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha – MAP. Belo Horizonte, 2012.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 100. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha – MAP. Belo Horizonte, 2012.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 101. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha – MAP. Belo Horizonte, 2012.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 102. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Museu Campestre*. Museu de Arte da Pampulha – MAP. Belo Horizonte, 2012.
Fonte: Acervo do grupo.

B - EXPEDIÇÃO NA BAHIA

No projeto *Expedição na Bahia* (Figuras 103-109), contemplado pelo programa Rede – Artes Visuais da FUNARTE, realizamos uma viagem pela região do sertão do Sul da Bahia e criamos uma agência de viagens como obra artística.

No primeiro momento, à maneira das expedições dos viajantes naturalista do século XVIII, exploramos as características e elementos do sítio e produzimos fotografias, mapas, desenhos, aquarelas e pinturas. Num segundo momento, voltamos à mesma região com uma exibição móvel que disponibilizava páginas de um guia elaborado a partir dos materiais resultantes da excursão e da pesquisa realizada. Estas por sua vez, formaram roteiros, guias turísticos que eram montados pelo público constituindo pequenos livretos.



Figura 103. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE. 2012.

Fonte: Acervo do grupo.



Figura 104. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE.

Fonte: Acervo do grupo.



Figura 105. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE.

Fonte: Acervo do grupo.



Figura 106. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Imagens do guia. *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 107. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Imagens do guia. *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 108. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE.

Fonte: Acervo do grupo.



Figura 109. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). *Expedição na Bahia*. Rede – Artes Visuais, FUNARTE.

Fonte: Acervo do grupo.

C – RESTAURANTE TEMPORÁRIO

No contexto da residência do Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – JA.CA (Figuras 110-112), o grupo *Thislandyourland* propõe, por meio de um levantamento da produção de alimentos dos moradores, a abertura de um restaurante temporário para processar os produtos encontrados. Trata-se de um deslocamento do trabalho de arte para o interior da vida cotidiana da comunidade e, também, de uma investigação culinária que parte do interesse de identificar e mapear, ou interagir com os modelos de vida desse bairro de Belo Horizonte.

O projeto prevê uma duração de dois meses. No primeiro, mapearemos o acesso a fontes alimentares e nutritivas e o hábito de utilização das plantas do cerrado por parte da população, para, então, avaliar os níveis de autonomia e de dependência dos moradores em relação aos sistemas econômicos de mercado. Realizaremos um levantamento das plantas existentes nos diferentes setores do bairro e negociaremos o acesso aos quintais e a compra ou a troca dos produtos com as pessoas. No segundo mês, iniciaremos a fase de produção dos alimentos com os produtos e vegetais encontrados, que, posteriormente, serão servidos em um restaurante improvisado, numa ação que permitirá desvelar a origem dos pratos e produtos. O restaurante funcionará durante diversos dias de semana, em diferentes lugares no Jardim Canadá – podendo ser uma casa, um galpão, uma loja ou qualquer outra edificação, desde que esteja num local imerso na vida cotidiana dos moradores, e fora do limite institucional artístico do JA.CA. Objetivamos, deste modo, realizar o projeto em conformidade com as adaptações do espaço, num lugar em que seja possível o funcionamento de um restaurante com fogão, mesas, bancos, iluminação e utensílios, como panelas, pratos, talheres, copos, etc. O restaurante funcionará em vários horários entre o dia e a noite – dependendo da localização – e servirá pratos ao público em geral.



Figura 110. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Mapeamento de produção de alimentos, Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – JA.CA, Nova Lima.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 111. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Mapeamento de produção de Alimentos. Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – JA.CA, Nova Lima.
Fonte: Acervo do grupo.



Figura 112. Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz). Pequena venda de jovens comerciantes, Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – JA.CA, Nova Lima.

Fonte: Acervo do grupo.