

Ines Karin Linke Ferreira

INTER/LOC/AÇÃO

A CONCEPÇÃO DA OBRA E SUAS DEPENDÊNCIAS ESPACIAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Stéphane, pela orientação; a Louise, pela colaboração; a Guiomar, pela generosidade; a Maldita, pelas vivências; a Leo, pela inspiração; a Eduardo, pelas correções; a Fabíola, pelo olhar crítico; a Zina, pela paciência e a todos os amigos, colegas, professores e funcionários, pelas contribuições diretas e indiretas.

Arte é chamada para acompanhar o homem em todos os lugares onde sua vida incansável acontece e atua: na bancada de trabalho, no escritório, no trabalho, no descanso e no lazer; nos dias de trabalho e feriados, em casa e na estrada, de forma que a chama da vida não se apague no ser humano.

Pevsner e Gabo

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meu natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas no “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.

Maurice Merleau-Ponty

A forma de vida é o processo de criação do espaço.

Milton Santos

[...] desde que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização, decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos.

Peter Pál Pelbart

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A REATIVAÇÃO DOS SENTIDOS	21
3 A DIMENSÃO SENSÍVEL	39
4 A DIMENSÃO FENOMENOLÓGICA	62
5 A DIMENSÃO EXPOSITIVA	100
6 CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS	134
APÊNDICE	138

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Robert Morris, *Column*. Nova Iorque, 1960.
- Figura 2 - Ines Linke. *Seminário: o artesão do corpo sem órgãos*. Belo Horizonte, 2002.
- Figura 3 - Ines Linke. *Rua Maria Martins Guimarães*. Belo Horizonte, 2007.
- Figura 4 - Dennis Oppenheim. *Material interchange*. In: *Aspen Projects*, 2:44min, 1970.
- Figura 5 - Dennis Oppenheim. *Parallel Stress*. Nova Iorque, 1970.
- Figura 6 - Ines Linke. *Cidade Cenográfica*. Montagem Fotográfica. Belo Horizonte, 2006.
- Figura 7 - Rodrigo Borges, Ines Linke e Fabíola Tasca. *Registro fotográfico*. 2004.
- Figura 8 - Rodrigo Borges, Ines Linke e Fabíola Tasca. *Registro fotográfico*. 2005.
- Figura 9 - Rodrigo Borges, Ines Linke e Fabíola Tasca. *Perímetro*. Belo Horizonte, 2005.
- Figura 10 - Rodrigo Borges, Ines Linke e Fabíola Tasca. *Perímetro*. Belo Horizonte, 2005.
- Figura 11 - Peter Greenway. *The stairs*. Geneva, 1994.
- Figura 12 - Dennis Oppenheim. *Viewing station*. 1969.
- Figura 13 - Ines Linke e Louise Ganz. *Topografia*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 14 - Ines Linke e Louise Ganz. *Topografia*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 15 - Ines Linke e Louise Ganz. *Banquete*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 16 - Ines Linke e Louise Ganz. *Banquete*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 17 - Ines Linke e Louise Ganz. *Cabeleireiro*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 18 - Ines Linke e Louise Ganz. *Cabeleireiro*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 19 - Ines Linke e Louise Ganz. *Brinquedos*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 20 - Ines Linke e Louise Ganz. *Praia*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 21 - Ines Linke e Louise Ganz. *Exibição*. In: *M2*, 52:00min, 2006.

- Figura 22 - Ines Linke e Louise Ganz. *Exibição*. In: *M2*, 52:00min, 2006.
- Figura 23 - Robert Smithson. Um passeio pelos monumentos de Passaic. Nova Jersey, 1967.
- Figura 24 - Ines Linke e Louise Ganz. *Registro fotográfico*. Nova Lima, 2006.
- Figura 25 - Ines Linke e Louise Ganz. *Registro fotográfico*. Aglomerado da Serra, 2006.
- Figura 26 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 1*, Montagem fotográfica. Belo Horizonte, 2007.
- Figura 27 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 1 - Construção*. Tecido branco, Ø100cm. Nova Lima, 2007.
- Figura 28 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 1 - Construção*. Tecido branco, Ø100cm. Nova Lima, 2007.
- Figura 29 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 1*. Caixa com textos impressos, 11x9cm. Nova Lima, 2007.
- Figura 30 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 1*. Montagem fotográfica. Nova Lima, 2007.
- Figura 31 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2*. Montagem fotográfica, Belo Horizonte, 2007.
- Figura 32 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2 - Construção 2*. Tapete vermelho, camas e pelúcia amarela, 400x400cm². Belo Horizonte, 2007.
- Figura 33 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2 - Construção 3*. Tapete vermelho e bóias verdes, 400x400cm². Belo Horizonte, 2007.
- Figura 34 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2 - Construção 1*. Tapete vermelho, mesas, cadeiras, toalhas e louças, 300x400cm². Belo Horizonte, 2007.
- Figura 35 - *Percurso 1* - Lona com impressão fotográfica, 2.200x200cm². Belo Horizonte, 2007.
- Figura 36 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2 - Construção 1*. Tapete vermelho, mesas, bancos, toalha com impressão fotográfica

(300x140cm²), 300x400cm². Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 37 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2 - Construção 3*. Almofada de lona com impressão fotográfica, 300x400cm². Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 38 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 2 – Construção 2*. Tapete vermelho, camas, lençóis com impressão fotográfica (280x140cm²), 400x400cm². Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 39 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percursos*. Registro fotográfico. Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 40 - Michel Asher. *Vista de instalação*. Galeria Claire Copley, Los Angeles, 1974.

Figura 41 - Michel Asher. *Vista de intervenção*. 73rd Exibição Americana, *Art Institute*, Chicago, 1979.

Figura 42 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percurso 1*. Ambiente, lona com impressão fotográfica (2,200x200cm²), 57m². Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 43 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percursos*. Registro fotográfico. Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 44 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percursos*. Registro fotográfico. Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

Figura 45 - Ines Linke e Louise Ganz. *Percursos*. Registro fotográfico. Galeria Arlinda Corrêa Lima, Belo Horizonte, 2007.

RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma reflexão sobre a concepção da obra artística e suas dependências espaciais. Procuo refletir sobre as dimensões sensível, fenomenológica e expositiva da obra de arte, a partir da discussão de determinados trabalhos plásticos e cênicos realizados em Belo Horizonte entre 2002 e 2007. Recorro a conceitos e questões do teatro e das artes plásticas para analisar a intersecção dos dois campos. Repenso a instalação e o *site* para fundamentar a experiência como uma troca entre instâncias ou um encontro capaz de criar novas localidades e noções de realidades no cruzamento entre arte e vida. Os trabalhos são criados em relação e a partir de elementos do cotidiano. Mas como criar uma noção do real que re-estabelece o prazer das coisas comuns? A proposta é o deslocamento do espaço estético para a experiência cotidiana e a busca de encontros entre colegas de trabalho, relações com lugares do entorno e ações que permitem processos de sociabilidade fora e dentro do espaço institucional da galeria. Com o intuito de articular uma interlocução entre as práticas teatrais e visuais desenvolvo procedimentos de conscientização, apropriação e deslocamentos de lugares e objetos existentes para pesquisar a relação de objetos, lugares e pessoas dentro da perspectiva da vivência estética e da ação artística.

Palavras-chave: artes plásticas e teatro – criação – espaço – percepção visual na arte.

ABSTRACT

This paper develops a reflection on the conception of the artistic work and its spatial dependencies and searches to reflect on the sensitive and phenomenological dimensions and the exhibition of the work of art based on the discussion of certain plastic and scenic works, which were realized in Belo Horizonte between 2002 and 2007. The paper considers concepts and issues of Theater and Visual Arts to examine the intersection between the two fields and reevaluates the installation and the site to establish the experience as an exchange or a meeting between instances, which are capable of creating new locations and concepts of realities that are located between art and life. The works are created in regards to and based on elements of everyday life. But how does one create a sense of reality that re-establishes the pleasure of common things? The proposal is to displace the aesthetic space to daily experiences, promote exchange between colleagues and create relations with surrounding places and actions that allow processes of sociability outside and within the institutional space of a gallery. Aiming at articulating an interlocution between visual and theatrical practices, the artist develops procedures such as awareness, appropriation and displacements of existing places and objects to investigate the relationship of objects, places and people within the fields of esthetic experience and artistic action.

Key words: plastic arts and theater – creation – space – visual perception in the arts.

1 INTRODUÇÃO

Os homens, reduzidos à condição de suporte de valor, assistem atônitos ao desmanchamento de seus modos de vida. Passam então a se organizar segundo padrões universais, que os serializam e os individualizam. Esvazia-se o caráter processual de suas existências: pouco a pouco, eles vão se insensibilizando. A experiência deixa de funcionar como referência para a criação de modos de organização do cotidiano: interrompem-se os processos de individualização (ROLNIK, 1986, p.38).

Ao discutir questões que envolvem os processos de subjetivação, desejos, fluxos de inconsciente e processos de universos psicosociais, Rolnik (1986) assinala que fazemos parte de um campo social normalizado no qual se fabricam subjetividades serializadas. Somos produzidos como suporte de valores numa hierarquia de identidades reconhecidas dentro de um espaço opressor das representações pre-estabelecidas. O corpo violado, invadido, colonizado e a vida expropriada, reduzida a seu mínimo, à vida nua, à vida reduzida ao estado de mera atualidade, indiferença, impotência e banalidade biológica. De acordo com a autora, a subjetividade foi reduzida ao corpo, à sua aparência, imagem, performance, saúde, longevidade, conforme modelos preestabelecidos. Criou-se uma cidade das imagens, uma cidade cenográfica¹, que levou a uma crise de visibilidade; o excesso de superfícies visíveis leva à invisibilidade das coisas. Pela saturação dos olhos, as imagens são desvalorizadas e criou-se certa imunidade e indiferença nas pessoas. Tendo perdido a capacidade de olhar e perceber, transferiram-se as vivências do corpo para um presente fixo e estável da sua imagem, ou seja, um mundo no qual o presente é ausente.

Todos vivemos quase que cotidianamente em crise; crise da economia, especialmente do desejo, crise dos modos que vamos encontrando para nos ajeitar na vida. [...] Vivemos sempre em defasagem em relação à atualidade de nossas experiências (ROLNIK, 1986, p.12).

¹ Utilizo este termo para referir-me à cidade que se apresenta como realidade fixa, que diferencio posteriormente da teatralização dos espaços capaz de desestabilizar a noção do *real fixo* a partir da encenação de contradições existentes.

As relações de alienação e opressão influenciam todas as atividades, as relações entre pessoas e a nossa circulação no campo social. Dessa maneira perdemos o controle sobre a construção da nossa realidade. Somos produtos de uma sociedade que se empenha em produzir indivíduos normalizados, articulados, conectados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão. Na cidade, experimentamos espaços, condicionamentos ou confinamentos similares ao ambiente de uma prisão.

Em uma visita da Maldita² à penitenciária feminina Estevão Pinto³, localizada em Belo Horizonte, observamos a organização de um organismo eficiente cujo conjunto de diversos componentes forma um corpo coletivo. A guarda apresentou esse conjunto como organismo inteligente, auto-suficiente, autônomo, em que normas e procedimentos fixos regulam os comportamentos do dia-a-dia. Tudo é funcional e prático. Para tudo existem soluções prefiguradas. Um conhecimento antecipado prevê todos os acontecimentos, e o organismo eficaz reage antecipadamente, antes que qualquer coisa possa acontecer. É um projeto de dissolução da individualidade, da desmaterialização psicológica e física dos indivíduos; agora o corpo constitui uma parte padronizada e funcional de um mecanismo maior.

Na prisão, a triagem permite um tempo para a normalização e a adaptação ao funcionamento. Ela abre o caminho da participação e das escolhas previamente determinadas. Para superar o tédio, pode se exercer uma atividade, um trabalho repetitivo, terminar pilhas infinitas de abas de bonés para a próxima campanha eleitoral ou colar as alegres bandeirinhas para as festas juninas,

² A Maldita -Companhia de Investigação Teatral de Belo Horizonte, Minas Gerais, nasceu em 2002 do encontro de profissionais com trajetórias de experiências diversas. Do desejo comum de abrir caminhos e instrumentos com os quais possam estabelecer a socialização da escrita cênica, a experimentação do processo colaborativo e a investigação de mecanismos épico-dramáticos, juntaram-se, inicialmente, Amaury Borges e Lenine Martins (diretores e atores), Lissandra Guimarães (atriz), Nina Caetano (dramaturga), Ricardo Garcia (diretor musical) e a artista plástica Ines Linke. O grupo pesquisa, por meio da polifonia de funções, mecanismos para o estabelecimento de uma linguagem épico-dramática. Dentro dessa perspectiva, está presente a experimentação da atuação, do espaço físico, de objetos, da sonoplastia, da iluminação e da dramaturgia.

³ Visita realizada no dia 3 de maio de 2006.

diariamente, por horas a fio em uma monotonia triste. O direito de trabalhar é adquirido pela obrigação de estudar. Submetendo-se aos testes necessários e agendando com antecedência, pode-se ter uma vida sexual nos finais de semana ou nas horas vagas que não são destinadas para o repouso obrigatório. Tudo e todos funcionam de acordo com o relógio. A distribuição de funções e responsabilidades individuais faz o corpo coletivo funcionar impecavelmente. Criou-se um espaço que propõe estímulos de uma higiene física e mental. Um projeto formal, estético e a visualidade do *corpo roubado*⁴ incorporaram-se à funcionalidade integrada dos espaços específicos de cada atividade.

A mortificação do cotidiano e a modelização do comportamento dentro de uma ordem social rígida resultam em uma evasão do real, uma perda da integridade do corpo e da propriocepção - da percepção espacial do eu no tempo presente - também fora da prisão. A redução da capacidade perceptiva na vida urbana gera uma visão limitada dentro dos moldes e das maneiras existentes de ver o mundo. As pessoas perderam a capacidade de reconhecer sua cinesfera, o espaço individual do corpo que se movimenta e se vêem como imagens construídas a partir de categorias predefinidas pelo olhar do outro.

Como resposta a essa condição, Rolnik (1986) propõe a recusa dos modos estabelecidos para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção que geram processos de singularização. A criação de subjetividades singulares, conforme a autora, é a base necessária para produzir relações efetivas e sair das esferas fechadas sobre si mesmas. Para orientar e organizar no mundo, Rolnik (1986) enfatiza a importância dos processos de subjetivação. O tempo presente se constrói a partir da interação e de formas dialógicas entre as pessoas e proximidades com o entorno. A existência sensorial é a base da propriocepção a qual é necessária para se viver o presente corporal e imagetivamente.

⁴ Antonin Artaud usa a idéia do *corpo roubado* para expressar a impotência do corpo oprimido de possuir a vida. Este conceito forma a base de sua busca do corpo sem órgãos para o Teatro da Crueldade.

As situações e trabalhos reunidos nesta dissertação partem da idéia de criar agenciamentos individuais e coletivos de processos de subjetivação como uma tentativa de manifestar a impotência e de re-apropriar-se do “[...] corpo roubado” (ARTAUD, 1984, p.17). Vivências, situações e os desdobramentos dessas ações estabelecem novas relações entre objetos, corpos e espaços. Associando essas experiências a diferentes dimensões procuro ver o presente, estar no presente e criar o presente como estratégia de viver ou de sobreviver e refletir sobre a relação entre arte-vida.

Neste texto, desenvolvo uma conscientização, a partir da realização de trabalhos recentes, sobre a conceituação da obra de arte e suas dependências espaciais. Reflito sobre a concepção da obra de arte em relação ao espaço como estímulo inicial, suporte e meio do trabalho e a sua recepção. *Inter/loc/ação* investiga as funções espaciais, por meio da análise desses trabalhos em associação com obras de diversos artistas e categorias críticas e teóricas do teatro e das artes plásticas, enfocando, sobretudo, a percepção estética de elementos do cotidiano, a apropriação e a reinvenção de diferentes espaços. Repenso, a partir dos trabalhos individuais e coletivos, as práticas artísticas existentes, como a instalação e a obra lugar-específica, para fundamentar a experiência estética como uma troca entre instâncias ou um encontro que interdependem de sistemas. Nesta dissertação investigo procedimentos estéticos a partir de localidades dentro da perspectiva da ocupação, instalação e intervenção em um lugar que chamo de cidade cenográfica⁵.

Com a estruturação do texto reflito o processo e as mudanças de pensamento ocorridas no contexto do meu trabalho cenográfico e artístico ao longo dos últimos anos. De um título provisório, *Simbiose espacial*, que visou investigar a contribuição dos espaços na produção de sentido a partir de deslocamentos, a dissertação passou a tratar de questões de cenobiose, da vida em conjunto; uma investigação das interações entre lugares, ações e diálogos:

⁵ A idéia da cidade cenográfica aponta que a representacionalidade é uma propriedade fundamental de todos os lugares em nosso entorno e se contrapõe à definição convencional do espaço urbano externo como um espaço mais real que uma construção ou um interior.

Inter/loc/ação: a concepção da obra e suas dependências espaciais. A experiência dos trabalhos realizados na grande maioria ao longo do desenvolvimento do texto escrito, visava inicialmente ilustrar uma reflexão teórica, mas passava a ganhar importância no decorrer do processo e construiu referências práticas próprias que correspondem ao que Guattari e Rolnik (1986) chamam de revolução molecular. Esta revolução ocorreu no plano individual e continua como desejo que visa a re-criação de modos de organização do cotidiano, a invenção de novas formas pessoais e interpessoais e o desenvolvimento de agenciamentos em que as pessoas criam a vida para si próprio e podem retomar a própria ação cotidiana em coletivo.

Nos diferentes espaços, o evento cênico, a instalação, a arte ambiental e a teatralização de procedimentos artísticos permitem, mas também regulam, a interação de pessoas nos espaços. Cria-se um encontro que transforma o público em participante. Mas quais são os critérios dessa participação e como é criada uma colaboração efetiva? Quais são as diferenças de trabalhar em espaços institucionais da arte e em espaços outros?

Relato o processo de criação de uma exposição que dialoga com as situações criadas em uma instância anterior. Os trabalhos *in situ* são analisados durante a escolha de um lugar, a sua percepção, a intervenção e o deslocamento, visando não a documentação de um evento, mas a análise de um procedimento processual que, num quarto momento, torna-se *público* no ato de ser exposto. Exibe-se um trabalho, um modo de fazer, um procedimento em uma galeria. Quais questões são pertinentes para deslocar uma situação e suas diversas instâncias de criação, o que interessa na concepção e apresentação de um trabalho em uma galeria⁶? As discussões nesses seis capítulos, que formam o corpo da dissertação, são conduzidas por diferentes processos de criação e permeadas pelos diálogos com Louise Ganz⁷ durante a elaboração de dois projetos específicos chamados de *Percurso 1* e *Percurso 2*. Na conclusão,

⁶ *Percursos*, Galeria Arlindo Corrêa Lima, Palácio das Artes, Belo Horizonte. Exposição de dois trabalhos desenvolvidos por Ines Linke e Louise Ganz em 2006 e 2007.

⁷ Louise Marie Cardoso Ganz, (1964- , Belo Horizonte) é arquiteta e artista plástica.

reapresento os questionamentos que foram feitos nos capítulos anteriores. As perguntas são reavaliadas e respondidas a partir das experiências dos trabalhos realizados e citados anteriormente.

Problematizo ao longo da dissertação o relacionamento do artista com o seu entorno e com os espaços encontrados. Na associação entre o campo teatral, artístico e urbano objetivo ampliar a experiência e as potencialidades no espaço urbano. O desafio dos trabalhos se coloca em projetar as proposições com os espaços e as pessoas. Isso predispõe à própria percepção, ao ato vivencial e ao estabelecimento de relações e interações em que o espaço e o evento se retro-alimentam. Viso ocupar um vazio relacional, o corpo como interior e a cidade como interior, para iniciar um processo que reverte a alienação e no qual a experiência estabelece acontecimentos, trocas entre instâncias e encontros capazes de criar novas cenas e noções de realidades.

Pretendo contestar a conclusão sobre o cubo branco da galeria e a caixa preta do teatro como contra-modelos da arte pública e da intervenção e defender uma postura em que todos os espaços são adequados para trabalhar a cidade e criar uma interseção entre arte e vida para um público. As artes plásticas e cênicas dispõem de campos de investigação análogos e procedimentos parecidos, na medida em que ambas perseguem o objetivo de criar a possibilidade de uma experiência física e/ou mental para o espectador/público, que, ao experimentar o evento, ao entrar no trabalho, cria seus próprios processos de subjetivação. Nos dois casos, o encontro com o espectador/público gera um todo indivisível, uma soma da percepção dos objetos, da experiência sensorial e da interação com o lugar.

Para refletir sobre o processo de criação dos trabalhos e para sistematizar os procedimentos de elaboração das idéias penso os trabalhos plásticos e cenográficos como uma seqüência sucessiva de três instâncias: percepção, intervenção e deslocamento. Três operações que formam um conjunto que se completa e nas quais se considera o espaço como ponto de partida; lugares a serem observados, contemplados, escolhidos, ocupados,

reconstruídos e vividos. As críticas teóricas e práticas que reverberaram no meu trabalho e que perpassam esta dissertação falam de percepção, de momentos estéticos, de participação e de intervenções em lugares e sistemas que extrapolam as práticas do sistema tradicional das artes plásticas.

O crítico e teórico, Jack Burnham lança em vários textos⁸ uma hipótese sobre arte no tempo real. Ele aponta a mudança de uma cultura de objetos para uma cultura na qual práticas artísticas invocam ou operam como sistemas. Por meio da noção de ambiente e da compreensão das práticas artísticas como estéticas de sistemas, J. Burnham visa um papel importante para o artista na cultura contemporânea. A aproximação das práticas artísticas via sistemas amplia sua atuação para um campo de conceitos que vai além dos limites dos campos e disciplinas artísticas existentes. Para J. Burnham, qualquer situação (contendo pessoas, idéias, mensagens etc.) dentro ou fora do sistema de arte pode ser projetada ou analisada como um complexo de interações consistindo de material, energia e informação em diferentes graus de organização. Para o autor, o artista se confronta com um sistema considerando metas, limites, estrutura e consegue alterar a consistência desse sistema em tempo e espaço⁹. Assim, os artistas prefiguram a transformação necessária do *homo faber* para o *homo arbiter formae*, o fazedor de decisões estéticas, o propositor que determinaria como invenções da civilização industrial seriam usadas e como a sociedade se organizaria.

A partir do conceito da heterotopia de Michel Foucault, busco estabelecer a *teatralidade*¹⁰ dos outros lugares como possibilidades de resistência ao isolamento, ao esvaziamento e à espetacularização da vida contemporânea. Em seu ensaio, *De outros espaços* (FOUCAULT, 1998), fala da

⁸ “Systems esthetics”, “Real time systems” e “Beyond sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century”.

⁹ Em *Estética de sistemas* Burnham visa compreender e delinear as práticas de artistas como Marcel Duchamp, Laszlo Moholy Nagy, o grupo GRAV, Robert Morris, Robert Smithson, Carl André, Dan Flavin e Hans Haacke como pessoas preocupadas com os meios de pesquisa e produção.

¹⁰ A teatralidade, a partir de um modelo polifônico que quebra as unidades aristotélicas, valoriza o caráter transitório do instante presente e opõe-se à idéia de uma realidade fixa.

experiência com o mundo como uma rede de interseções não de pontos homogêneos, mas de *sites* especializados e reservados para a projeção do sujeito. O *site*, segundo ele, é um lugar vivo, totalmente imerso numa rede de conexões em constante movimento e é a partir dessa rede, dessa série de relações construídas que se delineiam os sítios. O autor desenvolve diferentes formas de relações entre *sites*. A primeira ele denomina *sítios utópicos*, irrealis, aperfeiçoados e idealizados, lugares que são livres de impurezas e imunes ao mundo exterior. Para ele, o cubo branco nas artes plásticas e a caixa preta no teatro são representativos desses espaços homogêneos que supostamente excluem qualquer interferência externa. E, à segunda forma, ele se refere como *sítios heterotópicos* nos quais existe a justaposição ou a combinação de vários lugares em um único espaço. Tais sobreposições simultâneas criam espaços que não dão limites geográficos mesmo mostrando posições exatas. Os espaços são acumulativos, sobrepostos, sítios contraditórios onde uma série de lugares se reúnem ou se sucedem como no caso das *heterotopias transitórias* nas quais os elementos se apropriam temporariamente de um *site*¹¹. Penso que os elementos da cidade cenográfica não são fixos, mas coexistem e se complementam num modelo polifônico, heterotópico.

Os trabalhos teatrais e artísticos deste texto lidam como os diferentes *sites*, ruas, lotes, praças, edificações e galerias, não como *sítios utópicos* neutros e imunes, mas com *sítios heterotópicos*. As ações propõem outros lugares, transformações que lidam com o ser humano em constante processo, e possibilitam maneiras de pensar como o indivíduo que age sobre o ambiente conscientemente pode entrar em *processo de desalienação*. Os trabalhos que compõem a dissertação *Inter/loc/ação* empregam conscientemente métodos e procedimentos que partem da observação da infra-estrutura, da arquitetura e das características e códigos de espaços para a criação de novas situações e

¹¹ Utilizo esse termo em detrimento de *local*. O site refere-se ao local existente escolhido como lugar da ação ou meio e suporte de um trabalho.

imagens. Associo propositalmente o conceito de arte à idéia da utopia¹², um lugar fictício e imaginado que suscita o espectador. Quero pensar a relação entre objetos, pessoas e lugares para criar possibilidades do espaço de encontro entre eu e o mundo exterior. Procuro privilegiar os acontecimentos e provocar acasos, tanto no processo de criação como no encontro com o espectador/colaborador.

Os trabalhos, que formam a base desta dissertação, são continuação da minha pesquisa na área de cenografia, desenvolvida desde 2002 dentro da Maldita, companhia de investigação teatral, que resultou na ocupação de diversos espaços abandonados em Minas Gerais e do meu envolvimento com o projeto *Lotes Vagos*, em 2005, com um trabalho coletivo intitulado *Perímetro*¹³ e seus desdobramentos, o documentário *M2-Metros Quadrados*, em 2006, e o projeto *Percursos*, em 2007, ambos desenvolvidos em conjunto com Louise Ganz¹⁴. Para a realização do documentário *M2-Metros Quadrados*¹⁵, que tem como objeto principal e ponto de partida o projeto *Lotes Vagos*, foram desenvolvidas seis ações coletivamente. As situações surgiram a partir de uma reflexão sobre comportamentos, estratégias artísticas e pensamentos políticos que visam problematizar a relação entre o homem e a cidade.

Os diálogos que proponho nos trabalhos práticos cênicos e plásticos, dos quais alguns integram este texto, formam parte da tentativa de achar um processo de interlocução, uma maneira de trabalho que corresponde aos meus objetivos. O próprio diálogo nos processos criativos da Maldita e nos trabalhos com Louise, que é a base da colaboração, é um mecanismo de desalienação. Ele promove encontros e trocas que implicam mudanças. Essa capacidade da conversa me faz acreditar que ela, como forma, é pertinente aos trabalhos

¹² Nome de um país imaginário criado em 1480 pelo escritor inglês Thomas More.

¹³ Trabalho realizado por Fabíola Tasca, Ines Linke e Rodrigo Borges.

¹⁴ Ines Linke e Louise Ganz começaram, em janeiro de 2006, a realizar passeios em Belo Horizonte e em seu entorno (*Lebenswelt*) e criar intervenções que interferem na espacialidade dos lugares.

¹⁵ O documentário *M2-Metros Quadrados* (52') discute as noções de público e privado em diversos campos, enfocando, sobretudo, o potencial de lotes vagos e áreas residuais para serem usados coletivamente, a partir das diretrizes do projeto *Lotes Vagos*.

desenvolvidos, nos quais tento abolir hierarquias e criar situações capazes de sustentar o espírito coletivo do encontro.

Em a reativação dos sentidos (capítulo 2), a segunda das seis partes da dissertação, após esta breve introdução, procuro situar historicamente o surgimento dos parâmetros que influenciam minhas produções artísticas por meio da concepção e da recepção estética de obras minimalistas, instalações e intervenções. Viso significar a saída do quadro para introduzir a terceira parte, a dimensão sensível (capítulo 3) que desenvolve a relação entre indivíduo e nosso espaço vivencial a partir da percepção e do olhar. A seguir, na dimensão fenomenológica (capítulo 4), a percepção do espaço e a construção de um ponto de vista individual participam na construção de um conceito de realidade. Esta parte propõe ampliar as discussões iniciais à percepção, à apreciação estética do mundo exterior, a um olhar sobre o comum, colocando em questão a oposição entre arte e as coisas reais. Relato exercícios de reconhecimento e conscientização, procurando tornar visível a *irrealidade do real*. A dimensão expositiva (capítulo 5) trata da relação espacial com o local da representação, de uma dimensão discursiva que o espaço institucional de uma galeria ou de um museu agrega ao trabalho e pensa a obra de arte ou a proposição artística dentro da perspectiva do deslocamento para um outro lugar. Como pensar o deslocamento de uma vivência, uma ação *in situ* ou de uma situação? O que se deve expor?

As conclusões se encontram no capítulo 6. As referências e um apêndice completam a minha dissertação.

2 A REATIVAÇÃO DOS SENTIDOS

Espaço e tempo são as únicas formas onde a vida é construída, as únicas formas, então, onde a arte deveria ser erguida (PEVSNER e GABO, *apud* OLIVEIRA, 1994, p.17-18).

Segundo a tradição do teatro não-literário de Artaud (1984), o teatral é tudo o que não está contido nos diálogos. Com a função de ir além dos artifícios da linguagem verbal e dos códigos estabelecidos por convenções, os signos mortos, as ações humanas e a ação dos objetos criam uma experiência visual imediata, uma expressão no espaço. Ao discutir a reativação dos sentidos, surge a idéia de que o teatro não deve iludir o público mostrando o que não é, mas afirmar o seu caráter de acontecimento. O lugar não é mais representado, usa-se a estrutura do palco, a realidade cênica, com a intenção de provocar os sentidos e a imaginação.

Artaud (1984), em seu primeiro manifesto do teatro da Crueldade, declara que não haverá cenário; ele exige a expressão no espaço por meio dos atores, a ação física da luz e os objetos de cena. Para achar uma estética que atinge a sensibilidade de todos, ele busca referências nos rituais e no teatro oriental, sem o caráter do psicológico, simbólico e ilusionístico do teatro ocidental. As encenações de Artaud existem dentro de um espaço tridimensional, no qual todos os elementos apresentam uma plasticidade. Ele não se opõe a essa plasticidade, mas ao cenário que representa um lugar específico e funciona dentro da lógica do espaço teatral ilusionístico italiano.

Para Artaud (1984) o vazio é sempre pleno e habitado por forças que encontram na potência seus significados, forças capazes de desconstruir universos engessados. Ele quer acordar uma crueldade viva e libertadora. Para ele, é no teatro onde se refaz a vida, onde se foge do suicídio pela sociedade, onde se reconstrói o corpo roubado. O *corpo sem órgãos*, o corpo libertado de seus automatismos que permite a pulsação vibrátil, a emergência da vida. Ele busca ir além de um sujeito historicamente instituído para viver uma lógica dos

fluxos e construir uma cartografia dos desejos e acredita que o encontro de sua energia no *corpo sem órgãos* se produz o real. Construir um *corpo sem órgãos* é para Artaud (1984) uma maneira de escapar da ilusória identidade do sujeito. Assim, ele afirma que, se as pessoas não se contentam em ser órgãos registradores, elas podem criar. A vida do corpo é sustentada pelo teatro, no qual os órgãos se transformam em forças que ainda não existem. O sentido da vida se renova por meio do teatro.

Acreditando nessa possibilidade da devolução do *corpo roubado*, Artaud (1984) compara a diferenciação orgânica do corpo corrompido à organização hierárquica do teatro, cujas articulações, relações de funções internas, de membros remetem ao desmembramento do corpo. Para ele, a manifestação das forças é possível só após a destruição dos órgãos teatrais. Ele busca uma forma de teatro original, cujo signo ainda não foi separado da força e que ainda não é um signo, mas não é mais uma coisa. Ele busca a reconstituição da representação original, a zona entre o real e a representação. Essa zona junto ao diálogo da encenação com a arquitetura cênica existente, e os códigos do sistema teatral tradicional são preocupações fundamentais para o teatro experimental e a performance, que percebem o evento como um instante em que o corpo colide com o mundo exterior: um acontecimento.

As relações entre o homem e o lugar em outros ambientes também são permeadas pelos acontecimentos. As vivências, experiências e acasos acontecem no presente, o aqui e agora, que é interligado à idéia do acontecimento, de algo que sucede, que ocorre. Um fato, coisa ou pessoa que causa sensação. As tentativas de definir esses instantes passam pela metáfora da vibração, da ondulação, da corda sonora ou luminosa e do ponto de encontro de intensidades (DELEUZE, 2000). O acontecimento é apresentado como algo em si e necessita do lugar e do sujeito para existir. Nessa perspectiva, o presente é relacionado à posição do sujeito-ator, ao ponto de vista, ao lugar de onde estou. Modos de ver interdependem de quem olha e de onde se olha. O lugar do

acontecimento permite formas de relacionamento e funciona como mediador para o indivíduo, favorecendo as relações do homem consigo e com o mundo.

O pensamento desses acontecimentos se dá na relação entre apresentação e representação. Penso apresentação no sentido dramático, no qual os componentes convergem para criar uma sensação do *hic et nunc*, um tempo e lugar dramático, presente. Os espaços apresentam-se como verdades fixas que regulam e condicionam os corpos em todas as esferas da vida. Mas fora do teatro, verdades fixas, a realidade como algo determinado, são uma contradição porque não existe um presente estável. Cria-se uma ilusão de algo permanente, uma ilusão de realidade estável. Como a unidade de lugar no Teatro Aristotélico, esses espaços não são questionados, são vistos como preestabelecidos e fixos.

Na vida cotidiana tomamos a unidade de lugar como fato que contribui para a percepção do entorno como realidade fixa. Nosso referencial de realidade é formado a partir de apartamentos, casas, prédios, carros, ruas, escolas e outros espaços do campo social. Tais espaços cotidianos ou *fatias de vida* preestabelecem suas funções, agem sobre nós e, assim, automatizam as ações e relações das pessoas que são passivamente condicionados.

Entendo a representação no sentido brechtiano no qual os elementos épicos não criam um mundo permanente e coerente, mas proporcionam um olhar sobre o mundo. Seus componentes existem simultaneamente, se distanciam um do outro e não oferecem um modelo sintético, mas um modelo polifônico, que confronta as convenções, importa narrativas, imagens e questiona as familiaridades. Estabelecem-se outros lugares que coexistem e entram em diálogo com a *realidade estável*. Assim, pode-se acreditar que as coisas não são fixas ou eternas, mas suscetíveis a mudanças e transformações.

O artista, como ser no mundo, é um ser social e político. Em vez de afirmar um lugar fixo, um lugar comum, ele, para trabalhar na constante reconstrução do seu entorno, se mantém no limite onde existe o *efeito de borda*. A heterogeneidade das práticas espacializadas, nas quais existe uma relação

entre a proposição artística, seu lugar de acontecimento e as pessoas presentes, resultou numa proliferação de termos que procuram especificar a relação específica dos elementos constitutivos das práticas artísticas, sobretudo, com o espaço. Nas artes cênicas, *espaço alternativo* virou uma categoria própria e, no campo das artes plásticas, *instalação* hoje é um termo genérico que é associado a outros termos como ocupação, sítio-específico, intervenção, ambiente, arte urbana, *land-art*, ação, evento, situação. O denominador comum dessas palavras é o conceito de que as práticas mudaram da concepção de um objeto autônomo construído e exibido para uma abordagem complexa de produção e percepção de um trabalho em um determinado espaço tridimensional e social. O lugar da obra, suas características e seu contexto vieram formar parte do conteúdo do trabalho, um participante ativo. O significado não está dado pelo conteúdo interior da obra ou do objeto, mas no encontro entre objetos e pessoas em uma situação que é predeterminada pelo entorno e pela predisposição cultural do espectador. O conjunto cria um novo espaço social.

Rosalind Krauss relata as transformações da obra de arte para a experiência da arte num contexto maior. No seu artigo “A escultura no campo ampliado” ela explicita as mudanças de paradigmas e das categorias tradicionais da arte e define três novas categorias (o local de construção, locais demarcados e estruturas axiomáticas), que, ao situar a arte entre sistemas outros, apontam para uma expansão das formas existentes. Ela cita o local de construção, uma forma que se situa entre paisagem e arquitetura; locais demarcados, formas que definem territórios e trajetos a partir da manipulação física dos locais; e estruturas axiomáticas, formas nas quais existe um tipo de intervenção no espaço real da arquitetura (KRAUSS, 1984). Por meio dessas formas no campo ampliado, a autora redefine procedimentos artísticos e cria uma lógica da relação espacial que pode servir como modelo para as propostas classificadas como ocupação, *site-specific*, intervenção, ambiente, arte urbana etc.

A ocupação é um local de construção, no qual uma coisa se instala, se abriga. O sítio-específico implica uma especificidade do lugar ocupado por

designar a interdependência da circunstância espacial do trabalho. O espaço ao redor, físico ou social, é significativo e forma parte constitutiva da experiência do espectador de maneira que o trabalho só acontece em relação à situação espacial. O ambiente se insere num espaço existente ou reconstruído criando uma relação envolvente agregando qualidades perceptíveis além da visão. O público se encontra dentro da obra e vivencia o espaço. O conjunto de elementos se instala em uma proposta na qual uma interação corpórea, física e tátil é agregada à experiência visual. Os procedimentos da *land-art* substituem a visão da cidade, dos espaços internos e externos urbanos pelo ideal do deserto, da paisagem homogênea onde o céu colide com a terra pela linha do horizonte e criam locais demarcados. A idéia da situação¹⁶, que insere as práticas artísticas num contexto da vida cotidiana, promove vivências de situações existentes ou criadas. A intervenção se apropria de um lugar existente e, via interferência, expande ou revela seu significado que corresponde ao que Krauss (1984) chama de estruturas axiomáticas. Ambientes, instalações e arte urbana, que acontecem dentro do espaço urbano, não são sinônimos de arte pública. Um trabalho se torna público quando ele é acessível a todos¹⁷, não por sua relação espacial, mas por sua inserção social. Seu caráter público depende de sua abrangência de espectadores e, não, de sua localização em um espaço aberto ou fechado, mesmo porque, hoje em dia, existem vários espaços internos públicos e externos privados e outros falsamente públicos que são restritos a diferentes frações sociais, alguns por costumes e outros por mecanismos de controle.

Nas práticas de instalação, é comum que as diferentes formas de espacialização se sobreponham e se agreguem. Elas não somente dependem da natureza do espaço original ou da proposta do artista, mas também da maneira como o público interage com a obra. A situação espacial promove uma

¹⁶ Em 1957, a Internacional Letrista, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica de Londres se juntaram para formar a internacional situacionista.

¹⁷ Projeto utópico, considerando que um único lugar nunca é praticado por todos. Mas podemos considerar que uma mesma obra em espaços diversos poderia atualizar-se no campo social em um sentido amplo.

visualidade e um sentido do corpo que corresponde ao que Grossmann (1996) chama de *momento arte*, o acontecimento que resulta da interação entre presença, proposta e participação.

A percepção dos objetos e do espaço como elementos presentes e vivos é a base da encenação da peça *Casa das Misericórdias*¹⁸ da Maldita, companhia de investigação teatral. Durante os ensaios, foram criadas imagens concretas e imaginárias em transição por meio de estímulos reais. Dinâmicas espaciais foram transferidos para o corpo e geraram ações. O espaço tornou-se arquitetura viva, espaço performático, capaz de transformar a si mesmo e aos objetos e pessoas nele inseridas. A apropriação individual aconteceu a partir da construção de novas relações, conexões e articulações que agregaram outros sentidos e valores aos elementos.

O confronto dessas experiências individuais é o procedimento de criação e da colaboração entre as pessoas; a produção de significado depende de uma reinvenção a partir da interação dos espaços individuais existentes. A cenografia nesse âmbito da ação não se esgota na representação ou na imitação do mundo visível, ao contrário, realiza-se em um processo dialético entre a experiência real e o imaginário. São criadas memórias novas que se sobrepõem aos usos cotidianos dos lugares, situações que criam cruzamentos de referências e, assim, possibilitam uma releitura dos espaços.

Para a estréia em Belo Horizonte, em vez de escolher uma determinada configuração num lugar supostamente neutro, optou-se por trabalhar com uma configuração arquitetônica preestabelecida, um lugar cotidiano e *público*, um bar abandonado no bairro Horto. Focalizamos a suspensão da concretude do espaço e dos objetos familiares relacionados a ele, atribuindo

¹⁸ O espetáculo *Casa das Misericórdias*, gerado em processo colaborativo, é fruto da primeira edição (2003) do projeto *Cena 3 x 4*, concebido pela Maldita e realizado em parceria com o Galpão Cine Horto. O projeto visava o diálogo prático entre as experiências colaborativas de grupos como pesquisa para criação de uma dramaturgia própria.

A partir de temáticas como loucura e instituição, indivíduo e sociedade, e tendo como referência as obras da escritora Maura Lopes Cançado, Artur Bispo do Rosário e Antonin Artaud, o grupo experimentou diversas possibilidades espaciais e chegou ao conceito de arquitetura do abandono, ocupando, como primeiro espaço de encenação, a Gruta, uma velha casa-bar em Belo Horizonte.

valores subjetivos e coletivos. Para cada cena, o espaço é redefinido e reorganizado e os significados estabelecidos dialogam com os elementos do ambiente. Tudo em volta é apropriado, tirado do seu contexto do bar/casa e inserido no lugar fictício que são os espaços das subjetividades dos personagens. Desenvolve-se uma produção de objetos e ações análogas ao real nas quais os símbolos criados existem com referência à realidade. As experiências revelam as potencialidades dos elementos para criticar os hábitos automáticos, as crenças e valores, a organização monótona dos dias e a concepção de uma vida *normal* que rege as relações diárias.

A representação nada mais é que a projeção no mundo sensível dos estados e das imagens que dele constituem suas molas escondidas. Uma peça de teatro deve, portanto, ser o lugar onde o mundo visível e o mundo invisível se tocam e se chocam, em outras palavras, a colocação em evidência, a manifestação do conteúdo oculto, latente, que encobre os germes do drama (DORT, 1977, p.18)

Cada novo espaço oferece múltiplas possibilidades e potencializa novas relações. A decifração de signos, sentidos e a criação de mundos dependem desses espaços existentes. A especificidade espacial da peça *Casa das Misericórdias* criou um vínculo recíproco entre os elementos cênicos e os lugares como estruturas performáticas. Mais do que criar uma instalação autônoma, cada montagem em um novo local se apropria e habita o lugar. O novo local é ocupado e experimentado por meio de práticas que consideram a presença dos materiais do espaço escolhido e recriam a relação entre os elementos inseridos e encontrados. O público imerso no espaço da atuação é introduzido num ambiente que parece real e cujo sentido representacional é problematizado. Os potenciais de variação, a participação e a transformação ao decorrer da peça interferem na percepção convencional do espaço. No deslocamento da peça para outros lugares, procura-se estabelecer uma relação *sítio específico* que dialoga com a proposta ambiental na qual o espectador é inserido. A apropriação de elementos existentes em cada espaço e a sua disposição interferem na relação entre as

coisas e na percepção do espectador. Os elementos se agregam e são indivisíveis para uma produção de sentido. O conteúdo representativo de uma prisão pública abandonada e de um asilo vazio, suas divisões, marcas, estados de conservação, objetos abandonados e elementos de infra-estrutura são experimentados em suas potencialidades em cada recriação para suscitar um envolvimento que excede uma simples ocupação das arquiteturas públicas abandonadas. A peça procura, na tradição dos trabalhos denominados minimalistas, criar uma situação, na qual os atores e espectadores se instalam num espaço que tem memória passada, e estabelecer um lugar performático com novas referências que questionam as certezas e deslocam as verdades. No caso da encenação, como nos trabalhos minimalistas, reloca-se a experiência do trabalho para a experiência do corpo inserido em um espaço teatralizado.

Nas artes plásticas, um exemplo dessa transferência de paradigmas do objeto contemplativo para o encontro é a obra de Robert Morris na qual a

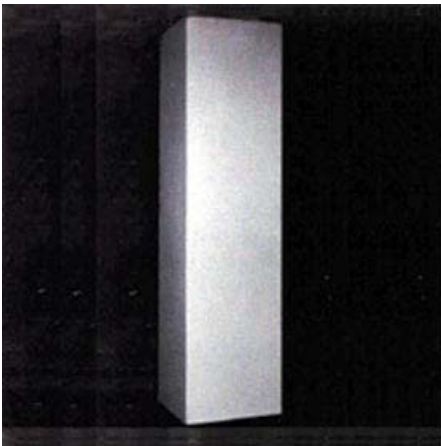


Figura 1 - *Column*, MORRIS, 1960.

percepção se dá no tempo real e a obra se constitui na experiência da dimensão corporal. Robert Morris cria uma forma primária a partir de seu corpo. Ele muda a ênfase do objeto para a ênfase da visão e cria um convite à ação do espectador que implica movimento. Seus objetos surgem do seu envolvimento com a performance¹⁹ e são articulados com e como corpos no espaço. *Column* (Figura 1), o morfema ou o objeto primário inicial de Robert

Morris, foi destinado a ser um guarda corpo, uma caixa contendo um corpo que, no decorrer da apresentação com duração de sete minutos, cai da posição vertical na horizontal. A duração é dividida exatamente ao meio pela queda abrupta. Por meio do elemento único, a abstração da figura humana e o

¹⁹ Ligado ao Judson Dance Theater, Nova Iorque, onde Robert Morris trabalhou com Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forte e Yvonne Rainer.

movimento único, numa dimensão temporal, Morris emprega o trabalho minimalista como pretexto para o encontro corpóreo. A coluna de compensado liso com suas superfícies retangulares pintadas de cinza para ele é a *blank form*, a forma vazia, a unidade básica para aplicar seu conceito de 'formar'.

Em outro trabalho posterior, o artista junta dois blocos, duas colunas, para formar uma viga em 'L'. Pela disposição de três unidades modulares em diferentes posições no mesmo ambiente, o espectador é convocado a investigar seu campo de visão. As contingências da montagem de '*L Beams*' influenciam a fenomenologia da visão. A percepção é resultado de um processo que envolve uma ação e a execução de uma tarefa. O espectador está consciente de que se trata de elementos idênticos repetidos, mas, na comparação da imagem mental, do entendimento da forma geométrica com a forma concreta em várias posições, percebe, por meio das condições de observação, que eles são diferentes. O espectador atento compreende a *Gestalt* de cada 'L' pela sucessão de posições no espaço. Amplia-se o espaço ótico para o espaço físico, concreto. A partir dessa entrada no espaço real, o objeto se abre a vários pontos de vista. O material visual primário elimina a imitação da realidade e critica o idealismo, a psicologia e a pretensa autonomia da obra de arte modernista. '*L Beams*', como também outras obras minimalistas, substituem a alusão ao espaço dentro do quadro pela consciência de que as superfícies e volumes pertencem ao mesmo espaço tridimensional que é vivido pelo artista e compartilhado pelo espectador.

Robert Morris investiga as relações entre os objetos, o espaço e o espectador. As relações internas da obra são ampliadas em função do espaço, da luz e da visão individual. O artista afirma que a obra de arte não é um dom fixo, mas objeto de uma visão situada. Em *Permutation Works*, ele radicaliza no ato expositivo pelas alterações diárias de peças seccionadas de fibra de vidro, morfemas que assumem diferentes configurações diariamente. As transformações das posições transformam a visão do espaço existente. A consciência da permutação diária e a memória das permutações anteriores formam parte da observação. R. Morris trabalha com a galeria não como não-

lugar para hospedar a memória do *site* em forma de objeto indicando por meio de uma abstração material para fora da galeria, mas ativa o lugar e estabelece a galeria com um lugar com memória. Os módulos, com suas configurações variáveis, podem assumir infinitos posicionamentos e levam o artista à idéia de reposicionamento, de padrões de constância e variabilidade e da *anti-form* (MORRIS, 1968), na qual ele contrapõe a imposição geométrica dos seus trabalhos anteriores com a organização acidental de posições produzidas por acaso que deixam a construção explícita e exercem um efeito sobre o espaço.

Os aspectos complexos da relação entre artista, obra de arte, espaço e espectador passam por constantes modificações. A tradição da ruptura e as revoluções plásticas associadas ao modernismo exibem procedimentos e manifestações artísticas diversas que marcam as mudanças do campo plástico para a arquitetura. Essa reorientação do campo pictórico para o campo espacial resulta das investigações no campo da escultura e da espacialização da forma bidimensional da pintura no século XX. Os conceitos plásticos construtivistas de Pevsner e Gabo (2000) se orientaram na cultura dos materiais e no espaço *real*. A presença física dos materiais *reais* no espaço *real* reflete os ideais da sociedade moderna fundada na crença do progresso industrial. A partir do início do século XX, a escultura e a pintura procuraram expandir seus campos para o espaço social. Paralelamente a esse desenvolvimento nas artes plásticas, a cenografia experimenta ao mesmo tempo as possibilidades de movimento por meio de construções em volumes. A partir de formas abstratas Adolphe Appia e Gordon Craig negam a atmosfera e a ambientação naturalista na busca da construção pura; uma nova organização do espaço que relaciona o indivíduo com o entorno e cria novos desafios para o corpo dos atores via imagem em movimento.

Embora com objetivos diferentes, artistas minimalistas também buscaram a forma primária, elementos primários na sua materialidade e a abolição do ilusionismo. Após a Segunda Guerra Mundial, em um momento em que a visão positivista da sociedade industrial e a celebração do progresso da

modernidade são substituídas por uma crítica aos valores humanos da sociedade de consumo que é regido por uma crença nas aparências e dominado por valores mercadológicos, os artistas minimalistas retomam o purismo e o paradigma da entrada no espaço real do início do século. Ao retirar as operações formativas do objeto de arte, eles adotam a tecno-estética dos construtivistas e reutilizam conceitos presentes no *readymade* e *objet trouvé*.

As experimentações dos artistas minimalistas abriram novas possibilidades de colaboração entre práticas artísticas e o ambiente e renovaram o conceito da instalação criando trabalhos referenciais de *sites* e *environments*. As diversas práticas expandiram o sistema de arte para uma inter-relação, uma experiência interativa dentro de sistemas. Parte de um grupo de trabalhos que se parece em sua ruptura com o fazer manual, a relação hierárquica das partes, a textura, a referência figurativa, do ilusionismo pictórico, complexidade de detalhes e o monumentalismo, operam dentro de conceitos arquitetônicos ou paisagísticos e substituem os termos tradicionais da arte com categorias como campo, direção, passagem, lugar e movimento.

A ênfase em trocas reais na arte ataca a própria idéia de arte. Diversos artistas criam trabalhos em relação ao momento, desprovidos de *qualquer qualidade artística*. A arte minimalista e trabalhos denominados pós-minimalistas como *process art*, *land art* e *body art* buscaram uma reativação dos sentidos por meio da ênfase na experiência em lugar do produto de arte como bem econômico e bem simbólico. Diferentes manifestações artísticas dos anos sessenta e setenta, conscientes da rede de pressões externas e usos tradicionais, procuravam substituir a sublimação dos desejos da sociedade individualista e o aspecto sensacional da arte pela experiência sensível na busca de produzir sensações que não deixassem o espectador indiferente e, assim, provocar uma consciente construção do real.

Essa tentativa de inserir a arte no cotidiano, no contexto social, e de re-locar o espectador resulta em transformações na função e no uso do lugar da arte. São quebrados os parâmetros espaciais do mundo da arte e propostas

várias experiências que levam à noção do *site-specific*. As reflexões de Tony Smith, Robert Morris, Robert Smithson e Dennis Oppenheim, entre outros, evidenciam a dependência da obra em relação à paisagem, arquitetura, sala, parede, luz e ao corpo. Experimentam-se procedimentos que transformam o *site* em obra plástica e a obra plástica em *site* ou *non-site*, como no caso de Robert Smithson²⁰.

Priorizando a experiência direta, as obras minimalistas colocaram o entorno em evidência, o material, a luz e a estrutura criam ambientes que suscitam os sentidos. Essas criações, no seu contexto histórico, podiam ser vistas em um contexto da arte política, por oferecerem resistência aos padrões vigentes da sociedade contemporânea e questionar a representação simbólica praticada. Processos concebidos fora das práticas convencionais da arte e situações efêmeras articularam a experiência do indivíduo com o mundo. Os trabalhos de artistas minimalistas mudaram a produção do sentido da obra de arte da atividade mental, da interpretação de um significado interior da obra para a experiência física e sensível no espaço exterior. Ao criar uma instância de observação consciente do *estar no mundo*, eles apontaram para um caminho para chegar à devolução do *corpo roubado*. O corpo é reconstruído quando a relação obra-espaco-corpo se atualiza.

A mudança de paradigmas, a quebra das categorias convencionais como escultura e pintura, a perda da autonomia da obra, conforme o assinalamento de Krauss (1984), resulta em práticas que exploram a lógica do espaço que não é organizado em torno de um determinado meio de expressão. A dimensionalidade da obra incita o espectador a assumir uma relação ao contexto experimental dado que implica uma presença no interior do espaço (GROSSMANN, 1996) ou de outro lugar demarcado. A arte espacializada cria

²⁰ O *non-site* de Smithson, um *earthwork* para um interior, é uma imagem lógica tridimensional que é abstrato. Ele é uma cartografia do *site* original sem semelhança ou mimese, mas por uma metáfora dimensional em forma de uma construção que busca ser livre de conteúdos realísticos e expressivos. O que interessa ao artista é o espaço entre os dois *sites*.

uma experiência no espaço e no tempo que permite uma troca e uma interação em que o sujeito presente se torna atuante.

Transfere-se a produção do significado para a experiência do real *artificial*. Os objetos ganham concretude pela sua materialidade e o espaço por meio da experimentação da sua forma física, do seu uso, que é inseparável da matéria corpórea do espectador. O espaço exterior vira o novo limite formal do trabalho. No espaço ampliado também a posição do espectador influencia o campo de visão. Essa transferência da produção de sentido para o espaço exterior ativa os espaços existentes onde os trabalhos acontecem. O lugar de exibição, o contexto, o ambiente natural ou construído formam parte da percepção do trabalho e, assim, da experiência do espectador.

O habitat da obra torna-se um dos problemas estéticos. Inicialmente, o habitat da obra minimalista é um lugar ocupado por objetos artísticos. O entorno é ativado pelos materiais comuns, as superfícies refletidas, a disposição dos elementos ou simplesmente pela presença das obras. Na medida em que a ativação dos espaços se torna norteador para os artistas, são experimentadas espacialidades com diferentes qualidades físicas e diferentes configurações para investigar, junto com os trabalhos, as dinâmicas entre objetos, paisagem, arquitetura e espectador. O ambiente preexistente se apresenta como suporte concreto e torna-se inseparável do trabalho, um *environment*.

O exercício de ocupação de diferentes espaços na prática da Maldita, companhia teatral, é um processo coletivo que envolve todas as áreas cênicas, a atuação, os elementos visuais, a cenografia, a sonoplastia, a iluminação, a dramaturgia e a direção, que estavam envolvidas na criação do texto da cena. Nas ocupações não se trabalha a criação de novos conteúdos, mas com as possibilidades de variações e novas associações a partir da estrutura performática sugerida pelo lugar. No caso da cenografia, o espaço é trazido para a experiência corporal dos atores e do público para que o sentido possa derivar de um estado de coisas que não depende da sua tradução em representações, mas dos diferentes estados vividos.



Figura 2 - *Seminário*, LINKE, 2002.

A relação lugar-obra, a lógica do lugar e a percepção estética de lugares diferentes que incitam uma predisposição crítica e consciente não dependem da natureza do lugar. Não é necessário um espaço especializado para criar *um momento arte*, do qual fala Grossmann (1996). A experiência pode acontecer em qualquer lugar, uma casa, um quarto, uma rua, um prédio, uma sala de escola.

A instalação/intervenção, *Seminário: o artesão do corpo sem órgãos* (Figura 2)²¹, propõe (des-)construir códigos existentes dos componentes da sala de aula para (re-)significar objetos e relações. As pessoas entram em uma sala de aula escura na qual as cadeiras e mesas viradas, empilhadas até o teto, formam um círculo descentrado iluminado por uma lâmpada incandescente. No chão são dispostos papéis com linhas irregulares, curvadas e pontilhadas e canetas. Na apresentação dos conceitos gerais do conteúdo, o seminarista (*ditador e dono da*

verdade) ausente é substituído por mediadores e pelas relações que se estabelecem na interação dos elementos no espaço. O seminário é uma montagem singular da sala de aula, o lugar do seminário é também o corpo do sujeito, da pessoa que entra em relação com os elementos dispostos. A recepção da instalação foi controversa. Muitas pessoas escreveram frases, desenharam e

²¹ *Seminário: o artesão do corpo sem órgãos* foi apresentado por mim no contexto da disciplina Imagens do pensamento - pensamento das Imagens no dia 29 de novembro de 2002, na EBA, UFMG.

rabiscaram, mas vale um seminário sem seminarista? Porque não tinha nenhuma indicação do que se tratava, exceto um aviso na porta com os dizeres: “*Seminário: o artesanato do corpo sem órgãos*”.

O *seminário* buscou um instante presente no qual o sentido se dá na observação da disposição de elementos no espaço e nas escolhas do observador, movido por um olhar condicionado, por um ponto de vista próprio, que, conseqüentemente, contamina a percepção do exterior. Estabeleceu-se uma relação entre o corpo máquina, o organismo subdividido em funções e o sistema da sala de aula como máquina, também organismo com suas funções determinadas pela predisposição do lugar e o uso da linguagem na interação entre as pessoas.

Os componentes da sala de aula são organizados hierarquicamente. Eles atribuem valores via orientação que direciona e limita o fluxo entre os elementos. Os principais componentes do sistema *aula*, no modelo dogmático tradicional, são: a disposição dos lugares, a disposição das pessoas no espaço e o uso da linguagem para garantir o entendimento e aprendizado de um dado conteúdo. As funções são organizadas, as instalações elétricas, a ventilação, o quadro negro com giz, as cadeiras, a carteira do professor e o arranjo do corpo que participam da aula, professor e alunos, regulam e controlam o evento e a interação entre as pessoas na sala de aula. Como dar um seminário sobre o CsO em tais condições? Pensar o seminário como corpo levou às questões: de que corpo se trata aqui? Por quais procedimentos e meios podemos experimentá-lo? O que acontece com as variantes em relação às expectativas? O que o seminário pode fazer enquanto CsO?

A aula é uma cena, uma situação que se recria e se repete quando as pessoas se encontram para tal fim. Como na aula, um seminário propõe uma apresentação audiovisual no qual o orador, visível e acusticamente inteligível, comunica um determinado conteúdo aos interessados. Os participantes dessa cena, orador e ouvintes, fazem papéis fixos. A organização hierárquica entre as

pessoas e a predisposição geográfica da sala determinam o fluxo das informações.

A linguagem, organizada pelas funções gramaticais e sintáticas com seus mecanismos de descrever, designar, expressar e significar remete ao organismo. A construção do significado passa pelo regime da linguagem para produzir mensagens instantâneas, incorporais e signos. Os aspectos lógicos da palavra discursiva usam a linguagem como representação. As palavras, na sua compreensão e recepção, são significações limitadas por serem originalmente repetições.

A sala de aula do *Seminário* coloca o corpo do observador no centro das atividades. O indivíduo responde a estímulos que provêm da percepção do entorno em relação ao próprio corpo. Essas respostas subjetivas implicam variações contínuas de tudo o que se pode fazer como corpo. “Após da abolição do texto escrito dá-se lugar a uma fala que é corpo, um corpo que é teatro, um teatro que vira texto.”²²

Nos anos sessenta, artistas saíram do espaço utópico, do cubo branco idealizado do museu e da galeria modernista e entraram no domínio dos *sítios heterotópicos*, dos espaços heterogêneos que combinam vários lugares em sistemas maiores. Intensificaram-se as práticas processuais realizadas no mundo *real*, em lugares, *sem lugares*, nas quais intervenções artísticas produzem diálogos que criam novas relações entre partes já existentes. O mundo das artes procura reintegra-se ao seu contexto exterior. Os objetos situados minimalistas e *sites* e *non-sites* pós-minimalistas exploraram e expandem as áreas da experiência artística e humana criando encontros que expandiram a visão para se ver em múltiplos níveis de realidade. O papel do espaço e o aspecto de duração fundamentam os trabalhos na sua dimensão social. De uma prática de reajuste ou de adaptação a um lugar existente para acolher um trabalho, muda-se para uma consciência de um espaço associador e fundador que elimina a distinção entre a obra e seu abrigo. O espaço sociofísico vira o espaço performático, um lugar da

²² O *ur-texto* em qual Antonin Artaud acredita.

cidade cenográfica, agora, um lugar em ação. O espaço de sítios urbanos, paisagens, salas, construções é evocado para uma experimentação sensorial. Sylviane Leprun cita diferentes orientações dos *artistas-cenógrafos* especificando as diferentes abordagens do espaço como meio das pesquisas plásticas espacializadas: sítio, mídia, museu e arquitetura. Ela reforça o conceito cenográfico da instalação com a afirmação que a instalação não trabalha somente sobre o espaço, mas com ele. Assim, a autora define a prática da instalação que se propõe a uma construção simbólica do espaço como uma prática interdisciplinar presente na vida doméstica, coletiva de qualquer sociedade (LEPRUN, 1999).

O sentido das obras não reside na interpretação de um conteúdo e na apreciação da sua contraparte material, mas na percepção ligada aos esquemas sensoriais. A experiência estética acontece em um espaço vivencial, e a apreensão da obra ocorre na percepção da relação corpo-objeto. Nesse encontro, o espaço vital, o *Lebensraum*, como contexto exterior forma parte do conjunto da obra. Os elementos arquitetônicos numa encenação e na exposição resultam numa espacialidade que estimula uma consciência corpórea similar aos espaços urbanos que correlacionam o homem ao seu redor. O cidadão vive em espaços criados, como o ator vive no espaço do palco. Os espaços propõem diferentes relações que determinam seu uso e suas dinâmicas que o corpo experimenta a partir de um objeto ou um elemento arquitetônico. Com base nessa vivência, a pessoa pode (re-)proporcionar o seu entorno.

A instalação como a proposição de uma arte em ato oferece maneiras de pensar o espaço individual e coletivo e a simbólica de seus materiais e escalas. As sensorialidades que resultam das relações estabelecidas pela proposta são situações efêmeras capazes de ordenar, exhibir ou construir uma sociabilidade plástica. Retomando A. Artaud, pode-se constatar que é o ato que exprime a potência e que forma o pensamento. O indivíduo se atualiza enquanto participa na reorganização e na subjetivação do espaço, ele vive um orgânico artificial tornado-se corpo-obra. A partir dessa experiência corporal, a conscientização do

organismo em que as diferentes partes interagem, estabelece-se uma relação corpo-sentido que provém de um estado das coisas e das possibilidades de afetar e ser afetado. Por meio da percepção sensível das coisas e do ato como potência de diferenciação e de invenção, interfere-se no sistema vigente, nas formas constituídas e representações estabelecidas. A prática da experimentação e a transformação do exterior criam um mundo em obra, uma reativação do sentido processual da construção de noções de realidade.

3 A DIMENSÃO SENSÍVEL

Ines: A gente tinha conversado antes sobre a função da percepção estética para os trabalhos de Smithson e do *Turnpike* de Tony Smith. O ato perceptivo como sustentação da obra.

Louise: Podemos começar do *Monumento de Passaic*, da coisa não materializada.

I: Acho interessante. Ele trata de uma coisa muito familiar, muito cotidiana dele, a cidade natal.

L: É um caminho, um percurso e um texto que ele constrói. Não sei como o trabalho depois é apresentado, se é de outra forma, se é aquele texto que se constitui como obra.

I: E se ele não tivesse tirado as fotos e não tivesse escrito o texto?

L: Se tivesse feito só o percurso?

I: Sim, o que seria?

L: Se não tivesse feito nenhuma manifestação, nenhum registro; se não tiver registro ou nenhuma manifestação para se passar para um meio público, como a coisa funciona? Por exemplo, os dadaístas ocuparam um terreno, ficaram lá durante um dia ocupando. O tipo de registro que tive disso foi uma foto ou outra. Lançaram um jornal depois, um texto falando sobre o dia. Mas teve algum tipo de manifestação, um registro, mesmo não sendo muito bem articulado.

I: Mas documentação, relatos e textos escritos são materializações a partir de alguma experiência. E a experiência em si, tipo a deambulação surrealista?

- L: A gente só sabe da deambulação porque tem registro. É complicado, acho que um ato, como o percurso que a gente fez, é cheio de sentido. Mas, se a gente quer levar isso para um outro lugar, tem que ter alguma forma de materializar a experiência para virar objeto artístico ou outra coisa.
- I: Se não, não cria relação, fica dentro da cabeça. O diálogo, quando a gente andou e conversou sobre coisas de várias naturezas diferentes, também era um modo de externalizar essa experiência do lugar.
- L: Isso é a primeira instância, esse registro. Uma coisa é registrar, a outra é manipular a experiência de alguma forma, trabalhar com esses indícios, com o sensorial, o sensível, com algum sentido que a experiência provocou na gente. Acho que manipular pode ser uma palavra interessante.
- I: Tem-se a percepção na primeira, a manipulação na segunda e a transferência na terceira instância, mas qual é o lugar dessas materializações nos *sites* locais escolhidos?²³

A teatralidade dos espaços não se restringe ao palco de um teatro. O que está contido ou acontecendo num lugar está sujeito ao próprio espaço, à cidade cenográfica ou à cidade polifônica (CANEVACCI, 1997). Por meio de vivências e percursos, muda-se a atividade artística na primeira instância para perceber o lugar como um *objet trouvé* ou uma cenografia pronta. A experiência desses espaços, dentro da tradição do *environment* inclui a concepção do espaço na sua

²³ Diálogo gravado entre Ines Linke e Louise Ganz em novembro de 2006 a propósito do desenvolvimento dos trabalhos *Percurso 1* e *Percurso 2*.

materialidade, visualidade, seu funcionamento, como condicionamento do corpo e como mecanismo de apropriação.

Certeau (1994) aponta que vivemos a cidade como praticantes ordinários, como caminhantes, pedestres cujos corpos obedecem aos desenhos dos espaços com seus cheios e vazios. Para o autor, as práticas organizadoras da cidade habitada se passam numa espécie de cegueira que é contraposta pelas práticas artísticas no espaço ampliado via ações que criam afetividades com os espaços cotidianos e produzem relações espaciais que reivindicam os lugares como sítios de relações capazes de revelar ou extrapolar o conteúdo representativo da cidade. Esses processos questionam o lugar do corpo na cidade *real* planejada de acordo com os parâmetros da organização funcionalista e a impessoalidade do discurso da sociedade modernista que gera, classifica e hierarquiza todos os aspectos da vida. Produzindo práticas outras nos espaços, a (re-)apropriação depende de um modo individual de exercer práticas cotidianas no espaço vivido. As deambulações surrealistas e as caminhadas psicogeográficas situacionistas criaram modelos de processos de caminhar que questionam a familiaridade do entorno.

O ato de andar [...] é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre; é uma realização espacial do lugar; enfim, 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 (CERTEAU, 1994. p.177).

O caminhar, o percurso é em si uma realização, uma atualização espacial do lugar (Figura 3). Certeau (1994) compara esse ato a um modo de fazer, de atualizar, selecionar, afirmar e transgredir. O ato de andar é apontado como a criação de um orgânico móvel que se configura em tipos de relações sucessivas. O autor supõe que as práticas do espaço correspondam à manipulação de uma ordem construída, de propriedades finitas articuladas entre si, formando um sistema que pode ser modificado ou deslocado (CERTEAU, 1994). Em um jogo com as organizações espaciais são feitos recortes, seleções, escolhidos fragmentos do espaço percorrido que implica ligações pessoais, além de omissões de partes. Essa substituição da totalidade por fragmentos

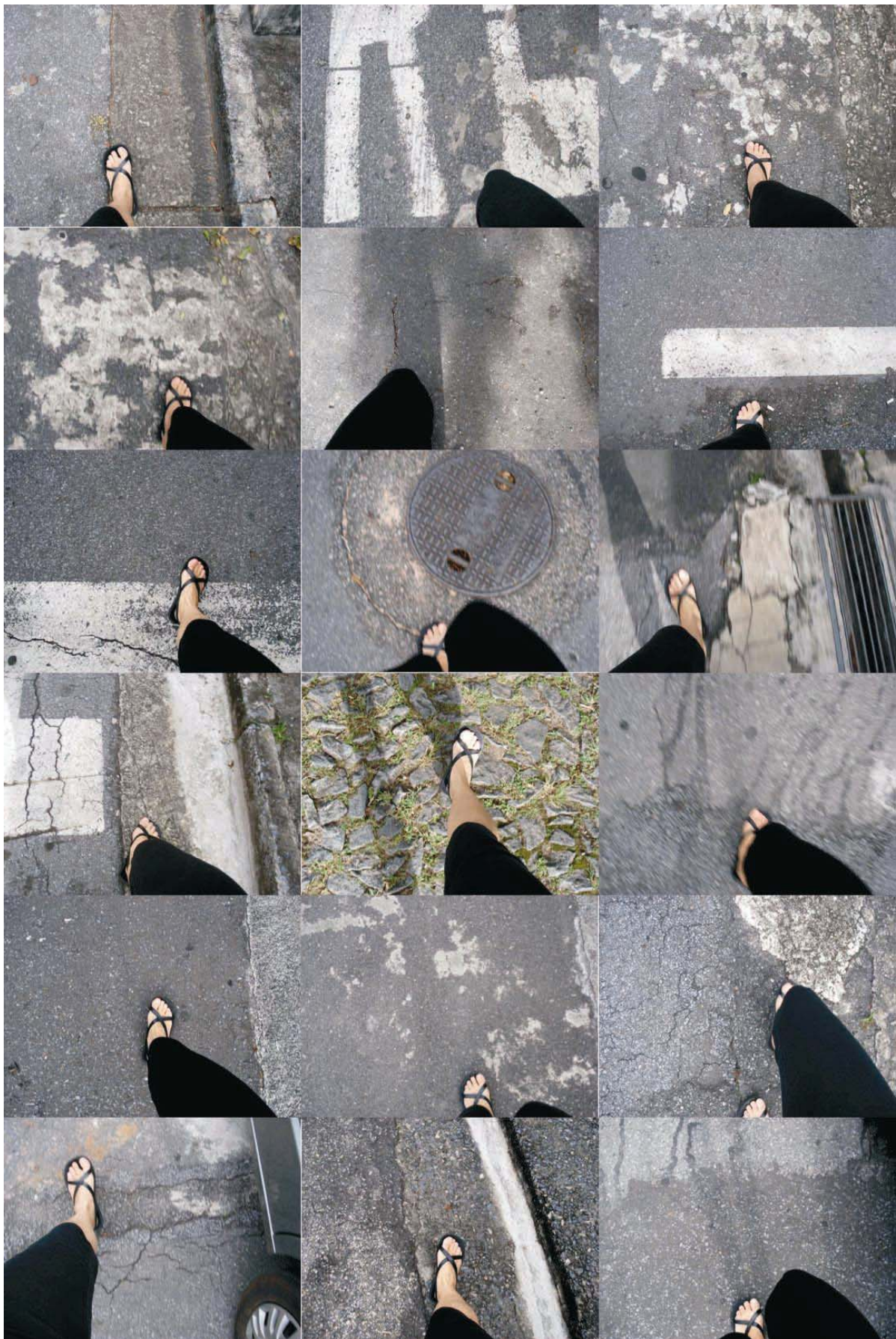


Figura 3 - *Rua Maria Martins Guimarães*, LINKE, 2007.

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 e entram em relação a processos de subjetivação (Figura 3).

Caminhar é ter *falta de lugar*, um *exílio caminhante*, uma forma de suspensão, uma experiência de *deslocamento* e de *condensação*, uma ficção que não distingue entre lugares sonhados e lugares vivenciados (CERTEAU, 1994). Criam-se, assim, representações dos lugares que apresentam conteúdos, resíduos, fragmentos, detritos que se insinuam como um conjunto simbólico, um texto ou uma imagem, uma figura da cidade.

A experiência dos espaços ao nível do corpo é uma prática, um processo de criação de uma dramaturgia do espaço, que forma uma parte fundamental durante as apropriações de espaços do grupo teatral Maldita. O lugar contribui para reinventar a composição das ações no novo espaço-tempo. Assim, a dramaturgia do espaço muda a idéia do conceito aristotélico da mimese, da imitação das ações, para o evento teatral como composição de ações; busca-se uma ação direta sobre o corpo, o sujeito criador. As experiências de contato, as configurações entre espaço e corpo correspondem ao *homem em processo*

brechtiano, no qual a relação dialógica, o confronto entre instâncias abole o conteúdo representativo na primeira instância, "...para o absoluto a própria vida é um jogo." (ARTAUD, *apud* DERRIDA, 2002, p.176).

O corpo em jogo e a experiência corpórea dos espaços sugerem uma entidade mais ativa e não puramente visual, tal como podemos receber nos trabalhos de Dennis Oppenheim, que parte em seus trabalhos da noção de que a escultura é uma permutação da performance. Ele situa sua investigação artística num encontro entre o corpo e o ambiente. Esse

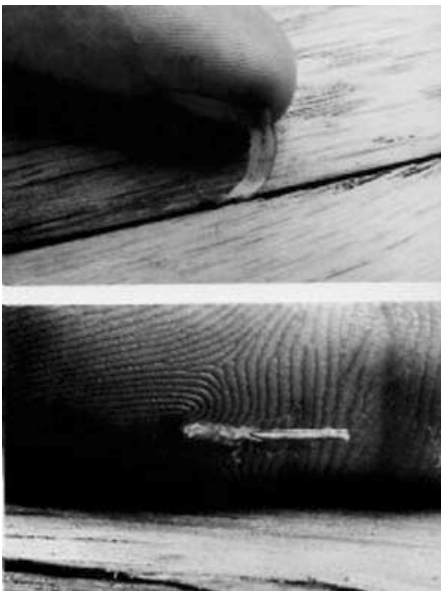


Figura 4 - *Material interchange*,
OPPENHEIM, 1970.

trabalho leva o artista para fora do atelier e do espaço da galeria. Sua experiência da construção plástica demonstra constantes mudanças em termos de escala e localização. Ele estende a idéia da escultura minimalista à natureza onde ele transforma o ambiente da vida real em médium e suporte. Em *Material interchange* (Figura 4), adotando uma microescala, ele substitui a paisagem pelo corpo. Em lugar de confeccionar uma obra ou produzir um objeto, ele desloca o fazer artístico para uma consciência de processos materiais por meio de um movimento minúsculo de uma unha e uma farpa de madeira. As trocas mútuas de materiais criam intersecções ou cruzamentos de sistemas. A unha começa formar parte do assoalho, e a farpa se integra ao corpo do artista. Os efeitos são recíprocos.

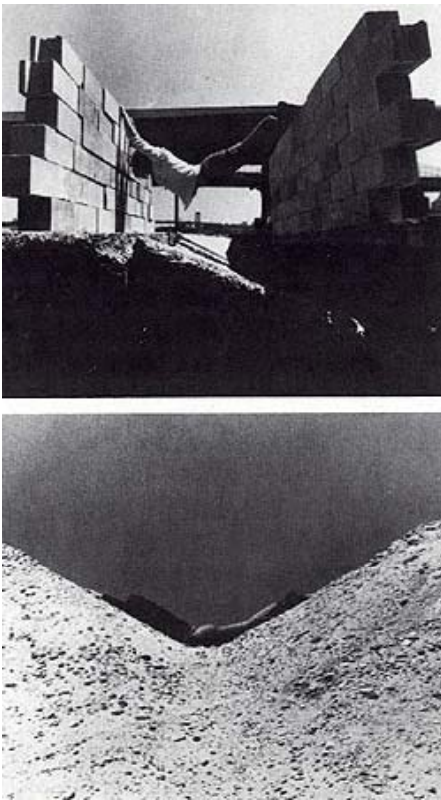


Figura 5 – Parallel stress,
OPPENHEIM, 1970

A intersecção de sistemas está presente em diversas escalas também em uma série de trabalhos dos quais *Parallel stress* (Figura 5) constitui uma parte. Nesse trabalho, Dennis Oppenheim propõe processos cognitivos psicofísicos, a obra se transforma em ação física. Os *sites* são: um molhe na proximidade da Brooklyn Bridge em Manhattan, na primeira instância, e, num outro momento, um reservatório de água abandonado em Long Island para o qual é transferida a forma corpórea da primeira situação. No trabalho, o artista experimenta a resistência de seu corpo à tensão resultante de uma suspensão entre duas paredes de blocos de alvenaria. A parede toma lugar do suporte do corpo. Por meio dessa posição, Dennis Oppenheim tenciona os limites

internos e vive uma experiência física no espaço arquitetônico. Seu corpo, as paredes, a localização e a ação criam um espaço vivo. Durante dez minutos, o

artista assume a posição que é registrada no ponto de tensão máxima do momento antes do colapso. A curvatura do arqueamento corpóreo é posteriormente duplicada e transportada para a segunda instância para a qual o artista recria na terra um suporte para assumir uma posição paralela ao primeiro arco por uma hora. O título mistura referências mentais e materiais: estresse, a condição de tensão que afeta as emoções, o mal do homem da cidade e *stress* como força na forma de tensão, o fenômeno físico que testa a resistência dos materiais. Com essa alusão e a associação paralela das duas imagens, Dennis Oppenheim questiona a natureza do objeto físico de arte e propõe novos diálogos com o *site* externo na recriação da curvatura original em outra localização. O artista buscou um ambiente industrial para a primeira, onde ele cria uma situação que passa pelo corpo e um ambiente degenerado para sua recriação da segunda etapa do trabalho. Ao recriá-la, ele comenta a primeira relação. O lugar agora é encenado e, dessa vez, a dramática visual e física envolve o corpo inteiro. Existe uma estrutura simbólica nesse trabalho. Mas onde exatamente acontece a obra? Ela acontece no corpo, na relação com os elementos, nas condições geofísicas ou arquitetônicas do lugar, na associação das imagens, no título, no efeito recíproco da experiência física espacial ou na associação dos dois registros fotográficos?

As fotografias documentam um processo, mas também existem no campo das imagens sem sua relação referencial. Na associação das duas fotografias, estabelece-se uma relação, um lugar *entre* que independe da primeira instância, o lugar da ação física. As fotografias como imagens são primárias, elas são elas mesmas. Pensá-las como um sistema de signos significa construir um modelo que aproxima o visível ao legível, mas nega o caráter enigmático da imagem. Pensar imagens como sistemas formais é diferente de pensá-las como produções singulares a partir de um repertório ilimitado. Não há, porém, percepção e transmissão sem conhecimentos provenientes da razão; é isso que leva tanto o artista como espectador a entrar num sistema de correspondências simbólicas socioculturais. Essas operações simbólicas criam representações subjetivas dependentes do referencial de cada pessoa. Assim, os sentidos

derivados podem ser divergentes, e as interpretações, múltiplas e subjetivas. Mas um código completamente subjetivo deixa de ser um código; porque um código tem que ser compartilhado por um grupo de pessoas para existir.

Em 1964, Frank Stella, para falar de suas pinturas, inventou a frase que exemplifica o parâmetro da arte minimalista. *What you see is what you see*, comentando o esvaziamento do conteúdo representativo e afirmando a pintura em sua materialidade. A imagem primeiramente não é veículo, suporte ou instrumento de uma outra coisa. Primeiro, ela é ela mesma com seus materiais, cores e dimensões. Ela faz sentido por si mesma. Ela se expressa como intensidade, estado sensível e comunica anterior ao sistema da significação. Ela se coloca para o espectador, que tem um papel fundamental, porque construir o sentido depende da percepção seletiva e da interpretação dessa apreensão sensível da pessoa.

Se as imagens são simplesmente imagens, a arte esbarra na noção do objeto, se as coisas são simplesmente coisas, como é o processo da sua apreensão? O reconhecimento das coisas não é automático, mas passa pelo indivíduo e sua percepção da cidade cenográfica; o corpo como imagem, como tela, está a todo momento em relação ao espaço urbano, com o entorno, o espaço exterior composto por múltiplos sistemas significantes que se sobrepõem. A significação de qualquer situação dentro ou fora do sistema de arte consiste num complexo de interações de material, energia e informação em diferentes graus de organização que estabelecem relações com o indivíduo.

O espaço heterogêneo da cidade criou fronteiras que gerenciam as relações entre sociedade e indivíduo - espaços restritivos, áreas segregadas dos ricos, favelas dos pobres, passeios públicos cujos usos são regulados pelo poder aquisitivo. A cidade é de todos? Experimentamos os espaços públicos coletivos como estrangeiros; vemos lugares de passagem e não lugares de uma significação coletiva ou convidativa. Deixando o espaço agir sobre mim e agindo sobre ele, posso me aproximar e distanciar-me dele ou inserir-me nele. Os lugares existentes começam a participar na minha cena como cenário, artifícios capazes

de construir velhas relações e reconstruir novas. Assim, os lugares são reinventados para produzir um novo campo vivencial que participa na produção de novos sentidos. Cria-se um olhar sobre a cidade cenográfica, um olhar sobre a cidade como imagem, um exercício que passa a experiência para uma expressão verbovisual, uma reinvenção mínima a partir de uma situação, uma vivência em um cruzamento de cinco ruas no Aglomerado da Serra (Figura 6).

Hipótese uma – Uma *steadycam* segue uma rua em movimento suave. Movimentos em câmera lenta. Não se reconhece o lugar, até que o movimento pára e dá um zoom em uma casa no morro, mostrando um quintal com um varal de roupas onde uma criança pequena brinca com um cachorro do seu tamanho. No beco da frente, um menino soltando pipa correndo com um outro cachorro, em cima da laje vizinha, uma mulher pendurando roupas olha para um homem tropeçando no asfalto irregular da rua, desequilibrando e quase caindo. Observando os detalhes, de um lugar invisível, distante. A ilusão de ser *voyeur* invisível se rompe quando uma mulher passa na frente, xingando. Acho que ela me viu e falou comigo e lhe pergunto por que ela está chateada, o que ela nega em tom agressivo. Resumo meu caminho, mas não consigo encontrar o mesmo lugar e o mesmo movimento suave e confortável. Olhos das janelas, varandas e lajes me perseguem e colocam a minha presença em evidência. Sinto que cometi um crime. Sinto-me ameaçada e decido retornar pelo mesmo caminho que cheguei. Quando me afasto mais, reconheço todos os lugares, relaxo por causa da familiaridade, a volta é rápida. Não, não é bem isso.

Hipótese dois – Subo a Serra, um morro; paro numa linha de divisão; é o início de uma favela: o Aglomerado da Serra. Não conheço ninguém, sinto-me diferente, fora do lugar. Quando vejo um moço andando torto dou meia volta e começo descer. Não, não é bem isso.

Hipótese três – Vejo no final da rua um muro pintado com tinta a óleo azul claro brilhante. É uma igreja. Abrem-se as portas e saem pessoas em roupas de domingo. Sigo o fluxo das pessoas, reparo na roupa de uma menina, sapatos laqueados e um manto duro com gola grossa de um vermelho intenso. O casaco



Figura 6 – Cidade cenográfica, LINKE, 2006.

de inverno faz surgir tempos diferentes. Perco as referências temporais completamente quando me encontro no meio de uma interseção de cinco ruas com motos atravessando em todas as direções. O casaco da menina parece uma lembrança de um filme, a interseção das diversas ruas uma situação kafkiana e o medo de uma criança em frente ao globo-da-morte. Perdi as pessoas que estava seguindo. Fecho meus olhos e, embaixo das pálpebras, continua a circulação rápida das luzes. Não, não é bem isso.

Hipótese quatro – Entre os sons de carros escuto vozes, sons mecânicos, a lataria de um carro velho. Um sapato rastejando no asfalto, a minha sola dos pés pisa num lugar molhado, um som líquido escorrega. Não, não é bem isso.

Hipótese cinco – Uma garganta seca, um cheiro de sujeira e de poeira. A umidade do ar faz o exaustor do carro parecer mais sufocante. Sinto o sabor do gás carbônico nos meus dentes e meus lábios. Afasto-me da interseção e passo por uma padaria. A vitrine está convidativamente cheia de vidros com balas coloridas. É proibida a entrada de cachorros. Não, não é bem isso.

Hipótese seis – Corro rápido. Viro esquina, viro esquina, não escuto mais nada de fora, todos os sons estão dentro de mim; ouço a minha respiração ofegante, o meu coração martelando dentro da minha cabeça e continuo correndo.

O processo de contrastar fluxos e deslocar narrativas pode dar vazão à pressão contínua e criar ilhas de inteligibilidade; não para criar um tecido urbano homogêneo, mas para criar perspectivas ou pontos de relação a partir da experimentação de um lugar. As hipóteses desdobram essa situação em estratégias que criam diferentes perspectivas. Trata-se de um experimento que trabalha com as limitações da experiência visual. Por meio do discurso, abrem-se diferentes possibilidades de relação com o mesmo espaço. Em cada hipótese, abre-se e fecha-se a cortina na tentativa de questionar e dissolver as fronteiras construídas no nosso entorno e de jogar os diferentes sentidos e com as distâncias que regem as relações entre os sujeitos.

Nessas hipóteses, são atribuídos conteúdos representacionais às imagens do exterior, da cidade cenográfica, via palavra. O discurso começa a ocupar os lugares, as palavras garantem a disponibilidade das coisas. Um lugar comum como também um objeto qualquer pode oferecer múltiplas entradas a várias regiões do conhecimento; um discurso é capaz de estabelecer uma relação entre as coisas visíveis e, assim, cria um lugar enquanto formula um ponto de vista e se refere a uma unidade contável de coisas por meio de um processo de seleção.

A cidade, percebida como cidade cenográfica, cria a noção de que as realidades não são fixas. Podem-se viver várias situações a partir de uma espacialidade. As situações como hipóteses, mesmo as mais banais, se tornam extracotidianas pela sua sobreposição. Durante as atividades diárias, as pessoas exercem o papel de expectadores regulares de lugares. Quando inconscientes dessa condição, eles entram no ilusionismo da cidade, é assumida uma posição fixa imutável. Criar um público para assistir à atividade normal do mundo. Ver a performance de seus diversos atuantes é a primeira etapa de uma conscientização.

Para poder falar do trabalho *Perímetro*, que visava essa conscientização ou a criação de uma situação que permite um olhar sobre as relações existentes, apresento aqui primeiramente seu contexto. O projeto *Lotes Vagos*, idealizado por Louise Ganz e Breno Thadeu²⁴, parte da concepção de uma cidade regida por interesses particulares em que o individualismo e a visão quantitativa da vida aboliram a noção de público. Os artistas e arquitetos²⁵ que, a partir de junho de 2004, participaram de discussões e criaram intervenções em cinco lotes, em 2005 trabalharam para adquirir um pensamento consistente sobre interesses públicos e caminhos para outros modos de viver. O projeto *Lotes Vagos: ação coletiva de*

²⁴ Breno Thadeu (1979- , Belo Horizonte) é arquiteto, artista e professor.

²⁵ Artistas e arquitetos participantes: Ana Paula Baltazar, Breno da Silva, Carolina Junqueira, Cinthia Marcelle, Fabiola Tasca, Grupo MOM., Hélio Passos, Ines Linke, Laís Myrrha, Louise Ganz, Marilá Dardot, Melissa Mendes, Rodrigo Borges, Rita Velloso, Ronaldo Macedo, Sara Ramo, Silke Kapp.

ocupação urbana experimental visava transformar lotes privados em espaços públicos temporários e propor apropriações e usos que gerassem usos ou programas que discutissem noções de propriedade, público, jardim e vago.

Como os lotes vagos são resultados da multiplicação de espaços privados, murados, ociosos, latentes, eles estão distantes da vida cotidiana, mesmo coexistindo nas proximidades da rotina diária. A idéia de torná-los acessíveis ou ativá-los é ligada ao conceito da cidade como espaço natural do homem livre. O desejo utópico do projeto visava uma rede de espaços públicos no tecido urbano, resultado da iniciativa artística, fora da lógica capitalista do lucro, espaços nutritivos, auto-sustentáveis, que seriam gerenciados e mantidos por coletivos de indivíduos. As ações de ocupação temporária foram pensadas como um embrião, uma idéia-piloto que revelaria o potencial desses e outros espaços para dar início a contínuas ações futuras.

Os cinco lotes, em bairros distintos, foram negociados com os proprietários para serem emprestados para a realização das ações pelo tempo necessário. Foram feitos acordos verbais ou contratos assinados que definiram o caráter e a duração dos eventos. Relações com a população foram estabelecidas e foram pensadas estratégias para provocar o interesse e o envolvimento ou a apropriação da idéia por outras pessoas. Visava-se um desdobramento a fim de que esses e outros espaços passassem a ser utilizados por iniciativas próprias das pessoas. O desejo de evocar mudanças de comportamentos individuais e coletivos a partir dos espaços ociosos é associado ao desejo de uma (re-) configuração da cidade e uma transformação da experiência da propriedade (proprietários e não-proprietários) que poderia repercutir na subjetividade e no cotidiano das pessoas.

No dia 30 de outubro de 2004, dentro do contexto do projeto *Lotes Vagos*, Fabíola Tasca²⁶, Rodrigo Borges²⁷ e eu, partimos à deriva, a qual nos deslocou do nosso ponto de partida do bairro Cidade Jardim, escolhido pelo

²⁶ Fabíola Tasca (1969- , Juiz de Fora), é artista plástica e professora universitária da UEMG.

²⁷ Rodrigo Borges Coelho (1974- , Governador Valadares), é artista plástico e professor universitário da UFMG.

nome. Cidade Jardim é um bairro de alta sociedade, de casas grandes antigas, jardins cultivados e poucos lotes vagos. A partir de uma conversa com um proprietário num posto de gasolina onde estávamos pedindo informação sobre um outro lote, fomos direcionados para o bairro Nova Granada da Regional Oeste de Belo Horizonte. Lá, numa realidade diferente da nossa, encontramos-nos num terreno vago, no meio de uma área aberta, indefinida (Figura 7). Digo indefinida, porque, apesar de ser de propriedade particular, não mostrou limites, cercas, plantações ou construções. Impressionados pela indeterminação dessa área, fizemos um plano de saliências do terreno de 2.000 m² e das vizinhanças. Descobrimos um lugar onde predomina a história de um antigo lixão e de projetos urbanísticos falidos²⁸. O lote não pareceu existir como um lugar em si, mas como memória de um passado recente e, hoje, como acesso a duas frações do Morro das Pedras, uma região residencial informal, ou seja, uma favela.

Passagens constantes, trânsito de pessoas, animais, bicicletas e carros fazem a área parecer de todos e de ninguém. O vazio como ausência, terra sem lei, liberdade irrestrita, drogas, violência, lixo, ratos e cachorros transformam o lote em uma ilha de projeção de medos e, simultaneamente, de esperanças. Os moradores, o proprietário, a Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte – URBEL –, a Superintendência de Limpeza Urbana – SLU –, a prefeitura, as crianças, as mães, os adolescentes, trabalhadores e aposentados, todos demonstraram demandas particulares que fazem do lote um campo fértil de idéias. Entretanto, as infinitas possibilidades, misturadas com apatia, incertezas e falta de dinheiro resultam numa inércia total. O convite ao uso de uma caçamba para a melhoria de vida dos vizinhos do proprietário não se transforma em uma ação coletiva. A presença de um poder oculto e estranho impossibilita qualquer articulação no lote.

Um terreno vago, sujo, fedorento, desprotegido, indefinido e nós, no centro em contemplações repetidas, com os nossos questionamentos estéticos e éticos. Usamos o lote para observar o entorno. Sentimos uma incapacidade de

²⁸ Um projeto de parque ambiental tampando o antigo lixão cuja construção foi iniciado, mas não terminado, e o Conjunto Esperança no Barreiro para onde foram os moradores do lixão.

lidar com este lugar sem fronteiras, heterogêneo e paradoxo. Pensamos num lugar de observação que possibilitaria às pessoas verem-se nesse local, uma estação para perceber a sua presença nesse local. Mas, na indecisão para onde se deveria direcionar o olhar das pessoas, decidimos fazer o lote aparecer pelo ato de andar, a realização espacial do lugar a partir do seu uso e das formas de movimento, pelo processo que Certeau (1984) chama de *apropriação do sistema topográfico pelo pedestre*. Optamos por um procedimento artístico para revelar os limites do perímetro do lote particular, registrar o seu uso e tornar o lote presente, visível e aparente via registro das trajetórias das pessoas que entram e saem.

A ação aconteceu durante o período de 12 horas de um único dia, no mês de junho de 2005, e consistiu no procedimento de acompanhar as pessoas que atravessaram o lote naquele dia, *desenhando* os seus trajetos no solo com um dispositivo que aplicou uma mistura de água e cal diretamente sobre o terreno (Figura 8). A marcação teve o seu início e fim estabelecido pelos limites do lote. Com tal procedimento, a ação procurou revelar o contorno invisível da propriedade particular, deixando um rastro de cal que marca somente o trajeto dentro do lote. As passagens efêmeras se tornam visíveis e se sobrepõem. Com essa acumulação de linhas, demarcou-se negativamente o perímetro do lote (Figuras 9 e 10). Ou, pelo menos, assim pensávamos. Alguns observadores da ação permaneceram fora dos limites, suspeitos da aparência tóxica do líquido branco, que, em excesso, criou lugares escorregadios antes de secar para formar uma camada seca e dura. Outros pensavam que se tratava de um procedimento relativo à saúde pública que acabaria com as pragas do local. Tentando desviar das marcas, os moradores criaram cada vez novos trajetos fora das trilhas cotidianamente usados, ampliando, assim, a área das marcas sobre o lote. Crianças, após dar algumas voltas para entender e desafiar o procedimento das linhas brancas, se cansaram de andar, se desinteressaram e preferiam voltar para o seu cantinho convencional de soltar pipa dentro do terreno. Cachorros e crianças pequenas foram carregados para evitar contato com a substância e evitar sujar as patas e os pés. Houve uma certa curiosidade por parte dos moradores, a



Figura 7 - Registro fotográfico, BORGES, LINKE e TASCA, 2004.



Figura 8 - *Registro fotográfico*, BORGES, LINKE e TASCA, 2005.



Figura 9 - *Perímetro*, BORGES, LINKE e TASCA, 2005.



Figura 10 - *Perímetro*, BORGES, LINKE e TASCA, 2005.

qual foi respondida com uma explicação já previamente elaborada que situava o projeto como projeto de arte e que convidava o transeunte para conversar sobre a ação dentro do contexto dos *Lotes Vagos* no sábado seguinte no centro comunitário do Morro das Pedras. Ninguém, fora dos organizadores e de um grupo de dançarinos, compareceu.

Esse fato da não-comunicação com os moradores e transeuntes criou uma dúvida sobre quem era o público da ação? Para quem foi feita, qual foi a intencionalidade e qual foi o *sítio heterotópico* ou o sistema no qual estávamos operando. A dimensão discursiva existe no âmbito da representação que depende de convenções que estabelecem uma correlação entre uma expressão e um conteúdo (ECO, 1997). São dados indícios e pistas. O lugar é estruturado na articulação desses signos, e ele é significado na sua recepção. Cria-se um discurso espacial. Nessa ficção, o espaço ganha características fluidas e móveis. Os efeitos e o conteúdo estético de uma obra seguem as regras dos modelos da comunicação e da semiótica²⁹ ou se estabelecem a partir de uma experiência particular e processual das relações entre os elementos e os indivíduos no espaço que depende de sistemas?

Os elementos constitutivos de uma obra dependem da sua realização, duração, localização e da sua relação com as pessoas. O modelo racional da linguagem não é apropriado ao lidar com as subjetividades da recepção no campo sensível. O evento de arte, a expressão de idéias e os questionamentos críticos não podem depender da repetição de modelos, conceitos e do vocabulário de uma escritura simbólica prestabelecida. A experiência não tem que passar pela representação; ela é dinâmica; ela é o fato que se faz conhecer. O processo de significação e interpretação se dá posteriormente à vivência via dialética do sentido e da referência de cada pessoa. Formas de vida têm uma remissão ao infinito, podem conduzir para várias formas de produção de conhecimento. A experiência é um acontecimento real e único, a coisa acontece aqui e agora. A

²⁹ A definição de Peirce se baseia numa cooperação de três sujeitos: significante, signo e interpretante, para possibilitar a percepção de um evento ou de uma expressão.

vida cotidiana é guiada por experiências cuja percepção é ligada a sensações corporais e esquemas mentais. A relação e a apreciação dependem da capacidade de interpretação, não no sentido tradicional da oposição entre forma e conteúdo, mas da interpretação ou configuração provisoriamente estabilizada de um fluxo infinito de onde se extrai a experiência em cada ato que permite estar consciente de um comportamento e de identificar eixos espaciais incompatíveis. Um ato intencional visa um efeito no observador que participa não somente na construção do sentido, mas na constituição de um trabalho.

Pensando as imagens como linguagens, propõe-se um repertório limitado de símbolos e assume-se possibilidade da tradução de uma linguagem para outra. A produção artística em termos da produção de linguagens, em que as diferentes manifestações artísticas funcionam como codificadores, implicam a codificação de mensagens, pensamentos e informações em signos. A linha da semiótica³⁰ divide esses códigos em signos simbólicos, signos arbitrários sem relação natural, icônicos, representações elaboradas e deliberadas, ou indiciais, fragmentos ou vestígios derivados de coisas, que se baseiam em convenções de tempo e espaço específicas e em uma relação sociocultural. Cada área de conhecimento faz uso dos seus elementos básicos, seu vocabulário e sua sintaxe, para construir signos com propostas comunicativas e estéticas e conhecimento. A recepção é dada na atribuição de um determinado significante a um determinado significado e da expansão dos modelos.

Modelos de comunicação dividem o processo de transmissão de pensamento em: emissor - mensagem - receptor ou em: codificação - mensagem - decodificação³¹. Essas funções do *fazer passar* uma idéia são premeditadas (como em uma propaganda publicitária) e a mensagem é transposta ou transcrita em códigos, no caso da cenografia em imagens. A proposta comunicativa depende de um conhecimento prévio, de um modelo a ser reproduzido. A construção do sentido se dá pela razão. Mas a idéia da obra ambiental trabalha

³⁰ De acordo com Peirce.

³¹ Diferentes formas de pensar o modelo da tríade peirciana.

com a imersão do espectador e da vivência do espaço que primeiramente não funcionam como linguagem. Esse envolvimento direto e a participação corpórea podem criar novos registros, trocas e confrontações. As essências das situações se desprendem das corporeidades das pessoas que participam nas intervenções. Os eventos transformam o espaço exterior em lugar de criação e de apresentação, um novo *site*, um outro lugar. Nesse sentido, como também no ato de caminhar, não se depende de signos emitidos artificialmente ou intencionalmente e pode-se confirmar que as situações sem emittentes humanos também são capazes de estabelecer conteúdos.

Tomar consciência dos meios retóricos que são empregados em um trabalho e construir a partir da abstração conceitual um significado para ser identificado passa pelo sensível e pelo subjetivo. As pessoas não foram afetadas e não conseguiram identificar um sentido fora da maneira pela que estavam habituadas a ver a área do lote cheio de lixo e ratos e as pessoas de fora (da SLU, da URBEL ou da Prefeitura) remediando a situação em curto prazo. Uma percepção estética ou um outro modo de ver não foram suscitados. Visamos, com o trabalho *Perímetro*, um efeito nas pessoas do bairro ou utilizamos a afirmação *aquilo é arte* como uma desculpa para a não compreensão e insegurança por parte dos moradores, que pensavam se tratar de algo perigoso ou ofensivo? Existem momentos em que se apreendem os acontecimentos. Nesses instantes, não se podem formular apreensões; resta apenas vivê-las nas realidades em que elas se apresentam. *Perímetro* lidou com as pessoas do local: o primeiro público em potencial, como objeto e não como participante. A relação se esgotou em um procedimento mecânico para atingir um resultado premeditado de natureza plástica. A mediação da idéia que o lote, apesar de ser uma propriedade particular, estava como um bem comum, um lugar em uso coletivo, falhou na comunidade.

Acredito que nós também não fomos afetados. O sistema no qual estávamos atuando não era o *site*, mas um lugar discursivo em uma outra instância; não criamos uma relação efetiva com o lote e tampouco com as

peessoas. Não houve intercâmbio ou uma troca de material como nos trabalhos de Dennis Oppenheim entre nós e as pessoas do local. Nem uma interação corpórea suscitou uma mudança de percepção.

O não afetar e não ser afetado foi recíproco, mas a transformação se deu numa reflexão conceitual sobre a relação entre obra e público. O trabalho suscitou uma discussão sobre participação e questionamentos sobre as dimensões sociais e políticas de trabalhos artísticos e definiu alguns parâmetros para as intervenções futuras.

Nos trabalhos mencionados partimos da idéia da cidade cenográfica como nosso espaço vivencial, da experiência perceptiva e da dimensão sensível como procedimentos de apropriação do lugar e de construção de um olhar. Lançamos um olhar estético sobre imagens do cotidiano para fundamentar a estética no sentir e na vivência de um acontecimento. A partir da experimentação de espaços e das associações subjetivas, foram realizadas ações e registros das práticas e da apreensão seletiva por fotografias e textos que selecionam e falam de movimento, de trajetos, de conjuntos temporários, de fixos e fluxos. Essa experiência do envolvimento perceptivo com algo preexistente formará a primeira instância, a percepção sensível como espaço de enunciação, para os trabalhos posteriores.

4 A DIMENSÃO FENOMENOLÓGICA

Space is a practiced place
Michel de Certeau

Se os espaços são encenações de posturas, comportamentos e movimentos corporais, a relação com o lugar como perspectiva dos trabalhos demanda a interação com o espaço, os objetos/materialidades e as pessoas. Analisando os espaços como fenômenos e sistemas, as intervenções interferem em um conjunto de ações ou num conjunto de elementos finitos e, assim, deslocam a direção da produção de sentido preestabelecido. A experiência da diferença é vinculada ao lugar do acontecimento.

Na dimensão fenomenológica, o lugar se dá a partir de sua realidade, cuja identidade é composta por uma combinação determinada de elementos físicos, forma e proporções. O procedimento do trabalho artístico explora, apropria-se e incorpora o ambiente e os objetos constitutivos que dirigem e determinam o processo. A materialidade, as impurezas e ruídos do espaço cotidiano se integram à obra e formam um espaço tangível. No processo de criação, o lugar é experimentado como singularidade, um acontecimento, em unidade com a presença do local.

Na criação dos meus trabalhos, a partir da ocupação de um determinado lugar, as proporções, materiais e as pessoas integram-se ao trabalho. A topografia do lugar influencia as experimentações, as propostas e o trabalho das pessoas envolvidas. A apropriação e a experimentação resultam na exploração de múltiplas combinações possíveis, produzindo contínuas composições. Outras possibilidades de percepção e novas configurações sugerem direções que produzem experiências individuais. Cada situação possibilita novas articulações. Os atos de criar, exprimir, experimentar, manifestar uma impotência e justificar-se estão interligados. Processos que reorganizam e desorganizam, acasos e arbitrariedades afirmam o lugar singular que o indivíduo ocupa no mundo.

O projeto *M2*, um desdobramento do projeto *Lotes Vagos*, propõe a realização de várias intervenções em lotes, a transformação desses lotes, a criação de relações entre pessoas e sua participação nesses eventos para a confecção de um documentário³². Trata-se, como no projeto *Lotes Vagos*, da discussão da propriedade, da (re-)configuração da cidade e da influência que os espaços exercem sobre a subjetividade e os comportamentos. Tentamos radicalizar a noção de público, que, com a segregação contínua das classes sociais e a alienação dos indivíduos, perdeu sua função na dinâmica urbana. Também discutimos conceitos como modos de viver, qualidade de vida e o sentido de liberdade a partir da participação de geólogos, movimentos populares, economistas, arquitetos, incorporadores e filósofos.

Os tipos de intervenções, a duração e as datas são programados para a realização das gravações, mas a escolha do local, o contato com as pessoas, a concepção e a execução das intervenções, as participações espontâneas e as colaborações efetivas são retomadas aos parâmetros do projeto *Lotes Vagos*. As intervenções propõem situações que, por meio do distanciamento e deslocamento como processo, criam novos espaços e possibilidades para a interação com as pessoas. É dado enfoque nas relações entre pessoas, em que essas situações podem provocar e na repercussão no comportamento social.

Louise e eu desenvolvemos seis situações, a partir da realidade física e social de cada lote, que possibilitaram cada pessoa a participar e construir a sua própria situação. A proposição aberta e o convite para agir fizeram a divisão entre artista, espectador e usuário desaparecer. As situações foram vividas e todas as pessoas viraram proponentes no ato de escolher sua ação concreta nesses espaços. Foram construídas relações entre programas inexistentes, entre diversas

³² O documentário dirigido por Ines Linke e Louise Ganz foi produzido dentro do contexto do DOCTV III. O DOCTV é um Programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Fundação Padre Anchieta / TV Cultura e Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais – ABEPEC –, que tem como objetivos gerais a regionalização da produção de documentários, a articulação de um circuito nacional de teledifusão e a viabilização de mercados para o documentário brasileiro.

classes sociais e faixas etárias diferentes e entre pessoas, na tentativa de reverter a setorização, a hierarquização dos espaços e a dominação e o controle do indivíduo na cidade contemporânea.

Como o projeto *Lotes Vagos*, as ações dentro do contexto *M2* também partiram do lote privado, da idéia de promover uma ação coletiva e da noção do vago como uma área da não-determinação, como potencial de devir e lugar de múltiplas possibilidades. Meio-lugares, estados provisórios, inacabados e disponíveis. O lugar de um lote se faz quando ele é vivenciado permitindo que as essências se desprendam das corporeidades. O terreno vira lugar de práticas efêmeras, construções de situações que proponham espaços provisórios. O fator tempo e o caráter provisório mostram o estado em potencial. Em vez de instalar-se como um funcionamento fixo, a idéia das intervenções é manter os espaços livres e vazios, resistindo à organização e ao agenciamento dos outros espaços da sociedade espetacular. O caráter provisório cria um potencial de devir. A efemeridade da situação e sua duração temporal devem manter-se no campo do precário, criar um lugar com uma condução frouxa. Em quanto tempo um lugar se faz? Em quanto tempo um experimento vira um costume, quanto tempo é preciso para se viver um estado do corpo?



Figura 11 - *Stairs*, GREENWAY, 1994.

Topografia (Figuras 13 e 14), a primeira intervenção dentro desse contexto, foi realizada num lote no bairro Padre Eustáquio, situado numa área fortemente inclinada da Rua Monte Santo. Criamos áreas de descanso. Abrimos a porta e convidamos para entrar, ver a cidade, descansar, cochilar, ler um livro ou apropriar-se do espaço de uma outra forma. No terreno do lote foram feitos onze recortes na terra nos quais foram fixados colchões amarelos que solicitaram as pessoas a assumir posições, sentadas ou deitadas com diversas angulações apropriadas para as diversas

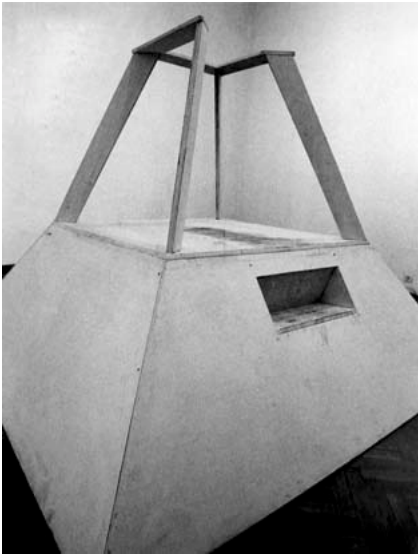


Figura 12 – Viewing station, OPPENHEIM, 1969.

ações. Parecido com os trabalhos *Stairs* de Peter Greenway (Figura 11) e *Viewing Station* de Dennis Oppenheim (Figura 12), os olhares foram direcionados para uma vista privilegiada da cidade de Belo Horizonte. O lugar é transformado em um cinema do espaço real. O tempo e a noção de realidade mudam, não é feito um convite autoritário, mas um convite para achar o seu modo de viver.

O dia da intervenção foi ensolarado, quente e lento. Poucos vizinhos e outras pessoas do bairro entraram pela porta pequena e relaxaram. Houve curiosos, muitas perguntas e vários adultos, adolescentes e crianças, que entraram no ritmo lento do tempo suspenso do lote. Alguns olharam a paisagem, outros conversaram, caminharam nos diferentes níveis do lote, pegavam livros, leram, comeram biscoitos, compartilharam as leituras e o lanche e socializavam em cima de um colchão amarelo.

Para a segunda intervenção foram estabelecidas relações com pessoas locais para organizarem e participarem de um *Banquete* em um lote plano, cercado por quatro ruas, no bairro Nova Vista (Figuras 15 e 16). Foram contatadas as pessoas do conjunto habitacional em frente, os moradores das ruas adjacentes e os comerciantes vizinhos. Cada pessoa, grupo ou família participante, levou cadeira, comida, pratos e talheres da sua casa para um evento comunitário. A participação das pessoas foi espontânea e direta. Sem sua colaboração, só teria existido uma mesa de 22 metros no meio de um lote vago. As pessoas saíram constrangidas das suas casas carregando travessas, pratos, talheres e cadeiras, preferiam sair em grupos dos apartamentos e casas, às vezes, levando a família inteira. Chegando ao lote, agruparam-se embaixo de guarda-sóis e em volta das panelas e bebidas que eles mesmos tinham trazido. A hora de comer pareceu uma batalha de comida. Em meia hora, o que parecia muita comida, tinha

acabado, os pratos foram raspados e as melancias mortas. Só depois as pessoas começaram a relaxar, sentando-se em cadeiras, começando a conversar, cantar e brincar de uma forma descontraída. As pessoas que encontro de vez em quando no ônibus para casa contam com entusiasmo do dia porque foram afetadas pela mobilização coletiva do bairro, fizeram planos de organizar outros momentos coletivos e se orgulham de cuidar do lote que está sendo utilizado pelas crianças na sua função anterior: campinho de futebol.

A terceira intervenção, o *cabeleireiro*, aconteceu num lote da rua Ceará, que, durante a semana, funciona como estacionamento para clientes e é mantido coletivamente pelos comerciantes de um depósito, uma loja, um sacolão e um cabeleireiro (Figuras 17 e 18). Por causa desse entorno específico e esse funcionamento existente, foi feita uma proposta para ativar o estacionamento com as atividades dos comerciantes. Num domingo, dia no qual o estacionamento ficasse fechado para os clientes, o local foi ativado para criar um cruzamento dos programas existentes no bairro. Foram aproveitadas as sombras das copas de duas mangueiras para criar um ambiente onde as atividades coexistissem. As pessoas podiam ler, comer, fazer diversos tratamentos estéticos, relaxamentos, brincar com areia, passear com cachorro, conversar, encontrar. Os moradores, passantes e profissionais envolvidos, entraram no clima predominante do cabeleireiro, um clima de conversas, de diálogo, de contemplação da natureza, dos sons das árvores, a beleza de um lugar que passaria despercebido; é revelado um outro modo de ver.

Marcamos a participação de vários profissionais do bairro e outros conhecidos de outros lugares. As pessoas foram chamados para colaborar com o evento oferecendo seus serviços e mercadorias. O cabeleireiro convidado aproveitou o momento para fazer propaganda do seu salão de beleza por meio de tratamentos gratuitos, e o sacolão vizinho doou umas bandejas de frutas. Essa participação criou uma movimentação em volta das duas mangueiras, circundadas por um tapete cor de rosa, que foi suficiente para chamar a atenção dos moradores dos prédios vizinhos que não deixaram de descer com seus

cachorrinhos para ver o que estava acontecendo e entrar na *fila*³³ de uma das manicuras.

Brinquedos (Figura 19) foi planejado em conjunto com a população local, ou melhor dizendo, com as mulheres do bairro durante as duas semanas anteriores ao evento. Projetamos uma área de brinquedos, areias e blocos de madeira embaixo de uma estrutura de palafitas para as crianças. Limpamos os quadrados entre os pilares da estrutura e cobrimos o chão com as suas irregularidades naturais com dois metros cúbicos de areia. Foram inseridos nesse espaço mais de 400 brinquedos e 300 blocos de madeira para serem o ponto de partida de uma interação entre as crianças do bairro. Pequenos núcleos, de duas a seis crianças, colaboraram na construção de casas, moradias, cidades, fazendas, arcas, caminhos e estradas que, na sua expansão, se misturavam e invadiam criações alheias. Surgiram conflitos, invasões violentas, revoluções, movimentos de resistência, jogos de poder, roubos para aumentar a propriedade particular de cada grupo. Os interesses particulares prevaleceram. Não se pensou em construir uma coisa em conjunto, cada grupinho, e dentro dele cada indivíduo, por si.

A quinta intervenção dentro do contexto *M2* importou o clima de *praia* para um lote vago da Savassi, região central de Belo Horizonte (Figura 20). Foi preenchido um quadrado no centro do lote com dez metros quadrados de areia no meio do qual foi colocada uma piscina redonda de plástico, cheia de água. Espreguiçadeiras, um guarda sol e água de coco completaram o ambiente ensolarado, descontraído e relaxado. Molhando o pé, dando um mergulho, tomando água de coco ou uma cerveja, relacionando-nos com pessoas conhecidas e desconhecidas estabelecemos interações que sugerem novas possibilidades e leituras do espaço. O espaço vago foi transformado em uma situação de contemplação, de apreensão, em um espaço de encontro e uma tarde de vivências familiares. A escala pequena da piscina reforçou a idéia do artifício e da precariedade da situação, não se tratava de construir uma praia verdadeira,

³³ Existia uma ordem numérica pela qual as pessoas foram atendidas gratuitamente.



Figura 13 – *Topografia*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 14 –*Topografia*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 15 – Banquete, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 16 – Banquete, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 17– *Cabeleireiro*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 18 – *Cabeleireiro*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 19 – *Brinquedos*, LINKE e GANZ, 2006.

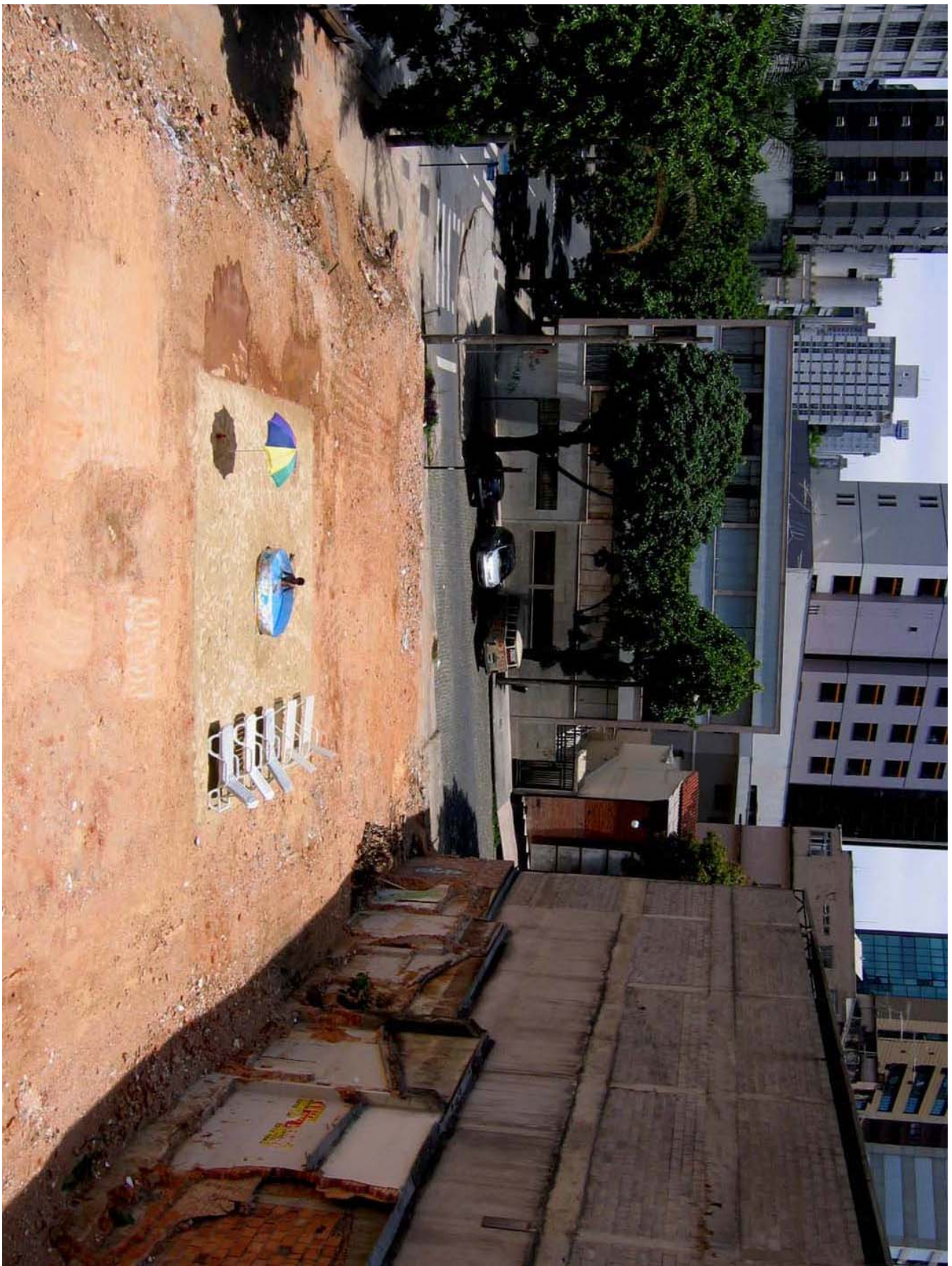


Figura 20 – Praia, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 21 – *Exibição*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 21 – *Exibição*, LINKE e GANZ, 2006.

mas de uma idéia. Crianças de biquínis e sungas, adultos sentados com suas cangas e toalhas nas espreguiçadeiras conversando. Amigos, conhecidos das situações anteriores e transeuntes que vieram em grupinhos começaram a interagir e criar um clima de convivência.

Essa convivência, esse clima em comum também estava presente na sexta intervenção (Figuras 21 e 22), a *Exibição*, na qual foi mostrada uma edição preliminar do documentário para os participantes das outras situações. O lugar dessa exibição era um lote do bairro Floresta com uma casa aberta em ruínas. Em cima dos vestígios dessa casa, uma planta baixa com pisos diferenciados dos antigos cômodos de uma casa particular, criamos quatro salas de TV com sofás, cadeiras luminárias tapetes e um *tv-set* exibindo o documentário. As pessoas presentes eram amigos, conhecidos e outras que tinham participado de uma das intervenções anteriores. A exibição se iniciou no final do dia e foi até a noite.

As situações criadas pelas seis intervenções podem ser compreendidas como construções precárias em cima da imagem da cidade provocando diferentes tipos de atitudes e respostas dos participantes, colaboradores e espectadores. As situações coexistiam com seu entorno, mas o caráter dessa relação dependia da articulação que foi feita com as pessoas e com as especificidades de cada lugar. Todas as situações, em maior ou menor grau, trouxeram algo de precário, de frágil, aberto, frouxo que permitia o acaso, a possibilidade de colaboração e de reinventar a situação a todo instante a partir de um deslocamento de uma relação familiar e cotidiana.

O lote delimita um espaço onde é criada uma situação que potencializa seu uso. Essa intervenção associa o lote a outros espaços e práticas individuais e coletivas. As experiências das práticas cotidianas nessas novas configurações espaciais e relacionais transformam a dinâmica das relações convencionais. Mais que deslocar as práticas de um espaço específico, eles criam possibilidades de se reorganizar, de criar grupos de convivência, situações que transformam a percepção do espaço, a maneira de ver os lotes e a imagem da cidade.

Vivenciar uma ação no nível do cotidiano, deslocada no espaço, mostra uma outra imagem da cidade, uma cidade de peças soltas, uma rede de sistemas abertos. Nas situações das intervenções realizadas no contexto do documentário *M2- metros quadrados* não foram criados necessariamente novos hábitos, mas foram feitas perguntas sobre as esferas públicas e privadas. Algumas pessoas participaram, fizeram propostas e colaboraram com contribuições efetivas, mudando a situação antes de ela tornar-se uma situação estável. A vitalidade da cooperação espontânea em cada situação construiu um corpo coletivo momentâneo. A participação e colaboração de pessoas a médio prazo poderiam criar hábitos e rotinas, mas o evento temporário, pontual, permite uma flexibilidade aos usos. O deslocamento de uma relação familiar e cotidiana para um espaço exterior se sobrepôs à cidade e criaram instâncias singulares, livres do automatismo comportamental.

As relações cotidianas com o entorno são determinadas por hábitos que se inserem na esfera do inconsciente. Espaços, ações e objetos são percebidos por atos mecânicos de reconhecimento. Nesse processo de automatização, os objetos são substituídos por símbolos. O objeto abreviado ou empacotado é visto apenas na sua superfície. O reconhecimento é imediato. Dessa maneira, espaços, ações e objetos não passam por um processo de conscientização. O deslocamento é uma estratégia artística que provoca um distanciamento, um estranhamento, uma suspensão das finalidades cotidianas, que abre um campo que é regido pela conjuntura de novas relações. O deslocamento como procedimento abre a visão à virtualidade do mundo exterior e proporciona um encontro com a presença das coisas. O distanciamento funciona como um corpo épico, um corpo estranho que possibilita as relações desvinculadas do automatismo. A distância constitui um elemento essencial da experiência sensorial e é associada à capacidade e a habilidade de produzir, usar e criar.

No campo literário, para devolver as sensações e libertar os objetos, os teóricos formalistas russos propuseram o objeto como visão e não como reconhecimento por meio de processos de singularização. Assim, podemos dizer

que a arte como procedimento surgiu em relação à crítica literária, que entendia a arte como estranhamento (*ostranenia, tornar estranho*), pelo qual se podia reavivar a percepção.

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer da pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com qual tende a tornar mais difícil a perceber e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância (GINZBURG, 2001, p.16).

O estranhamento é causado quando um objeto é removido do âmbito da percepção automatizada para alcançar uma percepção *exata* das coisas. Esse mecanismo de arte circunscreve o instante presente. Tudo é instável e em processo de desaparecimento. Os objetos, como as pessoas, devem ser vistos dentro de um processo geral de transformação e mudanças. O estranhamento formal afasta o reconhecimento imediato do objeto para buscar seu princípio causal. O ponto de vista subjetivo é um olhar estranho que permite enxergar mais, por meio de reações espontâneas, não preconcebidas. Ver as coisas é libertar-se de idéias automáticas e de representações falsas. Ver as coisas dessa maneira é torná-las vivas. A definição da arte como procedimento contesta as fórmulas pré-constituídas de representação e busca a qualidade da experiência provocando respostas estéticas.

A distância em forma de choque, decepção ou desordem confirma a presença do distanciamento na arte em geral. O sentido contra a ordem-norma restabelece a experiência fora das percepções automatizadas. O distanciamento é capaz de tornar o cotidiano especial. O acúmulo das não-compreensões transforma-se em compreensão. A experiência é constituída a partir de processos dialéticos.

Aquilo que é tomado como naturalmente compreensível torna-se incompreensível, e a finalidade dessa passagem está num terceiro

momento que consiste em atingir o conhecimento crítico do dado inicial; deve-se erradicar de sua suposta familiaridade aquilo que se percebe sem realmente perceber (BORNHEIM, 1992, p.244).

Distância apresenta muitas atribuições no teatro desde sua origem. Mas, no contexto teatral *distância* também se refere à relação entre o espectador e a obra. Distância mínima, como identificação total ou fusão com a obra, e distância máxima, como ruptura de ilusão pela qual os elementos parecem inverossímeis e inacessíveis, representam duas vertentes opostas no teatro. O distanciamento impede a integração física, empática e ilusionística do espectador, a representação é objeto exterior. A distância mínima permite que o público *entre* na representação. O distanciamento, como conceito que define a relação encenação-platéia pelo grau de participação do público, influencia a recepção da obra e não caracteriza uma experiência especificamente teatral, mas constitui o comportamento no sentido obra-espectador em geral. Como procedimento pode ser aplicado para pensar a relação entre espectador e obra também nas artes plásticas.

O *Verfremdungseffekt*, o efeito de distanciamento brechtiano, é um pré-requisito para evocar um juízo crítico no espectador³⁴. Mas além de abordar somente as relações palco - platéia, as fundamentações e objetivos específicos da teoria brechtiana sobre distanciamento envolvem todos os elementos constituintes da obra. Brecht (1978) propõe, preservando um vínculo com o estranhamento russo no conceito base, tanto uma teoria e uma prática para o trabalho do ator como para as outras partes que compõem um espetáculo. Ele visa transformar o lugar de ilusão via cruzamento de programas em um lugar onde se fazem experiências, criam-se consciências e na apropriação das idéias, incentivam-se ações.

O efeito de distanciamento prende-se essencialmente a essa possibilidade crítica, que deita as suas raízes não na atividade teatral, e sim, primeiramente, na própria conjuntura social, que, por sua vez, permitirá a instauração de um teatro crítico (BORNHEIM, 1992, p.249).

³⁴ No Teatro Épico.

O drama tradicionalmente queria envolver o público no acontecimento representado na fábula. Para isso, a verossimilhança, uma lógica causativa e uma cronologia temporal eram necessárias para criar empatia no observador. O acontecimento especial tornava-se cotidiano e, assim, acessível. O espectador ficava fascinado, anestesiado, cego. Ao emocionar-se intensamente, o espectador vê e ouve passivamente e, ao identificar-se com as personagens, substitui a realidade contraditória pelo mundo harmonioso e onírico do teatro. Dessa maneira, o teatro provoca sensações que reforçam a sua magia.

Necessitamos um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas, mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1978, p.113).

Baseando a sua teoria no efeito de distanciamento, Brecht configura na encenação a contradição, o confronto, a associação. O objeto não se presta para empatia, mas é susceptível de ser reconhecido parecendo ao mesmo tempo alheio. O distanciamento tem como objetivo despojar os acontecimentos de dados preestabelecidos e distanciá-los de tudo que é familiar.

Apresentando o “agora” e o “aqui” não como uma ficção que é possível devido às regras de representação, mas, sim, tornando-os distintos do “ontem” e do “outro lugar”; a associação dos acontecimentos se tornará, deste modo, mais clara (BRECHT, 1978, p.120).

Em vez da identificação com o protagonista, o público deve se conscientizar, perceber criticamente as circunstâncias nas quais ele vive e desenvolver ações próprias. A representação não é a reprodução no sentido naturalista, mas um acontecimento que descobre relações, e ao distanciar-se da realidade, é capaz de revelar e modificá-la em conjunto com a ação do espectador/participante. Brecht (1978) concebe o teatro como meio de incentivar o dever de lidar com responsabilidade e com a prática da construção de um futuro. A distância à realidade apresenta novas perspectivas, o lado oculto, e evoca uma desalienação ideológica. Transforma, assim, o ato estético em um ato político. Ele concebe o distanciamento em todos os níveis da encenação: da fábula, do

cenário, da gestualidade, da atuação e da dicção. O processo dialético opõe-se ao estado e à situação fixada. Tudo o que está presente participa, tudo é objeto de transformação. Brecht (1978) torna o espaço versátil, flexível.

Outro conceito que se parece com as finalidades do estranhamento e do distanciamento é o pensamento fenomenológico que também parte da crítica das operações mecânicas cotidianas. A fenomenologia supõe que, para uma reflexão sobre formas espaciais e temporais do sentir, é necessária a desconexão ou a desvinculação provisória do objeto analisado. Nesse processo, a suspensão é a mediação necessária para focalizar a atenção sobre o núcleo de cada fenômeno. Por meio da suspensão do uso e da manipulação diferenciada do objeto é possível tomar consciência da situação natural dos objetos e desvendar sua essência fenomenal. Vendo o uso como a negação do objeto, o objeto ganha uma presença quando ele é desvinculado do mecanismo de manipulação. No devir do objeto, o mesmo aparece tornando-se imagem. A visão se concretiza como experiência dialética entre distância e proximidade; ela significa a perda do contato real e o surgimento do contato fantasmático.

A distância é a forma espaço-temporal do sentir. Nessa proposição, a palavra “distância” deve ser compreendida como designando a polaridade do “próximo” e do “afastado” da mesma maneira que a palavra “um dia” compreende o dia e a noite. [...] Com efeito, é impossível falar da distância e do futuro sem se referir simultaneamente à proximidade e ao presente. [...] A distância é assim claramente a forma espaço-temporal do sentir. Na experiência sensorial, o tempo e o espaço não estão ainda separados em duas formas distintas de apreensão fenomênica. Assim, a distância não é simplesmente a forma espaço-temporal do sentir, é igualmente a forma espaço-temporal do movimento vivo (DIDI-HUBERMANN, 1998, p.162).

O distanciamento como procedimento abre a visão à virtualidade do mundo exterior e proporciona um encontro com a presença das coisas. O estranhamento russo como um mecanismo para ressuscitar a nossa percepção da vida tem uma conexão clara com o conceito do efeito de distanciamento brechtiano. Brecht (1978) amplia a visão do distanciamento quando lhe atribui uma funcionalidade política por meio da aplicação do *Verfremdungseffekt* ao processo dialético da percepção dos diferentes elementos cênicos. Distância para ele

implica uma autonomia dos materiais. Com as suas particularidades e seus diferentes potenciais, cada elemento é responsável pela construção do seu sentido individual que dialoga ou choca com os outros materiais da encenação de maneira polifônica.

O distanciamento funciona como um corpo épico, um corpo estranho no interior de uma pessoa não consciente ou racional, mas um impulso inconsciente, uma expressão de sentimentos e da imagem do momento vivido. Ele possibilita as relações individuais, as infinitas possibilidades desvinculadas do automatismo. Como devir do objeto a distância constitui um elemento essencial da experiência sensorial.

Todas as coisas podem servir como pontos de partida para um processo que implica a suspensão ou o distanciamento do seu cotidiano e podem ser apreciadas ou julgadas de um ponto de vista estético. As meras coisas, o comum, o ordinário, coisas naturais e artefatos banais são capazes de provocar reações que elevam à condição de conhecimento. Mas existe uma diferença em deixar as coisas acessíveis à apreciação ou articular as relações entre os elementos para a construção de um conteúdo ou uma coisa a ser apreendida.

A experiência sensorial que modifica as relações nas intervenções realizadas no contexto do documentário *M2*, deforma os aspectos que supostamente são regulados por relações estáveis e fixas. Os lotes, para quais foram deslocadas as ações cotidianas, tornam-se singulares quando ficam visíveis na sua essência. Em vez de inserir uma determinada situação num lugar supostamente neutro, optamos por utilizar a configuração preestabelecida do lugar. Chegando a uma consciência do lugar, focamos na suspensão da concretude do espaço, dos objetos e dos comportamentos relacionados a ele sugerindo um novo conjunto de ações. Buscamos a vivência do espaço por meio da composição dessas ações. O poder da experiência dos deslocamentos, da expansão do cotidiano refigura o lugar e as ações. O que se apresenta aos olhos é distanciado, (re-)encarnado, recorporificado. Por meio da suspensão da utilidade

das coisas e das funções habituais, os elementos se mostram enquanto formas presentes. Uma visão de um ser polimorfo.

A suspensão da realidade dos lotes é redirecionada quando se propõe um conjunto de novas ações. As intervenções citadas acima mostram uma possibilidade de implicações significativas quando repercutem no convívio social temporariamente. São ativadas as teatralidades dos outros espaços, não para causar um efeito espetacular, mas para criar a consciência de outras realidades possíveis a partir da experiência.

O trabalho *Percursos*, que realizei com Louise em 2006 e 2007 em Belo Horizonte e Nova Lima, iniciou-se como passeios durante os quais criamos procedimentos que extrapolam o ato de andar. As microintervenções e *construções* realizadas nesse contexto criaram novas situações que se apropriam de elementos existentes e materiais dos lugares e revisitaram procedimentos anteriores como a expansão da domesticidade e a criação de espaços públicos temporários para estabelecer ambientes que pertencem ao domínio do cotidiano.

Percorso partiu da experiência estética de paisagens e dos espaços por

meio do ato de andar e consistiu inicialmente em procedimentos que dialogam com as experiências urbanas dos Situacionistas e das experiências de Robert Smithson em Passaic³⁵ (Figura 23) .



Figura 23 - *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, SMITHSON, 1967.

Num segundo momento, o projeto propôs atos intencionais que visualizassem aspetos da experiência individual, ações para construir um trabalho em processo que resultaria em uma exposição que será tratada no Capítulo 5.

Percorso 1, a primeira ação, consistiu

³⁵ Em 1967, Robert Smithson realiza um passeio na sua cidade natal, Passaic, Nova Jersey. Ele se distancia do lugar familiar e experimenta a *mise-en-scène* do subúrbio, cheio de vacâncias, como uma série de monumentos maiores e menores. Ele cria relações efêmeras com a paisagem industrial, tira uma série de fotografias *postais* dos monumentos e escreve um texto sobre sua odisséia suburbana, uma narrativa pseudoturística que parodia os diários dos viajantes do século XIX.

em um percurso a pé sobre um fragmento da infra-estrutura do suprimento de água de Belo Horizonte pertencente ao sistema de água Rio das Velhas. Escolheu-se o itinerário da canalização entre Nova Lima e a Serra no Sudeste de Belo Horizonte (Figura 24). Um trajeto cujo percurso era predeterminado pelo trajeto da tubulação que transporta a água para a cidade de Belo Horizonte (Figura 25). Na ausência de um objetivo claro e preciso, além da atividade de andar pelo cano enterrado, foi feita uma primeira visita, uma realização de um *passeio estético* que remeteu à experiência de Tony Smith no *Turnpike* de Nova Jersey³⁶.

Uma manhã, em janeiro de 2005, um ônibus velho contornando as curvas acentuadas entre Belo Horizonte e Nova Lima; uma rodoviária pequena com muitos olhares e uma ladeira passando pelo projeto *Gold City*, um parque temático-histórico a ser implantado no entorno da velha mina de ouro. Na subida, trabalhadores da construção em uniformes laranjas, olhares e risos. Duas velhas subindo o morro carregando sacos de linhagem, suas pernas enroladas em trapos. Subida lenta e sol quente. A linha da tubulação, um corte artificial na lateral da montanha, uma suspensão, um caminho nivelado e reto cercado de montanhas. Verdes estranhos, folhas de formas diferentes e matos densos. Um sentimento de familiaridade, como um passeio no dique lateral nos rios europeus. Uma natureza cultivada, um campo, uma vegetação até o joelho, composta por uma variedade de flores, samambaias, capins, ervas e outras plantas cujos nomes não conhecemos, alguns minúsculos e outros com porte maior, vibrações e sons de uma presença de água invisível. A realização se deu andando e conversando sobre as percepções no plano visual, acústico e tátil (Figura 26).

Numa segunda visita, chegamos preparados com alguns tecidos, mangueiras, barbantes e ferramentas, mas sem projetos claros e precisos. Nesse

³⁶ Nos anos 50, a estética de Smith era influenciada pela experiência de um passeio noturno de carro entre Meadowlands and New Brunswick ao longo de uma rodovia expressa inacabada, a *New Jersey Turnpike*. No seu famoso relato, o artista descreve, o *momento arte* que ele e seus três estudantes da *Cooper Union* tiveram.



Figura 24 – *Registro fotográfico*, LINKE e GANZ, 2006.

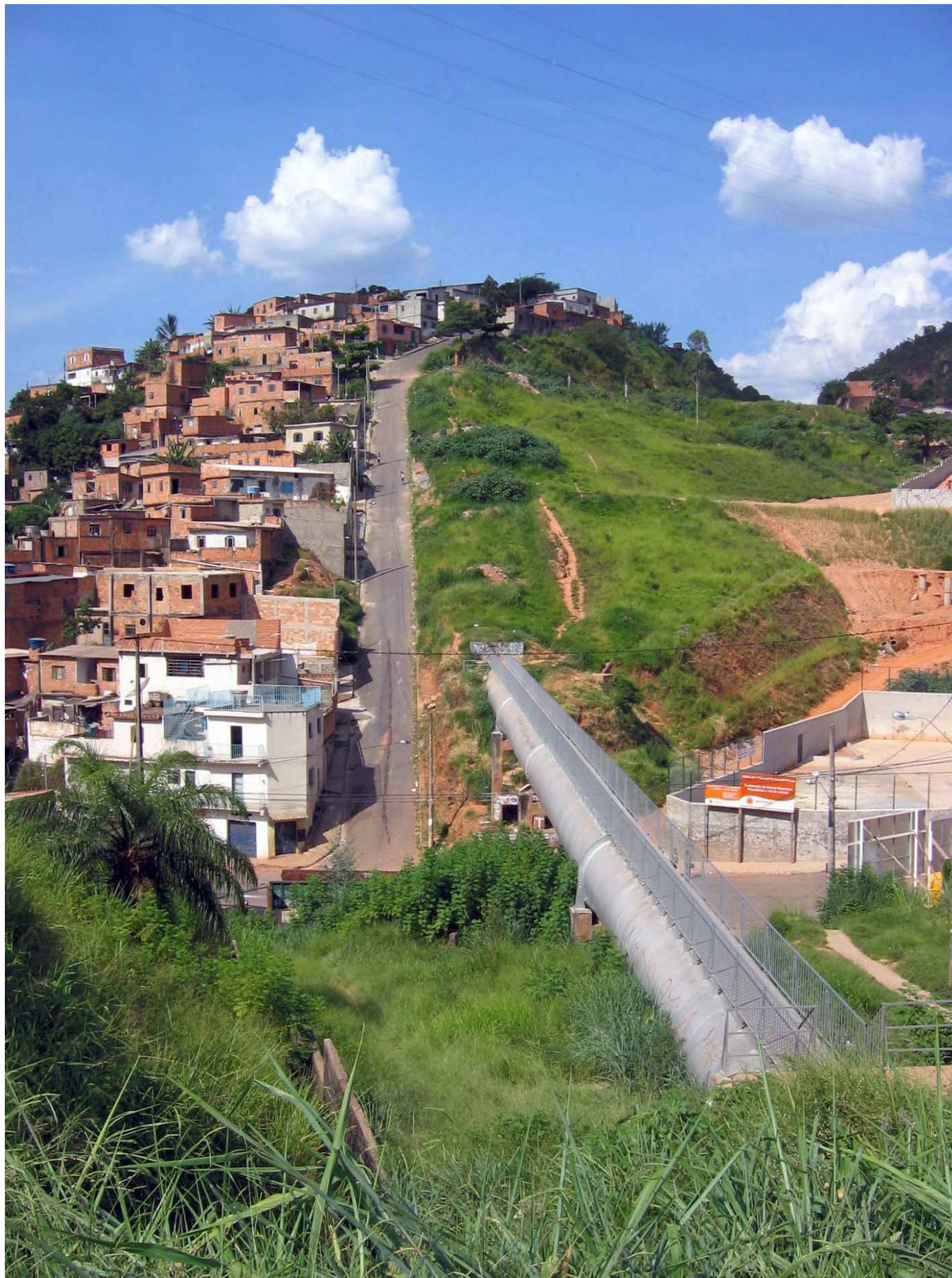


Figura 25 – Registro fotográfico, LINKE e GANZ, 2006.

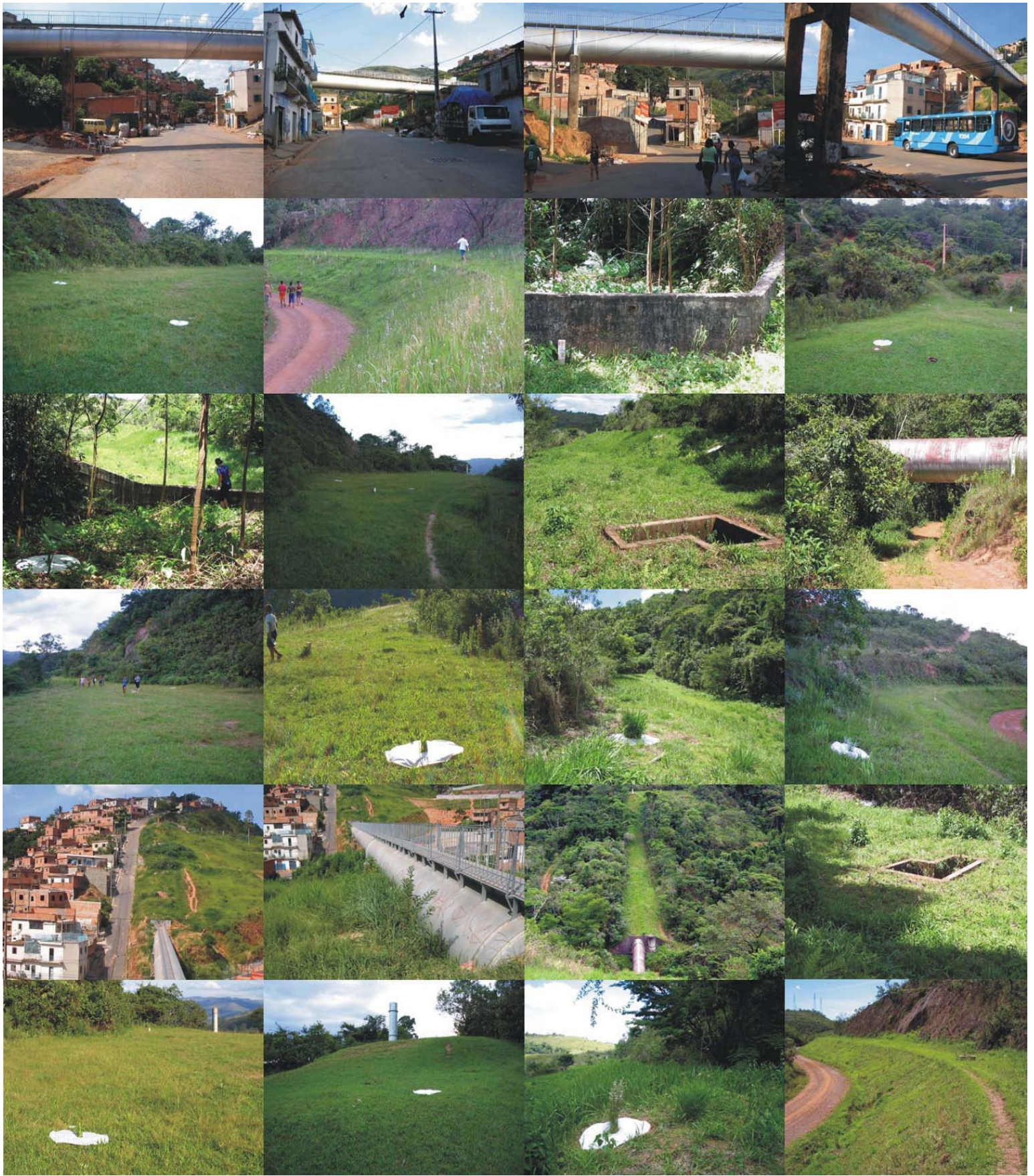


Figura 26 – *Percurso 1*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 27 – *Percurso 1*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 28 – *Percurso 1*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 29 – *Percurso 1*, LINKE e GANZ, 2006.

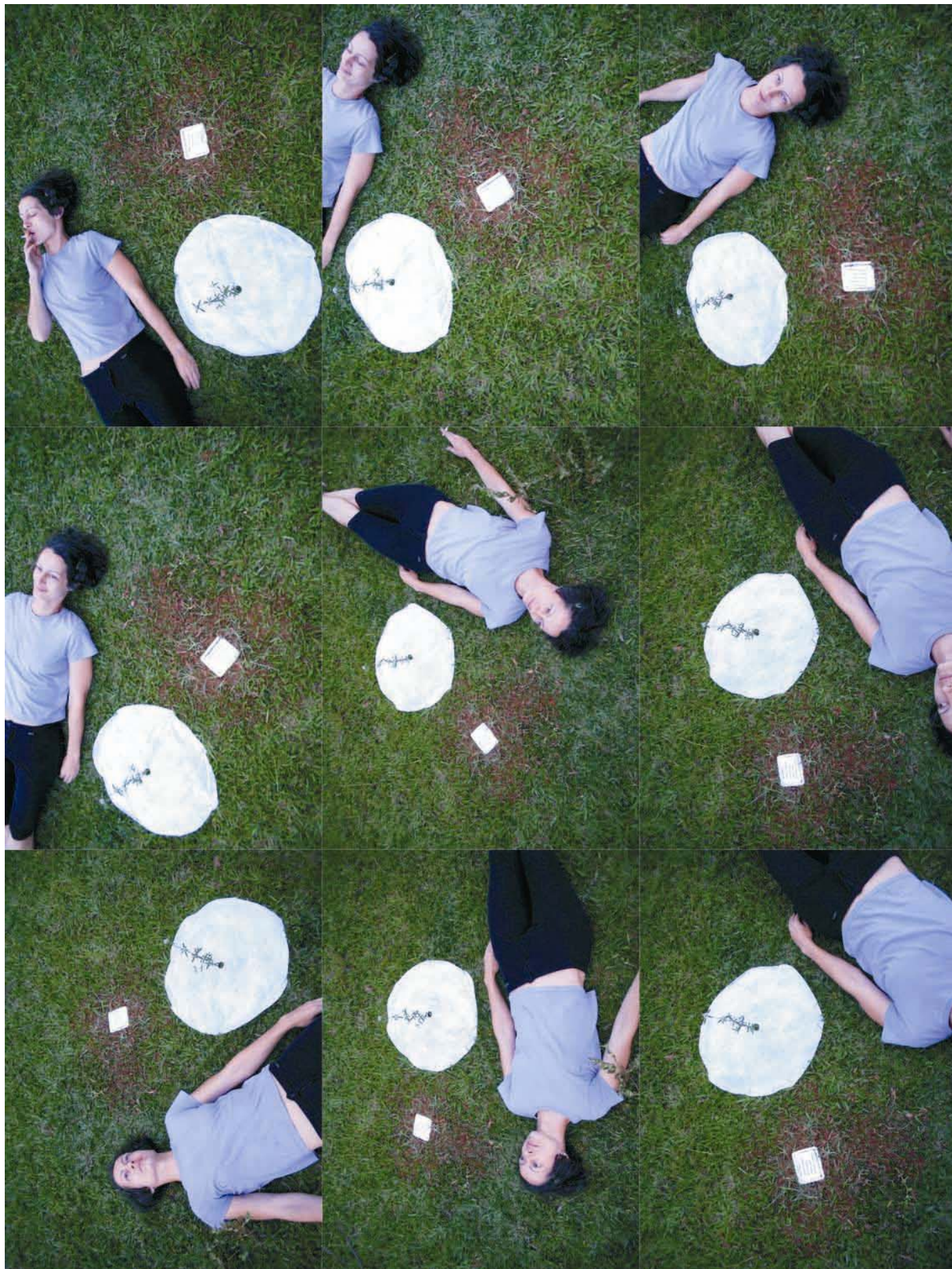


Figura 30 – *Percorso 1*, LINKE e GANZ, 2006.

dia, criamos materializações mínimas, pequenas interrupções da continuidade visual. Destacamos plantas, limpamos estruturas, recortamos nichos na vegetação, criamos caminhos para as águas e circundamos elementos que nos chamaram atenção. Cortamos um tecido em círculos de vários diâmetros e vestimos diferentes plantas com essas bolas de tecido branco tecidos. Assim, isolamos algumas espécies de plantas ordinárias ao longo do trajeto da primeira caminhada. Revelamos pequenas ilhas de individualidades, ou, em outras palavras, criamos formas em suspensão que modificaram a experiência do espaço contínuo dessa paisagem artificial (Figuras 27 e 28).

Para descobrir a outra dimensão da infra-estrutura urbana na macro-escala, construímos uma situação, no contexto urbano do Aglomerado da Serra, onde, debaixo de um trecho da tubulação suspensa, montamos uma pequena mesa e cadeiras para colecionar depoimentos pessoais sobre a água. Registramos³⁷ as histórias de crianças e adultos, memórias, que falam de um outro tempo, de bicas e cachoeiras, de outros lugares distantes, do mar, contrastes a uma lembrança recente que revela os problemas da situação da água como: falta de água, custo, economia, vazamentos e alagamento, deslizamento de terra, mortes. Selecionamos e reproduzimos os fragmentos narrativos extraídos desses relatos. Colocamos esses papéis com frases em pequenas caixas que deslocamos para o outro lado da Serra onde foram embutidas no chão nas proximidades das plantas ilhadas do primeiro itinerário (Figura 29).

Durante as diferentes etapas e visitas do *Percurso 1*, colhemos elementos e criamos pequenas materializações. Esses deslocamentos e intervenções são vestígios de um encontro, mas também permitem a construção de situações posteriores que modificam a relação entre o espectador e o espaço (Figura 30). Nessa perspectiva, *Percurso*s e também as intervenções realizadas no contexto do documentário *M2* propõem ou deixam a possibilidade aberta de um encontro em outro momento. A situação, que causou uma sensação no público/participante, estimula a reflexão e pode aumentar o potencial de ação.

³⁷ Pedimos depoimentos orais e escritos e desenhos.

O pensamento de ação, como qualquer forma de conhecimento, reflete um modo de viver. O modo de viver o espaço físico urbano depende da nossa relação com objetos, espaços e corpos dentro das infra-estruturas da cidade. As linhas de alta tensão suspensas das torres vazadas, como a tubulação de abastecimento de água do *Percurso 1*, formam parte do convívio diário e foram escolhidas para serem o site do *Percurso 2*. A instalação das torres de transmissão, que carregam os fios de luz para os pontos de distribuição, deixa uma faixa, uma fresta verde que despertou nosso interesse. Escolhemos um trecho desse espaço aberto embaixo dos fios no bairro de Santa Lúcia onde diversas apropriações (extensões de jardins privadas, ampliação do terreno dos prédios, parquinho, atalhos entre duas ruas, entradas para garagens particulares e estradas de acesso para casas) diluem as noções de público e privado (Figura 31).

Numa visita ao local, criamos uma proposição que lida com a proximidade das residências, convida ao aproveitamento da faixa verde para uma expansão do doméstico e que potencializa o uso coletivo das áreas verdes. Propusemos uma intervenção na qual são criadas áreas abertas entre capins altos, pequenas salas recortadas, onde são colocados carpetes e móveis que remetem às práticas e aos ambientes cotidianos dos espaços interiores.

Para as ações do *Percurso 2* criamos três *Construções* na *natureza artificial* sob a linha de alta tensão. Para a *Construção 1* (Figura 34), montamos uma mesa com oito cadeiras em cima de um tapete vermelho. A mesa era preparada com louças, copos, talheres e vasos com flores. As pessoas levavam comidas e bebidas e usaram a mesa coletivamente. Para uma outra *Construção*, recortamos um cubo 4m³ entre os capins altos. Nesse quarto com paredes naturais, colocamos outro carpete e montamos duas camas com colchões, almofadas e uma pelúcia amarela. Nesse quarto, colocamos brinquedos e revistas (Figura 32). Para chegar à *Construção 3*, localizada numa área elevada com vista do bairro, do lado de uma árvore, abrimos um pequeno caminho que conecta essa área com as trilhas já existentes. Para a área, capinamos um quadrado

400x400cm² da vegetação natural e instalamos um tapete vermelho no mesmo formato da área recortada. Ocupamos esta *sala* com oito grandes bóias verdes e amarelas (Figura 33).

Esses espaços, quartos, salas de estar e copa, como estruturas performáticas, convidam a ações triviais da vida privada. A migração da esfera privada para o espaço público, o deslocamento dos ambientes e das ações que correspondem a eles proporcionam uma outra experiência do local.

Em vez da dimensão pública, enfatizamos no *Percurso 2* a expansão do doméstico, o deslocamento de um convívio familiar. Para isso, convidamos amigos para passar o dia nesses espaços, levar comidas, livros para ler, jogos para jogar etc. As pessoas convidadas eram amigos próximos que tinham um convívio fora dessa situação. O clima familiar e informal instaurou-se, mas, além da vivência descontraída, também esteve presente um forte aspecto de produção que envolveu a capina, o envio de convites, o transporte dos materiais, a instalação dos ambientes e a criação de registros em vídeo e fotografia, já visando a produção de um material para a fabricação de imagens e objetos a serem expostos no espaço de uma galeria.

Em determinados momentos, as pessoas adultas chegaram e se relacionaram com os ambientes como obras de arte em exposição, autônomas e auto-suficientes. Atribuo esse comportamento à formalidade do convite que considero hoje inapropriado pelo tipo de evento que tínhamos planejado³⁸. Mas, as crianças, com sua espontaneidade e capacidade de estar no momento presente, aproveitaram as situações, os ambientes e, inconscientemente, criaram o clima esperado da convivência familiar.

A estetização dos ambientes, o rigor formal, o formato dos carpetes vermelhos, a simetria e a composição dos elementos criaram um contraste com o entorno *natural urbano* e, apesar de estimular o desejo contemplativo em algumas

³⁸ Enviamos um convite formal para os amigos que também serviu como documento *oficial* para comprovar a realização do evento junto à Fundação Municipal de Cultura – FMC – de Belo Horizonte que viabilizou a realização do projeto *Percursos* via Lei de Incentivo.

peessoas, não impediram que outros se sentissem à vontade, sentassem, deitassem, dormissem, brincassem e usassem os espaços.

Em *Percurso 2*, criamos uma outra noção de realidade por meio de um olhar sobre o espaço urbano. O processo de distanciamento coloca em evidência a irrealidade do real. O *real* se torna visível quando o espaço urbano, exteriores, interiores, ruas e prédios são vividos como instantes presentes e, não, percebidos como presentes eternos.

Ines: Eu estava olhando as fotos das intervenções, e as fotos não expressam a minha experiência, eu não reconheço a situação. Parecem outras coisas.

Louise: A imagem pode construir uma história que se identifica com meu modo de olhar e posso fazer um registro que passa a ser a construção de um trabalho em cima dessa experiência. Eu posso fazer composições que já criam uma outra coisa. É tênue, o legal de saber é que a gente tem essa experiência, a gente tem a possibilidade de registrar essa experiência, que pode ser por foto, diálogo, por escritas ou textos e pensa em criar uma terceira instância. Criamos uma maneira de trabalhar na qual a gente estabeleceu essas três condições. Quando fomos pensar nessa terceira instância, às vezes, é uma mistura desses elementos. Poderíamos destrinchar a experiência e pegar um elemento, por exemplo, a torre.

I: Tem que selecionar...

A experiência da suspensão cria infinitas ligações. Na continuação das discussões sobre o papel do lugar, as ações, a relação entre percepção e materialização, sobre lugares preexistentes e outros espaços, sobre deslocamentos e o (re-)dimensionamento dos espaços em outros sistemas



Figura 31 – *Percurso 2*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 32 – *Percorso 2*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 33 – *Percurso 2*, LINKE e GANZ, 2006.



Figura 34 – *Percorso 2*, LINKE e GANZ, 2006.

artísticos e urbanas, podemos perceber a importância da manipulação, da intervenção a partir do distanciamento de algo visto como *real* para construir uma nova experiência. Nas intervenções realizadas no contexto do documentário *M2* e nas construções do projeto *Percursos*, são criadas construções e propostas situações que se apropriam de espaços existentes para formar *outros lugares* e que suspendem a condição inicial para implicar outros usos. Sugerindo outros lugares, a partir da *concretude* de espacialidades existentes, que estabeleçam conseqüentemente novas relações imaginadas e artificiais, cria-se um jogo, parecido com a proposta da *cenografia no campo da ação*, que confronta as pessoas, artistas e público/participante, com um campo vivencial que não predetermina as relações, mas potencializa desdobramentos, processos e intervenções posteriores.

Nos trabalhos mencionados aqui procuramos intervir não somente no espaço externo, mas também no cotidiano das pessoas. O distanciamento resulta em uma experiência que parte de algo familiar, comum, banal e cotidiano.

A instância exposição nasce do desejo de desvincular as duas operações anteriores que se relacionam diretamente com os elementos constitutivos do *site* inicial, a percepção e a intervenção, e criar *novas cenas* ou outros espaços que contenham a memória da experiência, o pensamento e a sobreposição das relações das outras instâncias. Escolhemos o espaço expositivo para o encontro com o público e iniciamos uma reflexão sobre quais aspectos e conexões interessam no lugar da galeria. Como criar no espaço expositivo relações que se comunicam com as instâncias anteriores, deslocam experiências ou proposições que transformem e revelem as relações já existentes?

5 A DIMENSÃO EXPOSITIVA

Ines: A galeria é um lugar muito seguro, muito protegido.

Quem vai a uma galeria hoje em dia?

Louise: Artistas plásticos. É o lugar da segurança, da vigilância, engraçado, não é?

I: A exposição é um evento interno. Não tem uma repercussão fora do sistema de arte.

L: Depois que a gente foi conversar na geografia e viu que tem o geógrafo que junta com o arquiteto, que junta com o economista, que junta com o urbanista; achei isso incrível.

I: É um cruzamento de diferentes pensamentos ou sistemas. Essa consciência pode ampliar a noção de funcionamento de uma galeria ou de um espaço.

L: Não sei se é a expansão, eu acho que, nesse momento, é a contenção que me interessa. A galeria tem paredes, espacialmente é contenção. Quando a gente está no *site*, estamos criando relações e espaços o tempo inteiro.

I: As relações com pessoas se dão por meio de alguma ação, isso pode ser reenviado para as relações dos *sites*. Ou podem ser criados outros tipos de ações que são relacionadas ao novo espaço. Isso também é expansão, mas não em termos espaciais.

L: Essa expansão é a idéia da relação.

I: Troca-se em termos de relação com um outro lugar. Isso acontece da mesma maneira que ocorre o deslocamento dessas interioridades para o espaço externo.

Arte como procedimento, ato perceptivo, processo, criação de situações e intervenções trabalha com estados de suspensão e mecanismos de deslocamentos que existem numa dimensão temporal que se abre, mas não se conclui. A proposta da terceira instância, do deslocamento para a exposição, é pensada no contexto desta dissertação como um desejo, um desafio, uma experiência que visa chegar a um resultado que estabeleça relações com as duas instâncias anteriores: a percepção no nível dos sentidos e o distanciamento no ato da intervenção. A galeria oferece uma instância em que se misturam esses elementos e ganham uma nova condição num espaço que isola e destaca as diferentes propriedades de cada elemento.

O cubo branco da galeria modernista como espaço de maior sensibilidade existe em paralelo ao ideal da caixa preta, um lugar homogêneo, limpo, puro, livre de qualquer tipo de interferência capaz de colocar em evidência todo elemento introduzido ou exposto; um lugar que se anula e que deixa o mundo cotidiano do lado de fora. Mas, aqui pensamos o espaço da galeria como qualquer outro lugar, passível de ser um *site*, um lugar existente, *achado*, onde podemos propor uma nova situação/intervenção que ativa e revela o potencial desse espaço em diálogo com as duas instâncias anteriores. Pretendemos, então, criar uma terceira instância que se relaciona com as instâncias anteriores (perceptivas e das intervenções) e com a própria característica de se tratar de um espaço expositivo. Como expandir o espaço de contenção e as convenções de uso da galeria?

Miwon Kwon (2002), no seu artigo *One place after another: notes on site specificity*, discute as mudanças no paradigma espacial dos minimalistas até final do século XX. A locação do *site* dos artistas minimalistas era associada à presença do contexto como um lugar real que direciona e determina um trabalho formalmente. As obras se adequaram ou foram feitas para completar-se nos lugares nos quais foram instaladas. A autora observa uma mudança a partir do final dos anos sessenta, quando artistas como Michel Asher, Daniel Buren e Robert Smithson conceberam o espaço não somente a partir de fatores físicos e espaciais, mas também como um contexto cultural mais amplo e decodificaram e

(re-)codificaram as convenções e operações institucionais revelando uma realidade atrás da fachada aparentemente neutra do cubo branco. Os artistas que expõem suas obras em espaços institucionais inserem suas discussões em sistemas mais amplos, fora do espaço interior da galeria e demonstram um engajamento maior com o mundo e a vida cotidianos. A galeria é percebida como *site* em um contexto mais amplo. As obras funcionam como instalações em espaços sociais, públicos, privados, na *cidade cenográfica*, que se transformam em ambientes estéticos onde interferem na percepção e no comportamento.

Louise: Eu estou tendendo a uma coisa bastante clássica.

Ines: Visual-contemplativo...

L: É, depois de nossa coincidência do *Nymphéas* de Monet ser a obra mais emocionante; é uma obra contemplativa e a galeria é tão propícia a criar esse lugar da contenção.

I: Eu provavelmente vi a obra em uma disposição espacial diferente. Lembro de dois ambientes da *Kunsthalle* em Basel que tinham uma conexão. As paredes eram cobertas, quase continuamente, com essa série de pinturas, uma quase emendada à outra. Não tinha esse espaço de respiração entre cada quadro. Como você viu?

L: Eu vi no MOMA, era uma sala que era levemente curvada. O quadro é imenso, quantos metros tem esse quadro, seis ou sete? Não sei se de fato fez essa leve curva, ou se o quadro me abraçou desse jeito. Tinha um bancão enorme na frente, afastado, era; era muito bem construído.

I: Era um quadro?

L: Era um quadro enorme.

I: Eu vi uma coleção, uma série que foi pintada ao longo de dez anos, eram muitas pinturas; dois ambientes inteiros com um quadro gigante ao lado do outro. Eles tomavam o

ambiente inteiro, as paredes viraram *Nymphéas* e você estava no meio.

L: Isso é uma forma de expansão. A conversa que eu, você e Fabíola tivemos uma vez, sobre Felix Gonzáles-Torres, você foi ver o trabalho dele e não sentiu nenhuma emoção quando você chegou ao lugar, levou o papel e ficou andando com ele o dia inteiro, esqueceu em baixo de um banco no cinema, ficou com ele na cabeça e voltou.

I: A minha intenção de levar o cartaz para a Fabíola no Brasil foi mais emocionante que ver o *trabalho* na exposição. A obra dele tem que criar essa expansão. Eu gosto que ela não se conclua em si mesma, que você leva algo. Por exemplo, eu vi a exposição do *Nymphéas* vinte anos atrás, tudo bem, não me lembro das dimensões, do número de quadros, mas lembro da minha emoção quando estava lá, eu acho isso importante.

L: Monet foi pela impressão. A obra pode ter um poder em si.

I: Isso entra nessa questão complicada da função, utilidade ou inutilidade. O que é isso que se leva? Para que se propõe a fazer uma obra. Emocionar e afetar com algo, são proposições interessantes.

Desenvolvemos a exposição para articulá-la com as experiências do *Percurso 1*, do cano e das construções de tecido que isolam diferentes tipos de plantas banais em Nova Lima, e do *Percurso 2*, das três construções que lidam com a expansão do doméstico na faixa verde sob a linha de alta tensão no bairro Santa Lúcia, no espaço da Galeria Arlinda Corrêa Lima, no Palácio das Artes³⁹.

³⁹ O pré-projeto da exposição do coletivo M2 foi selecionado para ocupação do espaço da Galeria Arlinda Corrêa Lima via Edital Artes Visuais 2007 da Fundação Covis Salgado. A exposição foi realizada com benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

Dos diversos procedimentos, percursos, suspensão por meio do isolamento de plantas, recolhimento de histórias sobre a água e plantação das frases, optamos por dar ênfase à paisagem com vários espécimes de plantas destacadas, modelo migratório, paisagem de ilhas e de individualidades e o percurso ao longo da tubulação. Pensamos em criar um ambiente, no qual as fotos dessa paisagem fossem impressas em *papel de parede* que forra o espaço da galeria por três lados. O espectador é imerso na paisagem ampliada de plantas ordinárias em destaque (em citação direta ao *Nymphéas* de Monet). Expande-se a visualidade do interior da galeria com a visão de um espaço exterior, de uma outra escala que abre o espaço de contenção da galeria. A experiência dessa paisagem desloca a visão *do site* e realça seu efeito na ampliação e na eliminação dos outros pontos de vista. Plantas comuns e matinhos ordinários ganham em *status* via ampliação em uma escala monumental. Foi criado um painel de lona branca com uma impressão de 2.200 x 200 cm (Figura 35), que cria um ambiente de 57m² pela sua espacialização nas três paredes no fundo da galeria. Criamos um videoregistro de 45 min, exposto em uma TV ao lado desse painel, que mostra o percurso pelo cano em um plano-sequência.

A faixa verde, que determinou o trajeto do *Percurso 2*, foi o sítio da expansão do doméstico. Para a exposição, trabalhamos com a inversão desse procedimento: a possibilidade da (re-)inserção das relações do espaço exterior para o espaço *privado* da galeria a partir de objetos utilitários. As três Construções do *Percuso 2* foram retrabalhadas para o espaço da galeria. Nesse novo lugar, a *Construção 1* (Figura 36) foi composta pelo mesmo carpete e a mesma mesa com uma toalha retratando uma cena do dia da intervenção. Colocamos banquinhos para o público sentar. As camas da *Construção 2* (Figura 37) foram deslocadas junto com o tapete vermelho para uma outra área da galeria. Os colchões foram cobertos com lençóis impressos com a mesma cena no *site*. A *Construção 3* (Figura 38) foi transformada em uma almofada grande com enchimento (400 x 300 cm) apoiada diretamente no chão cuja imagem impressa na lona mostra uma vista aérea da construção original. As três construções no espaço da galeria são

acompanhadas por um conjunto de cinco ou seis fotos de registro A3 do dia da situação no bairro Santa Lúcia expostas nas paredes laterais das respectivas áreas .

Nas três releituras, os objetos são revestidos com superfícies impressas que registram a relação das pessoas com os objetos nos três quartos/ambientes de capim. O *site* original é citado nas imagens que explicitam a relação das pessoas com as situações na faixa verde, que, para a exposição, viraram objetos de uso em forma de uma almofada, uma toalha de mesa (300 x 140 cm), e lençóis impressos para as camas (240 x 150 cm). Estabelecemos uma contaminação entre a vivência das pessoas na faixa verde e os usuários/visitantes da galeria aos quais é feito um convite indireto: a possibilidade de um encontro com as situações e pessoas da segunda instância pelo contato físico com as superfícies impressas e pelo contato com os diferentes apoios do corpo.

Os objetos expostos tiram a ênfase à obra de arte, à autenticidade e à unicidade da mesma. Exibem-se produtos utilitários dentro de seus respectivos ambientes. Na primeira construção, uma mesa, toalha e bancos; na segunda, camas e lençóis e, na terceira, uma almofada gigante. Essas construções recriam e citam as construções da segunda instância, a intervenção, e são sobrepostos visualmente às experiências das pessoas no *site*.

A produção de sentido reside entre as diversas instâncias e no potencial dos objetos de transformarem os diversos ambientes. A montagem da exposição e a apresentação dos trabalhos foram pensadas para o espaço específico da Galeria Arlinda Corrêa Lima. As impressões foram feitas sob medida, e a disposição dos elementos foi pensada para não somente separar os dois trabalhos, os ambientes referentes ao *Percurso 1* e *2*, mas também para propor um trajeto para o espectador.

A instalação resultante é um trabalho híbrido que remete às palavras *assemblage* e ambiente que são associadas ao conceito de instalação historicamente. Nas duas, o contexto da obra intervém na leitura do trabalho e a ativação do espaço é inevitável. O controle sobre a disposição da obra é

determinado pelos artistas. Ao relacionar-se com a galeria, a partir do material de registro e das experiências dos percursos e das construções nos dois sítios, o cano em Nova Lima e a faixa verde no Santa Lúcia, percebemos as convenções e relações próprias que regem o espaço da galeria e ordenam a lógica de seu uso. Os trabalhos são integrados a uma localidade que estabelece, por meio dos seus próprios códigos, a relação entre o espectador e os diversos elementos inseridos. A disposição dos elementos expostos (texto de apresentação, mapas, legendas, construções, vídeo e ambiente) prevê o trajeto do espectador e influencia a leitura dos trabalhos. O espaço dita a predisposição dos elementos e a percepção do espectador; ambas fazem parte da obra exposta (Figura 39).

Na exposição *Percursos*, que foi divulgada como exposição de instalações e fotografias pela Fundação Clovis Salgado – FCS –, o espaço torna-se parte constituinte da obra. Articulando elementos no espaço da galeria, ocupamos uma área e criamos um novo trabalho, uma encenação única na qual o dinamismo externo interagiu com as estruturas internas dos trabalhos. As instalações na galeria recriaram e reinventaram as propostas dos *sites* e convidam o público a envolver seus sentidos e criar seus próprios percursos.

A apreciação da instalação envolve o contexto dos dois trabalhos, seu conceito representado por um mapa que contextualiza o trajeto, o percurso, as ações no lugar das intervenções pelas fotografias do *Percorso 2* e pelo videoregistro do *Percorso 1*. Os trabalhos também ganharam um novo contexto que pertence ao espaço da galeria, as paredes brancas do ambiente institucional, um projeto de iluminação que destaca o ambiente do *Percorso 1* e as três áreas ou *quartos* delimitados pelos carpetes vermelhos, legendas das *obras*, explicações dos mapas, e um texto de apresentação. (HUCHET, 2007)

Tentamos trabalhar com materiais comuns, relativamente baratos, impressões em lona e tecidos para os objetos, impressões em papel, as fotografias. Mesmo assim, na galeria, os objetos adquiriram um alto *status* que criou a barreira *isso é arte*. A escolha por trabalhar materiais e objetos expostos fora do seu contexto original resulta na incapacidade de todo artista



Figura 35 – *Percorso 1*, LINKE e GANZ, 2007.



Figura 36 – *Percurso 2, Construção 1*, LINKE e GANZ, 2007.



Figura 37 – *Percurso 2, Construção 3*, LINKE e GANZ, 2007.



Figura 38 – *Percurso 2, Construção 2*, LINKE e GANZ, 2007.



Figura 39 – *Percursos*, LINKE e GANZ, 2007.

A escolha por trabalhar materiais e objetos expostos fora do seu contexto original resulta na incapacidade de todo artista de apresentar qualquer coisa sem (*re-*) *presentá-la*. Pode-se pensar nos *ready-mades*, nos *objet trouvés*, numa cadeira no palco ou nas três cadeiras de Kosuth. A transformação desses materiais e objetos inseridos num outro contexto é associada à perda dos valores originais, uma cadeira em cima de um palco ou em uma galeria não é simplesmente uma cadeira. Os objetos e materiais deslocados ocupam lugares simbólicos e não têm mais o mesmo significado que tinham como objetos em uma casa ou mesmo objetos usados durante as intervenções. Eles ganham seu novo significado na associação a um lugar, um contexto, um sistema que atribuem os papéis e as funções. Pensando assim, a exposição virou um gênero artístico. A obra de arte, no mundo contemporâneo, é necessariamente uma obra num lugar específico - *in situ*. Os lugares com seus códigos institucionais determinam o que é incluído e excluído das diversas categorias. As estruturas dos espaços institucionais são predeterminadas por teorias e conceitos relativos a um momento histórico.

A maneira de expor a obra, apresentá-la, *a embalagem* como é chamada por Buren (2001), vai desde o local onde serão expostos os trabalhos até os depoimentos dos artistas. Buren (2001) defende a posição que a arte não passa da embalagem. Seria possível criar algo real não ilusório que não seja um objeto de arte? Buren (2001) vê a substituição da obra por um conceito, sob o contexto da abolição do objeto enquanto ilusão, uma resposta utópica ou idealizada. Na sua obra, a estrutura interna parece imutável, mas as relações externas mudam. O objeto é exposto em lugares e momentos diferentes. A realidade da forma se dá na associação aos espaços. A proposta de Buren (2001) é abolir o drama e a tensão interna do trabalho e usar a forma externa como variável. O seu objetivo é estar em nível zero.

Buren (2001) produz trabalhos reflexivos ao sistema de arte com o objetivo de quebrar as regras e expandir os limites. As obras têm uma relação definida com o território da arte. Ao mesmo tempo em que a sua obra rejeita o sistema, ela se justifica na leitura crítica da arte e dos processos histórico-

culturais. Para Buren (2001) a influência da obra para o significado do lugar é menor que a influência exercida pelo lugar. A obra revela o lugar como um novo espaço a ser decifrado. Muitas obras de arte são classificadas como tal por causa do lugar onde são expostas. O lugar adquire uma importância por ser fixo, imutável tornando-se quadro. Buren (2001) atribui ao museu três funções principais: em seu papel estético, o museu é esse quadro; o suporte real, onde a obra se inscreve e se compõe; em seu papel econômico, o museu atribui à obra exposta um valor de mercado, promovendo-a do lugar comum a um lugar de divulgação e consumo. E, como corpo místico, o museu e outros espaços culturais asseguram o *status* de arte.

Os aspectos sociopolíticos são inerentes aos lugares culturais. O museu conserva, compra e coleciona trabalhos para mostrá-los a um público. Preservar, justificar a obra, se justificar, mantendo vivo o vestígio de um gesto, uma época, uma idéia. O museu reúne e enquadra suas aquisições. O novo contexto, evocado na escolha e na reunião de determinados trabalhos, define seus lugares e valores. Também em uma galeria o trabalho do artista é impregnado por esses limites culturais impostos pelo vínculo institucional, estadual no caso da FCS. Os locais de exposição da Fundação são privilegiados e exclusivos e incentivam não apenas certo tipo de trabalho que se encaixa nos parâmetros da Instituição, mas também incentivam produções com os quais a Instituição se justifica e cria certos hábitos e reflexões.

Nesse sentido, percebo o contexto da exposição *Percursos* e a disposição de seus elementos como configurando a relação entre os objetos e os espectadores. Na exposição *Percursos*, o contexto da exposição e da disposição dos elementos e a encenação dos materiais definem a relação entre os objetos e os espectadores. Na exposição *Percursos*, inicia-se a visita à galeria com a entrada no Palácio das Artes, com a descida pela escada, atravessa-se o pátio e entra-se pela porta de vidro onde está estaticamente sentado um guarda uniformizado cuja função é vigiar a interação das pessoas com o espaço da galeria e com os objetos expostos. Passando a porta, entra-se em um ambiente

organizado, homogeneizado, controlado, arrefrigerado, no qual o contraste entre a limpeza convidativa dos ambientes no seu espaço interior parece ser substituído por um padrão estético de exposição. A limpeza em conjunto com o ar condicionado da sala resulta em uma assepsia de um espaço idealizado e controlado que distancia o espectador. A nossa familiaridade com os objetos – as camas que foram usadas em casa e durante as intervenções – ficou fora desse lugar. A maioria dos visitantes circula em volta dos carpetes, fica olhando foto por foto ao longo da parede de fotografias-registro por um tempo estendido, parece que é mais fácil olhar as fotos-registros e optar por uma olhada rápida nas impressões sem inserir-se nas construções ou relacionar-se fisicamente com os objetos.

Nas *Construções 1 e 2* da galeria, que são deslocamentos literais das construções do bairro Santa Lúcia, os mesmos objetos – carpetes e móveis que foram usados durante a intervenção – são (re-)apresentados materialmente no novo contexto. Os carpetes estão com os vestígios do *site*, sujeiras, matinhos e gramas secas, indícios do lugar exterior e, juntos com as impressões nos lençóis e da toalha de mesa, funcionam como representações do momento do seu uso anterior. Refere-se à presença dos elementos em uma outra relação espaço-temporal. Mas o que foi pensado como uma maneira diferente de relacionar-se com a imagem pelo ato de sentar-se, utilizar a mesa, deitar-se nas camas raramente acontece no espaço da galeria. A estetização do projeto expositivo convida para uma relação visual-contemplativa da instância anterior. Assim, a instalação serve para o mesmo propósito que as fotografias de registro que também criam uma referência direta às intervenções (Figuras 42 e 45).

Durante a abertura, as pessoas, os amigos e os familiares que conheciam as propostas das intervenções se sentaram nos ambientes para conversar e relaxar. Instaurou-se o clima de familiaridade similar ao do ambiente exterior ou doméstico; outras pessoas preferiam sentar-se em cadeiras que foram temporariamente depositadas em frente ao banheiro de frente à sala da galeria ou na área externa que nos bancos da mesa da *Construção 1*. Nos dias posteriores,

quando entrei na sala, vi algumas pessoas, quase sempre jovens, criando uma relação individual com os objetos e aproveitando as áreas abertas. A iluminação, que destaca as áreas dos carpetes, contribui para o efeito da separação entre o espaço da galeria e a *obra* exposta, estabelece-se uma separação palco-platéia. Mesmo sendo uma demarcação sutil, os focos multilaterais teatrais em cima dos quadrados criam uma diferenciação do espaço da galeria e enfatizam as áreas em relação ao resto do espaço. Instala-se a relação do ser-visto, de estar em uma área em destaque.

A solidão das paredes brancas no contexto formal da galeria é experimentada como algo frio, inóspito. Essa impressão dos visitantes é contraposta pela visão dos diversos momentos no ambiente exterior nas impressões dos lençóis, da toalha e das ampliações dos registros fotográficos que remetem a uma situação informal.

A diferença da terceira construção, em relação às duas primeiras, foi o processo de sua (re-)elaboração para a exposição. A *Construção 1* e a *Construção 2* foram planejadas antes da realização da intervenção e não passaram por modificações durante o processo. Não houve uma transformação efetiva para o ambiente da galeria. Seus sentidos se constroem por meio da citação literal que resulta do ato de deslocamento. Já que a *Construção 3* – a sala que virou almofada – e a área correspondente ao *Percurso 1* – o ambiente emoldurado pela vista da paisagem com as plantas isoladas em cima do cano – foram desenvolvidas ao longo do processo. Mais que simplesmente comentar os suportes tradicionais de exposição, apresentam-se transfigurações das experimentações e dos percursos. Deslocamos não o objeto literal, mas a experiência.

O que foi deslocado na *Construção 3* é a reprodução da experiência que permite uma inserção do observador capaz de gerir uma circunstância estética. No *Percurso 1*, percebemos, a partir da construção espacial, as plantas colocadas em evidência na impressão que contorna as três paredes da galeria ao



Figura 42 – *Percorso 1*, LINKE e GANZ, 2007.



Figura 43 – *Percursos*, LINKE e GANZ, 2007.



PERCURSOS

Ines Linke e Louise Ganz

Período 10 a 29 abr 2007 | Galeria Arlinda Corrêa Lima

Bate-papo com as artistas 10 abr 2007 20h30 | Galeria Arlinda Corrêa Lima

Micro-alegrias

As intervenções de Ines Linke e Louise Ganz chamam atenção pela empatia que elas manifestam com o atual contexto de surgimento e circulação da arte. Os suportes tradicionais de exposição da arte, no momento de sua realização, os mecanismos experimentais dos percursos fogem, antes, de todo tipo de relação complacente com as infraestruturas culturais tradicionais. O fato de escolher baldios é uma maneira de tentar, na andadura do acontecer e na relativa imprevisibilidade do ato que o público pode ter das ações, reinventar para a proposta artística uma situação cada vez mais aberta àquilo que a dinâmica do lugar pode aventar. Frente a trabalhos que têm um caráter a primeira vista estático, parece que a experiência mostra-se por aquilo que é, conforme a etimologia, e além do do cotidiano do percurso usual conhecido, atravessar o confinamento. As ações distribuem também a autoria da experiência entre artistas, público, objetos usados e contexto, seja a natureza, a cidade, a marca da intervenção industrial, a cidade, a ideia de possíveis frestas físicas e relacionais etc. todos estes componentes se apropriando uns dos outros para estruturar um relevo simbólico.

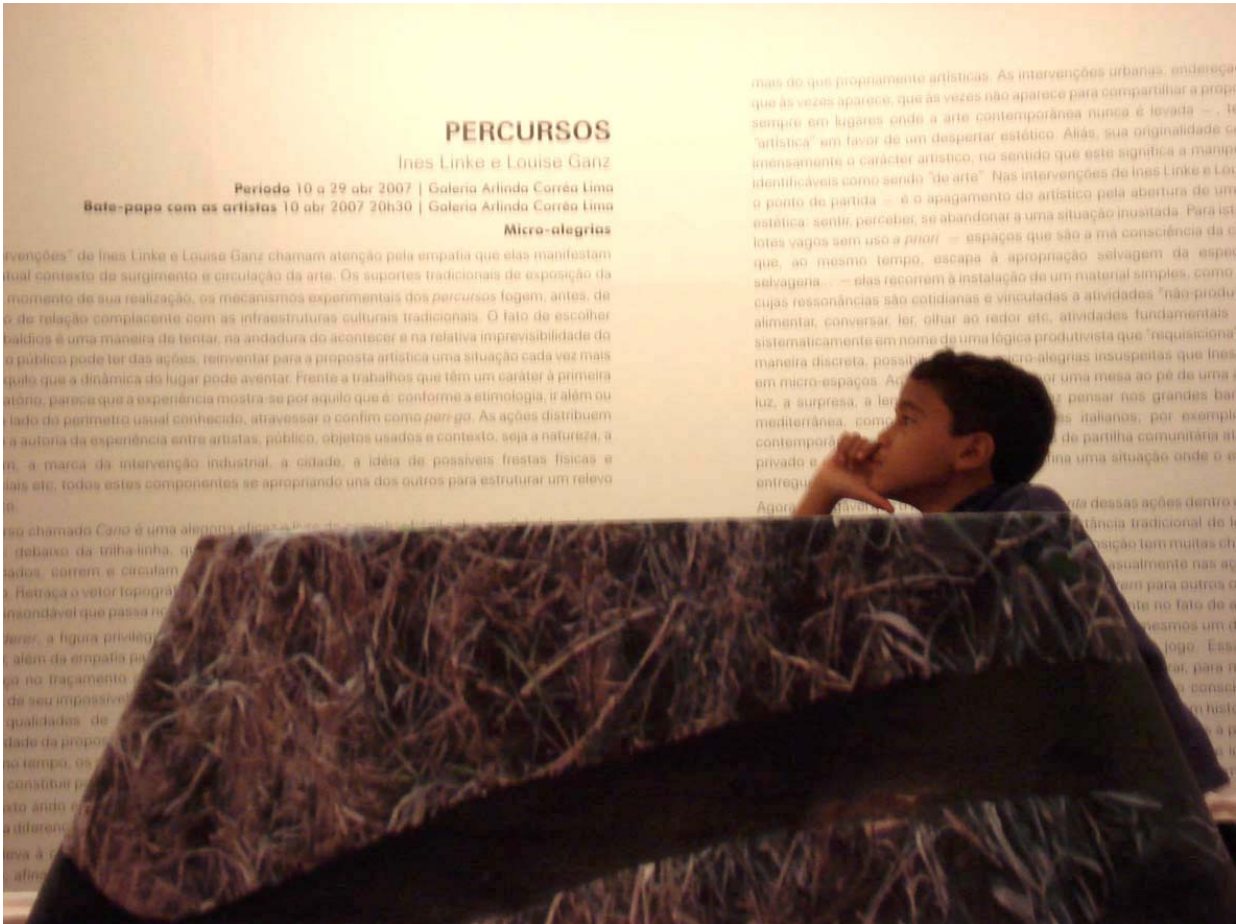
O percurso chamado Cano é uma alegoria efêmera e leve de um mundo que se desloca sobre as divisões do ato artístico: debaixo da linha-verde, que desce, conforme o tempo, seus relevos diferenciados, correm e circulam as ideias, os pensamentos, as ações. Cano é um duplo percurso. Retraça o vetor topográfico pré-existente para a criação de um novo percurso. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística.

O Cano tem a ideia de escalar a linha-verde, que desce, conforme o tempo, seus relevos diferenciados, correm e circulam as ideias, os pensamentos, as ações. Cano é um duplo percurso. Retraça o vetor topográfico pré-existente para a criação de um novo percurso. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística.

mas do que propriamente artísticas. As intervenções urbanas, endereçadas a um público eventual, que às vezes aparece, que às vezes não aparece para compartilhar a proposta experimental – quase sempre em lugares onde a arte contemporânea nunca é levada – , tem sempre em favor de um despertar estético. Aliás, sua originalidade consiste mesmo em reduzir imensamente o caráter artístico, no sentido que este significa a marcação própria de estruturas identificáveis como sendo “de arte”. Nas intervenções de Ines Linke e Louise Ganz, o ponto de partida – e o apagamento do artístico pela abertura de uma possibilidade puramente estética – sente perceber, se abandonar a uma situação inusitada. Para isto, nos lugares, ambientes e lócus vagos, sem uso a priori – espaços que são a má consciência da cidade ou a parte danificada que, ao mesmo tempo, escapa à apropriação selvagem da especulação, salvagem, como selvagem – elas recorrem à instalação de um material simples, como que um afeto de objetos cujas ressonâncias são cotidianas e vinculadas a atividades “não produtivas” dentro de contextos de alimentação, conversar, ler, olhar ao redor etc. atividades fundamentais que nos mostram sistematicamente em nome de uma lógica produtivista que “requisiciona” os vãos e tempos. São, de maneira discreta, possibilidades de micro-alegrias insuspeitas que Ines Linke e Louise Ganz levam em micro-espacos. Ao mesmo tempo, chocar uma mesa ao pé de uma árvore para fruir a sombra, a luz, a surpresa, a heresia do tempo etc. atividades fundamentais que nos mostram sistematicamente em nome de uma lógica produtivista que “requisiciona” os vãos e tempos. São, de maneira discreta, possibilidades de micro-alegrias insuspeitas que Ines Linke e Louise Ganz levam em micro-espacos. Ao mesmo tempo, chocar uma mesa ao pé de uma árvore para fruir a sombra, a luz, a surpresa, a heresia do tempo etc. atividades fundamentais que nos mostram sistematicamente em nome de uma lógica produtivista que “requisiciona” os vãos e tempos. São, de maneira discreta, possibilidades de micro-alegrias insuspeitas que Ines Linke e Louise Ganz levam em micro-espacos.

Agora, é impossível que o fato de levar a documento dessas ações dentro de um espaço de exposição reintroduza de certa maneira a prevalência da instância tradicional de legitimação das visualizações artísticas: galeria ou museu. O público que vê a exposição tem muitas chances de ser tocado – e mesmo em número de pessoas – que o público integrado casualmente nas ações realizadas em territórios esquecidos da cidade. É preciso que estas ações migrem para outros lugares? A força e a beleza do trabalho de Ines Linke e Louise Ganz reside precisamente no fato de ampliar a dimensão crítica de seus trabalhos, levando-os a adquirir com relação a eles mesmos um distanciamento procedimental necessário para criar condições para a construção do jogo. Essa dialética repousa sobre a necessidade de o imitado sair dele mesmo, de se libertar, para melhor estar e a si mesmo e operar positivamente a conquista de um auto-perfaturamento consciente. Não basta que essas ações e que a exposição posterior dessas registros se relacionem historicamente com as condições urbanas no fim das ações essenciais por Robert Smithson, vinculadas à passagem de um experimento artístico no ato para o novo da exposição, modo semiológico e técnico de primeiro. Ao voltar através de encenações e de imagens que são como fotos fotográficas de um filme, os objetos e mídias criadas durante as ações, Ines Linke e Louise Ganz abrem luas inesperadas em um contexto de revelação novo para elas, como se a sala de exposição fosse o cenário escuro de um devir-público das experiências ainda confidenciais até agora. Cada artista precisa ver seu próprio passar pelo crivo de recepção. Toda artista precisa ver seu trabalho passar.

Stephane Huet



PERCURSOS

Ines Linke e Louise Ganz

Período 10 a 29 abr 2007 | Galeria Arlinda Corrêa Lima

Bate-papo com as artistas 10 abr 2007 20h30 | Galeria Arlinda Corrêa Lima

Micro-alegrias

As intervenções de Ines Linke e Louise Ganz chamam atenção pela empatia que elas manifestam com o atual contexto de surgimento e circulação da arte. Os suportes tradicionais de exposição da arte, no momento de sua realização, os mecanismos experimentais dos percursos fogem, antes, de todo tipo de relação complacente com as infraestruturas culturais tradicionais. O fato de escolher baldios é uma maneira de tentar, na andadura do acontecer e na relativa imprevisibilidade do ato que o público pode ter das ações, reinventar para a proposta artística uma situação cada vez mais aberta àquilo que a dinâmica do lugar pode aventar. Frente a trabalhos que têm um caráter a primeira vista estático, parece que a experiência mostra-se por aquilo que é, conforme a etimologia, e além do do cotidiano do percurso usual conhecido, atravessar o confinamento. As ações distribuem também a autoria da experiência entre artistas, público, objetos usados e contexto, seja a natureza, a cidade, a marca da intervenção industrial, a cidade, a ideia de possíveis frestas físicas e relacionais etc. todos estes componentes se apropriando uns dos outros para estruturar um relevo simbólico.

O percurso chamado Cano é uma alegoria efêmera e leve de um mundo que se desloca sobre as divisões do ato artístico: debaixo da linha-verde, que desce, conforme o tempo, seus relevos diferenciados, correm e circulam as ideias, os pensamentos, as ações. Cano é um duplo percurso. Retraça o vetor topográfico pré-existente para a criação de um novo percurso. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística.

O Cano tem a ideia de escalar a linha-verde, que desce, conforme o tempo, seus relevos diferenciados, correm e circulam as ideias, os pensamentos, as ações. Cano é um duplo percurso. Retraça o vetor topográfico pré-existente para a criação de um novo percurso. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística.

O Cano tem a ideia de escalar a linha-verde, que desce, conforme o tempo, seus relevos diferenciados, correm e circulam as ideias, os pensamentos, as ações. Cano é um duplo percurso. Retraça o vetor topográfico pré-existente para a criação de um novo percurso. Seu significado é a marca de seu impossível enquadramento num espaço que não se adequa ao formato tradicional da arte. Perceber o mundo que se abre além da empatia parietal, uma maneira de escapar ao traçado da intervenção artística.

mas do que propriamente artísticas. As intervenções urbanas, endereçadas a um público eventual, que às vezes aparece, que às vezes não aparece para compartilhar a proposta experimental – quase sempre em lugares onde a arte contemporânea nunca é levada – , tem sempre em favor de um despertar estético. Aliás, sua originalidade consiste mesmo em reduzir imensamente o caráter artístico, no sentido que este significa a marcação própria de estruturas identificáveis como sendo “de arte”. Nas intervenções de Ines Linke e Louise Ganz, o ponto de partida – e o apagamento do artístico pela abertura de uma possibilidade puramente estética – sente perceber, se abandonar a uma situação inusitada. Para isto, nos lugares, ambientes e lócus vagos, sem uso a priori – espaços que são a má consciência da cidade ou a parte danificada que, ao mesmo tempo, escapa à apropriação selvagem da especulação, salvagem, como selvagem – elas recorrem à instalação de um material simples, como que um afeto de objetos cujas ressonâncias são cotidianas e vinculadas a atividades “não produtivas” dentro de contextos de alimentação, conversar, ler, olhar ao redor etc. atividades fundamentais que nos mostram sistematicamente em nome de uma lógica produtivista que “requisiciona” os vãos e tempos. São, de maneira discreta, possibilidades de micro-alegrias insuspeitas que Ines Linke e Louise Ganz levam em micro-espacos. Ao mesmo tempo, chocar uma mesa ao pé de uma árvore para fruir a sombra, a luz, a surpresa, a heresia do tempo etc. atividades fundamentais que nos mostram sistematicamente em nome de uma lógica produtivista que “requisiciona” os vãos e tempos. São, de maneira discreta, possibilidades de micro-alegrias insuspeitas que Ines Linke e Louise Ganz levam em micro-espacos.

Agora, é impossível que o fato de levar a documento dessas ações dentro de um espaço de exposição reintroduza de certa maneira a prevalência da instância tradicional de legitimação das visualizações artísticas: galeria ou museu. O público que vê a exposição tem muitas chances de ser tocado – e mesmo em número de pessoas – que o público integrado casualmente nas ações realizadas em territórios esquecidos da cidade. É preciso que estas ações migrem para outros lugares? A força e a beleza do trabalho de Ines Linke e Louise Ganz reside precisamente no fato de ampliar a dimensão crítica de seus trabalhos, levando-os a adquirir com relação a eles mesmos um distanciamento procedimental necessário para criar condições para a construção do jogo. Essa dialética repousa sobre a necessidade de o imitado sair dele mesmo, de se libertar, para melhor estar e a si mesmo e operar positivamente a conquista de um auto-perfaturamento consciente. Não basta que essas ações e que a exposição posterior dessas registros se relacionem historicamente com as condições urbanas no fim das ações essenciais por Robert Smithson, vinculadas à passagem de um experimento artístico no ato para o novo da exposição, modo semiológico e técnico de primeiro. Ao voltar através de encenações e de imagens que são como fotos fotográficas de um filme, os objetos e mídias criadas durante as ações, Ines Linke e Louise Ganz abrem luas inesperadas em um contexto de revelação novo para elas, como se a sala de exposição fosse o cenário escuro de um devir-público das experiências ainda confidenciais até agora. Cada artista precisa ver seu próprio passar pelo crivo de recepção. Toda artista precisa ver seu trabalho passar.

Agora, é impossível que o fato de levar a documento dessas ações dentro de um espaço de exposição reintroduza de certa maneira a prevalência da instância tradicional de legitimação das visualizações artísticas: galeria ou museu. O público que vê a exposição tem muitas chances de ser tocado – e mesmo em número de pessoas – que o público integrado casualmente nas ações realizadas em territórios esquecidos da cidade. É preciso que estas ações migrem para outros lugares? A força e a beleza do trabalho de Ines Linke e Louise Ganz reside precisamente no fato de ampliar a dimensão crítica de seus trabalhos, levando-os a adquirir com relação a eles mesmos um distanciamento procedimental necessário para criar condições para a construção do jogo. Essa dialética repousa sobre a necessidade de o imitado sair dele mesmo, de se libertar, para melhor estar e a si mesmo e operar positivamente a conquista de um auto-perfaturamento consciente. Não basta que essas ações e que a exposição posterior dessas registros se relacionem historicamente com as condições urbanas no fim das ações essenciais por Robert Smithson, vinculadas à passagem de um experimento artístico no ato para o novo da exposição, modo semiológico e técnico de primeiro. Ao voltar através de encenações e de imagens que são como fotos fotográficas de um filme, os objetos e mídias criadas durante as ações, Ines Linke e Louise Ganz abrem luas inesperadas em um contexto de revelação novo para elas, como se a sala de exposição fosse o cenário escuro de um devir-público das experiências ainda confidenciais até agora. Cada artista precisa ver seu próprio passar pelo crivo de recepção. Toda artista precisa ver seu trabalho passar.

Agora, é impossível que o fato de levar a documento dessas ações dentro de um espaço de exposição reintroduza de certa maneira a prevalência da instância tradicional de legitimação das visualizações artísticas: galeria ou museu. O público que vê a exposição tem muitas chances de ser tocado – e mesmo em número de pessoas – que o público integrado casualmente nas ações realizadas em territórios esquecidos da cidade. É preciso que estas ações migrem para outros lugares? A força e a beleza do trabalho de Ines Linke e Louise Ganz reside precisamente no fato de ampliar a dimensão crítica de seus trabalhos, levando-os a adquirir com relação a eles mesmos um distanciamento procedimental necessário para criar condições para a construção do jogo. Essa dialética repousa sobre a necessidade de o imitado sair dele mesmo, de se libertar, para melhor estar e a si mesmo e operar positivamente a conquista de um auto-perfaturamento consciente. Não basta que essas ações e que a exposição posterior dessas registros se relacionem historicamente com as condições urbanas no fim das ações essenciais por Robert Smithson, vinculadas à passagem de um experimento artístico no ato para o novo da exposição, modo semiológico e técnico de primeiro. Ao voltar através de encenações e de imagens que são como fotos fotográficas de um filme, os objetos e mídias criadas durante as ações, Ines Linke e Louise Ganz abrem luas inesperadas em um contexto de revelação novo para elas, como se a sala de exposição fosse o cenário escuro de um devir-público das experiências ainda confidenciais até agora. Cada artista precisa ver seu próprio passar pelo crivo de recepção. Toda artista precisa ver seu trabalho passar.

Figura 44 – Percursos, LINKE e GANZ, 2007.



Figura 45 – *Percursos*, LINKE e GANZ, 2007.

longo dos 22 metros. O caminho é construído pelo próprio espectador na área aberta de 57 m². Muda-se a visualidade da galeria para um panorama tridimensional que convida à criação de um trajeto e da construção do espaço em relação à imagem. No *Percurso 1* e na *Construção 3*, criamos propostas abertas, situações pictóricas que inserem o espectador em uma nova relação espacial, agora, dentro da galeria. A manipulação dos materiais, em vez de serem deslocados literalmente, resulta na sua recriação que convida o público novamente a ser co-autor e construir a sua própria situação. A vivência acontece dentro do contexto da galeria. A experiência do *site* original inicial é (re-)encenada.

Mais do que acomodar-se ou alojar-se, os dois trabalhos tomam posse do lugar, estabelecendo novas relações espaciais e (re-)significando o lugar. A Arte (também a antiarte, arte urbana e arte pública) está ligada à noção do museu, da galeria e dos salões. O ato ou efeito de instalar uma obra de arte em um espaço predeterminado se dá via apropriação desse espaço. A intervenção, o ato de colocar-se entre, estabelece uma troca de significação bidirecional na qual a obra revela o seu contexto, e o espaço externo revela a obra. Em um processo dialético, as duas instâncias se transformam. Mas as relações que um trabalho estabelece extrapolam o seu lugar físico. O espaço pode ser pensado como uma série de padrões sociais que estabelecem uma ordem. Ele existe dentro de uma dimensão institucional que expande as suas características físicas e espaciais para um outro contexto externo. Todos os eventos culturais são informados pela inserção num outro sistema. Os espaços culturais existentes, como partes de um mecanismo codificado, servem a funções ideológicas e mercadológicas. Conscientes ou não, os trabalhos apresentados nesses mecanismos são influenciados pelas práticas sociais, econômicas e políticas do lugar. Pensar na auto-suficiência da obra significa ignorar as convenções institucionais e operações inerentes ao lugar.

Uma intervenção num determinado lugar implica a decodificação das convenções e a exposição das operações para tratar da relação deste lugar e seu contexto mais amplo. Para a crítica do funcionamento convencional, o espaço

assume o papel do ponto de partida, não como um fim em si, mas como possibilidade de revelar uma outra realidade que se esconde atrás da aparência.



Figura 40 – *Intervenção*, ASHER, 1974.



Figura 41 – *Intervenção*, ASHER, 1979.

Com essa intenção, o espaço depende menos de parâmetros físicos porque a obra acontece num sistema de relações que são visualizados pelo trabalho, como na instalação de Michael Asher na Claire Copley Galeria em 1974 (Figura 40) e no deslocamento de uma propriedade do *Art Institute* de Chicago em 1979 (Figura 41).

O trabalho de Michel Asher lida com questões sobre a condição da arte dentro do seu contexto arquitetônico e institucional. Nos dois trabalhos, ele torna as condições e convenções da disposição das exposições visíveis. Em sua instalação na Galeria Claire Copley em Los Angeles, M. Asher interfere na arquitetura da galeria para abrir a vista, revelando o escritório e o depósito da galeria. Ela aponta para as relações socioeconômicas e o enquadramento institucional que emolduram as obras de arte convencionalmente expostas. Para a 73rd exibição Americana no *Art Institute* de Chicago, em 1979, M. Asher (re-) posiciona a escultura de *George Washington*, feita por Jean Antoine Houdon, em 1788, do espaço externo do museu para dentro da galeria. A escultura foi removida de seu pedestal e colocada na Galeria 219, um espaço dedicado à pintura, escultura e arte decorativa europeia do século XVIII. Assim, o artista insere a escultura no seu contexto temporal, espacial e histórico. A inserção da escultura, desgastada pela exposição ao tempo, nesse novo contexto modifica a aparência da galeria, chamando a atenção para as seleções e categorizações que contribuem para a percepção dos objetos de arte e os fatores institucionais que determinam o significado das obras.

As instituições artísticas funcionam como lugares simbólicos que abrigam um conjunto de obras às quais são atribuídos valores e legitimidade. A inteligibilidade das obras dá-se nas características desse conjunto que se forma por meio da dinâmica de inclusão e exclusão. Nas artes, existem lugares institucionais com diferentes propósitos, o *templo* – o espaço da sacralização, o *forum* – o espaço do entretenimento e o *laboratório* – o espaço da experimentação.

A apresentação das obras ao público é acompanhada de uma explicação, um discurso, para garantir a atualização dos objetos. A demarcação de um trabalho como obra artística dá-se por sua inclusão no sistema da arte e no contexto da cultura. Nesse momento, um valor externo à obra é agregado. Para decidir o preço dos trabalhos da exposição *Percursos*, ou estabelecer um valor referencial para cada *Construção*, pensamos em primeira instância, no custo dos materiais, dos objetos e das impressões; mas, na segunda instância, esse valor aumentou significativamente. Aos trabalhos foram agregados outros valores simbólicos, estéticos e econômicos, que são reflexos de uma prática política. Tais práticas e mecanismos não são neutros, mas definem e categorizam a produção artística.

Podemos então pensar que todas as atitudes assumidas em relação às coisas dependem das convenções dos espaços. O trabalho ganha vida própria pela associação a sistemas. O gesto de expor é uma ação de deslocamento, que coloca as coisas em suspensão temporária, mas, logo em seguida, estabelece novas relações pelo novo contexto que atribui sentidos externos. A participação do espectador depende tanto do seu lugar de observação como do dinamismo exterior que relaciona e regula os componentes. O envolvimento, a efetivação da participação é visível quando o espectador age ou reage às coisas propostas. A provocação de uma ação transforma o trabalho em um objeto relacional. O objeto passa a ter uma função. Quando se fala da inutilidade do objeto de arte, qual é a noção de inutilidade? Os trabalhos expostos desafiam a noção de eficiência, utilidades e de produtividade da nossa sociedade.

A relação espacial dos objetos expostos com o local da representação, que pode ser um lugar exterior ou interior, cria uma situação que exhibe uma qualidade ambiental. A característica ambiental de uma exposição compõe ações, sugere movimentações e comportamentos e, assim, teatraliza o espaço da galeria. Os objetos expostos transformam o público em participante e criam um encontro entre as instâncias do processo como um todo. A colaboração não acontece necessariamente dentro dos limites espaciais, mas entre as diferentes instâncias. A diferença de trabalhar em espaços institucionais, que vendem a imagem da pureza, e em espaços outros, que são os espaços contaminados pelo cotidiano, é que se tem a ilusão de que os espaços preparados para receber Arte são mais controláveis e mais facilmente dominados pelas intervenções artísticas. Mas o cotidiano não está ausente na galeria. Pode se comportar de diferentes maneiras em uma galeria.

Mas o público, na sua maioria, ao entrar na galeria não pretende sentir ou viver, ele quer entender. A sobreposição do campo interpretativo ao campo performático é inerente ao espaço da exposição. Além dos processos das intervenções e construções *in situ*, que são constituídos por meio da ação que se desloca para a galeria, no espaço da exposição *Percursos*, um comportamento cotidiano, em uma mesa, em uma cama, questionaria as convenções do espaço, um comportamento do vigia com a sala vazia, mas não as fronteiras tradicionais da arte. No caso da instalação, o trabalho não é um registro ou uma imagem impressa, mas uma área que se abre à percepção estética, à cinesfera do espectador e que convida à interação. Enfatizamos, assim, a presença do público em relação aos materiais expostos. Por meio da teatralização o espaço abre-se à dimensão sensível que, na galeria, como nos espaços exteriores, leva a uma reflexão sobre o entorno que faz parte da *Lebenswelt*, do espaço vivencial, dos processos do cotidiano, das práticas sociais. Distanciados do mundo cotidiano, mostramos sua condição teatral: a artificialidade da realidade vivida.

Acredito que essas formas de teatralidade são capazes de participar em discussões políticas, ao levantarem perguntas sobre como as pessoas lidam com

os espaços e como se produz realidade que vai além da percepção da cidade cenográfica. As potencialidades das ações individuais e coletivas interagem para estabelecer um significado ligado às vivências e aos processos performativos. Esse significado entra em relação, transforma o espaço fixo em espaço de jogo. A estrutura do processo depende do distanciamento, da suspensão para criar ações em um campo que interrompe o contínuo do cotidiano banal, do automatismo e permite que um outro potencial do espaço se revele e as ações se transformem. A partir das ações individuais são experimentadas relações espaciais e criadas experiências de novas interações. O processo da ação confronta a percepção e a experiência que resulta da ação. A analogia ao teatro e a inutilidade pública das situações podem ser vistas como uma agressão simbólica que questiona e reinventa os espaços existentes.

6 CONCLUSÃO

A arte é um estado de encontro...

Nicolas Bourriaud

Artaud (1984) ataca o conceito artificial da cultura como um sistema de controle das sociedades ditas civilizadas que impõe e rege nossas ações e o espírito das coisas. Ele insiste na idéia da *cultura em ação* que se torna em nós como um novo corpo. Diante da impotência de ter a vida, ele propõe a modificação de todas as nossas idéias sobre a vida.

Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e, de outro, a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida (ARTAUD, 1984, p.18)

Antes de tudo, ele vê as manifestações artísticas como protesto, mas também acredita na possibilidade de se exprimir por meio de atos teatrais, em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida permanece intacta, e que a verdadeira cultura age por sua exaltação e por sua força. Artaud (1984) propõe rejeitar as limitações habituais e os poderes do homem e tornar infinitas as fronteiras daquilo que se denomina realidade. *Não nos contentarmos em sermos simples órgãos registradores.*

O corpo anatômico é tanto biológico, quanto orgânico e político. Esse organismo é um corpo submetido às subdivisões em funções hierárquicas. Ser submetido aos órgãos contrapõe-se à vida. O *corpo sem órgãos* se opõe aos estratos de organização do organismo e das organizações do poder. O corpo é sempre singular, o manifesto das forças da criação que trabalha contra o receituário do *savoir-faire*, da passividade, da alienação e da inclusão. Desaprender e abandonar os princípios dos diversos sistemas leva ao exercício de recriar a vida. Isso é um exercício contra as representações fixas e repetições, uma investigação da possibilidade de invenção de singularidades, o evento corpo, um exercício que permite viver o próprio mundo e produzir o real por meio do livre exercício de vida.

A exposição *Percursos*, de certa maneira, foi projetada a partir das convenções e regras da galeria. O senso estético, as ações e o comportamento do público e dos artistas são condicionados e conscientes. Os elementos e dimensões constitutivos das proposições relatadas nos capítulos anteriores são de uma ordem ambiental, eles solicitam movimentação e são o exercício de um comportamento familiar da esfera privada em coletivo, em um espaço. A ordem ambiental acontece no domínio da experiência, dilatando as capacidades sensoriais e criando um estado de invenção coletiva. O corpo, a dimensão primeira em um trabalho de arte, é convidado a uma postura ativa, não-estática e propositiva.

Os trabalhos mencionados jogam com conceitos e espaços, dinâmicas organizadoras e desorganizadoras, acasos e infiltrações em uma determinada ordem das coisas para criar uma reflexão sobre as normas e os *momentos de arte*. A proposta relacional do trabalho artístico, pensar processos a partir de forças e potencialidades dos espaços, das pessoas e situações, estende a produção de sentido individual a uma reflexão sobre a vida em comum, a cenobiose.

Agenciamentos em grupos teatrais e coletivos de artistas podem ser entendidos como micropolíticas, independentemente da sua produção artística, por serem uma resistência ao individualismo da sociedade contemporânea. A busca de um sentido de comunidade é uma reação frente ao conformismo de comportamentos da sociedade individualista. Ao criar maneiras coletivas de fazer, as práticas artísticas tomam parte na formação de experiências comuns. O teatro, como veículo de diálogo entre os componentes, é um lugar de criação e de afirmação do singular. Para imaginar outras realidades e construir imagens cênicas, os autores precisam afetar-se primeiro para posteriormente afetar o outro. Essa condição requer uma disponibilidade, um estado aberto a impulsos e a receber proposições do outro. A ação do outro é tomada como estímulo para a própria criação, e as próprias proposições alimentam as criações alheias. A partilha das subjetividades resulta do conjunto de identidades que estabelecem

uma forma de ser comum, uma forma de arte que não é desvinculada de um produto ou de um resultado que se apresenta para um público, mas que mostra uma auto-suficiência como procedimento. No trabalho coletivo artístico, a formação do comum é o próprio processo da criação.

Uma postura ativa em relação à construção de espaços, a possibilidade de pensar em outras maneiras de se viver e uma postura crítica à situação presente dependem de uma liberdade e de uma criatividade que é inerente ao trabalho artístico. A sensibilidade puramente artística e a arte pela arte são ilusões modernistas; arte nunca deve ser auto-referente, não-relacional. O procedimento artístico, a expressão e produção de sentido têm um laço com o mundo e com a vida e depende do diálogo com outras áreas de conhecimento para fazer uma leitura sobre o mundo.

Estabelecer trocas, criar proposições de situações e encontros são modos de produção de arte. Peças teatrais, intervenções, atos performáticos e exposições criam lugares onde circulam idéias e relações capazes de produzir uma noção de coletividade. Um projeto como *Lotes Vagos* pode ser lido como uma experimentação social, mas também o evento teatral e a exposição são lugares onde se estabelecem encontros, são experimentados valores, confrontadas opiniões e geradas trocas que formam coletivos de indivíduos que compartilham uma experiência. Nas intervenções do documentário *M2*, nas *Construções* e na exposição *Percursos*, foram produzidos novas sensações, conhecimento ou sentido e criados lugares para o confronto de opiniões e de identidades culturais. As ações criaram eventos temporários, em que podiam conviver indivíduos e espaços em relações não automatizadas e em que podiam coabitar diversas realidades.

A Arte, com seus procedimentos e convenções, sempre teve implicações sociais e políticas. Ela está ligada à ação, a partir das relações que propõe entre obra e espectador, sendo, portanto, fundamentalmente, um ato político. Política como um modo específico de ação colocado em prática por um sujeito e derivado de um tipo particular de racionalidade. Rancière (2000) define

como política a atividade que desloca um corpo do lugar que lhe estava atribuído, que subverte uma função, que mostra o que não havia para ser visto e que faz entender como discurso o que só era percebido como ruído. Essa definição de política como uma instância na qual um conflito não é apenas representado, mas na qual a representação cria uma tensão entre os sistemas existentes mostra o potencial de transformação da arte. O caráter performativo das obras ambientais interfere diretamente na forma como se organizam as subjetividades e se estabelecem as relações entre pessoas e seu ambiente. Assim, podemos pensar também o espaço expositivo como lugar que não se restringe a representar e comentar a sociedade, mas que atua na sua produção, criando novas formas de subjetividade política (RANCIÈRE, 2000).

A globalização, o consumismo, a indústria cultural de massa e os códigos da representação espetacular regulam a percepção do indivíduo e as relações entre obra e espectador. As intervenções teatrais, as intervenções artísticas em espaços públicos e o ato expositivo operam na desconstrução das convenções da sociedade do espetáculo e trazem um questionamento em relação a seu papel na construção de um pensamento crítico e ao seu potencial de transformação. Alterando as formas de ver, de perceber e, portanto, de ser, ampliamos o potencial político da obra de arte. A valorização das pessoas, os acúmulos de experiências e de significações subvertem e redimensionam umas às outras e dão lugar à emergência de novas estruturas de sentido, nas quais a subjetividade da experiência é posta em evidência. A precariedade, a fragilidade e a efemeridade das intervenções têm força política; elas são inutilidades públicas, mas são vitais porque recolocam a questão da comunidade por meio do encontro entre pessoas, para desfrutar uma experiência. As relações intersubjetivas dentro de um comum trazem a possibilidade de induzir a novas formas de subjetividade política. Elas suscitam uma posição ativa em relação à construção dos espaços experimentados.

As derivas, as intervenções e os deslocamentos contribuem para promover, segundo Rancière (2000), uma ação política pelo deslizamento da

norma hegemônica. As sucessivas mudanças de organização espacial e a partilha da experiência entre artistas e espectadores alteram as categorias constitutivas do espetáculo (e da vida) – os sujeitos e objetos – assim como as formas de relação entre eles. Os processos de subjetivação e objetivação, que habitualmente transformam o espectador em sujeito passivo e a obra em objeto de apreciação, são subvertidos, dando lugar a um sujeito ativo. Ao se transformar em praticante, o espectador se manifesta.

A instalação, a arte ambiental e a teatralização de comportamentos e atos cotidianos transformam o público em participante e criam um encontro. A colaboração depende da ativação recíproca, da interlocução entre espaços, corpos e objetos. Para esse propósito, não há diferença entre trabalhar em espaços institucionais da arte e em espaços outros. Expõe-se um trabalho em uma galeria e convida-se a uma interação com uma construção em um lugar aberto, o que interessa é a interação com a proposta que se pode dar em todo lugar. Na galeria, como também em lugares outros, o significado, aquilo que é extraído de uma experiência, depende da associação entre o mundo dos sentidos e os objetos. A partir de um acontecimento único, cria-se uma possibilidade de experimentar a vida, vida concebida aqui como virtualidade, diferença, invenção de formas, potência capaz de retomar o corpo como afetabilidade, fluxo, vibração, intensidade. O público participa na construção de um jogo de significação. Impregnado pelas vivências, o mundo se abre para os sentidos. A relação entre espaço e percepção é uma interação na qual, ao deixar o espaço interferir no corpo, o ambiente se modifica. Estabelecem-se relações, memória das vivências, propriocepção e percursos nos espaços *entre* que estão sempre em processo de construção. A relação com o espaço pela experiência corporal permite enxergar algo presente.

O sentido espacial é mediado pelo corpo. Por meio da interação entre percepção, objetos e ambiente, são construídas situações de reconhecimento e estranhamento que potencializam os sentidos (BASBAUM, 2001). A propriocepção, um sentido interno do próprio corpo, depende do conjunto

completo de sensações porque é ele que é capaz de produzir sentidos e permitir uma construção do nosso corpo que é o único lugar que temos para estabelecer um diálogo com as coisas e com os outros.

O corpo participa na experimentação e na sensibilização. O estímulo à percepção, de aproximar-se, de envolver-se fisicamente deixa o público construir seu lugar de participação, sem antecipar todas suas escolhas, sem prefigurar as soluções ou criar pistas para comportamentos que foram antecipados pelos artistas. Uma particip/atividade, inventividade, a fruição de um *momento de arte* em que é possível estabelecer outras relações e transformar a percepção e o viver cotidiano. Na renovação do contato com o campo vivencial, o público participa na construção de um outro sentido; um exercício de sensibilização, que toma o corpo como suporte.

As propostas relacionais permitem reviver sensações e criar experiências novas. Com a perda da autonomia da obra de arte, o sítio passa a atuar como parte de um trabalho, interferindo diretamente na percepção. A exploração das potencialidades das relações espaciais em ambientes internos e externos – a transição do espaço metafórico para o espaço real – coincide com a busca da reintegração da Arte na vida cotidiana. Uma parte do público percebe, porém, a galeria como presente constante, tem uma noção da obra de arte estática e se compota em uma galeria como se fosse uma igreja, onde não é permitido falar, correr, rir etc. As obras, não são apenas elas mesmas no presente, mas parecem representar algo sagrado e eminente que não forma parte do nosso aqui e agora. Esta parte não se contenta com a significação do sensível, mas visa compreender a parte intencional e conceitual do artista. Acredito que a experiência das relações, a interação de idéias, localidades, lugares, objetos e ações constituam conexões que determinam a significação a partir de um deslocamento que questiona e reinventa os espaços. As transfigurações não são dadas previamente pelo artista e tampouco pelo espaço físico da galeria, mas são feitas na *Inter/loc/ação* entre as instâncias.

Existe uma relação interdisciplinar entre os espaços urbanos, artísticos e teatrais. Os trabalhos fora do contexto da galeria com sua perspectiva performativa abrem um ponto de vista sobre os objetos, espaços e os comportamentos em relação a eles, lugares com os quais não se tem contato como lotes vagos, infra-estruturas urbanas, pelas experiências corporais ganham um significado e começam a ser *percebidos*. Como nas obras (pós-)minimalistas, o espaço como contexto interage diretamente na formação de uma compreensão das relações existentes, ou da sua falta. O espaço em relação ao corpo é a base na formação dessa interação e para os processos de produção de percepção, do uso e da apropriação. O efeito do espaço em corpos e objetos cria interações, intersecções, simultaneidades de comportamento, espaços desiguais, paisagens imaginárias, *heterotopias*.

A relação com os lugares torna-se transparente, seja a hierarquia de espaços ligados à arte, a indeterminação de espaços abandonados, o descaso de lotes vagos, onde em cada um, a sua maneira, rege os comportamentos, condiciona as pessoas pelos códigos vigentes. Mas a constituição de lugares é o produto de um processo histórico, um processo em constante construção. Não são lugares fixos e podem ser transformados a partir da construção e inovação das relações. Ações são capazes de revelar potencialidades de ruas, lotes teatros, galerias etc. ou, pelo menos, criar registros para que esses lugares comecem a fazer parte constitutiva da cinesfera da pessoa. As intersecções e a simultaneidade de espaços desiguais questionam as fronteiras das relações convencionais. Os efeitos do espaço em corpos, objetos e práticas sociais se tornam aparente a partir da construção de *Erfahrungsräume*, lugares de experiências, lugares vividos onde se pode sentir vivendo.

Os espaços não são determinados somente pelos fatores territoriais e físicos. A partir da sua ativação, eles se transformam em lugares reais e imaginários (BACHMANN-MEDICK, 2006) e são capazes de simultaneamente ser material simbólico e real construído. O espaço como categoria artística resultou em práticas espaciais, diferentes formas de representação ou reinvenção de

espaços em que proximidade, distância, materialidade e presença são estratégias de representação. Pensando assim, o espaço não é uma categoria que forma a percepção, mas uma invenção, uma organização ficcional em que se pode construir ou desconstruir *inter/loc/ações*.

As sucessivas mudanças de organização espacial e a partilha da experiência entre artistas e espectadores alteram as categorias constitutivas do espetáculo (e da vida) – os sujeitos e objetos – assim como as formas de relação entre eles. Os processos de subjetivação e objetivação, que habitualmente transformam o espectador em sujeito e a obra em objeto de apreciação, são subvertidos, dando lugar a um sujeito. Essa experiência, a partir da interação entre corpos, objetos e lugares, cria instâncias capazes de estabelecer novas localidades e noções de realidade. A inter-relação foge da determinação dos espaços e se coloca em brechas de indeterminação, no *Thirdspace* (BACHMANN-MEDICK, 2006), o espaço 'entre', que aponta para a inexistência do espaço real e afirma o fato dos espaços urbanos serem produzidos.

A falta de identidade com os lugares, os conflitos sociais, estéticos, políticos e ambientais clamam por modificações. Pensar em ações que temporariamente criam relação entre pessoas é uma prática improdutiva, já que se trata de convivência, de lazer e de descanso. Mas o ser humano não se restringe às práticas quantitativas e produtivas, e a passividade impede as pessoas de criarem suas práticas e pensamentos. Esquece-se de que outros lugares são imagináveis e que existe um processo dialético entre o imaginável e o realizável que cria alternativas para o discurso hegemônico tradicional. O jogo das significações, a relação instável do evento teatral e da situação de arte interrompe o fluxo cotidiano. Cria-se sentido na acumulação de experiências e sensações que se inscrevem nos corpos e nos espaços e permitem *reinvenções do cotidiano*.

A perda da arte, enquanto objeto autônomo abriu espaço para a ação artística como possibilidade de criar um presente, uma nova realidade. A transitoriedade da ação dinâmica articula o espaço. Ela não é vista, mas vivenciada. São propostas artísticas que ativam pessoas para relacionar e

construir uma arquitetura viva, fundada no homem. É um exercício coletivo da criação de condições para uma participação ativa na vida. Ao integrar o objeto, o corpo e o lugar pode-se mobilizar as pessoas para emergir um *vir-a-ser* (CLARK e BORJA-VILLEL, 1998), corporificado e socialmente articulado que substitui o sistema de significação dominante por uma construção de sentido individual. Retomando as idéias de Artaud (1985), precisa-se de um reconstruir o próprio corpo para experimentar-se o poder sobre a vida.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martin Fontes, 2003.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural turns - Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 2006.
- BASBAUM, Ricardo. Políticas da percepção. In: *Novas Direções*. Rio de Janeiro: Itáu Cultural/MAM, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Tentativas sobre Brecht. In: *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidas (1967-2000)*. Organização: Paulo Sérgio Duarte; (Tradução: Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia) - Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. São Paulo: Nobel, 1997.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CLARK, Lygia; BORJA-VILLEL, Manuel J. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1998.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Of other spaces. In: MIRZOEFF, Nicholas (Org.) *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998.
- GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GROSSMANN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. In: *Item*, Rio de Janeiro, n.3, p. 29-37, fev. 1996.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HEISS, Alanna. *Dennis Oppenheim: Selected Works 1967-90*. New York: Harry N. Abrams Inc. and the Institute for Contemporary Art, 1990.
- HUCHET, Stéphane. A fenomenologia viva de Franz Erhard Walther. *Porto Arte*, vol.7, n.11, *Revista do instituto de Artes da UFRGS*, Porto Alegre, p.19-32, 1996.
- HUCHET, Stéphane. *Micro-alegrias*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2007
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. *Gávea*. Rio de Janeiro, 14 (14), p. 550-569, set. 1996.
- KASTNER, Jeffrey e WALLIS, Brian. *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *The anti-aesthetic-essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1984.
- LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalações. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.10. n.18, p.19-42, 1999.
- MEYER, James. *Minimalism*. London: Phaidon Press, 2000.

- MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martin Fontes, 1999.
- MIWON KWON. *One place after another: notes on site specificity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- MORRIS, Robert. Anti form. In: *Artforum*, Nova York, VI:8, p. 33-5, 1968.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.
- OLIVEIRA, Nicolas. *Installation art*. London: Thames and Hudson, 1994.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica e biopotência no coração do império. In: LINS, Daniel e GADELHA, S. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- PERNIOLA, Mário. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible - esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2000.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: LINS, Daniel e GADELHA, S. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço – técnica e tempo. razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Berkley: University of Califórnia, 1996.
- SUDERBURG, Erika. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço – tempo da arte*. 2000. 127f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- TSAI, Eugenie. *Robert Smithson unearthed: Drawings, Collages, Writings*. New York: Colombia University Press, 1991.

SITES

- Burnham, Jack. *Systems Esthetics*. Reprinted from Artforum (September, 1968).
Copyright 1968 by Jack Burnham. Available from:
<<http://www.volweb.cz/horvitz/burnham/systems-esthetics.html>>. Cited: 30.
Dec. 2005.
- MONOD, Jacques. *Of Strange Objects*. Vintage Books, 1972. Available from:
<<http://pratt.edu/~arch543p/readings/Monod.html>>. Cited: 30. Dec. 2005.
- LINS, Daniel. *Pensamento retorcido, Escrita retorcida*. Entrevista com Daniel Lins
Por Miguel Ângelo Oliveira do Carmo. Disponível em:
<<http://www.caosmos.com/daniel.html>> Acesso em: 3 jan. 2007.
- PELBART, Peter Pál. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Disponível em:
<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>> Acesso em: 3 jan.
2007.
- PEVSNER, Anton. GABO, Naum. *Manifesto realista*. In: PERISSINOTTO, Paula.
O cinetismo interativo nas artes plásticas: um trajeto para arte tecnológica.
Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em:
<<http://www.satmundi.com/tese/manir.html>>. Acesso em: 3 jan. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Eleven theses on politics*. Available from: <<http://www.zrc-sazu.si/www/fi/aktual96/ranciere.htm>>. Cited: 10 Feb. 2005 .
- RANCIÈRE, Jacques. *The politics of Aesthetics*. Available from:
<www.keitheatre.com> Cited: 10 Feb. 2005.
- SIEGEL, Kathy. *Sidney Tillim: Critical realist*. ArtForum, Sept.2003. Available from:
<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_42/ai_108691805>.
Cited: 30. Dec. 2005.
- SMITHSON, Robert. *A Provisional Theory of Non-Sites*. In _____. *Unpublished Writings in Robert Smithson: The Collected writings*, edited by Jack Flam, published University of California Press, Berkeley, California, 2nd Edition 1996.
Available from: <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>.
Cited: 3 Jan. 2007.

APÊNDICE



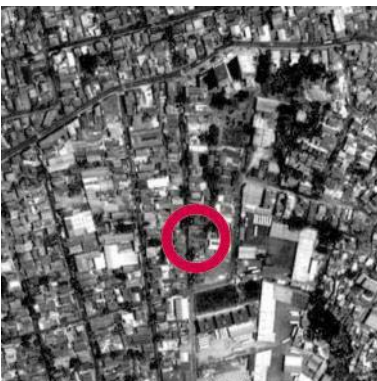
Rua Maria Martins Guimarães, 2007.
Bairro Sagrada Família, Belo Horizonte.



Cidade Cenográfica, 2006.
Vila Cafezal. Aglomerado da Serra, Belo Horizonte.



Perímetro, 2005.
Rua Tibiriçá, esquina com Rua Conselheiro Joaquim Caetano. Morro das Pedras, Belo Horizonte.



Topografia, setembro de 2006.
Bairro Padre Eustáquio. Rua Monte Santo, em frente ao número 311.



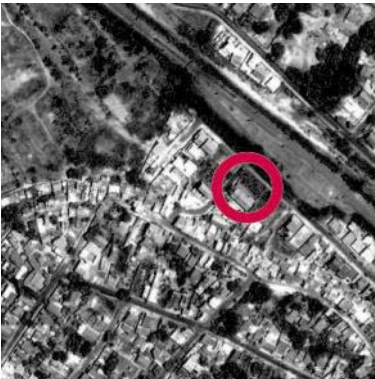
Banquete, outubro de 2006.

Bairro Ana Lúcia. Rua Vênus com Rua Hybris, Sabará.



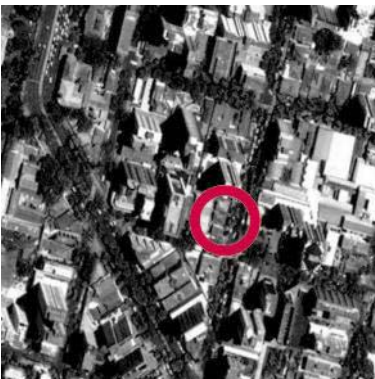
Cabeleireiro, setembro de 2006.

Bairro Funcionários. Rua Ceará, quase esquina com Rua Aimorés, lote com duas mangueiras.



Brinquedos, outubro de 2006.

Bairro União. Rua Y, esquina com Rua Prof. Amaro Xisto de Queiroz.



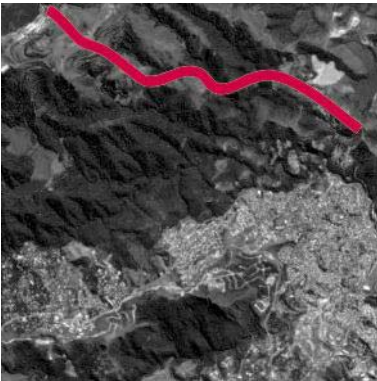
Piscina, setembro de 2006.

Funcionários. Rua Alagoa, esquina com Rua dos Inconfidentes.



Exibição, novembro de 2006.

Bairro Floresta. Rua Araripe, esquina com Rua Jaime Gomes.



Percurso 1, 2007.

Sistema de águas Rio das Velhas, Nova Lima.



Percurso 2, 2007.

Bairro Santa Lúcia. Rua Halley, Belo Horizonte.