

PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ

**INSERINDO DISPOSITIVOS RELACIONAIS: TÁTICAS
ARTÍSTICAS PARA DESACELERAR**

FLORIANÓPOLIS – SC

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS, HISTÓRIA E TEORIAS DA ARTE**

PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ

**INSERINDO DISPOSITIVOS RELACIONAIS: TÁTICAS
ARTÍSTICAS PARA DESACELERAR**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC,
para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. JOSÉ LUIZ KINCELER

**FLORIANÓPOLIS – SC
2007**

PAULO RENATO VIEGAS DAMÉ

**INSERINDO DISPOSITIVOS RELACIONAIS: TÁTICAS ARTÍSTICAS PARA
DESACELERAR**

Dissertação de Mestrado aprovada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas, História e Teorias da Artes.

Banca examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. José Luiz Kinceler (CEART/UDESC)

Membro: _____
Profa. Dra. Regina Melim (CEART/UDESC)

Membro: _____
Profa. Dra. Isabela Mendes Sielski (CEFET -SC)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Paulo e Nely
e as filhas, Livia e Gabriela

AGRADECIMENTO

**Zé Kinceler
Themis de Moraes
Sandra Lima
Regina Melim
Paulo Sérgio Silva
Jennifer Moor
Janaí Pereira
Isabela Sieslki
Giovana Zimmermann
Gabriela Gonçalves
Gabrielle Althausen
Edmilson Vasconcelos
Daniel Acosta
Cecília Dutra
Ângela Pohlmann**

Resumo

Esta dissertação está organizada de forma a abordar e refletir questões relacionadas à desaceleração. Na tentativa de compreender os processos criativos em arte, reconhecemos a importância de reinventar as múltiplas articulações entre a proposta, o proponente e o espectador. Proponho como tática artística para desacelerar, o trabalho de inserção da *Pedra 42*. Ele é aqui apresentado como um dispositivo relacional. Este trabalho gera encontros, instaura acontecimentos e provoca intervalos no espaço/tempo dos indivíduos que têm o seu “caminho” atravessado por este objeto. São pausas que têm como intuito promover uma desaceleração no indivíduo. *Pedra 42* é das propostas desenvolvidas, a mais referencial para esta reflexão, uma vez que com ela foi possível concretizar diferenças entre espectador e aquilo que agora é denominado *não-espectador*. O público que ignora a inserção é chamado de *não-espectador*, porque não tem expectativas. O *não-espectador* pode converter-se em espectador ao se deparar com a pedra. Nesse encontro, a descontinuidade no fluxo dessas pessoas, pode manifestar-se das formas mais diversas. Assim, ao invés de espectadores, há manipuladores, que agem direto sobre as propostas inseridas, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se co-autores ou até mesmo colecionadores/curadores destes objetos.

Palavras – chave: Dispositivo Relacional, Desaceleração, *Não-espectador*.

ABSTRACT

This dissertation is organized to approach and to reflect questions related to the deceleration. In attempt to understand the creative processes in art we recognize the importance of reinventing the multiple joints between the proposal, the proposer and the spectator. We consider the insertion work of "Rock 42" as artistic tactic to decelerate. Here, It is presented as a relational device. This work makes possible meeting, restores events and provokes intervals in time/space of the individuals that have their "way" crossed by this object. They are pauses that have as intention to promote a deceleration in the individual. *Rock 42* is one of the developed proposals as reference for this reflection, once that was possible to materialize differences between spectator and what now it is called *no-expectator*. The public who ignores the insertion is called no-expectator because they do not have expectations. The no-expectator can become expectator if coming across the Rock. In this meeting, the discontinuity in the flow of these people can be disclosed of the most diverse forms. Thus, instead of spectators, there are manipulators, that can act direct on the inserted proposals, placing them in another spot or collecting them, becoming co-authors or even though collectors/curators of these objects.

Keywords: Relational Device. Deceleration. No-expectator

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 18 |
| CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES | 24 |
| 1.1 CONSUMINDO INUTILIDADES. | 24 |
| 1.2 MATERIALIDADES VIVENCIADAS..... | 29 |
| 1.3 <i>TRIFEÇAS</i> | 35 |
| 1.3.1 <i>Abrigo meteorológico</i> | 40 |
| 1.4 GERINGONÇAS..... | 43 |
| 1.4.1 <i>Transbordador</i> | 44 |
| 1.5 EXPOSIÇÕES | 45 |
| 1.6 RE-COLHENDO PEDRAS | 51 |
| 1.7 <i>ARTEFATO</i> | 53 |
| CAPÍTULO 2 <i>INSERÇÕES CLANDESTINAS</i> | 57 |
| 2.1 <i>CALEIDOSCÓPIO</i> | 59 |
| 2.2 <i>MOCÓ PÚBLICO</i> | 60 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| 2.3 <i>PEDRA 42</i> | 61 |
| 2.3.1 Escolhendo Pedras..... | 61 |
| 2.3.2 Esculpindo Seixos..... | 63 |
| 2.3.3 Inserindo Vazios | 65 |
| 2.3.4 Produzindo Artefatos..... | 67 |
| 2.3.5 Encontro I..... | 68 |
| 2.3.6 Dispositivo | 71 |
| 2.3.7 Acontecimento | 74 |
| 2.3.8 Inserções..... | 75 |
| 2.3.9 Táticas de Inserção..... | 77 |
| 2.3.10 Encontro II | 78 |
| 2.4 <i>INSERÇÕES PEDRA 42</i> | 79 |
| 2.4.1 Primeira Situação..... | 79 |
| 2.4.1.1 Rio Camaquã..... | 80 |
| 2.4.1.2 Navio | 80 |
| 2.4.1.3 Naufragados | 81 |
| 2.4.2 Segunda Situação..... | 82 |
| 2.4.2.1 Praia do Santinho..... | 82 |
| 2.4.3 Terceira Situação..... | 83 |
| 2.4.4 Quarta Situação..... | 84 |

| | |
|--|------------|
| 2.4.4.1 Jardim da UFSC..... | 85 |
| 2.4.4.2 Recepção do Ceart/UDESC | 85 |
| 2.4.4.3 Novo Museu Oscar Niemeyer – Curitiba/PR..... | 85 |
| 2.4.4.4 Fundação Cultural de Criciúma/SC..... | 85 |
| 2.4.4.5 Exposição Amélia Toledo | 85 |
| 2.4.4.6 Bienal Internacional de São Paulo | 86 |
| 2.4.4.7 Engenho do Ataíde | 87 |
| 2.4.4.8 Coliseu | 89 |
| 2.4.4.9 Uma pedra para Davi | 90 |
| 2.5 PROCEDIMENTO DE INSERÇÃO | 90 |
| 2.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES..... | 93 |
| CAPÍTULO 3 – NÃO-EXPECTADOR..... | 95 |
| 3.1 RE-SITUANDO O ESPECTADOR..... | 95 |
| 3.2 PARA UMA NOÇÃO DO NÃO-EXPECTADOR..... | 108 |
| 3.3 DESACELERAÇÃO | 111 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 114 |
| REFERÊNCIAS..... | 115 |

INTRODUÇÃO

Podemos inicialmente reconhecer que é de vital importância para a compreensão do processo criativo em arte se levar em consideração as múltiplas articulações entre a proposta artística, o propositor e o espectador, quando esses são reinventados. Isto indica que o processo criativo levado a cabo pelo artista implementa-se quando esse agencia outras maneiras e regras para com o jogo representacional. Antes de lançar-nos na reflexão sobre o processo criativo individual, reflexão que toma por objeto de estudo nossa própria trajetória artística, é necessário esclarecer o que entendemos por função da representação artística em nosso tempo, para deste território compreender como o conjunto de certas propostas foi materializado.

Representação é uma palavra que assume significados diferenciados, conforme o contexto a que se está referindo. Como sabemos, somente podemos agir na realidade por intermédio do conhecimento das formas que a articulam, isto significa que não pode existir produção da realidade fora das esferas públicas articuladas por distintas representações. É um jogo de interesses e de poder em que ciência, filosofia e arte formam o que se entende por cultura. Hoje, essas formas de representação atuam segundo uma lógica esquizofrênica do capital e, simultaneamente, no melhor dos casos, encontram formas específicas de resistência a um processo de globalização econômico que avança de forma assustadora por todo mundo. Neste processo capitalista de homogeneização de nossas identidades, somos produzidos e vistos como meros

consumidores, que devem ser induzidos a participar passivamente do espetáculo, atuando como simples cenário em uma peça em que a indiferença do capital a todos tenta nivelar. É produção de imagem, de cascas simulacrais que escondem o real. Se o projeto moderno com seus ideais de igualdade, fraternidade e prosperidade foi desvirtuado, para Habermas, ou fracassado em definitivo, para Lyotard (1987), um novo “metarrelato” ocupa o imaginário coletivo como resposta a uma sociedade fundada na reprodução do consumo imediato, que nos arremessa da fragmentação do indivíduo ao descompromisso e à indiferença para com o outro. É neste ponto que a função da arte passa a ser implementada como forma de contra-representação. Isso leva a reconhecer que nesta esfera pública de representações podem existir formas de atuação artísticas que instaurem pequenas resistências, proposta que em nosso estudo estamos reconhecendo como “retardamento”, a partir de formas de atuação que atuem no micro-cultural. É reconhecer também que os três planos que estruturam a representação artística, o produtor, a proposta e a recepção, apresentam-se hoje, em articulação dinâmica não autoritária capaz de construir experiências e de ampliar o conhecimento com relação a temas não unicamente marginalizados pelo discurso moderno, senão alusivos a um “real” inalienável do sujeito, de sua identidade cultural, gênero, sexo, raça, etc. Isto implica em aceitar que a arte na atualidade não tem mais a pretensão de impor-se como verdade, senão promover, como primeiro passo a futuras transformações, certa qualidade “vivencial” do obrar artístico que possibilite o acesso à diferença, através de um processo de convívio entre os participantes, capaz da promoção de devenires. Entretanto, para que

um processo criativo seja efetivo, a proposta deve assumir o “outro”, o receptor público, de tal maneira que ele entre “realmente” em representação, o que faz com que o espectador tenha a possibilidade de se sentir implicado eticamente na experiência sensível do jogo representacional em arte. Jogo que a partir da nossa vivência nos permitiu visualizar a figura de um *não-espectador*.

Por outro lado, como vivenciado em nossos dias, a roda viva do consumo rouba o tempo para a manifestação da individualidade, rompe com relações de intersubjetividade, enfraquece consideravelmente nosso poder criativo, impede-nos de gerar descontinuidades em nosso próprio cotidiano. O “intervalo” necessário para restabelecer um equilíbrio criativo na reinvenção do cotidiano, o tempo próprio para perceber e atuar em deslizamentos espontâneos na realidade, inserindo proposições clandestinas no fluxo da realidade, fica restrito e apaziguado a momentos de lazer predeterminados que, na maioria das vezes, desaparecem com o fim do espetáculo. Dentro da fragmentação que esta forma de representação impõe ao sujeito, pelos meios de comunicação, produção e recepção massificados, a função da representação artística pode reativar a imaginação e, para que continue cumprindo com seu papel de resistência, a prática artística deve ampliar seu espaço de atuação propondo táticas criativas críticas, táticas que além de utilizarem os próprios referentes de outros campos representacionais gerem descontinuidades na realidade.

Como vivenciado pela arte contemporânea, na medida em que cada contexto cultural amplia a visão de si mesmo, novas formas artísticas se manifestam, fazendo com que o ato de instaurar uma presença exija do artista respostas não contempladas, atos descontínuos. Um espaço-tempo de atuação inserido na realidade que causa uma perturbação, um estranhamento no cotidiano. Nesta nova situação, o processo criativo deixa de ser o fim e assume uma nova condição, a de ser um meio para proporcionar o encontro entre diferentes experiências de vida. O artista, nesta situação, supera limites deterministas, passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados a priori. Ou seja, em seu gesto criativo o artista substitui a representação pela produção de presença. O professor de teoria da Arte e crítico da Universidade de Castilla La Mancha, José Luiz Brea (apud Kinceler et al, 2007), alerta-nos a respeito das novas funções do artista:

o trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação. Este modo de trabalho que chamamos de artístico deve a partir de agora consagrar-se a um produzir semelhante - na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. [...] O artista como produtor é, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública.

Em nossa presente condição, agora culturalmente já mais complexa, a competência do artista não se limita mais à criação de obras de arte pautadas segundo lógicas de

representação convencionalizadas. Em nossos dias, o sentido de representar expande sua forma de atuar deixando obsoletos antigos conceitos de representação. Do espaço fechado do museu, da galeria e das instituições, o trabalho artístico se volta às questões em que a crítica da representação na arte oferece continuidade aos desdobramentos efetivados, a partir do reconhecimento de seu campo expandido. O artista passa a atuar hibridamente, com diferentes meios e em trânsito pela cultura. Em consequência, o torna um híbrido conceitual e vivencial capaz de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Com isto, a antiga visão de representação que tinha o produtor, a obra e a recepção como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é substituída na arte contemporânea pela relação complexa entre essas partes, pela qual podem ser geradas estratégias criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras.

Para fazer uma reflexão sobre a reinvenção destas regras, como as articulações entre artista, proposta e espectador estão acontecendo em nossa pesquisa artística, esta dissertação está basicamente construída a partir de três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Antecedentes*, aborda a industrialização e o consumo, apontando esses vetores como responsáveis pela aceleração da vida cotidiana. E refaz um percurso que está estruturado a partir de nossas preocupações a respeito das relações que existem entre espaço público, espaço institucional e criação de objetos, tendo por pano de fundo o contexto e o significado de nossas memórias. Neste capítulo são abordados trabalhos em que são analisados aspectos de algumas peças, dando subsídios à compreensão de

abordagens utilizadas nas inserções em espaço cotidiano. As peças produzidas neste período contêm dispositivos que convidam o corpo a interagir com os objetos, como portinhas, manivelas, orifícios, instigando o espectador mais curioso à manipulação.

O capítulo 2, *Inserções Clandestinas* aborda três trabalhos de inserções de objetos realizados no espaço público, mas trata mais especificamente sobre o objeto intitulado *Pedra 42*, proposta que consiste em recolher seixos de rios, gravar na superfície da pedra os dígitos “0,42” que correspondem ao seu peso em quilogramas, e inseri-los no espaço público. Propomos a inserção da *Pedra 42* como um dispositivo relacional, que gera encontros e instaura acontecimentos, com a possibilidade de provocar intervalos no espaço/tempo dos indivíduos que têm o seu fluxo atravessado por esse objeto. A geração de pausas ou intervalos tem como intuito promover um desaceleramento no indivíduo. Os objetos funcionarão como dispositivos, de maneira a poder disparar reações múltiplas no público. Com relação à produção anterior, em que o objeto continha dispositivos de provocação, aqui o objeto fica mais reduzido e pontual, preciso, limitando-se ao dispositivo deflagrador, é o próprio lugar ou algo que já exista ali, que servirá de suporte para instalação do dispositivo. A pedra, seixo rolado enfatiza a materialidade, ao ser trabalhada pela natureza, erodido pelo atrito com a areia do rio, remodelando a superfície continuamente, conferindo-lhe formas mutáveis de acordo com a diversidade de sua composição, quando as arestas são suavizadas pela abrasão, tornando-a agradável ao tato. A dimensão a torna confortável ao toque, “ergonômico”, remetendo talvez a um artefato primitivo. Em contraste, a qualidade sofisticada da gravação, modifica

a pedra em um processo artificial (que remete ao cultural) que ao desgastá-la revela ainda mais sua materialidade. É por desgaste que o artista ao talhar os dígitos agrega significado, tirando material coloca informação. Contudo, a maneira como o objeto é exposto, como “armadilhas” colocadas no cotidiano das pessoas, nas ruas, calçadas, caminhos..., torna-se estranho ao lugar. Assim sua materialidade torna-se mais significativa pela sua presença física do que por suas qualidades escultóricas, ao ser largado aparentemente ao acaso, de forma discreta, não espetacular. Tornando-se uma sutileza que precisará ser descoberto.

Nesse exemplo vemos o artista como propositor utilizando-se de várias estratégias para a realização do trabalho, freqüente na arte contemporânea. A preocupação não é só com a conformação de um objeto, não é mais somente um “fazedor” de coisas, mas um articulador, como diz Eva Grinstein (*apud* Kinceler [et al], 2007):

Uma das principais qualidades da arte contemporânea, com a que é necessário negociar, radica na eleição de formatos que são a primeira vista, extra-artísticos por parte de indivíduos ou coletivos que operam nas bordas do museável e do galerizável, por exemplo, desenvolvendo suas práticas diretamente na esfera pública, no seio da comunidade, por fora das instituições assinaladas historicamente para acolher e conter esse produto a que entendemos ou entendíamos, como obra de arte. Esta classe de experiências - em que já não rende falar de imagens ou objetos senão, em todo caso, de processos, conceitos, dispositivos – chocariam com nossa miopia se hoje nos empenhâramos em caracterizá-las como alternativas, anti-institucionais ou contra-culturais.

A inserção torna-se mais eficiente quando as pedras são deixadas onde deveriam estar, ou seja, na margem do rio ou em um jardim ou calçada, onde existam outros seixos, onde

não se estranhe a presença de uma pedra, que seja “natural” pensar em pedra naquele local. É o dado cultural, o número gravado, que torna a pedra outra coisa, que a diferencia das demais, criando estranheza ou descontinuidade no espectador. Algumas pedras são colocadas de forma mais evidenciada, outras têm a chance bem remota de serem achadas. Mas é a estranheza causada pela gravação que move os espectadores a recolhê-la e a indagar-se: que pedra é esta, e o que significa este número? Quem a teria colocado aqui e porquê?

O ato de recolher algo do espaço público coloca o espectador diante de questões éticas e morais. O que é público e o que é privado? O que é meu e o que é de todos? O que autoriza alguém a recolher este objeto? Acreditamos que sua instalação no espaço cotidiano, sem moldura, sem recorte que a separe da realidade, quando a pedra entra no percurso do espectador, coloca-a no limite entre arte e vida. Assim, ao lugar de se ter espectadores, há manipuladores, que agem direto sobre a inserção das peças, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se co-autores ou até mesmo colecionadores/curadores desses objetos.

Com esta ação, o trabalho pode passar do espaço público ao privado, assumindo uma nova contextualização e outra significação. O trabalho continua acontecendo com a ação do espectador, que poderá dar de presente, jogar fora ou levar para casa, onde poderá guardar, esconder ou colocar em exposição sobre um móvel, tomar atitudes não programadas pelo artista/propositor. Não existe uma previsibilidade sobre o destino do

trabalho, e nem existe uma pré-concepção ou alguma indicação de ser um trabalho artístico, nem há uma preparação para o seu encontro. O que existe é uma descontinuidade no fluxo destas pessoas, que é manifestado das formas mais diversas, até mesmo ignorando a pedra. Portanto temos chamado este espectador de *não-expectador*, porque não tem expectativas. *Pedra 42* é das propostas desenvolvidas, a mais referencial para nossa reflexão, uma vez que com ela pudemos concretizar diferenças entre espectador e aquilo que agora denomino pela categoria de *não-expectador*.

O terceiro capítulo trata justamente sobre esta categoria, de como o espectador é levado a participar ou não da proposição em arte. Como temos realizado inserções em espaços cotidianos, em que o público não possui uma expectativa, por desconhecer a existência de um objeto inserido em seu fluxo, e evitarmos a promoção de espetáculo em torno da inserção, concordando com Gabriel Orozco (2005, p.187), quando diz que será definido pelo próprio indivíduo (público) se aquela realidade é ou não espetacular, nestas condições temos chamado o público destas inserções, de não-expectadores.

Esta reflexão está organizada de forma a introduzir questões relacionadas a industrialização e das conseqüências do consumo acelerado, e de como isto tem trazido modificações culturais e sociais em nossos dias, seguido de uma abordagem parcial de nossa produção anterior, que determina o que temos realizado hoje (objetos inseridos no espaço público), onde o espectador é participador e pode definir o direcionamento do

trabalho. Esta estrutura tem por finalidade oferecer profundidade às reflexões sobre nossa produção, não significa separar nem engessar o pensamento. Ao contrário esperamos que o leitor desta dissertação seja motivado a uma compreensão rizomática.

CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES

A Revolução Industrial, a invenção da fotografia, o cinema foram fatores que entre outros, influenciaram a postura de alguns artistas, a partir daquele momento. A fotografia liberou os artistas da representação fiel de um objeto, perdeu a função de retratar e em compensação ganhou liberdade para realizar suas pesquisas individuais. Já a Revolução Industrial deflagrou uma produção de objetos sem limites, fator que passou a interessar artistas, como Marcel Duchamp, na medida em que se apropria de objetos do cotidiano, como um mictório, objeto industrial, fabricado identicamente a centenas de outros, apenas inverte a sua posição, assina e envia-o para uma exposição de arte. Duchamp com esse gesto, demonstrou, nas palavras de Agnaldo Farias (1999), “que a produção de novos sentidos, [...] não são coisas que se esgotem no objeto instituído como artístico, e também que arte é uma prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz”.

Ainda Hal Foster (2001, p.67), diz que “a partir da Revolução Industrial se estabelece uma contradição entre ‘a criação estética individual’ e a ‘produção social coletiva’, principalmente com o uso de procedimento de solda e paradigmas como o *ready-made*¹”, que segundo Foster, será atenuada com a produção minimalista e pop. Mesmo antes de Duchamp ter proposto o primeiro *ready-made* a *Roda de Bicicleta* em 1913, Picasso e

¹ *Ready-made*, “[...] tipo de arte que Duchamp [...], havia começado a fazer, baseada em objetos comuns [...] eram em sua maioria, objetos manufaturados de reconhecida utilidade. [...] eram escolhidos por critério bastante definidos, especificamente sua absoluta ausência de interesse estético”. (Danto, 2002, p. 29)

Braque já haviam incorporado em seus trabalhos, pequenos fragmentos da realidade, como pedaços de jornais tecidos e outros objetos do cotidiano. Seguiram-se a essa produção, ao longo do século XX, os *object-trouvé*, não-objetos², objetos relacionais, etc. No Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica alargaram as idéias sobre objeto. O crítico Frederico de Moraes, (1999, p. 227), diz que “Oiticica via o objeto como ação no ambiente, no qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obra’”.

Foi com o advento da primeira grande guerra mundial, fomentada na Europa, justamente o lugar que reivindicava para si o título de capital cultural das Artes Eruditas, que surgiu, baseada no espírito Dada³, a idéia de deslocar a arte deste ambiente erudito, para o mundo terreno, para as coisas do cotidiano (DANTO, 2002).

Abordaremos neste capítulo alguns pontos que emergiram ao longo do curso de mestrado, questões já presentes em produções anteriores. Fazendo uma aproximação de questões sobre a industrialização e o consumo, de forma a apontar sinais de como isto influenciou e continua permeando alguns questionamentos relativos ao nosso processo criativo. Também focaremos alguns trabalhos -*Tripeças*, *Geringonças* e *Artefato*- que antecedem a produção atual, acercando-se da forma de inserção desses objetos, porque no decorrer das reflexões, percebemos que existem preocupações relativas ao espaço, à

² “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiência sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá a percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência”. (Gullar, 1978, p.47)

³ “Espírito Dada era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição à beleza como forma de consolação”. (Danto, 2002, p. 29)

conformação e à recepção, que já estavam presentes de forma indicial, em trabalhos anteriores, e são importantes nas inserções da *Pedra 42*, trabalho considerado por nós como tema central deste estudo.

1.1 CONSUMINDO INUTILIDADES

A industrialização tem o intuito de produzir objetos em série, centenas, milhares de objetos exatamente iguais. Ao mesmo tempo em que os objetos dão conforto, permitem uma vida mais fácil e mais ágil, por um outro lado saturam o mundo, preenchendo os espaços e transformando pessoas em consumidores. A imagem pessoal torna-se “bem de consumo”, quando as pessoas transformam sua aparência, impulsionadas por propagandas que prometem torná-las mais bonitas e inteligentes ao vestirem determinadas grifes. As pessoas querem ser diferentes e pagam por isso, e o capitalismo se expande nesta busca da diferença. Segundo Guy Debord (1997, p.13) “Nosso tempo, sem dúvida [...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser [...]”. Neste mundo globalizado tudo torna-se mercadoria. Falando de globalização Milton Santos (2002, p.141), afirmava que:

A vontade dessa globalização perversa a que estamos assistindo é reduzir o papel do cidadão. É transformar todo mundo em consumidor, usuário e, se possível, coisa, para mais facilmente se inclinar diante de soluções anti-humanas.

Para atender as mais diversas necessidades, reais e irreais, a indústria fabrica objetos, e também cria no homem a necessidade destes objetos, e a vontade de consumi-los. O princípio do funcionamento de um liquidificador, por exemplo, é praticamente o mesmo há décadas, o que muda são as alterações na aparência, no *design*, para seduzir o consumidor. Como afirma Baudrillard (1968, p.97) “[...] o objeto é o animal doméstico perfeito. É o único ‘ser’ cujas qualidades exaltam minha pessoa ao invés de a restringir”.

George Yúdice (2004) apresenta uma abordagem do mundo onde a “alta” cultura, com hiper-exposições em grandes museus, aponta os mega-espetáculos como solução importante para o desenvolvimento econômico. Eventos culturais são elaborados para promover o turismo e a indústria do patrimônio, em que a cultura participa significativamente na formação do Produto Nacional Bruto de várias nações.

O que realmente interessa é o recorde de bilheteria, pouco importando a satisfação do público que usufrui de seus intervalos de lazer e de cultura. O número de visitantes é o coeficiente de medida para a avaliação da qualidade dos eventos. E de acordo com esta lógica, se houver bastante visitação, o evento é bom, sem importar para esta avaliação, a opinião dos participantes. Debord (1997, p.16) diz que:

O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência.

Yúdice (2004, p. 256) conclui que “não é mais possível pensar em ideais como cidadania e democracia na ausência do consumo”. Com todo o estímulo para consumir, a publicidade usa de todos os meios sedutores, estratégias sofisticadas para estimular a compra dos mais variados objetos e estilos de vida. E as pessoas com pouco poder aquisitivo como ficam nesta selvageria mercadológica? Serão torturadas pela publicidade? Arnaldo Jabor (2001) destaca: “[...] a comunicação democratizante do consumo fez surgir uma massa miserável, mas desejante”. Existe uma inversão dos valores humanos, o “ter” tornou-se mais importante que o “ser”. Consumir é uma forma de sentir-se valorizado, de auto-afirmação.

Ao produzir objetos industriais a sociedade moderna termina por produzir uma segunda natureza artificial, criando uma nova paisagem artificial, embora as cidades não deixem de ser florestas de concreto. Nas ruas, pessoas são agredidas, às vezes, mortas em assaltos banais, em casa crianças pequenas são punidas severamente quando quebram objetos. O ser humano vale muito pouco comparado ao objeto. A criação e a produção de objetos distanciam-se do seu real propósito, o de atender a necessidades pessoais, e facilitar a vida do homem que caminha em busca de sua realização. Mas ao contrário disto, o uso que se faz dos objetos não é mais um meio, mas um fim para própria vida. Milton Santos, (2002, p.35), afirma que: “uma coisa é criar novos objetos, outra é o uso que se faz deles”.

A industrialização vai distanciando o homem dos ritmos “naturais”, e nessa transformação, o homem se afasta da “natureza”, perdendo seu equilíbrio e harmonia. A relação do homem urbano com os objetos é permeada de um imediatismo, tamanha a quantidade de objetos que são continuamente substituídos em nosso cotidiano. Isso acarreta um aumento de velocidade no modo como percebemos o mundo. Esta velocidade é responsável por uma condição de alienação em que vivemos, já que tudo é consumido, coisas são consumidas, informações são consumidas. Segundo Dorflès (1984, p.127):

Um tipo de alienação devido ao exercício de um trabalho [...], que não respeita os ritmos orgânicos naturais do indivíduo e elimina os intervalos, debilitando ou exacerbando, em conseqüência, esses ritmos naturais [...]⁴

Toda e qualquer necessidade pode ser rapidamente suprida, tudo pode ser comprado na esquina mais próxima, pelo telefone ou pela internet, comprado, vendido e descartado rapidamente. Existem serviços e soluções prontos para satisfazer os mais diversos desejos e necessidades. Este comportamento modificou e modifica o homem, sua relação com o mundo, com seu corpo e em sua forma de pensar. Guy Debord (1997, p.24) completa dizendo que: “O espetáculo na sociedade representa concretamente uma fábrica de alienação”.

⁴ Tradução nossa. Versão original: Un tipo de alienación debida al ejercicio de un trabajo [...] que no respeta los ritmos orgánicos naturales del individuo y elimina los intervalos (debilitando o exacerbando, en consecuencia, esos ritmos naturales) [...].

O que fazer com a informação que nos chega a cada minuto? Saber transformar essa informação em conhecimento, poder articular tudo isto, transformar em algo útil, caso contrário é “lixo”, ou seja, não tem utilidade. Jorge Larrosa Bondía chama a atenção para a diferença entre informação e experiência. A informação é aquilo que passa o que acontece, e a experiência é aquilo que nos acontece, que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, mas poucas nos acontecem. Bondía, (2002, p. 21), diz que:

Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.

Por outro lado, o filósofo Bernard Stiegler, (2007, p.77), diz que “[...] a ‘sociedade da informação’ não é o mal: ela é de fato a realidade do devir (*devenir*) onde nós devemos encontrar nosso destino (*avenir*)”.

Com essas constatações não estamos querendo negar a industrialização ou propor eliminá-la da nossa sociedade, já que é um fato, mas pelo contrário, essa análise busca refletir sobre atitudes adequadas para tornar suportável esta forma de existir. Stiegler (2007, p.29), diz que:

[...] nós estamos em uma sociedade industrial, que se torna hiperindustrial, sempre mais industrial, o que não mudará, pois aumenta cada vez mais o número de pessoas a alimentar sobre o planeta, e não se pode parar esta máquina

econômica sem que o planeta se inflame imediatamente. É por isso que seria totalmente irresponsável dizer que é preciso desindustrializar.

Em relação à produção industrial que nos apresenta objetos prontos, funcionais ao extremo, e sobre os quais pouco sabemos, enquanto a produção artesanal, próxima e envolvida com o corpo do fabricante, torna legível as possibilidades desses objetos, seja das condições materiais, estruturais e de design. Bernard Steigler, (2007, pp.44 - 45), disse que no final do século XIX e início do século XX, aconteceu uma mutação, pelo aparecimento, do que chama de próteses instrumentos e equipamentos que vão substituindo a prática e atrofiando as habilidades do artista, “[...] que substituem, pouco a pouco, a motricidade do artista por um lado, e que não necessitam, por outro lado, mais de nenhuma prática do destinatário – que pode assim se tornar um consumidor”. Por outro lado, ainda, temos Duchamp propondo os *ready-made* que são objetos prontos, que removem do trabalho a mão do artista.

1.2 MATERIALIDADES VIVENCIADAS

Práticas artesanais na construção dos próprios brinquedos, em vivências da infância no meio rural no interior de algumas cidades, onde as atividades se desenvolviam entre o sair e o entrar do sol, ajudaram-nos a constituir um repertório baseado em objetos e utensílios rudimentares, quase toscos, tão precisos quanto simples. Caixotes de madeira, embalagens de mercadorias com inscrições de advertência, empilhados nos cantos ou

suspensos no teto, no interior de galpões, verdadeiras arquiteturas vernaculares, com quartos pouco iluminados ou completamente escuros, com objetos que se revelavam inteiramente, quando trazidos à luz do dia. Bachelard (1993, p.100) diz que “[...] sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. Imaginar será sempre maior que viver”.

No interior das casas eram pendurados lado a lado, sem hierarquia, calendários com paisagens que mudavam periodicamente, colheres de pau, conchas, peneiras, panelas, panos de prato, relhos e espingardas, cabides para chapéus e bonés. Comentando o fazer de Marcos Coelho Benjamim, o crítico Frederico de Moraes (2000, p.109) diz: “[...] é uma prática que recupera a infância vivida no interior e que se desdobra numa utopia: o fazer como forma de sobrevivência”.

O trabalho adulto resgata, recupera e atualiza experiências da infância, que são incorporados na produção artística, transformando objetos da memória em objetos materiais presentes. Uma máxima do pensador alemão Friedrich Nietzsche (s/d, p. 82), diz que: “A maturidade do homem consiste em ter reencontrado a seriedade que tinha nos brinquedos quando era criança”.

Aqui é importante mencionar a diferença entre o artístico e o poético que faz Paul Zumthor, que está inserido na tradição dos estudos medievalistas e tem suas pesquisas situadas no campo de estudos da literatura, Goulart (2004) afirma que:

(...) o artístico é um sistema organizado de expressão que garante ordem e duração. Lembrando a experiência do medievalista em sua infância, a canção

que ele ouvia, diferente e independente dos modos de concretização do sistema artístico, tinha uma energia poética. Zumthor refere-se ao poético como uma emancipação da linguagem (o sujeito e suas emoções, os comportamentos, as imaginações), uma nova forma de viver a linguagem. Ou seja, a poeticidade de um texto deve despertar um sentimento corporal, a maneira própria do corpo “de existir no espaço e no tempo e que ouve”, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas.

Cada objeto que construímos está carregado de “fragrâncias” da infância, materializados por meio de articulações e procedimentos apreendidos e aperfeiçoados no fazer atual. O cheiro do cedro rosa, exalado quando uma velha porta era re-trabalhada, ao sofrer reforma, perfume somente revelado às mãos hábeis do marceneiro quando “acariciando”, desbastava a madeira com a plaina⁵ afiada. Este aroma guardado na memória, ao reconhecer a madeira, traz à tona o conhecimento de que ela esconde um cheiro precioso. Quando construímos um objeto utilizando um pedaço de cedro, embutido vai o seu aroma, que pode ficar em segredo, entre nós. Mas agora nos perguntamos como o espectador poderia participar dessa experiência olfativa? Como elaborar um trabalho em que seja possível compartilhar com o público essa vivência? São perguntas que talvez só possam ser respondidas pelo desenvolvimento do próprio trabalho.

Desenvolvendo um pensamento que é norteado por experiências da infância no meio rural, ao qual não pertencemos mais. Não pertencer mais a um lugar é o que move a busca por um outro território, Deleuze e Guattari (*apud* HAESBAERT, s/d) explicam que:

⁵ Instrumento usado pelos carpinteiros (e marceneiros), para alisar madeira. Niveladora (FERREIRA, 2004).

[...] não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua.

Temos a impressão de nos encontrarmos em um “entre”, em um intervalo entre lugares, onde nenhum deles pode ser descartado, pertencemos simultaneamente, no mínimo, a dois lugares e a nenhum deles, consideramo-nos estrangeiros em todo lugar, é o que Miwon Kwon chama de estar em um “lugar errado”, que diz respeito a esta sensação de estarmos freqüentemente deslocados. Kwon (2000) diz:

Com freqüência nos sentimos confortados ao pensar que um lugar é nosso, que nós pertencemos a ele, que talvez até tenhamos vindo dele e, portanto estamos ligados a ele de alguma forma fundamental. Tais lugares (lugares “certos”) como que reafirmam nossa percepção de nós mesmos, nos refletindo de volta uma imagem de identidade fixa (grounded). Esse tipo de relação continua entre um lugar e uma pessoa é o que se julga perdido, e precisado, na sociedade contemporânea. Em contraste, o lugar errado é geralmente pensado como um lugar ao qual sentimos que não pertencemos – estranho, desorientador, desestabilizante, mesmo aterrorizante. Esse tipo de relação estressante com o lugar é, por sua vez, pensado como prejudicial à capacidade do sujeito de constituir uma relação coerente consigo mesmo e com o mundo.

Pela facilidade de movimentação que temos hoje, por necessidades profissionais ou de outra ordem, de estar em outros lugares, pela velocidade de produção de informações, imagens, produtos, que são responsáveis pela homogeneização dos lugares, responsáveis pela sensação de estarmos constantemente “deslocados”, fora do nosso lugar, é que Kwon questiona o impacto positivo e negativo das experiências temporais e

espaciais que essas condições criam na cultura, mas também em nossa psicologia, no senso de individualidade e no senso de pertencimento a um lugar e a uma cultura. Parece que no nosso fazer buscamos construir um lugar de singularidade, onde nos é possível habitarmos. Nicolas Borriaud (2001, p.440), diz que:

O que há de apaixonante em Guattari, é sua vontade de produzir máquinas de subjetivação, de singularizar todas as situações, com o fim de combater 'a fábrica *mass-mediática*' a que estamos submetidos e que funciona como um dispositivo de nivelção⁶.

Este novo lugar é construído baseado nestas memórias, nestes lugares que existem enquanto lembranças, que misturam o passado com outras vivências e desejos, são invenções. O poeta gaúcho Mário Quintana admite estas invenções quando expõe em uma máxima, em que diz: "as lembranças são boas porque geralmente são falsas". Hoje, ao retornar à região onde passei a infância, não a encontro mais, embora sejam os mesmos lugares, que são atualizados pela memória, que talvez só existam nas minhas lembranças. A historiadora de arte Lucy Lippard defende a valorização dos lugares na formação de identidade, "[...] encoraja um tipo de relação singular com os lugares com a intenção de divergir ou reverter às tendências da cultura dominante". Para Lippard "a

⁶ Tradução nossa. Versão original: Lo que hay de apasionante en Guattari, es su voluntad de producir máquinas de subjetivación, de singularizar todas las situaciones, con el fin de combatir 'la fábrica *mass-mediática*' a la que estamos sometidos y que funciona como un dispositivo de nivelación.

noção de lugar é o ‘componente’ geográfico de uma necessidade psicológica de pertencer a algum lugar, um antídoto à alienação predominante” (*apud* Kwon, 2000).

Diante desta situação, questionamos: como nossas imagens mentais se apresentam hoje? Qual é a relação entre o que foi vivido e a lembrança destas experiências? Para entender melhor esta questão, citaremos, George Herbert Mead, que dividiu o *self* em “eu” e “mim”, o primeiro tem a ver com a experiência em tempo presente, uma reação consciente, e o “mim” está relacionado com a lembrança desta experiência. Mead, (*apud* Morris, 2006, p. 404), diz:

Eu falo comigo mesmo, relembro o que disse e talvez o conteúdo emocional que permeava o que disse. O “eu” desse momento está presente no “mim” do momento seguinte. De novo não posso me virar suficientemente rápido para captar a mim mesmo. Torno-me um “mim” à medida que relembro o que disse. Ao “eu”, no entanto, pode ser atribuída a relação funcional. Por causa do “eu”, dizemos que nunca temos total consciência do que somos.

O artista norte americano, Robert Morris, observando algumas questões sobre imagens localizadas no espaço mental da memória, baseando-se nas considerações de Mead, conclui que:

Como existem dois tipos de *selves* conhecidos pelo *self*, o “eu” e o “mim”, existem dois tipos fundamentais de percepção: aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes. Morris (2006, p. 404).

Meus objetos reapresentam percepções de objetos antigos, que são revistos com um olhar que toma distância e consciência de sua essência, e ao mesmo tempo são destituídos da função obrigatória. Um objeto alegórico que busca resgatar um momento vivido ou inventado, “[...] as alegorias representam para ele a distância entre o presente e um passado irrecuperável⁷”.

Não é possível viver no passado, porque todas as relações estão aqui no lugar e no tempo onde se vive hoje; não é possível retornar, até mesmo porque o contexto é outro. O retorno se dá de certa forma, quando propomos objetos norteados por vivências, lembranças e objetos alegóricos.

A alegoria surgiu pela primeira vez como resposta a um sentimento similar de isolamento da tradição; ao longo de toda sua história tem funcionado na abertura entre um presente e um passado que, sem reinterpretação alegórica, havia permanecido fechado. A convicção de que o passado é algo remoto junto com o desejo de resgatá-lo para o presente⁸ [...]

Os objetos construídos nesta fase de minha produção artística apresentam uma síntese em sua configuração, quando buscamos uma simplicidade de um tempo vivido, onde

⁷ Tradução nossa. Versão original: “las alegorías representan para él la distancia entre el presente y un pasado irrecuperable” (OWENS 2001, p.203).

⁸ Tradução nossa. Versão original: La alegoría surgió por primera vez como respuesta a un sentimiento similar de alejamiento de la tradición; a lo largo de toda su historia ha funcionado en la abertura entre un presente y un pasado que, sin reinterpretación alegórica, hubiera permanecido clausurado. La convicción de que el pasado es algo remoto junto con el deseo de rescatarlo para o presente [...] (OWENS, 2001, p.204).

existia uma harmonia, uma singularidade, uma ordem clara, uma coisa depois da outra, um “tempo de sucessões⁹”, que se diferencia da complexidade dos dias de hoje. Ítalo Calvino (1990, p.90), afirma: “É a inexatidão nos circuitos do dinheiro, da informação, da comunicação e da vida, que estimulam a desterritorialização, e conseqüentemente, a globalização.” Lippard acredita que o crescimento ganancioso e as mudanças promovidas pelo capitalismo provocam uma homogeneização generalizada e comercializada, visando facilitar a expansão do capitalismo com a criação de não-lugares, lugares de passagem, impessoais, a que as pessoas não pertencem.

“Esses processos, por sua vez, exacerbam as condições de alienação e desorientação na vida contemporânea” (Kwon, 2000). Embora Kwon concorde muito com que Lippard diz, adverte para o impulso nostálgico contido nas afirmações dela, em que a prática cultural progressista e de protesto é concebida como um recuo a um “lugar” que existiu, que pode estar sujeito à maquinação do capitalismo (Kwon, 2000), que se vale destas propostas - “faça você mesmo” ou “antigamente que era bom”, para vender a diferença.

Hoje, vivemos em uma ordem mais complexa, um “tempo de simultaneidades¹⁰”, onde todas as coisas são obrigatoriamente consideradas. As diversas realidades passam a coexistir, como explica Bruno Latour (2005, p.32):

⁹ Bruno Latour (2005) define como: “tempo do tempo”, o tempo da sucessão, onde uma coisa vem depois da outra;

¹⁰ Bruno Latour (2005) define como: “tempo do espaço”, o tempo das simultaneidades, onde todas as coisas coexistem;

Todas as diferenças estavam sob o “grande globo”, existia algo maior. No decorrer da década de 70, se produziu uma parada no tempo da sucessão – com a multiplicidade das crises ecológicas, com a proliferação das ciências, com a emergência das controvérsias internas às ciências – ocorreu, simultaneamente, o momento de incerteza quanto a unidade dessa natureza.

O urbano e o rural, o cultural e o natural, o industrial e o artesanal, o branco e o negro, o rico e o pobre, não são realidades opostas, mas diferenças que coexistem simultaneamente em uma ligação rizomática. No convívio diário, se faz necessário transitar entre estas realidades, onde existem tempos, ritmos e velocidades diferentes, concordamos com Ítalo Calvino (1990, p.54) quando assegura que: “[...] nos interessa não é a velocidade física, mas a relação entre velocidade física e velocidade mental”. O homem urbano como também o rural acompanham a velocidade da máquina, e dos ciclos naturais¹¹ do sol, da lua, das marés, dos períodos de chuva e de estiagem.

Os ritmos não são mais determinados somente pelo indivíduo em concordância com sua natureza própria. Somado a essas particularidades são acrescentados e estabelecidos fatores externos inventados pela sociedade do espetáculo, como exemplo: um compromisso para depois da novela das oito. No viver diário, somam-se compromissos, ter que fazer isso ‘e’ aquilo ‘e’... “O rizoma tem como tecido a conjunção e...e...e...” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37). O rizoma como estrutura adequada para dar conta

¹¹ Hoje estes ciclos foram alterados pelo homem e está manifestado em fenômenos como El Niño e La Niña e pelo aquecimento global, que provocam secas, enchentes e furacões extra-tropicais.

da complexidade que traz como consequência o aceleração do mundo. Gillo Dorfles (1984, p.151), define a situação em que vive o homem de hoje, quando diz:

Sem dúvida, o homem de hoje vive em um tempo fictício, não determinado já pelo curso das estações ou pelos ritmos naturais, senão por ritmos aberrantes e uns falsos cerimoniais (a hora é estabelecida em função da luz solar, o horário para o acendimento da calefação, os horários dos trens, as datas de vencimento para o pagamento dos impostos, etc.)¹².

Neste mundo sincronizado, que constrói identidades programadas pelo consumo, contrapor esta condição por meio de um imaginário construído na vivência rural significa valorizar uma identidade que desenvolve atitudes singularizadas que entram em choque por meio de propostas que hibridizam com este mundo urbano. Como táticas para provocar encontros, é possível deslocar essas experiências para centros urbanos, onde existem possibilidades de convergências entre pessoas. De acordo com Nicolas Borriaud (2001, p. 431):

A cidade tem permitido e generalizado a experiência da proximidade: é o símbolo tangível e o marco histórico do estado de sociedade, esse 'estado de encontro imposto aos homens' segundo a expressão de Althusser, por contraposição a selva densa e 'sem histórias' que era o estado de natureza descrito por Rousseau, selva que impedia todo o encontro duradouro. Este regime de encontro intensivo, uma vez elevado a potência de uma regra absoluta da civilização, tem acabado por produzir suas próprias práticas artísticas: quer dizer,

¹² Tradução nossa. Versão original: Sin duda, el hombre de hoy vive em um tiempo fictício, no determinado ya por el curso de las estaciones o por los ritmos naturales, sino por unos ritos aberrantes y unos falsos ceremoniales (la hora establecida em función de la luz solar, el horario para el encendido de la calefacción, los horarios de los trenes, las fechas de vencimiento para el pago de los impuestos, etc.).

uma forma de arte onde a intersubjetividade forma o substrato e que toma por tema central o estar - juntos, o 'encontro' entre espectador e obra [...]¹³.

Então, o que queremos manifestar são estas vivências guardadas na memória, servindo de suporte para táticas artísticas que se propõem a gerar intervalos no espaço/tempo acelerado promovido por esta sociedade de consumo, que causa um condicionamento estético, que nada tem a ver com a experiência do sensível. Como afirma Stiegler (2007, p.35, 36):

Hoje, as pessoas vivem uma grande miséria simbólica: elas não têm mais *experiência* estética. A estética se tornou o braço armado do condicionamento do consumo. Esse condicionamento estético se tornou incompatível com a experiência do sensível. O condicionamento estético consiste em controlar os comportamentos, em *reduzir* a indeterminação desses comportamentos. A experiência do sensível é exatamente o contrário, ela consiste em dilatar as capacidades do sensível, isto é, a intensificar a singularidade dos indivíduos. Existe aí um conflito direto entre o capitalismo cultural hiperindustrial e os imperativos da cultura entendida como o conjunto de experiências que ampliam as possibilidades da sensibilidade humana, acumulando a riqueza de saberes e de sabores sempre renovados e diversificados. “[...] a arte, em princípio, é uma intensificação da singularização”.

¹³ Tradução nossa. Versão original: La ciudad ha permitido y generalizado la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese “estado de encuentro impuesto a los hombres” según la expresión de Althusser, por contraposición a esa jungla densa y “sin historias” que era el estado de naturaleza descrito por Rousseau, jungla que impedía todo encuentro duradero. Este régimen de encuentro intensivo, una vez elevado a la potencia de una regla absoluta de la civilización, ha acabado por producir sus propias prácticas artísticas: es decir, una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el “encuentro” entre espectador y obra [...]

Cabe aos artistas transitarem nas estruturas culturais, desenvolvendo táticas para inserir propostas nas frestas que se apresentam no sistema da arte, desta forma permitindo-se desenvolver um trabalho com maior autonomia, escapando dos caminhos programados por instituições engessadas.

1.3 TRIPEÇAS

O que aqui é denominado *Tripeças* é um conjunto de objetos produzidos a partir de 1992, em que buscava solucionar problemas de estruturação destes trabalhos no espaço. Uma das alternativas foi acrescentar-lhes pernas para sustentá-los independentemente de suportes, o número de três pernas mostrou-se mais eficiente. Refletindo sobre os trabalhos deste período, acreditamos poder compreender melhor a produção atual de *Inserções Clandestinas: Pedra 42, Caleidoscópio e Mocó Público*. Enquanto esses estão focados em dispositivos relacionais, a produção anterior enfatizava o objeto.

Na elaboração das *Tripeças* eram considerados três aspectos iniciais: o material, o espaço e o espectador. Em primeiro lugar, elegíamos um material para trabalhar. A partir daí estudávamos peças que utilizavam o mesmo material, tanto em objetos industriais, artesanais, artísticos ou de *design*.

Donald Judd, (2006, p.104), artista norte americano, comentando a enorme variedade de materiais industriais e a sua utilização em objetos específicos, referindo-se ao minimalismo, diz que: “a forma de um trabalho e seus materiais estão intimamente

relacionados”. Desta maneira a configuração dos objetos que projetávamos estava intimamente relacionada aos materiais escolhidos. Focillon (1983, p.67), afirma que: “a forma não age como um princípio superior modelando uma massa passiva, já que se pode considerar que a matéria impõe sua própria forma, à forma”. “Não é estranho que um volume possa mudar conforme tome forma em mármore, bronze ou madeira [...]” Focillon (1983, p.73). Na continuidade era realizada uma análise de técnicas e procedimentos que o material suportava e como se comportava quando submetido à determinada proposta artística. Ainda, Henri Focillon, (1983, p.37), diz que: “a mesma forma conserva a sua medida, mas muda de qualidade conforme a matéria, a ferramenta e a mão”. Aqui nos valem das palavras do artista indiano radicado na Inglaterra, Anish Kapoor para expressar nosso interesse pelo que está no material e não é material. Kapoor (*apud* Dantas, 2006, p. 16), diz que: “interessa-me, nesta questão do material, aquilo que ele possui e não é material, uma vez que creio que em todas as histórias dos materiais há um peso equivalente, ou melhor, imaterial”.

O passo seguinte era considerar como o espectador se relacionava com o trabalho. O interesse recaía sobre promover provocações e a possibilidade de gerar pequenas transgressões entre obra/espectador. O tratamento específico das superfícies com polimento e eliminação de arestas duras, pretendia estabelecer uma condição de sedução, capturando a atenção tátil do espectador. Acreditamos que algumas peças possuem um caráter decepcionante para o público, porque sugerem e instigam funções que realmente não desempenham, que são reveladas somente depois da interação.

Assim, procurava provocar o encontro entre público x objeto para que surgissem as questões pertinentes ao trabalho, era neste momento que a obra se completava com a participação do espectador. José Luiz Pellegrin (2003, b) diz sobre esses objetos que:

Algo não muito claro se torna familiar. Algo reverbera no corpo do observador, quando diante destes objetos. Como um não-lugar, neles, estamos de passagem. O que nos conduz até eles é o que nos leva adiante deles¹⁴.

A redução de elementos no trabalho é uma estratégia para ser enfático, destacando-os do entorno saturado, uma resposta ao excesso de objetos do cotidiano, como forma de causar uma suspensão no espectador, pela da síntese das configurações. Esta síntese das configurações, entendemos como a “busca de estrutura elemental” mencionada por José Luis Brea (1991, p.62), que associado ao procedimento alegórico de “apropiacionismo”, tentam alcançar um retardamento na velocidade vertiginosa da indústria em busca de uma mínima novidade.

Nessa fase, planejava a instalação das peças para um determinado espaço expositivo, ainda que hipotético. Projetava peças para um lugar, mesmo que depois fossem expostas em outro espaço. Também, levava em consideração que, na maioria das vezes, os suportes disponibilizados pelas galerias, encontravam-se em mau estado ou ainda cubos de tamanhos iguais para peças diferentes, e que nem sempre contribuía para a organização desejada do espaço e das peças. Outra tentativa, neste sentido, foi projetar e

¹⁴ Texto escrito pelo artista plástico José Luiz de Pellegrin, para apresentação da exposição individual realizada em Pelotas, 2003, intitulada-“3D ao Cubo”.

executar suportes específicos, na ocasião, para uma exposição itinerante, realizada em Pelotas¹⁵, Caxias do Sul¹⁶ e Porto Alegre¹⁷. Solução que não se mostrou satisfatória.

Movidos por esta insatisfação e pelas questões sobre a base da escultura, equacionada pelas vanguardas e posteriormente por Ferreira Gullar, na teoria do *não-objeto*, onde a intenção era tirar a base da escultura, ou incorporar a base na escultura como fez Brancusi, no início do século XX. Desta forma, os objetos foram inseridos na realidade, criando uma “conversa” com os elementos do mundo real. Na escultura de Brancusi a base passa a integrar a escultura como elemento essencial, não mais como parte neutra com a única finalidade de sustentação. Aqui buscamos soluções de forma que as peças dialogassem com os outros objetos da sala, como as janelas, as portas, as maçanetas, as chaves de luz, a decoração em gesso do teto, com a iluminação natural do ambiente.

Na peça *Abrigo Meteorológico* (figura 1), suas dimensões dialogam com o corpo do espectador, de forma a impedir sua utilização, por exemplo, é muito alto para ser banco e muito pequeno para guardar algo em seu interior. Como convive com outros elementos arquitetônicos que são ergonomicamente projetados para o corpo, como o parapeito da janela da sala, com altura planejada para as pessoas debruçarem-se para observar a rua, evidencia-se a contradição de uso, da peça relativa ao outros elementos ao seu redor.

¹⁵ Exposição realizada na Sala de Exposições Guilherme Litran – Pelotas/RS, 1990.

¹⁶ Exposição realizada na Casa de Cultura Percy Vargas de Abreu Lima - Caxias do Sul/RS, 1990.

¹⁷ Exposição realizada na Sala João Fahrion, MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre/RS, 1991.

Podemos dizer que esta peça possui uma ergonomia às avessas. A altura da janela também permitia a luz do sol entrar em determinada hora do dia e infiltrar-se pelas portinhas de veneziana, projetando sombras que formam desenhos no interior do objeto e no piso da sala.



Figura 1: Foto da obra *Abrigo Meteorológico*
material: madeira
dimensões: (130 x 42 x 42) cm
Fonte: Acervo do autor, 1997

Passamos a nos interessar pela idéia de objetos que não representam um banco, uma mesa, um armário, mas que contenham a lembrança de cada um desses objetos, ou todos eles ao mesmo tempo, um objeto híbrido. Ferreira Gullar (1978), na teoria do *não-objeto*, institui um objeto especial, que não representa, mas se apresenta. Com a expressão *não objeto*, Gullar não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa

que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O *não-objeto* não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais: “[...] um corpo transparente ao corpo fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência” (GULLAR, 1978, p.47).

Para ser inserido no mundo real, o *não-objeto* dispensou a forma tradicional da moldura e base, da pintura e da escultura respectivamente. A base da escultura convencional servia para articulação entre o espaço fictício da representação e espaço real. O que está sobre a base é escultura, o que está fora da base é a realidade. A base e a moldura estabeleciam uma fronteira entre a realidade e a ficção. A colocação da obra direto no espaço real é uma ruptura proposta por alguns artistas participantes do neoconcretismo brasileiro, abandonando posições antigas, da arte que agora não representam mais, no entanto se apresentam no mundo. Hélio Oiticica (1986, p.74), participante do grupo Neoconcretista, afirma que:

A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais – mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõe não é uma contemplação transcendente, mas um ‘estar’ no mundo.

Como inserir as peças diretamente na realidade, sem depender de mediações externas? Articular as peças com o espaço de forma a criar um diálogo do lugar com os objetos, existindo a preocupação em ativar o espaço de forma que este passasse a dialogar com o

trabalho, diminuindo a interferência de coisas “artificiais” como suportes, bases, cubos ou painéis, mobiliários característico das salas de exposição. As peças deveriam fazer parte do espaço real da sala, sem intermediação. Mesmo admitindo a sala de exposições e demais instituições de arte, como uma moldura com relação ao mundo real. Vale a pena mencionar, que a referência de espaço expositivo, nesta época, eram as galerias de Pelotas/RS, que estavam instaladas em prédios antigos, de características neoclássicas, arquitetura que se impunha, tanto no exterior quanto no interior das salas.



Figura 2: Foto da obra *Banquinho do Arquiteto*
material: madeira
dimensões: (122 x 64 x 64) cm.
Fonte: Acervo do autor, s/data.

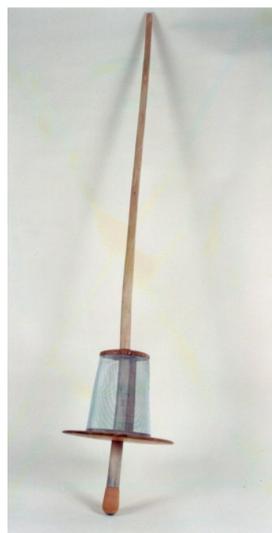


Figura 3: Foto de obra sem título
material: madeira, couro e tela de arame
dimensões: (187 x 40 x 40) cm
Fonte: Acervo do autor, 1997

Uma forma da peça “estar no mundo”, parecia-nos ser a maneira de inserção do objeto no espaço, e foi a preocupação central no momento em que era projetado o *Abrigo Meteorológico*, e as peças que fazem parte desta família¹⁸, *Banquinho do Arquiteto* (figura 2) e objeto *Sem Título* (figura 3).

1.3.1 *Abrigo Meteorológico*

Abrigo Meteorológico foi realizado baseado em recordações da infância, de uma estação meteorológica, era um espaço cercado de tela que mantinha as pessoas a uma distância, que aumentava a curiosidade, e de onde se podia observar o funcionário que fazia leituras dos instrumentos em períodos regulares predeterminados. Bem no centro do lugar, havia uma pequena casinha suspensa com pernas longas como as de uma palafita, com telhado inclinado e paredes e portas de venezianas. A sensação que tinha com esses objetos era a mesma com relação ao hostiário do santíssimo da igreja católica.

O *Abrigo Meteorológico* foi construído com diferentes madeiras, que lhe conferem tonalidades distintas. Algumas partes são feitas com materiais de demolição de casas antigas, como as venezianas, que depois de removida as camadas de tinta, foram cortadas de forma a adaptarem-se as dimensões do objeto. As pernas executadas com galhos de árvores, trabalhados de maneira a explorar as curvas naturais, dando um

¹⁸ Digo família porque as peças têm semelhanças entre si e foram feitas em um período em que os interesses e preocupações eram semelhantes, conseqüentemente são parecidas em configuração e em desdobramentos.

aspecto orgânico à peça. Construído com quatro pernas e uma caixa retangular, com portas basculantes de veneziana nos quatro lados. As pernas são encaixadas na parte superior do tampo, uma sustentação invertida, que prende os pés no tampo da caixa de venezianas.

Na pintura existe uma estrutura plástica que coincide com a estrutura física, que é a tela ou suporte, semelhante a todos os quadros, apresentando pequenas variações. Já na escultura e objetos tridimensionais existe uma estrutura plástica e uma estrutura física. Neste caso, tanto a estrutura plástica como a física tem que serem solucionadas individualmente. Como estávamos tratando de objetos tridimensionais, queríamos obter auto-suficiência estrutural das peças com relação ao espaço físico. Pensar objetos que não necessitassem de mobiliário auxiliar para serem expostos e se mantivessem “em pé”, que o espaço vazio da sala fosse suficiente para instalar esses objetos. Aqui o que estamos propondo é uma diferenciação daquilo que Brian O’Doherty chama de cubo branco. O’Doherty (2002, p.3), diz que: “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’, ou seja, a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma”.

Já com nossas esculturas a intenção era livrar a sala de toda a “neutralidade artificial”, de forma que a sala de fato interferisse no trabalho e vice-versa. Sua arquitetura com as paredes, as janelas, tomadas, e toda a personalidade da sala pudessem estar articuladas com a escultura, convivendo com estes aspectos do lugar. Para tanto precisava colocar a

peça diretamente no espaço. Uma das alternativas formais encontradas para estas esculturas apropriou-se de soluções do mobiliário e outros objetos domésticos. A base foi incorporada à escultura, assim como na obra de Brancusi, a base tem forma compacta de coluna como das arquiteturas de sua aldeia natal, na Romênia. Aqui, diferentemente, são pernas como as de mesas e bancos, que conferiram autonomia e auto-sustentação para os objetos, possibilitando também dimensionar a altura para que esses estabelecessem uma relação ergonômica com o corpo e um diálogo formal com o lugar.

Na construção do *Abrigo Meteorológico* utilizamos quatro pernas, que consideramos um excesso, porque dependendo do piso o objeto não fica bem apoiado, algumas vezes ficando em falso. E, somente duas pernas não seriam suficientes para sustentar uma peça em pé, então objetos com três apoios se revelaram ideais, como o *Banquinho do Arquiteto*, porque é o número mínimo de apoios para se obter equilíbrio e sustentação, para um objeto tridimensional se manter no espaço. Ficar bem apoiado em qualquer lugar, independente das características do piso. O objeto *Sem título* tem um único apoio no piso, mas utiliza a parede para acostar-se, de forma semelhante às vassouras, usa dois planos do espaço, a parede e o chão, estabelecendo uma relação vital com o espaço, instalada com displicência como se estivesse esquecida naquele lugar. Esta autonomia na inserção dos objetos confere uma maior integração com o espaço e com o espectador. Pela simplicidade com que o objeto está instalado no lugar, sem artifícios, deixa o espectador seguro para se aproximar e interagir com ele. Somado a isto, pela configuração e disposição no espaço, a peça ativa lembranças de algo conhecido,

podendo gerar esta integração com o espectador, algo que está relacionado com a memória. As recordações da infância, somadas à formação e ao trabalho como arquiteto, influenciaram o pensamento em arquitetura de Peter Zumthor (2004, p.9), este afirma:

[...] me vem a memória aquela época de minha vida em que vivia a arquitetura sem refletir sobre ela. Ainda creio sentir em minha mão a maçaneta, aquela peça de metal, com uma forma parecida ao dorso de uma colher, que agarrava quando entrava no jardim de minha tia. Aquela maçaneta me segue representando, todavia hoje, como um signo especial da entrada a um mundo de sentimentos e aromas variados. Recordo o ruído que fazia os seixos em baixo de meus pés, o suave brilho daquela madeira de carvalho da escada, sempre bem polida e, todavia retenho em meus ouvidos como a pesada porta da rua se fechava atrás de mim, e percorro o corredor sombrio e entro na cozinha, o único espaço da casa realmente luminoso¹⁹.

Todos nós temos embutido no corpo uma predisposição à manipulação e à utilização dos objetos, ativado pelo design próprio dos objetos, assim como o posicionamento no ambiente em que está instalado, isto ajuda a determinar nossa ação sobre tudo o que nos cerca, e a maneira como o fazemos. Todo o objeto tem uma função que está na memória das pessoas, quando vemos uma gaveta, uma porta ou uma manivela. Sabemos como

¹⁹ Tradução nossa. Versão original: [...] me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a um mundo de sentimientos y aromas variados. Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos como la pesada puerta de la calle se cerraba atrás de mí, y recorro el sombrio pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso.

acioná-las, existe uma interação ou uma vontade, mesmo que a ação não aconteça. Diante destes objetos produzidos, o espectador é convidado, instigado, seduzido, movido por um instinto calcado na memória, de interagir e acionar estes mecanismos.

Há uma configuração alusiva a coisas que convida ao toque, ao uso, com uma identificação rápida, mas como a de um conhecido que vemos de longe e, à medida que nos aproximamos, vamos desmanchando a imagem montada por nos certificarmos que as características embora mesmo suas estavam imersas num outro corpo (PELLEGRIN, 2003, a).

Algumas destas peças, aqui mencionadas, têm mecanismos tais como: rodas, manivelas ou portinhas de venezianas, que podem ser movimentadas pelo espectador, embora estes pequenos mecanismos sejam gratuitos, decepcionantes porque não desempenham função alguma e não deflagram nenhum funcionamento maior, a não ser o seu próprio movimento. O espectador diante deste objeto é impelido a abrir as portas, mover as manivelas, acionar as rodas e satisfazer a sua curiosidade e talvez decepcionar-se, porque o interior está vazio, as manivelas nada impulsionam e as rodas giram sobre si mesmas, sem produzir deslocamento algum. Existe uma contradição na concepção deste objeto, assim como em *Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp, uma roda, sinônimo de movimento, está fixada a um banco que é estático. O mesmo mecanismo que move, freia o indivíduo. O mecanismo seduz e decepciona. Nesta decepção ou frustração do imaginário do espectador, se dá um intervalo, uma pausa, e por conseqüência uma desaceleração.

1.4 GERINGONÇAS

Trata-se de uma segunda família de trabalhos que também antecedem a produção atual, desenvolvidos a partir de 2001, com a diferença de terem dimensões bem menores e uma combinação mais variada de materiais do que as *Tripeças*. Vamos abordar estes objetos a partir de três situações diferentes em que eles foram expostos e a relação deles com o espaço.

Estes trabalhos não representam objetos utilitários do cotidiano, mas se apropriam de partes e de idéias de coisas já existentes. Está por trás da apropriação de um objeto, a pessoa ou as pessoas que fizeram esses utensílios e que a estes incorporaram suas preferências ou os aperfeiçoaram em sua forma e função (JUDD, 2006).

Estas peças não têm função no mundo real, mas tão pouco são puras especulações de formas (BREA, 1991), e quando atingem um determinado grau de abstração, ou silêncio, que os distanciam suficientemente dos objetos cotidianos, ainda assim guardam características que remetem a elementos conhecidos, é nesse momento atingem sua potência ou sua expressão máxima e são lidos alegoricamente, são *objetos inespecíficos* como fala Brea (1991, p. 56):

É aí onde, com toda sua significação, tem sentido falar de *objetos inespecíficos*: a relação de representação, certamente, se tem visto quebrada; mas o objeto não

se vê a partir dele desembocado no puro silêncio, a suspensão da enunciação, a um aparecer puramente *cósico* –[...]”²⁰.

São “objetos impossíveis”, sem utilidades, como coisas que perderam a função superada por uma tecnologia mais eficiente, ou como uma invenção que não foi concluída, que não obteve sucesso, como a peça *Transbordador*, que tem elementos de um mictório sem receptáculo.

1.4.1 *Transbordador*

O *Transbordador* (figura 4) é um dos objetos que fazem parte desta família, que foram expostos em três situações e montagem distintas, que possibilitaram uma reflexão sobre a inserção no espaço destas peças.

²⁰ Tradução nossa. Versão original: Es ahí donde, con toda su significación, tiene sentido hablar de objetos inespecíficos: la relación de representación, ciertamente, se há visto quebrada; pero el objeto no se ve a partir de ello abocado al puro silencio, a la suspensión de la enunciación, a un aparecer puramente cóscico – [...]



Figura 4: Fotos da obra “Transbordador”
material: cerâmica esmaltada
dimensões: (28 X 15 X 16)cm
Coleção Xabier Laka.
Fonte: Acervo do autor, s/data

O *Transbordador* foi realizado em cerâmica branca e esmaltado em branco brilhante, com uma camada de tinta irregular, acumulada em alguns pontos, em outros quase escorrendo. O material cerâmico branco remete a louça de banheiro, a forma assemelha-se a um recipiente invertido, como um mictório às avessas. Uma forma cilíndrica escalonada que diminui de diâmetro enquanto se alonga. O que seria interno e caracterizaria um receptáculo em um mictório, no *Transbordador* se projeta para fora, da parede em direção ao espectador. Forma “fálica” que penetra o espaço. Fixado à parede a uma altura média do púbis, a maneira das louças sanitárias, este objeto além de visualmente é percebido com o corpo, diante dele se estabelece uma relação entre objeto

e sujeito, uma relação ergonômica, ao aproximar-se, o corpo sente a presença do objeto próximo à genitália. A sensação que temos diante dele é da mesma natureza de quando diante de uma cadeira, em que, no nosso corpo dispara uma reação baseada em um conhecimento cultural, intrínseco ao corpo que se prepara para sentar. A sensação não é idêntica porque não estamos diante de uma cadeira nem de um mictório, mas de um outro objeto. Pellegrin (2003, a), fala da sensação diante destes objetos:

O corpo reage, se move mesmo que por uma ação interna; movimento involuntário. Algo dirige nossa vontade e cada movimento é a descoberta de nos mesmos e, ainda que seja apenas um impulso, acaba revelando o objeto e o próprio corpo, um no outro.

Transbordador é uma apropriação não só do conceito do objeto mictório e das experiências que cada um tem com esta espécie de objetos, como também do significado cultural agregado a este objeto por Marcel Duchamp.

1.5 EXPOSIÇÕES

Na primeira exposição realizada com estes objetos (*Geringonças*), em Pelotas/RS, em 2003, intitulada *3D ao Cubo* (figura 5), referência ao nome da galeria que se chamava “Sete ao Cubo”, o espaço era bem específico, media (2,5 X 10) metros, quase um corredor. Devido à largura da sala ser muito reduzida foram projetados pequenos objetos para este lugar, que seriam instalados apoiados sobre suportes. Foram construídos quatro cubos de (0,50 X 1,50) metros, colocados horizontalmente, lado a lado presos em

uma das paredes, sem apoiá-los no piso, para que o ambiente não ficasse pesado. No lado oposto foram instaladas duas peças fixadas direto à parede.



Figura 5: Fotos da exposição “3D ao Cubo” na galeria Sete ao Cubo – Pelotas/RS, 2003.
Fonte: Acervo do autor, 2003

Com a utilização de objetos tridimensionais e a instalação de dois desses na parede da galeria, perseguíamos a aproximação do espaço real, fugindo do ilusionismo da representação mimética da escultura tradicional, presentes em trabalhos realizados durante nosso período acadêmico. Donald Judd (2006, p.103) diz que: “o espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que pintura sobre uma superfície plana”. E o que buscávamos era a potência do espaço real. Nos objetos instalados direto na parede, essas não funcionava como fundo dissociado, mas como parte essencial integrante do

trabalho. Era essencial na sustentação do objeto, como um porta-toalhas fixado na parede do lavabo, ninguém questiona sua instalação se estiver adequada à sua funcionalidade, já está incorporado a nossa percepção. Mas e um objeto sem função, qual é o seu lugar?

Esta pergunta norteou a montagem, a qual foi toda orientada, levando em consideração a dimensão e as relações com o corpo, alguns trabalhos foram colocados à altura da mão, de forma que ficassem confortáveis à manipulação. Embora em nenhum momento tenha sido verbalizada autorização a manipular os objetos, mas existia intrínseca à montagem e na configuração das peças uma sugestão para serem vistos com a mão. Kapoor, (*apud* Dantas, 2006, p.18), invoca São Tomé para falar da necessidade das mãos de tocar para confirmar o que os olhos estão vendo. Por outro lado, a presença constante de um mediador e a aparência sensível dos objetos, somados a tradição de não tocar obras expostas em galerias e museus, provocava no espectador uma dúvida, levando alguns a perguntar ao mediador se podiam fazê-lo. Esse por sua vez, previamente orientado, respondia de forma evasiva, o que deixava o espectador ainda com mais dúvidas.

Uma “negação” parece estar presente nestes objetos que instigam a manipulação, mas que preservam a dúvida no espectador. Será que é permitido mexer? Ou mesmo aquele espectador avisado previamente, que é possível manipular as peças, antes de fazê-lo, justifica ao mediador da exposição - que tem conhecimento da possibilidade de mexer. Os resultados foram que alguns indivíduos naturalmente mexiam, outros discretamente,

aproveitando uma distração do mediador, tocavam nos objetos, o que acontecia sem nenhuma advertência e ainda os que apenas contemplavam.

Outra exposição dos objetos desta segunda família, que incluíram algumas peças que não foram expostas em Pelotas, aconteceu na Galeria de Arte da Fundação Cultural de Criciúma/SC, em março de 2006, intitulada: *Experimentador* (figura 6). No momento da montagem, estávamos cursando o mestrado na UDESC, e já havia realizado algumas inserções no espaço público²¹, e estávamos direcionados por discussões orientadas sobre Arte Relacional. Aí já se processava certa espécie de “desconforto” (mal-estar) em nós. Este desconforto, é um fator gerador de mudanças, expressão usada por Donald Judd (2006, p.97), para referir-se as mudanças ocorridas no minimalismo com relação à pintura e à escultura convencionais, “O motivo para mudar é sempre algum desconforto: nada que nos instigue à mudança de estado, ou a qualquer mudança nova, mas algum desconforto”. Já se processava este desconforto, principalmente com relação à recepção do trabalho, com a postura do espectador diante deste. Este desconforto provocado a partir de percepções intuitivas sobre a participação do espectador de forma mais efetiva, sobre possibilidades poéticas mais potentes e coerentes com a construção de subjetividades.

²¹ Refere-se a *Inserções Clandestinas* abordada no Capítulo 3.



Figura 6: Fotos da exposição “Experimentador” na Galeria da Fundação Cultural de Criciúma – Criciúma/SC, 2006

Fonte: Acervo do autor, 2006

O título da exposição, *Experimentador*, evidenciava uma preocupação maior com o espectador, sinalizando de forma mais evidente a participação do público, que poderia experimentar, mas ainda era uma indicação sutil, o mediador da mostra não autorizava a manipulação, até mesmo porque estes objetos têm certa fragilidade, porque não foram projetados para uma efetiva manipulação.

Esta exposição contava com um espaço mais amplo, dividido em salas, onde foi necessária uma montagem sobre suportes (cubos brancos que a galeria dispunha), peças fixadas à parede e alguns objetos colocados diretamente no chão. O espaço de uma das salas era mais amplo, permitindo a visibilidade dos objetos instalados no piso, uma maior distância facilitava a percepção destas peças que possuem dimensões reduzidas. Com

suportes de diferentes alturas e a disposição das peças colocadas de forma a exigir do espectador uma maior mobilidade, que ora olhava para cima, ora tinha objetos a altura da mão, ora abaixava-se junto ao chão para se aproximar das peças, tornava a recepção mais cinética, instigando uma outra postura do público diante dos trabalhos expostos.

A terceira exposição realizada na galeria da UFSC, em setembro de 2006, incluiu os objetos das exposições citadas anteriormente e outras peças que não haviam sido expostas ainda. O título da exposição: *Damé & Cia* (figura 7), foi escolhido precocemente por uma exigência de prazos da Galeria, em um momento em que se pensava na participação de artistas convidados, o que acabou não ocorrendo. Mas o título contemplava uma participação maior, o artista em companhia, mas companhia de quem? A única possibilidade de companhia parece ser do público, a ação de um participante, um manipulador destes objetos, mas ainda era um convite sutil a participação do espectador.



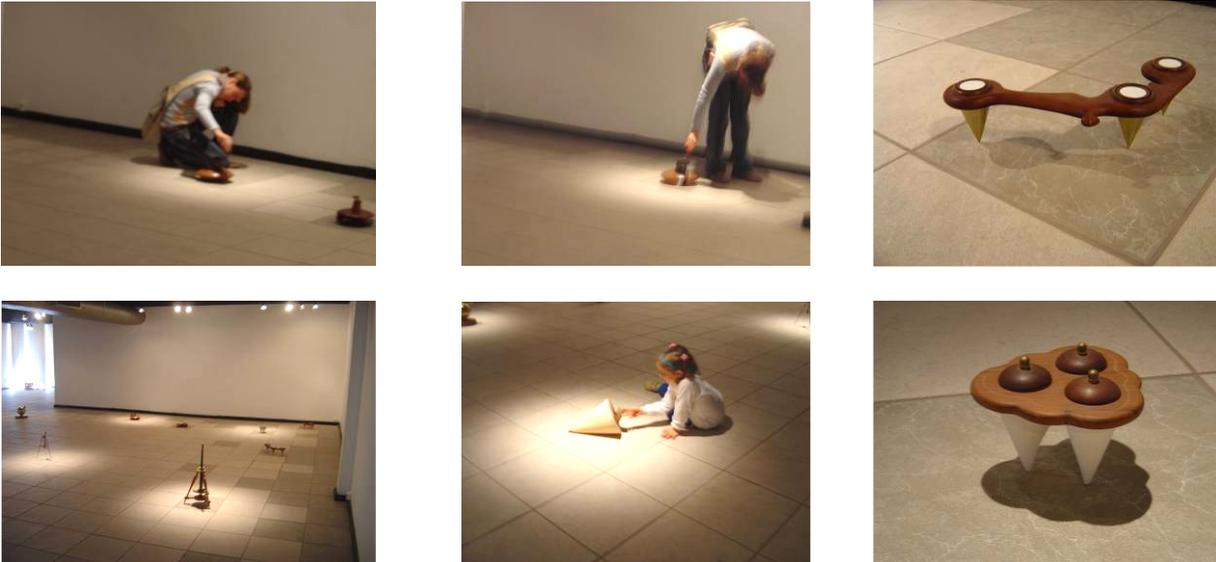


Figura 7: Fotos da exposição na Galeria da Universidade Federal de Santa Catarina, “Damé & m Cia” – Setembro/2006

Fonte: Acervo do autor, 2006

O convite à participação não era explícito, principalmente porque a construção destes objetos não permite uma manipulação intensa, sem sofrer danos. Esse é um importante fator que passamos a nos ocupar, durante a elaboração das inserções em espaço público, a exemplo, da *Pedra 42* que não possui fragilidade, pode rolar no mundo e ser manipulada livremente, mesmo que o objeto quebre, não alterará o trabalho.

Na UFSC, em um primeiro momento as peças foram colocadas sobre cubos escuros que a galeria oferecia. Devido ao pé direito baixo da sala e a tubulação do ar condicionado pender do teto, constituindo uma interferência forte no espaço, comprimindo visualmente

as peças entre os cubos e o teto. Optamos por colocá-las direto no chão. Mesmo sendo objetos de pequenas dimensões em uma sala ampla, a montagem e a iluminação foram elaboradas adequadamente para que as peças não corressem riscos de se perder no espaço, ou de serem atropeladas pelo público. O espectador toma consciência da escala das peças, pela relação que estabelece entre o objeto, a sala e seu corpo. Os objetos não são vistos somente com os olhos ou com as mãos; os indivíduos são convidados a verem com o corpo inteiro, caminhar entorno, abaixando-se, investigando detalhadamente. Quanto menor o objeto maior a necessidade do espectador em aproximar-se. Robert Morris, (2000, p. 219), que diz: “A consciência de escala é função da comparação entre uma constante, que é o tamanho do corpo do espectador e o objeto. O espaço entre sujeito e objeto está incluído nessa comparação²²”.

Esta aproximação do objeto, não só física como psicológica, confere uma intimidade com o mesmo, quase como um objeto pessoal. É esta proximidade entre objeto e sujeito que cria uma situação íntima, possibilitando a manipulação.

O espaço da sala de exposição serve de estrutura para os objetos expostos, o tamanho e a proporção do lugar com relação às peças, influencia a percepção que o espectador tem dos objetos. As dimensões da Galeria Sete ao Cubo, por serem menores, conferiram um preciosismo aos objetos, o que deixava os espectadores mais tensos com relação à

²² Tradução Milton Machado. The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one's body size and the object. Space between the subject and the object is implied in such a comparison.

possibilidade de manipulação. Na Galeria de Arte de Criciúma embora com alguns aspectos da montagem mais tradicionais, a disposição possibilitou experimentar uma instalação onde o espectador se tornou mais dinâmico, assumindo posturas distintas frente à especificidade de cada situação apresentada. Já na Galeria de Arte da UFSC por se tratar de um espaço mais amplo e as peças de dimensões pequenas, instaladas diretamente no chão propiciou aos espectadores interagirem mais despreocupadamente. O espectador teve uma intimidade espontânea com os objetos e com a sala, abaixando-se, ajoelhando-se e até mesmo sentando-se no chão para manipular as peças.

A “anatomia” destes objetos inventados convida ao tato (figura 8). “Pode reativar no corpo do observador a memória do uso, ao mesmo tempo em que impossibilita a sua função. O uso se justifica apenas pelo valor da ação de usar” (PELLEGRIN, 2003, b).



Figura 8: Fotos de obra exposta na galeria da UFSC.
Coleção Lívia de Moraes Damé
Fonte: Acervo do autor, 2006

1.6 RE-COLHENDO PEDRAS

A arqueologia nos mostra hoje o que habitantes de épocas remotas produziram, como artefatos líticos, cerâmicas, são pérolas do passado, que nos transportam para aquelas realidades. Objetos tão duráveis confrontados a uma era descartável, em que vivemos, em que a produção em série, a tecnologia capaz de produzir e reproduzir tudo, acabam por gerar um indivíduo ávido por novidades, porém, muitas vezes, pouco sensível às sutilezas que se apresentam ao seu entorno.

O interesse por pedras, especialmente seixos, inicialmente mantínhamos o hábito de recolhê-las e levá-las para casa, acumulando-as como uma coleção um tanto desorganizada. Pessoas de culturas diferentes mantêm coleções, cada uma com suas preferências específicas. Os japoneses quando colecionam pedras, como menciona Otávio Paz (2007, p.27), “[...] mais ascéticos, preferem que não sejam demasiado belas, estranhas ou insólitas: verdadeiras pedras arredondadas. Buscar pedras diferentes ou iguais não são atos distintos: ambos afirmam que a natureza é criadora”.

Porque as pessoas quando retornam de viagens, trazem pedras do lugar visitado? Quais pedras recolhem? Escolhíamos seixos pela forma, preferencialmente arredondados ou ovais, dando prioridade aos mais simétricos. Mas porque nos interessávamos pelos arredondados e ovais? A escolha do redondo, sempre em busca de uma “perfeição”, associado ao prazer sensorial que uma pedra redonda proporciona à mão. Sobre formas redondas nosso proceder é semelhante aos metafísicos quando falam pouco para poder

atingir a verdade, e que essa verdade poderia ser desgastada pelas provas. Segundo Bachelard (1993) a poesia sintetiza idéias e os poetas podem nos desvendar em um único verso, e segue lembrando que Van Gogh, em sua complexidade escreveu: “provavelmente, a vida é redonda”, e sem ter conhecimento da frase de Van Gogh, quando disseram a Joë Bousquet que a vida era bela, ele responde: “Não! A vida é redonda” (*apud* BACHELARD, 1993, p.235).



Figura 9: Foto da Pedra de Boleadeira.
Fonte: Acervo do LEPARQUE²³

Em um dia de verão, no ano de 2002, coletava seixos no leito de um córrego, hábito que mantemos desde a juventude, e depois de recolher uma série de pedras, mais do que era possível carregar, fez-se necessário uma seleção para descartar as menos “perfeitas”.

²³ LEPARQUE: Laboratório de Pesquisas Arqueológicas da Universidade Federal de Pelotas.

Neste momento ficou evidente que uma das pedras a ser rejeitada, era uma peça arqueológica, um artefato guarani, conhecido como pedra de boleadeira²⁴ (figura 9).

Estar diante de um artefato arqueológico indígena, impregnado de significados, era a evidência material de um encontro com a cultura de um povo que esteve naquele lugar, eram marcas sutis daquela presença.

Como aquela pedra teria vindo parar ali? Quem a teria elaborado? Em que época e com que técnicas teria sido executada? Enfim uma série de indagações, e mais, ela poderia não ter sido encontrada. Ficar diante daquele artefato arqueológico, era a oportunidade de pensar no momento histórico de sua confecção, mais do que isso, como um túnel do tempo, era a possibilidade de um encontro com essa cultura que habitara aquele lugar em outro momento. Angela Pohlmann (2005, p.188), fala em sua tese de doutorado sobre este encontro e o que ele propicia:

Um artefato produzido pela mão humana, que havia resistido ao tempo e rolava na beira do rio junto com os seixos. Damé se deteve porque a forma do objeto não correspondia ao resto das propriedades das outras pedras. Era perfeitamente redonda e, além disso, tinha uma linha raiada no perímetro da circunferência. Jorge Wagensberg comenta que 'não corresponder' significa aqui que, dada a

²⁴ Boleadeira é um aparelho empregado pelos campeiros para laçar animais, ou como arma de guerra, constituído por três bolas (de ferro, pedra ou marfim) envolvidas num couro espesso (retovo) e ligadas entre si por cordas de couro, duas das quais são de igual tamanho, sendo a terceira, menor, a manicla ou manica, a que o boleador empunha para manejar o conjunto. (FERREIRA, 2004).

Pedras de boleadeira são artefatos guaranis, com aproximadamente 2500 anos, encontradas com certa freqüência no interior do Rio Grande do Sul.

A pedra de boleadeira encontrada foi entregue ao LEPARQUE.

experiência do observador da natureza [...], o binômio de uma particular forma com uma particular função é de baixa probabilidade. A peça é rara, singular. Por isso vale à pena selecioná-la e meditar sobre ela, colecioná-la.

A intenção mudou, passando naquele momento a procurar não mais seixos redondos, mas artefatos e outras evidências materiais da presença humana que teriam ali estado. O gesto de eleger uma pedra a distinguiu das demais. Otávio Paz (2007, p.27) afirma que:

Escolher uma pedra entre mil equivale a dar-lhe nome. Guiado pelo princípio da analogia, o homem nomeia a natureza; cada nome é uma metáfora: Montanha Hirsuta, Mar Vermelho, Canhão do Inferno, Lugar de Águias. O homem – ou a firma do artista – faz entrar o local – ou a pedra – no mundo dos nomes; ou seja: na esfera dos significados.

O critério de escolha das pedras mudara, ocorreu a possibilidade de gerar encontros, como o que tive. A possibilidade de fabricar artefatos contemporâneos²⁵ para proporcionar encontros, inquietava-nos.

1.7 ARTEFATO

Convidado a participar do projeto “14 na rua – arte para todos²⁶”, juntamente com outros 13 artistas, quando foram produzidas obras com o tema “Memória e Patrimônio”, para

²⁵ Artefato Contemporâneo é uma expressão que utilizamos para designar um objeto que pode ser considerado hoje ou daqui a muitos anos.

²⁶ O Projeto 14 na Rua foi patrocinado pela Brasil Telecon, operadora de telefonia que utiliza o prefixo 14. Foram 14 artistas participantes: Danúbio Gonçalves, João Luiz Roth, Duda Gonçalves, Elida Tesseler, Patrícia Franca, Francisca Michelon, Michael John Chapman/Eliane Barreto, Kelly Xavier, Ângela Pohlmann, Luiz Carlos Mello da Costa, Gustavo Nakle, Arlinda Magalhães Nunes, Zéca Nogueira.

expor em *outdoors*, na cidade de Pelotas/RS, onde apresentei o trabalho intitulado *Artefato* (figuras 10 e 11). O suporte para as obras era limitado a cinco painéis por artista, sendo as dimensões de (9 x 3) metros, com folhas impressas e coladas. Cada artista teria uma única imagem reproduzida cinco vezes em pontos variados da cidade. Os trabalhos ficaram expostos durante 15 dias do mês de julho de 2002. A imagem ocuparia uma área de (7 x 3) metros e os outros dois metros seriam ocupados pela parte comercial do evento. A parte comercial do *outdoor*, de certa forma, competia visualmente com o espaço expositivo, sendo assim, procurei integrá-la no meu trabalho. Somente ao final do projeto notei que a informação comercial tornou-se importante para a eficiência do trabalho que propomos, na medida em que deixava claro tratar-se de um espaço de propaganda, mas que ironicamente, estava divulgando um produto sem valor comercial. Apresentava-se ali a possibilidade de divulgar um artefato contemporâneo.



Figura 10: Foto do *outdoor* que expõe o trabalho *Artefato*, Projeto 14 na Rua.
Fonte: Acervo do autor, 2002



Figura 11: Foto de espectadores e *outdoor* que expõe o trabalho *Artefato*, Projeto 14 na Rua.
Fonte: Jornal Diário popular, Pelotas, 2002

A questão primeira de que nos ocupamos, para solucionar este trabalho, foi decidirmos quais estratégias, e por consequência, que imagem usarmos, considerando que não havíamos utilizado fotografia em nosso trabalho até aquele momento. Simplesmente fotografar uma peça e expor, usando um espaço comercial para divulgar nossas esculturas, não nos parecia potente, acreditávamos que poderíamos buscar uma solução específica para aquela situação. Pensar o suporte, *outdoor*, era novo para nós, e suas relações com o espaço público da cidade, e de como o espectador perceberia esta imagem. Neste momento lançamos mão da experiência vivida ao encontrar a pedra de boleadeira. Usar a imagem de um seixo rolado de um tamanho que cabia na mão, com a palavra “água”, escrito com a fonte *Times New Roman*, insculpida²⁷ em baixo relevo, utilizando a técnica de jato de areia²⁸.

O seixo depois de gravado foi fotografado, e exposta sua imagem nos *outdoors*, enquanto o objeto foi devolvido ao leito do rio de onde havia sido retirado, com a possibilidade de ser encontrado por outra pessoa. Junto ao material de divulgação da campanha cultural, constava a informação da devolução da pedra a seu ambiente de origem, o que instigou algumas pessoas a querer procurá-lo.

²⁷ Insculpir – Entalhar; Gravar em material duro; gravar (FERREIRA , 2004).

²⁸ A técnica de jato de areia consiste em confeccionar uma máscara em vinil adesivo, do texto ou imagem a ser gravado, e aplicando o adesivo sobre a superfície da pedra, deixando descoberta a área a ser desgastada pelo o jato de areia. Equipamento que consiste em uma pistola de ar comprimido que força a saída de areia peneirada, por um orifício reduzido, com alta pressão, provocando desgaste por abrasão.

Em *Artefato*, a estratégia foi de apropriação e deslocamento de um elemento natural, um seixo de rio, no qual foi agregado valor cultural, significado, com a gravação da palavra “água”. A escolha da palavra “água” está relacionada com a formação do seixo rolado, que é modelado por abrasão, quando movimentado pela água, junto com areia e outras pedras no leito do rio. A palavra “água” está associada diretamente à formação do seixo, é auto-referencial, dirige-se a própria coisa, volta-se para si mesma. Como se volta para o autor a escolha do nome “bruce”, no trabalho intitulado “*Mi nombre como si estuviera escrito em la superficie de la Luna*” (figura 12) do artista norte americano, Bruce Naumam, quando utiliza a si mesmo como referência, usando seu primeiro nome, escrito em tubos de vidro e *neon*, repetindo seis vezes cada letra.



Figura 12: Foto da obra de Bruce Naumam – material: tubo de vidro branco e neon, dimensões: 27,9 x 518,1 x 5 cm. Galeria Sonnabend, Nova York.
Fonte: Catálogo: *Entre la Geometria y el Gesto*, Escultura Norteamericana, 1965-1975. Edicion a cargo de Richard Armstrong y Richard Marshall. Madrid. 1986.

Felix Gonzalez-Torres, artista de origem cubana residindo nos Estados Unidos, no trabalho sem título, 1991, subverteu o espaço *outdoor*, no momento em que expôs publicamente a intimidade. Por ser homossexual teve sua privacidade violada, com leis

que permitiram que sua casa fosse invadida pela polícia a qualquer hora, sem motivo específico, violência respaldada por políticas discriminatórias e preconceituosas. Quando o artista foi convidado a expor no museu, preferiu o espaço público, ou melhor, preferiu expor sua intimidade no espaço público, o *outdoor* onde expôs uma imagem intimista de uma cama vazia e desfeita, fixados em Nova Iorque, após a morte de seu companheiro, como expressão de luto, transferiu a esfera privada para o espaço público.

Em *Artefato* existe uma subversão do espaço do *outdoor*, onde é anunciada em espaço comercial uma imagem que não tem interesse mercadológico. Mesmo assim, era visível a manifestação de euforia das pessoas, diante da possibilidade de encontrar o seixo anunciado no *outdoor*, o que acreditamos ser uma probabilidade remota, comparada à experiência com a pedra de boleadeira. Neste trabalho, ainda pudemos perceber a intensa reação de um público que não era o espectador tradicional de arte, mas pessoas comuns da comunidade, que geralmente ficam sabendo sobre arte pelos meios de comunicação, que só veicula notícias sobre algo espetacular ou escandaloso. A imprensa não fornece informações que possibilitem ao grande público compreender a arte de hoje.

E *Artefato*, a tática utilizada foi usar uma forma orgânica e única, que é exposta em um espaço comercial de desejo e consumo, o *outdoor*; como objeto não poderia ser comprado, mas estaria disponível em algum lugar, com a possibilidade de ser encontrado de forma gratuita. Existe um jogo de sedução e de decepção ao mesmo tempo em que, o objeto é anunciado, mas não pode ser comprado. Semelhante as propagandas,

veiculadas na mídia hoje, como as de celulares, mencionados por Bia Medeiros²⁹ - a propaganda seduz para compra de um modelo novo de celular, ao mesmo tempo que decepiona o consumidor com relação ao telefone que já possui.

²⁹ Citado em Palestra -O mal estar nas artes e o esgotamento da energia libidinal, CEART/UEDESC, em 26 mar de 2007.

CAPÍTULO 2 INSERÇÕES CLANDESTINAS

Ao cursar algumas disciplinas do mestrado, assunto relativo à cultura das periferias, despertou-nos a atenção para uma cidade dividida pelas diferenças sociais. Discussões sobre formas representacionais que transitam entre posturas reflexivas e participativas e nosso processo criativo, fez-nos pensar no uso do espaço público como possibilidade de lugar para desenvolver nossa produção. Esta constatação motivou-nos a pensar outras formas de representação em arte, o uso do espaço da cidade para que servisse de suporte para o que estamos chamando de *Inserções Clandestinas*, que atualmente constam de três inclusões, que descreveremos mais adiante, são elas: *Caleidoscópio*, *Mocó Público e Pedra 42*.

Surgiu assim, uma outra percepção da cidade, observar com maior atenção coisas que anteriormente já traziam inquietações, mas que não abordara até então. Em *Artefato*, o uso do espaço público, instituído pelo espaço do *outdoor*. Todas estas convergências proporcionaram o surgimento de novas táticas criativas para atingir questões que passaram então a ser focadas tais como, a participação do espectador. Abandonar o ateliê para trabalhar em espaços abertos e públicos, lançando mão de coisas que se apresentavam no fluxo, permanecendo o foco no objeto, ao perceber que o espaço indicava caminhos, sugerindo objetos a serem inseridos em determinados locais. O objeto ao ser pensado e instalado em um lugar específico diferenciou-se de questões apontadas em trabalhos anteriores.

Inserções Clandestinas surgem a partir de brechas que se apresentam no espaço público. Estes vão tornaram-se percepções particulares de lugares em potencial que proporcionam possibilidades de realização de “ações poéticas”. Estes lugares possíveis são espaços “entre”, são brechas que existem no cotidiano. Espaços que Itamar Assunção³⁰, (s/d), define como: “entre o sim e o não existe um vão”. Estes vão encontram-se em todos os lugares, e são nestes espaços do dia a dia que se apresentam à percepção, e são lhe inseridos estes *dispositivos poéticos*³¹. Não se trata aqui de projetar um trabalho para um espaço instituído como galerias e museus de arte, mas para um espaço comum, pensar neste potencial do lugar, sugerido pelo próprio lugar.

Os objetos são projetados para aquele sítio particular, estabelecendo um diálogo com o entorno e dependendo dele para sua instauração. Algumas vezes, o local sugere o trabalho, dita as proporções, dimensões e a forma de inserção. O local contribui na modelagem do objeto e o objeto pode remodelar o lugar. Estas inserções não se aproximam das práticas da arte de *site specific*³² que dependem do local para existirem estabelecendo relações bastante visíveis com o lugar, em *Inserções Clandestinas*, justamente por ter este caráter sutil, clandestino, pouco visível, onde o lugar interfere muito pouco, podendo até mesmo passar desapercebido.

³⁰ Itamar Assunção – músico popular brasileiro, verso da música intitulada: “Chavão abre porta grande”.

³¹ *Dispositivo poético* é o conceito usado por Edmilson Vasconcelos (2004, p.24), “para definir a obra de arte que possibilita alguma forma partícipo-interativa por parte do espectador”.

³² *Site specific* – em tradução literal, “sítio específico” – era o termo minimalista para designar a especificidade da circunstância espacial da obra. (Junqueira, 1996, p.559)

Inserções Clandestinas são ações efetivadas com a colocação de objetos em espaços coletivos, privados ou públicos, geralmente, lugares de passagem. São ações sem autorização para sua realização. Tampouco é realizada qualquer tipo de divulgação anunciando a sua instalação, com o intuito de convidar o público, ou explicar do que se trata. Não tem a intenção de chamar a atenção sobre si, nem o desejo de se tornar espetáculo.

Sobre o espetáculo, Guy Debord fala que o espectador não se sente em casa em lugar algum, porque o espetáculo está em toda a parte, e o espectador é alvo, pois ele, provavelmente, será consumidor do produto do espetáculo. *Inserções Clandestinas* atuam neste viés, brindando, sutilmente, o público com alguns instantes de surpresa, no caminho para casa ou durante uma caminhada. Sem alarde!

O espetáculo é um acontecimento produzido, que invade a vida e distancia as pessoas da realidade, gerando uma expectativa que não se cumpre. Guy Debord (1997, p.15) diz:

[...] A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente.

Quando o indivíduo se depara com a inserção de um objeto, que está fora de uma situação de espetáculo, mas inserido em seu fluxo diário, pode confrontar esta posição com sua realidade. O objeto inserido não tem o objetivo de ser contemplado, pois na experiência vivenciada é que está sua potência. Estas inserções não são destinadas a

priori para uma manipulação gratuita, são para serem vivenciadas, se for este o desejo do espectador. Na participação do público é que reside o alimento de seu pensamento, desta forma torna-se possível usufruir da inserção proposta pelo artista. Neste caso, o objeto funciona como um dispositivo que dispara uma reação imprevisível na pessoa, criando a possibilidade de acessar uma outra realidade, inventada por ela mesma. Falando da participação do público em sua proposta *Caminhando* (figura 17), realizado em 1963, Lygia Clark (1998, p.153), diz:

Não se trata aqui da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas de que o participante de um significado ao seu gesto e de que seu ato seja alimentado por um pensamento, nesse caso a ênfase de sua liberdade de ação.

2.1 CALEIDOSCÓPIO

A primeira inserção, realizada na Avenida das Rendeiras³³, foi colocada no lugar de uma luneta, quando essa foi retirada para manutenção. Em substituição a luneta foi instalado o *Caleidoscópio*³⁴ (figura 13), adequado às proporções do objeto original. No seu interior foram colocados: cacos de vidros de pára-brisas, de garrafas quebradas, pedaços coloridos de faróis de carro e diversos outros materiais translúcidos, todos recolhidos ao longo da Avenida em que o trabalho foi instalado. Junto com as peças translúcidas,

³³ Lagoa da Conceição, Florianópolis, Santa Catarina.

³⁴ Instalado na Avenida das Rendeiras, no período de 11 a 17/11/2005.

acrescentou-se água. Todos estes elementos somados formavam imagens que se mesclavam a paisagem da Lagoa, observada através do vidro transparente do fundo do caleidoscópio. A imagem espectral, característica dos caleidoscópios, é a soma destes elementos, sucatas coloridas, água e a paisagem ao fundo, conforme o espectador girava o objeto estes elementos se mesclavam formando figuras que mudavam constantemente, obtendo um colorido mais intenso, quando direcionado em oposição ao sol.

Em determinados momentos houve um acúmulo de pessoas em torno do objeto: famílias, grupo de amigos, às vezes, uma pequena fila aguardando a vez para olhar através do visor. Nestes momentos, era possível ouvir comentários dos espectadores tais como - “não dá para ver nada, é pura cortiça”. Algumas pessoas passavam pelo *Caleidoscópio*, ignorando-o, mesmo quando este estava disponível, por não haverem outras pessoas a manuseá-lo.



Figura 13: Fotos do *Caleidoscópio* - Avenida das Rendeiras - Lagoa da Conceição.
Fonte: Acervo do autor, 2005

O trabalho permaneceu instalado durante seis dias, no período de 11 a 17/11/2005, sendo retirado pela empresa responsável pelo objeto original, dando destino desconhecido ao *Caleidoscópio*.

2.2 MOCÓ PÚBLICO

Mocó Público foi a segunda inserção realizada, optando pela mesma avenida em que fora instalado o *Caleidoscópio*. O objeto consiste em uma caixa escavada diretamente em uma das madeiras que compõem o deque da beira da Lagoa da Conceição. O objeto em si é reduzido em seus elementos de conformação, composto por uma caixa com tampa e um puxador (figura 14). Esse como elemento mais visível é o que sinaliza a existência do trabalho.

A idéia de gaveta, cofre ou esconderijo é o dispositivo ativado no corpo e na memória do público. A lembrança de outros puxadores é o convite que está ao alcance da mão.

Um cofre público, sem trancas, instaura uma situação paradoxal, que inviabiliza a utilização deste objeto, torna-o uma outra coisa. Em *Mocó Público*, o vazio, o nada constituem o espaço potencial do objeto, a tampa que fecha este espaço cria um mistério, que intermedia estes dois espaços, o dentro, desconhecido e o fora, revelado. O fora revelado e o dentro desconhecido.



Figura 14: Fotos do *Mocó Público* - Avenida das Rendeiras - Lagoa da Conceição.
 Fonte: Acervo do autor, 2006.

O trabalho foi acompanhado por registros fotográficos e depoimentos de pessoas conhecidas, que relataram situações observadas ao passar pelo local. Como o de uma pessoa que, sentada ao lado do *Mocó Público* - pendurou uma sacola plástica com bananas, no puxador do objeto, usando-o como cabide e desfrutando da comodidade para comer e observar a paisagem. Era comum encontrar no interior da caixa pequenos objetos, como grama, moedas, pedras e outros, gesto pueril de indivíduos que se deparavam com a inserção. O espectador movido pela curiosidade da tampa, ou pela simples vontade de “bulir” com o mecanismo da dobradiça, que após aberta revelava o interior vazio ou uma moeda, uma folha ou outro objeto qualquer, como pura provocação, acrescentada por espectadores.

Após três meses de permanência da inserção o objeto foi retirado, por funcionários que faziam a manutenção do deque.

2.3 PEDRA 42

[...] meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser 'achada' pelos passantes, ficantes e descuidistas, [...] – é esta a posição ideal de uma obra –(OITICICA, 1986, p.79)

2.3.1 Escolhendo Pedras

No processo de recolher pedras em um leito seco de rio, existirá algum critério para eleger uma e não outra? Talvez nem mesmo o sujeito que realiza esta ação saiba quais são essas, ou se fazem parte de regras, é um processo seletivo intuitivo. Henri Moore recolhia seixos na praia, escolha pessoal em função da forma. No ano seguinte pegava pedras que já estavam lá no ano anterior, mas que por algum motivo formal não havia se interessado, como se o seu objetivo inicial, tivesse mudado.

Pedra 42 (figura 15) é um projeto de inserção em desenvolvimento, que teve início, em um processo de escolha, seu desenvolvimento enfatiza a possibilidade de encontro.



Figura 15: Foto *Pedra 42*, seixo rolado.
Fonte: Acervo do autor, 2006

Gravado na superfície do seixo o peso do mesmo, informação que faz referência à própria pedra, e ao critério usado para sua escolha. Dado simples se todas tivessem o mesmo peso. Neste momento reportamo-nos as reflexões de Marcel Duchamp, sobre a escolha dos *ready-made*, em que deixava o gosto fora deste processo.

[...] o *ready-made* é uma crítica do gosto; [...] Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau. Todos sabemos que não há diferença essencial entre um e outro – o mau gosto de ontem é bom gosto de hoje -, mas que é o gosto? (PAZ, 2007, p.24).

Ainda falando sobre gosto Duchampiano, Sérgio Basbaum³⁵ cita a frase em que Duchamp afirma que: “existem as pessoas que gostam, as que não gostam e as indiferentes, a qual eu me incluo”. Duchamp com a eleição aleatória dos *ready-made* estava indicando a

³⁵ Seminário Temático: O Primado da Percepção e suas Consequências no Ambiente Midiático: Ministrado pela Prof. Dr. Sérgio Roelaw Basbaum, de 16 á 20/10/2006, CEART/UDESC.

eliminação da escolha do autor e da autoridade artística, indicava o início da desapareição do artista como autor, como já havia acontecido em períodos anteriores da história da arte (BUCHLOH ,1998).

Queríamos estabelecer um critério de escolha ao recolher os seixos. Foram coletados usando como critério de seleção, o peso de zero vírgula quarenta e dois quilos, medida adotada para fugir da escolha pela forma, tamanho, cor ou textura, ou seja, uma preferência particular de “gosto”. Este número correspondia a idade no momento em que começávamos este trabalho. O seixo passa a existir para nós a partir do momento que o recolhemos. Estabelecendo um diálogo quanto a existência do homem e a existência do seixo é insignificante diante do tempo de duração das rochas, de certa forma ficaria gravada no seixo a idade que tínhamos quando o encontramos.

Um ponto de contato, como se algo em comum nos unisse, dois dígitos - “42” - a idade e o peso da pedra, a marca desse encontro. O seixo não tem escolha. Escolhemos e marcamos como quem marca o gado, como símbolo de posse. Roger Caillois (*apud* PAZ, 2007, p.27) “assinala que alguns artistas chineses escolhiam pedras que lhes pareciam fascinantes e as convertiam em obras de arte pelo único fato de gravar ou pintar o seu nome nelas”. Duchamp, em sua “indiferença”, quando escolhe um mictório, objeto industrial idêntico a milhares de outros, assina, tornando-o diferente dos demais, com este gesto e deslocando do seu contexto original, promove o objeto apropriado à obra de arte.

A informação de que o número “42” tratava-se da idade no momento de início do projeto, torna-se irrelevante. Não tenho mais 42 anos, no entanto a *Pedra 42* existe por ela mesma.

De forma prática, a escolha pelo número estava relacionada com o tamanho que a pedra deveria ter para ser aprazível a mão, com esta proporção o objeto seria “ergonômico”, como um artefato “primitivo”, tornando-se fácil segurá-lo. Sobre a escolha de um seixo Francis Ponge (1942, p.165) comenta: “[...] a perfeição de sua forma, o fato de poder agarrá-lo e revirá-lo em minha mão, fazem-me escolher o seixo”. No leito do rio a abrasão, remodela continuamente a superfície do seixo, continuamente, suavizando as arestas tornando-o agradável ao tato, conferindo-lhe formas mutáveis de acordo com sua dureza e composição mineral.

A ação repetitiva de recolher e pesar desenvolveu um conhecimento tácito, como se aferisse o olho e a mão. Desta forma, tornou-se possível juntar pedras irregulares, com peso bastante aproximado ao desejado, tornando a ação de coletar mais ágil.

2.3.2 Esculpindo Seixos

Depois de recolhidos os seixos foram gravados em baixo relevo os dígitos “0,42”. Quanto mais profunda é a gravação mais revela o material, do qual o seixo é constituído, rompendo a pele e entrando na “carne”, mostrando o interior do seixo que possui as mesmas características da superfície. O processo revela a materialidade do objeto, seixo

rolado, trabalhado pela natureza, alisado pela água, esculpido pelo rio, por desgaste pelo contato abrasivo com a areia e outras pedras. Como no dito popular, “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”.

Neste sentido, o artista italiano Giuseppe Penone considera o rio como um escultor, e logo procede a imitá-lo (DRATHEN, 1999, p.62). No trabalho “*Essere fiume*”, o artista recolhe do leito de um rio uma pedra trabalhada por abrasão natural. Depois sobe as montanhas em busca de uma rocha do mesmo tipo, talhando-a no local, usando como modelo a pedra recolhida, imitando assim a ação do rio, obtendo uma escultura com a mesma forma da pedra encontrada. Nesse sentido, Focillon (1983, p.69), cita os mestres do Extremo-Oriente, para quem:

[...] o espaço é lugar de transformações e a matéria, encruzilhada de um grande número de caminhos [...], e que muitas vezes se dedicaram, ao tratarem as matérias da arte, a lhes imprimir características da natureza, a ponto de fazer uma passar pela outra [...]

Na escultura se trabalha subtraindo material sem a possibilidade de adicionar, quando um bloco de pedra é talhado, não existe a possibilidade de voltar ao volume original, uma vez retirado, é definitivo. Michelangelo valorizava o processo de selecionar seus mármores diretamente na pedreira. Tinha critérios particulares para determinar esta escolha e fazia questão de escolhê-los pessoalmente ou encarregar pessoa de confiança para que o fizesse, medida usada para reduzir os riscos de defeitos que provocassem rupturas

indesejáveis, tornando inviáveis seus projetos. Segundo Wittkower (1989), Michelangelo dizia que a boa escultura poderia rolar do alto de uma montanha sem se partir. Para isso, concebia suas esculturas com coesão das partes e com a utilização de mármore de boa qualidade.

Michelangelo divulgava a idéia que dentro dos blocos de mármore existiam esculturas prontas e que seu trabalho consistia em retirar as partes da pedra que não faziam parte da escultura. Essa foi uma maneira poética de falar da forma prodigiosa como visualizava suas obras dentro dos blocos de pedra, baseado em inúmeros estudos preparatórios. Ao passo que desbastava o bloco bruto, surgindo as figuras lapidadas já com seu acabamento definitivo, processo revelado a partir do estudo das inúmeras esculturas inacabadas, deixadas pelo artista.

Em cada material o gesto se comporta de maneira distinta. Cada matéria tem suas peculiaridades como dureza, porosidade, forma das fibras e veios que determinam materialidades específicas. Estas características associadas a procedimentos e ferramentas condicionam a forma final do objeto. A qualidade da gravação na *Pedra 42* é resultado da técnica utilizada sobre o material. Nesse sentido podemos mencionar os gregos antigos, que no período arcaico utilizavam ferramentas de bronze, metal macio, que sobre o mármore proporcionavam um corte pouco preciso, influenciando diretamente os resultados obtidos. Procedimentos bastante diferenciados da tecnologia que dispomos

hoje, como a gravação em jato de areia³⁶ sobre materiais duros, como o seixo de rio, exige relativamente pouco esforço físico para realização destas intervenções.

Michelangelo retira sua escultura de dentro de pedras extraída das jazidas de Carrara, libertando as figuras que habitam o interior da pedra bruta, para depois expô-las em museus. Já Penone, em “*Essere fiume*”, esculpiu a forma de uma pedra natural, levando em consideração a forma que a pedra tinha na natureza, para depois exibi-la em exposições. No trabalho *Pedra 42*, sobre a pedra natural é entalhado o número 0,42, devolvendo-a ao rio posteriormente. Se não for encontrada e retirada, seguirá seu curso natural apagando a inscrição, pela ação do “rio escultor”. O rio age de maneira semelhante a Rauschenberg, em “*Desenho de De Kooning Apagado*”, quando este artista escolhe um desenho de De Kooning, “para tornar difícil o apagamento, e se põe laboriosamente a trabalhar, esfregando a superfície do desenho, até apagá-lo”, diz Wood (2002, p.18). Neste caso, o objeto continua existindo como um desenho apagado, enquanto a *Pedra 42* apagada pelo rio desaparecerá completamente, entre as outras pedras. No momento em que desaparecerem os indícios da gravação, a pedra passará a ser idêntica as outras, sem significado em si.

³⁶ Usando como matriz um filme de recorte computadorizado, isolando, como uma máscara, as partes da pedra que não serão gravadas, dando precisão ao gesto, intervindo de maneira eficiente na configuração final do objeto.

2.3.3 Inserindo Vazios

No início do século XX, o escultor moderno Archipenko foi o primeiro artista a perfurar o bloco na escultura, inserindo o espaço na obra (o vazio), elemento que passa a fazer parte da composição. Posteriormente, para abreviar, podemos citar o inglês Henri Moore que trabalhava o bloco da escultura, por dentro e por fora, e recentemente Anish Kapoor, em alguns de seus trabalhos, mantém em estado bruto a parte externa da pedra, esculpindo o bloco somente por dentro, esculpindo vazios, buracos, lugares (figura 16). Em *Pedra 42*, o vazio acontece com a subtração da forma “0,42”, os corpos dos dígitos são retirados da pedra, em baixo relevo, o escavado não atravessa a pedra, mas inclui um espaço vazio na superfície continua do seixo.

Conforme o pensamento de Michelangelo, de certa forma, os dígitos “0,42” já existiam dentro daqueles seixos, bem próximo da superfície, bastando encontrá-los e retirá-los. Uma ironia que se estabelece, porque o número de fato não estava lá, mas o peso sim.



Figura 16: Imagem de trabalho em pedra de Anish Kapoor, sem título.
Fonte: Catálogo sobre Anish Kapoor, 1996

Além do aspecto material do vazio no objeto, este projeto de inserção da *Pedra 42* possui o gesto de retirar, de ausência ou perda, um vazio que se repete ao longo do processo. Esta subtração gera uma marca, uma memória ou um vestígio onde uma coisa esteve ou deveria estar. Assim como, quando o seixo é recolhido na margem do rio, fica o seu lugar, o sinal onde estava entre os outros seixos que permaneceram lá. Ao realizar a gravação a opção foi por insculpir, escavando o corpo dos dígitos, como se os algarismos tivessem sido retirados da pedra, o que permanece o lugar vazio com a forma do número. Materialmente, o que fica, e é exposto, é o bloco, o volume externo do seixo.

Ao inserir a pedra em diversos espaços, o autor se desfaz do objeto, perde a posse do mesmo, ficando quase impossível recuperá-lo, o que caracteriza uma perda, ainda que voluntária. O espectador ao recolher a pedra e interagir com ela, o que foi presenciado algumas vezes, divide a autoria com o artista, torna-se co-autor. O indivíduo, mesmo que não pegue a pedra, ao achá-la está contida a idéia de perda, alguém perdeu ou se desfez, deixou-a naquele lugar, a inscrição “0,42” denuncia a intervenção humana.

Mas, o vazio mais potente que este trabalho pode produzir, são “entres”, intervalos, pausas no fluxo do transeunte, que causam uma descontinuidade no tempo cronológico, instaurado a partir do acontecimento gerado no encontro transversal com o dispositivo *Pedra 42*.

2.3.4 Produzindo Artefatos

Embora seja gravado o mesmo número em todas as pedras³⁷, cada peça é única e múltipla ao mesmo tempo, porque cada uma é diferente da outra, em forma, cor, textura, embora todas sejam semelhantes, porque possuem o mesmo número gravado. Focillon, (1983, p. 73), procurando definir a obra de arte como única, diz que: “Uma vez que o equilíbrio e as propriedades das matérias da arte não são constantes, não poderia haver uma cópia perfeita, mesmo em uma determinada matéria [...]”. As diferenças são valorizadas à medida em que o lugar da gravação é planejado em cada seixo, considerando a forma natural do mesmo. A gravação no seixo indica uma ação humana manifestada no objeto, mesmo que gravada mecanicamente, ao utilizar-se de uma fonte e uma técnica computadorizada, executada com precisão, dialogando com a forma orgânica da pedra, e pode-se considerar também pela dimensão compatível ao corpo, reforça a presença do homem. A partir da gravação dos dígitos a semelhança entre todas as pedras recolhidas deixa de ser natural e passa a ser artificial e determinada. A identidade entre as pedras passa a ter um significado, mesmo que desconhecido. Lembrando Otávio Paz (2007, p.27), ao citar:

Uma pedra é igual à outra pedra e um saca-rolhas é igual a outro saca-rolhas. A semelhança entre as pedras é natural e involuntária; entre os objetos manufaturados é artificial e deliberada. A identidade dos saca-rolhas é uma consequência de seu significado: são objetos produzidos para extrair rolhas; a

³⁷ A quantidade total de pedras não foi determinada, pois o trabalho segue acontecendo.

identidade entre as pedras carece, em si mesma, de significado. Tal é, pelo menos, a atitude moderna diante da natureza.

A pedra deixa de ser natural e selvagem, passando a objeto cultural, objeto domesticado pela ação humana de adicionar a ela um significado.

2.3.5 Encontro I

A inserção *Pedra 42* se estabelece alheio ao circuito oficial da arte, em uma condição fora do espetáculo, aproximando-a da vida cotidiana. Para tanto, são desenvolvidas táticas para legitimá-la como verdade, tratando-se de um trabalho que é uma invenção. (OSÓRIO; MACHADO, 2002, p.15) dizem que é importante, “[...] assumir riscos e tensões que a proteção institucional anestesia. A contrapartida do risco é a liberdade experimental. Nestes casos, ser arte de saída é não ser nada de fato”.

Assumir o risco da invisibilidade do autor, em que o artista é propositor, significa que o risco de que a autoria do trabalho passa a ser também do público participante. A autoria compartilhada aparece em situações nas quais existem instruções para que qualquer pessoa possa executar a obra. Questão que ocupa um papel importante na produção de Cildo Meireles desde os anos 60. Cildo tenta se distanciar da patológica relação com a obra de arte, em que só o artista pode produzir. E prefere imaginar trabalhos que possam ser executados por qualquer um, a qualquer hora e em qualquer lugar (OBRIST, 2006). Cildo (*apud* Obrist, 2006, p.68), diz que:

A idéia era separar o trabalho de sua patologia individual. Apenas um artista com uma história pessoal verdadeiramente extraordinária pode produzir um trabalho pessoal, íntimo e válido de interesse.

No conjunto de trabalhos, em 1970, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, realizados por Cildo Meireles, que interveio clandestinamente na moeda brasileira em circulação na época, e nas garrafas de Coca-Cola, colocando dizeres subversivos, como *Yankee Go Home*, decalcados nas garrafas, que eram recolocadas em circulação. O anonimato da autoria deste trabalho de Cildo era fundamental, não somente como tática poética, mas, até mesmo para sua segurança física, para que não sofresse represálias do governo, na época de uma ditadura militar.

Quando o trabalho desenvolve-se no espaço cotidiano invade a vida das pessoas sem aviso, “é uma pedra no caminho”, e cada indivíduo reage de uma maneira particular. Por entrar no fluxo das pessoas e atravessar o seu trajeto, é que alguns indivíduos se sentem completamente à vontade para recolher a pedra e guardar consigo. Nestas inserções *Pedra 42*, não existe uma fronteira entre trabalho e realidade. Falando sobre recentes exposições internacionais que abordam o assunto da arte interativa ou participativa, Juliana Monachesi (2003, p.14) aponta para a “ambição de borrar as fronteiras entre arte e realidade ao integrar de alguma forma a presença humana na obra”. Ou ainda, acrescentando uma obra no curso da pessoa. Estes objetos ficam neste limiar entre “arte” e realidade, ao inseri-los no cotidiano, no fluxo das pessoas.

As pedras com inscrições gravadas são colocadas no espaço cotidiano, no espaço coletivo, geralmente público, algumas vezes, em lugares impessoais, não-lugares³⁸. Os seixos foram inseridos, ou melhor, estão sendo “abandonados”, em diversos locais. São largados quase ao “acaso”, de forma discreta, evitando a idéia de espetáculo, de chamar atenção para a natureza do gesto e/ou para autoria. Revelar a autoria seria como denunciar ou esclarecer a que veio, diminuindo ou anulando a possibilidade de causar descontinuidade no espaço/tempo dos passantes. Está implícito que existe alguém por trás destes objetos, um causador um autor destes artefatos.

Quando se utiliza um material como a pedra, neste caso, o seixo rolado, acaba-se por lançar mão dos seus valores naturais para seduzir o espectador. Quando um espectador recolhe o seixo, no lugar em que foi inserido pelo artista/proponente, ou ainda, quando é informado de que este pode ser achado e levado para casa, tem um sentido de encontro. Dependendo da maneira como o sujeito lida com este encontro, apresenta-se a possibilidade de invenção ou de reinvenção de si mesmo. A relação do sujeito com o objeto e do sujeito com ele mesmo, sem se reportar a exterioridades e a ideologias, fica potencialmente instalada com a pedra. Segundo Lygia Clark (1998), as ideologias não são suficientes para indicar caminhos, porque as ideologias dependem de uma autoridade, de algo que está fora, desta forma eximindo da responsabilidade do ato individual.

³⁸Marc Augé (1994, p.53), define não-lugares como: “lugares constituídos com fins específicos, como aeroportos ou parques, lugares de passagem, de trânsito de massa, onde a relação que as pessoas tem com estes espaços são programadas e previstas”.

A partir destas relações sujeito/objeto e sujeito/consigo mesmo é possível recuperar outras relações, como a de sujeito com outros sujeitos. A partir do momento que o indivíduo relaciona-se com o objeto e esse promova uma sensibilidade, proporcionando uma experiência que possibilita reconstruir-se como sujeito, estará relacionando-se consigo mesmo, e nesse devir poderá estabelecer uma nova relação ou uma relação diferente com o outro. Lygia Clark (1998, p.156), diz que: “[...] a ligação com o coletivo só pode ser feita de dentro para fora, de pessoa a pessoa – não ainda no sentido externo, mas sim dentro das possibilidades do interior de cada um”.

O mais importante para o artista é o fazer, a obra terminada é consequência deste ato. Ao trabalhar, o artista se re-trabalha, modifica-se, reconstrói-se enquanto sujeito. Duchamp dizia com frequência que o processo do “resultado de ser artista é mais importante para o próprio artista do que seu próprio trabalho” Kapoor (*apud* Dantas, 2006, p.20). A esse respeito, Focillon (1983, p. 112) diz que o artista “[...] é o homem que trabalha as formas e que, por sua vez, é trabalhado por elas”. Propor trabalhos que possam envolver o espectador nesse fazer, neste momento mais importante, na obra como possibilidade, com caminhos a escolher e decisões a tomar (CLARK, 1998).

Caminhando (figura 17) é o título de uma proposta de Lygia Clark, que para acontecer mediante a participação do espectador, o trabalho é proposto como instrução. Lygia Clark (1998, p.151), dá as instruções para que as pessoas possam realizar o trabalho:

Faça você mesmo o caminhando com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome

então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho.



Figura 17: Imagem do trabalho *Caminhando* de Lygia Clark, 1963.
Fonte: (Clark, 1998, p.147).

Caminhando é uma proposta em que o valor do trabalho não reside no objeto em si, mas no ato que o espectador realiza. Esta proposta é pensada para o homem cuja atividade cada vez mais mecanizada e automatizada, provocou a perda da expressividade que possuía. Talvez o homem, que não tenha perdido totalmente sua expressividade, em *Caminhando* redescobrirá seus gestos revestidos de um novo significado. Além da participação e da manipulação é imprescindível, que a obra não se baste por ela mesma,

mas que seja um trampolim, um dispositivo, para a liberdade do público experimentador (CLARK, 1998).

2.3.6 Dispositivo

Até o final do século XIX a lógica da escultura parece inseparável da lógica do monumento. *A Porta do Inferno* e o *Monumento a Balzac* de August Rodin funcionam como um marco que rompe com esta lógica do monumento. De acordo com Rosalind Krauss (s/d, p.89):

[...] cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência de local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial.

Distanciando-se do sentido de monumento, a escultura contemporânea indica outras maneiras de entendimento da arte, segundo Trindade (2004):

A escultura, na segunda metade do século XX, através de seus desdobramentos, *objetos, instalações, intervenções, parangolés, experiências*, etc...distanciou-se de sua lógica monumental e talvez da própria arte, traduzindo-se em *acontecimentos*.

Nicolas Borriaud, (2006, p.33), diz que: “Uma obra pode funcionar como um dispositivo relacional que contém certo grau de variáveis aleatórias, uma máquina que provoca e

administra os encontros individuais ou coletivos³⁹”. Ao propor escultura como dispositivo, dialogamos com este entendimento, apresentando a inserção da *Pedra 42* como um dispositivo relacional. Mas o que é um dispositivo?

[...] trata de um conjunto multilinear e bi-dimensional, de uma máquina para fazer ver e para fazer falar. Os dispositivos estão compostos por linhas de visibilidade, enunciação, força, subjetivação, ruptura, fissura, fratura, etc., que ao entrecruzar-se e mesclar-se tem capacidade de suscitar outras mediante variações de disposição⁴⁰.

Fernanda Guimarães Goulart (2004), define mais precisamente dispositivo relacional:

[...] dispositivo, podemos dizer que ele é um conjunto de relações que reúne estratégias, experiências, ações, apropriações e colocam em atividade a subjetividade, a alteridade, a técnica, as experiências, a linguagem, etc. [...] Relacional por natureza, o dispositivo não permite separar o que é da máquina e o que é da manobra, o que é linguagem técnica e o que é experiência.

³⁹ Tradução nossa. Versão original: Una obra puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encontros individuales o coletivos.

⁴⁰ Tradução nossa. Versão original: [...] trata de un conjunto multilinear y bi-dimensional, de una máquina para hacer ver y para hacer hablar. Los dispositivos están compuestos por líneas de visibilidad, enunciación, fuerza, subjetivación, ruptura, fisura, fractura, etc., que al entrecruzarse y mezclarse tienen capacidad de suscitar otras mediante variaciones de disposición. (DELEUZE, 1990)

Dispositivo é um deflagrador de acontecimentos, como na proposta *Caminhando* de Lygia Clark, o objeto em si é uma tira de papel, que qualquer pessoa pode confeccionar, mas a potência está nas sutilezas que ativa no espectador quando realiza o trabalho.

A lógica de dispositivo aparece em *Paulista 97* (figura 18), trabalho realizado pelo artista Cildo Meireles, para exposição temática “Diversidade da escultura contemporânea”, cujos trabalhos se referiam à Avenida Paulista, em São Paulo. O trabalho consistia na edição de cem parafusos de ouro incrustados em 50 pedras pretas e 50 pedras brancas, que foram recolocadas nas calçadas ao longo de 25 quarteirões da avenida Paulista. As pedras permaneceram nas calçadas durante o período da exposição, algumas foram encontradas pelos transeuntes.

O trabalho busca associar o substrato simbólico que a avenida evoca, em última instância o valor pecuniário, a essa coisa anódina e tão importante que é o chão que você pisa. Depois o trabalho foi divulgado na imprensa, era interessante perceber muitas pessoas olhando para o chão em plena avenida Paulista; estavam procurando as pedras, mas, sobretudo, olhavam, realmente, para as calçadas. (CERON, 2001, p.48)

Os parafusos de ouro atraíram a atenção do público, aguçando a percepção para a calçada, que normalmente não é vista com tanta intensidade. Movido pelo desejo de encontrar um pedaço de ouro, para alguns ou um objeto-feitiche de autoria de Cildo Meireles. Este trabalho funcionou como um dispositivo deflagrador de singularidades, no

trajeto das pessoas que transitam diariamente por esta avenida. GOULART (2004), diz que:

É a partir deste tipo de abertura que o dispositivo consegue desvelar o “acontecer da singularidade em si”. Algo que se dá não apenas no momento da recepção, mas em todo o processo da obra, que é rearranjada com a enunciação de cada fala, de cada outro.



Figura 18: Imagem do trabalho *Paulista 97* de Cildo Meireles- Parafusos 1 x 0,7 cm de ouro inseridos em 100 pedras. Fonte: Catálogo Cildo Meireles, Geografia do Brasil, 2001.

Pedra 42, como um artefato, que também se insere como dispositivo deflagrador, ou seja, o que mais importa é o que ele causa, o que ele provoca nas pessoas, a ação que a partir daí se processa com a participação do público.

2.3.7 Acontecimento

A inserção *Pedra 42* gera um acontecimento, é algo que não é daquele lugar, que atravessa, não tem continuidade lógica, nem um antes ou um depois, não tem uma história e nem uma razão que justifique sua presença, é a inserção de algo que está deslocado. É um atravessamento na continuidade do lugar, não pertence ao local, foi plantado, inserido, está descontextualizado, e por isto é potente. É algo não previsível e não previsto para o lugar, lança-se ao desconhecido, inteiro, cada pedra é diferente da outra, e não se transforma por interferência externa do lugar. No encontro com o público gera um acontecimento. Deleuze, (2006, p.10), diz que: “Os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas”.

O espaço é redimensionado em função da inserção, redimensionado, mas estável, nada mais se move, a própria natureza do objeto contribui para esta estabilidade. A pedra colocada na grama, no passeio público ou na beira da praia e nenhuma explicação, porque não tem o que explicar. As perguntas que podem surgir em cada um, e as ações e reações do público são as possíveis pequenas transformações que podem ocorrer, porque visivelmente nada se altera. Deleuze (*apud* TRINDADE, 2004), afirma que acontecimento:

[...] não é o que aconteceu nem o que está na iminência de acontecer, ele está entre ambos, são as duas coisas ao mesmo tempo, o inactual entre os dois, em simultâneo o que vai ocorrer e o que ocorreu já num tempo próprio, sem presente, num infinitivo não cronológico”. O acontecimento não existe fora de suas atuações, mas não se esgota nelas. Ele não está apenas em seu existir atual, subsistindo fora da existência sensível.

Gilson Lima e Márcia Tiburi no artigo “Que tipo de história possível?”, fazem uma diferenciação muito clara entre fato e acontecimento, baseado no livro “Sanatório” de Bruno Schultz. Fato é cronológico, de um tempo linear e imutável, organizado um depois do outro, enquanto, acontecimento é *aionico*, de um tempo complexo, multilinear e rizomático dizem:

O acontecimento é uma experimentação que escapa à história, não está determinado por ela, e uma espécie de desvio, uma emergência do novo, um devir, uma ruptura com a sucessão causal e determinística dos trilhos paralelos da história. (LIMA e TIBURI, s/d)

Pode-se dizer que a inserção *Pedra 42* gera um acontecimento, porque o seixo gravado funciona como um dispositivo que provoca no espectador uma situação que não é linear, que não é previsível para aquele lugar, provoca uma descontinuidade no tempo e no espaço. Miwon Kwon (2000) diz que: “[...] a ruptura da experiência espaço-temporal comum do sujeito dispara a ruptura de sua tradicional noção de si mesmo”. Embora se conheça o seixo e os algarismos gravados, a junção desses dois elementos, somados ao lugar que se encontram e a situação de deslocamento deles em relação ao contexto, é que provoca um devir, algo que não se refere aquele presente, sua razão pode estar no futuro ou no passado. Deleuze (2006, p.1) diz que:

Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro.

Lima e Tiburi (s/d.), dizem que as pessoas não estão acostumadas a prestar atenção nos acontecimentos, mas ao fato:

Para mergulhar no acontecimento, devemos incidir em uma pluralidade que não é a do mundo das coisas e que se priva de toda a idéia de começo e fim, devemos nos dobrar em relação ao desconhecido. O acontecimento é o imemorial, um jorramento do tempo, ele se expande e mobiliza tanto o passado quanto o presente e o futuro; cada acontecimento produz seu tempo e não se encadeia em causas e efeitos.

Talvez, por isso o público da inserção *Pedra 42* muitas vezes, não se detém diante da inserção, por não esperar vê-la ou por não percebê-la, essas são algumas das reações de um determinado público que denominamos *não-expectador*.

2.3.8 Inserções

A experiência que tive ao achar uma pedra de boleadeira aproxima-se a *Pedra 42* quando a mesma é deixada onde existem outros seixos, onde não se estranhe a presença de uma pedra, que seja “natural” pensar em pedras naquele local. Onde a “arte se encontra com formas de não-arte e torna-se difícil estabelecer uma diferença”, diz Paul Wood (2002, p.34). Quando a presença de um seixo é estranha a um determinado lugar, a gravação não é tão potente, também existe uma desconfiança por parte do público que percebe uma artificialidade. Potentes são as inserções no mundo real, no caminho das pessoas, onde o público não espera, que possa ser surpreendido. Gabriel Orozco (2005,

p.186), propõe que não existam mais espectadores, mas realizadores de acidentes, afirma que:

[...] a surpresa do realista e a posterior surpresa do realizador: o que ativa a realidade como recipiente de seu devir, o que realiza o que lhe sucede no mundo. Aceitação do real e seus acidentes. Aceitação da decepção. Não esperar nada, não ser espectadores, senão realizadores de acidentes, onde a realidade nos outorga, quando não esperamos nada dela, seus dons⁴¹.



Figura 19: Imagem de trabalho *Caja de zapatos vacía* de Orozco, 1993.

Fonte: Textos sobre la obra de Gabriel Orozco, 2005.

Mesmo dentro de um espaço institucional, Orozco conseguiu surpreender o público quando propôs o trabalho, “*Caja de zapatos vacía*” (figura 19) realizado na Bienal de Veneza, 1993. Quando Orozco foi conhecer o edifício que iria expor, descobriu que se

⁴¹Tradução nossa. Versão original: [...] la sorpresa del realista y la posterior sorpresa del realizador: el que activa la realidad como recipiente de su devenir, el que realiza lo que le sucede en el mundo. Aceptación de lo real y de sus accidentes. Aceptación de la decepción. No esperar nada, no ser espectadores, sino realizadores de accidentes, donde la realidad nos otorga, cuando no esperamos nada de ella, sus dones.

tratava de um corredor, e que cada artista disporia de um espaço bastante limitado. Teve a impressão de que em se tratando de um evento com um grande número de visitantes, as pessoas iriam se deter no máximo três minutos diante de cada trabalho. Trabalhando com a idéia dos recipientes e do vazio, com objetos encontrados e a idéia de resíduos que sobram depois de uma ação, Orozco decidiu apresentar uma caixa de sapatos. Algumas pessoas acabaram chutando a caixa e outras jogando moedas como esmola. Orozco (2005, p.184) afirma que: “[...] é uma obra que até agora segue causando desconcerto e certa polêmica”⁴².

2.3.9 Táticas de inserção

No primeiro momento, com o objetivo de desenvolver táticas para gerar discontinuidades, as inserções *Pedra 42* são clandestinas porque não têm uma licença para serem realizadas, são colocadas nos lugares sem autorização. Michel de Certeau (1994, p.101), diferencia tática de estratégia, dizendo que: “Em suma a tática é a arte do fraco. [...] a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”. Esta clandestinidade ou anonimato da autoria são importantes para eficiência do trabalho. Existe o cuidado no sentido de inserir coisas na realidade das pessoas, de maneira a não suscitar a idéia de espetáculo. Nicolas Borriaud (2001, p.440)

⁴² Tradução nossa. Versão original: [...] es una obra que hasta la fecha sigue causando desconcierto y cierta polémica.

afirma que “[...] a arte tem por objetivo reduzir o mecânico que há em nós: aspira a destruir todo acordo a priori sobre o percebido⁴³”. Propositadamente não é feita nenhuma divulgação sobre estas ações, para convocar o público ou explicar do que se trata. Não tem a intenção de chamar a atenção sobre si, nem de se tornar um espetáculo. Guy Debord (1997, p.138) diz:

O espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta na sua plenitude a essência de qualquer sistema ideológico: o empobrecimento, a submissão e a negação da vida real. O espetáculo é, materialmente, a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem.

Não é o espetáculo que garante a eficiência de uma proposta de arte, não existem garantias de que este trabalho, *Pedra 42*, seja encontrado, o importante é esta experimentação. Mesmo que as pedras não sejam achadas, consideramos que o trabalho funciona, na medida em que gera um pensamento e uma ação no artista e nas pessoas que tomam conhecimento da inserção. Se mantém como possibilidade de encontro, existe um potencial intrínseco neste trabalho.

Algumas pedras são colocadas de forma mais evidenciada do que outras, tornando maior a chance de serem encontradas. Mesmo não as encontrando, somente em saber da existência destes objetos já os torna eficientes, enquanto tática. Na recepção do trabalho,

⁴³ Tradução nossa. Versão original: [...] el arte tiene por objetivo reducir lo mecánico que hay en nosotros: aspira a destruir todo acuerdo a priori sobre lo percibido.

o indivíduo estabelece uma relação com o objeto e com outras pessoas que se envolvem com o encontro.

Tomando como base a experiência de achar uma pedra de boleadeira, o espaço pode ser ativado, quando a *Pedra 42* é inserida. O lugar onde foi encontrada a pedra de boleadeira ficou transformado em um lugar peculiar, um sítio arqueológico. O local pode se tornar especial, deixando de ser um não-lugar, para os indivíduos que tomam contato com o objeto. Quando o lugar é ativado pela experiência vivenciada, se transforma em espaço, segundo Certeau (1994, p. 202): “[...] o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”. Existe uma descontinuidade provocada pela inserção, podendo se transformar em um encontro que suscite diversas interpretações, mesmo quando a pedra é retirada, o lugar não volta a ser o mesmo de antes, as pessoas que a viram ou um indivíduo que a recolheu, levará esta experiência. Esta pessoa ao passar outra vez por aquele local ou ao encontrar um outro seixo em seu caminho disparará um mecanismo de lembrança, que atualizará a recordação daquele momento vivido. Alan Radley (1992, p.63) diz que: “[...] a memória não é a recuperação de informação armazenada, senão a criação de uma afirmação sobre estados de coisas passadas [...]”⁴⁴. Este sentimento (lembrança) talvez seja mais forte para a pessoa que recolheu a pedra do que para os demais, porque para

⁴⁴ Tradução nossa. Versão original: [...] la memoria no es la recuperación de información almacenada sino la creación de una afirmación sobre estados de cosas pasadas [...].

essa, a experiência tem um sentido material de posse, e uma possibilidade de encontrar outros objetos e vir a colecioná-los.

2.3.10 Encontro II

Existem trabalhos interativos que a contribuição do espectador/participador não é significativa, a obra já está totalmente pronta, sem abertura para que o espectador a complete. Em *Pedra 42* o público transforma o trabalho com sua participação, os seixos ficam, na maioria das vezes, pouco tempo inseridos, dando à proposta um caráter de transitoriedade. As dimensões das pedras facilitam que sejam recolhidas rapidamente, é a estranheza causada pelo número gravado que move o espectador/participador a recolhê-la. É justamente o dado cultural, o número gravado, que provoca o sujeito a estabelecer relação com este objeto, é o que torna esta pedra diferente de outra pedra, criando significado e a possibilidade de gerar um acontecimento neste encontro com o espectador.

Este trabalho, com suas formas arredondadas, sem arestas, como artefatos líticos, não oferece resistência, é para serem visto com a mão, “pois tudo que é redondo convida à carícia” (BACHELARD,1993, p.236). Aqui o público não é somente espectador passivo, contemplativo, simplesmente manipulador, é participador, passando a agir direto sobre a instalação das peças, colocando-as em outros lugares ou recolhendo-as para si, passando a co-autor ou até mesmo colecionador destes objetos. Com a ação, do

espectador, o trabalho pode passar do espaço público ao privado, assumindo uma nova contextualização e outra significação. O trabalho se desenvolve no tempo, ao continuar acontecendo depois da ação do espectador, este poderá dar de presente, jogar fora ou levar para casa onde poderá: guardar, esconder ou colocar em exposição, enfim dar um encaminhamento não previsto. O caráter participativo/relacional das pessoas nos desdobramentos destas inserções, é definidor, considerando a ação do público na construção de sentidos não previstos pelo artista/propositor.

Pedra 42 assume peculiaridades de acordo com o lugar que é inserido e o grau de relação que estabelece com o público. “A arte tem sido relacional em diversos graus, quer dizer, fator de sociabilidade e fundador de diálogo” (BOURRIAUD, 2001, p.431).

Devido ao seu caráter de inserção/abandono temporário, não é possível acompanhar os desdobramentos do trabalho, somente preservar parte do processo por meio de fotografia, com registros das inserções e eventuais atuações do público.

2.4 Inserções *Pedra 42*

Podemos classificar em quatro situações de realização das inserções *Pedra 42*: lugares escolhidos por empatia; sem uma razão explícita; contemplando uma experimentação intuitiva.

2.4.1 Primeira Situação

A primeira situação trata-se de inserções na “natureza”, em lugares isolados com pouco fluxo de pessoas, como por exemplo, na margem do Rio Camaquã⁴⁵, no “Navio”⁴⁶ e na trilha de Naufragados⁴⁷.

2.4.1.1 Rio Camaquã



Figura 20: Foto da *Pedra 42* inserida na margem do rio Camaquã.

Fonte: Acervo do autor, 2006

Rio Camaquã (figura 20), local onde foram recolhidos os seixos, em que depois de gravados, um deles foi devolvido para o mesmo contexto, gerando a possibilidade de que outra pessoa, repetindo o gesto de recolher pedras possa se deparar com este objeto. No

⁴⁵ Leito do Rio Camaquã, próximo a ponte da BR 116, município de Camaquã/RS.

⁴⁶ É um navio naufragado, que é ponto turístico da praia do Cassino, município de Rio Grande/RS.

⁴⁷ Praia localizada no Sul da ilha de Santa Catarina/SC.

meio a tantas pedras com formas e tamanhos variados, um é completamente diferente dos demais, a gravação torna-os exclusivos. Sobre a diferença da matéria trabalhada e da natural, Henri Focillon (1983, p. 113), diz que: “a madeira da estátua não é mais a madeira da árvore; o mármore esculpido não é mais o mármore da pedreira; o ouro fundido, trabalhado, é um metal original”.

Em alguns destes lugares, a possibilidade de encontrar a *Pedra 42* é reduzida ou talvez nunca aconteça, mas este fato não inviabiliza o trabalho.

2.4.1.2 Navio



Figura 21: Foto da *Pedra 42* inserida na praia do Cassino, próximo ao Navio naufragado.
Fonte: Acervo do autor, 2006.

O Navio (figura 21), é um lugar que fica distante trinta quilômetros do lugar de maior concentração de pessoas na praia, considerando que Cassino tem noventa quilômetros de extensão. Entre centenas de conchas, animais mortos e outros pequenos objetos

trazidos pela maré. Resíduos que algumas pessoas costumam garimpar e levar para casa como recordação, ali foi inserida a *Pedra 42*. Pelo número reduzido de pessoas que freqüentam o lugar, provavelmente a pedra será recolhida pelo mar.

2.4.1.3 Naufragados

Na trilha para Naufragados foram inseridas duas *Pedras 42* durante a realização do percurso, uma no início da trilha, dentro da mata em lugar pouco visível, e outra na praia, onde era possível observar a reação do público a certa distância, observou-se que um menino encontrou e recolheu a pedra da praia, levando-a para junto das pessoas que o acompanhavam. As pessoas examinaram-na e a mantiveram consigo, no chão próximo da mesa em que estavam.

Nestas inserções em Naufragados o surpreendente e que foi possível perceber, ao retornar no final da tarde de barco, que o mesmo menino que havia encontrado a pedra da praia, encontrou também a da trilha, ele estava com os dois seixos (figura 22).

Era possível perceber em sua euforia o cuidado com seu achado. O mar estando revolto, as pessoas sendo embarcadas em pequenos grupos, por meio de um barco menor, havia uma tensão e cuidado pela segurança de todos, nesta situação foi possível perceber o menino indagar a sua mãe ao entrar no barco: “A *Pedra 42* veio?”. Apreensivo, cuidando para não perder os seixos. Imaginar a experiência vivida por este menino, que tinha em torno de nove anos, ao encontrar estes objetos que não possuem um significado mais

evidente, somando dois seixos, como uma confirmação. Confirmação não se sabe do que, mas seu encontro foi reforçado ao se deparar com o segundo seixo.

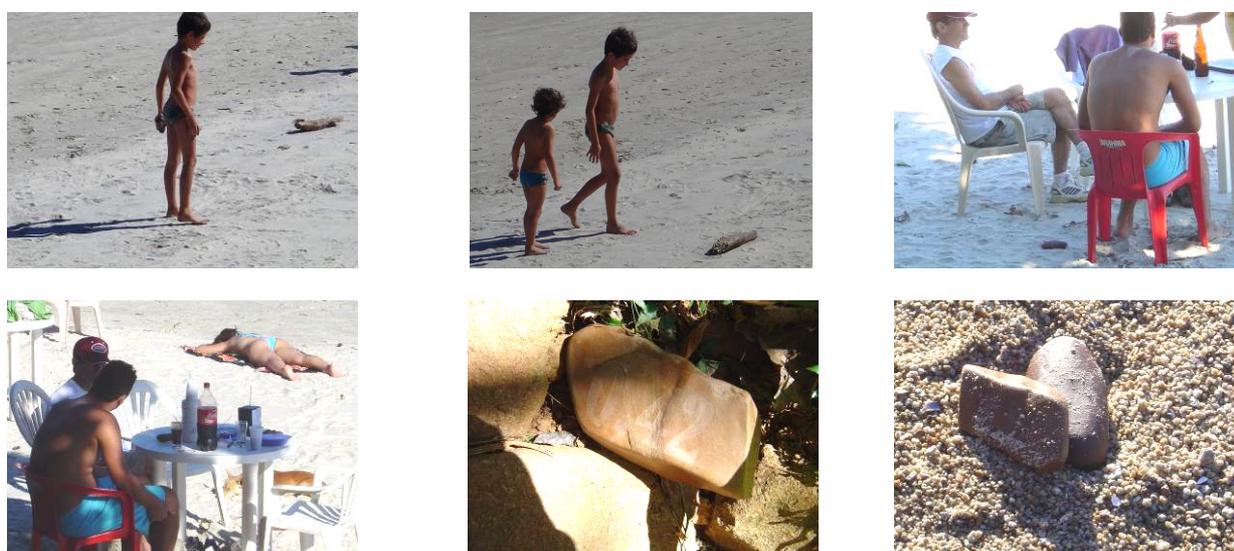


Figura 22: Fotos da *Pedra 42* inserida na praia de Naufragados.
Fonte: Acervo do autor, 2006.

2.4.2 Segunda Situação

A segunda situação retrata os seixos inseridos em lugares com fluxo intenso de pessoas, que transitam em meio aos seus afazeres diários ou de lazer. Inserções realizadas: na

Praia do Santinho⁴⁸, na Praça XV⁴⁹, na praia do Laranjal e Colônia Z3⁵⁰, e na praia da Lagoa Mirim⁵¹ do lado Uruguaio.

2.4.2.1 Praia do Santinho

No Santinho foram inseridos dez seixos durante uma manhã, neste dia a areia estava com muita gente (figura 23). Esta praia está vinculada, pela proximidade, ao Costão do Santinho, onde existem vestígios arqueológicos, com inscrições rupestres e pedras de afiar que exibem marcas desgastadas pelo uso da fabricação de ferramentas nas oficinas líticas⁵². Quase invisíveis as inserções, foram realizadas em meio a muitas cadeiras e a guarda-sóis coloridos, onde as pessoas parecem observar somente aquilo que lhes interessam.

Ao contrário do que se imaginava, algumas *Pedras 42* ficaram horas até desaparecerem levadas pelo mar ou por alguma pessoa. Um vendedor, depois de examinar bem uma outra *Pedra 42*, virando-a com o pé e olhando-a pausadamente, seguiu caminhando deixando a pedra onde estava. Foi possível ver e fotografar a ação das pessoas, como um grupo de meninos, que depois de examinarem e mostrarem aos seus companheiros colocaram o seixo como peso para a toalha não voar com o vento (figura 24) encontrando uma função para o objeto.

⁴⁸ Praia do Norte da Ilha de Florianópolis/SC.

⁴⁹ Praça no Centro de Florianópolis/SC.

⁵⁰ Ambas as praias da Lagoa dos Patos na cidade de Pelotas/RS.

⁵¹ A Lagoa Mirim está localizada na divisa do Brasil com o Uruguai.

⁵² Lugar utilizado por culturas antigas, para confecção de ferramentas primitivas.



Figura 23: Fotos da *Pedra 42* inserida na praia do Santinho.
Fonte: Acervo do autor, 2007.



Figura 24: Fotos da *Pedra 42* inserida na praia do Santinho.
Fonte: Acervo do autor, 2007.

2.4.3 Terceira Situação

A terceira situação foram inserções em jardins particulares, quase sempre na casa de algum conhecido, que tinham conhecimento do projeto, mas não sabiam da inserção em sua casa. Desta forma, foi possível acompanhar melhor as reações. Houve manifestações diferentes: a surpresa ao encontrar a pedra, por pessoas que não tinham conhecimento

da existência de uma *Pedra 42* em seu jardim, a reação de alegria ao encontrar a pedra por ter sido avisado da existência da inserção o que motivou a sua procura e nenhuma reação aparente, mesmo sabendo que existe “uma pedra em seu caminho”, que não foi encontrada.

Estes depoimentos são manifestações de espectadores que já conheciam o projeto de inserções, relatos a que raramente teria acesso. Somente quando o espectador é uma pessoa próxima ou que sabe da existência e da autoria do trabalho.

Depoimento 1: “[...] achei a pedra. Trouxe-a aqui para minha mesa, mas daqui uns dias vou colocá-la novamente no jardim. Amei⁵³”.

Depoimento 2: “Foi a maior emoção! A encontrei hoje. Fui adubar com Ouro Verde o jardim, vi a pedra. No instante me parecia que ela estava fora do lugar. Pensei, esta pedra é um seixo da volta do laguinho. Deve ser o cachorro que tirou ela do seu lugar. Baixei e peguei a pedra. Qual foi a minha surpresa quando encontrei você nela. Fiquei bem faceira! Era ‘inda’ cedinho da manhã, o sol tava recém nos aquecendo, a pedra ainda estava úmida por causa da umidade da noite. [...] Havia uma pedra no caminho e ninguém havia notado. Mais, ‘euzinha’ prontamente notei. O que eu não sabia que era uma obra sua [...]”⁵⁴.

⁵³ Parte extraída do e-mail enviado por Regina Melim (2006, b), com depoimento sobre seu encontro com uma das *Pedras 42*, no jardim de sua residência na cidade de Florianópolis/SC.

⁵⁴ Parte extraída do e-mail enviado por Amparo Drumond (2006), com depoimento sobre seu encontro com uma das *Pedra 42*, no jardim de sua residência na cidade de Pelotas/RS.

A inserção realizada em jardim particular, por consequência o objeto já pertence ao dono do jardim. Algumas pessoas, mesmo tendo conhecimento da inserção não possuem urgência em encontrá-lo, sabe que está lá, pode até mesmo cultivar a dúvida da existência ou não do seixo. Só por ter conhecimento da pedra a pessoa já foi atingida pelo trabalho.

Não importa o número de pessoas que este trabalho atinja, ao contrário do número de pessoas que visita uma exposição em uma galeria de arte. Aqui a tática de abrangência é alcançada com os múltiplos seixos que são inseridos nas mais diversas situações.

2.4.4 Quarta Situação

A quarta situação de inserção de seixos foi em espaços institucionais ou espaços de cultura como: jardim da UFSC- Universidade Federal de Santa Catarina, próximo a Galeria de Arte; no balcão da recepção do Ceart/UDESC- Centro de Artes/ Universidade do Estado de Santa Catarina; no Novo Museu Oscar Niemeyer em Curitiba; Sede da Fundação Cultural de Criciúma; na exposição da artista Amélia Toledo – no Museu de Arte de Santa Catarina; no interior do pavilhão da Bienal Internacional de São Paulo, 2006; no evento Farinha Cultural realizado no Engenho do Ataíde, Rio Vermelho/ Florianópolis; dentro do Coliseu em Roma e em frente a escultura Davi de Michelangelo, em Florença. Nestes espaços se entende como trabalhos ou resíduos culturais, a idéia arte/cultura perpassa estes objetos.

2.4.4.1 Jardim da UFSC

Foram instaladas quatro *Pedras 42* no jardim da UFSC, próximo a Galeria de Arte, durante o período, do mês de setembro de 2006, quando da realização da exposição individual *Damé & m Cia* (figura 7), nesta galeria. E próximo ao Museu Universitário da UFSC, que possui um acervo de arqueologia. No horário em que foram inseridas as pedras não foi observada nenhuma reação do público.

2.4.4.2 Recepção do Ceart/UEDESC

Foram inseridas várias *Pedras 42* em dias alternados, sobre o balcão da recepção do Ceart, neste local existem várias pedras que servem de peso para o vento não levar os *folders* que estão sobre o balcão. Uma das pedras foi levada por uma colega, que foi avisada da existência da inserção.

2.4.4.3 Novo Museu Oscar Niemeyer - Curitiba/PR

Inserção de uma *Pedra 42* na área aberta no interior do museu de Curitiba, no pátio das esculturas.

2.4.4.4 Fundação Cultural de Criciúma/SC

Realizada inserção de uma *Pedra 42* nos jardins, próximo ao passeio público durante o período de março de 2006, durante a exposição individual, *Experimentador* (figura 6), que realizamos na galeria de Arte da Fundação.

2.4.4.5 Exposição de Amélia Toledo

Ao receber o convite para exposição de Amélia Toledo, no Museu de Arte de Santa Catarina, 2006, com o título “Entre, a obra está aberta”, em que apresentava a imagem de um trabalho realizado com seixos de rio. Pareceu-me uma oportunidade perfeita para inserir uma *Pedra 42*. A inserção foi realizada antes da abertura da exposição, sem o conhecimento da artista, permanecendo durante duas semanas até ser retirada por um espectador/participador/colecionador que tomou conhecimento da autoria da ação (figura 25). Existe uma atitude transgressora tanto no ato de colocar a *Pedra 42*, pelo artista/propositor quanto no gesto do indivíduo que a retirou.



Figura 25: Fotos da *Pedra 42* inserida na Exposição de Amélia Toledo.
Fonte: Acervo do autor.

Um trabalho dentro do outro, sem conhecimento da artista. Considerando que a obra está aberta, existe um convite para entrar. Como esta inserção se relaciona com o trabalho? Que alteração provocou na obra da artista? Nicolas Bourriaud (2004, p.7) diz: “artistas

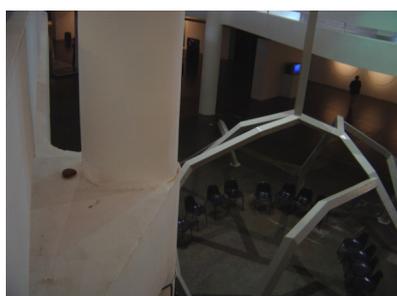
que inserem seu próprio trabalho no de outros, contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original”⁵⁵.

Para o público, mais atento, que visitou a exposição a presença do seixo com a inscrição foi inquietante, provocando descontinuidade por não haver referência nos outros trabalhos da exposição. Por mais estranho que pudesse parecer o museu validava o que estava colocado, como sendo parte da mostra, e como objeto de arte. Uma mediadora da exposição, afirmou ter sido questionada por alguns visitantes sobre a pedra numerada, respondia não saber do que se tratava, mas que era realmente estranho.

2.4.4.6 Bienal Internacional de São Paulo/SP

Foram inseridas três *Pedras 42* dentro da exposição da 27^a Bienal de São Paulo: uma junto a uma das colunas do prédio projetado por Oscar Niemeyer, no segundo piso, a segunda pedra próximo a um dos vídeos da artista cubana, Ana Mendieta e a terceira pedra em um dos vasos de planta na arquitetura apresentada por Rirkrit Tiravanija. Quando visitamos a exposição no dia seguinte, encontramos somente a pedra colocada no trabalho de Tiravanija (figura 26).

⁵⁵ Tradução nossa. “[...] artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original”.



Junto à coluna do prédio.



No trabalho de Rikriti Tiravanija.



Próximo ao vídeo de Ana Mendieta.

Figura 26: Fotos da *Pedra 42* inserida na Bienal de São Paulo.

Fonte: Acervo do autor.

Um mês depois da inserção alguns amigos visitaram a exposição. Enquanto um deles fotografava o trabalho – *Topografia culinária urbana*, do artista Antoni Miralda - foi questionado por outro se estava fotografando a *Pedra 42*, respondeu que não a havia visto. A reação entre eles foi uma boa risada e ótimas fotos para nossa pesquisa (figura 27).



Figura 27: Fotos da *Pedra 42* inserida na Bienal de São Paulo.

Fonte: Fotografia de José Kinceler, 2006.

2.4.4.7 Engenho do Ataíde

Na Exposição Farinha Cultural⁵⁶, foi utilizada outra estratégia para a inserção da *Pedra 42*, que estava escondida na propriedade do Engenho, o lugar não foi revelado, mas anunciado na exposição, por meio de um cartaz com a imagem da pedra e com um texto, autorizando quem achasse o seixo, poderia levá-lo para casa.

Esta abordagem despertou um público ativo e participador, transformando o dia da abertura do evento em uma “gincana dissimulada”, em que as pessoas ficavam andando pelo lugar e olhando discreta e atentamente para os cantos e lugares que consideravam prováveis para estar escondido o seixo. O anúncio causou uma expectativa no público, as pessoas ficaram seduzidas a procurar o objeto, mesmo tendo dúvida sobre a existência da inserção. O trabalho causou uma verdadeira caça ao “tesouro”, provocando um olhar mais atento ao espaço, observando coisas que até então não haviam sido percebidas (figura 28).

Durante o período da exposição o cartaz desapareceu, segundo informações, retirado por um menino, que possivelmente, no intuito de amenizar a frustração de não ter encontrado o objeto, “levou-o” para casa. Uma apropriação do simulacro, a imagem no lugar da coisa, na verdade o cartaz autorizava a posse da pedra, mas parece que o espectador entendeu

⁵⁶ Farinha Cultural, 2006, exposição coletiva, realizada no Engenho de Farinha do Ataíde localizado no Rio Vermelho, Florianópolis. Organizado por Gabrielle Althausen, Mestranda do Programa de Pós-graduação/Ceart/UDESC.

que a pedra e a imagem da pedra vinham a ser a mesma coisa, ficando a vontade para levar consigo o cartaz. Edith Derdyk (1990), conta semelhante história em seu livro: “O Desenho da Figura Humana”, um artista que desenhou alguns animais domésticos em uma tribo africana, ao finalizar seu trabalho fechou o bloco de desenho para ir embora, sendo interpelado pelos moradores, se levaria consigo suas vacas, confundido a representação dos animais com os próprios animais.



esta pedra está inserida na propriedade
do Engenho do Ataíde. você poderá
encontrá-la e ela será sua.

Figura 28: Foto do cartaz com a imagem da pedra e com texto.
Fonte: Acervo do autor, 2006.

A exposição no Engenho chegou ao final e a pedra não foi encontrada, permanecendo inserida com a possibilidade de alguém achá-la algum dia. Se passarem muitos anos até que isto aconteça, a informação de que se tratava de uma proposta artística, poderá ser perdida. É um devir, como diz Deleuze (2006, p.1): “tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. [...] sempre furtando-se ao presente, fazendo

coincidir o futuro e o passado [...]”. O trabalho segue acontecendo, mesmo depois do encerramento da exposição, seja nas possíveis ações do público/participante ou na potência deste objeto que permanece oculto se desenvolvendo no tempo, é o que Gabriel Orozco (2005, p.187) chama de tempo da arte, quando afirma que lhe interessa mais o tempo da arte do que o espaço da arte: “[...] o tempo da obra segue sucedendo depois do edifício ou depois da revista⁵⁷”.

2.4.4.8 Coliseu



Figura 29: Fotos da *Pedra 42* inserida no Coliseu.
Fonte: Acervo do autor, 2007.

O Coliseu é um anfiteatro da Roma Antiga, 70 d.c. é a data do início de sua construção, depois de concluído, serviu como palco de espetáculos com lutas cruéis entre

⁵⁷ Tradução nossa. [...] el tiempo de la obra sigue sucediendo después del edificio o después de la revista.

gladiadores, e entre gladiadores e animais⁵⁸. Atualmente o Coliseu é um dos pontos turísticos de Roma, ainda servindo de espetáculo para centenas de pessoas do mundo inteiro. O visitante vai contemplar as ruínas e as estórias contadas por guias que divergem em detalhes de seus relatos.

A inserção da *Pedra 42* foi realizada durante a visitação do monumento, colocada sobre um fragmento de capitel de coluna que se encontrava no chão. Ao final da visita, depois de uma hora e meia, a pedra havia desaparecido. Quem a teria levado? E com que propósito? No momento que inserimos uma *Pedra 42* neste contexto passamos a promover estórias, não somos mais um turista/espectador, mas autor, assim como a pessoa que a recolheu. A *Pedra 42* é um elemento sutil diante da arquitetura colossal do Coliseu, é um detalhe, uma pedra a mais naquele contexto, provocação de um gesto transgressor da ordem contemplativa do espetáculo.

2.4.4.9 Uma pedra para funda de Davi

A inserção da *Pedra 42* foi realizada no pedestal da cópia da escultura “Davi” de Michelangelo (figura 30) esculpido entre 1501 e 1504, com 5,17 metros de altura, e se encontra na *Piazza della Signoria* em Florença, Itália. Não foi possível realizar a inserção na escultura original que está no *Museu de l'Accademia*, na mesma cidade, por estar dentro de um isolamento de proteção. O Davi é um dos símbolos da cidade, o turista vai

⁵⁸ http://pt.wikipedia.org/wiki/Coliseu_de_Roma

até esta praça, onde existem outras esculturas, para serem fotografadas, diante do gigante criado por Michelangelo. Nesta inserção, pudemos constatar que muitos turistas levaram para casa a *Pedra 42*, em imagem registrada por suas câmeras fotográficas. Embora estivesse em lugar bem visível e acessível, e tivesse sido examinada por alguns indivíduos, a pedra permaneceu no lugar durante uma hora e meia que estivemos na praça fotografando.

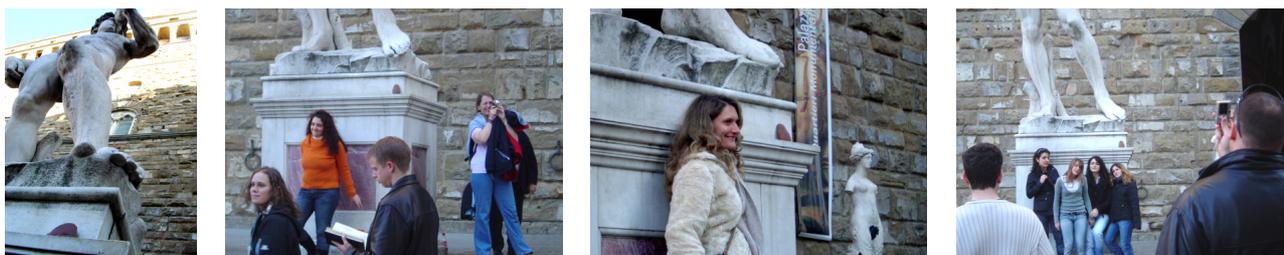


Figura 30: Fotos da *Pedra 42* inserida ao pé da escultura Davi de Michelangelo.
Fonte: Acervo do autor, 2007.

2.5 PROCEDIMENTOS DE INSERÇÃO

Vamos fazer um cruzamento de algumas situações de inserção da *Pedra 42*, com os procedimentos alegóricos: justaposição, deslocamento e suspensão, característicos da criação em arte mais recente que se desenvolvem em diferentes direções analisadas por José Luiz Brea. A primeira classificação, denominada justaposição, Brea considera a mais

clássica, estaria constituída por aquela que utiliza os procedimentos de justaposição ou acumulação de elementos. Brea (1991, p.52), diz que:

[...] o fundamental deste procedimento alegórico é que nele se verifica uma subversão do espaço representacional pela interposição de vários planos ou níveis cruzados, de maneira que os códigos – ou as regulamentações de seus jogos de enunciação – de cada um deles friccionam e fazem entrar em crise aos outros; [...]⁵⁹

Toda a situação de inserções da *Pedra 42* tem justaposição. Como é um trabalho de inserção, essa ocorre sempre acrescentado a algo ou a algum lugar, como em um parque, um museu, na natureza ou justaposto ao trabalho de outro artista. Em algumas situações este procedimento é mais evidente. Também a gravação em baixo relevo dos dígitos “0,42” é uma justaposição, a informação do peso da pedra que está explicitada graficamente na superfície da mesma.

O procedimento de justaposição é definidor nas inserções realizadas junto a obras de outros artistas, porque se sobrepõe ou estabelece um mutualismo, como na exposição de Amélia Toledo, as inserções realizadas na 27^a Bienal de São Paulo e a inserção “Uma pedra para funda de Davi” junto à cópia do Davi de Michelangelo. É uma colagem temporária, parasitária, em que o trabalho do outro serve como veículo, suporte ou lugar para a inserção; o outro é usado involuntariamente, sem consentimento. A justaposição é

⁵⁹ Tradução nossa. [...] lo fundamental de este procedimiento alegórico es que en él se verifica una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos o niveles cruzados, de manera que los códigos – o las reglamentaciones de sus juegos de enunciación – de cada uno de ellos friccionan y hacen entrar en crisis a los otros; [...]

discreta, sutil, não é espetacular, mesmo que altere de alguma forma o trabalho “hospedeiro”, não é esta a intenção, apenas quer se utilizar do lugar para se expor. Algumas vezes transgredindo a ordem, como a inserção no trabalho de Amélia Toledo, em que a *Pedra 42* entra no museu sem “convite”.

A segunda classe estabelecida por Brea estaria formada por aqueles procedimentos de deslocamento, ou seja, retirar de um espaço e recolocar em outro. Dentro da idéia de deslocamento, está contido o ato de apropriação, e tem como antecedente clássico o *objet trouvé* e o *ready made*.

A *Pedra 42* sempre é um deslocamento, aí reside uma das táticas do trabalho, um objeto fora do lugar. Diante das observações realizadas ao longo do desenvolvimento do trabalho, acreditamos que o deslocamento se torna mais potente quando a pedra é recolocada, como mencionamos anteriormente, onde deveria estar, ou seja, que o estranho não seja a presença de um seixo naquele lugar, mas de um seixo com os dígitos gravados. Como ocorre quando a *Pedra 42* é recolocada à margem do rio de onde foi retirada, entre outros seixos. Com o deslocamento, a *Pedra 42* passa de objeto natural a objeto cultural e logo a produto, idéia reforçada pela leitura da sociedade pós-industrial. Brea (1991, p.55), afirma:

Todo objeto é, já desde sua pura inscrição no espaço público e por sua enfatizada destinação ao consumo, chamado a enunciar cargas de significâncias periféricas associadas, a comportar-se e ser lida alegoricamente, como enunciado não já de um puro valor de uso, senão desde a ordem dos imaginários

coletivos sentenciado pela circulação de imagens 'performativas' que saturam os 'mass media'⁶⁰.

Por último, a terceira classe de procedimentos alegóricos, é a suspensão, conforme Brea (1991, p.59):

(...) incluiríamos todas aquelas estratégias que apontam a enunciação problemática de sua mesma suspensão e, por tanto, a 'mostração' de sua cena em estado de virtualidade. O procedimento alegórico constituiria, aqui, no silenciamento, a interrupção da enunciação, em seu emudecimento, em seu corte e suspensão – si se quer, apontar na linha do desnudamento do espaço mesmo da representação exposto em seu grau zero, como página em branco⁶¹.

Como exemplo de suspensão, podemos mencionar a inserção da *Pedra 42* no Engenho do Ataíde, onde a inserção foi anunciada por cartaz, o objeto estava presente, mas não visível, o único indício de sua existência era o cartaz, que após ser retirado, a informação da existência da inserção ficou somente no convite e no material de divulgação do evento. A existência do objeto inserido chamava a atenção para o lugar, como no trabalho

⁶⁰Tradução nossa. Versão original. Todo objeto es, ya desde su pura inscripción en el espacio público y por su enfatizada destinación al consumo, llamado a enunciar cargas de significancia periféricas asociadas, a comportarse y ser leído alegóricamente, como enunciado no ya de un puro valor de uso, sino desde el orden de los imaginarios coletivos sentenciado por la circulación de imagenes 'performativas' que saturan los 'mass media'.

⁶¹Tradução nossa. Versão original. [...] incluiríamos todas aquellas estrategias que apuntan a la enunciación problemática de su misma suspensión y, por ende, a la 'mostración' de su ecena en estado de virtualidad. El procedimiento alegórico constituiria, aqui, en el silenciamento, la interrupción de la enunciación, en su emudecimiento, en su corte y suspensión – si se quiere, apuntado en la línea del desnudamiento del espacio mismo de la representación expuesto em su grado cero, como página em branco.

Paulista 97 de Cildo Meireles. Ao procurar a inserção, as pessoas observavam o espaço com maior atenção. A ação de procurar implica em uma suspensão no fluxo de cada indivíduo, que se dedicou por alguns instantes a buscar o objeto, principalmente quando não o encontra, tem uma sensação de perda de tempo, decepção ou frustração. Questiona-se sobre a existência da inserção e se vale a pena a procura. Este silenciamento é a potência do trabalho no sentido que gera descontinuidade, um intervalo entre uma coisa e outra.

2.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O objeto é apenas uma parte do trabalho, assim como o processo desde a escolha das pedras, a pesagem, a gravação, a inserção, os registros fotográficos e a ação do público podem re-significar o trabalho. Todas as ações e relatos promovidos em torno do seixo gravado, mesmo que não tenhamos acesso a eles, as relações estabelecidas neste tempo são deflagradas pela ação do artista/proponente e que segue tendo desdobramentos com a participação dos espectadores. Juliana Monachesi (2003, p.14) diz que “o espectador não mais pode ser um consumidor da obra, mas, como o artista, é uma parte dela. [...] A obra compele o espectador a uma postura performática”.

Diante da *Pedra 42* o espectador pode realizar uma performance, quando encontra o objeto em seu fluxo cotidiano, durante um passeio na natureza, no jardim da sua casa, quando pega o seixo no balcão da recepção da UDESC ou ainda quando entra na

exposição de Amélia Toledo e retira-a do espaço do museu. Goulart diz que: “A performance implica, assim, competência. Não no sentido de *saber fazer*, mas um *saber ser*, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. [...] O dispositivo, [...] deve ser performado” (GOULART, 2004). No momento da ação do espectador, surge o que Regina Melim (2006, a, p.1) define como “espaço de performance”.

Por espaço de performance entende-se o espaço que surge do encontro da obra com o espectador, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador, estendendo, portanto a noção de performance como um procedimento que se prolonga no sujeito participador.

Estas inserções são trabalhos previstos para o desaparecimento, que podem ocorrer definitivamente depois de um encontro do público com o dispositivo. Pode-se considerar que *Pedra 42* funciona como um múltiplo dispositivo relacional. É múltiplo porque é composto por diversos seixos, com o mesmo peso e a mesma gravação, mas com formas diversas, todos são partes de um único trabalho. Não foi limitada nem controlada a quantidade de seixos, este fator é que possibilita abranger um número maior de espectadores. Mesmo não importando o número de pessoas atingidas, se uma for alcançada ao participar do trabalho colaborando, interagindo ou só por tomar conhecimento do mesmo, já consideramos que o objetivo deste trabalho foi suficientemente atingido.

O valor deste objeto não está nele em si, mas no que ele pode provocar ou deflagrar como um *dispositivo poético*. Dispositivo porque a ênfase está na ação que este objeto

pode promover, age como um objeto deflagrador de reações e não-reações, que não podem ser previstas nem determinadas, atitudes que variam desde a indiferença até a ação de recolher e colecionar. É relacional por promover encontros entorno de si. Este dispositivo instaura um acontecimento, que provoca um intervalo no espaço/tempo do espectador/participante, causa uma descontinuidade e, de acordo com Dorflès (1984) esta descontinuidade é um intervalo ou diastema, entre uma coisa e outra e que contribui para desaceleração da velocidade a que estamos submetidos.

CAPÍTULO 3 *NÃO-EXPECTADOR*

“Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido”.

Ítalo Calvino (2006, p.123)

3.1 RE-SITUANDO O ESPECTADOR

Este capítulo pretende traçar considerações na tentativa de introduzir o conceito de *não-espectador*. Sem a pretensão de esgotar o assunto, propõe abordagem da recepção na arte, ao estabelecer um diálogo com algumas obras realizadas ao longo da história da arte, pretende-se, mediante esses referenciais, traçar um caminho para delimitar a postura do público diante das *Inserções da Pedra 42*.

Na arte o espectador⁶² tem sido analisado sob diversas facetas, que se alteraram ao longo da história, sendo impossível pensar em arte sem o mesmo.

Na arte clássica o espectador fica imerso em um contexto em que não existe um destaque específico para a arquitetura ou para a escultura, uma vez que ambas coexistem em um mesmo espaço, estando uma subordinada a outra. Tudo faz parte de

⁶² Espectador -Aquele que vê qualquer ato; testemunha. 2.Aquele que assiste a qualquer espetáculo.
Expectador - Aquele que tem expectativa, que está na expectativa.

um mesmo espaço de arte. O indivíduo fica absorvido, mergulhado no espaço da obra. Tassinari (2001, p.93) comenta que: “A arte clássica chama o espectador que entre no espaço da obra”. Mesmo sendo uma atitude contemplativa, era exigida uma postura do espectador diante da obra. Determinados artistas planejavam seus trabalhos para a observação a partir de um ponto fixo. Michelangelo concebia uma vista principal para suas esculturas. Em Davi de Bernini, o espectador percebe toda ênfase da obra, ao se colocar no lugar de Golias, estando aí o ponto culminante de toda a ação. O olhar de Davi e todo seu corpo estão concentrados para atingir seu alvo, agora “substituído” pelo espectador. Essa mesma lógica que envolve o espectador, também ocorre na pintura. Em *Las meninas*, o pintor espanhol Diego Velázquez, auto-retrata-se pintando o casal de reis. De forma inovadora, o autor, inserido no contexto da pintura, observa o espectador, quando esse fica diante do quadro, na mesma posição em que os modelos deveriam estar posicionados.

Foucault, (2002, p.6), afirma que: [...] no momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constrangem-no a entrar no quadro, designam um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório [...]. Vemos em “*Las meninas*”, o espectador olhando para a obra e sendo olhado por ela.

O tema da recepção se estende ao longo do século XX. Na arte moderna de formação⁶³, em alguns casos, a idéia é provocar um “estranhamento” no espectador. Magritte, por exemplo, em sua obra *Dessin*, quando pinta um cachimbo e escreve abaixo “isto não é um cachimbo”, refere-se ao desaparecimento da idéia de representação como mimese. O público acostumado a um tipo de representação que espera uma imitação da realidade. Nesta falta, acontece um estranhamento no espectador, que o aproxima da realidade, aquilo de fato é a pintura de um cachimbo e não um cachimbo.

O espectador é parte importante das transformações que estão sucedendo. O lugar que ocupa, como se desloca, sua proximidade ou distância, enfim, sua relação física com a obra, são fatores que começam a ser considerados pelos artistas modernos, como partes fundamentais na hora de conceber suas obras.

Marcel Duchamp reconhecia a importância do espectador para a arte, como peça fundamental para que o círculo (autor, obra e espectador), se completasse. Duchamp, (*apud* TOMKINS, 2004, p.22), defendia a idéia de que é o espectador quem faz a obra:

[...] o artista executava somente uma parte do processo criativo, já que cabia ao observador completar esse processo por meio da interpretação da obra, além de estabelecer-lhe o valor permanente. O observador em outras palavras é tão importante quanto o artista [...].

⁶³ Alberto Tassinari, em “O Espaço Moderno” divide em duas fases a história do espaço da arte moderna: uma fase de formação e outra de desdobramento, estando situada por volta de 1955 a transição entre elas.

Ao ressaltar o papel ativo do receptor, a obra de arte é entendida como um processo que não termina na gênese de sua produção e apresentação, senão nas experiências que ativam o compromisso crítico do receptor. Duchamp, em uma conferência na Federação Americana de Artes em 1957, cujo título “O processo criativo”, define a dupla condição interativa do ato criador:

[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 2004, P.74)

No momento de tomada de consciência do potencial da arte para gerar posições críticas, Duchamp estabelece o papel questionador do artista. O artista atual reconhece o papel que joga o espectador nesta realidade e luta para que sua proposta gere uma recepção participativa, criativa, crítica e especulativa. A proposta artística, atualmente, é um meio para que a criatividade humana se emancipe de tal modo, que uma nova dinâmica criativa põe em tensão tanto o produtor como o receptor.

Procura uma estrutura criativa que evite significados fechados. Ou seja, a obra evita qualquer envió de mensagem diretamente. Ao contrário, brinca com os significantes, propondo um tipo de jogo aberto em que as regras se façam no momento. O espectador tende, deste modo, a comprometer-se em um desejo constante de encontrar significações (arte como acontecimento). Produção de outros sentidos, em meio a uma cultura de

massas baseada no consumo, capaz de retrazar sua obsolescência. Isso reativa constantemente a imaginação e o sentido crítico do espectador frente a realidade. Diz Lyotard, (1987, p.25), a respeito de como o artista tem seu papel ampliado na Pós-modernidade por reinventar constantemente as regras do jogo representacional:

Um artista, um escritor pós-moderno, estão na situação de um filósofo: o texto que escrevem, a obra que levam a cabo, em princípio, não estão governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas por meio de um juízo determinante, pela aplicação a este texto, a esta obra, de categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são o que a obra ou o texto investigam. O artista e o escritor trabalham sem regras e para estabelecer as regras daquilo que haverá de ser feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento; daí também que cheguem demasiado tarde para seu autor, ou, o que vem a ser o mesmo, que sua posta em obra comece sempre demasiadamente cedo. Pós-moderno será compreender segundo o paradoxo do futuro (post) anterior (modo).

Este reinventar das regras do jogo representacional tem no minimalismo um exemplo. As obras minimalistas têm a tendência de negar o espaço compositivo interno, cujo propósito é a eliminação de qualquer efeito de caráter ilusionista. A relação se estabelece no sentido de acabar definitivamente com qualquer conotação interna que exista de referência a dicotomia figura fundo. Estabelece-se uma igualdade perceptiva que afirma a presença autônoma da obra, ou seja, que a escala do objeto em relação ao espectador no contexto em que está inserido. O minimalismo ao deslocar seu interesse para a escala do objeto-monumento faz relações entre o espaço público e o privado, ele rompe com os paradigmas da percepção visual levados a cabo durante a arte moderna. Se durante a

arte moderna assistimos a um modo de participação ou apreensão eminentemente visual da escultura pelo espectador, quando o tempo e o espaço ficam articulados no interior da obra. Nas criações minimalistas, o observador está sujeito a uma apreensão psicomotriz ativa, seu espaço pessoal é invadido por obras que literalmente o incorporam. A escultura minimalista ativa o espaço circundante, fazendo o espectador participar da dita “interação”.

O espectador, neste contexto, participa espacial, conceitual e temporalmente da obra. Ao dar-se conta de que sua própria presença ativa a escultura, sua postura muda, transcende à experiência visual. Sua presença corporal atua como elemento diferenciador com respeito ao tipo de escultura concebida para ser contemplada passivamente.

O minimalismo introduziu um novo modo de recepção da obra. A escultura moderna baseada em princípios de índole formal, contava minimamente com as relações de tempo e de espaço, já que o espectador estava submetido a relações formais, que se desenvolviam no interior da obra. O minimalismo, no entanto, produz obras com uma autonomia, objetos que evitam algum tipo de ilusão, próprio das relações entre figura e fundo, ou entre relações internas e o entorno. A obra minimalista adquire tal autonomia e começa a participar ativamente no próprio espaço existencial do espectador.

As mudanças ocorridas na arte e na cultura, nas últimas décadas foram tão grandes, que a idéia tradicional de espectador se transformou profundamente.

É no Neoconcretismo, principalmente com Lygia Clark e Hélio Oiticica que os objetos foram inseridos no espaço real com mais ênfase, levando o espectador a assumir uma postura mais participativa diante de obras de arte. Nos anos 60, Hélio Oiticica, criou os Relevos Espaciais, que realizam a cor no espaço real. Esses trabalhos dentre outros, rompem com a relação contemplativa do espectador, iniciando um processo de envolvimento sensorial, que busca uma aproximação mais estreita entre obra e espectador. Oiticica (1986, p.21) diz que “uma obra de arte não é só dimensão física, mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador”. Sobre os trabalhos de Oiticica, Regina Melim (1995, p.34) salienta que:

Os Penetráveis eram cabines ou ambientes para serem penetrados e explorados corporeamente, em todos os sentidos, com todos os sentidos: encarando a cor, sentindo-a em sua imanência e em seu reflexo, pisando nela, vivendo nela. O espectador passava à condição de descobridor da obra.

Lygia Clark, na mesma época, busca trabalhar no espaço real e convoca a participação do espectador ao criar “Bichos”. Trata-se de articulações manipuláveis de planos que “convidam” o gesto ativo do espectador, em processo contínuo de recriação da obra. Esses dois artistas, com seus trabalhos, ampliaram enormemente o envolvimento do espectador.

Alguns ambientes artísticos acrescidos da participação ativa do público contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação

perceptiva, a percepção como re-criação. Alguns artistas, no final dos anos 50, levantaram uma discussão entre arte e não-arte.

Allan Kaprow apresentou, em 1959 na Reuben Gallery, *18 happenings em 6 partes*. Kaprow decidiu que já era tempo de “aumentar a responsabilidade do observador” (GOLDBERG, 2006). Kaprow, (*apud* KELLEY, 2004), aprendeu a envolver o espectador, chama isto de "performance de participação", a qual resulta em "conteúdo emergente", quer dizer, surge por uma experiência de participação e significa fazer algo de fato. O artista não tem tudo planejado, com a participação do espectador é que o trabalho vai se construindo.

Kaprow estudou com John Cage e trabalhou com o grupo Fluxus. Em 1971 escreveu um texto intitulado *The Education of Un-Artist*, no qual começa enumerando uma série de acontecimentos e feitos tecnológicos, afirmando a superioridade desses eventos sobre obras de arte contemporâneas, que são mais “arte” que muitas obras de arte. Kaprow, (2003, p.215), diz: “[...] que o módulo LM de pouso na Lua é patentemente superior a todos os esforços da escultura contemporânea”. Define que a não-arte, é qualquer coisa que tenha chamado a atenção de um artista, mas que ainda não foi considerado como arte. Kaprow, (2003, p.216), diz que:

Os proponentes da não-arte, de acordo com essa descrição, são aqueles que, consistentemente ou uma vez ou outra, escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte – quer dizer, em suas cabeças ou em seu domínio natural diário. [...] A dialética arte/não-arte é essencial [...]

Kaprow também cita proposições de artistas e questiona se isso é arte. Como por exemplo:

Quando Andy Warhol publica uma transcrição não editada de 24 horas de conversa gravada – isso é arte. [...] Sabemos que se trata de arte porque um anúncio de concerto, um título em uma capa de livro e uma galeria de arte afirmam que o são.

Kaprow (2003) enumera ainda uma série de ações praticadas por pessoas associadas à arte, esse seria o motivo de tais ações serem consideradas arte. Diante destas questões Kaprow propõe o desaparecimento da profissão artística, propõe a figura do não-artista, que por conseqüência torna a categoria de arte, sem sentido. Ainda nesta direção George Maciunas (*apud*, Danto, 2002, p.25) aponta que: “Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, de artistas e de elementos igualmente ‘não produtivos’”.

Em 1958 William Kennick, (*apud* Danto, 2002, p.23), estimulou seus leitores a imaginarem-se entrando em um armazém cheio de coisas, as mais variadas possíveis, instigou-os a idealizarem este lugar e deu-lhes uma instrução:

Agora instruiremos alguém a entrar no armazém e voltar trazendo consigo todas as obras de arte lá contidas. Ele poderá fazer isto com algum sucesso, apesar de

que como os próprios estetas admitiriam, a pessoa não contém uma definição satisfatória de arte em termos de algum denominador comum.

John Cage, nos anos cinqüenta, propõe uma música que não instigue a participação do público, que não exista uma divisão entre músicos e público, que a fronteira entre ambos desapareça, que “[...] os sons sejam simplesmente sons e as pessoas sejam simplesmente pessoas [...]”, que a música se construa no momento, sem ensaios. Cage (*apud* Danto, 2002, p.24), diz que:

Finalmente precisamos de uma música que não mais estimule a participação do público, pois nela a divisão entre músicos e público não mais existe: é uma música feita por todos. O que é necessário é uma música que não precise de ensaios.

A questão sobre arte e não-arte, foi levantada por Beuys, no vídeo, *Todo Homem é um Artista*. Joseph Beuys cozinha para sua família em uma ação cotidiana. O artista descasca batatas e conversa em torno de uma mesa. Nessa ação está presente o mito “Beuys, descascando batatas e cozinhando”, qualquer ação que realizasse seria potente. Ao caminhar, por exemplo, seria “o Beuys caminhando”. Suas ações são potencializadas pelo mito criado em torno da vida de Beuys; e, certamente, utilizadas por ele como tática para enfatizar suas ações cotidianas direcionadas ao homem. Para entender melhor a relação entre o público e o trabalho de Beuys, vejamos uma descrição feita pelo próprio artista:

Eu era de fato obrigado a descobrir alguma coisa que fizesse efeito, mais precisamente alguma coisa que nada tivesse de barulhento, quer dizer que não fosse dramática nem desenfreada, mas qualquer coisa simples como encher os cantos de gordura. E quando apliquei as primeiras manchas de gordura nos cantos. (da sala) – às vezes, eram deste tamanho - as pessoas começaram imediatamente a berrar [...] (*apud* GIL, 1996, p.207).

José Gil, (1996, p.208), conclui que “[...] em Beuys o conjunto da ação provoca no espectador um impulso para agir. A “contra-imagem”⁶⁴ é inconsciente, por isso deverá ser desempenhada pela ação do espectador”. As contra-imagens só aconteciam a partir das imagens visíveis das ações, que eram cinzentas sem cores, pelo uso do feltro. Beuys (*apud* Gil, 1996, p.204) replicava: “Ninguém se pergunta se o que me interessa não será, através destes elementos de feltro, produzir no homem o universo de cores inteiro como contra-imagem”.

Enquanto Beuys utiliza um elenco de objetos metafóricos, tais como feltro gordura, e centra a atenção de suas ações sobre alguns objetos (materiais) e sua “figura”, o artista argentino, Rirkrit Tiravanija, também se vale do encontro em torno do ato de cozinhar. Quando Tiravanija cozinha em uma galeria de arte e convida os visitantes, é uma estratégia para se aproximar das pessoas, dialogar e estabelecer uma relação com o outro, “demonstrando interesse na arte que se desenvolve quando os visitantes tocam,

⁶⁴Contra-imagem. “Do mesmo modo que a imagem visível de uma luz vermelha provoca uma imagem segunda (ou uma contra-imagem) verde quando fechamos os olhos, o cinzento dos objetos de Beuys deverá suscitar um mundo colorido” (GIL, 1996, p.205).

comem e conversam com o artista, e entre si, contribuindo para a criação da obra”, diz Obrist (2006, p.77).

Tiravanija poderia, por exemplo, jogar *ping-pong*, mas escolhe a mesma ação de cozinhar, utilizada anteriormente por Beuys. Esse gesto tem referência na avó do artista, que apresentava um programa de culinária na TV, também uma referência a Beuys, embora o enfoque seja no âmbito das relações humanas.

Pelos artistas mencionados acima, pode-se ver como o espectador foi sendo ativado, e levado a assumir uma postura mais participativa.

Com relação a arte pública Suzanne Lacy faz algumas divisões para explicar como o espectador participa em sua cartografia, relacionando seis formas permeáveis de participação. Suzanne Lacy, (*apud* BLANCO, 2001, p.37), organiza seis itens de forma concêntrica e permeável, um círculo dentro do outro em esferas sem hierarquias. Ao representar a gênese da obra, como um ponto no centro de um círculo, os demais círculos vão se irradiando para fora, desta maneira está organizado e configurado os itens citados por Lacy:

1. Origem e responsabilidade - estão os indivíduos responsáveis pela obra. O centro corresponde ao impulso criativo;
2. Colaboração e co-desenvolvimento - é o círculo seguinte, inclui quem colabora e co-desenvolve a obra, que participam profundamente de sua autoria;

3. Voluntários e executantes - estão no nível seguinte, são aquelas pessoas sobre, para e com quem se cria a obra;

4. Público imediato - é outro nível do círculo e compreende quem tem a experiência direta na obra. Esse seria o nível que tradicionalmente tem-se chamado público; pessoas que assistem a uma performance, visitam uma instalação e outros. Devido a características abertas de obras de arte baseadas na comunidade, quem concorre à apresentação final da obra ou a sua exposição a princípio estão mais comprometidos na mesma que, por exemplo, quem visita um museu;

5. Público dos meios de massa - os efeitos da obra, a princípio continuam além da exposição ou performance de arte público interativo. Atingem o público que “experimenta” a obra por meio de reportagens ou documentos. Esse público inclui gente que lê sobre a obra em jornais, vê-a na televisão ou vêem exposições documentais;

6. Público do mito e da memória - o público porta a obra de arte pelo tempo como mito e memória. A obra de arte se converte na literatura da arte ou na vida da comunidade, em uma possibilidade freqüente de recordação e celebração⁶⁵. “Um elemento fundamental a ter em conta na construção do público é sua natureza fluida e flexível. [...] os participantes

⁶⁵Tradução nossa. Versão original: 1. Origen y responsabilidad; 2. Colaboración y codesarrollo; 3. Voluntarios y ejecutantes; 4. Público inmediato; 5. Público de los medios de masas; 6. Público de lo mito y la memoria.

se movem de um lado a outro nos distintos níveis. [...] Estes modelos dotam o público da capacidade de atuar [...] ⁶⁶”.

Desse seu mapeamento interessa-nos especialmente os itens 5 e 6, respectivamente: Público dos meios de massa e Público do mito e da memória. Lacy refere-se a arte que continua acontecendo no tempo, depois do museu, depois da apresentação da performance, depois da publicação em uma revista.

Em *Inserções da Pedra 42* devido ao caráter temporário determinado pela ação do espectador, o trabalho continua acontecendo por meio de sua publicação. É o que Gabriel Orozco (2005, p.187) chama de “tempo de arte ⁶⁷”, aquilo que segue acontecendo depois da exposição, a idéia que passa de uma pessoa à outra. Pode-se então reconhecer que a arte modifica a percepção do indivíduo, possibilitando-lhe ver uma nova realidade.

O público dos meios de massa pode ser ativado pelas de publicações de propostas artísticas em sites; o que é outra forma de seguir mostrando o trabalho em exposições, mesmo depois do seu encerramento. Nesse caso é importante os sites estarem bem estruturados com o intuito de proporcionar fidelidade à proposta, ao tomar cuidado em transportar o trabalho para rede digital, respeitando a estrutura do trabalho. Pode-se citar,

⁶⁶Tradução nossa. Versão original: Paloma Blanco [et al] (2001, pp.38, 39) Un elemento fundamental a tener en cuenta en la construcción del público es su naturaleza fluida e flexible. [...] los participantes se mueven de un lado a otro dentro de los distintos niveles. [...] Este modelo dota al público de capacidad de actuar [...].

⁶⁷ Tradução nossa. “[...] el tiempo del arte [...]”

exemplificando, o site de arte contemporânea Terreno Baldio⁶⁸. Alguns trabalhos por suas características são favorecidos a acontecerem na internet, com a mesma intensidade que no ambiente expositivo não digital, outros ganham potência pela publicação. *Artefato* (figura 10) é um exemplo de trabalho que é suficiente tomar ciência dele, não é, prioritariamente, necessário ver a imagem no *outdoor*. Saber que a pedra gravada se encontra no leito do rio, de onde foi recolhida, passível de ser encontrada, é suficiente para existência da proposta.

Uma relação que pode pertencer ao segundo círculo proposto por Lacy, de colaboração e co-desenvolvimento, é o trabalho proposto por Rubens Mano ao realizar alguns projetos do lado de fora do espaço expositivo, chamando-os de *Inserções Silenciosas*. Mano instala tomadas de luz voltadas para rua, disponibiliza energia elétrica para vendedores ambulantes e demais pessoas, que possam usufruir da energia gratuitamente. A obra só se consoma no contato com o público. Depende sempre da disponibilidade imprevisível do público para ocorrer. Mano (*apud* Rivitti, 2003, p.10) comenta: [...] “como a participação não está pré-determinada, não há como prever a extensão ou a natureza dessas experiências”.

Arnaldo Jabor (2001) diz: “[...] a interatividade é uma falsificação da liberdade, já que transgride meu direito de nada querer. Eu não quero nada. Não quero comprar nada, não quero saber nada [...]”. A participação do público não é uma obrigação, é uma

⁶⁸ www.terreno.baldio.nom.br , site administrado pelo artista plástico Edmilson Vasconcelos.

possibilidade. Levando em consideração a escultura contemporânea, a mesma tanto pode aproximar, quanto pode afastar o espectador. Alberto Tassinari (2001, p.94) acrescenta:

Uma escultura contemporânea não apenas convida a participar, desde fora dela, desde o ‘mundo em comum’⁶⁹, de sua espacialidade. Ela também se põe como algo exterior ao espectador. Há um duplo movimento, num espaço em obra, de inclusão e exclusão do espectador.

Agnaldo Farias (1996) conta uma experiência que passou em uma fila, durante uma hora e meia, aguardando para entrar na Documenta IX, Kassel, 1992, com o objetivo de visualizar um trabalho de Anish Kapoor, intitulado *Descent into Limbo*. O trabalho consistia em um grande cubo branco de 6 x 6 x 6 metros, com uma porta de acesso, dentro uma luz zenital que não permitia discernir de imediato o buraco redondo e profundo localizado no chão, no centro da sala, revestido de pigmento, no qual, as pessoas se colocavam ao redor, para tentar decifrar do que se tratava, conforme o olho se adaptava a condição de pouca luz. Quando Farias estava próximo da porta para ingressar na obra, saiu um indivíduo protestando – “Uma hora e meia para ficar vendo um tapete redondo no chão!” Neste momento, Agnaldo pensou: mais um espectador que a arte contemporânea perde⁷⁰. É comum a reação de pessoas “desinformadas”, diante de obras contemporâneas, exclamarem ‘isso não é arte!’ ou ‘isso aí qualquer criança faz!’

⁶⁹Mundo comum - mundo da vida ou cotidiana, mundo em que vivemos e nos movemos (TASSINARI, 2001, p.94).

⁷⁰ Trecho da palestra proferida por Agnaldo Farias, na abertura do V Encontro Técnico dos Pólos da Rede Arte na Escola, na Universidade de Caxias do Sul, em 28/04/1997, reproduzida em texto na internet.

Esta reação em parte é porque o público não está preparado para o novo, ou, já tem uma opinião formada sobre o que é arte. Gabriel Orozco fala da desapareição do público, do espectador que espera algo acontecer, e propõe a não se esperar nada. Não existir a figura do espectador, propõe que esse seja um “realizador de acidentes”. Orozco (2005, p.187) afirma:

Aceitação da decepção, não esperar nada, não ser espectadores, senão realizadores de acidentes. O artista não trabalha para o público que já sabe o que deveria ser a arte. O artista trabalha para os indivíduos que se perguntam quais são as razões pelas quais existe a arte. Esta arte não pode ser espetacular, como a realidade não o é, senão acidentalmente ou porque o indivíduo decida que essa realidade seja espetacular. O espetáculo como intenção está feito para o público que espera e o artista não trabalha para este público. Através do espetáculo não é possível converter ao público em individualidades. Quando a arte se realiza é quando o público se realiza com ela, nem que seja por um momento⁷¹.

Quando Orozco apresenta, *Caixa de sapatos vazia*, trabalho em que o espectador se depara com uma caixa de sapatos vazia no chão, o que causa desconcerto e certa polêmica entre os presentes. O artista destrói com a figura pronta do espectador, diz que a arte que é nova não tem um público, porque até aquele momento ela não existia, surgindo um público novo para esta arte nova (OROZCO, 2005). Rubens Mano em suas

⁷¹Tradução nossa. Versão original: Aceptación de la decepción, no esperar nada, no ser espectadores, sino realizadores de accidentes. El artista no trabaja para el individuo que se pregunta cuáles son las razones por las que existe el arte. Este arte no puede ser espectacular, como la realidad no lo es, sino acidentalmente o porque el individuo decida que esa realidad sea espectacular. El espectáculo como intención está hecho para el público que espera y el artista no trabaja para ese público. A través del espectáculo no es posible convertir al público en individualidades. Cuando el arte se realiza es cuando el individuo se realiza con él, aunque sea por un momento.

Inserções Silenciosas, quando disponibiliza tomadas elétricas, possibilitando ao público usá-las, ou não, a participação do público não está pré-determinada – “[...] elas podem inclusive não se dar ou acontecer algum tempo depois, como memória” de acordo com Mano (*apud* Rivitti, 2003, p.11). Logo a participação do público poderá não acontecer. Desta forma Rubens Mano está considerando a existência de um *não-expectador* e a possibilidade de não haver expectador no seu trabalho, quando o público não usa as tomadas disponibilizadas.

Está difícil surpreender o público em exposições de arte, as pessoas vão preparadas para o espetáculo, prevendo o que vão encontrar. Nesses ambientes ficou difícil deparar-se com o novo, tornou-se quase impossível um encontro com surpresas, com o inusitado. Neste contexto, todos estão previamente preparados e condenados ao fracasso. Orozco (2005, p.184), diz:

A arte verdadeiramente nova tende a ser decepcionante. Sobre tudo para o público que já tem uma idéia de como deveria ser a arte. Porque a arte nova destrói ao público. O faz entrar em crise pelo simples fato de que não pode haver público para uma arte que antes não existia. Com a aparição de uma arte desconhecida, o público tradicional desaparece. A nova arte destrói o público como massa crescente e o converte em indivíduos. O artista é o primeiro a transformar-se e com ele o público aparece. Público que já existia, mas estava em crise, deixando de ser uma massa de acordo e convertendo-se em indivíduos em desacordo ante uma nova realidade artística⁷².

⁷² Tradução nossa da versão original. El arte verdaderamente nuevo tiende a ser decepcionante. Sobre todo para el público que ya tiene una idea de cómo debería de ser el arte. Porque el arte nuevo destruye al público. Lo hace entrar en crisis por el simple hecho de que no puede haber público para un arte que antes no existía. Con la aparición de un arte desconocido, el público tradicional desaparece. El nuevo arte destruye al público como masa creyente y lo convierte en individuos. El artista es el primero en

Segundo Nacho Criado (1998) podemos ver como os artistas têm focado seu público, considerando e pensando como se dá a recepção do trabalho. Quando uma obra de arte é criada e exposta, também é criada a figura do espectador. Aponta duas posturas do espectador, aquela do espectador tradicional quando tem um comportamento passivo, assiste o que lhe oferecem, disposto a receber e aceitar sem críticas as informações apresentadas; e o espectador ativo que busca produzir cruzamentos com outros indivíduos que se movem fora dos trilhos da informação pré-concebida. E neste sentido, Nacho considera negativos os sistemas de mediação, que se interpõem entre a obra e o público, alimentando essa postura de recepção passiva e acrítica. Criado, (1998, p.103), diz que: “uma arte que caminha necessita de um observador que siga o passo, que espere encontrar o que não espera o interpretável, o incontrolável⁷³”.

As formas de recepção têm se alterado, e a figura do espectador tem ganhado crescente importância ativa na construção de alguns trabalhos, ao longo do tempo. Julio Plaza (s/d, a) sintetiza essas alterações quando conclui:

[...] da inclusão do espectador na obra de arte, que – ao que tudo indica – segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.), participação ativa (exploração, manipulação do

transformarse y con él un público aparece. Público que ya existía pero que estaba en crisis, dejando de ser una masa de acuerdo y convirtiéndose en individuos en desacuerdo ante una nueva realidad artística.

⁷³ Tradução nossa. Un arte que camina necesita de un observador que siga el paso, que espere encontrar lo que no espera, lo no interpretable, lo no controlable.

objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente.

Edmond Couchot, (*apud* Plaza, s/d a), diz: “Todavia, o estatuto da obra, do autor e do espectador sofre fortes alterações, trocando e invertendo constantemente tais posições, cruzam-se, confundem-se e se contaminam”. Podemos matizar essas posturas a partir dos conceitos de Lacy e de Orozco que dão outra versão, conforme suas experiências apontam para a colaboração e outras formas de se relacionar com o jogo representacional.

Ítalo Calvino (2006) quando afirma que não é a voz, mas o ouvido que faz a narração, pode-se constatar a importância da recepção, pois a capacidade de criar está deslocada para quem recebe a informação. No decorrer da história da arte, como também no trabalho de inserções que temos realizado, a figura do espectador e o que temos chamado de *não-expectador* são considerados fundamentais, sem ele o trabalho não aconteceria.

3.2 PARA UMA NOÇÃO DO NÃO-EXPECTADOR

Esta reflexão teve início no decorrer dos registros fotográficos das *Inserções Clandestinas*⁷⁴, em espaço público. Mediante a aproximação de um possível espectador,

⁷⁴ Rever Capítulo II.

o registro era feito. Entretanto, quando o indivíduo passava sem perceber a obra, tornava-se elemento focal desta investigação, isso gerou certas reflexões à medida em que não percebiam a inserção. Neste momento é que se entende a importância do *não-expectador* para o trabalho. Pelas inserções que realizamos, surgiu a iniciativa de investigar estas possibilidades, em especial o comportamento do passante que não vê, que não percebe ou não se interessa, pelo trabalho inserido: o germe daquilo que se denominou *não-expectador*. Conceito esse que vem sendo construído, a partir de observações e discussões acerca da obra no espaço público e a possibilidade ou não de sua visibilidade ou participação. Talvez, seja possível presumir que o *não-expectador* não seja uma exclusividade entre as pessoas que freqüentam o espaço público, podendo existir até mesmo entre freqüentadores de exposições mais “convencionais”.

Essa investigação do *não-espectador* sob outro ângulo, em relação a proposições de arte, considera as pessoas que passam por trabalhos inseridos no seu fluxo diário e não esboçam reação por diversos motivos que desconhecemos, mas mesmo assim, estes indivíduos são elementos que devem ser considerados no contexto poético do trabalho. Apesar de não haver uma manifestação desses indivíduos, considera-se que eles são importantes para o trabalho. Existe uma potência, uma tensão ou um devir no momento em que as pessoas casualmente se aproximam dos objetos inseridos, evidenciando uma possibilidade para relação entre *não-expectador* e obra (figura 31).



Figura 31: Foto do *Caleidoscópio, Mocó Público, Pedra 42*. Imagens que mostram situações do não-espectador.
Fonte: Acervo do autor, 2006.

Quando essa relação não se estabelece diretamente em um nível perceptível ou participativo, é que se começa a considerar este público como *não-espectadores*. Sobre a percepção de um lugar onde se está presente, Merleau-Ponty (1990, p.48) diz que: “[...] não posso, pois conceber um lugar perceptível em que eu próprio não esteja presente. Mas os próprios lugares em que me encontro não me são, contudo, nunca inteiramente

dados”. A percepção fica cada vez mais espetacularizada por estratégias que provocam o desejo dentro deste espaço de consumo.

Para melhor compreender a figura do *não-expectador*, vamos elaborar uma metáfora: um pescador com seus equipamentos de pesca na margem de uma lagoa, os peixes submersos no interior da lagoa. Colocados ali todos os elementos necessários para realizar uma pescaria, estabelece-se uma tensão, entre as fisgas e os peixes. Ao final de um período, o pescador recolhe seu material e volta para casa. Ao ser perguntado o que estava fazendo, responde que estava pescando, mas não obteve sucesso. A pescaria como possibilidade, como potência, existiu de fato. Os peixes que passaram pelo lugar e não foram fisgados, podem ser comparados a *não-expectadores*.

Somente algumas pessoas são fisgadas por determinada imagem, porque, segundo Santaella e Winfried (2001, p.190), “[...] trata-se sempre de uma imagem constitutiva de, quer dizer, produzida por um sujeito individual e proposta para a contemplação, para o fisgamento do imaginário⁷⁵ do observador”.

Não havendo limite entre o mundo e a arte, possibilita o aparecimento do *não-expectador*.

Hélio Ferverza (2007, pp. 83-84), fala da borda, enquanto limite, moldura, base ou contorno de um trabalho, e como esses artifícios se alteraram conforme as necessidades

⁷⁵ “O imaginário é, sem dúvida, o registro que mais proximamente se localiza dos problemas da imagem. [...] O eu é como narciso: ama a si mesmo, ama a imagem de si mesmo [...] que ele vê no outro.” (SANTAELLA, 2001, pg. 189)

e o momento histórico. Ferverza comenta alguns trabalhos em que esta borda enfraquece, dilui-se ou desaparece completamente, não havendo mais limite entre o mundo e a arte. Podemos pensar na inserção da *Pedra 42*, em diversas situações: na beira da praia, entre outros seixos, em uma praça, etc. De acordo com o raciocínio de Ferverza existem duas leituras a considerar, a pedra sendo vista separada do lugar, tendo o local onde foi inserida como fundo, ou considerar a pedra e o lugar integrados, como parte de uma mesma coisa. Nesse caso, não existe nada demarcando esta separação. O que pode separá-la do contexto em que foi inserida é a ação do público, a possibilidade da *Pedra 42* ser movida do lugar ou inserida em outro contexto. Ferverza (2007) inicia sua reflexão perguntando: “existiria a possibilidade de que neste momento fizéssemos parte de uma obra-de-arte, mesmo que nós não soubéssemos disso”?

Se considerar que não há um limite demarcatório entre a *Pedra 42* e o lugar em que está inserida, podemos dizer que o público que não percebe a inserção, mesmo assim participa dela. A percepção pode ser atrapalhada pelo grande número de informações que existem nos lugares, pelo aceleração que as pessoas vivem no seu dia a dia. Muitas tarefas a serem realizadas em um curto espaço de tempo.

Nicolas Borriaud (2006, p.17) considera a arte como um estado de encontro. O encontro com uma *Pedra 42* pode gerar um intervalo, uma pausa, principalmente por não ter sido programado, o encontro é inesperado, é um atravessamento, um acontecimento instaurado no fluxo do indivíduo. Esse intervalo, essa pausa que acontece no fluxo dos

passantes pode causar um retardamento, uma desaceleração na velocidade cotidiana do indivíduo.

3.3 DESACELERAÇÃO

[...] mas o próprio tempo, sua urgência brutal, a iminência imediata do agora. Desde o princípio Duchamp opôs à vertigem da aceleração a vertigem do retardamento. Em uma das notas da célebre Caixa Verde anota: 'dizer retarde em lugar de pintura ou quadro; pintura sobre vidro se converte em retarde em vidro – mas retarde em vidro não quer dizer pintura sobre vidro [...]'. (Octávio Paz, 2007, p.8)

Marcel Duchamp estava preocupado com o ritmo acelerado impelido a esta sociedade pós-industrial. Na comparação feita por Otávio Paz (2007), entre a produção de Picasso e Duchamp, pode-se perceber uma postura de desaceleração vivenciada por Duchamp. Enquanto Picasso produz de forma veloz, Duchamp prefere o reverso da velocidade, e expressa essa idéia quando prefere chamar de: “retarde ao invés de pintura ou quadro”.

É Gillo Dorfles quem vai destrinchar essa questão da aceleração que já intrigava Duchamp. Dorfles, no livro *El Intervalo Perdido* (1984), faz um diagnóstico de um fenômeno, psicológico, sociológico e estético, que tem trazido com ele a crescente aceleração do processo histórico e cultural e do progresso tecnológico de nossa época. Aponta como causa principal dessa aceleração, a desaparecimento dos elementos de

separação, interrupção e pausa (intervalos), que estavam presentes, por exemplo, entre obra e espectador e entre obra e obra, etc.

Dorfles (1984, p.75) afirma que:

Dito intervalo é necessário porque as coisas, os objetos, os sons, as cores e, em geral, todo ato ou acontecimento humano só adquirem e conservam um significado preciso na medida em que existe alguma demarcação que os diferencia, que os “proteja” e impeça que se deslizem em direção ao magma indiferenciado do informe⁷⁶.

A palavra “diastema” vem do grego e significa intervalo, espaço/tempo que separa dois acontecimentos, dois objetos, duas notas musicais. É a situação adiaستمática ou antiadistamática, ou seja, ausência de intervalo, de acordo com Dorfles, que pode causar a aceleração a que temos assistido, inclusive em nossa própria psicologia. Dorfles (1984) fala da alienação vinculada com o tempo, que em muitos casos está carente de intervalos, que podem alterar nosso equilíbrio, gerar situações de angústia e instabilidade ou bem o contrário, um impulso criativo e evolutivo. Dorfles classifica em três tipos a alienação temporal:

1- Um tipo de alienação temporal, ocorre pela perda das relações cronológicas, tendo diversas causas de natureza patológica;

⁷⁶ Tradução nossa da versão original. Dicho intervalo es necesario porque las cosas, los objetos, los sonidos, los colores y, en general, todo acto o acontecimiento humano sólo adquieren y conservan un significado preciso en la medida en que existe alguna demarcación que los diferencia, que los “protege” e impide que se deslicen hacia el magma indiferenciado de lo informe.

2- Um tipo de alienação causado pelo exercício de trabalhos mecânicos, onde não são respeitados os ritmos orgânicos do homem, e acontece uma supressão de intervalos naturais;

3- Um tipo de auto-alienação temporal devido a processos voluntários a que a pessoa se propõe a vivenciar.

Aqui nos interessa mais especificamente o segundo tipo de alienação, causado pelo exercício de trabalhos mecânicos, analisado por Dorfler, por estarmos abordando a aceleração a que estamos submetidos nesta sociedade do espetáculo. Ocasionalmente algumas pessoas que estão imersas em um ambiente de consumo a encontrarem-se mecanizadas, aceleradas e alienadas, devido à multiplicidade de atividades, que são obrigadas a desenvolver no dia a dia, sejam elas atividades profissionais, ou ocupações realizadas inconscientemente por indução da mídia e de outros mecanismos de indução para o consumo.

Dorfler (1984) propõe interrupções no tempo contínuo, sugere que não sejam preenchidos todos os espaços e tempos do dia a dia, que sejam provocadas descontinuidades e desenvolvida uma consciência do intervalo. É necessário desenvolver táticas para romper com as formas convencionalizadas de existir, que são responsáveis, em alguns casos, por causar um preenchimento mecânico dos intervalos e por consequência um aceleração em nossas vidas.

A incerteza provocada pela arte, a dúvida, a instabilidade, colocam o espectador em suspensão, proporcionando cruzamentos de caminhos, encontros, intervalos no fluxo do indivíduo, tornando o tempo mais lento como acredita Kapoor (*apud* Dantas, 2006, p. 18), quando afirma: “Acho que o tempo torna-se mais lento. A verdade mítica da arte é o tempo”. Quando uma pessoa está em seu ritmo normal diário, acelerado, e depara-se com uma das *Pedras 42* pode vir a acontecer uma pausa no seu fluxo, por alguns instantes, acontece uma quebra do ritmo, esta pausa pode-se dar também, nos pensamentos. Pode-se dizer, que pelas inserções da *Pedra 42* estarem colocadas no contexto cotidiano, junto com formas de “não-arte”, a *Pedra 42* suscita a figura de um *não-espectador*. As inserções provocam brechas, vãos, vazios abertos no tempo e no espaço, colocados no fluxo das pessoas como armadilhas para a percepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com propostas e inserções artísticas e teóricas do Programa de Pós Graduação produziu deslocamentos, realidades distintas, reinvenções do cotidiano, descontinuidades de experiências, proporcionou contaminações e trocas de experiências para um ganho individual e coletivo, utilizando-se de táticas e estratégias que permitiram aos participantes construir um novo pensamento a partir destas novas informações, sem perderem suas identidades, reconstruindo-se como sujeitos. Dispositivo que serviu para a reconstrução de paradigmas do homem/artista/professor, confrontando subjetividades, produção artística e atuação docente, nos respectivos contextos.

A experiência de achar a pedra de boleadeira motivou a procura de outras evidências naquele lugar, posteriormente as observações feitas ao longo do trabalho de inserções da *Pedra 42*, tais como: a reação do menino que achou as duas pedras em Naufragados; a experiência de “esconder” a *Pedra 42* no Engenho do Ataíde, ocasionando um olhar mais atento ao espaço pela procura do seixo; a reação de algumas pessoas que ao encontrarem o seixo, em lugares cotidianos e públicos, olhavam ao entorno, certificando-se que não pertencia a ninguém ou mesmo para verificar a existência de outras pedras semelhantes; a reação de indiferença de transeuntes que passavam próximos das inserções; são vestígios que testemunham que as inserções *Pedra 42*, ativam o espaço em seu entorno, o lugar e tudo que está contido nele, inclusive as próprias pessoas.

Ao realizar a inserção o lugar existente transforma-se em um *lugar praticado*, ou seja, em espaço vivenciado pelas pessoas. Quando a pedra é inserida em um determinado espaço, ativa os indivíduos que por ali passam, de forma participativa ou como parte do contexto. Nesse sentido, pode-se dizer que, é possível fazer parte de um trabalho de arte sem ter conhecimento do mesmo. A percepção dessas inserções são percepções contextualizadas, e o entorno influencia na leitura desses objetos. A percepção torna-se rizomática, o sujeito passa a estabelecer conexões, elos com o espaço e com experiências anteriores.

Ao observar indivíduos que se depararam com a pedra, podemos distinguir duas reações: jovens que, de uma forma alegre, festejam o objeto achado, recolhendo-o espontaneamente; e adultos que expressam uma preocupação maior com as pessoas do entorno, observando quem está próximo, e, algumas vezes, constrangendo-se ao recolher a peça. Podemos considerar que a *Pedra 42*, no momento em que é encontrada, transforma-se em dispositivo que ativa o lugar e provoca reações distintas.

A primeira dessas reações devemos ao artista, visto que é o primeiro espectador, é o primeiro a ver a obra. De autor torna-se espectador, ao esperar que o público seja fisgado, tem expectativas com o porvir. O ato de fotografar o público e observar suas reações é uma evidência que existe, uma expectativa do que irá acontecer. Devir que provoca uma nova subjetividade, que transforma e desencadeia um processo de rever o que se era a minutos atrás.

Mediante esta autoria camuflada será possível determinar com precisão, quem é autor e quem é espectador nas Inserções da *Pedra 42*? Para as pessoas que desconhecem a autoria do objeto, tratando-se da maioria de indivíduos que entraram em contato com a inserção, acreditamos não existir tal preocupação. Persistindo talvez algumas indagações quanto à origem e o responsável por tal ato.

Nas *Inserções da Pedra 42*, em determinado momento, o autor desaparece e torna-se espectador, quando insere o objeto anonimamente, abandonando-o. O dispositivo deflagrador desta ação não se encontra no objeto em si, mas no que o objeto pode provocar nos indivíduos, que não foram preparados para este encontro, que não possuem expectativas antecipadamente. Neste caso, a recepção consiste na expectativa prévia, típica de quem se prepara para ir a uma exposição de arte. A surpresa, diante deste encontro, sem expectativas permite desenvolver um comportamento de individualização, tirando o sujeito de uma possível situação homogeneizada e apática em que se encontra, resultante da massificação imposta pela máquina de consumo.

Se o autor é anônimo, está implícita a autoria, não importando previamente quem a executou, inexistindo uma autoria oficial exceto no momento da ação, que em sua maioria não consta de testemunhas. Assim como a questão da autoria é tênue, a existência de uma possibilidade de “não-arte” permite a aparição de um *não-espectador*. Nas inserções da *Pedra 42*, o conhecimento da autoria transforma o trabalho, no sentido que o vincula a um autor do meio artístico, o conhecimento da autoria em alguns casos tira a potência do trabalho, especialmente, quando a dúvida é sobre a natureza do objeto, impedindo-o de

ser uma coisa qualquer determinada pelo público. Esta inserção tem o intuito de instalar objetos não “espetaculares” e que confronte as formas de representações instituídas.

O jogo representacional desta forma desestabilizado, o espaço em obra confunde-se com os espaços usuais. Esse tipo de tática gera uma nova situação, pois quando o espectador se depara com esses objetos, desconfia que o mesmo não faça parte daquele espaço cotidiano, assim como em alguns espaços expositivos contemporâneos, não é raro o espectador ficar em dúvidas sobre a natureza do que experimenta, podendo inclusive tais objetos serem vistos como coisas comuns esquecidas ao acaso.

Em *Inserções Clandestinas*, o público passa a fazer parte do trabalho, unindo-se a outros elementos do entorno, como a paisagem, o mobiliário urbano, *outdoors*, automóveis e outros. Da mesma maneira que quando um indivíduo abre a tampa do *Mocó Público*, brinca com o *Caleidoscópio* ou recolhe uma *Pedra 42*, passa a ser parte do trabalho. Aquele público que passa e não interage com o dispositivo, também é parte integrante da inserção. No entanto é o público a que denominamos previamente de *não-espectadores*. O *não-espectador* é elemento do contexto do trabalho, mesmo que de forma não objetiva e funcional, contribuía com diálogos, comentários, *performances* realizadas em torno da inserção.

O *não-espectador* ao “interagir” com as *Inserções Clandestinas* não possui qualquer expectativa relativa aos trabalhos, encontrando-se completamente “desarmado”, fruto de seu desconhecimento prévio. Ao cruzar com as mesmas, por vezes, não se dá conta,

possivelmente não a percebe, devido ao foco de sua atenção estar direcionado a outro interesse no seu fluxo. O *não-expectador* não tem obrigação de dar-se conta do objeto inserido, essa postura é um fato em alguns casos, e merece ser considerada também como um tipo de interação, ou melhor, não-interação, mas que faz parte do jogo, por tornarem-no em um expectador em potencial. Pelo fato de encontrarem-se naquele espaço, mesmo que de passagem, fazem parte do contexto, e passam a integrar o trabalho. Independente da sua autonomia e escolha são *não-expectadores*.

As alterações ocorridas no tripé obra/artista/espectador ao longo da produção de arte, principalmente no século XX, aponta-se uma possibilidade do espectador, que denominamos de *não-expectador*, considerado como elemento da recepção.

Nas *Inserções Clandestinas*, o receptor age como observador, participador, co-autor, colecionador, e *não-expectador*. Especificamente este *não-expectador* é o sujeito que não foi fisgado, que não teve envolvimento direto com o trabalho, não constrói expectativas, e que não está preparado porque desconhece a existência previamente, cabendo-lhe a ação de encontrar ou não o trabalho. Mesmo sem interagir, o *não-expectador* participa do trabalho com sua “ausência”, ou presença, ainda que indiferente.

Na sociedade pós-industrial, o objeto por vezes assume uma importância que supera o valor do sujeito, tudo torna-se mercadoria, em virtude deste fato, produzir objeto com a possibilidade de focar outro ângulo, inserindo-o no espaço público sem conhecimento do propósito e da autoria do mesmo. Isso leva a inserção de um novo eixo, que possibilita

rever e reinventar como sujeito, quem produz e quem interage. Ao dilatar as formas de representação em arte, gerar resistência ao contexto atual, propor, produzir objetos que servem como dispositivos para questionar e que contrariem políticas de consumo, torna essas proposições potentes para produzir no sujeito singularidades e descontinuidades, que permitam reconhecer-se como indivíduo dentro deste contexto homogeneizado.

Na experiência do encontro entre o *não-expectador* e a *Pedra 42* localiza-se a potência do trabalho, a partir das ações e pensamentos deflagrados a partir deste acontecimento. As reações e atuações particulares de cada pessoa diante do objeto, exemplificando o ato de colecionar; de deixar a pedra no lugar em que a encontrou possibilitando o encontro com outro indivíduo ou fazê-la desaparecer, não determinam o fim do trabalho, muito pelo contrário, é neste ínterim que o trabalho acontece, pelas ações não planejadas, é por meio dessas ações que podem surgir situações novas para o trabalho e para o sujeito.

A inserção da *Pedra 42* está destinada a desaparecer no espaço, no entanto o trabalho continua a acontecer no tempo pela da ação do espectador em potencial, memória dos passantes e nos registros publicados e divulgados.

O *não-expectador* continua a ser uma incógnita passível de diversas definições, no entanto nas respectivas inserções podemos observar com mais evidência dois *não-expectadores*.

O *não-expectador* em potencial é o indivíduo que passa pelas inserções e a não percebe ou não se interessa pelo objeto. Esse indivíduo continua como *não-expectador* do trabalho, segue seu fluxo “normal”, embora não perca sua valia para esse trabalho.

Entretanto os indivíduos fisgados pelo trabalho como se algo estivesse fora de foco ou de lugar, gerando um acontecimento deste encontro, criando indagações, descontinuidades, dispositivos de retarde, tirando-os de seus fluxos, espaços, nesse momento, os *não-expectadores* convertem-se em expectadores. Esses passam a ter expectativas por meio do encontro, podendo interagir e ter reações frente à inserção. Essas reações impossíveis de definir, fazem parte da subjetividade de cada pessoa. É nesse acontecimento que ocorre uma pausa no fluxo das pessoas, nos pensamentos, no deslocamento, enfim, acontece um intervalo. Essa interrupção é um dos fatores responsáveis, por gerar uma desaceleração, construindo novas redes sociais, reinventando o cotidiano, proporcionando empoderamento e produzindo subjetividades.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, I. **Chavão abre porta grande**. s/d. Disponível em: http://www.mpbnet.com.br/canto.brasileiro/itamar.assupcao/letras/chavao_abre_porta_grande.htm Acesso em Jun.2007.
- AUGÉ, M. **NÃO-LUGARES** - Introdução a uma Antropología da Super-modernidade. São Paulo: Papirus, 1994.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDRILLARD, J. **O Sistema dos Objetos**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- BLANCO, P. **Explorando el terreno**. BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J.; ESPÓSITO, M. (orgs.) In: *Modos de Hacer, Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca/Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BONDÍA, J.L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. 2002. Disponível em: <www.anped.org.br/rbe/rbdigital/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em Jun. 2007.
- BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. In: *Modos de hacer*. Org. BLANCO, P.; CARRILO, J.; EXPÓSITO, M. Salamanca/Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A, 2006.
- BOURRIAUD, N. **Post producción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A, 2004.
- BREA, J. L. **Nuevas estrategias alegóricas**. Madrid: Editorial Tecnos S.A, 1991.
- BUCHLOH, B.H.D. **Fotografía, Olvidar, Recordar: Fotografía em el Arte Alemán de Posguerra**. In: *El nuevo espectador*. Org. JIMÉNES, J. Madrid: Fundación Argentaria – Visor Dis, 1998.
- CALVINO, I. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, I. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CELANT, G. **Anish Kapoor**. Milão: Charta, 230p. (catálogo de exposição, nov.1995, Fundação Prada), 1996.

- CERON, I P. **Cildo Meireles, Geografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.
- CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CLARK, L. **Lygia Clark**. In: Catálogo. Org. Fundação de Serralves. Porto, 1998.
- CRIADO, N. **Palabras Vacías**. In: El nuevo espectador. Madrid: Fundación Argentaria, 1998.
- DANTAS, M. **Anish Kapoor, Ascension**. (Entrevista). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- DANTO, A.C. **O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia**. In: Catálogo, O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Evandro Salles (Coord.). Centro Cultural Banco do Brasil. Brasília / Rio de Janeiro, 2002.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento, 1990.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. Trad. De Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERDYK, E. **O Desenho da Figura Humana**. São Paulo: Scipione, 1990.
- DORFLES, G. **El Intervalo Perdido**. Barcelona: Editorial Lúmen, 1984.
- DRATHEN, D. **Salto de Tiempo Globales - Sobre la obra de Giuseppe Penone**. In: Giuseppe Penone 1968 – 1998. Xunta de Galicia. Centro Galego de arte Contemporaneo. Santiago de Compostela, 1999.
- DRUMOND, M.A. E-mail recebido em 11 Junho, 2006.
- DUCHAMP, M. **O Ato Criador**. In: A Nova Arte. Gregory, B. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FARIAS, A. **A Arte e sua relação com o espaço público**. 1996. Disponível em: www.artnaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=8, 10, julho, 2007.
- FARIAS, A. **Um qorpo extranho na arte**. In: Objeto: cotidiano/arte, anos 60/90. Itaú Cultural. São Paulo. 1999.
- FERREIRA, A.B.H. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**. São Paulo: Editora Positivo, 2004.

- FERVENZA, H. **Limites da Arte e do Mundo: Apresentações, Inscrições, Indeterminações**. Cleomar de Souza Rocha (org.). Salvador. Anais 15 ANPAP, 2007.
- FOCILLON, H. **Vida das Formas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FOSTER, H. **El Retorno de lo Real – La Vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2001.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, M. **Esto no es una pipa –Ensayo sobre Magritte**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.
- GIL, J. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções**. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1996.
- GOLDBERG, R. **A Arte da Performance do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOULART, F.G. **Poéticas da alteridade: o vídeo como dispositivo na obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg**, 2004. Disponível em: <<http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/17759>>. Acesso 15 abr. 2007.
- GULLAR, F. **Teoria do Não Objeto**. In:O objeto na arte: Brasil anos 60. Org. PECCININI, D. São Paulo. Fundação Armando Alvares Penteado. 1978.
- HAESBAERT, R. e BRUCE, G. **A Desterritorialização na Obra d Deleuze e Guattari**, s/d. Disponível em: <www.uff.br/geographia/rev_07/rogerio7.pdf>. Acesso em Jun. 2007.
- JABOR, A. **Cidade de Deus' desmascara nossa crueldade**. São Paulo: Jornal O Estado de São Paulo. Caderno 2, D8. 27/08/2001.
- JUDD, D. **Objetos Específicos**. In: FERREIRA,G; COTRIM, C. (org.). Escritos de Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- JUNQUEIRA, F. **Sobre o Conceito de Instalação**. Rio de Janeiro. Gávea. Revista de história da Arte e Arquitetura, vol.14, 1996.
- KAPROW, A. **A educação do Não-artista, Partel**. Rio de Janeiro: Revista do Instituto de Artes da Uerj, 2003.
- KELLEY, J. **The Body Politics of Suzanne Lacy. But is it Art?: The Spirit of Art as Activism**. Edited by Nina Felshin, 2004.

- KINCELER, J.L. ALTHAUSEN, G. DAMÉ, P.R.V. **Desestabilizando Os Limites – Arte Relacional Em Sua Forma Complexa**. Cleomar de Souza Rocha (org.). Salvador: Anais 15 ANPAP, 2007.
- KRAUSS, R. **A Escultura no Campo Ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea nº1, s/d.
- KWON, M. **O Lugar Errado**. Art Journal p.33. Spring 2000. 803 e 804 artecontemporânea. 2000.(mimeo).
- LATOUR, B. **Não há globo terrestre**. *Cosmogramas*. São Paulo: Kristale Company, 2005.
- LIMA, G. e TIBURI, M. **Que tipo de história possível?** s/d. Disponível em: <www.humanas.unisinos.br/refundamentos/textos/novo/historia.htm>. Acesso em 15 mar 2007.
- LYOTARD, J.F. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Madrid: Gedisa, 1987.
- MELIM, R. **Espaços de Performance**. Artigo fornecido pela autora. 2006.a.
- MELIM, R. E-mail recebido em 04 de Julho, 2006.b.
- MELIM, R. **Hélio Oiticica Experiência Ambiental**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC, São Paulo, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. **O Provado da Percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas: Papirus, 1990.
- MONACHESI, J. **Ana Tavares e o Espectador como Artista**. Revista Número n. 2., São Paulo: USP, 2003.
- MORAIS, F. **A casa do fazer de Marcos Benjamim**. In: Marcos Coelho Benjamim. (coord, editorial). AMARAL, Aracy. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2000.
- MORAIS, F. **O Campo Tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações**. In: Tridimensionalidade – Arte brasileira do século XX. Cosac & Naify. São Paulo: 1999.
- MORRIS, R. **Notes on Sculpture: Part II, 1966**. Edited by James Meyer. Phaidon. London. 2000.
- MORRIS, R. **O Tempo Presente do Espaço**. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (org.). Escritos de Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2006.
- NIETZSCHE, F. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Editora Escala. S/d.
- O'DOHERTY, B. **No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo. Martins Fontes. 2002.

- OBRIST, H.U. **Arte Agora! Em 5 Entrevistas**. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.
- OITICICA, H. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OROZCO, G. **Conferência**. In:FROST, P.S. (org.) Textos Sobre la Obra de Gabriel Orozco. Espanha: Conaculta/Turner. 2005.
- OSÓRIO, L.C. e MACHADO, M. **Conversa entre Milton Machado e Luiz Camilo Osório** (realizada por e-mail entre 27/10 e 06/12/2001). In:Revista Item, Rio de Janeiro. n.5. 2002.
- OWENS, C. **El Impulso Alegórico: Contribuciones a una Teoría de la Pos-modernidad**. In: WALLIS, B. Arte Después de la Modernidad – Nuevos Plantamientos en Torno a la Representación. Akal Ediciones. Madrid. 2001.
- PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2007.
- PELLEGRIN, J.L. **Para redescobrir o corpo**. Pelotas, 2003 (mimeo,a).
- PELLEGRIN, J.L. **Sob a Pele**. Pelotas, 2003 (mimeo, b).
- PLAZA, J. **Arte e Interatividade: autor-obra-recepção**. s/d, a . Disponível em: <http://www.geocities.com/a_fonte_2000/plazaparte1.htm>. Acesso em 19 mar. 2006.
- POHLMANN, A. **Pontos de passagem: o tempo no processo de criação**. Tese de doutorado programa de pós-graduação da faculdade de educação da UFRGS. Orientadora: Dra. Analice Dutra Pillar. Defendida em 2005.
- PONGE, F. **O Partido das Coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1942.
- RADLEY, Alan. **Artefactos, memória y sentido del pasado**. In: MIDDLETON, D.; EDWARDS, D. *Memoria Compartida: la naturaleza Social del Recuerdo y del Olvido*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- RIVITTI, T. **Intervenções Silenciosas** (entrevista com Rubens Mano). Revista Número. São Paulo. Nº 1. USP, 2003.
- SANTAELLA, L; WINFRIED, N. **Imagem-cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTOS, M. **O País Distorcido**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- STIEGLER, B. **Reflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Argos Editora Universitária. 2007.
- TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOMKINS, C. **Duchamp – uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TRINDADE, D.J. **Comunicação, Acontecimento e Memória**.- Intercom, Imagens-Figuras e Acontecimentos, 2004. Disponível em:
<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18143/1/R1236-.pdf>>. Acesso em 25 out 2006.

VASCONCELOS, E. **Ergonomia Nos Dispositivos Poéticos**: Ações para o Agenciamento da Obra de Arte Contemporânea. Dissertação (Mestrado em Engenharia da Produção) Programa de Pós-Graduação em Engenharia da Produção da UFSC, Florianópolis, 2004.

WITTKOWER, R. **Escultura**. São Paulo. Martins Fontes. 1989.

WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YÚDICE, G. **A Conveniência da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, P. **Pensar la Arquitectura**. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, SA. 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)