

**entre nós**

# **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

**entre nós**  
articulações artísticas colaborativas

Adriana Barreto

Orientador prof. dr. José Luiz Kinceler

2008

entre nós  
articulações artísticas colaborativas

Adriana Barreto Costa Pereira

Dissertação de Mestrado elaborada 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 Teoria das Artes Visuais.

Banca examinadora:

---

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

---

Membro: Profa. dra. Regina Melim (CEART/UDESC)

---

Membro: Prof. dr. Orlando Maneschy (ICA / UFPA)

Florianópolis, agosto de 2008

Para Ivan, meu pai, por todos seus valores que ficaram em nós

Florianópolis, 06 de agosto de 2008

Apresento essa dissertação como parte de uma articulação artística colaborativa que se estende para além do processo acadêmico e que provêm de um agregamento entre as práticas artísticas, a situação a ser explorada, o adensamento de conteúdo e interesses que uma pesquisa permite, que implica muitas vozes e sujeitos e principalmente todas as interlocuções que a envolvem. Minha metodologia consiste, portanto, na observação dessa rede de interesses, práticas, contextos e conteúdos que envolvem meu trabalho e o modificam e pressupõe a escolha de pontos de vista - ou nós - que permitam marcar as conexões estabelecidas nesse fluxo vivo e contínuo, criando assim, pontos de detenção, pontos de desvio e novos nós. Para tanto, tomo como exemplo o artista Allan Kaprow que durante a maior parte de sua vida trabalhou no sentido de mover o lugar da arte de suas zonas especializadas, em direção a lugares particulares e ocasiões da vida cotidiana. Para ele, a prática artística era muito mais do que a produção de trabalhos de arte e envolvia também, um disciplinado empenho do artista em observar, engajar e interpretar os processos da vida como um todo. Kaprow acreditava, assim, na natureza comunicativa da arte e que essa comunicação funcionaria como um fluxo de reciprocidade. Para ele, qualquer forma comunicativa, artística ou não, é uma experiência, situacional, operacional, estrutural, e passível de *feedback*, em razão de sua natureza provisória e participativa. Em suas palavras "participar de algo, é cruzar as fronteiras entre o eu e o outro e sentir a definição das tensões sociais dessas fronteiras"<sup>1</sup>. Gostaria de agradecer assim a todos os meus parceiros de agora ou sempre que são parte inseparável dessa minha experiência:

A Orlando Maneschy por ter aceitado tão prontamente o convite para participar de minha banca, pela paciência e compreensão com o atraso do volume e por sua contagiante conversa e bom humor.

A Christine Mello pela atenção e importantes contribuições trazidas na ocasião da qualificação e também pela compreensão e clara demonstração de bons votos para essa fase final.

Ao Zé Kinceler meu orientador, por ter confiado em meu projeto, mesmo quando eu mesma não sabia mais o que ele era. Pela tranquilidade em que conduziu nossos encontros de orientação, pela grande autonomia que me deu, por todo o material cedido e pela grande afinidade conceitual, pela aula EXPRESSA de edição e finalmente pelo carinho.

A Regina Melim presença fundamental nas bancas de qualificação e defesa, pelas suas aulas no mestrado, por ter sido uma verdadeira companheira durante todo esse processo, pelas dicas, pelos livros fundamentais, pela referência artística e acadêmica, pelos deliciosos jantares, mas principalmente pela amizade.

A Sandra Lima, pois sem a sua ajuda organizacional acredito que nunca chegaria a esse momento, mas principalmente pela dedicação, paciência e carinho que marcaram presença durante todo meu processo.

Ao PPGAV do CEART – UDESC pela concessão da bolsa PROMOP nesses dois anos, que serviu tanto como fomento para essa pesquisa como também para o desenvolvimento de muitos dos processos artísticos realizados nessa época.

Aos queridos Rodrigo e Thais pela amizade, carinho e troca, pelos incríveis "sábados animados" que sempre me desconcentraram, mas que se revertiam em astral dobrado. Aos vizinhos Janine e Sérgio, Vera e Victor, Vânia, Sônia e Zé pelo apoio amizade e sempre pronta solidariedade, que pela primeira vez na vida me fizeram sentir a presença constante do que se pode chamar de verdadeira boa vizinhança!

A Vera Mansani por tudo aquilo que emana.

Marta Panzera, pelo otimismo, pelas sempre histórias incríveis, pelo carinho e por me fazer sentir que nunca estamos sozinhos.

Bernd e Elvira que apesar de tão distantes se fazem sempre tão presentes, pela amizade e pela dispersão saudável que acompanharam meus momentos virtuais.

Juliana Crispe pelo pensamento positivo e as essenciais gotinhas pensadas especialmente para mim e Brubi e a Augusto Benetti por ser o nosso mais querido novo amigo.

As amigas que fizeram falta Julia Amaral, Sandra Checluski, Dannyelle Valente. Ana Borges, M. Fernanda Soares Leite, Cristina Bava, Hitomi Makino, a las chicas Olenka Bordo, Sole Fuentes, Cynthia Berman, Mônica Araneta e Isabel Bosoko, inesquecíveis no meu coração.

---

<sup>1</sup> KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*, editado por Jeff Kelley, Los Angeles: University of California Press, 1993. p.16.

A todos que de alguma forma construíram, participaram e enriqueceram a experiência do Espaço Contramão.

A Jô e Tuca pelas montagens dos *Passeios Míopes* e Yiftah Peled por aquelas do *Passeio Cíclico*.

Pela constante presença das crianças Felipe, Ismael, Guigo, Inge, Kety, Angela, Bia, Jennifer, Daniel e Yasmin que me tiram do sério em ambos os sentidos, e que trazem o espírito que eu mais gosto para minha casa e também pelas suas divertidas colaborações em boa parte dos projetos aqui tratados. Ao Bóbi, que me faz sentir segura e em companhia, por estar sempre aqui ao meu lado, ou me esperando no meio da rua.

A Jorge Menna Barreto, Andrea Fraser e Marcel Broadthaers (In Memoriam) referências em texto e prática.

A Laercio Redondo, Paulo Bruscky e Ricardo Basbaum, por seus trabalhos e por toda a troca proporcionada a partir deles.

A Ana Paula Lima por compartilhar comigo e com a Bruna a entrevista *Com Destino* e também pelas dicas e carinho.

A Vanessa Schultz, amizade que ganhei com o mestrado e que com certeza ficará, por sua força, pelas ajudas gráficas e principalmente as boas risadas que proporcionou.

A Rubens Mano pelo seu trabalho, sua postura como artista, por toda a ajuda essencial, pela amizade tão cara, mas principalmente pelas conversas.

Ana Pi por toda a sua poesia e entrega ao outro, por estar aqui de volta e por trazer Elma consigo.

A minha mãe M. Esther Barreto pela fundamental ajuda com a casa e com o neto, nos meses mais críticos desse processo e seu sempre amor incondicional.

Tadeu Barreto Baumgärtel, meu filho, por ser meu maior companheiro desde sempre, por ter me agüentado nos momentos mais difíceis e principalmente pelo seu amor. E também a J. K. Rowling por ter escrito a saga de sete volumes que o mantiveram compenetrado e feliz durante meus momentos de trabalho ininterrupto.

Ao meu irmão Victor por ter segurado praticamente sozinho a “barra” da família nesses últimos anos, pelo apoio e espírito cooperativo que reinou nos dias que passou por aqui nesta etapa final. E também os cafés na cama, comidinhas e suquinhos oferecidos com tanto carinho e que foram fundamentais.

A querida Tamara Willerding que embora um pouco longe por força maior é aquela que sempre dá a maior força. Pela grande idéia, pelos telefonemas sincrônicos e as conversas que querem abarcar tudo... e principalmente, por estar na minha vida.

A Giorgia Mesquita por aparecer na hora H (como sempre), por sempre voltar para a ilha e por ser essa amiga que é.

Ilana Goldstein por ter insistido na amizade e que depois de tantos anos estar tão perto nesse processo, pela visita no verão e todas as conversas, toques, sugestões, cartas e pela importantíssima leitura atenta dos meus textos.

Ao Stephan Baumgärtel pela elaboração de todos os abstracts de que precisei nesse processo, mas essencialmente pelo apoio presença e amor fundamentais que me acompanharam no início desse caminho e que não foram devidamente agradecidos no momento preciso.

Ao Roberto Moreira Junior pelo incansável ímpeto artístico, pela grande contribuição gráfica e idéias fundamentais que trouxe para o trabalho, por estar de volta e presente aqui, mas principalmente pelo super bom humor e risadas que revitalizou o ambiente e deu uma enorme energia para o nosso empuxo final.

Iko Kasper, por nunca ter esquecido aquele amor, por estar agora ao meu lado, me ajudar em todos os sentidos, apoiar, aconselhar e principalmente acalmar, por ser exatamente como é e por ser o meu amor.

A minha quase METADE Bruna Mansani, que divide tudo comigo nesse processo, fazendo dele um momento menos isolado, por compartilhar tanto o que doe de dor quanto o que doe de tanto rir, pelo sentido de trabalhar em conjunto, de ajuda, de aprendizado mútuo e principalmente de amizade.

Brubi, Rorri e Lorpa pelos últimos dias inesquecíveis...

São vocês e muitos outros ainda que fazem com que o assunto desse trabalho tenha sentido. Neste momento me encontro completamente envolvida num processo de atar, desatar e criar novos nós, sobre os nós entre nós.

## Resumo

Esta pesquisa trata de minha prática artística neste exato momento, que compreende processos artísticos colaborativos, participativos e conectados a situações contextuais específicas. Nela, é abordada a relação desses procedimentos com um universo de práticas processuais que vêm sendo exploradas na arte contemporânea desde os anos 1960 e que se tornaram possíveis a partir do questionamento da obra de arte como produto de consumo, da desmaterialização das categorias artísticas tradicionais, e da contaminação por situações, tensões e temáticas próprias a outras esferas da sociedade. O primeiro capítulo trata a questão da participação e suas referências históricas, assim como de minha produção anterior, sendo esta o ponto de partida para a análise dos trabalhos presentes neste volume. O segundo capítulo trata de trabalhos realizados em parceria com a artista Bruna Mansani. Nele, são revistas ações participativas e táticas que procuram envolvimento com a situação com a qual se relacionam. O terceiro capítulo trata do "Espaço Contramão", iniciativa de artistas da qual faço parte. Ele tem como característica central a mobilidade e a entrega da articulação artística de uma exposição; curadoria, montagem e divulgação aos participantes. O texto é intercalado por cartas onde enfoco minha experiência como participadora em projetos dos artistas Laercio Redondo, Ricardo Basbaum e Rubens Mano. Todas essas práticas possuem como característica comum o compartilhamento do processo criativo com o Outro, diluído em situações que se configuram através de agenciamentos temporários e que jogam com possibilidades paralelas ao sistema de legitimação da arte.

Palavras-chave: práticas artísticas colaborativas – contexto específico – circuitos paralelos.



Abstract:

This master thesis deals with my current artistic practice that embraces collaborative and participative artistic processes that are connected to specific contexts. In this research, I discuss how procedures in my work are related to the universe of artistic procedures opened up since the 1960s that have sprung up with the questioning of the work of art as a consumer product, with the dissolution of traditional artistic categories and the contamination of artistic processes by situations, tensions e thematic concerns that derive from other areas in society. The first chapter is about participative artistic practices and some historic references, as well as a few examples of my earlier production that serve as a starting point for the analysis of the works presented in this thesis. The second chapter deals with the group of works realized throughout my artistic partnership with Bruna Mansani. I review participative action e tactics that try to produce an involvement in the situation to which they relate. Chapter three is about the project “Espaço Contramão”, a project run by artists and in which I took part from the beginning. Its main characteristics is its geographic mobility and the fact that it confers artistic direction to the participating hosts. Throughout the whole text, there are intersections with letters of mine in which I focus on my experience as a participant in projects by Laercio Redondo, Ricardo Basbaum and Rubens Mano. All these practices have as their common characteristics the fact that the creative process is shared with others, infused by situations that are marked by a temporary cooperation and that it plays with artistic possibilities that exist parallel to the official system of how to legitimize art.

Key words: colaborative artistic practices – specific context – parallel circuits.

**entre nós**

## Sumário

atar e desatar -----	19
1 com o outro -----	23
1.1 com o outro - práticas artísticas participativas -----	25
1.2 <i>Passeio cíclico</i> -----	28
1.3 Bombons, provocações e... tiros? -----	31
1.4 <i>Passeios míopes</i> -----	34
1.5 E o ponto de vista do participante? -----	38
Carta para Rubens -----	41
Preâmbulo <i>campo adentro</i> -----	43
2 através de nós -----	50
2.1 através de nós Adriana Barreto & Bruna Mansani -----	52
2.2 Saudação das Artistas -----	55
2.3 Performances Situation Specific -----	57
(performance + situação + site specific) -----	64
2.4 AÇÃO BENEFICENTE 2 -----	70
2.5 VALE Lugar ao Sol -----	83
2.6 <i>Com Destino</i> -----	89
2.7 Projetos não realizados -----	94
(uma contribuição para a Agência de Projetos Irrealizados de Hans Ulrich Obrist)	
2.8 FEITO PARA VOCÊ 2008 -----	94
(Uma retroalimentação teórico-prática)	
Carta para Ricardo -----	116
Preâmbulo <i>NBP Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> -----	118
3 construindo redes -----	124
3.1 construindo redes - Espaço Contramão -----	127
3.2 Iniciativa de artistas -----	133
3.3 Espaço Contramão - como instituição maleável -----	136
3.4 A organização - como entrega da autoria -----	142
3.5 O curador/residente - o espaço do outro -----	143
3.6 A casa - o lugar privado que se torna público -----	150
3.7 O público/visitante -----	156
3.8 O que nos move -----	160
cá entre nós -----	162
Carta para Laercio -----	168
Prêmbulo <i>Paraíso aqui</i> -----	170
Bibliografia -----	178

Como cada um de nós era vários, já era muita gente. [...] Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles e GUATARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol.1. p.11.

atar e desatar

Há alguns anos, venho me envolvendo com práticas artísticas que extrapolam o campo de uma pesquisa exclusivamente voltada para a produção de objetos contemplativos e a criação solitária de trabalhos artísticos individuais. Ao abrir meu processo artístico para situações de compartilhamento, para proposições que envolvem articulações em tempo presente oferecendo espaço para o acaso e, principalmente, que permitem a participação ativa do público, entrei em um campo experimental que se instala não mais na esfera da representação, mas na dimensão da ação, da comunicação e da produção de acontecimento.

Nos últimos anos, realizei diversas performances participativas, nas quais o público era convidado a entrar ativamente no processo do trabalho. Tais performances apresentavam ainda a característica de promover ações que transitavam dentro e fora dos espaços de arte, penetrando no espaço da vida cotidiana. Pouco tempo depois, de forma crescente e assídua, passei a me envolver com projetos colaborativos, tanto nos trabalhos em dupla com a artista Bruna Mansani como também no desenvolvimento do Espaço Contramão, iniciativa de artistas da qual faço parte.

Desse modo, meu interesse tem se direcionado para situações que abarcam um campo relacional de ação artística. Todas essas práticas possuem como característica comum o compartilhamento do processo criativo com o outro que, diluído em situações que se configuram através de agenciamentos temporários, proporciona um jogo aberto ao estabelecimento de uma comunicação multilateral.

Nos confrontos e escolhas de minha atuação como artista e na extensão dessa atuação para produção, organização e curadoria de exposições de arte, bem como na academia (com o ingresso no mestrado em processos artísticos contemporâneos), vem se construindo um pensamento acerca das contaminações e instâncias de interação com contextos mais abrangentes. Foi a partir dessas conexões (inter-relações, interconexões) que se ampliaram meus canais de troca de experiências, minha bagagem teórica e posicionamentos éticos e políticos.

Seja no encontro do artista com o público, por meio de práticas participativas, seja no encontro entre teoria e prática em uma pesquisa como esta, seja nas criações em parceria e colaboração, ou ainda na interface com as estruturas burocráticas,

acadêmicas e institucionais, é na intersecção entre os diversos agentes desses encontros que se constroem as relações e convergências entre as diferentes partes que compartilham em um determinado contexto (seja ele temporário, seja duradouro) seus códigos e relações implícitas (mesmo que a partir de pontos de vista divergentes).

*Entre nós* trata, portanto, de minha prática artística nesse momento que compreende articulações artísticas colaborativas, que envolvem processos participativos, conectados a situações contextuais específicas e a criação de outros circuitos de inserção artística. No decorrer do texto, será abordada a relação desses procedimentos com um universo de práticas processuais e participativas que vêm sendo exploradas na arte contemporânea desde os anos 1960 e que se tornaram possíveis a partir do questionamento da obra de arte como produto de consumo, da desmaterialização das categorias artísticas tradicionais, da procura por outros circuitos além dos espaços protegidos das instituições e da contaminação por situações, tensões e temáticas próprias a outras esferas da sociedade que romperam com os paradigmas formais e auto-reflexivos do modernismo.

O primeiro capítulo trata de práticas participativas e suas referências históricas, assim como das performances participativas *passeio cíclico* e *passeios míopes*, exemplos de minha produção anterior, sendo esta o ponto de partida para a análise dos trabalhos presentes neste volume. Discuto algumas idéias sobre a participação na arte a partir dos anos 1960, em suas dimensões positivas e controversas, tendo como referência trabalhos de artistas como Marina Abramovic, Felix Gonzalez-Torres e Santiago Sierra. Utilizarei como fundamento alguns textos da coletânea *Participation*, organizada por Claire Bishop, *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud, o diálogo entre os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como as noções de produção do espectador desenvolvidas tanto por Jacques Rancière em seu texto não publicado *The Emancipated Spectator* quanto por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*.

O segundo capítulo trata de trabalhos realizados em parceria com a artista Bruna Mansani, que se iniciou em 2004. Desde então, temos desenvolvido ações que denominamos como “performances situation-specific<sup>3</sup>”. Tais trabalhos em dupla contêm elementos que perpassam todas as problemáticas-chave a serem tratadas nesta dissertação: propostas colaborativas, participação, contexto específico, além de

---

<sup>3</sup> Trata-se de ações participativas e táticas que procuram o máximo de envolvimento com a situação com a qual estamos nos relacionando.

estratégias de inserção e criação de circuitos paralelos de atuação. E como se trata de trabalhos e formulações desenvolvidos num processo em parceria, optamos por construir esse capítulo também a quatro mãos para apresentar e discutir os trabalhos e as idéias que os envolvem. São referências para análise e reflexão desse capítulo o entendimento sobre performance da artista Joan Jones e do crítico e curador Jens Hoffmann; a concepção do artista Allan Kaprow sobre o *an-artista*; a visão sobre *site-specific* da pesquisadora Miwon Kwon e do pesquisador James Meyer; o entendimento e a prática da artista Andrea Fraser sobre Crítica Institucional; a prática de *detournement* (desvio) dos situacionistas; sobre a apropriação e uso dos códigos da cultura na arte, serão usados o posicionamento de Nicolas Bourriaud; o entendimento sobre arte-postal de Paulo Bruscky; a postura de Cristina Freire sobre os arquivos de arte contemporânea no museu; e a concepção sobre trabalhos não realizados de Hans Ulrich Obrist. Além disso, abordaremos pontos de contato com práticas de autopromoção, entendidas também como estratégias de inserção e/ou criação de circuitos alternativos.

O terceiro capítulo trata do Espaço Contramão, iniciativa de artistas da qual faço parte. O projeto se originou da idéia de usar o espaço doméstico para exposições de arte e tem como característica central a mobilidade e a entrega da articulação artística de uma exposição; curadoria, e montagem aos donos da casa que recebem o projeto. O Espaço Contramão se caracteriza por uma articulação que se adapta a qualquer conjuntura, se moldando de acordo com o espaço de ocupação do momento, e a configuração e o perfil das pessoas envolvidas. Embora se trate de um agenciamento coletivo, abordarei o projeto a partir de minha perspectiva individual e de pontos que convergem com os assuntos desta dissertação através dos seguintes tópicos: Iniciativa de artistas; Instituição maleável; Ação da organização; O curador/residente; A casa como lugar privado que se torna público; O público/visitante. A título de contextualização, tomarei como referência algumas iniciativas de artistas e suas estratégias de relação com o circuito que portam características convergentes com as do Espaço Contramão, como o museu de arte moderna fictício de Marcel Broodthaers e a Hoffman's House, por exemplo. O Espaço Contramão possui estreitas relações com o circuito de arte e, principalmente, com a instituição, mas isso se dá a partir de um novo viés de atuação, apresentando uma alternativa ao próprio sistema de legitimação e instituindo um funcionamento paralelo e independente. Assim, o terceiro capítulo deve

muito ao conceito de espaço como “lugar praticado” cunhado por Michel de Certeau, que ajuda a pensar nas situações de sobreposição e subversão que esta iniciativa promove, desafiando oposições como o privado e o público, instituição e espaço doméstico, lugar de produção e lugar de recepção, etc.

Para finalizar, enfoco minha experiência como participadora<sup>4</sup> em três projetos de diferentes artistas. *Campo Adentro*, de Rubens Mano, *NBP – você gostaria de participar de uma experiência artística?*, de Ricardo Basbaum, e *paraíso aqui* de Laercio Redondo, todos realizados no ambiente de minha casa entre 2006 e hoje. Através de cartas enviadas a cada um deles, que estão diluídas no corpo desta dissertação, trato a partir de meu ponto de vista a relação entre suas propostas participativas e meu encontro com elas. Deste modo me coloco aqui, no lugar do outro, ou seja, não mais como a artista proponente, mas como a espectadora participante desses projetos.

Ao longo deste texto, meu grande desafio é fazer com que a forma dialógica da dissertação seja coerente com suas reflexões e que o leitor/participador possa se sentir estimulado a participar, a criticar, a sugerir e a transformar.

---

<sup>4</sup> Termo usado por Lygia Clark ao se referir aos participantes de suas proposições.



**com o outro**

## 1.1 com o outro - *práticas artísticas participativas*

Desde a graduação, minha produção vem tratando de assuntos referentes à participação do outro, como parte constitutiva do processo artístico. A maior parte dos projetos desenvolvidos nos últimos quatro anos, tanto sozinha quanto em parceria, necessitam da colaboração que, deslocada e ampliada, tem sido proposta tanto para o espectador (participador) como também para outras instâncias relacionadas à apresentação de um trabalho (como curadoria e a instituição que acolhe tais procedimentos). Esses procedimentos podem se configurar como plataformas para diferentes possibilidades e situações de comunicação e troca, e suas múltiplas estratégias se tornam um complexo agenciamento entre artista, proposições, participantes e o contexto onde elas acontecem.

Quando propus, portanto, situações de participação nas quais o espectador se tornava parte ativa e inseparável da proposta, gradativamente passei a entender e considerar tais proposições como elemento propulsor de relações que envolvem outro sujeito (o espectador ou aquele que se envolve com elas), tratando-o como parte constitutiva do processo, que em última instância é o que o colocará em funcionamento, que o acionará.

Cabe ressaltar que a idéia de ativar um trabalho, estabelecer uma comunicação, dar espaço para o outro ou chamar para uma participação, oferecendo muito da responsabilidade do trabalho para aquele que se envolve, não é uma invenção dos anos 1990, mas algo que se instaurou em diferentes poéticas no século XX, se estabelecendo como prática corrente nas décadas de 1960 e 70. Práticas artísticas processuais influenciadas por conceitos que questionavam as instituições de poder e clamando por situações mais democráticas e distributivas trouxeram a presença do espectador para um primeiro plano nas discussões artísticas. Envolvidas e movidas pelo dominante ambiente contestatório da época, diversas práticas colaborativas e participativas passaram a tomar espaço em diferentes manifestações artísticas na Europa e nos EUA. As *situações construídas* praticadas e difundidas pela Internacional Situacionista, as ações e eventos do Grupo Fluxus, os *Happenings* de Allan Kaprow, o conceito de escultura social elaborado por Joseph Beuys, as diferentes manifestações da *Performance*, *Body Art* e Arte Conceitual, etc., são alguns exemplos que passam a abolir a clássica separação entre artista, obra de arte e espectador. Na mesma década,

aqui no Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica já colocavam como ponto fundamental em sua obra e discussões questões relativas à participação. Em suas propostas, o participante se encontrava dentro da obra, que não fazia mais qualquer sentido sem essa presença. Nas correspondências trocadas entre os dois artistas, nessa época, se percebe uma preocupação fundamental e crescente com a posição ativa do espectador, bem como a desvinculação do objeto de arte como produto-fetiche.

Na introdução do livro *Participation*<sup>5</sup>, Claire Bishop aponta três fatores que seriam as motivações mais citadas para quase todas as experiências artísticas participativas na arte desde os anos 60, os quais continuam ecoando nas práticas contemporâneas: o primeiro seria a ativação – artistas movidos pelo desejo e a esperança de criar sujeitos ativos e emancipados incitariam a participação através de dispositivos para que estes se tornassem capazes de determinar suas próprias realidades políticas e sociais; a segunda seria a idéia de autoria – que se diluiria em gestos que cedem algum ou todo o controle para o participante. Tal criatividade colaborativa poderia ser entendida como derivada e produtora, ao mesmo tempo, de um modelo social mais igualitário e não hierárquico; o terceiro envolveria a idéia de comunidade – se trataria de práticas participativas movidas pelo intento de restaurar os vínculos sociais através da elaboração coletiva de significados.

Na minha prática, posso identificar elementos que se relacionam a esses três fatores, apesar de perceber uma relativização no grau de expectativa depositada no resultado. As práticas participativas dos anos 60 e 70 tinham um caráter mais urgente, utópico e libertário, mesmo porque estavam relacionadas à quebra de padrões morais, sociais e políticos estabelecidos pelo modernismo. Esses exemplos são importantes referências históricas de uma prática localizada num passado recente, entretanto, temos que levar em consideração o fato de que vivemos um outro paradigma da arte contemporânea.

Claramente influenciado pelas idéias e práticas situacionistas, porém relativizando o seu teor político contestatório e situando a discussão sobre práticas participativas nos anos 90, Nicolas Bourriaud formula o conceito de *Estética*

---

<sup>5</sup> Uma compilação que publica textos de filósofos, artistas e críticos, que considera fundamentais para uma melhor compreensão das idéias que gravitam em torno da participação na arte, dos anos 50 aos dias de hoje. BISHOP, Claire, em seu texto “Viewers as Producers” BISHOP, Claire. (org.). *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: MIT Press, 2006.

*Relacional*<sup>6</sup>. Para ele, a arte relacional seria o novo paradigma para a arte contemporânea a partir dos anos 90, no qual a esfera das inter-relações humanas e seu contexto social tomam o lugar do espaço simbólico autônomo e privado modernista. Ele situa este fenômeno como proveniente do nascimento de uma cultura urbana mundial e a extensão deste modelo para a quase totalidade das práticas culturais.

Em seu livro de mesmo nome, Bourriaud apresenta o trabalho de diversos artistas que compartilhavam de um mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas nas quais as obras expõem os modos de intercâmbio social, o interativo através da experiência estética e o processo de comunicação como ferramenta que permite unir indivíduos e grupos humanos<sup>7</sup>. Um exemplo seriam artistas como Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, Jens Haaning, com suas propostas democráticas na concepção e difusão de seus trabalhos.

O projeto “*U-Lounge,*” *The Utopian Lounge*, de Thomas Hirschhorn<sup>8</sup>, criado para a exposição “*Common Wealth*”<sup>9</sup> da qual tive o prazer de participar em dezembro de 2003, é mais uma de suas construções precárias e caóticas feitas com papelão, fita adesiva e compensado, nesse caso uma sala abrigando poltronas confortáveis, cópias de esculturas de Duchamp e Epstein e prateleiras cheias de livros de autores como Derrida e Nietzsche. O aspecto mais interessante desse trabalho, em minha opinião, era a montanha de milhares de folhas de papel no meio do espaço, trazendo textos sobre a organização social (comunidades) elaborados por Marcus Steinweg. O público podia levar os textos, que eram numerados, e o interessante é que as pessoas ficavam com vontade de levar o trabalho completo, isto é, encontrar em meio à pilha desordenada os papéis numerados de 1 a 42. A situação se tornava um momento compartilhado entre os

---

<sup>6</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

<sup>7</sup> Bourriaud na época trabalhava como diretor do Palais de Tokyo em Paris, onde promoveu muitos artistas que realizavam “práticas relacionais” no contexto institucional.

<sup>8</sup> Thomas Hirschhorn, artista suíço nascido em 1957. Vive e trabalha em Paris. O artista é conhecido por suas instalações potentes que fazem referência à filosofia, política e cultura pop. Suas construções geralmente têm um ar caótico e são feitas com materiais baratos e efêmeros como papel alumínio, papelão, fita adesiva, compensado e páginas de revistas ou jornais usados. Nelas, também o artista coloca livros, manifestos e escritos seus, mapas e uma série de outras coisas. Hirschhorn baseia seus trabalhos no pensamento anti-escolar (Anschool) que refuta princípios de transmissão e formatação do pensamento, daí essa espécie de culto ao caos em suas obras.

<sup>9</sup> *Common Wealth* – outubro/dezembro de 2003 – Tate Modern – a exposição apresentava trabalhos participativos dos artistas Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller e Gabriel Orozco.

presentes, que se ajudavam mutuamente no encontro da coleção completa. Esse trabalho permitia, assim, a criação de pequenas comunidades momentâneas, ação que rebatia no próprio tema do texto distribuído.

Apesar de seu viés marxista, no qual aponta a arte como um lugar de interstício social<sup>10</sup>, como uma alternativa para as relações existentes no sistema capitalista global vigente, Bourriaud parece não levar em consideração, que a própria instituição de arte faz parte desse mesmo sistema. Ao apresentar sua estética relacional no contexto institucional, parece levar pouco em conta o alcance das “interações humanas” que apresenta. Parece não problematizar também justamente as inter-relações político-sociais e econômicas implícitas dentro da esfera das relações com as instituições de arte, além do que ela própria pode segregar e limitar o alcance de muitos grupos humanos.



## 1.2 *Passeio cíclico*

A primeira experiência de natureza participativa no meu processo artístico individual foi *passeio cíclico* de 2003, como proposta para a exposição coletiva *Paráfora*<sup>11</sup>, realizada na galeria de arte da Universidade Federal de Santa Catarina.

Propus uma bicicleta completamente dourada que podia ser levada por qualquer pessoa que se interessasse (a bicicleta se encontrava do lado de fora da galeria localizada dentro do campus da universidade). Ao lado da bicicleta, havia um indicativo do procedimento. O interessado possuía autonomia para fazer o que quisesse com ela ficando com a bicicleta o tempo que desejasse e em troca deixava sua carteira de identidade. Adquiria, assim, certa responsabilidade também no processo do trabalho. Durante o decorrer da exposição, estabeleceu-se um acordo com o funcionário da

<sup>10</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p.16.

<sup>11</sup> *Paráfora* – curadoria coletiva coordenada por Yiftah Peled, galeria de Arte da UFSC, maio-junho de 2003.

galeria, o Sr. Edson Abreu, e sua atuação também passou a fazer parte do processo. Além de realizar o trâmite da troca da identidade pela chave da bicicleta, explicava ao participante todo o procedimento e fazia uma foto de cada um.

O participante tinha ainda a opção de deixar o seu registro da experiência num caderninho, que levava consigo durante o passeio.

Em *passeio cíclico*, pela primeira vez percebi conscientemente a relação com o contexto específico da situação. A exposição como uma situação maleável e complexa que envolvia



outros fatores e agentes. Além do artista e do espectador, toda a proposta estava condicionada a um contexto temporal e espacial específico. O trabalho, além de móvel por si só, se configurava numa situação dinâmica e performativa que envolvia o espaço físico, o público e os participantes. A exposição, assim, serviu não como receptáculo da obra ou como lugar de apresentação, mas sim como uma plataforma que envolvia diversas articulações relacionais.

*Passeio cíclico* foi remontado mais duas vezes, uma em Curitiba em 2005<sup>12</sup>, e outra em Haifa, Israel, em 2007. A experiência de Haifa me trouxe à tona o quanto um contexto diferente pode modificar completamente o entendimento e a relação com uma mesma proposição. Eu acreditava que o trabalho criaria um ótimo diálogo com o conceito curatorial da exposição<sup>13</sup> e com o lugar, pelo fato de também tratar-se de uma cidade litorânea (cenário perfeito para passeios de bicicleta). Ao contrário de minhas expectativas, ninguém se interessou em levar a bicicleta da exposição, que nesta montagem foi instalada dentro do espaço expositivo. Houve pouquíssima participação do público, de um modo geral, em todos os trabalhos da exposição, quase todos de natureza participativa. É possível que tenha sido apenas influência de um fator cultural?

<sup>12</sup> Paráfora 2 – 2005, curadoria coletiva organizada por Yiftah Peled na galeria de arte da Universidade Federal do Paraná.

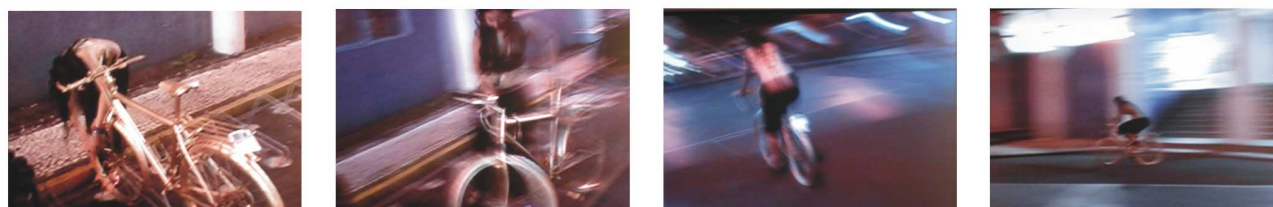
<sup>13</sup> Ulay Babait (talvez lá em casa) – 2007, o curador Yiftah Peled apresentou propostas participativas de diversos artistas brasileiros no Pyramid Contemporary Art Center, Haifa, em Israel.

Ou seria uma questão específica daquele espaço expositivo e do público que o frequênta?

No Brasil, nos dois casos nos quais foi apresentada, a bicicleta dourada foi instalada fora do espaço expositivo e acabava criando um movimento para dentro dele, atraindo um público não especializado que poderia simplesmente estar querendo fazer um passeio de bicicleta.

Após essa experiência, era muito difícil conceber um trabalho artístico que não possuísse algo desse caráter e funcionasse como uma troca não impositiva, como uma experiência aberta. Neste tipo de proposta artística, é pertinente frisar a questão da oposição entre a representação e a experiência vivida. Tais trabalhos, ao invés de tratarem da representação de algo, propõem uma vivência que muitas vezes se estende para além da materialidade e da temporalidade da exposição. Sendo assim, longe de um resultado fixo, acarretam um campo de experiência que permite uma abertura para situações inesperadas para todas as partes interessadas.

O curador suíço Hans Ulrich Obrist, em entrevista a Gavin Wade<sup>14</sup>, afirma que sempre vê exposições de arte muito mais como um complexo sistema dinâmico, como uma conversação que se inicia quando ela começa a ser elaborada e pensada, nas discussões com os artistas envolvidos, com os arquitetos do espaço, com outros envolvidos e finalmente com o público. Segundo ele, uma exposição é sempre um espaço performativo, ao invés de um espaço de representação. Nesse sentido seria possível ampliar a noção de participação para todas as ações que envolvem a construção de uma exposição desta natureza. Aqui é onde se pode constatar efetivamente que estamos vivendo um novo paradigma para as artes visuais, um paradigma de natureza colaborativa onde se diluem os limites de atuação do artista, do espectador, do curador etc.



<sup>14</sup> Esta entrevista de Gavin Wade com Hans Ulrich Obrist foi realizada em duas partes num período de sete anos; refletindo sobre o tema do próprio Obrist, a reentrevista é o estabelecimento de um rico diálogo vivo. Disponível em: <http://www.axisweb.org/diFULL.aspx?ESSAYID=25>>. Acesso em 23.02.2008.

### 1.3 Bombons, provocações e... tiros?

O artista cubano Felix Gonzalez-Torrez, morto em 1997, é uma referência obrigatória para as práticas participativas dos anos 90. Seu trabalho procurava estabelecer um tipo de relação de responsabilidade mútua com o público. Sem o público, confessou o artista, “[...] o meu trabalho não é nada. Eu preciso do público para completar o trabalho. Eu pergunto se o público quer me ajudar, quer ter também responsabilidade sobre o trabalho, se tornar parte dele, aproveitá-lo, possuí-lo, usá-lo, consumi-lo”<sup>15</sup>.

Tanto em sua série de pilhas de papel ou imagens, como *Untitled (Passport #1)*, de 1991, como também nos *Candy pieces*, que consistiam em cantos do espaço expositivo onde se encontrava uma forma triangular cujo material eram balas ou bombons, o artista disponibilizava a obra para ser levada pelo público. Essa ação supostamente “desprendida” jogava para o espectador muito da responsabilidade sobre o trabalho. A ação de levar trazia implícita a própria desaparecimento gradativa da obra e uma ambigüidade em relação à sua própria materialidade. O que exatamente era a obra? A pilha de papéis ou de balas? As partes que eram levadas? A crescente desaparecimento? Ou o próprio ato performativo como um todo? Para o artista<sup>16</sup> tais experiências eram um exercício de “abrir mão”, ou seja, deixar ir, perder o controle, completando que esses trabalhos também tinham a característica democrática de não possuírem uma fórmula de montagem. Sendo assim, o artista entregava a montagem àquele que adquiria o trabalho, o que causou certo desconforto por parte de colecionadores e instituições que não sabiam como lidar com tal liberdade.

Mas foi exatamente esse espaço deixado em aberto pelo artista, a autonomia entregue por ele para as instituições, colecionadores e para o público, que propiciou, no meu entender, certa deturpação do sentido de sua obra na Bienal de Veneza em 2007<sup>17</sup>. Felix Gonzalez foi o representante dos EUA nessa edição da mostra, na qual uma grande retrospectiva de seu trabalho foi apresentada no pavilhão estadunidense. O trabalho *Candy pieces* foi disposto em forma retangular, ocupando um espaço central numa das salas de exposição. O público tinha a liberdade de levar quantas balas

---

<sup>15</sup> OBRIST, Hans-Ulrich. Interviews. Milano: Charta Editorial, 2003. p.312.

<sup>16</sup> Ibid, p.312.

<sup>17</sup> O relato sobre a montagem desse trabalho na Bienal de Veneza foi feito por Christine Mello em sua fala durante a minha banca de qualificação em março de 2008.



quisesse. A questão é que, a cada dia, as balas que faltavam eram recolocadas, e a forma retangular, reestruturada, o que tirava uma parte fundamental do conceito do trabalho, que era justamente a responsabilidade do público pela obra e o desaparecimento gradativo do trabalho durante o decorrer da mostra. Tal procedimento imprimiu um caráter meramente recreativo a essa obra, mudando completamente o sentido e a responsabilidade depositados na ação do participante.

Justamente por entregar parte ou toda a autoria para o público, tais trabalhos têm implícito um caráter inesperado, deixam espaço para o acaso, para o encontro com a situação na qual é apresentado. O público presente no momento em que esses trabalhos acontecem fica responsável por boa parte de seu acontecimento.

Um exemplo talvez radical e que contrasta com as generosas ações de Felix Gonzalez-Torres, mas que igualmente implica uma tomada de posição do espectador no trabalho é a obra do artista espanhol Santiago Sierra. Quando Sierra apresenta de uma forma bastante cínica seu espetáculo socio-crítico, reproduzindo no espaço de exposição os movimentos de uma sociedade globalizada de exploração dos menos favorecidos, do imigrante ilegal, etc., trazendo esse personagem para o centro da situação criada, como parte integrante da estrutura física da proposta, faz uma provocação direta ao espectador. Quando, por exemplo, contrata exilados políticos para permanecerem dentro de caixas de papelão durante uma exposição, (*Trabalhadores que não podem ser pagos, remunerados para permanecer no interior de caixas de papelão*, 2000 Kunst Werke. Berlim)<sup>18</sup>; ou quando cria uma situação que restringe o acesso de cidadãos não espanhóis ao espaço expositivo (*Muro fechando um espaço* – apresentado no pavilhão espanhol da Bienal de Veneza em 2003); ou mesmo quando tatua uma linha nas costas de prostitutas em troca de dinheiro (*Linha de 250 cm tatuada sobre 6 pessoas remuneradas* – Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba 1999), cria uma sensação de desestabilidade, constrangimento e mal-estar que provoca indignação. Sierra apresenta cruamente fenômenos cotidianos comuns que constantemente passam despercebidos na realidade, mas que, deslocados a espaços expositivos, causam desestabilização no plano estético e muito desconforto em nossa postura ética diante deste mundo.

---

<sup>18</sup> Descrição e nome das obras de Santiago Sierra retiradas do site <[www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com)>. Acesso em 15.1.2008.

O trabalho de Sierra funciona, assim, como atividade e não como produto, um discurso que materializa o que a sociedade por si só não teria capacidade e vontade de mostrar. É um espaço de trabalho ativo no qual verdadeiras relações de intercâmbio econômico, de contratos e salários, ou de injustiças sociais, funcionam tanto como representação quanto como fonte real do tipo de exploração que pretende criticar. Sem dúvida, se trata de uma obra crítica que confronta o público ao apresentar-lhe de forma crua evidências que permitem refletir sobre o funcionamento do sistema capitalista, colocando-o numa posição de encurralamento, na qual é quase coagido a reagir diante do absurdo da situação. Nesse caso, toda a repercussão negativa e as discussões na mídia provocadas por esses trabalhos poderiam ser consideradas como extensões participativas de sua provocação para além do contexto artístico.

É curioso observar dois artistas que se utilizam de procedimentos tão distintos e possuem uma referência em comum: tanto Felix Gonzalez quanto Santiago Sierra têm no Minimalismo dos anos 60, com suas implicações entre a questão formal, o espaço de exposição e o público, sua referência explícita. O que me faz pensar na discussão lançada pelo conhecido texto do crítico de arte Michael Fried<sup>19</sup>, que expressa a teatralidade que o Minimalismo insere no espaço de arte. Esse texto trouxe à tona exatamente a característica da implicação do espectador no espaço da arte, e é justamente nesse ponto que se percebe uma relação que abole a distinção entre a obra e o público, na qual ambos parecem compartilhar o mesmo palco ou a mesma situação e se encontram num nível sensorial, um em relação ao outro, independentemente de um estado hierárquico que os possa dividir. Apesar de apostar “contra” essa dimensão, o texto foi referência para inúmeros artistas que pensavam questões sobre *site specific*, performance e participação.

Marina Abramovic é uma das mais importantes representantes da performance desde o início dos anos 70, se utilizando de procedimentos extremos da resistência física e psicológica se coloca freqüentemente à prova a si mesma e aos espectadores, dos quais as reações são parte integrante das obras e fonte vital do seu processo artístico. Na performance *Rhythm 0* (Ritmo 0), de 1974, em Nápoles, a artista se colocou em silêncio na galeria ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos e ela mesma como achassem apropriado. As

---

<sup>19</sup> FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, UFRJ, ano IX, número 9, 2002, p. 130-147.

ações foram interrompidas quando Abramovic, depois de ter toda sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola com o cano em sua boca aberta.

Segundo Archer:

Era difícil desfrutar de um *frisson* ou deleite demoníaco diante destes trabalhos, uma vez que os riscos que a artista corria com seu próprio corpo colocavam responsabilidades muito pesadas sobre sua audiência. Estas responsabilidades tinham menos a ver com salvá-la dela mesma do que com o ponto maior – relevante para toda Performance – de que, por mais empenhado que um artista possa estar, tal empenho tem pouco valor, a não ser que encontre igual envolvimento por parte do observador<sup>20</sup>.

Neste último ponto discordo em parte com o autor, pois acredito, que durante o “acontecimento” de uma performance, a concentração e envolvimento do artista na ação poderiam influenciar o envolvimento do espectador, e vice-versa. Como a própria Marina esclarece, a troca energética com o público é parte fundamental do desenvolvimento de suas ações, bem como do seu processo de criação. Segundo ela, um público diferente, produz conjuntamente com o artista uma ação diferente.

#### 1.4 *Passeios míopes*

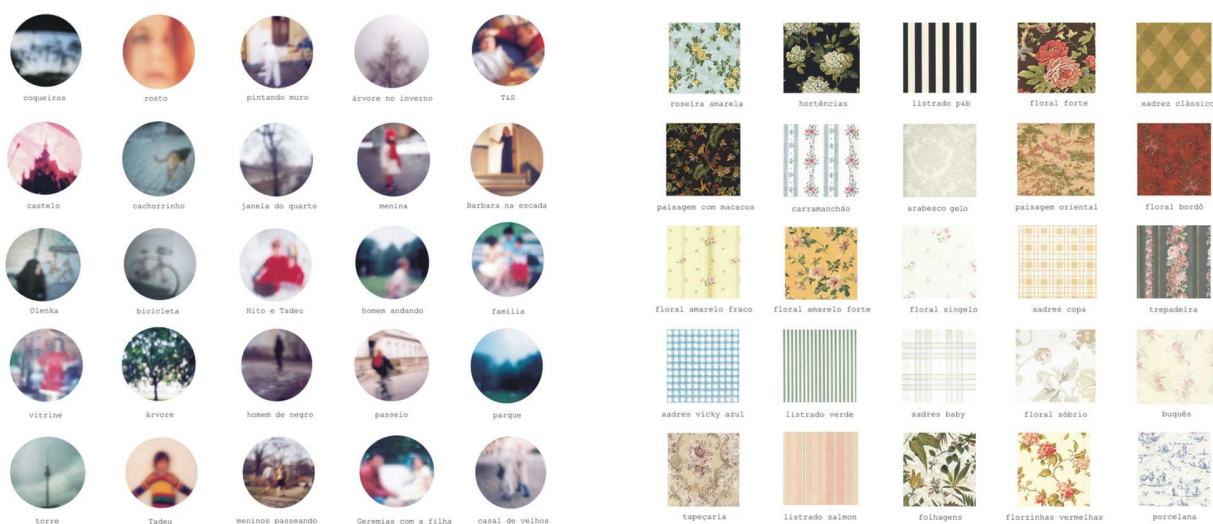
No projeto *passeios míopes* (*work in progress* em andamento desde 2005), procuro articular uma espécie de jogo combinatório entre distintas imagens, no qual o operador da relação entre elas é sempre alguém a ser posteriormente alcançado pela proposta. A proposição consiste na construção de um ambiente a partir da oferta de dois catálogos. Concebidos à maneira de mostruários comerciais de produtos, cada um deles contém como introdução um texto explicativo da proposta. O *Catálogo 1* é composto por amostras de papéis de parede de diversos padrões, marcas, preços, etc. O *Catálogo 2* contém amostras de fotos desfocadas em formato redondo (originalmente registros de uma performance realizada pelas ruas de Berlim entre 2003 e 2004). Aquele que quiser montar o trabalho deverá escolher um papel de parede do *Catálogo 1*, uma ou mais fotos redondas do *Catálogo 2* na dimensão que desejar (que serão posteriormente produzidas em suporte adesivo) e o espaço onde a montagem final será

---

<sup>20</sup> ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.114.

instalada. Além disso, o interessado será ainda responsável pelos recursos necessários para o seu financiamento. A artista se propõe a dar todo o suporte para a produção.

Trata-se, portanto, de uma proposta cuja concepção e montagem têm a participação e a elaboração realizadas pelos demais agentes envolvidos, como parte fundamental e inseparável do processo do trabalho. Assim, o resultado exposto desse trabalho será sempre acionado e escolhido pelo participante que o deseja instalar, resultando também em uma sempre nova e inesperada experiência estética para aquele que a propõe (neste caso, o artista).



Essa concepção de *passeios míopes* se dá pela preocupação fundamental em criar, não apenas um produto, mas principalmente uma situação, com suas diferentes possibilidades. Neste caso, a obra final é sempre reatualizada em cada montagem, e o artista pode perder completamente o controle sobre suas possibilidades, pelo fato de delegar todo o processo do trabalho para o outro, convertendo-se em espectador de sua própria obra.

Originalmente, esse projeto foi concebido para ser enviado a salões e prêmios, onde existiria uma comissão curatorial para a escolha dos projetos a serem incluídos na exposição. Nesse caso, a forma final do trabalho deveria ser elaborada pela equipe de curadores da mostra, e o limite financeiro do projeto seria a verba estipulada como pró-labore oferecido a cada artista pela organização do evento. A participação dos curadores na concepção da montagem era assim apropriada como parte integrante e

conceitual do projeto, e o trabalho, uma espécie de provocação aos limites estabelecidos para cada agente envolvido nessas situações.

Em concursos, *passeios míopes* nunca foi realizado (mesmo porque nunca foi escolhido), e apesar de ter recebido diversas propostas de interessados na montagem, até hoje apenas duas se concretizaram. A experiência de montagem desse trabalho trouxe diversas possibilidades de reflexão sobre conceitos relacionados à questão de propostas participativas.

A primeira foi realizada por Tamara Willerding em sua casa, por ocasião de sua curadoria na exposição do Espaço Contramão<sup>21</sup>, em outubro de 2005. O trabalho foi montado no saguão de entrada da casa. A parede em que foi instalado possui cerca de 4 metros de altura por 2 de largura. Tamara escolheu três fotos de mesma dimensão de diferentes paisagens e instalou-as sobre um papel de parede florido, de uma marca nacional, dentro de suas possibilidades de financiamento. Eu, apesar de procurar não me posicionar em relação à sua escolha, por ser muito próxima, quase não conseguia me conter e acabava expressando reações em relação às possibilidades que ela escolhia. No final, fiquei muito satisfeita com o resultado da montagem, e ela também. O trabalho faz parte até hoje da decoração de sua casa.

A segunda montagem foi realizada por Tuca Andrade, galerista da Ybakatu Espaço de Arte, em Curitiba, em maio de 2006, para a mostra *Mais perto*<sup>22</sup>. Tuca escolheu uma estreita parede localizada próxima aos escritórios da galeria. O papel de parede escolhido é de uma marca importada, tem um custo razoável e possui um padrão sóbrio de coloração bege clara. Para sua montagem, Tuca optou por cinco imagens diferentes e pediu que produzisse quatro de cada uma. Deparei-me com a montagem pronta somente no dia da abertura da exposição. Dessa vez, a surpresa foi bem diferente. O resultado não me agradou e me senti muito constrangida de fazer qualquer tipo de comentário naquele momento. Esse evento me colocou numa situação completamente inesperada e me fez refletir sobre algumas questões importantes que envolviam este trabalho.

---

<sup>21</sup> *Casa da Jô* – outubro de 2005, foi a 1º edição do Espaço Contramão, iniciativa de artistas que tem por característica promover exposições de arte em diferentes casas, tendo o dono da casa como curador – esse projeto será tratado no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>22</sup> Curadoria de Yiftah Peled e Débora Santiago para a galeria Ybakatu, em Curitiba, em maio de 2006. Foi uma exposição coletiva que contou com a participação de artistas de Florianópolis e Curitiba.

Essa experiência fez com que questionasse os meus próprios limites em relação



Mais Perto, Galeria Ybakatu - Curitiba - 2006

à abertura da obra a que me propunha. Sendo a execução do trabalho totalmente entregue ao outro, e isso sendo um elemento fundamental do projeto, o fato de eu gostar ou não do resultado se torna completamente irrelevante. Percebi, assim, um lapso em meu próprio discurso participativo, e que sinalizou que nem sempre essa relação de participação acontece sem conflitos.

Em correspondências, Hélio Oiticica e Lygia Clark muitas vezes explicitaram sua insatisfação na relação criada com os participantes de suas proposições, porém tais questionamentos justamente traziam momentos de reflexão.

[...] Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou o participante, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação.[...] O que acho é que o lado formal do problema foi superado, há muito, pelo lado da “relação nela mesma”, dinâmica, pela incorporação de todas as vivências do precário, do não formulado, e às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo<sup>23</sup>.

De acordo com esse diálogo, o que interessa na relação participativa é

<sup>23</sup> Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark escrita em 8 de novembro de 1968 In: CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 1996, p.69, 70.

basicamente a preocupação do artista em dividir seus processos artísticos com o outro, possibilitando o diálogo, e muitas vezes até, trocando de papel com ele. Como se dão esses encontros, o que eles trazem para ambos os lados e o que se passa com a autoria nesses casos permanece como uma questão em aberto e condicionada ao contingente de cada momento.

Acredito que, quando há um envolvimento real, se estabelece de imediato uma forma de comunicação direta e não focalizada, na qual ambas as partes agem ativamente e se deixam contaminar. Por contaminação, entende-se o conceito definido por Suely Rolnik<sup>24</sup> para quem: “[...] contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista”. Na flexibilidade dessa interação, há um espaço de criação que depende das conexões que se fazem, trazendo elementos que se aderem à experiência artística. Portanto, tais propostas se elaboram inevitavelmente numa relação com a alteridade.

### 1.5 E o ponto de vista do participante?

Porém, nessas situações de compartilhamento, muitas vezes a questão da expectativa do participante não é um ponto muito problematizado, o foco estaria mais voltado para o âmbito hipotético desse entrecruzamento já previsto muitas vezes pelo artista. Acredito, ainda, que é muito difícil, também, como artista ter um desprendimento e não criar expectativas em relação a respostas por parte dos participantes. A opção pela participação vista pelos dois ângulos, apesar de não garantir o andamento do processo, cria um estado de negociação entre as partes e com a situação dada. Penso que o diferencial dessa relação estaria na abertura criada, na curiosidade causada por esses encontros e, principalmente naquilo que não podia ser programado (por se tratar de um processo vivo).

Muito do que conhecemos dessas práticas participativas, conhecemos através de textos de artistas e teóricos, que tomam como base de discussão o ponto de vista do artista propositor. O “participador” é frequentemente tratado como um elemento

---

<sup>24</sup> ROLNIK, Suely, In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.p.6.

“genérico”. Efetivamente, é rara a situação na qual esse ponto de vista é levado em consideração na discussão<sup>25</sup>. Acho importante enfatizar que muitas dessas discussões, teorias e práticas artísticas que envolvem o tema da participação parecem ainda localizar o artista como aquele que age de forma dominante, propondo algo, e o participante como aquele que apenas reage a esse estímulo. Sobre essa questão, Claire Bishop<sup>26</sup> cita Jacques Rancière no ensaio “The Emancipated Spectator”. Nesse texto, o autor argumenta que tais exemplos parecem realçar ainda mais a diferença hierárquica de papéis entre o proponente e o participante. Segundo seu argumento, a emancipação deveria ser o pressuposto de igualdade. Colocando os espectadores na posição de intérpretes ativos e assumindo que cada um tem a mesma capacidade de responder inteligentemente a um livro, uma peça de teatro ou um trabalho de arte, Rancière indica que somos todos igualmente capazes de inventar nossas próprias traduções.

Este texto se encaixa exatamente com a noção apresentada por Michel de Certeau sobre a produção do consumidor. O autor entende que o significado seria fruto do uso, e não simplesmente da produção. Quando associa a relação entre escrita e leitura a uma relação de produção e consumo, em seu livro *A invenção do cotidiano*, toma a noção de consumo como uma atividade criativa, e a leitura exigiria um engajamento e um processo produtivo/criativo de sentido<sup>27</sup>. E na conclusão de Claire Bishop:

Destacado dos meios artísticos privilegiados, este princípio não dividiria o público entre passivo e ativo, capaz e incapaz, mas, ao invés disso, convidaria todos nós a nos apropriarmos dos trabalhos como quiséssemos para fazer uso deles da maneira que seus autores nunca teriam sonhado ser possível.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Em 2006, tive a oportunidade de visitar a exposição da Lygia Clark na Pinacoteca de São Paulo, organizada por Sueli Rolnik, e o que me pareceu mais relevante em toda a exposição foi uma sala com muitos monitores de TV, onde eram apresentadas na íntegra entrevistas com diversas pessoas (críticos, historiadores, artistas, participantes e ex-clientes das práticas terapêuticas de Lygia Clark). O que permitia enxergar a obra através de pontos de vista dos mais diversos e criar outras possibilidades de entendimento e encontro com essa obra menos direcionados pela sua apresentação e viés institucional. O site do trabalho NBP, de Ricardo Basbaum, que será tratado em uma das cartas é um outro exemplo que dá voz ao ponto de vista de cada um dos participantes.

<sup>26</sup> BISHOP, Claire, em “Viewers as Producers”. BISHOP, Claire. (org.). *Participation*. Documents of Contemporary Art. MIT Press, 2006.p.16.

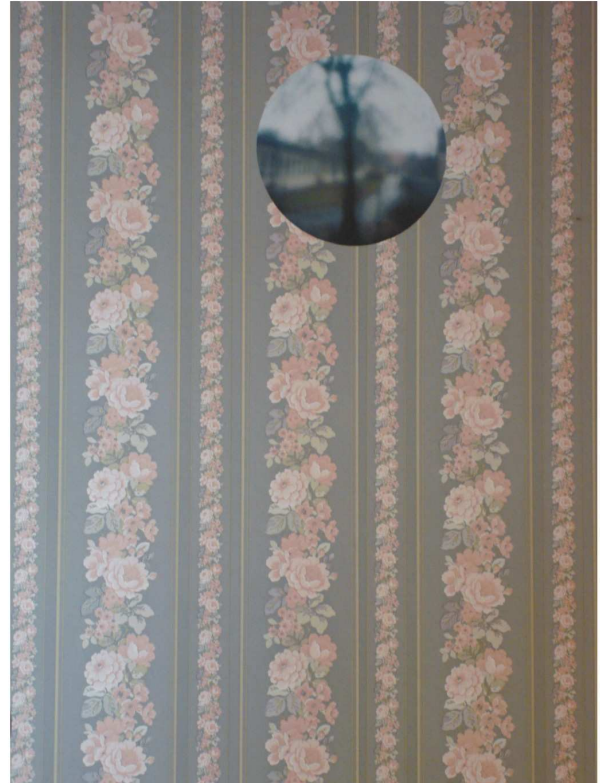
<sup>27</sup> Ver: JOSGRILBERG, Fábio B. *Cotidiano e invenção: os espaços de Michel de Certeau*. Coleção Ensaio Transversais, Escrituras, São Paulo, 2005. p.83.

<sup>28</sup> [...] “Unattached to a privileged artistic Medium, this principle would not divide audiences into active and passive, capable and incapable, but instead would invite us all to appropriate works for ourselves and make use of these in ways that their authors might never have dreamed possible”. BISHOP, Claire, em “Viewers as Producers”. BISHOP, Claire. (org.). *Participation*. Documents of Contemporary Art. MIT Press, 2006. p.16.



Acredito que, mais do que a simples manipulação da participação do espectador, é preciso que tais processos não se completem em si mesmos, mas que sejam uma abertura para a liberdade do espectador/autor e para um processo comunicativo recíproco.

A preocupação em tratar de proposições participativas através do enfoque em alguns de meus trabalhos iniciais nesse capítulo, teve como intenção explicitar uma discussão que permeia todas as outras práticas artísticas que serão tratadas ao longo dessa dissertação.



Casa da Jô, Espaço Contramão -Florianópolis - 2005

carta para rubens

## Preâmbulo – *Campo Adentro*

*Campo Adentro* é uma proposição pensada pelo artista Rubens Mano como resposta ao convite feito por mim, para participar da exposição A>DENTRO realizada em Janeiro de 2006 quando abriguei o Espaço Contramão em minha casa.

Poucas semanas antes da exposição e sob a pressão da produção de um outro projeto para uma exposição que se realizaria na mesma época na Inglaterra, o artista me propôs o envio de um projeto pelo correio para que fosse executado por mim, no jardim de minha casa. Imediatamente, aceitei a proposta, e alguns dias depois recebi uma caixa de Sedex que continha as instruções necessárias para a montagem do trabalho.

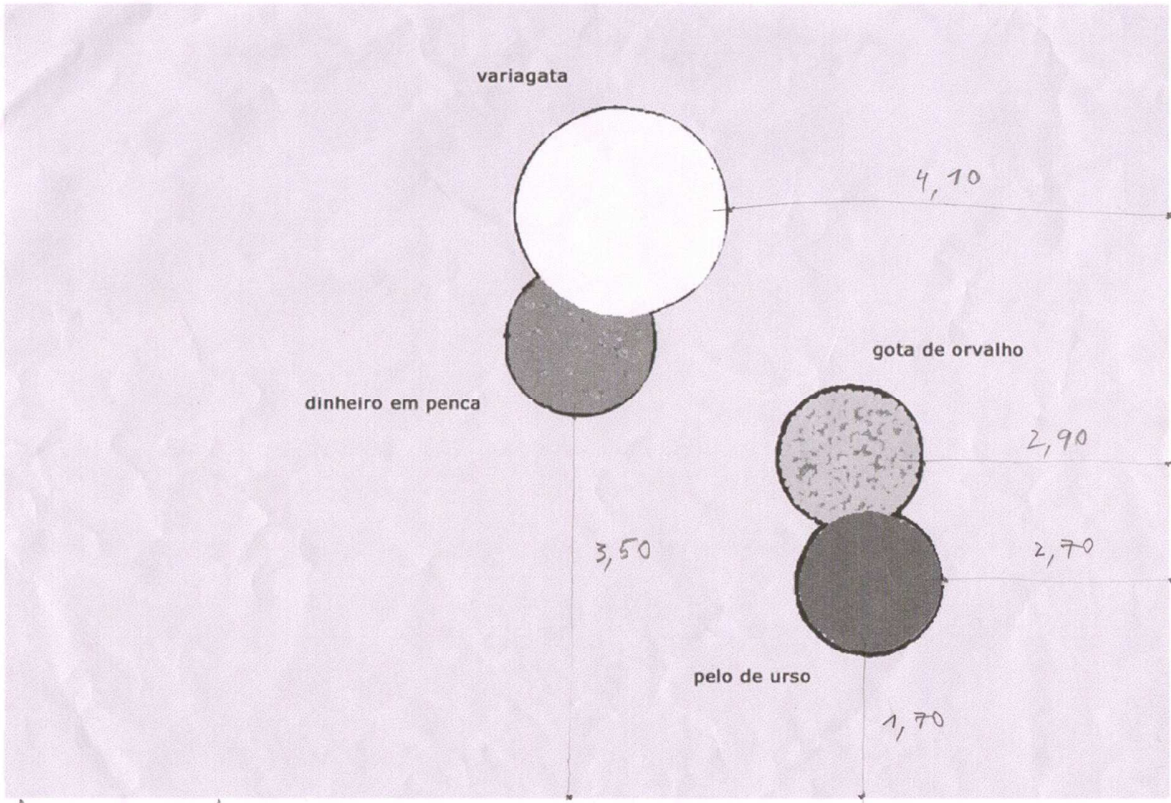
Tratava-se de quatro formas circulares onde cada par formava uma intersecção. Cada círculo receberia um tipo de planta diferente (uma grama e uma forração para cada par). O projeto previa o movimento natural de crescimento e proliferação de cada planta em suas especificidades (onde as áreas com forração, com o passar do tempo iriam dominando as áreas com grama). No meu entender, a partir da descrição do trabalho feita pelo artista, essas quatro formas, se tornariam gradativamente duas.

Com a ajuda da equipe de produção do Espaço Contramão, a contratação de uma pessoa com *Know How* para tal empreendimento, a constante assessoria do artista por telefone e ainda sob a tamanha responsabilidade em executar tal montagem<sup>29</sup>, realizei o projeto alguns dias antes do *Vernissage*.

*Campo Adentro*, 2006 de Rubens Mano, instalado há pouco mais de dois anos no jardim de minha casa, efetivamente só existe sob a condição de meu cuidado com ele e segue vivo em seu movimento.

---

<sup>29</sup> Rubens Mano afirmara enfaticamente que era a primeira vez que deixava a cargo de terceiros a execução total da montagem de um trabalho seu.



'CAMPO ADENTRA'

01/06

Florianópolis, 25 de fevereiro de 2008

Querido Rubens,

Essa carta é uma extensão da conversa que já dura mais de dois anos em torno do teu trabalho *Campo Adentro* aqui no jardim da minha casa. Sei que já discutimos muito sobre ele, já dividimos também vários momentos, divergências e apuros no decorrer desse processo, mas até agora, nunca havíamos formalizado em texto essas discussões. Me desculpe se o que ler aqui pareça já muito discutido para você, mas, como você sabe, estou escrevendo um capítulo de minha dissertação também sobre esse trabalho e pensei que as questões surgidas a partir de minha participação nele poderiam apresentar melhor o meu ponto de vista sobre o processo. Desse modo concentro e organizo melhor as minhas percepções e vivências de maneira mais fluida, tanto porque preciso disso para o corpo desse texto, mas também, para que você possa entender melhor o que diz respeito e implica diretamente meu lado nessa estória. E na verdade também é um convite para que você, caso interesse, tenha a possibilidade de apresentar o teu ponto de vista como propositor do trabalho.

Quando recebi quase como um presente o teu projeto, e adorei logo de cara, não me dei conta do tamanho de minha implicação nele. Eu nunca havia cuidado de jardins, não tinha a menor experiência com plantas, e na verdade mantinha muito pouco interesse por essa atividade. O que você com certeza não sabia, pois nos conhecíamos a bem pouco tempo. Até essa época, quem cuidava do jardim era meu então marido, que havia saído de casa pouquíssimo tempo antes dessa ocasião. Portanto para mim, o começo dessa implicação com o jardim foi a própria montagem do teu trabalho, a escolha das plantas, a compra da terra e instrumentos necessários, a busca por um profissional que executasse o projeto etc. e finalmente a direção da execução juntamente com os teus encaminhamentos à distância.

Eu me encontrava realmente conectada com o desafio desse processo. Durante as semanas que seguiram à abertura da exposição, recebia os visitantes e explicava animadamente a tua idéia e o que aconteceria com aqueles círculos no decorrer do tempo, assim como ia, gradativamente, aprendendo a me relacionar com o jardim.

Com o passar do tempo, comecei a reservar um espaço para essa atividade e a sentir o prazer que ela proporcionava. Fui percebendo a importância do cuidado, e o resultado positivo que ele trazia, os movimentos em resposta ao regar, adubar, podar etc., e, paralelamente, percebi também a dedicação que ele demandava.

- Diariamente, esperava até a madrugada para molhar o jardim, sendo que nas férias de verão a água em meu bairro é racionada e só volta depois das 24h. Esse foi apenas um dos primeiros “problemas” ou fatores contextuais que vem influenciando o decorrer desse processo. Essa empolgação inicial e a minha autoconfiança como “jardineira” foi crescentemente sendo desestabilizada por várias questões inesperadas que se colocaram nesse desafio. Por exemplo:

- Uma das plantas, uma forração denominada popularmente “dinheiro em penca”, não se adaptava bem à exposição direta do sol, ou seja, ao lugar que havia sido plantada.

- Não só o meu terreno, mas todo o meu bairro e muitas outras regiões rurais da ilha sofrem a infestação de um dito “caramujo africano”. Trata-se de um enorme caramujo que além de se proliferar vorazmente, devasta hortas e plantações. Além disso, o tal caramujo adora exatamente a tal planta “dinheiro em penca”.

- O local da montagem do trabalho se deu no meio de um gramado existente em minha casa que possui uma espécie de grama que não permite a intrusão de ervas daninhas, ou seja, é incrivelmente dominante e possui uma raiz que se prolifera rizomaticamente, e, portanto deve ser afastada de outras plantas afim de não destruí-las.

- Era necessária uma constante limpeza dos limites dos círculos, bem como de ervas daninhas que insistiam em nascer em meio ao trabalho.

- Meu querido cachorro Bob possui a peculiar mania de cavar inacreditáveis buracos em meio às plantas de meu jardim.

Esses são acontecimentos que em nossas conversas e e-mails procurei sempre dividir para encontrar uma saída, algumas vezes você realmente sugeriu boas soluções, como por exemplo, a idéia de criar uma cobertura com telas escuras para proteger a planta no verão, o que executei e realmente surtiu certo efeito. Ou, quando em sua primeira visita ao local, aumentou a vala ao redor dos círculos, tanto por uma questão estética, para dar maior destaque às formas circulares, quanto para afastar a possível invasão da grama do terreno. Numa ou noutra elas foram desastrosas, como quando me sugeriu colocar sal em volta do círculo, para que os caramujos se afastassem, o que eles realmente fizeram, mas o sal, em grande quantidade que coloquei em minha inexperiência, matou toda a planta que estava próxima.

Por estes acontecimentos a sensação de impotência diante do crescimento dos problemas foi desgastando a minha vontade de lidar com o trabalho e me deixando constrangida de dividi-los com você. Por outro lado, algumas vezes você me questionou em relação à não agir suficientemente ficando á mercê da situação e aceitando passivamente esses acontecimentos “naturais”. O fato é que acredito que nunca me portei passivamente, mas o ritmo dos meus

movimentos sempre me parecia insuficiente em contraste com o ritmo natural imposto por esses “acontecimentos contextuais naturais”.

Parafraseando Duchamp, independentemente do teu projeto, o trabalho por si, ou o lado dele que é vivo, cria um movimento natural paralelo e diferente das expectativas do projeto, uma espécie de “coeficiente artístico<sup>30</sup>” criado pelo contexto, que não estava previsto, mas que se incorporou ao andamento do processo trazendo para ele outras camadas. Me parece que segundo tua opinião, e me corrija se estiver enganada, que eu tinha que me adaptar a todas essas questões e principalmente reagir imediatamente no sentido de resolvê-las. Eu entendo quando você coloca a situação assim. Isso é simplesmente necessário e faz parte do jogo estabelecido.

Mesmo entendendo isso racionalmente, acabo enxergando como uma exigência grande demais. O projeto, passado o período da exposição à que foi destinado, se tornou parte de um contexto muito mais abrangente, que é o contexto da minha própria vida. E então, além de todos aqueles fatores “problemáticos” da relação com o contexto natural já apontados, se somam alguns outros. Cuidar do meu filho, que inclui educar, alimentar, dar carinho e atenção além de levá-lo para a escola e outras atividades durante metade da semana; cuidar do meu cachorro, que também inclui alimentar, educar, dar carinho e atenção além de tirar carrapatos e dar banhos; cuidar de minha casa, que inclui as atividades normais, como cozinhar, lavar roupas, limpar, organizar etc.; a manutenção e logística de vários fatores, como organizar pequenos concertos, cortar a grama, fazer compras, pagar contas, cuidar do carro etc.; além disso, dar conta do curso de mestrado e todas as suas exigências de disciplinas e seminários e burocracias além da construção da dissertação, que como você sabe, demanda muitíssima energia psicológica; pensar, organizar e administrar meus outros projetos artísticos, como a parceria com a Bruna e o *Espaço Contramão* bem como meus trabalhos individuais, além de atividades esporádicas como curadorias, produções, cursos e seminários de arte, elaboração de projetos para editais, enfim, coisas que fazem parte das atividades de qualquer artista; administrar minhas relações sociais e familiares além de necessitar, como qualquer ser humano, de momentos de ócio e lazer como sair com os amigos, namorar, ir ao cinema, viajar, ir à praia ou simplesmente não fazer nada.

Administrar todas essas atividades sozinha, ainda mais não estando completamente familiarizada com essa situação, realmente demandava uma incrível energia e principalmente

---

<sup>30</sup> Conceito lançado por Marcel Duchamp no texto *O Ato Criativo*, que tratava da relação aritmética entre o que foi pensado pelo artista e não se deu, e o que não foi pensado mas se expressou.

organização racional do tempo. O que, como você pode imaginar, continua sendo uma questão e uma luta pessoal para mim.

Parece que quando estabelecemos essa negociação, nenhum de nós dois levou esses aspectos em consideração. Eu pelo menos não levei, e para você evidentemente era muito mais impalpável estabelecer esses parâmetros. Me lembro de uma divergência que tivemos, pelo fato de me sentir de certa forma abandonada com um problema na mão. Você, em contrapartida, disse que me passou o movimento do trabalho, e pelo que consegui entender do teu discurso, sem muita expectativa ou talvez mais com uma curiosidade distante. O que para mim significou que apesar de sempre me perguntar sobre o trabalho, no fundo ele era problema meu.

A partir desta conversa praticamente desisti do projeto. Me sentia realmente cansada e desmotivada. Por mais que tentasse cuidar daquela planta, a *dinheiro em penca* naquele lugar, sempre me saía mal. Era inacreditável a rapidez em que aquele círculo se transformava em ruína independentemente de todo o meu esforço. Minha sensação de impotência era enorme, eu não queria quebrar o pacto, mas sentia que era necessário olhar a situação de uma outra perspectiva. Talvez com uma maior flexibilidade em relação às decisões a serem tomadas.

Quando o círculo daquela planta ficou praticamente vazio, e nesse momento estávamos nos comunicando muito pouco, decidi deixar de me importar tanto com a forma inicial e tomei a decisão de deixar demarcado o círculo sem nenhuma planta, passando a cultivá-la num ambiente mais propício para sua vida. Retirei todas as mudas que ainda existiam e replantei-as em vasilhinhos feitos de embalagens de iogurte, leite, frutas etc., colocando-as sobre um grande armário de madeira da área de serviço de minha casa que está sempre na sombra. Naquele momento, passei a considerar mais importante que a forma, e até que o movimento pensado por você, e que efetivamente se concretizava no outro par de círculos, a preocupação com o bem estar e a sobrevivência desta planta. Além disso, queria que aquelas mudas seguissem multiplicando o movimento de crescimento do trabalho ao invés de ir numa loja e comprar mais mudas para implantar no lugar original pensado para elas.

Pelo fato de ser eu mesma a única que estava vivenciando esse processo diretamente, e, as suas implicações na prática, achei que poderia tomar as rédeas em relação ao cuidado que considerasse mais favorável a ele. Queria o jardimzinho vivo e saudável. O delírio formal a que estava disposta compartilhar passou a não exercer mais tanta influência, pelo fato de que em seu novo habitat a planta crescia vertiginosamente, o que me animou para fazer mais e mais mudas. Quando já tinha a quantidade necessária para replantar no espaço original destinado a elas, e isso chegamos a conversar, acabei desistindo da idéia. Cheguei até a fazer um teste, que como



antes não funcionou bem, desse modo tomei a iniciativa de articular um processo de distribuição de mudas, entre a vizinhança, amigos e quem quer se interessasse, criando um novo movimento de propagação. Pouco mais tarde, pensado especificamente para a edição festiva 2 *Anos Depois* do Espaço Contramão, (em que reunimos múltiplos de vários artistas que já haviam participado de edições anteriores, para distribuir para o público), confeccionei um múltiplo a partir de seu trabalho, distribuindo dentro de saquinhos um galhinho da planta juntamente com um pequeno bilhete:

dinheiro em penca  
brota em qualquer terra boa  
gosta de sombra precisa de água  
se satisfaz com pouca  
muito admirada pelos caramujos

Esse movimento, para mim, foi uma seqüência do movimento do processo do teu trabalho. Acho que você nem sabe, mas chamei o meu múltiplo de *campo adentro*, me apropriando propositadamente do título do teu trabalho.

A questão, é que no início, eu idealizava realmente a concretização do projetado e tinha isso como um desafio, mas me sentia constantemente derrotada pela inoperância de minha atuação e de uma crença criada sobre o desejo de realização da idéia inicial do projeto. Mas essa idéia inicial, para se concretizar pressupunha uma intervenção constante quase impossível para mim, e contrária aos fatores naturais do local. Não sei mesmo, até que ponto você pensou nessa parte, também sobre a tua própria responsabilidade em relação à implicação do outro, no caso eu, no processo desse trabalho. Eu sei que ele foi pensado justamente para essa situação específica, e que isso me implicava diretamente, mas considero que essa é uma questão muito pertinente e delicada em trabalhos participativos. Se a minha atuação é parte inseparável do andamento desse teu projeto, e se a sobrevivência e acontecimento do mesmo estão coligados a essa atuação, isso não demandaria de você, idealizador do projeto, uma relação mais engajada no desenvolvimento possível e nos percalços do processo?

O que me faz lembrar de projetos que envolvem, por exemplo, o trabalho com comunidades específicas. Li um texto onde Thomas Hirschhorn<sup>31</sup> se questiona em relação a sua própria presença no decorrer de um trabalho, o *monumento a Deleuze* realizado numa região de

---

<sup>31</sup> Sobre o fim do Deleuze Monument, 2006 - Tradução de Sofia Gomes a partir da versão inglesa de Emmelene Landon do original francês de Thomas Hirschhorn - 2000

periferia de Paris. O artista, após observar seu trabalho completamente comprometido pela depredação e roubos sofridos durante o processo, se ressentiu por não ter calculado verbas maiores para o pagamento de pessoas do próprio bairro, envolvidas na constituição do projeto para cuidar e proteger o andamento do mesmo, e principalmente, reconhece, que teria sido fundamental ter estado mais presente durante esse processo.

Um outro exemplo seria o projeto JAMAC<sup>32</sup>, seria ele tão bem sucedido se sua idealizadora Mônica Nador não fosse moradora e compartilhasse em sua vida pessoal dos processos vividos nessa comunidade? Rubens, se você pressupôs os meus cuidados como parte inseparável desse projeto, não teria sido pertinente conhecer melhor as implicações desse contexto onde pretendia atuar e sobre as minhas possibilidades reais para levar o andamento do mesmo? Até onde vai a tua responsabilidade sobre o seu próprio projeto? Porque eu como colaboradora, me sinto muito implicada. Desse modo, a iniciativa que tomei para resolver um problema decorrente desse processo no sentido de mantê-lo em movimento, não poderia ser visto como parte do projeto?

Você concebe um projeto que inclui o cuidado que uma outra pessoa vai dedicar ao seu andamento (onde na realidade você não pode ter nenhuma garantia sobre essa ação). O movimento desse outro também está diretamente relacionado ao estímulo que o projeto suscita nele. Mas nesse caso específico, o sentimento de impotência também influenciou o seu andamento e faz parte do projeto ou isso seria um movimento a parte? Quem coloca esses limites?

---

<sup>32</sup> JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube, é uma associação civil sem fins lucrativos criada em 2004, formada por artistas, voluntários e moradores do Jardim Miriam, periferia da cidade de São Paulo. Pretende ser um núcleo gerador de ações artísticas, que tragam benefícios concretos para os moradores do bairro, desde a melhoria das habitações, até o ensino de ofícios, assim como a apresentação de conceitos mais abstratos que promovam a ampliação da visão de mundo dos participantes, desenvolvendo a consciência crítica e trabalhando a noção de cidadania dos mesmos, utilizando-se do potencial transformador da arte. O JAMAC surgiu como consequência do projeto “Paredes Pinturas” da artista plástica Mônica Nador, que o desenvolve há cinco anos e consiste em realizar pinturas murais em locais fora dos circuitos artísticos pré-estabelecidos. Estas pinturas são produzidas a partir de desenhos dos moradores, baseados no repertório tradicional local, em contraponto à informação veiculada pela mídia televisiva, geralmente a única que chega até eles. A recorrente interrupção do projeto, comum aos programas sociais no Brasil, levou a artista a idealizar um espaço permanente de trabalho. Para tanto, reuniu-se a um grupo que se identificou com a proposta, para a fundação do JAMAC. São eles: Eduardo Brandão, professor e galerista, Ivo Mesquita, curador; Eliana Finkelstein, galerista; Gerson Oliveira, designer; Agnaldo Tadeu Pança e Mauro Pinto de Castro, líderes comunitários do bairro, entre outros...

É possível conviver com a idéia de que do meu ponto de vista esse sentimento é parte do trabalho, assim como o estímulo que você deposita nele também o é? O mesmo para quando fatores positivos também influenciam, por exemplo, quando uma família de lagartos se estabeleceu em meu terreno e finalmente resolveu o problema com os caramujos africanos. No meu ver, a ação desses lagartos também se aderiu ao contexto do projeto.

Será a vontade própria desse participante, que é fundamental para o desdobramento do processo, irrelevante? O que você pensa sobre esse ponto de vista?

Sei também, a partir de relatos e textos sobre outros projetos, que a participação nos teus trabalhos nunca é algo imposto ou controlado por você, ela é antes uma oferta e muitas vezes nem anunciada para aquele que a encontra e depende muito de uma disposição ativa por parte desse participante. Mas justamente por isso, não entendo então, porque nesse caso a minha atitude não deveria ser considerada parte do mesmo trabalho.

Não seria uma postura um pouco impositiva considerar que o comprometimento do participante deve ir até o limite imposto pelo artista? Se o meu engajamento deveria ser total no que diz respeito às necessidades impostas pelo contexto, e supondo um movimento que desvia da idéia inicial, justamente para resolver uma questão presente nele, também não faria parte dos desdobramentos do trabalho em processo?

Acho que aqui a questão decorrente e importante é a maneira com que cada um considera esse processo. Para mim é o mesmo processo, o início, e os desdobramentos do trabalho. E, justamente por tomar a responsabilidade que foi delegada a mim nesse projeto, e levar em conta minha implicação, é que me senti no direito de interferir à minha maneira no mesmo. Acredito que num trabalho como esse, tanto minha atuação, por mais inesperada e distante que seja do projeto inicial, como todos os fatores contextuais que o envolvem, fazem parte do trabalho. Esse vazamento é a realidade possível do projeto dentro do contexto em que foi inserido. Como numa exposição institucional, as precariedades físicas do espaço expositivo bem como a relação que um trabalho cria com os outros também acabam contaminando o trabalho. Se tomarmos como exemplo o teu trabalho *Vazadores*<sup>33</sup>, da Bienal de 2002, a solução

---

<sup>33</sup> Segundo a revista *Trópico* - "Pondo à prova o tema que regeu esta Bienal, "Iconografias Metropolitanas", que pretendia debater a estrutura das cidades, Mano abriu uma "outra" passagem no Pavilhão das Indústrias do Parque Ibirapuera, pela face oposta à entrada principal do edifício modernista, com materiais (vidro e ferro) idênticos aos usados na construção da fachada original. O visitante que "descobrisse" esta possibilidade de acesso (tanto para dentro da Bienal como para voltar ao parque), passaria pela experiência de questionar o circuito oficial. Ora, preocupada com a questão da segurança das obras e buscando controlar o acesso indiscriminado, isto é, gratuito, a Fundação Bienal instalou

que você criou, (de colocar um vigilante dentro do prédio) a partir de limitações impostas pela organização do evento não se aderiu ao projeto?

A quebra do acordo inicial por parte da instituição e a tua conseqüente retirada do trabalho antes do término da exposição, não entrou como elemento do processo possível do trabalho em seu contexto trazendo outras camadas e desdobramentos para ele? E mesmo as discussões criadas em torno dele, os textos críticos produzidos a partir dele e todo um movimento que segue ecoando sempre quando se toca nas problemáticas que o envolvem como um todo?

Sendo que o que faz o trabalho *campo adentro* possível ou mesmo existente, é a minha disposição para cuidar dele e se a minha participação é parte integrante do projeto, então me parece que qualquer ação minha a respeito dele também é, e mesmo a discussão e negociação que se criou com você.

O que realmente importa em minha opinião, é a própria reflexão sobre tudo isso. Considero que essas divisões não existem “de fato”. Claro que devo pensar sobre isso e refletir, mas não no sentido de chegar a uma conclusão, e sim com o intuito de enriquecer a experiência e o alcance do trabalho. Não pretendo chegar a um denominador comum com você Rubens, sendo que partimos de pontos de vista diferentes, levando em consideração que estou tratando desse “outro lado” de um processo que é aberto para a participação. Acho super importante a possibilidade dessa discussão nesse processo, pois na verdade, quero acreditar que o cerne da experiência e o pacto criado para ela é importante para os dois lados.

Eu me pergunto sobre a minha responsabilidade nesse acordo, sendo que não considerei amplamente sobre as suas implicações. Por quê? Porque de certa forma, eu, por um interesse pessoal em situações participativas e por projetos desse gênero, e, principalmente pela afinidade com o teu trabalho e a curiosidade estabelecida através de nossa recém começada relação de amizade, não consegui ser parcial. Para mim o projeto representava o estabelecimento de uma cumplicidade inerente e a possibilidade de um diálogo e troca que me interessava, isso foi decisivo para mim. E até hoje é.

---

mecanismos de controle do fluxo de pessoas, contrariando o projeto do artista. Depois de longa queda-de-braço entre artista e instituição, Mano pediu para se retirar da mostra a 15 dias de seu final.”Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl>>. Acesso 05.2.2008.

No Natal distribuí muitos e muitos vasinhos de *dinheiro em penca*, algumas vezes explicando-os como um desvio criativo do teu trabalho, para quem interessou a história completa, e outras vezes me limitando a explicar os modos de cuidado com a planta.

No meio de dezembro, em sua visita, finalmente pôde ver com seus próprios olhos o estado do trabalho, passamos uma manhã de sábado arrancando ervas daninhas e reconstituindo a forma original do espaço. Essa experiência vivenciada junto com você foi prazerosa e percebi que para mim, é nessa repartição do trabalho, em sua comunhão, que se podia chegar a sua situação mais positiva. Acredito que a melhor forma desse trabalho, é sob a condição de ser nosso, isto é, no meio termo entre a responsabilidade dada para mim, e a qualidade da comunicação, intervenção e assessoria trazida por você.

Essa condição parece que já estava presente desde o início, a partir da própria idéia que lancei como proposta curatorial da exposição A>DENTRO que se baseava na vivência com os artistas e em um ímpeto centrado nas relações e curiosidades afetivas, e que talvez tenha suscitado em você a idéia de criar como resposta, um trabalho que também exigisse esse mesmo grau de comprometimento, algo que proporcionasse mesmo que num nível simbólico a proximidade e o grau de comprometimento que relações afetivas pedem para serem bem sucedidas. Percebo agora, em *Campo Adentro*, quase que uma provocação aos limites desse tipo de pacto. Esse questionamento, só me foi ficando claro com o tempo, mas agora percebo mais claramente também a necessidade de sua continuidade, isto é, a partir de uma solicitação lançada por parte do propositor, acredito que juntamente com a resposta do participante, retorna uma solicitação para que o artista siga também em relação ao problema proposto.

Adoro o trabalho e apesar de toda a demanda que ele traz, me interessa essa duração dele no tempo e a implicação dele na minha vida, gosto também de sua forma hoje, onde uma metade se realiza quase sem problemas, (a forração se propaga sobre a grama e gradativamente os dois círculos vão se tornando uma forma integrada), e a outra metade segue problemática, e mesmo ainda não tendo se realizado na idéia concebida por você, segue nas suas desdobras, (já te contei do projeto *par de vasos*<sup>34</sup>, não?).

Além disso, ainda sobre as desdobras, importa muito para mim, o movimento criado em relação ao jardim, movimento esse que aponto como uma mudança, um desvio em meu comportamento, um aprendizado catalisado por essa experiência e potencializado com o prazer dessa prática e também pelas discussões criadas. Hoje, dois anos depois, minha relação com

---

<sup>34</sup> *Par de vasos* é um projeto ainda não realizado em parceria com a artista Ana Pi. Trata-se de duas bolsas-vaso idênticas concebidas como bolsas tiracolo para o transporte e propagação de *dinheiro em penca*.

plantas, cultivo, conhecimento do solo, produção de adubo orgânico, estações, relação com o sol, etc. é completamente outra. O meu jardim está mais saudável e bonito, venho plantando e procurando espécies adaptáveis ao meu tipo de solo.

Muito disso, eu sei que devo a você e principalmente ao processo com o qual fui apresentada, e que segue aqui, vivo, esperando o que vamos decidir plantar no espaço que ficou vazio.

Um beijo

Adriana



campo adentro, 2006

campo adentro, 2006 - foto de Rubens Mano.







Viveiro de mudas *campo adentro*: e múltiplo *campo adentro*, 2007

**através de nós**

## 2.1 Através de nós – Adriana Barreto & Bruna mansani

O capítulo que se segue, é totalmente construído em parceria com a amiga, artista e companheira acadêmica Bruna Mansani. Ele trata do universo prático e teórico que envolve os trabalhos que desenvolvemos em dupla. A opção por escrever a quatro mãos é consciente, à medida que toda a discussão gerada no desenvolvimento e processo desses trabalhos, bem como a reflexão e produção de textos referentes a eles têm sido elaboradas como um agregamento de idéias, como uma troca constante que faz com que a particularidade perca a força, dando espaço para um compartilhamento que, nesse sentido, passa a ser ponto fundamental no processo. Assumimos, portanto, aqui essa escritura conjunta como a única possibilidade viável de escrever sobre esse processo, principalmente porque é assim que o pensamos. Sendo assim, nossa voz aqui não se enquadra mais no EU ou no ELA, e deliberadamente, nos expressamos através de NÓS.

Nos últimos três anos, a trajetória de nossa parceria e suas nuances têm sido fruto dessas discussões e da construção de uma identidade de dupla, que vem se moldando com essa prática. Apesar de conduzirmos a reflexão através de articulações que apresentam um pensamento aparentemente coeso, existe um fundo subliminar, que é a implicação de que, para chegar a esta coesão, se passou por muita discussão, negociação, troca e até “quebra-pau”; contudo, parece ser exatamente daí que provêm, a clareza e o sentido para aquilo que fazemos, pensamos e falamos. Além disso, esse constante exercício de troca e construção de um processo artístico em conjunto enriquece e amplia o entendimento, a relação e o posicionamento crítico diante do nosso meio e da nossa atividade como artistas. Juntas, nos sentimos mais fortes, as potencialidades de cada uma são somadas, e criamos um processo que, apesar de manter pontos de contato com nossos processos individuais, são uma terceira via.

Conduzido dentro dos contornos e particularidades de nossa atuação artística como Adriana Barreto & Bruna Mansani, consideramos parte desse processo a própria construção do presente capítulo e a forma de sua inserção em nossas respectivas dissertações. O capítulo idêntico nas duas se encaixa em cada uma delas de maneira diferente, conforme se adapta aos pontos-chave em cada discussão. Os trabalhos da dupla aprofundam as principais questões de minha dissertação, que trata de processos artísticos compartilhados, seja na produção conjunta; seja na abertura para a

participação do outro; como também na consideração quanto à especificidade do contexto de atuação e como buscamos o envolvimento com ele, tanto com os circuitos de arte estabelecidos, como também na procura e na invenção de outros circuitos e desvios, como possibilidades paralelas ou alternativas a eles, através de ações que denominamos *performances situation specific* (este conceito será esclarecido mais à frente no capítulo).

Quando juntas, em caráter performático, tomamos uma postura crítico-humorada diante de situações ditadas pelo circuito de arte ou mesmo pela academia. Isso ocorre não com o intuito de embate, e sim através de uma articulação e um *pensamento tático*<sup>35</sup>, que procura se inserir e se relacionar com as regras dadas pelo sistema de funcionamento da estrutura com a qual estamos nos envolvendo. Por outro lado, as nossas ações geralmente contêm outras possibilidades desinteressadas desse viés artístico especializado, que torna possível ser decodificadas por qualquer um como atividades sociais cotidianas.

Tomar um café, sair para passear, fazer uma viagem, jogar um jogo, etc. Buscamos possibilidades de envolvimento com o entorno e focalizamos, nas possibilidades criadas por ele, o sentido de nossas ações, que não existiriam sem isso. Tais situações de envolvimento, seja com o meio artístico, seja com um público desavisado que pode ser tomado de surpresa na rua, no ônibus, num bar, em qualquer lugar, entram diretamente no âmbito da vida, e o fato de serem ações artísticas ou sociais perde a relevância, dando lugar ao “acontecimento da experiência”.

Resta dizer a importância de compartilhar esse processo no mestrado e o quanto essa sintonia de trabalho tem funcionado como suporte e aliviado o isolamento, que muitas vezes, o momento de uma pesquisa exige. Torna-se difícil separar esse processo, mesmo quando se trata de outros assuntos, pois estamos contaminadas por referências, experiências, e por uma rica interlocução e ajuda mútua constante. Sem falar nas fundamentais risadas.

---

<sup>35</sup> Aqui uso como referencial o conceito de tática elaborado por Michel de Certeau; para ele: “As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – as circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, as relações de movimentos sucessivos de um ‘golpe’, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. [...] as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder.” in; CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2003 p. 102.

A distinção entre o que somos como artistas personagens e o que somos juntas, como amigas, é muito tênue e confusa e gostamos mesmo que isso apareça assim. Sendo arte ou sendo vida, pouco importa, qual é a diferença? Importante mesmo é a riqueza da convivência e a troca de experiência que se dá no estabelecimento de um pacto pela parceria, que é o de conciliar em tudo isso, na harmonia e na dissonância, o respeito às nossas individualidades. Como no questionamento de Roland Barthes<sup>36</sup> : Como viver junto respeitando o ritmo de cada um?

---

<sup>36</sup> Frase inspirada na leitura de: BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Olá, queridos leitores, bem-vindos ao nosso capítulo!

Através dele, pensamos em oferecer um panorama de nossa atuação em dupla, apresentando questões relevantes em nosso processo, problematizando alguns procedimentos decorrentes e aprofundando as respectivas pesquisas que desenvolvemos no momento<sup>37</sup>.

Consideramos de extrema relevância ter consciência do meio com o qual nos relacionamos como artistas, bem como estabelecer uma postura crítica para os encaminhamentos institucionais da arte, a visão do artista e a relação com o público. É a partir dessa consciência que unimos as forças em uma ação conjunta que volta suas estratégias para interagir e se inserir criticamente no circuito, assim como criar outras possibilidades independentes dele. Quanto à relação com o público, ela se configura como parte inseparável, integrante dos projetos, proporcionando leituras não somente no âmbito artístico, mas também como interação na vida cotidiana.

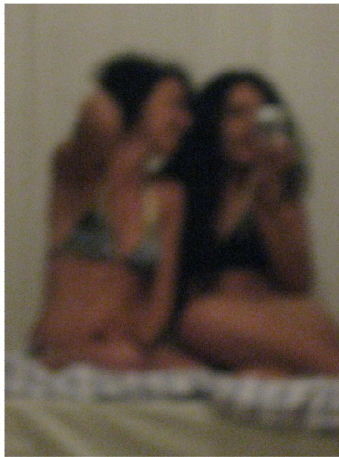
Iniciamos nossa reflexão tratando do designativo que criamos, *Performance situation specific*, para qualificar nossas ações, pois ele já traz em sua formação noções conceituais fundamentais, que levamos em consideração ao desenvolver os trabalhos que analisaremos em seqüência. São eles: *Ação Beneficente – 2* (2005); *VALE Lugar ao Sol* (2006), *Mostra Com Destino* (2007); *Projetos não realizados, uma contribuição para o arquivo histórico de Hans Ulrich Obrist* (2008); e *FEITO PARA VOCÊ* (2008).

Observar pequenas particularidades de situações complexas e sem apatia diante delas, ser estratégico quando na posição de se relacionar, responder, contrapor ou, ainda, conviver. Dividir o processo, apostar em situações que se formam ao acaso e a dupla via [arte e vida] são características que estão presentes em todo o nosso processo e, ao usá-los como procedimento, se convertem em mola propulsora [estímulo] para as novas ações.

Adriana Barreto & Bruna Mansani

---

<sup>37</sup> A pesquisa de Adriana Barreto se intitula “*entre nós - articulações artísticas colaborativas*”, e a de Bruna Mansani, “*Irreconhecível e sutil no espaço de vivência cotidiana – análise de situações e procedimentos performativos advindos da prática e vivência artística*”. Este mesmo capítulo integra nossas respectivas dissertações, sendo incorporado e tratado de acordo com as especificidades e encaminhamentos de pesquisa de cada uma.



Escritório de verão, rio vermelho, janeiro de 2008  
Acervo particular das artistas

### **2.3 Performance Situation Specific**

(performance + situação + site specific)

A denominação *Performance Situation Specific* surgiu quando nos deparamos com a necessidade de delimitar uma categoria artística para um projeto que desenvolvemos, mais especificamente diante de um formulário de inscrição para um salão. Qual seria o enquadramento apropriado entre *Performance*, *Site Specific*, *Fotografia*, *Vídeo*, *Instalação*, *Outros*? Percebendo que o trabalho extrapolava qualquer uma dessas categorias normalmente oferecidas e incorporava uma configuração modulável entre: a idéia inicial; as pessoas envolvidas; a participação do público; o espaço disponível; os recursos audio-visuais oferecidos; a instituição promotora; o contexto; etc., passamos a pensar em uma designação apropriada, que abarcasse esses aspectos.

O que propomos como *performances situation specific* acontece a partir e em relação ao que se configura como possibilidade no momento presente, seja ela uma situação criada por nós, seja oferecida, como salões, prêmios e os seus editais, ou o convite para uma exposição ou evento, etc. Desse modo, uma primeira leitura dessa expressão é possível a partir da simples justaposição dos três termos independentemente de qualquer referencial teórico. *Performance*, como o viés em que nos posicionamos e pensamos no meio arte, *Situação*, como confluência entre evento, instituição promotora, público, artistas, críticos e curadores, etc., e o *Específico*, ou seja, a especificidade do momento que leva em consideração o complexo da conjuntura.

Sobre o primeiro elemento que compõe o termo, *performance*, e sobre o teor performativo presente nas ações que realizamos, nos aproximamos do entendimento da artista Joan Jones e do crítico curador Jeans Hoffmann sobre performance como a realização de um ato, uma ação. Visão que torna possível perceber elementos performativos nas mais variadas ações analisadas neste capítulo. Também nos alinhamos com a proposta de diluição da arte na vida cotidiana feita pelo artista Allan Kaprow. Segundo ele, o artista, travestido de *un-artista*, imerge no espaço cotidiano, desempenhando ações artísticas não declaradas, que não sugerem arte em uma primeira instância. Em nossas ações, assumimos um estado performativo em tempo real, que se estende e se dilui no espaço através das ações que desempenhamos.



Desse modo, as articulações que fazemos e as relações sociais que travamos sempre acontecem, com performance.

*Performance Situation Specific* é um termo que, se remete a conceitos já estabelecidos ou mesmo “lugar comum” para a arte contemporânea e para pessoas que estão envolvidas com o meio, automaticamente pode ser associado a *site specific* por exemplo. Aliás, exatamente por *site specific* ser um termo conhecido, estando presente e em discussão desde os anos 1960 é que optamos pela criação de um derivado que foi composto a partir desse termo em inglês, que poderia funcionar também quase como um slogan publicitário para o “público iniciado”. Pensamos que, apresentado desta maneira, poderia funcionar como uma categoria, no jogo das categorizações e enquadramentos, enquanto para nós, designa um princípio tático de funcionamento.

A idéia do que se constitui *site specific* vem se transformando desde os anos 60. A discussão artística sobre *site specific*, segundo Miwon Kwon<sup>38</sup>, vai se iniciar com trabalhos desenvolvidos sobre uma base fenomenológica, a partir de localidades físicas, arquiteturas paisagens, etc. como forma que se opunha à comercialização da arte. O *site* se tornou lugar e tema para a produção artística e foi amplamente explorado pelos minimalistas. Em meados dos anos 70, muitos artistas voltaram sua atenção para o espaço institucional da arte e seu contexto. A partir de orientações crítico/institucionais, passam a estender a idéia de *site* não apenas como um lugar físico limitado, mas como um lugar constituído por processos políticos, econômicos e sociais. Hoje, essa noção tem sido alargada para derivações que abarcaria *site* e sua especificidade, atrelados a um contexto, um discurso, uma situação, etc., passível de mobilidade e trânsito, e não apenas conectada ao espaço físico<sup>39</sup>.

Miwon Kwon constrói toda uma genealogia das práticas *site specific*s, em um texto denominado “Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity” para então

---

<sup>38</sup> KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. In: *Revista October* 80. Spring, 1997.

<sup>39</sup> Jorge Menna Barreto, em sua dissertação de mestrado, *Lugares Moles*, problematiza as questões que envolvem a especificidade do *site*. Segundo ele, *site specific*, seria uma forma de procedimento artístico, e não uma categoria, funcionando mais como um método de trabalho no contexto específico onde ele é pensado. Seu próprio volume de dissertação seria um exemplo de articulação dessa idéia, pois, além de tratar do assunto, é também o lugar específico onde propõe sua operação artística. BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo/SP.

denominar como *site-oriented*, a situação na qual ocorre uma expansão dual da arte na cultura, quanto ao caráter dissolutivo de suas práticas. Segundo Kwon:

[...] Trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, etc. [...] e infiltram-se nos espaços da mídia tais como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, [...] está em sintonia fina com discursos populares [moda, música, propaganda, cinema e televisão]. Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o *site*, a característica marcante da arte *site oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte, como a localidade em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual, ou debate cultural<sup>40</sup>.

A rede de implicações e rebatimentos em decorrência do conceito *site-oriented* desenvolvido por Miwon Kwon nos leva à concepção de James Meyer. A partir das discussões sobre especificidades do *site*, Meyer desenvolve o conceito de *site funcional*<sup>41</sup>, no qual problematiza uma operação que ocorre entre *sites*, que seria um mapeamento de filiações institucionais e discursivas. Para ele, o *site funcional* pode ou não incorporar o espaço físico, pois ele se encontra melhor situado na ordem do processo, que englobaria simultaneamente textos, fotografias, vídeos gravados, espaços físicos e objetos<sup>42</sup>. Desse modo, essa designação abarcaria a característica de um *site* expandido em outros *sites*, em uma intersecção de interesses que se entrecruzam para além de especificidades de lugar. Esses espaços estariam correlatos, pois se implicam através da ação que se está realizando, acontecendo entre lugares e pontos de vista<sup>43</sup>. A complexidade se daria na articulação dessas experiências, pois, além de abarcar e funcionar dentro dos códigos da arte, existe uma ambigüidade nas ações que promovem o vazamento para fora desse âmbito, pois o dispositivo é tanto funcional nas relações cotidianas (como tomar um café; passar um dia ou noite e mesmo viajar com um desconhecido; promover um bingo; promover uma ação postal; trabalhar como garçonetes, etc.) como no da arte, através desses agenciamentos.

---

<sup>40</sup> KWON, Miwon, op. cit., p. 92.

<sup>41</sup> MEYER, James. The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis (USA): University of Minnesota Press, 2000.

<sup>42</sup> MEYER, James, op. cit, p.25.

<sup>43</sup> Ibidem, p.27.

Andrea Fraser<sup>44</sup> entende Crítica Institucional como uma metodologia da *site specificity* criticamente reflexiva. Isto para traçar uma distinção das primeiras práticas *site specific* dos anos 60/70. Essa concepção, mais do que o espaço físico de uma instituição, abrangeria as relações sociais que a envolvem e que surgem a partir do contexto, enxergando o site como um campo social dessas relações. Questionando a forma com que o termo frequentemente é utilizado (como uma prática histórica estabelecida ou uma categoria), sua idéia vai a encontro das concepções contemporâneas de *site specificity* abordadas anteriormente por Kwon e Meyer, porém, referindo-se mais especialmente ao campo da crítica institucional.

A postura performativa da artista estadunidense Andrea Fraser com relação à instituição seria a aplicação dessa metodologia dentro do lugar de ação. Sobre o que, a artista comenta:

Se você quer mudar algo, uma relação, particularmente uma relação de poder, o melhor, se não o único modo de efetuar tal mudança é intervindo no acontecimento dessa relação<sup>45</sup>.

Em todas as suas performances, é justamente no campo dessas relações internas do circuito que ela atua. Apesar do “tom” sério, em suas ações são perceptíveis o humor, o ridículo e a sátira. Por exemplo, patrocinada pela fundação MICA para uma recepção privada<sup>46</sup>, em *Official Welcome – 2001*, Fraser está em pé num palanque e profere monólogos que imitam os comentários banais e palavras efusivas de orgulho pronunciadas por apresentadores e artistas durante cerimônias de premiação de arte. No meio da ação, assumindo a persona de uma perturbada artista super-star pós-feminista, começa a se despir e afirma “eu não sou uma pessoa hoje, sou um objeto num trabalho de

---

<sup>44</sup> FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique And After* (Paperback) South América: JRP/Ringier, 2006.

<sup>45</sup> If you want to change something, a relation particularly a relation of power, the best, if not the only way to accomplish such change is by intervening in the enactment of that relation. FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. *Institutional Critique? (Paperback)*. Distributed Art Pub Inc. p.307

<sup>46</sup> A platéia era composta por colecionadores, patronos e inclusive, Barbara and Howard Morse da Fundação MICA (Maryland Institute College of Art), que a patrocinou. In: *Andrea Fraser: Friedrich Petzel Gallery/P.H.A.G - New York - Brief Article*. Disponível em: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_9\\_40/ai\\_86647189](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647189)> Acessado em: junho de 2008.

arte”, e continua a trocar de papéis entre o dos patrocinadores e dos artistas, até remover o restante das roupas<sup>47</sup>.

Em uma outra performance, problematizando as relações internas entre colecionador, galeria e artista, Andrea Fraser realiza uma performance radical. A galeria que representa seu trabalho deveria encontrar um colecionador disposto a comprar uma noite com a artista por \$ 20.000. O colecionador foi encontrado consumando a noite de sexo explícito. Apresentada como vídeo performance em *Untitled – 2002*, Fraser apresentou o registro do encontro sexual pago, realizado em um quarto de hotel, como um ato de prostituição artística.

Muitos têm sido os exemplos desde a fonte de Duchamp, de articulações artísticas com objetivos explícitos ou implícitos de “tornar impreciso o contexto operacional”<sup>48</sup> da arte. Porém, como bem ressalta Allan Kaprow, tais ações se restringem ao campo “familiar” da arte, entre artistas e seu reduzido público, sem grandes reverberações sociais, políticas e econômicas. Parece-nos assim, fundamental o vazamento do trabalho para fora desse campo restrito e especializado, funcionando em seu desenrolar, em outros campos. O que possibilita promover um trânsito efetivo entre arte e vida, no qual nenhum dos dois pontos é mais ou menos relevante. Desse modo, nossas *performances situation specific*, apesar de se apoiarem em estruturas, códigos e conceitos preestabelecidos no campo da arte, também poderiam ser acessadas por um público acidental, não especializado e desavisado.

Quando os *Situacionistas* propunham suas “situações construídas”<sup>49</sup>, faziam questão de enfatizar o caráter não artístico de suas ações. Pregavam a não-arte como uma posição clara de protesto a qualquer tipo de instituição inclusive a da arte. Utilizavam-se da estratégia de *detournement*<sup>50</sup>, na qual se apropriavam de práticas capitalistas de promoção do consumo como anúncios, imagens, revertendo-as, ou seja “desviando-as” aos seus interesses. Eles substituíam a representação pela realização

---

<sup>47</sup> É possível visualizar esta performance *Official Welcome* na internet, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MY1pJMKLqVM>>.

<sup>48</sup> KAPROW, Allan, op. cit., p.217.

<sup>49</sup> Situação construída seria um “[...] momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos.” In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Internacional Situacionista, Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003. p. 65.

<sup>50</sup> Termo que em português é traduzido como desvio, seria um método de criação que se vale do desvio de elementos estéticos pré-fabricados, subvertendo seu sentido. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=130&secao=potlatch>>.

experimental e vivência artística nos ambientes do cotidiano, o que evidentemente estava conectado ao clima contestatório da época. Para nós, não se trata de entrar no embate contra essas instituições, mas procurar através de brechas e possibilidades estruturais abertas pela possível relação com elas, promover *Situações* relacionais diluídas também no âmbito da vida cotidiana. Apesar de que, por estarem travestidas de um teor aparentemente *nonsense*, o caráter de questionamento voltado para essas instituições possa passar despercebido.

Muito da articulação de nossas performances tem pontos de contato com práticas autolegitimadoras que poderiam ser caracterizadas com o viés de “autopromoção” em duas vias. Uma delas seria a autopromoção no sentido publicitário, por inserirmos nossa personalidade artística no corpo dos trabalhos (as artistas como personagens de si mesmas), nos promovendo em um trabalho que, muitas vezes, é a própria promoção. A outra via seria autopromoção no sentido de agenciarmos esse próprio trabalho nos utilizando de uma fórmula que não se submete ao circuito de arte, mas também não o nega e sim, se apropria taticamente das regras impostas por ele. Neste sentido, percebemos uma aproximação com a prática de *detournement* [desvio] situacionista. Além do que, utilizamo-nos de procedimentos apropriados do universo cotidiano, como uma rifa, ou a promoção de um sorteio, vales, jogos, etc., que também abrem espaço para a assimilação e/ou decodificação no campo da vida cotidiana.

*Performance situation specific*, portanto, consiste em se utilizar e usufruir do próprio entorno de vida com caráter investigativo. Em um contínuo, reapresentá-lo, devolvendo em tempo real estas situações para o participante em uma ação que, apesar da aparente banalidade, possibilita relações espontâneas e impregnadas de outras significações, estabelecidas entre propositor, situação e participante, e que pretendem replicar criticamente no âmbito institucional, o que acionaria uma espécie de “jogo-teia” que procura não apenas o infiltramento, mas a inclusão participativa do entorno e do público.



Escritório de inverno, rio vermelho, julho de 2008  
© Traplev Orçamentos

## 2.4 AÇÃO BENEFICENTE – 2



São Paulo, para nós, sempre representou a possibilidade de entrarmos em contato com nossos interesses artísticos, pela confluência e efervescência de eventos, exposições, galerias, cursos, etc. Enquanto a internet nos conecta e informa dos últimos acontecimentos, a metrópole nos abriga e proporciona vivência em tempo real. Mas para nós, a distância também é real, e é a partir desse ponto de vista que tentamos nos relacionar.

Aconteceu que, em meados de 2005, resolvemos investir nossas poucas finanças e aceitar o convite para participar do Workshop de Performance oferecido pelo 15º *Festival de Arte Eletrônica Vídeobrasil*, cujo foco central era performance. O curso foi ministrado pelo artista Marco Paulo Rolla e pelo crítico curador Marcos Hill, teve duração de três semanas e exigiu nossa presença quase em tempo integral no SESC Pompéia. Além de aulas teóricas e práticas, estava prevista a nossa participação em performances de alguns artistas convidados especialmente para a Mostra, como Éder Santos, Coco Fusco e o próprio Marco Paulo Rolla. Tinha ainda como proposta a elaboração de um trabalho de performance para ser apresentado durante o evento.

Praticamente, morávamos no SESC Pompéia e vivenciávamos toda a programação do evento. Rapidamente, percebemos que o *Videobrasil* é um evento que movimenta a cena artística de São Paulo. Além da participação de artistas internacionais, convidados, realização de palestras e a apresentação das mostras competitivas, que eram sempre lotadas, era constante nosso encontro com figuras tarimbadas entre artistas e curadores do meio artístico nacional.

Ao percebermos que não tínhamos mesmo dinheiro para nos sustentarmos, e sem poder usufruir de regalias como ticket-alimentação, hotel e transporte, como o que era oferecido aos artistas oficiais do evento, tivemos a idéia de reaccessar uma ação em autobenefício, ou seja, a venda de uma rifa, como já havíamos realizado anteriormente<sup>51</sup>. Sendo assim, além de nossas propostas individuais para o Workshop, nos reunimos para pensar num projeto que entrasse em comunhão com essa situação que compartilhávamos. Assim, surgiu a AÇÃO BENEFICENTE – 2 *Leve duas artistas periféricas para um circuito em São Paulo*, que foi vendida a R\$ 2,00.

Como se tratava de um festival de vídeo, e obviamente havia alguma expectativa sobre o que os alunos do workshop iriam desenvolver em diálogo com o evento, nos foi oferecido pela organização suporte técnico, assistência para edição dos vídeos e cobertura em possíveis intervenções. Posteriormente, haveria veiculação das experimentações advindas do curso no próprio evento. Por conta desse oferecimento, enquanto produzíamos a AÇÃO BENEFICENTE – 2 à deriva por São Paulo buscando casa de carimbos, de impressão para os cupons e afins, também já prevíamos a utilização da mídia oferecida para fazermos a “publicidade” de nossa rifa.

É importante ressaltar a nossa satisfação em conhecer pessoas novas, e nos relacionarmos intensamente nesse novo contexto temporário, fruindo de tudo o que acontecia à nossa volta. Enquanto concebíamos a rifa, era muito importante para nós a referência, queríamos de algum modo replicar a intensidade do momento em todas as possibilidades perceptivas que este nos proporcionava. Daí a idéia de construir “esquetes publicitárias” que, além de “promover” a rifa, satirizava nossos diferentes e curiosos momentos de percepção do entorno, como forma de homenagem.

Sendo assim, confeccionamos sete vídeos promocionais, que passavam intercalados nos intervalos da programação, no decorrer dos dias do evento. Foram

---

<sup>51</sup> AÇÃO BENEFICENTE *Passe um dia ou uma noite conosco*. Fevereiro a julho de 2005.

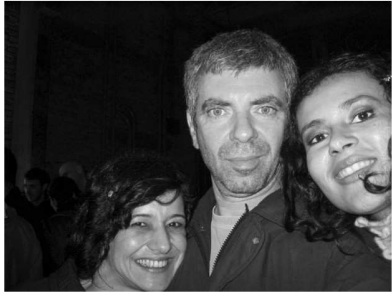


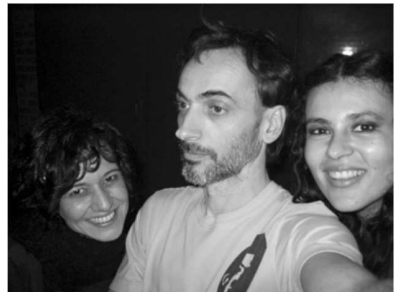
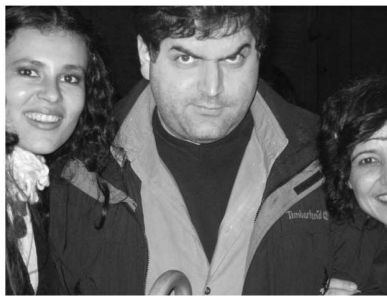
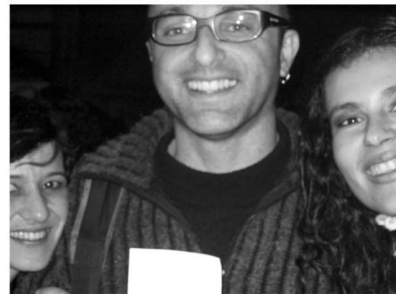
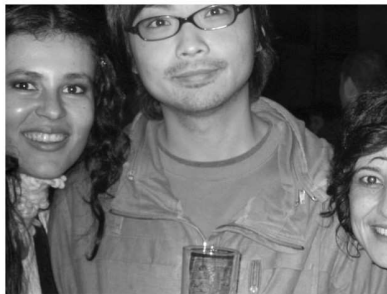
eles: *Já que ninguém perguntou, Artistas pobres, Artistas oferecidas, Artistas conceituais pedantes, Artistas exploradas, Freeing the mind, Tributo à Trisha + Grupo The kitchen.* Nesse ínterim, sempre que tínhamos oportunidade estávamos também transitando e oferecendo a nossa rifa.



Esquetes publicitárias da AÇÃO BENEFICENTE – 2  
© Associação Cultural Videobrasil / Isabella Matheus

Jogando exatamente com o fato de não pertencer àquele meio, a ação performática de vender a rifa propiciava uma abordagem irreverente diante de curadores, artistas, organização e público da Mostra, todos convertidos em concorrentes potenciais a nos oferecer algum circuito por São Paulo. Além da compra, a pessoa abordada era convidada a tirar uma foto conosco (que tinha a particularidade de manter o comprador em seu centro, e meia de nós em cada lado).





Alguns concorrentes da ação beneficente - 2  
acervo pessoal

O sorteio ocorreu em uma solenidade que contou com dois apresentadores especialmente convidados dentre as pessoas que nos relacionamos no decorrer do evento. Ele aconteceu no último dia do Festival e teve como grande vencedora, coincidentemente, Christine Mello, uma de suas curadoras. A grande vencedora, impossibilitada de desfrutar de seu prêmio, imediatamente o repassou a um amigo, que prontamente aceitou vivenciá-lo. Foi assim que passamos a tarde do dia seguinte, também último dia de nossa estada por São Paulo, em um circuito pela Galeria Vermelho, juntas com Eduardo Brandão, um dos responsáveis por ela, convertido em fruidor da AÇÃO BENEFICENTE – 2.

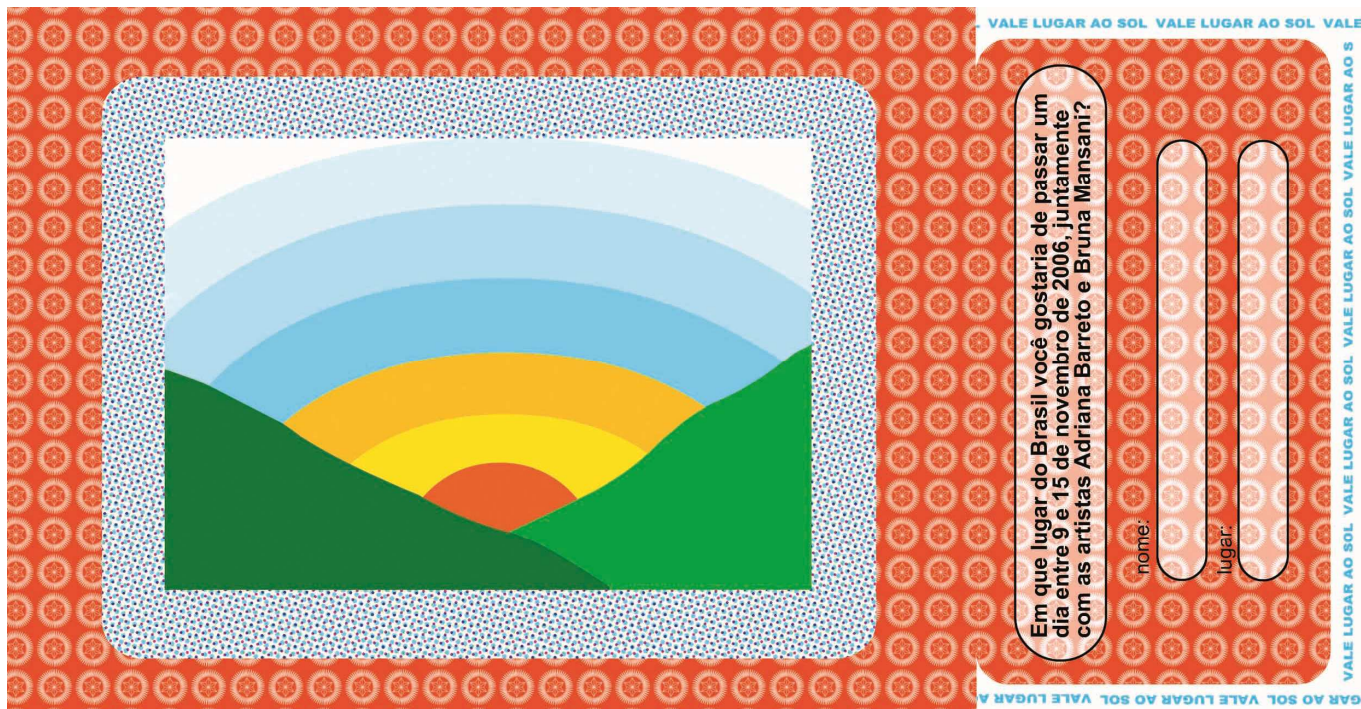
Ricardo Basbaum, na conferência intitulada “Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico<sup>52</sup>”, fala sobre a inter-relação entre obra e atuação do artista Marcel Broodthaers, desenvolvendo sua fala a partir da articulação do artista e sua produção ficcional com o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias (1968). Basbaum entende o artista hoje como um “dispositivo de atuação” que desvia a atenção para si e sua imagem como artista, em detrimento da produção de objetos. Para ele, Broodthaers seria um representante dessa prática pelo seu comprometimento com a “desnaturalização do circuito de arte”, “politização da rede de relações” e “atuação nos dispositivos arte & vida”, três aspectos que se converteriam em “palavras de ordem” para a inserção do artista contemporâneo no circuito de arte.

Nossa atuação como dupla foca justamente uma relação com o meio artístico e sob este aspecto nos alinhamos com as práticas e articulações de Marcel Broodthaers, cuja obra era resposta ao contexto artístico-cultural da época em que estava inserido e procurava criticar. A performance AÇÃO BENEFICENTE – 2, além de funcionar criticamente problematizando questões como periferia e circuito de arte, ao buscar legitimar e “promover” a imagem das artistas como artistas, em uma cidade e meio artístico diferentes, funcionou como fonte real de subsídio. Assim, através dessa performance utilizamo-nos de um procedimento corriqueiro (uma rifa) como estratégia, abrindo espaço para assimilação e/ou decodificação no campo da vida cotidiana.

---

<sup>52</sup> Retirado do relato da Conferência: “Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico” proferida pelo artista Ricardo Basbaum em 28/01/2006. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/porta/administ/bienal-marcel/marcel30-doc/marcel30-conf04/?searchterm=agenciador>>.

## 2.5 VALE Lugar ao Sol



### VALE LUGAR AO SOL

**Em que lugar do Brasil você gostaria de passar um dia entre 9 e 15 de novembro de 2006, juntamente com as artistas Adriana Barreto e Bruna Mansani?**

Ao aceitar este vale você já está participando de uma performance, mas para concorrer ao VALE LUGAR AO SOL deverá estar ciente de que:

- não haverá restrições para a participação: parentes, funcionários, artistas, organização, curadoria da Fiat Mostra Brasil, e público em geral, todos que quiserem poderão concorrer ao VALE LUGAR AO SOL;
- ao preencher o VALE LUGAR AO SOL, além do nome, é necessário especificar o lugar ou cidade, e região onde se situa sua escolha;
- a viagem terá a duração de no máximo 24h a partir da chegada no local, porém, ao fazer sua escolha é necessário levar em conta o tempo para traslado (ida e volta) para que esteja de acordo com sua disponibilidade de tempo;
- esta performance pressupõe que os três viajantes desfrutarão do passeio juntos todo o tempo, e que todas as despesas referentes à passagem, possível estadia, alimentação, passeios, serão patrocinadas pelas artistas, viabilizadas pela Fiat Mostra Brasil;
- além de desfrutar da viagem, o vencedor do VALE LUGAR AO SOL também terá seu nome incluído como artista e co-autor desta performance (a co-autoria não implica na divisão do valor do prêmio pelo projeto);
- no retorno da viagem o trio de artistas decidirá conjuntamente um registro (fotografia, vídeo, objeto, etc.) da performance, que será exposto no espaço destinado ao trabalho VALE LUGAR AO SOL na Fiat Mostra Brasil;
- o prêmio é nominal e intransferível, serão sorteados 10 VALES, caso haja desistência, o prêmio automaticamente será repassado ao segundo sorteado, e assim sucessivamente;
- a parte destacável do VALE LUGAR AO SOL deve ser devidamente preenchida conforme os termos acima e depositada na urna localizada na Fiat Mostra Brasil, no endereço: Porão das Artes, Fundação Bienal de São Paulo – Parque do Ibirapuera, horário de funcionamento: 10:00 às 22:00h;
- o sorteio será realizado às 20:00h, no dia 08 de novembro de 2006.

*VALE lugar ao sol* foi uma performance participativa, desenvolvida em dupla, para o concurso FIAT Mostra Brasil<sup>53</sup> realizado em São Paulo em novembro de 2006. Por sua complexidade, se articulou e se desdobrou totalmente amalgamada às regras e condições específicas do concurso. Por suas conexões com o espaço de exposição e com a esfera pública, é possível relacionar este trabalho à noção de *performance situation specific* que temos desenvolvido e praticado.

O *VALE lugar ao sol* foi selecionado para a FIAT Mostra Brasil em uma sobreposição de duas categorias dispostas no edital, performance e site specific e consistiu na criação, lançamento e sorteio de um vale promocional que tinha como prêmio uma viagem para *qualquer* lugar do Brasil, por um dia, com tudo pago, em companhia da dupla de artistas Adriana Barreto e Bruna Mansani. O contemplado com o *VALE lugar ao sol* ganharia, ainda, o direito de ter seu nome incluído na lista de participantes da FIAT mostra Brasil, o que ocorreu de fato, a partir do momento do sorteio, transformando e reconfigurando a dupla em trio durante o processo. Um aspecto interessante a ressaltar nesta experiência foi o fato de termos que associar duas categorias do edital, *performance* e *site specific*, para inscrever o trabalho, uma vez que ele contemplava as duas situações. Nesta caso, não se tratava apenas de escolher e marcar um “X” nas categorias, e sim de delimitar uma estratégia e estabelecer um procedimento *performance situation specific*.



O cupom do *VALE lugar ao sol* continha todas as informações necessárias para a participação no concurso. No espaço expositivo, instalamos uma espécie de *stand* promocional do trabalho, que se assemelhava a um pequeno espaço institucional ou a uma lojinha que era composta por um luminoso com o logotipo do trabalho, uma urna transparente para se

---

<sup>53</sup> Mostra comemorativa dos 30 anos de FIAT no Brasil. Divulgada em larga escala, segundo a própria organização do evento: “Depois de uma seleção nacional com a expressiva participação de 2.221 artistas, que apresentaram 2.833 trabalhos, foi aberta para o público, no dia 8 de novembro de 2006, a exposição FIAT Mostra Brasil com as obras dos 30 premiados. A exposição ocupa, pela primeira vez em 27 edições da Bienal Internacional de São Paulo, o espaço do Porão das Artes da Fundação Bienal.” Disponível em: <http://www.automotivebusiness.com.br/noticiasnov06.htm>> acesso em 10 de maio de 2007.

depositar os cupons, e ainda brindes (chaveiros compostos frente e verso pelas *logos* do *VALE lugar ao sol* e da *FIAT* respectivamente) destinados aos demais sorteados não contemplados com a viagem. A escolha do vencedor aconteceu através de um sorteio dois dias após a inauguração, e a viagem se realizou ainda no período da mostra.

Decidimos, no processo de pré-produção do trabalho, que não faríamos o sorteio durante a abertura do evento porque considerávamos muito importante distribuir os cupons em outros ambientes e para outro tipo de público, e não somente para aquele que frequenta a abertura de uma mostra de artes, ou seja, artistas, curadores, convidados, autoridades da empresa patrocinadora, etc. Deste modo, ele se deu dois dias depois da inauguração da exposição. Na abertura, as pessoas se mostraram curiosas e empolgadas em participar do concurso, passamos toda a noite abordando e explicando do que se tratava. Até o final da noite, muitos vieram à nossa procura porque também queriam participar do concurso. É interessante ressaltar que muitas pessoas pensaram se tratar de alguma promoção oferecida pela própria FIAT, à parte da exposição.

A falsa frugalidade da entrega do vale promocional na abertura da exposição deu início oficial ao que já estávamos colocando em prática desde o primeiro contato institucional após contempladas pela FIAT Mostra Brasil: a imersão num estado de performance, estendida na vivência do processo como um todo. Desse modo, não havia possibilidade de dissociar o que somos na realidade para o que somos como artistas em parceria (personagens artistas), no que se converteu em um claro intercruzamento temporal arte-vida, aproximando esta prática à operação *an-artística*, o que possibilita, segundo Allan Kaprow astutamente, desviar e redirecionar, reconfigurar e ressignificar acontecimentos aparentemente banais para o âmbito artístico.

No dia seguinte, demos início à distribuição do *VALE lugar ao sol* nas ruas. Começou assim, uma das etapas mais intensas e gratificantes de todo o projeto. Abordamos todo o tipo de pessoas que cruzavam o nosso caminho, esportistas fazendo cooper, vendedores ambulantes, idosos, varredores de rua, vigias da Bienal, funcionários do Parque Ibirapuera, público dos outros eventos artísticos que ocorriam paralelamente no parque, etc.<sup>54</sup>. Conversávamos com todos que conseguíamos, convidando a participar e explicando do que se tratava. Muitas pessoas, mesmo sem

---

<sup>54</sup> Lembrando que, neste mesmo período, ocorriam: a Bienal de São Paulo; Paralela; Exposição do acervo do MAM na OCA; e concretismo no MAM.

entender a amplitude da proposta, escutavam atentas e já participavam com a possibilidade oferecida pela simples curiosidade, pelo sonho da viagem, pela oportunidade de encontrar a família de longe, por fantasia sexual, enfim, pelos mais variados motivos, através daquele encontro e proposta inesperados. O apelo emotivo, imagético, fantasioso e muitas vezes nostálgico da proposta trouxe brilho a muitos olhares ao vislumbrar, ainda que por um momento, sua possibilidade de vitória.



VALE lugar ao sol  
distribuição dos vales - são paulo - novembro, 2006





Segundo alguns monitores e vigias do espaço da FIAT Mostra Brasil, naqueles dias, a maioria dos visitantes da exposição teriam sido de concorrentes do *VALE lugar ao sol* querendo depositar seus cupons na urna e aproveitando para conhecer o espaço expositivo e os outros trabalhos da Mostra.



Sobre o espaço para o prazer, o lúdico, o contingente de aventura para o lugar do outro, no decorrer do processo, acabaram ficando suprimidos pela responsabilidade da realização de um projeto em andamento, com seus entraves comuns a uma experiência que apenas se pode configurar a partir da vivência. O sorteado, após muitos trâmites, ajustes e reajustes, escolheu viajar para o Rio de Janeiro<sup>55</sup>. Foram dias e dias de preparo para a viagem, e quando ela chegou, toda a empolgação dos primórdios veio à tona, e neste quesito nossos novos recém-amigos, o sorteado e o 4º integrante surpresa – (adicionado posteriormente por proposição do novo integrante, o terceiro artista) – foram à toda prova, sendo um período de muito riso, descontração e vivacidade. Combinamos de nos encontrar no aeroporto, e desde o início a viagem se caracterizou como um verdadeiro passeio turístico. Conversamos bastante, a quatro, a respeito da performance que estávamos vivendo em grupo, e nessas conversas ficou claro que a intenção de todos era aproveitar o passeio e estar aberto às situações que apareceriam. A performance, como parte de uma temporalidade inserida no presente, ou seja, encontrar um hotel, andar à deriva pelas ruas, tomar cerveja e conversar sobre os mais diversos assuntos, tomar banho de mar, entrar numa livraria, comer muito bem, tudo muito mundano, prazeroso e, principalmente, muito divertido.

Após a viagem concluída, como previsto, instalamos no espaço expositivo um registro da viagem, escolhido em comum acordo entre os três artistas: dispusemos toda a coleção de fotos feitas durante o passeio em álbuns de fotos de turistas (comuns, de papelão com paisagem tropical na capa, normalmente distribuídos como brinde em

---

<sup>55</sup> Sua primeira proposta foi Lençóis Maranhenses. A conjunção entre o preço absurdo das passagens e a distância (levando em consideração que ficaríamos apenas um dia), aliado ao fato de que ele estava com dificuldade de tempo livre para a viagem, tornou a idéia impraticável. Além disso, justamente naquela semana existia um caos em todos os aeroportos brasileiros devido a problemas com controle e liberação de vôos. Sua segunda proposta foi mais simples: Rio de Janeiro, com a condição de que levássemos junto um acompanhante, no que chamou de proposta indecente. Esta foi acatada, tendo em vista a possibilidade e a abertura da proposta para incorporar as idéias que surgissem. Desse modo, tornamos quatro.

casas de revelação). Entre as pessoas que acompanharam o desenrolar da performance (vigias, seguranças, pessoal da limpeza, produtores e colegas artistas ainda presentes) como um todo, desenvolveu-se muita expectativa sobre o que seria produzido pelo grupo como registro da viagem para o espaço expositivo. Percebemos que, para alguns, o resultado foi bastante frustrante, se mostrando aquém do que eles imaginaram que poderia ser feito.

A julgar por todas as etapas, produção, divulgação, sorteio, viagem e pós-viagem, a performance *VALE lugar ao sol* teve uma duração estendida, já que considerávamos estar dentro dela a partir do momento em que o trabalho foi anunciado como integrante da FIAT Mostra Brasil. Porém, tornou-se evidente e significativo para nós o fato de que todo aparato mobilizado para o evento praticamente se esvaiu ao final da abertura da exposição. Questão que se converte em dado na análise que nos propomos a realizar aqui, pois o porte e o investimento de tal evento se tornaram incompatíveis ao desatendimento e descaso relacionados aos percalços variantes da imprevisibilidade de um trabalho em processo. Trabalho este que fora previamente considerado viável em suas especificidades para fazer parte do corpo de selecionados. Ressaltando que, conceitualmente, a questão processual era relevante e estava respaldada pela comissão curatorial. Jared Domicio, um dos curadores da Mostra, enfatiza que “[...] os artistas envolvidos terão seus processos de criação observados e estimulados”. Giselle Beiguelman, igualmente curadora, ressalta: “[...] são artistas jovens sem medo de insistir no vigor estético”, e acrescenta: “[...] com uma intensa crítica de meios, mídia ou meio utilizado, pendendo para a crítica institucional”.

Se, em um primeiro momento, esta elaboração se tornou clara e acessível – tanto que foi selecionada – tendo em vista que o corpo de curadores envolvidos estava claramente interessado em problematizar e tratar questões híbridas na arte contemporânea, o desenrolar da proposta e sua produção careceram de respaldo, assessoria e maleabilidade ante as suas imprevisibilidades processuais. O que nos remete diretamente a um caráter *espetacular*<sup>56</sup> intrínseco, ou seja, FIAT 30 anos, evento comemorativo e um amálgama de outros encargos.

Difícil não comentar e não tentar abranger, dentre todas as intensidades deste trabalho, a que mais tomou conta de nosso imaginário e de nossas preocupações

---

<sup>56</sup> Termo utilizado e desenvolvido por Guy Debord, em: *A sociedade do espetáculo* de 1967, publicado pela editora Contraponto em 1997.

desde a confirmação do prêmio até o último dia de escolha possível da viagem do sorteado: poderíamos contar com um apoio financeiro da produção da mostra, caso o valor das passagens ultrapassasse o que tínhamos disponível para tanto? A partir desta questão, recaímos num dos aspectos do trabalho posto em prática desde o início: a relação com a situação específica em que nos encontrávamos, ou seja, com a instituição que nos acolhera. E isso como artistas em caráter performático convictas de seu espaço de lugar ao sol constituído, interessadas em obter o melhor diálogo e resultado de seu trabalho projetado<sup>57</sup>. As tentativas de conectividade e interlocução infrutíferas culminaram em um adendo na proposta *VALE lugar ao sol*, mudança fundamental no projeto: adicionamos o caráter de acordo entre as três partes: ou seja, ao invés de o participante escolher o destino da viagem no cupom, realmente para qualquer lugar do Brasil, a escolha se daria juntamente conosco, após o sorteio.

Em *VALE lugar ao sol*, partimos de uma situação dada, para articular uma *performance situation specific*, que, além de ter consigo – neste agrupamento de terminologias – a característica nômade do *site* e de extrapolação das especificidades físicas do lugar/espço de exposição, também jogava, comentava e questionava a partir da estrutura em que estávamos nos inserindo: as condições previstas no edital e o contexto do concurso FIAT Mostra Brasil. O projeto se desenvolveu a partir de uma construção tautológica de nossa inserção no circuito (e o próprio título do trabalho já remete a isso); além de produzir uma brecha na estrutura em questão para inserir outra pessoa entre os artistas selecionados, estando inclusive constando como artista “oficial” da mostra.

Em outra instância, o projeto ainda viabilizava um desdobramento real literal: convidar, através de um sorteio, uma pessoa para uma viagem acompanhada por nós duas, para qualquer lugar do Brasil, com tudo pago, patrocinado pela FIAT. Em nosso caso, este pró-labore estava sendo endereçado à nossa viagem, juntamente com o sorteado, uma vez que a obra só se completaria com a viagem e respectiva inserção da pessoa sorteada na FIAT Mostra Brasil. A estrutura da arte foi cooptada em favor de

---

<sup>57</sup> Em um primeiro momento, buscávamos saber se eles completariam o valor, dependendo do lugar escolhido. Depois tentamos saber sobre a possibilidade de conseguir apoio externo, mas em todas as tentativas de diálogo, eles se mostravam evasivos, reticentes, mas em nenhum momento descartaram a possibilidade de cobrir os gastos. Esta atitude nos fez relaxar em relação à procura de apoio externo, ainda que tivéssemos redigido cartas e entrado em contato primário com a empresa aérea Gol em busca de parceria.

uma situação que se move dentro do real e traz uma intersecção favorável e complementar para além de separações entre sistema da arte e vida cotidiana, pois as congrega. Seria possível um *lugar* para o trabalho, uma delimitação? Com relação à performance *VALE lugar ao sol*, há relevância todas suas etapas (desde a produção), como integrante do processo do trabalho.

Outro aspecto do trabalho foi a introdução de todo um aparato promocional “ordinário” usado para promover o concurso e sorteio, e que deslocava uma estratégia de marketing comercial recorrente e desgastada, para uma proposta artística, espaço de exposição e seu entorno. O que redirecionava o que é de praxe, ressignificando não tanto pela forma – que se apropria da linguagem usual – mas pelo conteúdo: performance-participativa sem ônus comercial. Era fundamental que o material se parecesse com um possível concurso, desses que sorteiam carros e casas, etc. (idéia que nos fez, inclusive, investigar vários exemplos de tais impressos, a linguagem utilizada e sua estética geral). Como aponta Nicolas Bourriaud em seu texto *Post-Production*<sup>58</sup>, se trataria de utilizar a sociedade como um repertório de formas, se apropriando e criando a partir desses códigos da cultura e das formalizações da vida cotidiana, fazendo-os funcionar de outras maneiras, criando novos relatos, experiências e complexidades.

Nesta concepção de arte e vida, encontra-se, então, a estratégia de legitimação, em um comentário que pode parecer sarcástico a respeito do artista e publicidade proferida por Kaprow:

[...] aqueles que desejam ser chamados artistas, para que tenham todos ou alguns de seus atos e idéias considerados arte, têm apenas que jogar um pensamento artístico ao redor deles, anunciar o fato e persuadir outros a acreditarem neles. Isso é publicidade<sup>59</sup>.

Quando nos inserimos em um projeto institucional, como nesse exemplo do *VALE Lugar ao Sol*, acabamos por nos apropriar da lógica da grande corporação promotora. Da mesma forma que a Fiat fez, criando um projeto cultural, se isentando dos impostos e ainda se autopromovendo através desse meio cultural, fizemos nós, nos evidenciando literalmente às suas custas. Criamos um aparato de autogestão e autopromoção às custas da autopromoção da própria empresa FIAT, realizando, então,

---

<sup>58</sup> Bourriaud, Nicolas. *Post-Production*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

<sup>59</sup> Ibid, p. 220.

uma legitimação pelo Outro, incluindo ainda um desconhecido para fazer parte da Mostra e desfrutar conosco de um *lugar ao sol*.

Esse caráter publicitário no trabalho, que joga com a questão de legitimação e, principalmente, com o apelo promocional real, é aplicado no campo da vida como chamariz e atrativo para participação. Neste caso, não importaria se do ponto de vista daqueles participantes, o concurso *VALE lugar ao sol* é ou deixa de ser arte. A proposta, no âmbito funcional, aconteceria tal e qual ocorre na realidade, porém, por se tratar de arte – dentro dos códigos *antifuncionais* desta – traria a público um sorteio sem apelo e/ou referente comercial, pois não traria acoplado nenhum produto ou marca em divulgação no mercado. O que estaria em evidência nesta situação seriam a própria arte, o evento e as artistas implicadas.

O aspecto publicitário remete ainda à estratégia “autopromocional” das artistas que são proponentes e parte do prêmio, do próprio sorteio que promovem. Ou seja, nos revestimos da “aura” de artistas no usufruto de um “lugar ao sol” (status instituído pela própria Mostra), convertendo essa posição em atrativo para o acontecimento do trabalho em sua plenitude. Além do que, inserimos Bruno Aranha, o grande vencedor do sorteio como artista na FIAT Mostra Brasil, desfrutando prazerosamente de sua companhia por um dia, em um *lugar ao sol* na praia do Leblon, Rio de Janeiro.

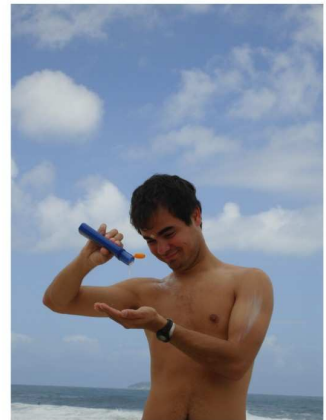
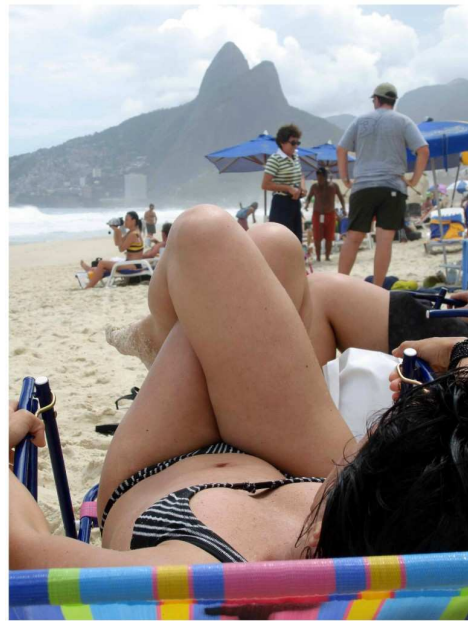
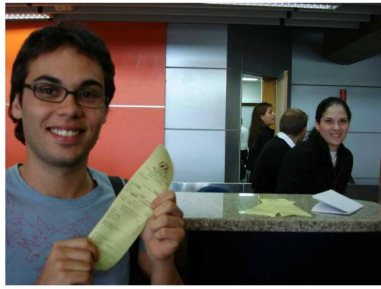
A partir dessa posição de inter-relação social como artistas, percebemos que o lugar de exibição pode ser visto como um espaço de co-habitação, um cenário aberto aos acontecimentos, em que cada instância de ser e de estar posicionado em relação a ela proporcionaria reflexões e experiências diferenciadas, trazendo outro valor a pequenos atos e momentos. Ao mesmo tempo, evocando os valores e questões da arte no momento em que vivemos e atuamos. Trataria-se, pois,



[...] de aprender a converter-se no intérprete crítico das regras sociais jogando com elas e construindo comédias de situação que chegariam a se sobrepor aos relatos impostos. [...] colocar em evidência esses roteiros implícitos, e inventar outros que nos deixariam mais livres<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> BOURRIAUD, Nicolas, op, cit, p.61.





VALE lugar ao sol  
rio de janeiro -19 e 20 novembro 2006





## 2.6 Com Destino<sup>61</sup>

As artistas  
Adriana Barreto & Bruna Mansani em Ação Postal,  
tem o prazer de promover a Mostra

### "Com Destino"

E você \_\_\_\_\_ é um dos convidados a participar.

Para tanto, basta que se utilize do envelope que encaminhamos juntamente com esta carta-convite, já selado e endereçado ao artista Paulo Bruscky. Este envelope funcionará como receptáculo e/ou suporte, etc., de um trabalho *destination specific*.

*Sem Destino* foi uma ação postal realizada por Paulo Bruscky entre 1975 e 1983, onde imprimiu envelopes com seu endereço no remetente, e a frase *Sem Destino* no lugar do destinatário. Ele enviava o envelope selado dentro de outro, para vários contatos em outros estados e países, para que fossem depositados em caixas de correio. As cartas com o tempo depois de rodarem pelo circuito postal voltavam a ele, pois segundo norma dos correios, não se localizando o destinatário, a correspondência retorna ao remetente.

A proposta curatorial para a Mostra *Com Destino* parte desse trabalho como referência, e surgiu após um encontro que tivemos com o artista, de passagem aqui por Florianópolis, e da boa conversa que tivemos com ele.

Farão parte da Mostra somente os artistas que endossarem a proposta enviando sua carta. Quanto ao "Destino" desses trabalhos, uma vez enviados, ficará à cargo do espaço físico e subjetivo do artista Paulo Bruscky.

Fica o convite, como uma possibilidade para um circuito feito da, ou para, criação de novos vínculos e/ou afetividades.

Beijos,

  
Adriana Barreto

  
Bruna Mansani

Florianópolis, julho de 2007.

\*ps: Paulo Bruscky não sabe de nada.

<sup>61</sup> Texto elaborado a partir do trabalho/entrevista realizado por Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima com Adriana Barreto & Bruna Mansani. In: LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo e MANESCHY, Orlando (orgs). *JÁ!EmergênciasContemporâneas*. Belém: UFPA, 2008. [no prelo].

Em 24 de julho de 2007, lançamos a mostra *Com Destino*, a primeira incursão curatorial da dupla Adriana Barreto & Bruna Mansani. Com a participação em potencial de mais de cem artistas de várias regiões do País ela acontece em Recife/PE.

*Com Destino* começou a ser formulada a partir de uma conversa com o artista pernambucano Paulo Bruscky, convidado para falar sobre o seu trabalho no Seminário Relações Espaço-Obra, Circuitos e Sistemas, que Regina Melim oferece no PPGAV-CEART-UDESC. Foi nesta ocasião que tivemos a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Em sua curta passagem por Florianópolis, pudemos entrar em contato com particularidades de sua produção atual e anterior, bem como sua postura diante de seu meio. Ficamos encantadas com tamanha simpatia e acessibilidade, e percebemos um claro diálogo com o nosso processo atual. Motivadas pela curiosidade de Paulo Bruscky sobre a nossa produção e a dos artistas daqui da região, e ainda seu reiterado interesse por intercâmbios, encontramos uma forma de satisfazer e recompensar os bons momentos de sua estada. Através de um diálogo bem-humorado, “clonamos” uma de suas práticas artísticas em relação ao circuito e a crítica institucional, tão presentes em sua fala.

*Sem Destino* foi uma ação postal realizada por Paulo Bruscky entre 1975 e 1983. O seu procedimento nesse trabalho consistia em enviar um envelope selado dentro de outro para vários endereços de contatos pessoais no Brasil e diversos outros países, para que fossem depositados em caixas de correio por cada um daqueles que o recebiam. Cada um desses envelopes possuía o endereço do próprio artista como remetente, e do lado do destinatário constava a frase *Sem Destino* carimbada. As cartas, depois de rodarem pelo circuito postal, com o tempo voltavam a ele, pois, segundo norma dos correios, não se localizando o destinatário, a correspondência deve retornar ao remetente.

*Com Destino*, portanto, partiu de um impulso afetivo, sendo pensada como referência direta a esse trabalho e com uma estratégia muito similar. Listamos todos os artistas possíveis cuja prática nos interessa, bem como muitos amigos de cujos trabalhos gostamos. Passamos a coletar seus respectivos endereços residenciais, que muitas vezes conseguíamos apelando a conhecidos dos convidados, para não ter que

pedir diretamente e estragar a surpresa do convite. Através de uma “carapuça curatorial”, enviamos uma carta a cada um desses artistas.

Dentro de cada carta, havia uma “carta-convite” explicativa e um envelope vazio já selado e endereçado ao artista Paulo Bruscky que continha a frase “Com Destino” carimbada em vermelho. Faria parte da mostra o artista que endossasse a proposta, enviando o envelope com alguma intervenção.

A duração e a configuração da mostra *Com Destino* são indeterminadas, pois não houve uma prévia idealização em relação aos seus resultados. Isso se dá pela incerteza na participação dos artistas convidados e também porque não sabíamos o que seria feito das cartas ao chegarem ao destino, o que ficou ao encargo de Paulo Bruscky. Ele, que a que a princípio não sabia de nada, foi se interando da proposta conforme as cartas foram chegando. Sendo assim, a Mostra se configurou mais como uma idéia, um jogo lançado ao campo da liberdade do Outro. Trata-se de um processo que segue aberto, um *work in progress* que ativamos sempre que surge a oportunidade. Volta e meia, um artista pergunta se ainda há tempo para participar, ao que sempre respondemos positivamente.

Um aspecto relevante é a retomada da arte postal que a mostra propiciou, ou seja, a possibilidade de empregar um procedimento



Produção e envio das cartas-convites e vernissagem  
julho de 2007

que hoje já pode ser considerado

“histórico” envolvendo justamente um artista que foi um dos precursores e figura fundamental para tal prática no Brasil nos anos 70 e 80. Ao escrever na época sobre esta nova prática, o artista comenta que

[...] esta arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiação dos trabalhos (...). O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra<sup>62</sup>.

O circuito postal hoje perdeu muito terreno para a comunicação via internet, atualmente quase não se recebe uma carta, o que a torna algo raro, especial, desejado. Além disso, há o fato de que numa carta existem outras possibilidades sensíveis em oposição à internet, pois se pode proporcionar ao seu destinatário experiências palpáveis, com cheiro, gosto, textura, etc. Além disso, nos interessamos muito pela temporalidade diferenciada da carta, essa suspensão temporal é parte indissociável desta situação específica.

Após um tempo da inauguração da mostra, começamos a receber retornos. Paulo Bruscky nos enviou um postal, sinalizando o agrado com a proposta e a vontade de produzir um catálogo. Uma amiga em comum, Ana Paula Lima, que recentemente esteve em Recife pesquisando o seu arquivo, nos relatou o quão surpreso ficou o artista com a alusão ao seu trabalho, o recebimento das cartas, etc. Inclusive, nesta ocasião, ela teve oportunidade de fotografar alguns trabalhos, que acabaram chegando até nós. Volta e meia, nos surpreendemos também com cartas, postais, trabalhos de artistas participantes da Mostra que chegam à nossa caixa postal, recebemos alguns feedbacks positivos de vários artistas dizendo que gostaram da experiência. De algum modo, as informações chegam. Esse fator surpresa e a curiosidade presentes nesta situação são elementos importantes no que diz respeito a nossas proposições, que frequentemente deixam um espaço em aberto para isso. Nesta convocatória postal, nos interessava a relação pessoa a pessoa; a comunicação e a troca; novos vínculos possíveis; o compartilhamento entre desconhecidos e conhecidos, a temporalidade diferenciada em uma experiência e meio impregnado de história; o encanto pelas malhas de compartilhamento desinteressado e interessado.

---

<sup>62</sup> FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 374-375.

Mas, como artistas, também ficávamos imaginando possibilidades de intervenção, conteúdo, subversões a partir do convite. Houve o caso do artista Alex Cabral, integrante da primeira leva, que teve como ponto focal de sua participação justamente quebrar o caráter surpresa da Mostra a seu destinatário! Sabemos também de artistas que não enviaram a carta, e muitos disseram que ainda estavam decidindo o que enviariam. Se pensarmos na relação com o *Sem Destino* do Paulo, que também implicava o envio de cartas dentro de outros envelopes a amigos em diversas partes do mundo, esses colaboradores precisavam apenas jogar a carta numa caixa de correio para acionar a continuidade do processo do trabalho, não havia uma demanda para que criassem algo ativo para além da seqüência do circuito criado. Toda a estória estava centrada nessa questão, do circuito postal e seu funcionamento na época da ditadura militar, com relação à circulação de informações perigosas, sigilosas, possivelmente comprometedoras. Paulo Bruscky, em um texto escrito em 1976, comenta sobre as implicações desta prática, apontando que na Arte Postal as principais funções da arte eram informação, protesto e denúncia, o que estava diretamente relacionado à situação vivida numa época de ditadura e das possibilidades de subverter suas restrições. A seu ver, tratava-se também de uma resposta política à especulação capitalista do mercado de arte, tornando-se uma prática alternativa que o artista qualificou como antiburguesa, anticomercial e anti-sistema. Já *Com Destino* está talvez mais ligada a essa relação com o circuito de arte e suas brechas. Além do que, demanda um envolvimento mais efetivo por parte dos convidados, pois eles teriam que produzir algo, com a ressalva de que, na convocatória, através da carta-convite, ficava bem claro que a pessoa participaria apenas se quisesse.

Um outro aspecto a ser problematizado surgiu com o andamento do trabalho e nos serviu como um “plus” conceitual e reflexivo: além do ingênuo contato, troca e inter-relações, a Mostra *Com Destino* joga com a recente valorização e possível futura institucionalização do rico arquivo de Paulo Bruscky e a possibilidade de se fazer parte dele. Como artista que desde o início dos anos 70 sempre questionou as instâncias de legitimação e o circuito artístico oficial, atuando com uma postura política provocativa, tendo produzido e agenciado suas proposições com grande autonomia e independência, e cujo trabalho era constantemente recusado em salões e exposições,

Paulo Bruscky é hoje considerado um dos grandes artistas da época<sup>63</sup>. Tanto sua produção quanto o conteúdo de seu arquivo constituem uma memória viva de mais de quatro décadas, e seu trabalho é acolhido nas mais importantes instituições de arte do País.

A questão da institucionalização é um aspecto a ser considerado nesta proposição com relação à estratégia de inserção de ações alternativas e periféricas dentro do sistema institucional. O arquivo de Bruscky é conhecido por sua vasta coleção de arte conceitual; revistas de arte; livros de artista; documentação de grupos internacionais como Fluxus, materiais de diversas nacionalidades que chegaram através da rede postal, na qual, por exemplo, se comunicavam artistas do Leste europeu, então comunistas, com artistas de países em ditadura militar na América Latina. O arquivo contém também toda uma gama de produção desconhecida do circuito tradicional, bem como trabalhos de importantes artistas, que Paulo Bruscky já doou em vida para o MAC de São Paulo. A Mostra *Com Destino* está diluída na profusão sem fim de outras milhões de coisas interessantes que compõem o arquivo, portanto, o seu destino final também será a institucionalização fazendo parte de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do País. Se um dia poderá ser acessado por um público maior, não se pode prever.

Questão esta que é largamente problematizada por Cristina Freire em seu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. Nele, a pesquisadora dedica-se à produção de arte conceitual, arte postal, livro de artista e demais itens do acervo do MAC-USP, e aponta para a urgência de que as instituições adquiram uma outra postura com relação ao caráter artístico desse material e passem a criar novos procedimentos teóricos e práticos para o acesso a esses trabalhos, bem como outras formas de disponibilizá-los ao público.

Instituição, curadoria, pesquisa e artistas, todos parte de uma mesma instituição arte. Quando existe uma verdadeira abertura



Cartas que chegaram ao destino - detalhe  
Arquivo Bruscky, Recife/PE  
Imagem cedida por Ana Paula Lima

<sup>63</sup> Em 2006, foi lançado o livro *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Organizado pela pesquisadora Cristina Freire.

para a comunicação e troca, realmente podem enriquecer e criar projetos interessantes juntos, de forma a alastrar essa comunicação também para o público.

## **2.7 Projetos não realizados**

(uma contribuição para a Agência de Projetos Irrealizados de Hans Ulrich Obrist)

A partir de agora, gostaríamos de reservar um espaço para apresentar alguns projetos não realizados, o que consideramos se tratar de uma substancial contribuição para o arquivo de projetos irrealizados de Hans Ulrich Obrist. Para tanto, gostaríamos de publicar em primeira mão um fragmento da entrevista que conce[be]demos<sup>64</sup> ao curador no início de 2008<sup>65</sup>, na qual problematizamos, dentre outras questões, a instância projetual de existência dos trabalhos, sobre impermanência histórica, postura artística e construção de realidades.

Obrist afirma que, no decorrer das centenas de entrevistas que tem realizado nesses últimos anos, a única questão recorrente envolve os projetos não realizados de cada artista. Ele atenta para o fato de que normalmente tais projetos nunca são publicados e, conseqüentemente, não são conhecidos ou caem no esquecimento. Acreditando que tais projetos são fundamentais para a construção de realidades, considera que a criação de uma espécie de memória para eles seja fundamental.

Partindo dessa premissa, criou a Agência de Projetos Irrealizados, que consiste em uma espécie de arquivo dinâmico e memória para tais projetos, que incluem as referências anteriores para sua concepção sua reverberação para trabalhos futuros. Inicialmente, o projeto era direcionado apenas para artistas visuais, mas logo sentiu a necessidade de incluir arquitetos, compositores, escritores e cientistas ao perceber a importância de uma expansão para além do campo da cultura visual como uma ponte com outros meios<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Trata-se de um jogo de palavras que combina os verbos conceber e conceder, seu uso aqui não é casual e sim uma chave para a compreensão dessa entrevista.

<sup>65</sup> As questões dessa entrevista são uma livre adaptação das conversas de Hans Ulrich Obrist com seus entrevistados no livro. OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora!* Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006. p.115.

<sup>66</sup> *Printed Project. I cant't work like this.* Curator/Editors Anton Vidokle and Tirdad Zolghadr. Published by Visual Artists Ireland, 2007. p.83.



ue  
da  
de

ra-

n-  
ez  
no

ra-  
fia

ar  
ca

o  
n-

do  
ra-  
n,

e  
ir.  
ue  
or-  
m  
ue  
cil

(...)

**HUO:** *Vocês poderiam me falar sobre seus mais caros projetos não realizados? É uma questão que eu gosto de perguntar para os artistas em relação ao espaço arquitetural, porque em arquitetura os projetos irrealizáveis são instrumentos importantes [...]. Mas no mundo da arte, as pessoas ficam quase envergonhadas de falar sobre projetos não realizados por que tomam isso como fracasso, eu acho que isso deveria mudar, por que projetos irrealizados mostram como nós podemos mudar, como os museus precisam mudar, para fazer com que as coisas aconteçam.*

**A&B:** Você falando sobre arquitetura nos faz pensar como ela se faz presente em nossos trabalhos. Neste caso, gostaríamos de sublinhar o termo arquitetura como uma estratégia que se constrói em torno de uma idéia, espaço ou complexo com o qual buscamos nos relacionar. Nosso espaço arquitetural engloba o que poderia ser denominado *Performance Situation Specific* que trataria algo a mais que um empreendimento puramente matérico, de modo que, se houver uma construção propriamente dita, estaria inclusa nesse sistema arquitetural de inter-relação. Essa coisa de vergonha não é mesmo com a gente, e o fracasso, bom... é apenas uma questão de ponto de vista! Em alguns casos, acreditamos que um projeto não realizado por recusa, por exemplo, que pode ser reconhecido como um possível fracasso exerce sua função. Imaginamos o momento em que a comissão se reúne e o instante em que o projeto submerge, isso pra nós também é um acontecimento! Em outra instância, o projeto pode ser pensado para uma situação e reativado em outra, nunca se sabe. Temos um exemplo que nos é caro, que foi o projeto que enviamos para a VERBO de 2007. Esse evento foi criado em 2005 e tem como objetivo reunir artistas que desenvolvem trabalhos ligados à performance, e procura possibilitar um ambiente de convivência que permita encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências, do Brasil e do mundo. Tendo participado da edição de abertura e já conhecendo sua proposta, funcionamento, espaço (Galeria Vermelho/SP) e corpo curatorial,

pensamos em um trabalho que praticamente não apareceria dentro de uma Mostra de Performances que tem como característica o caráter espetacular das ações. A nossa proposição era um pouco mais diluída, nos bastidores. Em 2007, assim como em 2005, o evento ainda não oferecia qualquer forma de subsídio para o artista convidado ou para produção do trabalho. Desse modo, pensamos uma performance exclusivamente para o contexto e condições do evento VERBO na Galeria Vermelho, que consistia em um acordo entre direção da Galeria e o dono do restaurante que funciona dentro da Galeria. A idéia era trabalhar como garçonetes dentro do restaurante da Galeria, o que garantiria a nossa subsistência e presença constante em um evento referência para nós, no qual gostaríamos muito de estar presentes. O trabalho funcionaria com a articulação do conceito de *performance situation specific*, abarcando essas ações duplamente funcionais, pois atuam paralelamente tanto no campo da arte, quanto na vida cotidiana. O título do trabalho era *Artistas no vermelho em Ação sem verba*.

**HUO:** *Sim, mas esse projeto não foi realizado em função de uma rejeição, vocês têm outros projetos que eram grande demais ou que por algum motivo não puderam ser concretizados?*

**A&B:** Sim, por pouco não organizamos um Bingo! Ele iria se chamar O GRANDE BINGO DA VISITA *Porque precisamos de público*. Isso foi no início de 2007, época em que nos reunimos com muito entusiasmo para pensar no que teria sido nossa primeira individual. A idéia veio do impulso de popularizar um espaço que conhecemos em Criciúma, cidade industrial do sul de Santa Catarina, que conta com um Centro Cultural que passou a investir em propostas de arte contemporânea organizadas pela então curadora Rosângela Becker. Tivemos a oportunidade de conhecer o espaço em exposições anteriores a nosso convite, e o que mais nos chamou a atenção, além do excelente espaço físico e um ótimo suporte por parte da instituição, foi justamente a falta de público. Se na abertura apareciam muito poucas pessoas, durante

cor  
imj

S: A  
chi

HU  
Jul

do

ent

me

te, i

si n

ach

exó

cor

dev

na,

que

exti

um

de r

Ch

s: E

HU

fate

do

ue  
da  
de  
  
a-  
  
n-  
ez  
no  
a-  
fia  
ar  
ca  
o  
n-  
  
do  
a-  
n,  
  
e  
r.  
ue  
or-  
m  
ue  
cil

o mês de exposição, segundo relatos de Rosângela, exceto escolas agendadas, raramente entrava alguém no espaço realmente interessado em ver as exposições. A partir daí, pensando exatamente nesse contexto, e ainda levando em consideração as possibilidades, pois Criciúma é uma cidade industrial e rica, pólo em fabricação de cerâmica, etc., pensamos em uma exposição que fosse tanto chamariz de público quanto uma tentativa de mobilizar e chamar a atenção da iniciativa privada para a necessidade de investir em cultura. Contudo, parece que demoramos para chegar! Problemas administrativos e divergências por parte da diretoria com relação ao caráter das exposições no espaço culminaram na súbita mudança da curadora responsável pelo espaço, o que fez com que nosso projeto ficasse em suspenso pouco antes de seu início!...

**HUO:** *Mas o que estaria em exposição?*

**A&B:** Basicamente, o público, o bingo seria o chamariz! Trata-se de uma performance participativa que teria como foco central criar uma estratégia para mobilizar a comunidade criciumense em geral para visitar uma exposição de arte contemporânea, a ser realizada em seu espaço cultural. Cientes de que a falta de público é uma característica comum principalmente em se tratando de arte contemporânea, para a qual a falta de uma familiaridade, o afastamento e a especificidade dos temas acabam se tornando obstáculo, consideramos pertinente pensar estas questões através de um trabalho que interconectasse de forma prazerosa e abrangente público, exposição, o espaço cultural, meios de comunicação, fomentadores em geral e a própria cidade. A exposição proporcionaria, assim, uma perspectiva diferente e inesperada para o público, que seria convidado ou confundido para uma participação direta ou ativa no trabalho, e, mesmo sem saber, faria parte de sua constituição. A performance se iniciaria anteriormente à abertura da exposição. Junto com a equipe de produção do espaço cultural de Criciúma, contataríamos empresas e a iniciativa privada local para arrecadação dos

prêmios de nosso bingo, em troca ofereceríamos uma sala da mostra como espaço publicitário para patrocinadores que teriam autonomia para pensar na disposição de suas logomarcas e possíveis brindes, folders, adesivos, etc. O convite para exposição teria uma dupla função, pois seria também a cartela de bingo que distribuiríamos gratuitamente por toda a cidade alguns dias antes da abertura. A ironia do incentivo: aquêm educação, lazer/prazer... Oferecemos... Prêmios como brindes por uma visitação a uma exposição de arte contemporânea! O evento Bingo aconteceria no meio do período da exposição com retirada dos prêmios no seu encerramento, pois todos esses prêmios arrecadados estariam expostos em uma outra sala da exposição.

**HUO:** *Algum projeto em vias de se realizar?*

**A&B:** Há, sim! Alguns já em estado de formulação, como no caso da proposta que pretendemos enviar para a seleção 2008 do Rumos Itaú Cultural. Como a gente não estudou a fundo o edital e não se inteirou de como será o processo de escolha dos trabalhos desse ano, fica difícil dizer algo muito preciso. Mas já temos até um título provisório, que seria algo como *Rumo ao Infinito*. A idéia é jogar diretamente com o próprio título do evento, né? Mas não sabemos ao certo como isso se dará... Pensamos nas características do evento que diz respeito a seu porte; a visibilidade excessiva da instituição patrocinadora e a dos envolvidos na produção do evento; a questão da isenção garantida por lei e o subsequente auxílio que a instituição-evento oferece a seus participantes artistas (razão primordial de sua existência), que, para além da montagem do próprio trabalho, é de recurso zero. Esses seriam aspectos primordiais a se levar em conta, depois o edital, ou seja, temos que estudar...

(...)

cor  
imp

S: A  
chi

HU

Jul

do

ent

me

te, i

si n

ach

exó

con

dev

na,

que

ext

um

de r

Ch

s: E

HU

fatc

do

con

de t

o le

sant

pou

## 2.8 FEITO PARA VOCÊ - 2008

(Uma retroalimentação teórico-prática)



Finalizando este capítulo, gostaríamos de apresentar um trabalho que se converte em um amálgama entre a teoria e a prática, que vêm sendo articuladas até agora em nossas pesquisas. As páginas a seguir apresentam a inscrição que realizamos para a seleção do programa Rumos Itaú Cultural edição 2008-2009, como um trabalho artístico, tendo como instância de realização o momento de estudo e seleção das propostas pelos curadores.

Para nós, essa instância de realização prescinde de sua seleção de fato, pois o projeto foi criado para ser efetivo já como possibilidade, apesar de tratar-se de propostas factíveis se aceitas pelo programa Rumos Itaú Cultural.

**FEITO PARA VOCÊ - 2008**  
6 projetos para o Programa Rumos Itaú Cultural 2008/2009  
*Adriana Barreto & Bruna mansani*

## Conceito e Interesses da dupla *Adriana Barreto & Bruna Mansani*

Nós Adriana Barreto & Bruna Mansani, apresentamos para o programa Rumos Itaú Cultural 2008/2009 projetos desenvolvidos especificamente para este evento. Eles seguem a lógica de uma série de trabalhos que realizamos desde 2005 onde nos apropriamos da situação que nos acolhe para criar uma estratégia bem humorada de interação com as partes envolvidas (público, instituição, curadoria, comunidade artística, etc.) seja ela criada por nós mesmas, ou a que porventura tivemos oportunidade de participar, como eventos e exposições.

O campo conceitual de todos os trabalhos gravita em torno de questões críticas pertinentes ao nosso momento enquanto artistas emergentes, o meio artístico, que transitamos, e/ou tentamos, abordando estes aspectos sob diferentes artifícios e subterfúgios, trazendo em seu complexo de atuação o *environnement* do evento do qual pretendemos nos inserir e seu público, no que denominamos *Performance Situation Specific*. O que se converte em um jogo estabelecido para tanto levantar questionamentos sobre o sistema de arte, como propor situações que, diluídas na vida, possibilitem experiências diferenciadas do comum a todo complexo envolvido, em uma ação dual e retro-alimentar entre arte e vida. Para tanto utilizamos de procedimentos cotidianos, como rifas, ou a promoção de um sorteio, vales, cartões de visita, jogos, etc., numa estratégia clara de visibilidade e autopromoção, mas que também abre espaço para assimilação e/ou decodificação no campo da vida cotidiana.

*Performance Situation Specific* é um termo que se remete a conceitos já estabelecidos ou mesmo “lugar comum” para a arte contemporânea e para pessoas que estão envolvidas com o meio (automaticamente pode ser associado a *site specific* por exemplo). Pode funcionar como uma categoria, no jogo das categorizações e enquadramentos, enquanto que para nós, o termo designa o nosso **princípio tático de funcionamento** que inicia no momento em que começamos a estudar um edital, por exemplo. Desse modo, pode-se pensar em uma justaposição literal entre *performance* + *situação* + *específico* em nossa designação. *Performance*, como a maneira em que nos posicionamos e pensamos no meio arte, *Situação*, como confluência entre evento, instituição promotora, público, artistas, Críticos e Curadores, etc., e o *Específico*, ou seja, a especificidade do momento que leva em consideração o complexo da conjuntura.

Estamos encaminhando como proposta 06 projetos que partem desse modo operativo, tendo como mote nossa própria inscrição e posterior interação com o evento Rumos Itaú Cultural. São eles:

Projeto 1  
**Nosso Cartão** - 2008  
*Performance Situation Specific*  
Categoria Rumos: Performance + Site Specific

Protótipo do cartão



**- Descritivo do projeto:**

Ação diluída na situação social da abertura da exposição Rumos 2008/2009, onde nossos cartões de visita seriam distribuídos em mãos, nos momentos em que a oportunidade surgisse. Um prolongamento urbano de nossa performance aconteceria com a distribuição dos mesmos em diferentes tipos de estabelecimentos que possuam mural ou espaço disponível para esse tipo de divulgação, funcionando como algo entre uma situação artística, social e comercial.

No espaço expositivo será construído uma ambientação. Uma faixa de parede pintada de vermelho vinda do teto ao chão, com 2 metros de largura, que contará com um suporte para os cartões, de acrílico vermelho, fixado na parede e uma planta ornamental ao lado.

**- Materiais necessários e previsão orçamentária:**

1000 cartões de visita em papel triplex com plastificação brilhante – R\$125,00  
Porta-cartão em acrílico vermelho – R\$50,00  
Planta ornamental de nome popular “Comigo ninguém pode”, com vaso – R\$120,00

**- Esboço/Croqui + Especificações:**



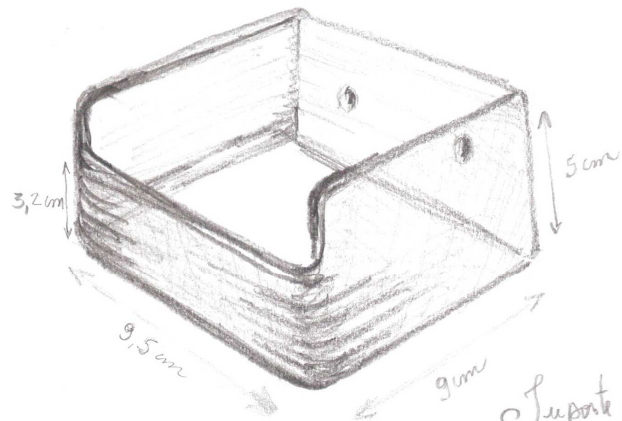
Projeto 1  
Povo Bartão - 2008  
Ambiente

2 m

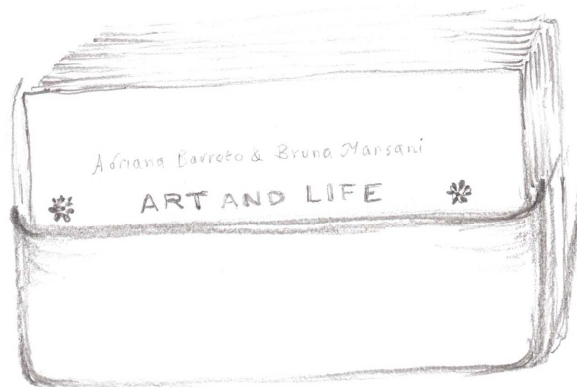
planta de orquídea, do chão ao teto



1,30 m



Suporte de parede  
para os cartões



## Projeto 2

**RUMOS Hiper Trunfo** (artistas emergentes) – 2008

*Performance Situation Specific*

Categoria Rumos: Performance + Site Specific

### - Descritivo do projeto:

Criaremos um jogo que envolve os até 45 selecionados na edição 2008/2009 do Rumos Itaú Cultural, [similar ao conhecido jogo educativo Super Trunfo] onde cada artista ou grupo selecionado se converterá em uma de suas cartas. Os dados artísticos curriculares e biográficos inseridos em nosso jogo serão aqueles enviados pelo próprio artista ao se inscrever no programa Rumos Artes visuais, ou mediante entrevista com cada um dos contemplados.

As cartas possuem os seguintes campos de informação: Anos de atuação, Salões e prêmios, Exposições coletivas, Exposições individuais, Intervenções urbanas, Iniciativas de artista e Índice de promissoridade (este índice é produto da soma dos itens acima mencionados).

Carta hiper trunfo fantasia  
(frente e verso) e arte  
gráfica provisória



**RUMOS Hiper Trunfo Como jogar:** embaralhar as cartas e distribuí-las entre os jogadores. A última carta entregue é a carta do início do jogo. Quem estiver à direita do participante que distribuiu as cartas inicia o jogo. Ele escolhe uma das características de sua primeira carta e lê em voz alta. Por exemplo, *Número de exposições individuais*. Depois os jogadores lêem, cada um na sua vez, o valor correspondente em sua respectiva carta. Ganha aquele que tiver o maior valor. O vencedor da rodada recebe as cartas dos outros jogadores, colocando-as atrás do seu monte de cartas e escolhe uma característica que está em sua carta seguinte.

**No caso de empate:** se dois ou mais jogadores possuírem cartas do mesmo valor os demais depositam suas cartas na mesa e os que empataram decidem a vitória. Para isso quem iniciou a jogada escolhe outra característica da próxima carta. Quem tiver o valor mais alto ganha todas as cartas da rodada.

Carta **RUMOS Hiper Trunfo**: a carta RUMOS Hiper Trunfo é embaralhada junto com as demais. Suas informações superam as características de todas as outras cartas que sejam marcadas com **B**, **C** e **D**, sem levar em consideração os valores. Ela perde apenas se um dos jogadores tiver uma carta marcada com a letra **A** (farão parte desta categoria os artistas com maior índice de promissoridade).

A proposta é colocar **RUMOS Hiper Trunfo** disponível para ser jogado pelo público no espaço expositivo, que será composto de três mesas e bancos.

O jogo será produzido em gráfica, com uma tiragem de até 1000 exemplares. Esse múltiplo poderia ser colocado à venda no próprio Itaú Cultural ou livrarias e lojinhas de diferentes espaços culturais durante o período de exposições e itinerâncias do Rumos, com o valor máximo de R\$15,00. O montante das vendas do jogo seria revertido em partes iguais a todos os artistas e/ou grupos integrantes do **Rumos Hiper Trunfo** versão artistas emergentes, à título de pró-labore simbólico.

Todas as fontes e diagramação utilizadas na versão final dos cartões, bem como no espaço expositivo do jogo, serão baseadas na estética do material gráfico desta edição do Rumos Itaú Cultural.

**- Materiais necessários e previsão orçamentária:**

Produção de 45 cartões coloridos frente e verso:

Em Gráfica

45 cartas - 4x4 (papel cartão supremo/duo design 300grs) 8,5x5,5 + verniz uv total + faca especial + verniz bd total frente

Tiragem de 300 – R\$1.473,00 (valor unitário R\$4,90)

Tiragem de 1000 – R\$2.240,00 (valor unitário R\$2,24)

Há possibilidade de produzir os jogos unitariamente em bureau de impressão, o preço será menor, e o acabamento similar ao protótipo enviado. Nesse caso a confecção de 8 jogos de 45 cartas sairá por R\$52,00.

Caixa de acrílico para suporte – R\$5,00

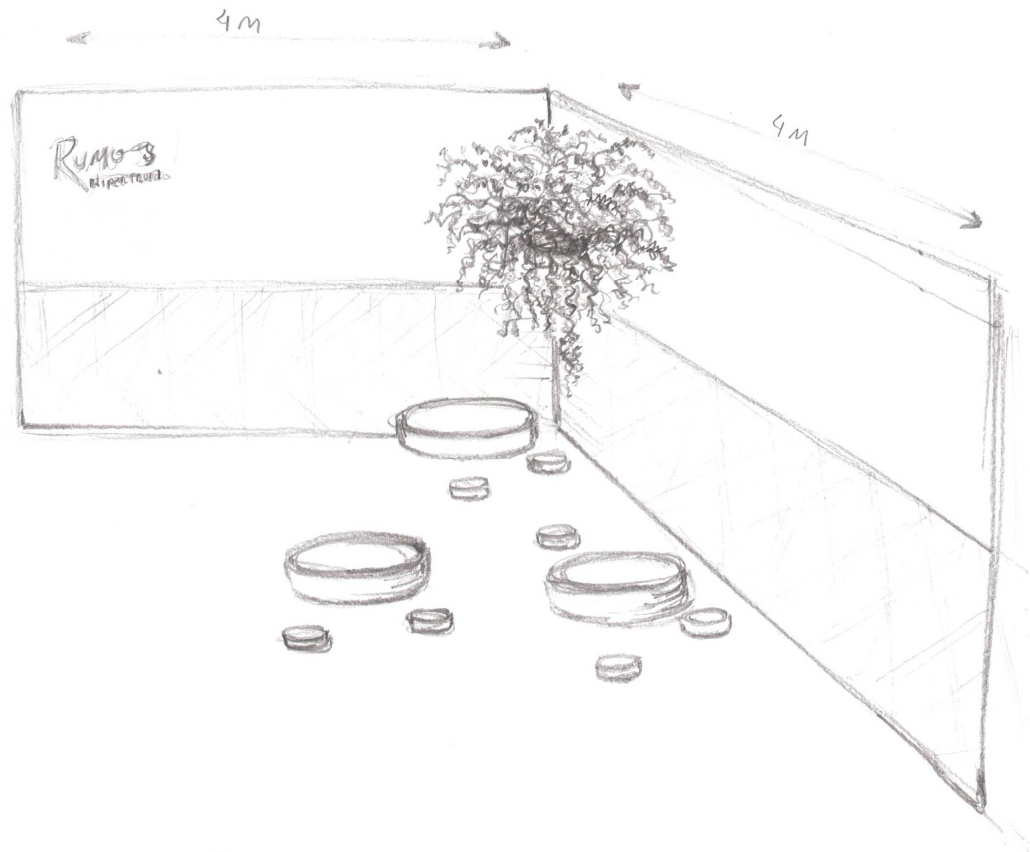
Planta ornamental de nome “Dinheiro em penca”, com vaso – R\$50,00

Papel de parede – R\$85,00 (bobina)

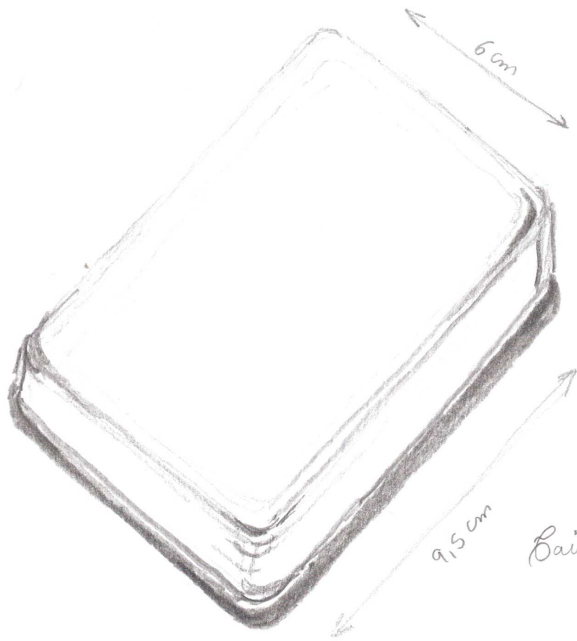
Slogan do jogo adesivado na parede

Mesa e bancos – os móveis poderão ser substituídos por móveis do próprio Itaú Cultural ou produzidos na montagem

**- Esboço/Croqui + Especificações:**

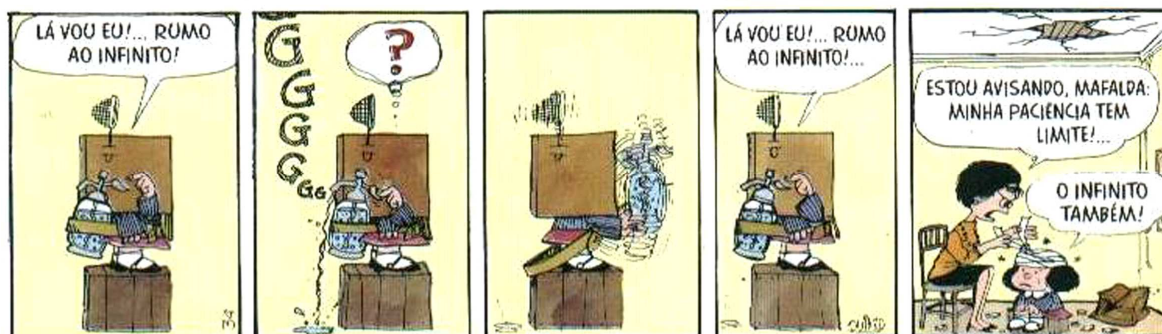


Projeto 2  
Rumos Super Trunfo (artistas emergentes) - 2008  
Ambiente



Baixinha para Ruyes  
Hiper Trufo

Projeto 3  
**Promoção Rumo ao Infinito - 2008**  
*Performance Situation Specific*  
Categoria Rumos: Performance + Site Specific



**- Descritivo do projeto:**

Trata-se de uma promoção através de um número de telefone onde qualquer pessoa poderá concorrer criando uma frase que justifique por que gostaria de ir **rumo ao infinito** juntamente com as artistas Adriana Barreto & Bruna Mansani. As dez melhores frases escolhidas pelas próprias artistas concorrerão a um **passeio ao planetário**, ciceroneado por elas.

Esta promoção seria realizada na semana em que as artistas estiverem presentes na cidade, para que possam fazer a divulgação, escolher a frase vencedora e efetuar o passeio. As artistas distribuirão panfletos em outros locais, fora do espaço expositivo, para a abrangência de um público não especializado tanto para a proposta quanto para a exposição, pois essa linha telefônica, durante a promoção poderá ser acessada de qualquer lugar da cidade.

Versão fantasia do áudio da  
promoção veiculada na secretária  
eletrônica do número da promoção

**- Materiais necessários e previsão orçamentária:**

Aquisição de linha telefônica – (pode ser uma linha da própria instituição, a ser utilizada temporariamente)

Aparelho telefônico (com ligação direta para o número da promoção) – R\$30,00

Lustre de Sistema Solar – R\$200,00

Luminária em forma de foguete – R\$85,00

Banco – preços variáveis de R\$50,00 à R\$200,00

(esses objetos decorativos para ambientação poderiam ser adquiridos em caráter de consignação)

Panfleto de divulgação com espaço para rascunho da frase – milheiro R\$80,00

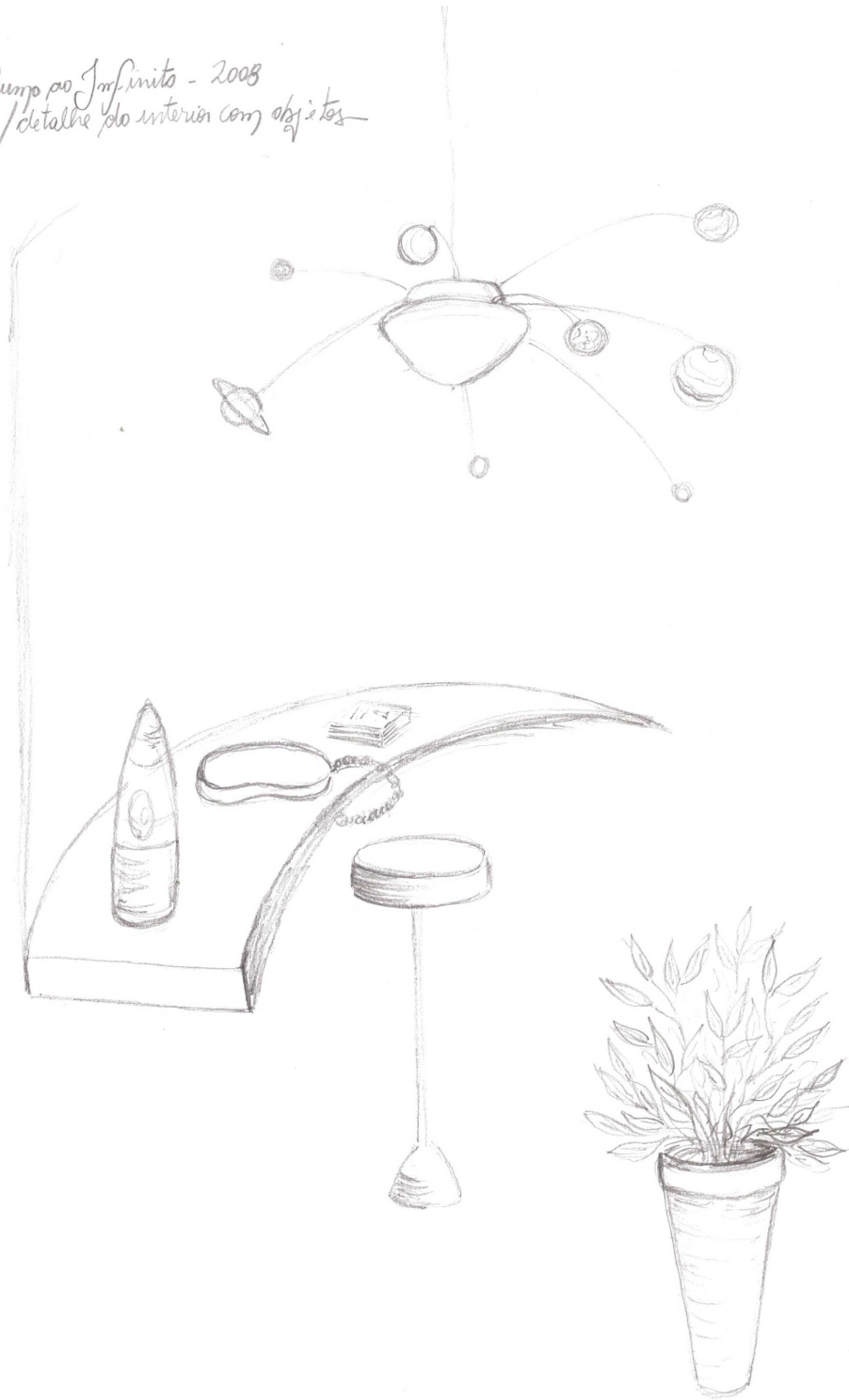
Planta ornamental de nome “Abre caminho”, com vaso – R\$30,00

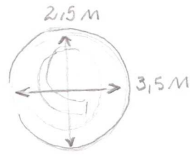
Passeio ao Planetário – R\$50,00 (entre transporte e ingressos para 3 pessoas)

**- Esboço/Croqui + Especificações:**

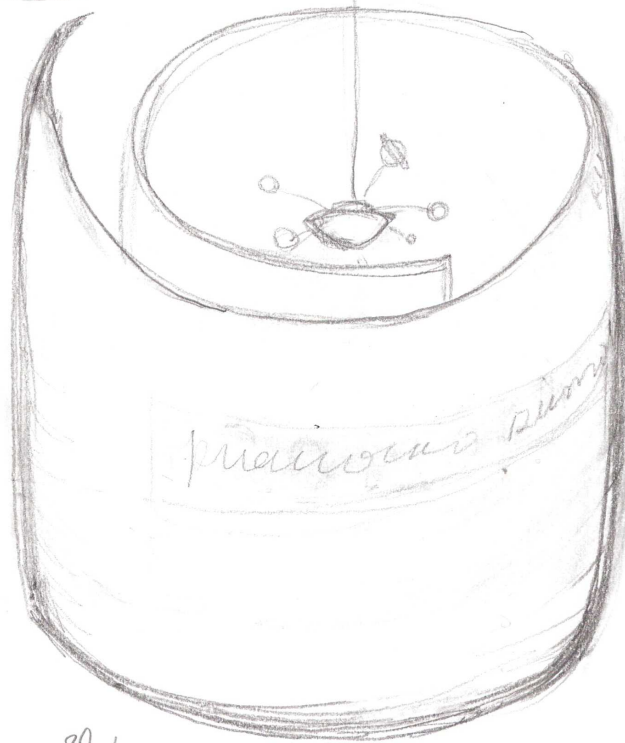


Projeto 3  
Promoção Grupo ao Infinito - 2008  
Ambiente / detalhe do interior com objetos -





Vista aérea ←



Vista externa do ambiente

Projeto 4

**Interview**

(uma contribuição para a Agência de Projetos Irrealizados de Hans Ulrich Obrist)

*Performance Situation Specific*

Categoria Rumos: Performance + Site Specific



**- Descritivo do projeto:**

Trata-se da divulgação de uma entrevista fictícia com o curador suíço Hans Ulrich Obrist que se interessa enormemente por arte, conversas, trocas e especialmente por projetos não realizados. Segundo ele mesmo argumenta o fato de tais projetos não terem sido realizados efetivamente, não neutraliza o seu plano de “criação de realidade”, a partir de sua publicação.

Dentre os assuntos tratados na conversa essa questão aparece como ponto central, pois como ele, consideramos tais projetos fundamentais como parte de nosso processo, por se tratarem de estratégias pensadas exclusivamente para contextos que não se realizaram, seja pelo surgimento de uma impossibilidade da outra parte, seja por uma recusa, por exemplo, por parte de uma comissão curatorial.

O impresso com a entrevista será produzido aos moldes do projeto gráfico do volume original *Interviews* de Hans Ulrich Obrist. Confeccionado em formato de livrinho, de 16 páginas com capa, tamanho 12x18cm.

**Materiais necessários e previsão orçamentária:**

Tiragem de 300 – R\$243,00

Tiragem de 500 – R\$285,00

Tiragem de 1.000 – R\$390,00

Planta ornamental de nome “Árvore da Felicidade”, com vaso – R\$140,00

Mesa circular com furo central – pode ser confeccionada pela montagem

Puffs – podem ser substituídos por móveis do Itaú Cultural

## - Esboço/Croqui + Especificações:

(segue um fragmento da entrevista - realizada em janeiro de 2008)

[...]

**HUO:** *Vocês poderiam me falar sobre seus mais caros projetos não realizados? É uma questão que eu gosto de perguntar para os artistas em relação ao espaço arquitetural, porque em arquitetura os projetos irrealizáveis são instrumentos importantes [...]. Mas no mundo da arte, as pessoas ficam quase envergonhadas de falar sobre projetos não realizados por que tomam isso como fracasso, eu acho que isso deveria mudar, por que projetos irrealizados mostram como nós podemos mudar, como os museus precisam mudar, para fazer com que as coisas aconteçam*<sup>67</sup>.

**A&B:** Você falando sobre arquitetura nos faz pensar como ela se faz presente em nossos trabalhos. Neste caso, gostaríamos de sublinhar o termo arquitetura como uma estratégia que se constrói em torno de uma idéia, espaço ou complexo com o qual buscamos nos relacionar. Nosso espaço arquitetural engloba o que poderia ser denominado *Performance Situation Specific* que trataria algo a mais que um empreendimento puramente matérico, de modo que, se houver uma construção propriamente dita, estaria inclusa nesse sistema arquitetural de inter-relação. Essa coisa de vergonha não é mesmo com a gente, e o fracasso, bom... é apenas uma questão de ponto de vista! Em alguns casos, acreditamos que um projeto não realizado por recusa, por exemplo, que pode ser reconhecido como um possível fracasso, exerce sua função. Imaginamos o momento em que a comissão se reúne e o instante em que o projeto submerge, isso pra nós também é um acontecimento! Em outra instância, o projeto pode ser pensado para uma situação e reativado em outra, nunca se sabe. Temos um exemplo que nos é caro, que foi o projeto que enviamos para a VERBO de 2007. Esse evento foi criado em 2005 e tem como objetivo reunir artistas que desenvolvem trabalhos ligados à performance, e procura possibilitar um ambiente de convivência que permita encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências, do Brasil e do mundo. Tendo participado da edição de abertura e já conhecendo sua proposta, funcionamento, espaço (Galeria Vermelho/SP) e corpo curatorial, pensamos em um trabalho que praticamente não apareceria dentro de uma Mostra de Performances que tem como característica o caráter espetacular das ações. A nossa proposição era um pouco mais diluída, nos bastidores. Em 2007, assim como em 2005, o evento ainda não oferecia qualquer forma de subsídio para o artista convidado ou para produção do trabalho. Desse modo, pensamos uma performance exclusivamente para o contexto e condições do evento VERBO na Galeria Vermelho, que consistia em um acordo entre direção da Galeria e o dono do restaurante que funciona dentro dela. A idéia era trabalhar como garçonetes dentro do restaurante da Galeria, o que garantiria a nossa subsistência e presença constante em um evento referência para nós, no qual gostaríamos muito de estar presentes. O trabalho funcionaria com a articulação do conceito de *performance situation specific*, abarcando essas ações duplamente funcionais, pois atuam paralelamente tanto no campo da arte, quanto na vida cotidiana. O título do trabalho era *Artistas no vermelho em Ação sem verba*.

**HUO:** *Sim, mas esse projeto não foi realizado em função de uma rejeição, vocês têm outros projetos que eram grande demais ou que por algum motivo não puderam ser concretizados?*

**A&B:** Sim, por pouco não organizamos um Bingo! Ele iria se chamar O GRANDE BINGO DA VISITA – *Porque precisamos de público*. Isso foi no início de 2007, época em que nos reunimos com muito entusiasmo para pensar no que teria sido nossa primeira individual. A idéia veio do impulso de popularizar um espaço que conhecemos em Criciúma, cidade industrial do sul de Santa Catarina, que conta com um Centro Cultural que passou a investir em propostas de arte contemporânea organizadas pela então curadora Rosângela Becker. Tivemos a oportunidade de conhecer o espaço em exposições anteriores a nosso convite, e o que mais nos chamou a atenção, além do excelente espaço físico e um ótimo suporte por parte da instituição, foi justamente a falta de público. Se na abertura apareciam muito poucas pessoas, durante o mês de exposição, segundo relatos de Rosângela, exceto escolas agendadas, raramente entrava alguém no espaço realmente interessado em ver as exposições. A partir daí, pensando exatamente nesse contexto, e ainda levando em consideração as possibilidades, pois Criciúma é uma cidade industrial e rica, pólo em fabricação de cerâmica, etc., pensamos em uma exposição que fosse tanto chamariz de público quanto uma tentativa de mobilizar e chamar a atenção da

---

<sup>67</sup> Livre adaptação de uma questão feita por Hans Ulrich Obrist a um de seus artistas entrevistados. p.61.

iniciativa privada para a necessidade de investir em cultura. Contudo, parece que demoramos para chegar! Problemas administrativos e divergências por parte da diretoria com relação ao caráter das exposições no espaço culminaram na súbita mudança da curadora responsável pelo espaço, o que fez com que nosso projeto ficasse em suspenso pouco antes de seu início!...

**HUO:** *Mas o que estaria em exposição?*

**A&B:** Basicamente, o público, o bingo seria o chamariz! Trata-se de uma performance participativa que teria como foco central criar uma estratégia para mobilizar a comunidade criciumense em geral para visitar uma exposição de arte contemporânea, a ser realizada em seu espaço cultural. Cientes de que a falta de público é uma característica comum principalmente em se tratando de arte contemporânea, para a qual a falta de uma familiaridade, o afastamento e a especificidade dos temas acabam se tornando obstáculo, consideramos pertinente pensar estas questões através de um trabalho que interconectasse de forma prazerosa e abrangente público, exposição, o espaço cultural, meios de comunicação, fomentadores em geral e a própria cidade. A exposição proporcionaria, assim, uma perspectiva diferente e inesperada para o público, que seria convidado ou confundido para uma participação direta ou ativa no trabalho, e, mesmo sem saber, faria parte de sua constituição. A performance se iniciaria anteriormente à abertura da exposição. Junto com a equipe de produção do espaço cultural de Criciúma, contataríamos empresas e a iniciativa privada local para arrecadação dos prêmios de nosso bingo, em troca ofereceríamos uma sala da mostra como espaço publicitário para patrocinadores que teriam autonomia para pensar na disposição de suas logomarcas e possíveis brindes, folders, adesivos, etc. O convite para exposição teria uma dupla função, pois seria também a cartela de bingo que distribuiríamos gratuitamente por toda a cidade alguns dias antes da abertura. A ironia do incentivo: alguém educação, lazer/prazer... Oferecemos... Prêmios como brindes por uma visita a uma exposição de arte contemporânea! O evento Bingo aconteceria no meio do período da exposição com retirada dos prêmios no seu encerramento, pois todos esses prêmios arrecadados estariam expostos em uma outra sala da exposição.

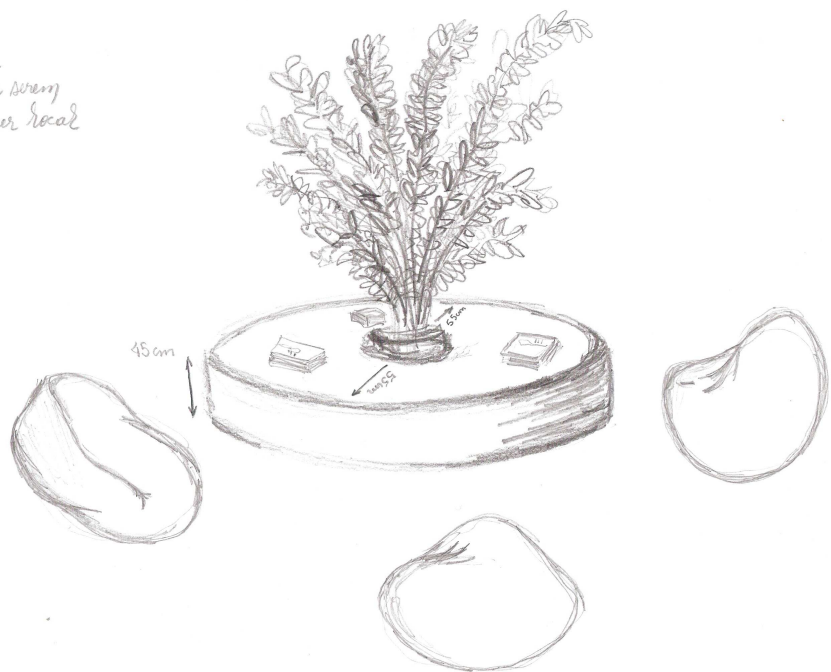
**HUO:** *Algum projeto em vias de se realizar?*

**A&B:** Há, sim! Alguns já em estado de formulação, como no caso da proposta que pretendemos enviar para a seleção 2008 do Rumos Itaú Cultural. Como a gente não estudou a fundo o edital e não se inteirou de como será o processo de escolha dos trabalhos desse ano, fica difícil dizer algo muito preciso. Mas já temos até um título provisório, que seria algo como *Rumo ao Infinito*. A idéia é jogar diretamente com o próprio título do evento, né? Mas não sabemos ao certo como isso se dará... Pensamos nas características do evento que diz respeito a seu porte; a visibilidade excessiva da instituição patrocinadora e a dos envolvidos na produção do evento; a questão da isenção garantida por lei e o subsequente auxílio que a instituição-evento oferece a seus participantes artistas (razão primordial de sua existência), que, para além da montagem do próprio trabalho, é de recurso zero. Esses seriam aspectos primordiais a se levar em conta, depois o edital, ou seja, temos que estudar...

[...]

**continua...**

Projeto 4  
Intervim - 2008  
Ambiente / Mesa e puff's no arrem  
instalados em qualquer local



Projeto 5  
**Ostracismo** – 2008  
Performance Situation Specific  
Categoria Rumos: Performance + Site Specific

**- Descritivo do projeto:**

Trata-se de um projeto de alta consonância entre regionalidade e contemporaneidade. Ele está diretamente vinculado à nossa não seleção no programa Rumos Itaú Cultural versão 2008/2009, será realizado na cidade de Florianópolis/SC, e para ele não há necessidade de descrição aqui.

Projeto 6  
**Projeto 5 em 1 - 2008**  
*Performance Situation Specific*  
Categoria Rumos: Instalação + Site Specific

**- Descritivo do projeto:**

Esta proposta parte da possível impraticabilidade de viabilização dos 5 projetos anteriormente relacionados. Trata-se da exposição de todos os memoriais descritivos, croquis, rascunhos, protótipos etc. desses projetos elaborados especificamente para o programa Rumos Itaú Cultural versão 2008/2009, ressaltando a instância projetual de realização das propostas criadas para este evento, bem como o entendimento de todas elas como uma única proposição.

**- Materiais necessários e previsão orçamentária:**

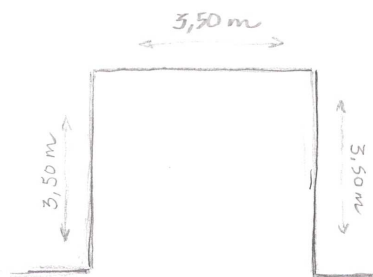
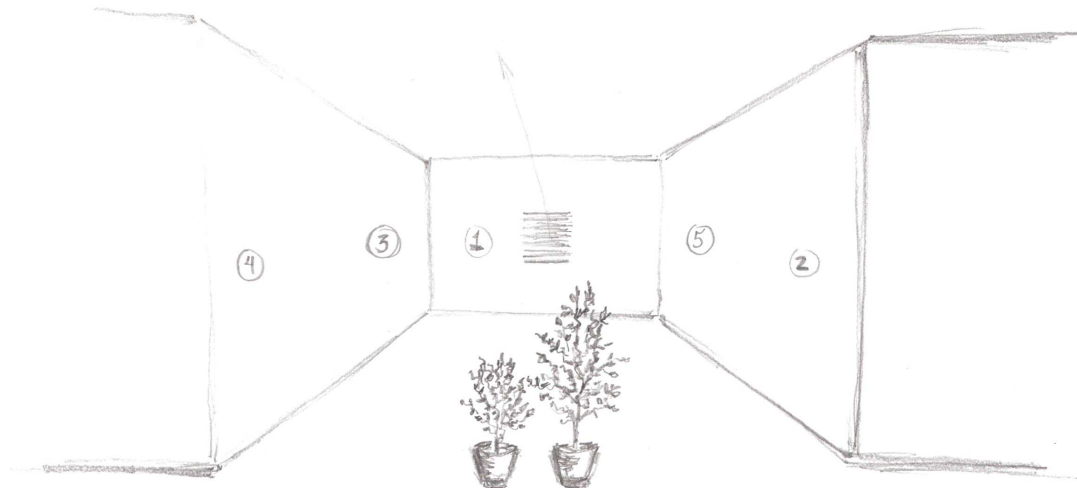
2 Plantas ornamentais de nome "Árvore da Felicidade", com vasos – R\$R\$140,00 (a maior) e R\$100,00 (a menor)  
Texto adesivado do conceito geral dos projetos  
Memorial descritivo  
Croquis  
Rascunhos  
Gravações de áudio  
Protótipos

A exposição do projeto 5 em 1 será pensada a partir de sua aprovação.

**- Esboço/Croqui + Especificações:**



Projeto 6  
Projeto 5 em 4 - 2008  
Ambiente



Espaco destinado a cada um dos projetos

- ① Nosso Cartão
- ② Rumos Hyper Trunfo (artistas emergentes)
- ③ Promoção Rumos ao Infante
- ④ Intervit
- ⑤ Astracismp

Com relação às ambientações e mobiliário que formulamos para os trabalhos, gostaríamos de ressaltar que são maleáveis e poderão ser modificados mediante conversação.

Quanto às plantas ornamentais utilizadas em todos os projetos é interessante esclarecer que para nós se trata de uma homenagem a Marcel Broadthaers, uma referência que nos é cara. Além de que, elas humanizam e dão um ar especial ao ambiente cubo branco.

carta para ricardo

Preâmbulo – *NBP – Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

Trata-se de um trabalho participativo de Ricardo Basbaum em curso desde 1994. Segundo as explicações contidas no site do projeto, NBP é um trabalho em desenvolvimento contínuo, que conecta estratégias comunicacionais, arte contemporânea e perspectivas discursivas transdisciplinares. Engloba a produção de imagens e conceitos com o propósito de envolver o participante em um processo artístico. O participante é convidado a utilizar, por certo período, um determinado objeto para a realização de experiências, podendo usá-lo de qualquer maneira. O participante deve ainda documentar suas experiências através de texto, fotografia, ou da maneira que achar mais apropriada, postando sua experiência no site do projeto. O artista frisa que “[...] O objeto carrega alguns conceitos e eu gostaria que você também os utilizasse. Apesar de invisíveis, eles são manipuláveis através do uso do objeto. As experiências que você realizar tornam visíveis redes e estruturas de mediação, indicando a produção de diversos tipos de relações e dados sensoriais: os conjuntos de linhas e diagramas, trazidos ao primeiro plano a partir de sua utilização, são mais importantes que o objeto”<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> <http://www.nbp.pro.br/projeto.php>

# VOCÊ

(indivíduo, grupo ou coletivo)

gostaria de participar de  
uma experiência artística?  
aceitaria levar para casa o objeto  
mostrado nesta fotografia?



aco pintado 80 x 125 x 18 cm

Isto é parte do projeto

**NBP**

**Novas Bases para a Personalidade**  
que envolve ideias de participação e transformação

*uma investigação acerca do envolvimento do outro  
como participante em um conjunto de protocolos indicativos  
dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea*

Você está convidado(a) a colaborar com

**Você gostaria de participar de uma experiência artística?**



Basta aceitar utilizar, por um certo período, o objeto mostrado  
acima, para a realização de experiências.

Ele pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qual-  
quer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar  
melhor.

O objeto carrega alguns conceitos e eu gostaria que você também  
os utilizasse. Apesar de invisíveis, eles são manipuláveis através  
do uso do objeto.

As experiências que você realizar tomam visíveis redes e estruturas  
de mediação, indicando a produção de diversos tipos de relações e  
dados sensoriais: os conjuntos de linhas e diagramas, trazidos ao  
primeiro plano a partir de sua utilização, são mais importantes que  
o objeto.

Você documentará as experiências através de texto, fotografia,  
vídeo, som, objeto, etc. da maneira que achar mais adequada.

Envie e edite os registros diretamente em <http://www.nbp.pro.br>  
Suas experiências, junto daquelas realizadas por todos os partici-  
pantes, estarão disponíveis ao público.

O objeto utilizado em *Você gostaria de participar de uma experi-  
ência artística?* tem sua forma estabelecida de acordo com a forma  
específica NBP, desenhada para ser facilmente memorizável:



*Ao experimentar qualquer trabalho da série NBP, você, ela ou ele saem  
com NBP e sua forma específica em seu corpo - uma modalidade de  
memória implantada ou artificial, como resultado de uma estratégia de  
contaminação sensorial subliminar.*

NBP é um projeto em desenvolvimento contínuo,  
iniciado em 1990, que conecta estratégias comunicacionais,  
arte contemporânea e perspectivas discursivas transdisciplinares.

NBP engloba a produção de imagens e conceitos, com o  
propósito de envolvê-lo(a) em um processo artístico.

NBP e sua forma específica são incorporados através da  
repetição e interação.

\* você hibridiza com o objeto de arte  
\* você ativa os conceitos, produzindo outros, mais novos

Participando ativamente de uma experiência artística  
você pode transformar-se.

NBP e sua forma específica querem conduzi-lo(a) para  
um outro tipo de espaço, aquele que é produzido através  
do movimento.

*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

é um trabalho-em-curso, que encontra seu modo de desdobramen-  
to no processo mesmo de seu desenvolvimento \* desde 1994 já per-  
correu cidades como Londres, San Sebastian, Rio de Janeiro,  
Vitória, Brasília, São Paulo, Porto Alegre e Florianópolis, mobilizan-  
do diversos participantes (indivíduos, grupos ou coletivos) \* dife-  
rentes experiências foram realizadas, tendo sido produzida exten-  
siva documentação que hoje constitui a base de dados do projeto \*  
o objeto é concebido como um múltiplo, em edição aberta: novos  
objetos podem ser sempre produzidos

**Em colaboração com a documenta 12, vinte novos objetos  
foram produzidos - dez estão em circulação no Brasil e na  
América Latina, dez na Europa e um na África.**

**Os resultados serão apresentados em Junho de 2007, em  
uma instalação desenvolvida para a exposição em Kassel.**



Se você deseja mais informações, entre em contato com [nbp@documenta.de](mailto:nbp@documenta.de)

Obrigado pela sua colaboração!  
**Ricardo Basbaum**

<http://www.nbp.pro.br>  
<http://www.documenta.de>

Guia para participantes do projeto *NBP - você gostaria de participar de uma experiência artística?* de Ricardo Basbaum

Florianópolis, 5 de maio de 2008

Caro Ricardo,

Estou finalizando o processo de escrita de minha dissertação de Mestrado, que trata de práticas artísticas colaborativas, assunto que se relaciona com todas as experiências em que estou envolvida nesse momento. Como parte da pesquisa, optei por tratar de alguns trabalhos participativos lançados por outros artistas, a partir do meu ponto de vista como participante. Abordarei assim, minha participação em projetos do Rubens Mano, do Laercio Redondo e no seu projeto *NBP – Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Os três foram realizados em minha casa, nos últimos dois anos, e serão apresentados em minha dissertação por meio de cartas endereçadas a cada um de vocês três.

Esta carta que te envio, possui o diferencial de se tornar um canal de mão dupla, pois também adotarei a via disponibilizada pelo site do NBP como um espaço para ela que assim, funcionará tanto para o meu texto, como para o seu trabalho. Desse modo, realizarei parte do acordo estabelecido no momento em que me comprometi com o seu projeto: o registro da minha participação nesse site - que acredito que se encontrava incompleto e mal resolvido, levando em consideração a forma como encaro minha relação com o trabalho.

Estreei um NBP da nova série de 20 objetos destinados a circular pelo mundo, aqui em Florianópolis, em setembro de 2006. Ele se encontrava na casa de Regina Melim, quando ela me ligou perguntando se eu gostaria de recebê-lo em minha casa. Já havia expresso minha vontade de participar da experiência algumas vezes, desde que conheci o seu projeto, e imaginei algumas possibilidades do que fazer com o objeto.

Quando finalmente esse momento se concretizou, eu estava muito envolvida com várias outras atividades “artísticas”: a co-curadoria de uma exposição aqui em Florianópolis; a seleção de um projeto meu pela “Fiat Mostra Brasil”, em São Paulo, e a conseqüente pré-produção do mesmo; a organização de uma exposição do Espaço Contramão (iniciativa itinerante de artistas, da qual faço parte), que se realizou no final do mesmo mês; e as obrigações do Mestrado em Artes Visuais, recém iniciado. No pouco tempo que restava para atividades privadas, ou seja, no meu tempo livre, em casa, minha vontade era não pensar em arte e muito menos em qualquer “experiência artística”. Minha proposta para o NBP então, foi exatamente a de não criar nenhum

envolvimento “artístico” para o objeto, e pelo contrário envolvê-lo em atividades onde teria uma função utilitária, deixando em aberto os significados que pudessem surgir desses usos.

Quando chegou, trazido por duas queridas amigas, foi acomodado no centro da sala e automaticamente se transformou em mesa de jantar. No decorrer dos dias, utilizei o objeto para os mais diferentes fins: como banheira, para um delicioso banho de ervas; para lavar roupas (sendo que minha máquina de lavar se encontrava quebrada); como reservatório de água da chuva, para os momentos de falta de água (questão comum aqui no meu bairro); como mesa de jogos; de jantar, de centro, etc.

Como minha casa, durante os fins-de-semana, era invadida pelo bando de crianças aqui da rua, o “trambolho” passou a ser alvo de curiosidades e inquéritos. Eu propositalmente explicava que o objeto era parte de um projeto artístico que solicitava que os participantes utilizassem-no, durante um mês, da maneira que quisessem. As crianças, então, pareciam entender aquilo de “projeto artístico” a partir das associações com outras coisas “esquisitas” que já haviam visto aqui em minha casa, em situações onde obtiveram respostas parecidas. Mas isso, aparentemente não fez a menor diferença e eles foram os principais usuários do NBP, apropriando-se dele para as mais diversas brincadeiras durante o tempo que estive por aqui. Barco, piscina, palco de desfile de modas, nave espacial, tambor, estabilizador para parada de cabeça, pique de esconde-esconde, cesta de um estranho jogo de basquete, alvo de bolinhas, cesta de brinquedos etc. Isso me fez refletir sobre o fato de que, justamente por sua condição de “algo que não era nada”, foi facilmente aceito para possibilidades de uso improváveis e estava suscetível a suas mais diversas explorações. As crianças pareciam se sentir completamente à vontade diante de uma coisa que não tinha uma utilidade específica, do ponto de vista delas - já do meu, o objeto se tornara um “utilitário para entretenimento infantil de função ilimitada.”

Por fim, ainda fizemos a “festa da Nutella”, uma associação do NPB com o enorme pote do doce que ganhara de amigos alemães, e minha sofisticada máquina de waffle dos anos 60, que se adaptou perfeitamente ao círculo central do objeto. A divertida “festinha” se conserva até hoje no imaginário de muitos dos participantes. Mas a última utilidade do NBP por aqui não foi pensada nem por mim, nem pelas crianças.

Um dia, acordei com um mugido de vaca que parecia vir de dentro do meu quarto. Quando abri a janela, dei de cara com a vaca, que tinha invadido meu terreno e comia o succulento capim há muito não aparado. Durante todo esse dia, o NBP, que se encontrava no jardim, serviu como bebedouro da vaca.

Assim como chegou, se foi um mês depois, levado daqui para Curitiba por minha colega de Mestrado Deborah Bruel. No fim-de-semana seguinte, ainda escutei muitas indagações sobre o paradeiro da “coisa”. Ficamos até um pouco nostálgicos, pois ele se adaptou realmente muito bem por aqui. Se pudesse, o teria adotado para sempre, pois além de todas as utilidades que encontramos para ele, a mesinha de centro NBP era um luxo, um verdadeiro objeto de *design*!

Acabada a temporada do objeto, veio a consciência da segunda etapa da participação, acho até que você chegou a me escrever um e-mail, pedindo que postasse minha experiência no site do projeto. Confesso que, no início, essa necessidade de postar informações de forma urgente no *site* - e também a dificuldade técnica que ela impunha - me pareceu um pouco inoportuna. Eu entendia completamente a sua ansiedade em relação a esse retorno, naquele momento. E você ainda parecia estar num processo de adaptação técnica do site, sem contar a responsabilidade que devia estar envolvida pelo fato da inclusão desse projeto em uma exposição do porte da Documenta.

Mesmo você tendo colocado, numa reunião aqui em Florianópolis, algum tempo antes, essa nova situação do projeto, com a produção de mais objetos e a criação do site para o envio dos relatos das experiências, naquele momento eu ainda estava familiarizada com a situação anterior do NBP: um objeto único, que vinha circulando há anos e para o qual praticamente não havia controle - em relação ao momento em que esses relatos chegariam, se é que chegariam, ou mesmo sobre o próprio paradeiro do objeto.

Além de minha dificuldade de adaptação ao novo esquema de “rastreamento”, existia um outro agravante: quando o NBP chegou, minha casa havia acabado de ser assaltada e levaram minha câmera fotográfica e de vídeo, o que criou uma impossibilidade técnica efetiva para registrar a situação como teria me agradado. Além disso, as disciplinas do Mestrado e seus respectivos trabalhos me tomavam muita energia, o que restringia muito a vontade de estar em frente ao computador para outras atividades. Portanto, por falta de tempo, de meios e de energia não dei muita importância para este segundo momento do projeto (o registro) e, apesar do seu pedido, ocorreu uma real impossibilidade de comprometimento com este momento específico da participação.

Acabei postando algumas fotos e textos, quase em cima da data da abertura da Documenta e nunca mais dei a devida atenção ao meu espaço naquele *site*. O que não significa que não tenha me interessado em navegar nele e entrar em contato com a experiência de muitos outros participantes. Na verdade, ao conhecer o site do NBP, percebi facetas completamente



novas do processo desse trabalho. Acho que ele trouxe uma outra densidade ao projeto, além de uma grande generosidade, que o tornou ainda mais interessante do que já era. Pude ver, por exemplo, que cada participante se apropriou de seu lugar no *site*, transformando-o num espaço próprio. Como você propõe que cada um construa sua página como queira, isso cria a possibilidade de uma grande autonomia e de liberdade naquele espaço. Percebe-se a abertura para um segundo momento de criação por parte do participante. O registro de cada uma das participações vai muito além de documentações protocolares; muitas vezes se torna um espaço primário para a criação de relatos, textos críticos, imagens, músicas, ficções etc. e para a intersecção dessas várias possibilidades. Assim, a sua proposta vai se desdobrando em múltiplas outras propostas que podem seguir se desdobrando para muito além dela.

Por outro lado, a partir de cada uma das células participadoras, que ganham a liberdade e o espaço para se inserirem no corpo do trabalho como bem entenderem, esse corpo é constantemente transmutado. Pois, se como você mesmo diz, o uso do objeto NBP é um dispositivo de contaminação para uma transformação da personalidade, ele mesmo acaba sendo contaminado pelo universo daquele que o experimenta. Como Zelig, aquele personagem do Woody Allen, o objeto agrega a personalidade de quem o usa. Assim, o sentido do afetamento é duplo. O objeto se impõe na paisagem de alguém, daí se cria um agenciamento, e a partir dele a ação se desenvolve. Ao mesmo tempo, como a própria pessoa ou grupo toma parte na construção do *site*, ele também se torna um espaço personalizado, e aí, tanto o espaço quanto o objeto ficam com a “cara” do participante. O *site* se revela uma plataforma que dá a conhecer, além das experiências vividas por cada participante com os NBP, muito do universo de cada um deles, através de seus próprios pontos de vista.

Através do *site*, pude também seguir o curto itinerário do objeto que esteve aqui em minha casa até onde ele está hoje. Depois de mais de um ano, reencontrei o mesmo em Curitiba. Ele se encontrava numa espécie de porão na casa do artista Goto, que também abriga o *espaço e/ou*. Já com as marcas do tempo e dos usos anteriores, parecia outro, com uma carga de “objeto usado”. Quando esteve em minha casa, era “recém-saído de fábrica”, novinho em folha, lembrando até uma geladeira dessas que se vêem uma ao lado da outra, nas lojas de eletrodomésticos. Mas quando o revi, ganhara particularidades e marcas, já se parecia a um objeto encontrado num “mercado de pulgas”.

Com a participação do NBP na Documenta12<sup>69</sup>, ficou clara a mudança de sentido do projeto. No *site*, você afirma que a idéia sempre fora transformar o objeto num múltiplo. Através do convite para participar da Documenta e dos meios proporcionados por ela, esse movimento se tornou possível e o NBP passou finalmente de objeto único para múltiplo.

Há pouco, tive a oportunidade de ver imagens da montagem do seu trabalho na Documenta 12. Ali, é possível perceber uma estrutura muito semelhante a outras que você já propôs em grandes exposições, como na Bienal de São Paulo, por exemplo.

Numa entrevista postada no Youtube<sup>70</sup>, você diz que sentiu a necessidade de criar uma arquitetura própria no interior da arquitetura da Documenta, e depois completa que a estrutura metálica do seu espaço, apesar das convidativas almofadas ali presentes, poderia criar certo desconforto naquele que ali se encontrava. Você estaria, com isso, querendo aludir à própria estrutura confortável desse tipo de mega-exposição, mas que, no fundo, está todo o tempo impondo os seus códigos e restrições?

Não sei... pensei sobre isso, e também sobre o fato de que o projeto já funcionava bem há anos, sem nenhuma estrutura institucional. A Documenta abriu possibilidades para o funcionamento atual dele, ou melhor, o funcionamento atual está, nesse momento, imbricado com a situação e a estrutura oferecidas pela Documenta (em relação à produção dos 20 objetos e à criação do site etc.), o que coloca o evento, talvez, numa posição de “parceiro” do projeto. Será?

De qualquer forma, me parece que você se posiciona criticamente a essa mesma estrutura, aproveitando-se de suas possibilidades e, ao mesmo tempo, deixando claro que aquela presença dentro do espaço institucional seria o lado menos maleável do projeto. Aí eu encontro o seu movimento tático <sup>71</sup>. Depois desse momento institucional, o projeto segue seu curso, funcionando muito melhor como múltiplo e deixando para trás os limites de sua associação institucional temporária.

---

<sup>69</sup> O trabalho foi apresentado na 12ª Documenta de Kassel, Alemanha, realizada entre junho e setembro de 2007.

<sup>70</sup> Ver: [http://br.youtube.com/watch?v=iO\\_HjgtyzN4&feature=related](http://br.youtube.com/watch?v=iO_HjgtyzN4&feature=related) acesso em 3.3.2008

<sup>71</sup> Ao leitor, indico algumas outras participações que podem ser acessadas através do site do projeto, e que possuem um caráter tático em relação ao próprio projeto NBP: a ação *doação do NBP* do grupo vaca amarela de Florianópolis, que também é comentada em um texto de Basbaum no site e a clonagem do site do NBP realizada pelo grupo Orquestra Organismo de Curitiba.

Na semana passada, estive em São Paulo e visitei a exposição *Quase Líquido*, no Itaú Cultural<sup>72</sup>, na qual você foi um dos artistas convidados. Foi uma surpresa incrível me deparar com a montagem do seu trabalho (aparentemente muito similar à montagem criada para a Documenta). Diferentemente da minha expectativa, achei a salinha de metal com tapete de grama artificial bastante convidativa. Assim que sentamos, eu e o Ico, no sofazinho, a imagem na tela à nossa frente era justamente a da minha casa e focalizava as mãos dele e de meu filho fazendo um quebra-cabeça sobre o NBP. A sincronicidade foi chocante! Ficamos ainda um bom tempo ali, vendo muitas e muitas participações. Achei a experiência muito divertida e adorei a montagem. É possível que o fato de me identificar com o trabalho tenha tido uma relação direta com a minha posição de cúmplice em relação a ele, por ter sido uma das participantes. Mas, principalmente, achei a forma como você ofereceu para o público essas participações tão generosa quanto o espaço que dá para os nomes de todos os participantes no *folder* deixado no espaço expositivo<sup>73</sup>.

Esse seu projeto toca em uma questão recorrente em minha pesquisa. Ele coloca em evidência a voz do participante, o que raramente se alcança em textos e descrições de trabalhos participativos, tanto por parte dos artistas, quanto dos críticos e teóricos, que costumam priorizar uma especulação sobre como se daria a conscientização, a transformação, a provocação etc. do participador em contato com a proposta, mas nos quais o participador nunca se parece com alguém real!

Enfim, o que mais me agrada nesse projeto é a questão da vida própria que ele toma - que não é exatamente própria, pois é formada por todos os seus agregamentos: de itinerários, de redes formadas, de camadas acumuladas e do conjunto das experiências e reflexões que ele pode ter movido e segue movendo. É interessante notar que o NBP gera o circuito, mas o circuito do NBP depende do caminho que ele tomou!

Você ainda tem idéia de por onde andam os 20 objetos?

Um beijo, Adriana

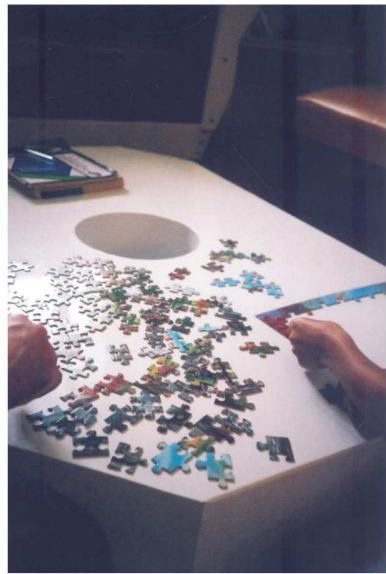
---

<sup>72</sup> *Quase Líquido*, curadoria de Cauê Alves realizado no Itaú Cultural em fevereiro e março de 2008.

<sup>73</sup> O que me faz lembrar que o mesmo também ocorreu na Documenta 12, onde além dos nomes dos participantes estarem afixados no espaço expositivo, cada um recebeu um convite oficial para a inauguração da exposição.



*Mesa posta, 2006*





**construindo redes**

Florianópolis, 2 de março de 2008

Querida Jô

Hoje depois de nossa conversa ao telefone, fiquei ainda num estado nostálgico, com vontade de que a conversa continuasse, percebendo o quanto você me faz falta nesse momento. Não somente como amiga, mas muito também, no compartilhamento das coisas que estou pensando, estudando e tentando elaborar e onde você está muito implicada. Sei que também gostaria de ter tempo para isso, mas que infelizmente existem muitas outras coisas que precisam estar em primeiro plano, como as profissionais por exemplo, pela óbvia necessidade de subsistência. Eu por outro lado, me sinto muito isolada de outras atividades e da vida social como um todo pelo fato de precisar estar concentrada nessa pesquisa.

Como já divido com a Bruna muita dessas discussões e também a maioria das referências teóricas do trabalho, e como originalmente, a pesquisa sobre o Espaço Contramão era o teu projeto de mestrado<sup>74</sup>, e principalmente porque a primeira idéia de compartilhar um espaço de arte doméstico também foi tua, e que, se não tivesse convidado eu e a Bruna para desenvolvê-lo contigo, simplesmente não teríamos realizado o que ele é, completo o que comentei acima, ou seja, que sinto a presença constante de tua ausência.

Resolvi assim, desenvolver esse terceiro capítulo de minha dissertação, que tratará do Contramão, em tua homenagem.

Não somente como uma motivação geral para a escrita, mas também como uma possibilidade (também desejada pela Bruna) de abrir algum tipo de conexão ou discussão que possa incluir a tua fala.

Me parece fundamental, também, deixar explícito aqui, o quanto esse texto está carregado das idéias que vínhamos discutindo e pensando juntas, daquelas dos textos que escrevemos coletivamente e também dos nossos compartilhamentos conceituais e vivenciados, e onde não era importante explicitar quem teve primeiro a idéia em relação a que. Portanto para mim também é confuso pensar esse meu ponto de vista, sem envolver também o de vocês e os enriquecimentos trazidos pelos outros participantes do projeto.

Assim sendo, como abordar o Espaço Contramão?

---

<sup>74</sup> O que infelizmente não pode se realizar pelo fato de teu projeto não ter sido aceito.



Para início de conversa, acredito que criamos uma situação que foi se estruturando na medida do seu funcionamento, à maneira de Marcel Brodthaers,<sup>75</sup> em seu Museu de arte Moderna-Departamento das Águias, ele foi se construindo muito através de seu próprio curso, ou seja, a idéia, ao contrário de algo concebido e estabelecido para ser executada de determinada maneira, foi se desenvolvendo com o tempo e a prática. Traçamos alguns procedimentos básicos, mas deixando sempre a possibilidade aberta para serem rediscutidas e transformadas a qualquer momento, como novos acordos entre as partes envolvidas.

Sendo assim, e por se tratar de uma iniciativa coletiva, tudo era sempre muito discutido, e inúmeras vezes divergíamos naquilo que eram os próprios conceitos de nossa iniciativa. Muitíssimas vezes, como você bem sabe, as decisões eram tomadas no 2 a 1 (e aí um bom motivo para sermos em três), além do que, parece que a necessidade de tomar decisões conceituais sempre aparecia em situações de urgência.

Mais de dois anos de trabalho, a organização de 13 exposições (entre Florianópolis, São José e Curitiba), com conceitos e estruturas completamente diferentes, e até agora não conseguimos parar para pensá-lo. E essa pode ser exatamente mais uma motivação para mim pessoalmente.

Também pela necessidade de explicar para outros possíveis leitores o que é esse espaço, vou apresentá-lo sob a minha perspectiva pessoal, tentarei colocar algumas das discussões que sinto mais presentes e urgentes de serem discutidas. Em seguida, pensei que ainda te devo o texto sobre a minha experiência como curadora/residente,<sup>76</sup> (sendo que você insistentemente me recordava dessa minha falta no compromisso estabelecido em contrato!) e que através dessa minha experiência, poderia tocar na dimensão festiva, que é uma característica geral das exposições do Contramão, mas através da perspectiva daquela vivenciada em minha própria casa.

Os relatos de acontecimentos particulares são coisa que sempre quis fazer e acabei impedida, ou pela questão do texto acadêmico, ou por veto do 2 a 1.

Esses relatos são importantes para mim, pois acredito, que justamente eles, dêem a dimensão “do caseiro”, do inesperado, da festa, das comidas, das conversas e de tudo aquilo que no Contramão é a vida.

Gostaria também de lançar para discussão algumas questões que são cruciais para mim, apesar de serem coisas que já temos discutido muito. É importante enfatizar aqui, que me

---

<sup>75</sup> Marcel Brodthaers, artista belga fundador e diretor do Museu de Arte Moderna-pavilhão das Águias. (completar nota) Brodthaers em entrevista, assume que as estruturas de seu Museu foram se criando com o percurso de existência do próprio.

<sup>76</sup> Tamara Willerding, ou Jô, teve a idéia de incluir este item no termo de compromisso que todos os curadores/residentes do espaço contramão assinam ao receberem sua casa como o espaço; escrever um texto sobre a experiência. Eu como muitos outros, até hoje não havia cumprido essa cláusula do contrato.

posiciono mais no sentido de indicar o meu ponto de vista sobre os assuntos com os quais sinto maior afinidade, e principalmente levantar mais questões do que chegar a qualquer conclusão sobre aquilo que fazemos.

Acho importante também sinalizar o desejo de que esta discussão continue no espaço das dissertações minha e da Bruna, onde você possa se sentir também instigada a colaborar ativamente, e que se possível, possa haver também um espaço para outros curadores/residentes e artistas que se envolveram com o projeto e que queiram compartilhar, pois, apesar de achar meu ponto de vista relevante, gostaria que a discussão seguisse como algo aberto e coletivo.

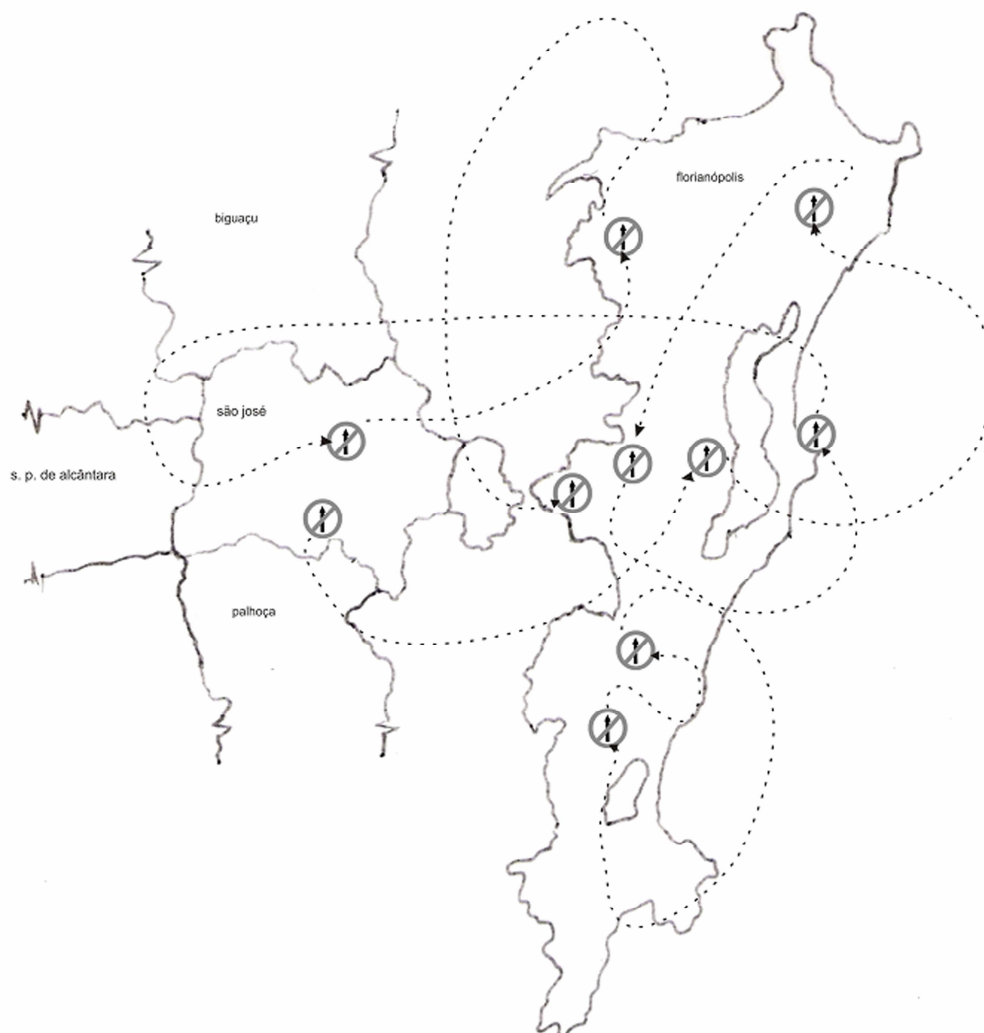
Finalmente, espero que tudo que possamos discutir aqui, possa vir a ser o início da concretização de algo que já havíamos idealizado, mas que nunca conseguimos levar adiante:

A “sonhada publicação”, com o conjunto de todas as mais diversas experiências que formam o que poderia ser o Espaço Contramão.

beijos e saudades

adri

### 3.1 construindo redes – Espaço Contramão



“Contramão é um espaço móvel que migra através de residências e outros espaços, propondo intervenções artísticas fora do ambiente institucional. Por concepção ele se molda e se adapta de acordo com o espaço de ocupação do momento e a configuração das pessoas envolvidas. Ou seja, a cada edição, o evento acontece numa casa diferente, tendo seu dono como curador, que delimitará, portanto, o espaço, o artista(s), o período e o horário de visitação.”<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Este texto elaborado coletivamente por Adriana Barreto, Bruna Mansani e Tamara Willerding é o conceito básico do Espaço Contramão e é frequentemente utilizado nos convites virtuais e material de divulgação do projeto.

O Espaço Contramão é uma iniciativa coletiva de artistas que existe desde outubro de 2005. Até o presente momento (julho de 2008), foram realizadas 13 edições em três cidades diferentes, que envolveram 14 curadores /residentes e mais de 100 artistas de vários lugares do País.

O Espaço Contramão partiu da idéia da artista Tamara Willerding de transformar sua casa em espaço expositivo e do convite estendido a mim e a Bruna Mansani para concretizá-lo. A sua concepção móvel, que a cada edição se realiza em uma casa diferente, surgiu na época em que o projeto começou a ser desenvolvido, a partir de um comentário feito pela colega Zulma Borges. Ao expressar o desejo de também realizar uma exposição em sua casa, Zulma nos trouxe o lampejo e o ímpeto de transformar a idéia inicial, de uma situação espacial fixa, para uma outra que possuía uma atuação mais colaborativa.



...Se não chover.. - Espaço Contramão, instalação da placa - Florianópolis - 2006

O Contramão desde o primeiro momento, envolveu negociações que se deram de forma coletiva, que buscavam a constituição de possibilidades distributivas e democráticas de intercâmbio artístico. Iam ao encontro de uma vontade de viver a arte de forma menos especializada e mais conjugada com outras instâncias da vida. Os conceitos que envolvem essa iniciativa vêm se constituindo nessa mesma prática e foram se estruturando na medida do seu funcionamento<sup>78</sup>, ou seja, a idéia, ao contrário

---

<sup>78</sup> Hans Ulrich Obrist, em entrevista a Gavin Wade, se apropria do termo Post Planning, de Hou Hanru, para conceituar sua metodologia de atuação tanto no que diz respeito às entrevistas quanto às curadorias que concebe, e exemplifica o conceito a partir da imagem de uma ponte que a partir de sua construção

de algo concebido e estabelecido para ser executada de determinada maneira, foi se desenvolvendo no decorrer de seu próprio curso. Foram traçados alguns procedimentos básicos, mas que deixavam a possibilidade aberta para serem rediscutidos e transformados a qualquer momento, como novos acordos entre as partes envolvidas.

Este terceiro capítulo parte desses conceitos que foram se instalando nas discussões, negociações, idéias e experiências vivenciadas a partir da iniciativa Espaço Contramão. O meu desafio de escrever sobre ele está justamente ligado a uma vontade de abarcar suas tantas facetas. Porém, consciente do fato de esta ser uma experiência coletiva e, portanto, pensada no coletivo, acredito que nada que possa ser escrito por mim individualmente vai realmente alcançar a força da experiência vivida. Pois a multiplicidade das trocas e articulações temporárias se deu na diversidade das proposições e na conjunção das pessoas envolvidas.

Partindo, portanto, do pressuposto de que este relato será sempre apenas um ponto de vista, escolhi articular este capítulo através das questões-chave de minha discussão nesta dissertação e de como elas estão fundadas em conceitos que dizem respeito ao contexto artístico contemporâneo: os aspectos colaborativos; a mobilidade que permite a constante recriação desse espaço a cada situação específica (em cada casa) onde é reatualizado; e, finalmente, a iniciativa de artistas como possibilidade de invenção de outros circuitos de criação, atuação e difusão artística.

Considero ainda fundamental para essa discussão o conceito de espaço elaborado por Michel de Certeau<sup>79</sup>. Na recomposição de lugares (casas, rua, terminal de ônibus, jardim, etc.) como espaços de arte, as estratégias de ação do Espaço Contramão podem ser pensadas como “práticas inventoras de espaços”, como fala Certeau, para quem o espaço é um lugar praticado.

---

encontra o caminho que vai tomar. Consultado em Hans Ulrich Obrist. "Interviewed by Gavin Wade". Disponível em: <[www.axisweb.org/diFULL.aspx?ESSAYID=25](http://www.axisweb.org/diFULL.aspx?ESSAYID=25)>. Acesso em 12.2.2008.

<sup>79</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

### 3.2 iniciativa de artistas

Desde os anos 1960, artistas questionaram e vêm questionando as relações internas que envolvem o sistema das artes e se articulando em iniciativas que proporcionam brechas, desvios e alternativas com funcionamento independente desse sistema.

Mais precisamente, a partir do início dos anos 1990, tem se percebido uma crescente formação de iniciativas de artistas em todas as regiões do País, que através de diversas estratégias de atuação coletiva, se envolvem na criação de outros ambientes para a arte. Essas iniciativas propiciam a construção de uma força paralela de atuação que tem viabilizado muitos projetos de ocupação e reelaboração de espaços voltados para a pesquisa artística, o relacionamento e a criação e difusão da arte. Como ressalta a artista Claudia Paim em sua dissertação de mestrado sobre o tema<sup>80</sup>:

As iniciativas de artistas criam para si outros espaços sem, contudo, saírem do campo artístico, como inclusive não é seu objetivo. Promovem, nestes espaços físicos, um espaço relacional ativo entre os artistas, com o público, com a crítica. Buscam preencher as lacunas do sistema e estabelecer outras formas para a apresentação de seus trabalhos [...] criam espaços da arte que são respostas aos questionamentos sobre a atuação e as maneiras de exibição dos espaços de difusão convencionais do circuito e, ainda, respondem aos seus limites como espaços legitimadores.

Como afirma Ricardo Basbaum, tais iniciativas estariam trabalhando no sentido de abordar o contexto da cena contemporânea de modo mais crítico e não aceitando os limites estabelecidos pelas instâncias legitimadoras como naturais, fixos e estáveis. De acordo com Basbaum<sup>81</sup>,

O forte contraste entre a configuração de um circuito de arte que já construiu seu acesso ao teatro global da arte e sua realidade interna de grandes dificuldades econômicas retrata uma situação em que os principais elementos que se destacam são basicamente orientados em direção ao mercado, deixando

---

<sup>80</sup> PAIM, Claudia. Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

<sup>81</sup> BASBAUM, Ricardo. Gestos locais, efeitos globais. Publicado originalmente em inglês, com o título de "Local gestures, global effects", em Magnet #1 - non-place, Londres, inIVA, 2001. Disponível em: <[www.rizoma.net/interna.php?id=236&secao=artefato](http://www.rizoma.net/interna.php?id=236&secao=artefato)>. Acesso em 21.1.2008.

quase nenhum espaço para posições que levem em conta aspectos do debate crítico e cultural ou estratégias de resistência a este mercado. Entretanto, alguns artistas têm assumido a necessidade de organizarem-se de modo a se capacitarem a desempenhar um papel mais decisivo nos termos de uma política das artes.

Alguns exemplos de espaços de arte geridos por iniciativas de artistas no Brasil nos últimos anos: Agora (Rio de Janeiro); Capacete (Rio de Janeiro); A Gentil Carioca (Rio de Janeiro); Torreão (Porto Alegre); Alpendre (Fortaleza); Galeria do Poste (Niterói); e/ou (Curitiba); CEIA (Belo Horizonte); Miolo (São Paulo); Mirante – Território Móvel (Belém), entre outros.

Já o artista curitibano Newton Goto<sup>82</sup> afirma que o diferencial da produção de iniciativas de artistas reside no fato de que sua realização se vincula à autonomia de seus propositores, inclusive na articulação e gestão de parcerias. Segundo o artista, tais iniciativas evidenciarão a questão da autogestão cultural, a capacidade de grupos de artistas estabelecerem suas próprias redes de diálogo e trocas culturais com a comunidade, incluindo aí alternativas de mecanismos para sua sustentabilidade econômica. Essa autonomia poderia se caracterizar por um desvencilhamento de parâmetros ditados pelo mercado global e o Estado, na perspectiva de propostas culturais mais heterogêneas e na possibilidade de manifestação de conteúdos críticos mais radicais.

Em Florianópolis, desde o início da década, crescentemente vêm se estabelecendo iniciativas dessa natureza com o objetivo de criar circuitos mais autônomos. Tais estratégias agem tanto no sentido de suprir uma carência real<sup>83</sup>, gerada por uma política cultural defasada em relação à produção artística que se desenvolve no Estado, como também abrindo espaço para discussão e práticas mais abertas e experimentais que se desenvolvem dentro de um contexto muito diferente daquele que se estabelece no mercado de arte nacional e nos circuitos dos grandes centros do País:

---

<sup>82</sup> Organizador da mostra de vídeo denominada *circuitos em vídeo*, na qual apresenta o trabalho de coletivos e espaços de artistas de arte contemporânea, em sua maioria de origem brasileira e derivada das artes visuais. Foi curador/residente da 12ª edição do Espaço Contramão realizada em Curitiba em setembro de 2007.

<sup>83</sup> Como contraste a essa situação, destacamos o papel fundamental de formação, troca e produção de arte contemporânea desenvolvido no centro de artes da UDESC, através de seus cursos de graduação e pós-graduação, e também o importante trabalho realizado pelo Museu Victor Meirelles, que promove cursos e palestras além de manter um excelente espaço de exposições temporárias na região central da cidade.

Eis alguns exemplos das várias iniciativas de artistas surgidas na cidade pouco antes ou paralelamente ao Espaço Contramão. *Arco*, gerido pelo artista Roberto Freitas; *espaço 803 e 804*, que existiu entre 2003 e 2004, idealizado por Regina Melim em colaboração com Raquel Stolf, Yiftah Peled e Edmilson Vasconcelos; as várias exposições e publicações de *TRAPLEV orçamentos*, idealizados por Roberto Moreira Junior; as *exposições portáteis* em forma de publicações, também organizadas por Regina Melim; o espaço virtual, *terreno baldio*, desenvolvido por Edmilson Vasconcelos; além da também recente abertura da primeira galeria comercial de linguagem contemporânea, o *Arquipélago Centro Cultural*, idealizado pelas artistas Fabiana Wielewicky e Letícia Cardoso.

Essas iniciativas espelham uma grande demanda e vontade por parte dos



Seminário sobre Práticas Artísticas - Espaço Contramão, Arco e Traplev Agenciamentos - Badesc - 2007

artistas de construir lugares para fazer e discutir arte contemporânea. No contexto da cidade de Florianópolis ou mesmo do Estado de Santa Catarina, elas acabam exercendo o papel de “quase instituições oficiais”, que muitas vezes possibilitam atividades que envolvem a

participação de um grande número de artistas e público. Possuem características mais flexíveis para as propostas dos artistas e uma maior consonância com a discussão artística contemporânea. Além disso, através de suas redes afetivas, promovem o intercâmbio com artistas, curadores e teóricos de outras regiões do País.

O desafio de tais iniciativas poderia ser compreendido no sentido que aponta Ricardo Basbaum<sup>84</sup> :

<sup>84</sup> BASBAUM, Ricardo. Gestos locais, efeitos globais. Publicado originalmente em inglês, com o título de "Local gestures, global effects", em *Magnet #1 - non-place*, Londres, 2001. Disponível em: <[www.rizoma.net/interna.php?id=236&secao=artefato](http://www.rizoma.net/interna.php?id=236&secao=artefato)>. Acesso em 21.1.2008.



Trabalhar sob circunstâncias locais, mas estabelecendo relações entre uma rede global: este é talvez o primeiro passo estratégico que grupos independentes de artistas aprendem como meio de tornarem-se menos amarrados às conexões locais, assegurando uma mobilidade política necessária para produzir mudanças no ambiente em que atuam.

É importante ressaltar a dificuldade de tais iniciativas independentes de artistas de manterem-se por um grande tempo em funcionamento. Segundo Roberto Moreira Junior que constantemente problematiza a criação de circuitos de arte na cidade, isso se deve, muitas vezes à carência de fomento por parte de órgãos públicos de cultura. Ressaltando que tais grupos e iniciativas não necessitam, em princípio, de um respaldo de órgãos públicos para acontecer e que, acima de tudo surgem por necessidades específicas de cada região e circuito. “O tempo de vivência ocorre conforme as suas condições e conceitos. Muitas vezes o interessante é ser temporário, flexível e portátil”<sup>85</sup>.

### 3.3 Espaço Contramão – como instituição maleável

O Espaço Contramão é um espaço de arte móvel, que migra de lugar em lugar. Ao invés de se constituir em algo fixo, vai para o lugar do outro se adaptando à sua lógica. A cada edição, ele se recria, adquirindo um aspecto físico e conceitual completamente diferente, que se molda a partir das idéias e dos direcionamentos de quem o abriga.

O Contramão se faz a partir de uma precária estrutura oferecida : uma equipe de agenciadoras/organizadoras; um termo de compromisso a ser assinado pelas partes envolvidas; uma velha placa de trânsito com o símbolo de contramão, (que é afixada em cada casa que recebe o espaço); uma mala biblioteca itinerante; convites elaborados a pouco custo geralmente oferecidos pela organização; e, principalmente, dos acordos estabelecidos com pessoas dispostas a recebê-lo em sua casa, tornando-se, assim, curador/residente.

---

<sup>85</sup> MOREIRA Jr. Roberto. *Práticas artísticas contemporâneas: articulação entre as diferentes esferas do circuito*. 2007 Retirado do site [http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1\\_2005/ro/dissertacao\\_praticas\\_artisticas-articulacao\\_entre\\_as\\_diferentes\\_esferas\\_do\\_circuito.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/ro/dissertacao_praticas_artisticas-articulacao_entre_as_diferentes_esferas_do_circuito.pdf). Acesso em 12.6.2008.

Portanto, são as próprias possibilidades disponibilizadas por aquele que quer receber o Espaço Contramão em sua casa, suas idéias e articulações pessoais, somadas a essa estrutura básica oferecida pela organização que torna possível a sua existência. Assim, com pouquíssimos recursos financeiros, o Contramão, em parceria com os curadores e artistas que se envolvem em cada edição, tem se auto-gerenciado até hoje.



Biblioteca do Espaço Contramão, A>DENTRO - 2006

Passando a existir temporariamente, e estando à serviço das idéias que nele são propostas, cada novo Contramão abre novas e diferentes possibilidades para o local que o acolhe, gerando o ciclo de negociações que nele se instaura. Nesse sentido, ele pode ser entendido como uma espécie de *Instituição de arte maleável*<sup>86</sup> que se adapta à contingência do contexto e das demandas daqueles com quem se relaciona. Essa instância de mobilidade do projeto vem carregada de conceitos que

---

<sup>86</sup> Esse termo foi pensado e adaptado a partir de uma conversa com Ana Paula Cohen, quando veio a convite da profa. Regina Melim para a Disciplina que ministrou em 2006 no PPGAV da UDESC: "InCorporações: agenciamentos do corpo no espaço relacional." A curadora apresentou o projeto que agencia: Istmo – seria um arquivo flexível que parte de um interesse em um modelo de instituição de arte contemporânea que possa funcionar como plataforma para produção, apresentação, circulação e discussão sobre arte. Possíveis relações entre o funcionamento de um museu e de uma biblioteca foram tomadas como eixo, mas sem contar com a infra-estrutura dessas instituições. A idéia central seria criar uma estrutura de pequeno porte, em que trabalhos e propostas artísticas possam ser realizados, mostrados e arquivados.

problematizam alguns pontos (senão quase todos) do sistema de arte, como: práticas curatoriais, espaços expositivos, exposições, recepção-obra-espectadores, relação artista-curadoria, etc. Além disso, através do seu aparato burocrático que imita, mesmo que precariamente, os de uma instituição oficial (carta-convite, termo de compromisso, certificados de participação, livro de visitas, etc.), implicamos ironicamente os protocolos de funcionamento das instituições de arte oficial. Mesmo sem essa intenção direta, esses procedimentos acabam por comentar o que deveria ser o papel de uma instituição na contemporaneidade, onde grande parte da lógica processual da produção artística tende para situações móveis, nômades, variáveis, versáteis, dificilmente adaptáveis à própria idéia de “instituição” que parece já carregar implicitamente códigos opostos aos da flexibilidade.

Freqüentemente, projetos ou propostas curatoriais de exposições que envolvem uma instituição precisam se adaptar aos limites e regras impostos pela estrutura desta. Iniciativas ousadas que questionam esses limites muitas vezes são mal recebidas por parte das instituições, como por exemplo, no caso da exposição 18º Panorama da Arte Brasileira, realizado em 2001 no Museu de Arte Moderna (MAM), de São Paulo, com a curadoria de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende, que culminou na demissão de Ivo Mesquita, diretor da instituição na época. Essa exposição tinha um caráter abertamente crítico institucional e, além de abraçar propostas controversas e que dialogavam com outros meios, elaborou também como parte da exposição uma publicação que reuniu propostas de artistas não incluídas nas salas de exposição, além de mapear importantes iniciativas de artistas que aconteciam naquele momento no País.

Em muitos casos, também a instituição tradicional transforma-se ou se adapta a esses novos processos, a partir da atuação de agentes, curadores e artistas como, por exemplo, a atuação de Nicolas Bourriaud no Palais de Tokyo, com seus projetos relacionais; Hans Ulrich Obrist, nas várias instituições que propôs suas variadas exposições; Jens Hoffman e suas exposições no escritório do museu Guggenheim de Nova York; e aqui no Brasil, Walter Zanini no MAC de São Paulo, durante sua gestão no período de 1963-1978, que assumia propostas conceituais e vivenciais no espaço do museu, fazendo deste um lugar- laboratório. Em todos esses casos, foi necessária uma negociação que acabou por transformar, mesmo que temporariamente, a própria lógica desses locais. Muitas vezes, as próprias instituições procuram uma parceria com

tais profissionais, como afirma Andrea Fraser em seu texto *Como brindar un servicio artístico*, justamente para que apontem problemáticas e soluções para o seu funcionamento. Quando existe a possibilidade desse diálogo que se baseia na criação de realidades diferentes, é possível imaginar um trabalho em parceria com a instituição.

Sobre essa perspectiva, o Espaço Contramão como “instituição maleável” é constituído a partir do diálogo, aberto para qualquer tipo de negociação e disposto a apoiar e a concretizar idéias artísticas. O limite do envolvimento, o respeito pelo pensamento do curador, pelo conceito que está sendo empregado e pelas necessidades que se criam nessa relação de cumplicidade e de apoio bilateral, se replicam também na relação com os artistas e visitantes.

Um exemplo similar de espaço de arte móvel é a *Hoffmann’s House* – idealizada em 1999 também por iniciativa de dois artistas chilenos, Rodrigo Vergara e José Pablo Díaz. Trata-se de uma pequena casa de madeira pré-fabricada, que funciona como espaço de intervenção de arte, onde outros artistas são convidados para realizar exposições. A casa é instalada em diferentes pontos de Santiago do Chile, tais como praças e parques, fica por um tempo instalada em um lugar e depois migra para outro. Em 2003, a *Hoffmann’s House* foi convidada para fazer parte de uma exposição no Museu Salvador Allende em Santiago; os artistas/administradores do espaço optaram por acoplá-la a uma das entradas do museu e ali realizaram uma outra mostra, com uma exibição de mais de quarenta trabalhos em vídeo. O título da mostra foi: “Con energía más allá de estos muros”. Esta intervenção se configurou como uma inserção táctica e, ao mesmo tempo, crítica, propiciando a inclusão de trabalhos de muitos artistas que, quem sabe, jamais seriam incluídos numa exposição daquele museu.

No caso do Espaço Contramão, é a própria estrutura alternativa e o fato de prescindir de um “local apropriado”, se utilizando dos lugares que o recebem, que dão a tônica de espaço móvel e autônomo, sem hierarquia de qualquer parte dos envolvidos, como comentário crítico as instâncias de legitimação da arte. Para tanto, a concepção do projeto está direcionada para uma forma de atuação que seja descentralizada e desvinculada de sua autoria inicial, se configurando como atravessador de múltiplas idéias, discursos e poéticas, em um movimento para fora de si que contempla e acolhe o outro.

### 3.4 A organização – como entrega da autoria



No papel de organização do Espaço Contramão, Adriana Barreto, Bruna Mansani e Tamara Willerding, vestindo nossa “carapuça institucional” com a precária e simbólica estrutura que oferecemos, somada à uma particular curiosidade e empolgação para as propostas que surgem, apoiamos e procuramos viabilizar todas as idéias lançadas pelo curador/residente. Essa oferta consta no termo de compromisso que assinamos, e o curador pode ou não, na medida de seu interesse, se utilizar dela. Nosso papel, portanto, é ajudar na efetivação da proposta e articular possibilidades que vão ao encontro do que o curador quer. A partir do respeito e curiosidade que vem da idéia do curador/residente, agregamos outras possibilidades, sempre discutidas e reavaliadas, colaborando até a concretização final do projeto. Sem a expectativa no resultado, se trata de uma entrega à experiência.

Temos exemplos de vários níveis de relação com os curadores, desde a total autonomia, na qual praticamente não fomos solicitadas e aparecemos somente no dia do evento, até um apoio constante nas negociações e concretizações das idéias. Em algumas ocasiões, nos envolvíamos quase um mês inteiro com a administração dos processos que, vezes mais, vezes menos demandava a organização de uma exposição. Procuramos estar sempre presentes durante a organização, montagem, na confecção dos convites (muitas vezes por nossa conta), na logística do vernissage e até na confecção dos pratos, quitutes e bebidas oferecidos nas aberturas. Essa posição, de não interferirmos com imposições

de nossas próprias idéias (e, pelo contrário, nos ajustarmos àquelas do curador do momento), é aparentemente passiva, mas ativa todo um processo de realização.

Além disso, o nosso envolvimento como organização nas exposições realizadas no Contramão nos implicava diretamente como co-responsáveis pelos eventos criados. Sendo assim, como nos comportávamos como cicerones e geralmente encarávamos o papel de guias da exposição, muitas vezes éramos confundidas com o dono da casa.

Esta atuação, que pode ser considerada performática, possibilita uma mobilidade também no exercício de funções que podem se intercambiar entre curador/artista/agenciador/organizador. Essa mobilidade é também uma maneira crítica de se posicionar.

Porém, no papel de propositoras do Contramão, gostamos mais da idéia de mantermo-nos nos bastidores. Em uma entrevista que demos ao caderno de cultura do jornal *A Notícia*<sup>87</sup>, nos incomodou muito a dimensão da foto das três segurando a placa do Contramão. Com aquela foto em tão grande evidência, nos demos conta de que não gostaríamos mais de aparecer como imagem dominante vinculada ao projeto, justamente por seu caráter distributivo que tinha como foco a doação da autoria para quem participasse. Como nossa proposta artística se baseia nessa entrega, e nosso interesse nunca foi focalizar a autoria inicial, gostaríamos de mostrar essa proposição em seu curso, em seu deslocamento, e não na imagem de nós três como propositoras. Pois o Contramão objetiva se apresentar como uma idéia que se desenvolve e se desdobra a partir de uma rede de pessoas – e cada uma dessas pessoas passa a ser também uma propositora Contramão. Para nós que agenciamos esse trabalho, ele se torna sempre uma experiência curiosa, tornando-nos também espectadoras das idéias do outro.

---

<sup>87</sup> Ver: *A Notícia*, caderno Anexo, 17 de junho de 2006.

### 3.5 O curador/ residente – o espaço do outro

O que leva uma pessoa a se interessar em fazer a curadoria de uma exposição de arte em sua casa? Quem entra no espaço de quem?

Fazer uma exposição na própria casa traz uma intimidade à situação, que facilita de maneira gritante a responsabilidade sobre uma “curadoria” e transforma a experiência em algo próximo e íntimo. O que poderia ser uma situação de intimidação, de insegurança, acaba por se tornar uma experiência prazerosa e rica dentro da própria casa, o espaço onde cada propositor se sente mais à vontade. Em consequência disso, cria-se também a vontade de trazer para casa aquilo com que se relaciona positivamente, que se liga às afinidades pessoais de cada um. Muitas das curadorias do Contramão tiveram esses convites “afetivos” como característica marcante.

Alguns curadores/residentes, em conversas e relatos, expressaram que tiveram vontade de convidar amigos ou artistas com que tinham afinidades, isso possibilitou a rotatividade de um grande número de artistas e também, através da rede de amigos desses curadores, a inclusão de vários artistas de outros circuitos que talvez não tivessem mostrado seus trabalhos aqui em Florianópolis através das vias institucionais oficiais.



Dois anos depois - Espaço Contramão, curadora/residente Zulma Borges com as organizadoras do Contramão - 2007

Cada curador trouxe seu universo em cada exposição, não somente suas tendências, idéias e interesses artísticos, mas também o seu meio em geral e até parte de sua intimidade. Amigos próximos, parentes e vizinhos acabavam freqüentemente se envolvendo diretamente nas propostas ou indo visitar as exposições. Assim, a cada edição do Contramão, nos envolvimento criados entre trâmites, e realização, se formavam circuitos temporários de relações e troca que abriam novas possibilidades e

novas relações entre os participantes. Algumas exposições se configuraram como eventos de um ou alguns dias, já outras tiveram a duração de todo um mês, e o curador se propunha a receber visitação durante pelo menos um dia da semana ou com horário agendado por telefone. Ficava explícita uma sobreposição direta entre exposição e visita, na qual muitas vezes a visita à exposição acabava se transformando em chá da tarde, e até churrasco com os amigos.

Trazer a exposição para casa requer também uma generosa abertura do curador/residente para disponibilizar o espaço íntimo mesmo que só por alguns momentos como espaço público e permitir que situações inesperadas possam ocorrer num ambiente que normalmente está marcado pelos limites privados.

As exposições que ocorreram no Contramão muitas vezes acabaram denominadas como a “da Regina”, “do Goto” ou a da “Casa da Maria”. Há nisso uma sobreposição de sentidos, entre aquilo que é um acontecimento artístico “oficial” e aquilo que é “caseiro” e íntimo, como uma visita, um convite pessoal, etc.



Contramão n°10 - Espaço Contramão, curadora/residente Nara Milioli - 2007



A imagem do Viajante - Espaço Contramão, curadora/residente Maria Araújo - 2007



Jogo do Bicho - Espaço Contramão, Emilia (curadora/residente) - 2006



### 3.6 A casa – o lugar privado que se torna público.

Muitas foram as iniciativas, desde o início do século XX, que se apropriaram do ambiente doméstico como espaço para práticas artísticas. Como exemplos históricos, poderíamos citar Kurt Schwitters e a sua Merzbau, a casa de Piet Mondrian, onde móveis, paredes e objetos foram criados dentro dos padrões de suas pinturas, ou mesmo Marcel Duchamp, com sua *porta* instalada em seu pequeno apartamento em Paris (a porta servia simultaneamente a dois ambientes de sua casa, ou seja, quando fechava um, conseqüentemente abria o outro), etc.



Casa da Jô - Espaço Contramão, série panos de prato de Bruna Mansani - 2006

A partir dos anos 1960 e 70 quando a arte crescentemente deixou os lugares especializados e foi ao encontro de processos mais aproximados da vida cotidiana, práticas nesse sentido se intensificaram.

Um exemplo foi o *Museu de arte moderna – departamento das águias*, fundado por Marcel Broodthaers em 1968, cuja sede era a sua própria casa. Broodthaers se auto-intitulou diretor desse museu, que concretamente continha caixas de papelão e cartões-postais com reproduções de obras de arte. O próprio artista, que também participou ativamente das manifestações políticas de Paris em maio daquele ano,

definiu seu museu fictício várias vezes como “Uma paródia política das manifestações artísticas e ao mesmo tempo uma paródia artística das manifestações políticas.”<sup>88</sup> Ainda segundo o artista, num primeiro momento o museu e seus dispositivos foram pensados como “um lugar de discussão e troca de idéias”. Com o tempo, a idéia foi se institucionalizando, e ele, em sua posição administrativa, criou todo um aparato burocrático e legitimador, que constantemente criava uma confusão entre realidade e ficção. Essa transformação teve uma relação direta com o fato de as pessoas terem ouvido falar da iniciativa e de querer visitá-lo. Certamente, seu trabalho não eram os objetos do museu nem a idéia do museu em si, e sim, toda a estrutura e atuação criadas, que causavam uma situação de trânsito entre o sistema de arte e a sua própria vida, comentando implicitamente as superestruturas contestadas na sua época.



Disposição - Espaço Contramão, intervenção de Alex Cabral - 2006

Pensando ainda nessa relação de espaços de exposição que incorporam o doméstico, como não lembrar do restaurante Food, fundado por Gordon Matta Clark juntamente com outros artistas em 1971 no bairro do Soho em Nova York, então reduto de artistas (mobilizados pelos baixos preços dos aluguéis). O restaurante oferecia refeições (que muitas vezes eram elaboradas por artistas convidados) e diversos eventos ocasionais, se tornando um importante ponto de encontro, troca e discussão artística alternativa.

Mais recentemente, algumas iniciativas institucionais incorporaram

<sup>88</sup> Marcel Broodthaers, artista belga fundador e diretor do Museu de Arte Moderna – departamento das Águias. Brodthaers, em entrevista, assume que as estruturas de seu Museu foram se criando com o percurso de existência do próprio. Trecho consultado no site: <http://www.luxflux.net/megaz/0/ARTICTE.HTM> acesso em 21.2.2008

o ambiente doméstico em suas propostas expositivas.

Nos anos 80, como projeto curatorial do belga Jean Hoet, a exposição *Chambres d'amis*<sup>89</sup> - na Inglaterra, aconteceu em 40 casas diferentes, e cada artista fez sua intervenção em uma delas. Para visitar a exposição, o público deveria visitar cada uma dessas casas.

No início dos anos 90 como jovem curador, Hans Ulrich Obrist trabalhava no sentido de experimentar idéias palpáveis de serem realizadas. A sua primeira experiência curatorial foi realizada na cozinha de sua casa. A idéia surgiu a partir da inquietação de alguns artistas com quem conversara, que sentiam a urgência de trazer a arte de volta para novos contextos, ressaltando que a arte não necessitaria se sujeitar aos códigos e padrões do contexto das galerias e museus.

“Por que você não faz uma exposição na cozinha de sua casa?”<sup>90</sup> Foi a pergunta feita por Christian Boltanski . A partir daí, o curador passou a realizar várias exposições em locais não especializados, como por exemplo em um hotel, ou numa garagem, ou ainda em um parque.

Na 4º Bienal de Berlim realizada em 2006<sup>91</sup>, que teve como curadores o artista Maurizio Cattelan, em parceria com Massimiliano Gioni e Ali Subotnick, parte do itinerário dos espaços expositivos da mostra que estavam espalhados pela cidade de Berlim eram apartamentos residenciais, abertos, portanto, à visitação pública durante todo o decorrer do evento.

Essa sobreposição entre o ambiente doméstico e o espaço de exposição não deixa de ser um comentário ou uma opção para a lógica estéril do “espaço cubo branco”. O espaço doméstico é normalmente um espaço totalmente contaminado com os códigos pessoais do proprietário e das pessoas que vivem ali, seus objetos, a disposição dos móveis, sua organização (ou desorganização), etc. Em muitas das exposições do Contramão os objetos, instalações e outras propostas trazidas pelos artistas convidados para a exposição se misturaram àqueles da decoração da casa, criando, assim, uma confusão entre esses dois códigos. Os trabalhos de arte inseridos ou pensados para aquele lugar não possuíam um espaço próprio, limpo e

---

<sup>89</sup> In: ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.198.

<sup>90</sup> OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora!* Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006. p.103.

<sup>91</sup> 4<sup>th</sup> Berlin biennial for contemporary art: “Of Mice and Men” realizada entre março e junho de 2006. Disponível em: <<http://alt.berlinbiennale.de/eng/index.php?sid=index>>. Acesso em: 12.6.2008.

isento; portanto se confundiam, se adaptavam, acentuavam ou causavam algum estranhamento, mas isso parecia sempre mais um desafio que um problema, pois esse contexto, com suas especificidades e a sobreposição de sentidos, já estava implícito na própria proposta.

Em todos esses exemplos há a característica comum de que essas experiências artísticas no ambiente doméstico abrem uma relação entre o público e o privado – o privado que temporariamente se torna público.

Um comentário feito pela artista Aline Dias (que também foi, juntamente com Diego Rayck, curadora/residente do Espaço Contramão), que criou uma analogia entre a lógica do Espaço Contramão com os espaços públicos, como museus, por exemplo. Essas instituições criam uma relação de distanciamento tão grande em relação aos seus visitantes, que os fazem se sentirem estranhos no local, e, por princípio, por serem espaços públicos, deveriam sentir-se em casa, o que acaba de fato transformando tais ambientes em espaços exclusivos. Já numa exposição do *Contramão*, a casa sendo o ambiente mais privado, acaba abrindo espaço para o público, propiciando um ambiente de intimidade que parece aproximar e convidar qualquer um que ali esteja como parte do acontecimento.

A casa, em nossa lógica cultural, é um ambiente privado. Os bens pertencem a uma família, e as relações são de posse. Dizemos “meu filho”, “meu marido”, “meu televisor”, “meu carro”, “meu jardim”, etc. A família, por sua vez, é uma instituição social que reproduz a forma de representação capitalista que está baseada na propriedade privada. É um círculo fechado de relações difíceis de serem desestabilizadas. O Espaço Contramão gera espaço, pelo menos durante um período temporal, o lugar, a casa, e até mesmo seu espaço vivencial são experimentados segundo outra lógica de funcionamento dada pelo jogo representacional em arte. O lugar e seus espaços têm suas relações desestabilizadas. A lógica de posse é substituída temporalmente pela forma de como são usadas e conformadas as relações, os objetos, o espaço físico, o corpo, o outro, etc. O jardim de Sandra Favero não foi mais dela durante o Espaço Contramão. O sentimento de posse, privado, sofreu um retardamento, uma desterritorialização em favor do uso público. O acervo pessoal de Regina Melim se tornou, naquele lapso de tempo, público.

### 3.7 O público/visitante

O que era a exposição? O que era decoração da casa? Não se tratava de uma festa?

Para o público, a mesma confusão se evidencia o tempo todo no Contramão, pois cada situação se instaura como a visita a uma exposição que, ao mesmo tempo, se torna uma visita pessoal. O espectador se transforma automaticamente em visitante na casa, e não há como escapar disso, pois os limites entre arte e vida estão completamente diluídos nessa situação.

É importante ressaltar que, para além do público que normalmente costuma freqüentar eventos artísticos, o Contramão geralmente recebeu a visita de vizinhos, amigos íntimos e parentes dos curadores e artistas que muitas vezes nunca haviam estado em uma exposição de arte contemporânea. Perceber ou vivenciar os trabalhos em meio à dinâmica daquilo que era mais um “acontecimento” social num ambiente próximo e amigável trazia uma perspectiva diferente para essas pessoas e muitas vezes quebrava seus preconceitos em relação ao que comumente se qualifica como “um assunto para um público de iniciados”.

Além disso, é o público quem coloca o Contramão em movimento e faz dele um espaço dinâmico. Geralmente, é a partir de uma visita a um Contramão que surge a vontade de também realizá-lo. Qualquer pessoa suscitada por essa vontade de realizar uma exposição em sua casa toma o lugar ativo ao articular sua proposta. Assim, a circulação do Contramão está diretamente ligada à assimilação do projeto e ao movimento vindo daqueles que abraçam a idéia se tornando curadores/residentes.



Casa da Jô - Espaço Contramão - 2005



Público visitante em diferentes edições do Espaço Contramão

### 3.8 O que nos move

Criar uma iniciativa do nada, completamente sem fins lucrativos e com pouquíssimos recursos, para dar a possibilidade a um outro de desenvolver as suas idéias na situação de uma exposição. Muitas vezes essas exposições nem condiziam com nossas afinidades tanto conceitualmente quanto esteticamente. O que, então, exatamente nos move para levar adiante um projeto com esse caráter?



É justamente aí que parece estar o ponto mais importante a ser considerado: o desejo de construir junto. É no processo do Espaço Contramão que consigo visualizar de maneira mais coerente essa entrega para o outro, mas que não é somente uma entrega, deixando que façam com ela o que quiser. Juntamente com a entrega está a oferta de ajuda, de apoio material e emocional e que em muitas exposições parece ter sido fundamental para sua efetivação. Aqui entra uma questão de alteridade.

Com o projeto do Espaço Contramão, não estamos atuando em algo distanciado daquilo que é o nosso interesse e pesquisa no campo das artes. Essa microinstituição causa desestabilização, descontinuidade, estranhamento, no jogo representacional em arte, à medida que aponta diferenças em relação ao já institucionalizado. Não podemos esquecer que a essência do lugar que o Espaço Contramão pratica é a instituição arte. Ou seja, a instituição *espaço contramão* é legitimada na medida em que desconstrói as regras da instituição arte. Portanto, cria espaço nessa instituição. Possibilita que o jogo

de legitimação aconteça de outra forma, instituindo um funcionamento paralelo e independente.

A iniciativa de encarar outras funções dentro do jogo da arte tem o importante caráter de criar uma maior zona dialógica desestabilizadora em relação ao tipo de prática em que um artista estaria interessado em se envolver. Assumindo outros papéis, podemos criar regras diferentes para o jogo, ao invés de simplesmente aceitarmos aquelas estabelecidas pelo circuito oficial, pelos curadores, críticos e instituições de arte, dentro da consciência de que também trabalhamos dentro do campo institucional da arte e de que, como artistas, de uma forma ou outra somos parte dessa instituição.

Mas, em certo momento, todas essas questões deixam de importar. Porque toda estrutura criada, os projetos, as exposições, o envolvimento dos artistas e toda a movimentação parece ser o pretexto para o encontro, para as situações de festa e convívio proporcionadas por elas. É aqui que se instaura uma possibilidade.



Experimentamos, assim, a arte, não como um acréscimo, mas como um requisito para a vida. Não como algo que tenha que ser alcançado, mediado, ensinado, mas algo que possa fazer parte da vida de todos. Um exercício de percepção do lugar, sensível à construção de novas relações nas quais as interações das pessoas são propiciadas pelas propostas e onde a arte encontra a vida. Encontro esse que concilia o prazer de produzir e discutir arte com outros como cozinhar junto, comer e beber, ouvir música, dançar, convidar os vizinhos e onde existe lugar para as plantas, os cachorros, os filhos, a limpeza

e tudo aquilo que está implícito na vida de uma casa. Essas exposições estão contaminadas com tudo isso, e seria muito difícil separar isso do evento artístico em si, simplesmente porque, em si, ele não existe. O Contramão é uma simultaneidade de planos que possibilita um intercâmbio sempre estimulante e uma ampliação do conhecimento através da incorporação de suas muitas perspectivas.



**cá entre nós**

## **cá entre nós**

Ao final desse texto é possível que o leitor esteja se perguntando qual o sentido e a conexão do conjunto de experiências apresentadas e discutidas em seu decorrer. Por que a opção em tratar de tantas práticas, ao invés de focalizar e adensar em apenas uma delas?

Para responder a essa questão, é importante situar o lugar de onde falo. Esse lugar é o da artista que estava envolvida em grande parte dos trabalhos aqui tratados paralelamente ao processo desta pesquisa teórica. A opção por tratar de todas elas diz respeito a um entendimento de que, na prática desses processos, há a elaboração dos mesmos conteúdos teóricos e conceituais desenvolvidos na produção do texto, e ambos são parte indissociável da pesquisa de mestrado que culminou nessa dissertação.

Com a opção por articulações artísticas compartilhadas, acredito tratar de possibilidades mais autônomas e críticas para a atuação do artista em nosso contexto contemporâneo. Apesar de viver numa cidade localizada na periferia dos grandes circuitos artísticos, à margem das discussões que permeiam esse contexto, como artista, me sinto implicada em todas as questões referentes à discussão da arte hoje e também as suas relações intrínsecas (instituições, mercado de arte, práticas alternativas, a atuação de artistas, críticos, curadores, etc.). Pois, como afirma Andrea Fraser<sup>92</sup>, toda prática crítica institucional deveria ser também uma prática auto-reflexiva, sendo que como artistas somos parte dessa mesma Instituição. Assim, como atuar nessa instituição procurando possibilidades viáveis a partir de interesses compartilhados? Através dos assuntos tratados neste texto procurei propor possibilidades nesse sentido:

Em trabalhos participativos a atuação do artista é repartida com a do espectador fazendo-o co-autor das propostas. Isso implica em um exercício de alteridade constante. Regina Melim, em seu livro *Performance nas artes visuais*<sup>93</sup> que também

---

<sup>92</sup> FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique And After* (Paperback) South América: JRP/Ringier, 2006.

<sup>93</sup> MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2008, p. 63.

trata da participação do espectador, constrói uma bela passagem à partir de um texto do artista Jorge Menna Barreto, o trecho sublinha que tais proposições participativas dependem do outro para que existam, porque, do contrário murcham. “[...] Por outro lado, o que murcha com o outro? Do que eu me desfaço? De qual espaço eu abduco para acolher o outro de forma tão intensa?”. Dividir e compartilhar a responsabilidade do processo artístico com o participante em ações que internalizam a dúvida, o acaso a surpresa e também as contradições, expressando a cada movimento participativo que a arte não é um sistema fechado, existindo em si própria, mas uma configuração de relações em constante mutação, entre o processo criativo e a realidade.

No exemplo dos trabalhos em dupla com Bruna Mansani, nos engajamos juntas, buscando nos relacionar com as instâncias oficiais da arte, mas procurando nos posicionar nessa relação a partir de um ponto de vista tático, que não se sujeita. Nossa posição é crítica ao meio artístico, mas também produz uma relação de auto-ironia. Ironia em relação à própria implicação dos artistas para a perpetuação do estado das coisas nesse sistema. Acontece de muitos artistas se deixarem levar pelo deslumbre do reconhecimento, da visibilidade ou de interesses meramente pessoais, abrindo mão de se posicionar política, ética ou mesmo profissionalmente em relação às situações nas quais se engaja. Porque muitos editais de concursos, bolsas de fomento, curadores, instituições e, principalmente, corporações que financiam projetos artísticos continuam projetando o artista no posto daquele que aceita um privilégio e quer ser visto e reconhecido, ter seu trabalho divulgado em catálogos, livros, e assim por diante, e, portanto aceita qualquer situação. Desse modo, acreditamos ser papel do artista olhar sua própria condição através dessa auto-ironia. Ter consciência, por exemplo, de que, ao expor no Itaú Cultural ou participar de um projeto como o da FIAT Mostra Brasil, de uma maneira ou outra também está corroborando com as estratégias de marketing dessas corporações neoliberais. Pois não se pode ignorar que, por trás desses “eventos culturais”, existem os interesses e a ideologia dessas corporações, que, além de tudo, ainda se isentam de impostos às custas desses patrocínios. Não é possível, como artista, ser ingênuo diante dessas situações. Obviamente, ficaríamos contentes ao sermos selecionadas, por exemplo, pelo programa Rumos do Itaú cultural, mas

---

somente agindo taticamente e incorporando essas contradições nos conceitos dos nossos trabalhos.

Com a experiência do Espaço Contramão, construímos através de processos colaborativos, uma iniciativa que possui estreitas relações com o circuito de arte e principalmente com a instituição, mas a partir de um novo viés. Como iniciativa de artistas, o Contramão é mais um elemento de uma mesma prática artística como um todo. Existindo como uma via aberta para possibilidades mais democráticas de criação, discussão e troca através de uma sobreposição constante de papéis, curador/artista/agenciador/organizador de eventos. Sendo assim, o Espaço Contramão abre caminho para a experimentação, borrando fronteiras e hierarquias entre as várias possibilidades de práticas artísticas, no desejo de encontrar outras formas de legitimação que estejam em sintonia com as necessidades de representação de nosso tempo.

Finalmente, através da escolha de participar de proposições de outros artistas trago a discussão para o campo pessoal. Nessas experiências, me parece que as relações com todos os âmbitos desse sistema se tornam mais tênues, e as ações se libertam desse jogo institucional acontecendo diretamente no meu espaço de vida cotidiana. O movimento e a troca acionado por cada uma dessas propostas, depende da relação estabelecida no momento do meu encontro com elas e de como e quando reajo. Desenvolve-se assim um diálogo direto com os trabalhos e com os artistas sem qualquer outra mediação. Ao mesmo tempo, como participante me posiciono num espaço de criação ativo, não considerando que haja uma polaridade entre o artista/propositor e o artista/participador, pois nos encontramos nessas experiências como pólos de uma mesma moeda.

O que move todas essas iniciativas, pelo menos do meu ponto de vista, é justamente uma vontade de seguir produzindo e trocando, de encontrar possibilidades de atuação dentro de cada situação, que me propiciem um espaço nesse jogo. A iniciativa de encarar outras funções dentro do jogo da arte tem o importante caráter de criar uma maior zona dialógica desestabilizadora em relação ao tipo de prática em que um artista estaria interessado em se envolver. Assumindo outros papéis, podemos criar regras diferentes para o jogo, ao invés de simplesmente aceitarmos aquelas estabelecidas pelo circuito oficial, pelos curadores, críticos e instituições de arte, dentro da consciência de que também trabalhamos dentro desse mesmo campo institucional.

Como fazer para seguir nessa atividade sem implicar no processo de criação toda a conjuntura que a envolve? Acredito ser uma obrigação ética do artista, conhecer e tomar uma posição em relação às condições, interesses e implicações que envolvem os projetos dos quais participam. É fundamental seguirmos discutindo e ampliando nossas possibilidades de ação, lutando por políticas culturais mais efetivas, mas principalmente, encontrando meios para seguir produzindo com liberdade de expressão<sup>94</sup>.

*Da adversidade vivemos* é o nome de um Parangolé de Hélio Oiticica de 1964. O título desse trabalho comentava muito precisamente a condição de fazer num lugar como o Brasil, logo após o golpe militar, mas acredito que continua comentando a nossa condição de produtores de realidades, dentro das precárias condições econômicas e institucionais, principalmente fora do eixo Rio - São Paulo.

A melhor forma de lidar com tudo isso é através de movimentos colaborativos, fazer parte de um coletivo, se envolver em discussões com artistas de diversas regiões, entrar em situações auto-geridas que não dependam de condições impostas. Nessas escolhas, que não são só minhas, acabo reconhecendo, possibilidades de maior alcance e que geram potência nos lugares onde atuam.

Para completar acho importante enfatizar que curadores e instituições também podem atuar como parceiros nesse jogo. Quando observamos o trabalho de Hans Ulrich Obrist, Seth Siegelaub, e Walter Zanini por exemplo, percebemos que seus interesses estão voltados para criar as melhores condições para a criação artística. Procuram trabalhar de maneira colaborativa com os artistas possibilitando a efetivação de seus projetos, criando projetos com novos formatos que estimulam a produção e que provocam movimento e discussão. É importante ter a nítida noção de que o que importa não é a posição em que nos inserimos ou que estamos exercendo nesse momento dentro do campo da arte. Crítico, curador, artista? O que importa é a forma crítica como nos posicionamos diante dessas funções (que juntas querem a mesma coisa).

---

<sup>94</sup> Na última bienal de São Paulo, o Trabalho do grupo Superflux, Guaraná Power, escolhido pela comissão curatorial, foi censurado por uma empresa patrocinadora do evento e não participou da mostra. Além da discussão que o caso criou, o grupo e colaboradores articularam a apresentação do trabalho paralelamente à Bienal, na Galeria Vermelho.

Ricardo Basbaum, em uma conferência da última Bienal de São Paulo<sup>95</sup>, apresentou três aspectos centrais que direcionariam a intervenção do artista no contexto atual: desnaturalização do circuito de arte (não tomá-lo como pronto nem como única possibilidade), politização da sua rede de relações (recuperar, assim, possibilidades de tecer outras conexões, desfiá-las, atar e desatar nós, movendo-nos em grupos ou coletivos, propondo alianças ou produzindo desvios) e atuação nos dispositivos arte & vida objetivando a incorporação do gesto do espectador. No entanto, ele adverte que tais aspectos precisam se articular com as poéticas.

Sob as perspectivas desses três aspectos apontados como as “palavras de ordem” para a atuação do artista hoje, e que dialogam com todas as práticas artísticas apresentadas neste texto, proponho um complemento para seu conhecido termo: artista etc. Assim sendo, acredito que a forma de atuação mais propícia para um artista dentro de nosso contexto é aquela que possua mobilidade de articulações e esteja conectada a processos colaborativos: **Artista etc. e cia.**

---

<sup>95</sup> Retirado do relato da Conferência: “Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico”, proferida pelo artista Ricardo Basbaum em 28/1/2006. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/administ/bienal-marcel/marcel30-doc/marcel30-conf04/?searchterm=agenciador>>.

carta para laercio

Preâmbulo – *Paraíso aqui*

*Paraíso aqui* é uma proposição do artista Laercio Redondo<sup>96</sup> que integra a exposição portátil PF – organizada por Regina Melim e que conta com a participação de trinta e seis artistas de diversas regiões do país.

Segundo a idealizadora do projeto<sup>97</sup>, PF é uma exposição em formato de publicação que apresenta obras ou situações que tem como estratégia a idéia de projeto. Algo que está por fazer. [...] uma vez inseridos em seu espaço-publicação, estabelecido como lugar de experimentação, estes projetos se colocam efetivamente à disposição do público que poderá acessá-los e realizá-los em qualquer lugar, a qualquer hora, em diferentes contextos.

---

<sup>96</sup> Laercio Redondo é paranaense, vive e trabalha em Estolcomo.

<sup>96</sup> Texto cedido pela autora.



NOME/RAZÃO SOCIAL

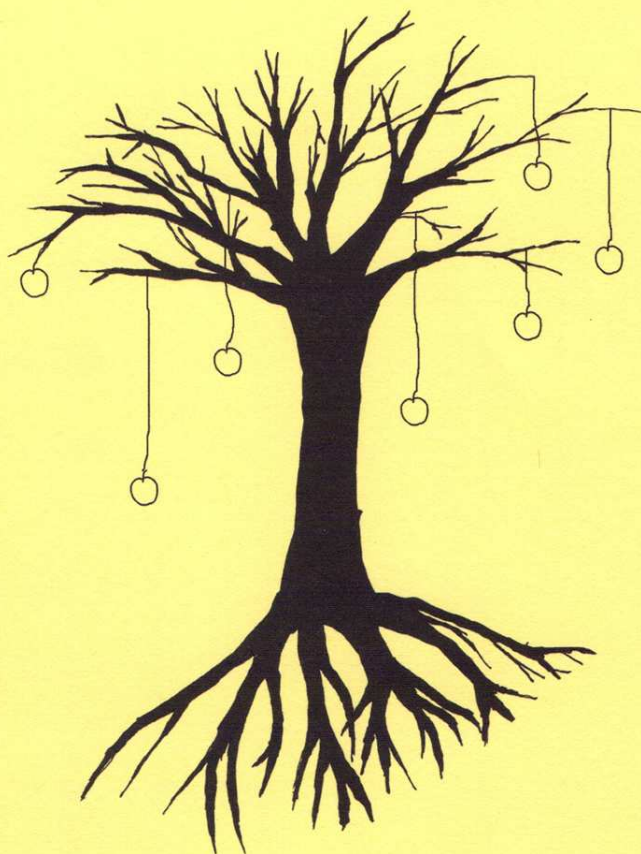
laércio redondo

TÍTULO

paraíso aqui

DATA

2006



Escolha uma árvore de sua preferência no espaço público.  
Junte o tanto de maçãs que achar conveniente e com fios prenda  
as maçãs nos galhos da árvore.  
Caso essa ação seja executada favor mandar uma imagem para  
[laercio.redondo@akademie-solitude.de](mailto:laercio.redondo@akademie-solitude.de)  
Em retorno mandarei o desdobramento do projeto.

Proposição de Laercio Redondo para a exposição/publicação PF – 2006

Florianópolis, 06 de junho de 2008

Querido Laercio

Como já anunciei antes, há tempos tinha a intenção de te escrever essa carta, que fará parte do corpo do texto de minha dissertação de Mestrado. Na verdade, venho escrevendo-a há meses e sempre me parece que ainda não terminou. A carta começou como um relato sobre a minha participação no seu trabalho *Paraíso aqui*, mas hoje percebo-a mais como a continuação de nossa conversa que partiu da conjunção do seu trabalho com a minha vontade de realizá-lo, e da comunicação que se criou quando nos conhecemos através desse canal.

Desde o primeiro momento, senti o prazer dessa comunicação surgida. Foi emocionante quando entrei em contato com você pela primeira vez, por intermédio de um outro trabalho seu que me havia suscitado. *Playlist 1*<sup>98</sup> no som, o meu bilhete de viagem até você.

A resposta aberta e calorosa que recebi foi decisiva e, quando finalmente decidi realizar seu projeto, já me encontrava dentro de um campo afetivo. Foi quase como se produzisse pensando naquilo como um presente para você.

No final do inverno passado, agosto de 2007, resolvi realizar *paraíso aqui* numa árvore do jardim de minha casa, que fica completamente sem folhas nessa época do ano. Já havia pensado em realizar esse trabalho ali desde que deparei com a proposição no PF<sup>99</sup> mas, lendo mais atentamente a sua proposta, me dei conta de que você especificava que a árvore deveria estar num espaço público.

Mesmo assim, decidi fazer a experiência nesse lugar. Tenho uma relação subjetiva e especial com essa árvore. Trata-se de um falso Flamboyant muito comum nessa região, assim chamado por ser incrivelmente semelhante ao espécime verdadeiro, nos galhos, coloração, folhas etc., porém sem flores. Logo que me mudei para cá, fiquei decepcionada ao descobrir que a árvore nunca se encheria de flores vermelhas. Chegamos até a cogitar a substituição dela por uma outra - o que, no instante seguinte, foi descartado e considerado completamente absurdo. A árvore é o maior charme do meu terreno e, além disso, é a preferida do meu filho e seus amigos para subir.

Numa sexta-feira, comprei as maçãs. Procurei um lugar que tivesse uma boa variedade de frutas e as escolhi cuidadosamente, uma a uma, de diversos tamanhos e diferentes tonalidades de

---

<sup>98</sup> Trabalho de Laercio Redondo que faz parte da exposição portátil *amor/love leve com você*, 2007, organizada por Regina Melim.

vermelho. Nessa mesma noite convidei os participantes para a ação artística que se realizaria no dia seguinte: no caso, meu filho Tadeu, então com 8 anos e seus dois amigos e irmãos, Ismael (8) e Felipe (10).

Quando, no sábado à tarde, apareceram por aqui como usualmente, eu os convoquei, dizendo que começaríamos a performance. Achava importante deixar claro o fato de se tratar de um projeto artístico. Conteí a eles que a proposição foi criada por um artista chamado Laércio Redondo (obviamente já riram do redondo). Expliquei o que seria a ação e mostrei a sua página do PF com a proposta. Os meninos, mesmo sem entender exatamente o que isso mudaria em relação à ação de subir numa árvore e pendurar maçãs - que no fundo não passava de puro divertimento - me olhavam com ar interessadíssimo.

Pedi a eles que trocassem de roupa e disse que eu daria algumas opções para que escolhessem. (Havia separado roupas do meu filho coloridas e listradas) Quiseram saber por que, e se contentaram com a resposta que dei - para que as fotos ficassem mais bonitas! (sim, mais bonitas!).

Partimos, então, para a produção das maçãs; claro que eu que fiz a maioria, pois o excitamento para subir logo na árvore era grande demais... Assim que uma maçã ficava pronta, com o fio pendurado no cabo, eles a apanhavam e já iam subindo na árvore. Logo desciam de mãos vazias, num ritmo muito mais acelerado que o meu. Em alguns momentos a farra era para ver quem conseguia subir mais alto, em outros trabalhavam coletivamente, se ajudando para alcançar lugares onde não chegariam sozinhos. Muitas vezes, as maçãs despencavam e tinham que refazer a trajetória. Eu me divertia com o prazer deles, ao mesmo tempo, seguia preparando as maçãs, alternando com a produção das fotos. Interessante essa relação que se criou, pois a minha participação na performance se deu justamente nos bastidores de sua realização, isto é, na escolha do lugar, dos personagens, na produção dos objetos e figurinos e, por fim, na operação da câmera. É como se a sua proposta tivesse esboçado um roteiro que me instigou para o delineamento de um outro, construído e protagonizado pelos meninos. Eles, por sua vez, sabendo que faziam parte de um trabalho de "arte", atuavam dentro de seu padrão de relacionamento com a câmera, cientes de que estavam sendo fotografados, mas, principalmente, dentro das regras e dos conflitos da

brincadeira... As fotos ficaram como o registro de uma situação vivida, mas que se encontrava num ponto entre realidade e ficção. Ao mesmo tempo em que a ação acontecia, se construía uma

ação ficcional através das imagens, que se tornavam não apenas registro, mas uma outra coisa além dele.

Assim, as fotos, para mim, são o meio para uma outra performance que só se realiza nelas, onde os performers, as maçãs e os enquadramentos estão todos no mesmo nível performático.

A vontade de fazer a ação aqui também tinha a ver com uma relação minha com esse espaço, uma relação com a minha paisagem. Acho que estou pensando muito nisso agora, por uma questão específica do momento presente. Nesses dias, aconteceu que compraram o terreno ao lado da minha casa. A primeira coisa que fizeram foi derrubar as duas únicas árvores presentes nele. Essas árvores, da mesma forma que aquelas que se encontram garantidas dentro do cercado do meu terreno, faziam parte de uma paisagem que, apesar de não me pertencer, era minha. Me sinto triste nesse momento e não tenho como não pensar numa relação irônica implícita nesse título, *paraíso aqui*, com o fato de ter realizado a ação no ambiente protegido da minha casa. Qual o alcance das nossas ações Laércio?

Vivo aqui há uns cinco anos, é um bairro quase rural e bem próximo de uma das praias mais lindas da ilha, protegida por lei de parque nacional. Apesar de gostar muito de viver próximo à natureza e, por opção, perto do mar, tenho experimentado nesses anos muitíssimas situações absurdas em relação à paisagem dessa cidade. Apesar de algumas articulações esparsas de Ongs ecológicas, o que vemos diariamente é uma gritante especulação imobiliária tomando conta de tudo, a destruição de morros em frente às praias para abrigar condomínios pseudoluxuosos (de um mau gosto absurdo), a destruição de uma gigantesca área de mangue, área de preservação numa região central da cidade, para a construção de um Shopping Center, a instalação de um campo de golfe onde era uma floresta, e assim por diante.

A paisagem vai sendo substituída, e o que isso tem a ver com o *paraíso aqui*? O que isso tem a ver com as coisas que fazemos e pensamos? Com as imagens que criamos? Com a nossa produção de realidade?

Isso tem a ver com um sentimento de auto-preservação diante do absurdo. Para mim, o *paraíso aqui* tem a ver também com uma impotência diante desses acontecimentos, e com o próprio questionamento interno, do tipo “o que eu particularmente faço em relação a tudo isso”? “O que poderia fazer e como poderia atuar como artista, sem usar a arte como

panfletagem, em função dessa causa”? O *paraíso aqui*, mesmo que inconscientemente, moveu olhares e atenções para algo que normalmente não os atrai. A árvore se encontra num local bem visível da rua, e toda a ação podia ser observada por qualquer passante.

A ação de construir junto com as crianças um paraíso momentâneo e de construir beleza de quase nada re-sesibilizou o espaço por instantes, e tenho certeza que não somente para nós. Nesses poucos dias de maçãs penduradas, tive o prazer de testemunhar algumas situações que me fizeram sorrir. Raramente passava alguém que não olhasse e tornasse a olhar, para entender melhor a cena. Uma senhora, ao passar pela rua olhando, exclamou para mim: – Nossa! Tá cheia né?

Eu respondi afirmativamente e perguntei se queria levar algumas. E só nesse momento ela se deu conta do simulacro... Levou algumas maçãs, e, logo depois, apareceram umas crianças dizendo que a mãe tinha falado para virem ver a macieira. Algumas pessoas perguntaram sobre o sentido daquilo e eu mesma não poderia responder a essa pergunta.

Para que? – É uma boa pergunta. De onde vem essa vontade de fazer coisas desse tipo, de compartilhar uma imagem poética com os outros, de compartilhar uma performance, mesmo que esse outro nem saiba o que é isso, e, principalmente, de fazer isso fora da mediação de qualquer instituição ou ambiente especializado, diretamente na vida cotidiana?

O que é que *você* busca?

Acredito que esses trabalhos participativos parecem querer uma cumplicidade, uma qualidade comunicativa seja ela qual for, não persuasiva, e, acima de tudo, são movidos por uma grande curiosidade.

É uma situação bem interessante, pois, na realidade, antes de você, veio uma curiosidade pelos seus trabalhos. Como eles chegaram a mim por meios afetivos, tanto aqueles apresentados pela Regina, mas também as propostas do *PF* e do *amor*, fiquei pensando no quanto é importante uma consonância entre o trabalho e o contexto onde ele é apresentado, não somente no sentido físico.

Me lembrei de uma situação muito estranha vivida em Berlim, quando morei lá, em 2004. Numa visita a uma galeria particular, fiquei encantada com um determinado trabalho, que me fez voltar lá algumas vezes e, finalmente, procurar a administração da galeria, para conseguir um contato com o artista<sup>100</sup>. A pessoa que me atendeu foi arrogante e impassível ao me explicar que aquele era um ambiente “comercial”, e, portanto era essa a relação definida entre eles e eu. Mesmo no caso de eu querer comprar alguma obra, esse tipo de informação eles

---

<sup>100</sup> Volker Gerling é um artista alemão que sai em caminhadas por cidades e países, produzindo e apresentando seus Daumenkinos (cineminhas de dedo), que tem sempre como motivo as pessoas que encontra pelo caminho. Ele viaja sem dinheiro e, portanto, troca “sessões” de seu trabalho por comida, por um lugar para dormir, objetos etc. Atualmente, Gerlink parece ter optado por apresentações de seu trabalho que envolvam um público mais diversificado, tendo transformado os Daumenkinos para o formato cinematográfico - que infelizmente não tive a oportunidade de ver.

não podiam me dar. Saí quase chorando da galeria, e pensando na distância entre a proposta do artista, que era altamente convidativa e generosa e o lugar onde ela estava sendo apresentada. Pensei, também, na lógica completamente oposta que movia dois lados implicados no mesmo contexto. Obviamente, encontrei o endereço do artista na internet e alguns dias depois me encontrei com ele em seu ateliê, onde me falou detalhadamente sobre o seu processo, me mostrou todos os seus trabalhos e comemos muitas cerejas.

O caso da galeria alemã tornou clara a mediação artificial, e as barreiras que podem existir entre o artista e o público em contextos convencionais. Ao contrário, minha relação com seu trabalho revela a riqueza da relação direta entre as partes envolvidas.

No *paraíso aqui*, da maneira como foi realizado no *PE*, a situação se estabelece sem mediação nenhuma, de uma maneira muito singela e despreziosa, a qualquer momento, em qualquer lugar, bastando a vontade de acioná-la. Acredito que o trabalho, de qualquer forma, já aconteça por si, na imagem que ele sugere e nas imagens potencialmente criadas com a possibilidade da intervenção e não exige nem que realmente seja executado.

Mas, quando o artista pede um retorno, pede a comunicação. Ele instaura um desejo de movimento e o que se dá no encontro entre a proposta e cada realização, é a concretização de uma situação, a reatualização, que continua nas imagens que se somam, nas respostas dos participantes, na escolha do lugar, que transformam a proposta em momentos particulares vivenciados.

Há pouco mais de um mês, debaixo de uma tremenda chuva, peguei um envelope na caixa de correios. Lá estavam as esperadas fotos, como você havia anunciado por e-mail. Eram as imagens do seu *paraíso aqui*, todo branco, do outro lado do mundo. Você pode imaginar como fiquei contente! - as imagens são lindas e sugerem a lacuna de todo o resto do contexto que não posso alcançar - você sente um clima, você reinventa a ação através delas, e as completa com espaço imaginário.

Essa sua resposta em imagens provoca um outro impulso, uma vontade de seguir conversando e fico contente que seja possível estabelecer esse tipo de relação a partir do impulso de um trabalho e daquilo que ele provoca. Isso, para mim, já vale como uma resposta ao "*para que?*".

Coloquei-as ao lado das minhas, como você também havia feito. Juntas, se tornam uma terceira coisa, que não é mais essa e nem aquela.

Semana passada, participei de uma outra reatualização do *paraíso aqui* organizada pela minha amiga e também artista Tamara Willerding. É engraçado, há uma cumplicidade criada com o trabalho, como se parte dele fosse agora meu também...

Dessa vez foi numa praça pública, num incrível Flamboyant verdadeiro... Mas essa já é toda uma outra estória que vou deixar pra que ela conte. E assim segue...

Agradeço pela generosa entrega e pela abertura comunicativa que criou para nós, pelas imagens, pelas músicas, pela troca e pelo carinho...

Na certeza de que um dia conversarei com você ao vivo,

Um beijo

Adriana

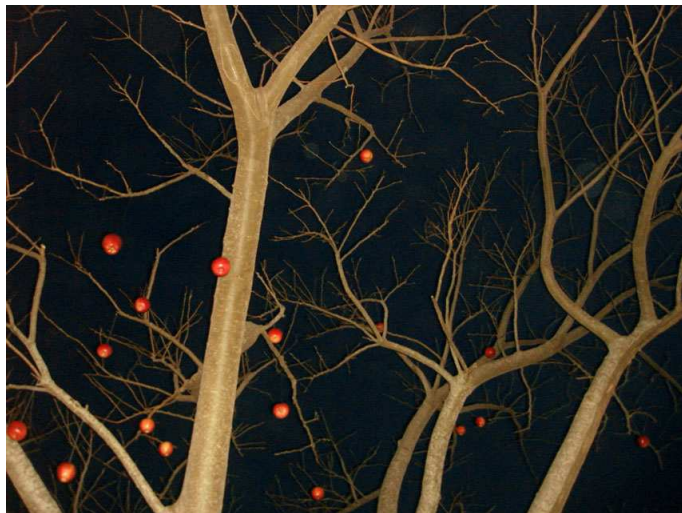


Paraíso aqui, 2007











Paraísos instáveis – Laercio Redondo – 2008

## Bibliografia

ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and the politics of publicity*. London: The MIT Press, 2003.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo – São Paulo, 2007.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASBAUM, Ricardo. I Love Etc-Artist. In: HOFFMANN, Jens (Ed.). *The next Documenta should be curated by an artist*. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

BISHOP, Claire. *Viewers as Producers*. In: BISHOP, Claire. (org.). *Participation*. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel and Cambridge: The MIT Press, 2006.

BORRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. In *Modos de Hacer*. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2006

\_\_\_\_\_. *Post producción*. La cultura como escenario: modos em que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2004.

BUREN, Daniel. *Textos e Entrevistas escolhidas (1967 – 2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto: Rio de Janeiro, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. Editora 34: São Paulo, 1997.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas*. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique And After* (Paperback) South América: JRP/Ringier, 2006.

\_\_\_\_\_. *Como brindar un servicio artístico: una introduccion*. From the Critique of Institutions to na Institution of Critique. NY: Artforum, 2005.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Paulo Bruscky*. Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: , 2006.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFFMANN, Jens. e JONAS, Joan. (orgs.) *Perform*. London: Thames & Hudson, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. (org). *Internacional Situacionista, Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JOSGRILBERG, Fabio B. *Cotidiano e invenção: Os espaços de Michel de Certeau*. Coleção Ensaios Transversais. São Paulo: Escrituras, 2005.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley, Los Angeles: University of California Press, 1993.

\_\_\_\_\_. A Educação do Não-Artista, Parte I (1971). In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ* / Sheila Cabo Geraldo, ed. Vol. 4, n.4 (mar. 2003). Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003.

\_\_\_\_\_. A Educação do Não-Artista, Parte II. In: *Concinnitas: Jorge Luiz Cruz*, ed. – Vol. 6, (nov. 1997). Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997.

KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. *Revista October 80*. Spring, 1997.

\_\_\_\_\_. The Wrong Place. *Revista Urbânia* / Graziela Kunsch, ed. Vol. 3. / São Paulo: Pressa, 2008.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2008.

\_\_\_\_\_. *INCORPORAÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica – Artes. PUC/SP.

MEYER, James. The functional Site or The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis (USA): University of Minnesota Press, 2000.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora!* Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006.

\_\_\_\_\_. *Do It*. Frankfurt: Revolver. New York: Frankfurt: e-flux/Revolver, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco*. Trad. Carlos. S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio & CLARK, Lygia (Organização Luciano Figueiredo). *Cartas – 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *A patilha do sensível: estética e política*. EXO experimental org./ São Paulo: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely, In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.p.6

SIEGELAUB, Seth. Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación com Seth Siegelau. In: BATTCKOCK (Ed.) *La idea como arte*. Documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

catálogos e sites

OBRIST, Hans Obrist Interviewed by Gavin Wade no site: <[www.axisweb.org/dIFULL.aspx?ESSAYID=25](http://www.axisweb.org/dIFULL.aspx?ESSAYID=25)>. Acesso em 12.2.2008.

BASBAUM, Ricardo, Gestos locais, efeitos globais. Publicado originalmente em inglês com o título de "Local gestures, global effects", em Magnet #1 - non-place, Londres, inIVA, 2001. Retirado do site:<[www.rizoma.net/interna.php?id=236&secao=artefato](http://www.rizoma.net/interna.php?id=236&secao=artefato)>. Acesso em 21.1.2008.

Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico", proferida pelo artista Ricardo Basbaum em 28/1/2006. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/administ/bienal-marcel/marcel30-doc/marcel30-conf04/?searchterm=agenciador>>.

Entrevista com Ricardo Basbaum na Documenta12 ver: [http://br.youtube.com/watch?v=iO\\_HjgtyzN4&feature=related](http://br.youtube.com/watch?v=iO_HjgtyzN4&feature=related) acesso em 3.3.2008

FRASER Andrea: Friedrich Petzel Gallery/P.H.A.G - New York - Brief Article. Disponível em: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_9\\_40/ai\\_86647189](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647189)> Acesso em: junho de 2008.

Istmo – arquivo flexível, vol 1. Ana Paula Cohen. São Paulo, 2005.

MOREIRA Jr. Roberto. Práticas artísticas contemporâneas: articulação entre as diferentes esferas do circuito. 2007 Retirado do site: <[http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1\\_2005/ro/dissertacao\\_praticas\\_artisticasarticulacao\\_entre\\_as\\_diferentes\\_esferas\\_do\\_circuito.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/ro/dissertacao_praticas_artisticasarticulacao_entre_as_diferentes_esferas_do_circuito.pdf)>. Acesso em 12.6.2008.

Site do Projeto NBP- *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* de Ricardo Basbaum : <http://www.nbp.pro.br/projeto.php> . Vários acessos.

Sobre Marcel Broodthaers: <http://www.luxflux.net/megaz/0/ARTICTE.HTM> acesso em 21.2.2008

Sobre a Bienal de Berlim de 2006: 4<sup>th</sup> Berlin biennial for contemporary art: "Of Mice and Men" realizada entre março e junho de 2006. Disponível em: <<http://alt.berlinbiennale.de/eng/index.php?sid=index>>. Acesso em: 12.6.2008.

Sobre a Fiat Mostra Brasil ver: <http://www.automotivebusiness.com.br/noticiasnov06.htm>> acesso em 10.5.2007.

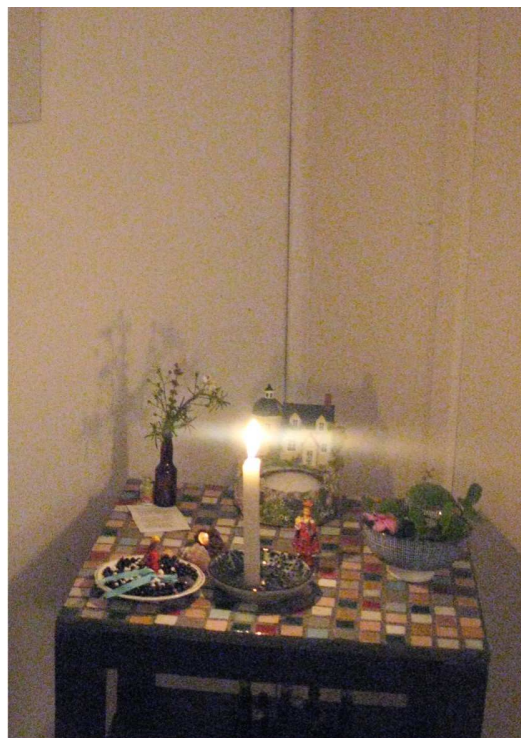
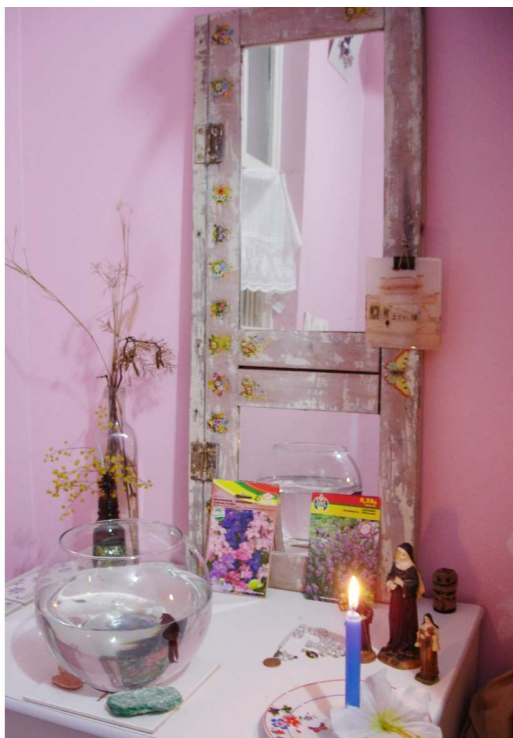
Sobre a obra de Santiago Sierra ver: <[www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com)>. Acesso em 15.1.2008.

Sobre o trabalho *Vazadores* de Rubens Mano ver Revista Trópico disponível em:  
<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl>>. Acesso em 5.2.2008.

Sobre a noção Situacionista de *Detournement*-(*desvio*) :  
< <http://www.rizoma.net/interna.php?id=130&secao=potlatch>>. Acesso em 4.7.2008

Performance *Official Welcome de Andrea Fraser* disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=MY1pJMKLqVM>>. Acesso em 3.7.2008





Santa Rita  
Vó Sabina  
Santa Terezinha  
Nossa Senhora Desatadora dos nós  
Menino Jesus de Praga  
São Longuinho  
I Ching

Pelos pedidos atendidos e as graças recebidas

# 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](#)