

intervalo transitivo

rubens mano

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes

orientador

Prof. Dr. Carlos A. Fajardo

**ECA/USP
2003**



agradecimientos

Carlos Fajardo

Julio Plaza (in memoriam)

Raquel Garbelotti

Prof. Dr.



Prof (a). Dr (a).



Prof (a). Dr (a).



São Paulo, 11 de DEZEMBRO de 2003



resumo

esta pesquisa procura refletir sobre as possibilidades de inserção da arte no espaço das cidades, tendo como objeto um conjunto de trabalhos realizado entre 1997 e 2002.

interessada em propor uma discussão relativa ao conceito de '*site specificity*', a dissertação se aproxima de certas relações existentes entre imagem e espaço, para formular o conceito de **intervalo transitivo**:

uma ação que se instala nas fissuras dos processos de alteração e transformação da paisagem urbana e, ao mesmo tempo, incide sobre os nossos códigos perceptivos já disciplinados. operando a resignificação das dimensões constitutivas do 'lugar da ação' e a construção de um lugar dentro de outro.

abstract

this project represents a reflection upon the possibilities of inserting art within city spaces. its object is a series of works produced between 1997 and 2002. in discussing the concept of 'site specificity', the dissertation touches upon certain existing relationships between image and space in order to formulate the concept of the **transitive interval**:

an action which occurs within the fissures of processes of alteration and transformation of the urban landscape while, simultaneously, acting upon our pre-conceived codes of perception by operating a re-signification of the constitutive dimensions of the 'place of the action' as well as the construction of one 'place' within the other.

sumário

introdução	-	2
referências		
a condição do 'lugar' no ' <i>site-specific</i> '	-	4
o lugar da ação	-	12
ao redor do espaço	-	12
na extensão do evento	-	16
as dimensões do lugar	-	17
entre a imagem e o espaço	-	19
no interior das ações	-	24
vazadores	-	63
intervalo transitivo	-	75
a fissura e a noção de intervalo	-	75
a ação transitiva	-	81
bibliografia	-	83
relação dos trabalhos	-	86

introdução

nas últimas duas décadas, a produção artística dedicada à 'construção de espaços' tem alimentado uma discussão sobre a realização de ações no interior do corpo das cidades, questionando a noção de '*site specificity*' por meio de experiências que ampliam o universo da arte e são contaminadas por outros campos do conhecimento, tais como antropologia, sociologia, história, filosofia, arquitetura, urbanismo.

a investigação em curso procura refletir sobre essas proposições, dando ênfase à natureza das ações que se projetam sobre o espaço das cidades e se aproximam dos fluxos e das narrativas que constituem determinado lugar. ela se organiza a partir de trabalhos realizados entre 1997 e 2002, para elaborar e construir o conceito de **intervalo transitivo** - pensado para designar uma ação que se instala nas fissuras das estruturas responsáveis pela constituição dos espaços, e que, ao mesmo tempo, é capaz de suspender momentaneamente nossos códigos perceptivos já disciplinados. uma construção que procura resignificar o 'lugar da ação', por meio de uma operação que toma como referência uma possível 'liquefação' da paisagem.

ao anunciarem uma atuação no interior dos processos de alteração e de transformação do espaço urbano, os projetos realizados procuram estabelecer uma ligação com os sistemas e as narrativas que constituem essa paisagem, através de um processo acionado e conduzido pela memória.

a pesquisa tem como origem uma análise das correspondências existentes entre a imagem e o espaço ou, mais especificamente, entre fotografia e arquitetura, quando as implicações decorrentes dessa relação revelam que a dinâmica da produção de imagens pode ser incorporada aos processos de construção do espaço, e vice-versa.

a princípio, duas questões parecem orientar todo o percurso da dissertação:

- como percebemos e exploramos nossa relação com o espaço construído?
- quais os conteúdos expressos pela inserção da arte no ambiente das cidades nos dias de hoje?

referências

a condição do 'lugar' no 'site-specific'

antes de fazer uma análise das implicações decorrentes de ações artísticas realizadas na paisagem urbana, apresentarei um pequeno apanhado de propostas que procuraram tensionar a construção de espaços a partir do final da década de 60. essa breve narrativa nos ajudará a entender como certas práticas artísticas da segunda metade do século XX prepararam o terreno para um maior questionamento quanto às inserções da arte no ambiente das cidades, e por que alguns artistas nesse período formularam processos que nos permitem pensar hoje em um possível deslocamento da natureza dessas ações:

- desde as construções que privilegiam a 'forma' até as que pressupõem a 'constituição de lugares'.

trata-se de uma leitura necessária para compreendermos as dimensões alcançadas pela produção contemporânea em sua relação com o espaço urbano, e perceber os conteúdos expressos nessa correspondência. o texto a seguir é portanto um ensaio, um exercício de aproximação entre o pensamento artístico e os processos de construção dos espaços - sejam esses arquitetônicos ou não.

em seu artigo 'A escultura no campo ampliado' ⁽¹⁾, a historiadora norte-americana Rosalind Krauss certamente alargou esse caminho, ao transportar para o campo da crítica de arte a reflexão pós-moderna de espaço; aproximando ao universo da arte, mesmo que por oposição, duas dimensões até então vetadas a ele: a paisagem e a arquitetura. sua idéia de 'campo ampliado', proposta no artigo, surgiu principalmente da problematização gerada por esse 'conjunto de oposições, entre as quais se revelava suspensa a categoria modernista *escultura*'. ⁽²⁾

a leitura feita por Rosalind Krauss tem sua origem na difusa crítica norte-americana do pós-guerra, incapaz de lidar com a abrangência das transformações em curso, e foi pautada por uma reação à idéia de que categorias como escultura

1. KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Trad. Elizabeth Carbone Baez. in: **Revista Gávea**, V. 1: pp. 87-93. Rio de Janeiro, 1985.
2. *ibid.* p. 91

e pintura - apesar de continuamente moldadas e esticadas, pudessem permanecer justificadas por um viés historicista.

com o final da segunda guerra mundial, as grandes cidades começaram a sofrer acelerada transformação, marcada principalmente pelo significativo aumento do número de edifícios e arranha-céus. essas construções passaram a indicar o futuro perfil das metrópoles, considerando, em suas frestas, as primeiras praças e pátios abertos criados em solo privado. embora necessários, esses espaços sugeriram de um claro movimento compensatório capaz de aplacar os fortes impactos que parte dessas construções provocavam nas cidades. garantindo, assim, um bom número de encargos oferecidos a escultores e muralistas com o propósito de 'decorá-los'.

a respeito de alguns trabalhos encontrados no início dos anos 60, Rosalind Krauss nos informa que, em relação à escultura, seria mais apropriado dizer que ela estava 'na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio e que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem'.⁽³⁾ contribuía também para esta leitura, o fato de que a escultura modernista assumira uma condição negativa em relação ao monumento, pois ao reivindicar para si a autonomia conquistada com a absorção do pedestal, passou a operar a perda do 'local' como superação de uma correspondência com o 'lugar'.

em seu célebre esquema, Krauss nos apresentou a escultura como uma categoria definida pelos limites externos de dois termos de exclusão:

- a não-paisagem e a não-arquitetura.

entretanto, a partir do final dos anos 60, ainda segundo Rosalind Krauss, parte da produção artística começou a construir um outro 'domínio escultórico' expresso em um encontro duplamente negativo, onde a não-arquitetura poderia ser entendida também como paisagem, e a não-paisagem como arquitetura.

segundo sua tese, o conceito de 'campo ampliado' resultaria da expansão de uma oposição original - a não-paisagem e a não-arquitetura - que, logicamente espelhada, apontaria a aproximação 'entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural'.⁽⁴⁾

3. ibid. p. 89

4. KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. p. 90

com a elaboração desse mapa expandido da escultura, Rosalind Krauss não só permitiu a localização de muitas das transformações artísticas ocorridas até os anos 70, como também nos apresentou os pontos de tensão que induziram esses deslocamentos:

- a renúncia à lógica do monumento.
- a inscrição desses trabalhos longe da 'instituição museológica'.
- a 'tensão entrópica' experimentada pela escultura.

além dos questionamentos percebidos no âmbito da escultura, outras práticas artísticas realizadas no interior do corpo das cidades também procuraram tensionar o espaço urbano. era possível observar uma geração de artistas empenhada em realizar uma crítica à instituição artística, embalada pelos conflitos políticos desencadeados na década de 60, manifestando uma consciência política marcada pela invasão dos espaços públicos e por uma recusa ao sistema comercial e institucional de arte.

esses movimentos resultaram em um certo 'abandono' dos museus e galerias de arte, trazendo como consequência a busca por outros modos de difusão das intenções do artista. podemos lembrar, por exemplo, da 'loja' de esculturas em '*papier-maché*' criada por Claes Oldenburg no Soho de Nova York, e a procura de espaços alternativos e não convencionais, principalmente pelos '*happenings*' e '*performances*'. havia uma fascinação na apropriação desses espaços, e esta não consistia apenas na possível alteração da estrutura institucional vigente, mas também na descontextualização provocada pelas ações. ao mesmo tempo em que visavam denunciar o comércio de arte, percebido como elitista, essas ocupações procuravam alcançar um público que, por diversas razões econômicas e culturais, não tinha acesso aos espaços institucionalizados; e que, portanto, distanciava-se ainda mais do universo criado pelos 'entendidos' em arte contemporânea.

permeando a análise feita por Rosalind Krauss, e as manifestações pretendidas por '*happenings*' e '*performances*', estava o redescobrimiento do sentido da cidade por parte de seus habitantes. as sociedades começavam a entender as cidades não apenas como suportes para as 'máquinas de morar' projetadas pela arquitetura moderna - ou como mecanismos segundo os quais os espaços são construídos e se relacionam de acordo com suas funções, mas como espaços profundamente institucionalizados e marcados ideologicamente.

passamos a perceber que as praças e os edifícios públicos não eram apenas marcos estéticos e arquitetônicos inseridos na paisagem, mas principalmente signos carregados de sentido e valor.

interessada em explorar as relações entre a obra e o local para o qual era concebida, surge na metade da década de 60 uma prática artística que forçava a inversão de um paradigma modernista, segundo o qual, 'o objeto artístico... estava pensado para ter um significado fixo e transhistórico'. (5)

introduzida no momento do 'minimalismo', a noção de 'especificidade espacial' (6) passou a orientar certos trabalhos pensados para estabelecer uma correspondência exclusiva com determinado lugar. 'uma locação atual, uma realidade tangível', cuja identidade nesse primeiro momento ainda era registrada pela 'combinação de seus elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura...' (7)

ao invés da cumplicidade idealizada entre a escultura modernista e as expectativas de seu espectador, o 'minimalismo' procurou redirecionar tal consciência para a inter-relação entre a obra, o observador e o local. o objeto passava a pertencer ao seu espaço e toda a relação tornava-se dependente dos movimentos realizados pelo observador, então capaz de entender a cidade como parte do trabalho. a experiência perceptiva no entanto trazia um pequeno conflito. sem uma crítica aos conteúdos modernos impregnados nos espaços reservados aos projetos, a incorporação do local ao trabalho somente estendia o idealismo da arte ao seu contexto espacial.

mesmo para os projetos de '*land art*', onde a correspondência com a paisagem e o meio ambiente apresentava-se como sua característica mais marcante, podemos dizer que os artistas 'concebiam suas obras dentro de determinados pressupostos nos quais, a especificidade era mais um detonante estético do que um compromisso com a dimensão política do espaço'. (8)

5. CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. p. 17

6. adoto aqui a tradução do termo '*site specificity*' utilizada por Jesús Carrillo em seu '*Espacialidad y arte público*'. in: **Modos de hacer**. p. 129

7. KWON, Miwon. **One place after another: notes on site specificity**. p. 85

8. CARRILLO, Jesús. '*Espacialidad y arte público*'. in: **Modos de hacer**. p. 130

apesar de prevalecer, primeiramente, a relação formal entre a escultura e sua localização, alguns artistas também incorporaram referências não físicas ou significados históricos aos seus '*site-specifics*'. essa preocupação com aspectos não formais ligados ao lugar, perceptível em algumas obras de Robert Smithson e George Trakas, já podiam ser vistas como indício de um questionamento em relação à noção de '*site specificity*'. os trabalhos 'meio-ambientais' de Smithson, por exemplo, realizados em áreas destinadas ao depósito de dejetos industriais, já revelavam a intenção de trazer soluções construtivas aos problemas relacionados à devastação da paisagem, mostrando que ele 'não estava simplesmente interessado pelo terreno como outro material escultórico, senão que este era o meio através do qual expressaria seu interesse em estabelecer novos conceitos de espaço'. (9)

para Smithson 'o deslocamento estava *no* terreno, não *sobre* ele'. (10)

a arte conceitual foi outra grande referência para os projetos que cogitaram o rompimento da relação formal com o lugar para o qual estavam sendo pensados, fosse esse urbano ou não. ao considerar que o significado dos trabalhos não estava mais ligado à sua autonomia, e sim à sua dimensão contextual, a arte conceitual passou a destacar a importância que aspectos políticos, institucionais, sociais, físicos ou conceituais tinham na constituição de suas obras.

o sentido dessa contextualização, indicada por muitos críticos e artistas como um refinamento do conceito de '*site specificity*', acabou influenciando muitas das ações artísticas realizadas a partir de então.

não são poucos os projetos e artistas que poderiam ser destacados por terem colaborado para o encaminhamento e o questionamento da relação entre o artista e o espaço construído por sua ação.

dentre esses, cito principalmente as emblemáticas obras de Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark .

9. MADERUELO, Javier. **El espacio raptado**. p. 173

10. HOLT, Nancy (editora). **The writings of Robert Smithson**. p. 95

mesmo surgindo como grande referência no interior das práticas artísticas contemporâneas, boa parte dessa produção vem relativizando o conceito de 'especificidade espacial', principalmente quando relacionado ao espaço urbano. o debate formulado por alguns artistas passou a girar em torno da 'identificação do conceito de comunidade - ou de público - como lugar, e a caracterização do artista como aquele cujo trabalho é essencialmente sensível aos problemas, necessidades e interesses que definem essa entidade esquiva e difícil de definir que é esse lugar'. (11)

na tentativa de se manter próxima às narrativas e articulações que constroem nosso dia-a-dia, essa produção passou a nos informar a importância de um olhar crítico voltado também para as estruturas e instituições que 'organizam' a metrópole, onde proposições estéticas, aspectos políticos, ramificações socioeconômicas, são igualmente considerados e alçados à condição de 'lugar', redefinindo nossa idéia de 'espaço', e desdobrando ainda mais os significados de intervenções realizadas no contexto urbano.

isso indica que a ação do artista no ambiente urbano, nos dias de hoje, talvez devesse se pautar mais por uma proposta de atuação 'fluida e discursiva', do que 'fixa e dirigida'. o artista não é um 'criador de sociedades', e tampouco deve se tornar um 'espelho passivo' dessa realidade. ele é apenas um membro da comunidade que não deveria se afastar das condições do ambiente em que vive, e tampouco evitar as 'responsabilidades éticas e políticas' de sua inserção no espaço. (12)

este posicionamento, digamos, mais permeado pelos fluxos da cidade, nos permitiria imaginar uma certa 'liquefação' da paisagem, o amolecimento da superfície que enrijece nossa realidade material. sugerindo que determinadas ações realizadas no ambiente urbano, ao invés de procurarem a 'permanência física das relações entre a obra de arte e seu "site" - como reivindicada por Richard Serra, por exemplo, no caso do *tilted arc*' (1981), pudessem se ater ao 'reconhecimento de suas inconstantes *impermanências*, experimentadas como uma situação irrepetível e passageira'. (13)

11. FELSHIN, Nina. 'Pero esto es arte?'. in: **Modos de hacer**. p. 85

12. LACY, Suzanne. 'Fractured Space' apud CARRILLO, Jesús. 'Espacialidad y arte público' in: **Modos de hacer**. p. 140

13. KWON, Miwon. **One place after another: notes on site specificity**. p. 91

distante da idéia de 'monumento', e com um pouco mais de foco do que a genérica concepção de 'arte pública', algumas propostas e ações transformaram nossa consciência em relação ao espaço urbano semeando um conceito caro para certas práticas artísticas que se organizam no ambiente das cidades: o conceito de 'arte urbana'.

nesse contexto, parte da produção realizada a partir dos anos 90 vem se alimentando dos debates produzidos nos campos da antropologia cultural ou da teoria pós-colonial, para desenvolver propostas artísticas que procuram 'estimular a capacidade dos habitantes urbanos de recuperar seus espaços', autores como Pierre Bourdieu ou Homi Bhabha ⁽¹⁴⁾, nos colocam diante de reflexões que entendem 'o espaço como uma construção cultural e a cultura como um conglomerado de relações espaciais', apresentando-nos 'as possibilidades da aplicação do paradigma espacialista à interpretação das relações humanas'. assim, seria difícil hoje em dia desconsiderar a materialidade ou a 'dimensão espacial' da cultura, principalmente por sentirmos o significado e o poder das representações - principalmente as institucionais, na configuração da vida cotidiana. pensar em 'uma separação drástica entre o real e suas representações seria conceitualmente débil e politicamente inefetiva'. ⁽¹⁵⁾

embora poética, a realidade das ruas está longe de ser romântica.

de uma forma mais ampla, todas as análises feitas neste texto tratam de questões relativas à projeção do pensamento artístico sobre o espaço da cidade, considerado então campo aberto para experimentações espaço-temporais.

entretanto, ao deslocar a ação para o espaço público e optar por uma atuação dentro das fissuras dos processos de alteração e transformação da paisagem urbana, entendo ser possível alcançar uma correspondência com os sistemas e narrativas que constituem o lugar escolhido para o trabalho, realizando um projeto acionado e apoiado pela memória. ⁽¹⁶⁾ de tal maneira que os 'espaços de representação' ⁽¹⁷⁾ ganhem materialidade, transformando-se em lugares com os quais possamos nos relacionar.

-
14. BHABHA, Homi. **The location of culture**. Routledge, London/ New York, 1994.
 15. CARRILLO, Jesús. 'Espacialidad y arte público'. in: **Modos de hacer**. p 131
 16. a memória entendida como consciência do próprio corpo, da própria existência.
 17. 'representações' resultantes de cortes ou fissuras no interior do 'real' e identificadas com o lugar no sentido da 'dimensão espacial' da cultura.

para Milton Santos, essa 'memória olha para o passado' enquanto que a consciência do indivíduo em contato com um novo lugar, 'olha para o futuro', obrigando-o a 'um novo aprendizado e a uma nova formulação.'

a noção de espaço aqui passa a ser fundamental, pois ele, o espaço, é 'ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado.'⁽¹⁸⁾

não se trata, porém, de uma sobreposição entre representação e realidade, mas de uma conversão, onde a 'materialização' da ação desdobra o espaço para sugerir dentro deste a presença de um outro lugar.

assim, passo a considerar a seguinte orientação para esta linha de pesquisa: pensar a inserção da arte na paisagem urbana como um processo acionador/revelador de novos lugares, onde a construção do 'lugar' no '*site-specific*' só é possível quando a ação é capaz de se conectar à memória que impregna determinado espaço.

18. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** p. 264

o lugar da ação

os desdobramentos da relação entre o artista e o espaço urbano, observados a partir dos anos 60, instalaram no universo das artes visuais uma crescente reflexão sobre o ambiente no qual essa produção começava a se inserir de maneira mais intensa. passamos a considerar o alcance dessas ações e as mudanças provocadas por um fazer que definitivamente problematizou sua inscrição em um contexto sociopolítico. conceber o espaço das cidades como um lugar, onde 'não se pode pensar ruas, praças, avenidas, passeios, casas ou prédios como elementos autônomos, mas como fatores de um conjunto' (19), tornou-se a chave para alcançarmos o significado dessas ações dentro de parâmetros mais abrangentes.

para além da busca de uma 'tensão da forma', como diagnosticou José Luis Brea em seu artigo 'Ornamento y utopia' (20), as práticas artísticas formuladas a partir dos anos 90 passaram a questionar os processos de construção da paisagem urbana, transformando-as em 'matéria' para seus processos de criação.

ao redor do espaço

a predominância de referências espaciais nas discussões relativas à ação do artista na paisagem das cidades parece indicar a proximidade dessa prática às reflexões formuladas pelas ciências humanas contemporâneas (pós-estruturalista), onde o significado das coisas não pode mais se dissociar do lugar ao qual pertencem, nem do sistema de relações que mantêm, 'independentemente da existência de um hipotético referente exterior, ou prévio, ao tal sistema.' (21)

entretanto, uma das primeiras considerações a fazer antes de analisarmos melhor a natureza e as implicações que circunscrevem essas inserções,

19. D'ALÉSSIO FERRARA, Lucrecia. **A estratégia dos signos**. p. 119

20. BREA, José Luis. **Ornamento y Utopia - evoluciones de la escultura en los años 80 y 90**. in: **Arte** nº 4, vol. 1, Valencia, 1996.

21. CARRILLO, Jesús. 'Espacialidad y arte público'. in: **Modos de hacer**. p.127

particularmente no âmbito das 'instalações' e 'intervenções', diz respeito a uma necessária distinção entre as noções de espaço e paisagem.

ao focar a ação humana sobre seu entorno, em um dos capítulos de seu livro 'A natureza do espaço', Milton Santos nos lembra que 'paisagem e espaço não são sinônimos'. de acordo com o autor, paisagem 'é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza', enquanto que o espaço 'são essas formas mais a vida que as anima'. (22)

seguindo essa distinção, paisagem 'é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área'. um sistema transtemporal que junta 'objetos passados e presentes' em uma 'construção transversal'. o espaço por sua vez 'é sempre um Presente, uma construção horizontal, uma situação única'. (23)

a paisagem existe através de um conjunto de 'formas-objeto' criados 'em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual'. essas formas porém não têm vida própria, não se explicam sozinhas. somente 'no espaço, as formas de que se compõem a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade'. (24)

'uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. o simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. a forma já utilizada é diferente, pois seu conteúdo é social. ela se torna espaço, por que forma-conteúdo'. (25)

podemos dizer então que os movimentos da sociedade 'animam' a paisagem, conferindo-lhe novas funções, dando-lhe conteúdo. alteram a organização espacial criando novas situações de equilíbrio e movimento. uma 'intrusão' sobre a paisagem que origina o espaço, a síntese, 'sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais'.

22. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. p. 83
23. ibid. p. 83
24. ibid. p. 84
25. ibid. p. 88

'quando a sociedade age sobre o espaço, não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados...' vemos então que a dialética ocorre entre essas novas ações e 'uma velha situação, um presente inconcluso querendo realizar-se sobre um presente perfeito'.

'a paisagem é apenas uma parte da situação. a situação como um todo é definida pela sociedade atual, *enquanto* sociedade e *como* espaço'. (26)

o interesse de Marc Augé também recai sobre os sistemas, as narrativas e as linguagens construídos pelos habitantes das metrópoles. embora não o oponha à noção de espaço definida por Santos, Augé buscará no termo 'lugar', ou 'lugar antropológico', a designação para o 'sentido inscrito e simbolizado' projetado por esse indivíduo no interior dos espaços das cidades. para o autor, o termo espaço soa um tanto abstrato, menos lírico, e 'parece poder se aplicar de maneira útil', por uma certa ausência de significado, 'às superfícies não simbólicas do planeta' (27), tais como 'espaços-lazer', 'espaços-jogos'...

Augé se aproxima de Michel de Certeau (28) para nos dizer que os 'lugares antropológicos' apresentam pelo menos três características comuns: eles se pretendem identitários (ou seja, estão vinculados a um determinado local), relacionais (quando os percebemos construídos por 'relações de coexistência') e históricos (onde a relação entre identidade e os que neles vivem é definida por uma 'estabilidade mínima'). em sua 'introdução a uma antropologia da supermodernidade', Augé nos coloca que 'se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar'. (29)

sua principal tese nesse livro é a de que a supermodernidade 'é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos...' (30)

26. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. p. 88

27. AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. pp. 76-77

28. CERTEAU, Michel de. 'De las prácticas cotidianas de oposición'. in: **Modos de hacer**. pp. 391-425

29. AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. p. 73

30. *ibid.* p. 73

apesar de não se apresentar sob uma forma pura, o 'não-lugar' também existe como 'lugar'; 'lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele'. (31) seu sentido, entretanto, se contrapõe à idéia de utopia: 'ele existe', mas não abriga 'qualquer sociedade orgânica'. (32)

mesmo assim, a noção de 'não-lugar' proposta por Augé, não se refere apenas aos lugares constituídos. segundo sua teoria, as relações mantidas pelos indivíduos no interior desses espaços também podem ser vistas como 'não-lugares'.

o 'não-lugar' de Augé, porém, não é em absoluto o 'não-lugar' de Michel Maffesoli - o que talvez nos permita explorar melhor a dimensão utópica do termo. para o sociólogo, 'toda sociedade tem necessidade de um não-lugar (*u-topos*)'. verificada desde os primórdios da civilização ocidental, essa necessidade está ligada à idéia de 'desterritorialização' e cria, em uma relação dialética com o 'lugar', uma tensão encontrada 'na base de toda estruturação social'. (33)

isto faz com que a noção de 'não-lugar', 'reintroduzida' recentemente, ganhe um acento, digamos, mais 'positivo', garantindo também uma outra apreensão dos processos de 'desenraizamento' (34) vividos pelos habitantes das metrópoles.

esta é, pelo menos, uma das leituras possíveis de se extrair tanto de Maffesoli quanto de Santos, para quem a experiência do 'desenraizamento' não resulta necessariamente no esvaziamento da densidade desse habitante, mas o coloca frente a um constante processo de reposicionamento diante das ~~às~~ freqüentes mudanças da paisagem.

as 'acelerações' visíveis no dia-a-dia das metrópoles reforçam essa paisagem em crescente transformação - onde a velocidade sobrepõe-se ao repouso, tornando a sensação de movimento praticamente uma regra.

31. AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. p. 74

32. *ibid.* p. 102

33. MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. p. 87

34. experiência relacionada aos constantes 'deslocamentos' vividos pelo habitante das grandes cidades e comumente associada à perda de referências, ou identidade.

mas como sublinhar os aspectos 'positivos' do 'desenraizamento'? qual a correspondência existente entre os movimentos de 'deslocamento' desse habitante e certas práticas artísticas registradas no interior do espaço urbano? e, principalmente, como se apropriar dessa condição experimentada nas grandes cidades para construir um processo de criação artística?

na extensão do evento

seria oportuno lembrar, antes de avançarmos sobre essa correspondência, que 'os resultados da ação humana não dependem unicamente da racionalidade da decisão e da execução. há, sempre, uma quota de imponderabilidade no resultado, devida, por um lado, à natureza humana e, por outro lado, ao caráter humano do meio' (35), numa referência à imprevisibilidade dos resultados alcançados no interior dos processos dominados pela ação.

essa imprevisibilidade pode ser denominada como a 'autonomia da ação', e uma das interpretações possíveis para essa autonomia é a noção de 'evento'. (36)

de acordo com Milton Santos, 'se considerarmos o mundo como um conjunto de possibilidades, o evento é um veículo de uma ou algumas dessas possibilidades'. 'o evento também pode ser o vetor das possibilidades existentes numa formação social, isto é, num país, ou numa região, ou num lugar, considerados esse país, essa região, esse lugar como um conjunto circunscrito e mais limitado que o mundo'. (37)

entretanto, para ser identificável e percebido, o 'evento' precisa estar integrado ao meio, instalado em um determinado lugar. sem isso ele não se completa.

o 'lugar' é, portanto, 'o depositário final, obrigatório, do evento'. (38)

35. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** p. 76

36. momento, ocasião, instante... são várias as palavras que trazem, de acordo com seus autores e seus sistemas de idéias, a mesma construção proposta pelo termo 'evento' (acepção utilizada por Milton Santos em A natureza do espaço' p. 114

37. Ibid. p. 115

38. Ibid. p. 115

o 'evento' seria então 'um instante do tempo dando-se em um ponto do espaço'. ele se realiza e se esgota em um dado instante, em um determinado lugar, qualificando uma fração de tempo.

como nos lembra Milton Santos, 'o evento é sempre presente'.

mas como 'o presente não é obrigatoriamente o instantâneo', decorre daí 'a idéia de duração, isto é, do lapso de tempo em que um dado evento, guardando suas características constitucionais, tem presença eficaz'. (39)

'os eventos são atuais, absolutos, individualizados, finitos, sucessivos. mas na medida em que se estendem uns sobre os outros, participando uns dos outros, eles estão criando a continuidade do mundo vivente e em movimento, ou, em outras palavras, a continuidade temporal e a coerência espacial'. (40)

as dimensões do lugar

mas no que compreende então a especificidade do lugar quando pensamos em ações artísticas no espaço urbano? qual o alcance das transformações ocorridas em um espaço que nos é comum, quando experiências são vividas individualmente?

o que faz dos usuários da cidade, operadores do trabalho, e o que lhes garante tal experiência?

o final da década de 60 marcou um momento importante no século XX, dentro do que convencionamos chamar de 'mundo da arte'. o cenário mostrava uma trajetória crescente do 'formalismo' junto à 'crítica especializada', e as artes ainda mantinham uma certa ênfase na pureza dos gêneros e na separação entre a cultura e as outras áreas da vida.

entretanto, transformações ocorridas no 'mundo real' nesse período (movimentos estudantis, contracultura, lutas sociais...), foram capazes de inspirar as mudanças inscritas no universo artístico a partir de então, anunciando o nascimento de uma 'prática cultural híbrida' catalizadora

39. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. p. 118

40. Ibid. p. 124

dos vários impulsos estéticos, sociopolíticos, tecnológicos, e interessada em 'desafiar, explorar ou borrar as fronteiras e as hierarquias que tradicionalmente definem a cultura tal como esta é representada desde o poder'. (41)

o redescobrimento do 'tecido urbano' passou a ser uma constante no interior dessa prática cultural - influenciada por um lado pelos aspectos cotidianos e políticos, a tecnologia e a comunicação de massa, e de outro pela herança da arte conceitual e do pós-modernismo crítico. uma prática marcada pela correspondência direta entre a manifestação cultural da arte e a 'dimensão simbólica' da rua.

mantida com a construção de uma metáfora (a da impermanência), essa correspondência irrompeu no espaço urbano com a proposta de alterar os processos de verticalização do crescimento constatados na cidade e na arte. uma imagem muito próxima dos pressupostos críticos e conceituais formulados pelos 'situacionistas' para a revolução do cotidiano - onde a experimentação radical dos lugares da cidade ou mesmo no desenho de uma nova arquitetura, não procurava transformar a vida em '*happenings*' ou '*performances*', mas superar a dicotomia existente entre a ação artística e os momentos banais do dia-a-dia.

o desenvolvimento dessa 'prática cultural híbrida' provocou grande expansão nas fronteiras entre arte e 'público', servindo de referência para boa parte das ações que hoje se inserem no espaço das cidades. informando não só a necessidade de uma resistência às articulações do 'poder real', desempenhado por normas e instituições, mas principalmente a importância de colocá-las em evidência, trazendo à luz suas operações de controle.

isto desencadeou um questionamento quanto às 'práticas autoritárias e exclusivistas do próprio mundo artístico, tanto no âmbito das instituições como no das 'estratégias estéticas' (42), e redefiniu o papel do artista, sugerindo-lhe não apenas uma reflexão quanto à autonomia e autoria de sua obra, mas também a busca de outros graus de responsabilidade para o 'encontro' entre a prática artística e os agentes da metrópole.

41. FELSHIN, Nina. 'Pero esto es arte?'. in: **Modos de hacer**. p. 74

42. *ibid.* p. 82

entre a imagem e o espaço

implicações entre imagem e espaço, fotografia e arquitetura, constituem a trama conceitual que envolve meu trabalho desde as primeiras investigações ligadas ao ambiente urbano, no final dos anos 80. nessa época a fotografia apresentava-se como o único canal para uma reflexão relativa à construção de espaços e os resultados ainda eram mostrados exclusivamente nesse suporte. as primeiras intervenções estruturadas no espaço só viriam a acontecer no início dos anos 90, no desenrolar do processo de produção de duas séries de auto-retratos - para as quais as sessões fotográficas foram pensadas como 'quase-performances'. (43)

as imagens passaram então a revelar uma busca pela construção de 'outros espaços', sinalizando uma expansão quase natural dos trabalhos para o campo tridimensional. em um certo sentido, era como pretender a 'materialização' de um fenômeno percebido no interior da câmara escura durante a 'sensibilização' do papel fotográfico: a imagem projetada através do negativo adensando-se dentro do 'volume prismático' do campo luminoso. uma construção capaz de nos provocar questionamentos quanto às relações mantidas entre a constituição de espaços e a projeção ou produção de imagens.

aproximar essas considerações às dimensões reais do espaço urbano, tornou-se cada vez mais o foco e a fonte das reflexões propostas pelos projetos.

como habitantes das grandes cidades, estamos mais ou menos familiarizados com os mecanismos de alteração da paisagem urbana. contudo, diante das velocidades alcançadas no interior das metrópoles, esses processos parecem cada vez mais 'afastados' de nosso dia-a-dia, lembrando-nos quão distantes estamos, ou pensamos estar, de uma ação mais direta sobre os espaços da cidade.

assim, por meio de uma análise relativa aos aspectos constitutivos dos trabalhos, a pesquisa abordará a existência de uma correspondência entre

43. o termo 'quase-performance' me pareceu ser mais adequado para designar certos trabalhos nos quais a fotografia parece estar no limite entre a 'materialização' de uma ação e a sua 'desmaterialização' enquanto documento.

a transformação do espaço urbano e a maneira como enxergamos e 'acionamos' esse ambiente. (44)

articulações entre imagem e espaço, ou mais especificamente, entre fotografia e arquitetura, intensificam-se quando entendemos que a dinâmica da produção de imagens pode ser incorporada aos processos de construção do espaço, e vice-versa.

os projetos selecionados acentuam essa relação ao informar como as instalações e intervenções (a partir de agora entendidas como 'intervalos' (45)), com suas inserções efêmeras e silenciosas, revelam uma dinâmica de 'construções mentais' inspirada pela 'práxis fotográfica', enquanto que as fotografias, com a 'materialização' dessa construção, são capazes de alargar e dilatar o alcance das experiências propostas pelas ações.

mas se a arquitetura é o território onde as ações acontecem, é por influência da 'práxis fotográfica' que elas se conformam. em sua maioria, esses projetos não são precedidos por qualquer tipo de representação. (46)

o que os antecede são 'projeções mentais' (47), que procuram antever a 'oferta' das experiências através de uma pré-visualização. projeções que 'constroem' e processam uma seqüência de 'materializações' efêmeras.

a correspondência praticada no interior dos trabalhos, evidencia também uma relação entre a visibilidade da ação e a 'invisibilidade' da imagem mental que a sugere. seria como falar da presença de uma 'imatéria', combinada à materialidade da ação, ou então dizer que as imagens (sejam elas mentais ou não) associadas a determinado lugar, de alguma maneira já lhe pertenciam. podendo a 'revelação' dessa imagem ser percebida tanto na ampliação fotográfica emersa pela ação, como na projeção ao revés que esta imagem provoca, devolvendo-nos ao interior do evento, ou da experiência.

44. vinculando a construção de espaços não somente à percepção visual, mas principalmente ao corpo e ao seu deslocamento.

45. termo criado para designar ações que se instalam nas fissuras dos processos de construção do espaço urbano, e que são marcadas por uma inserção 'efêmera' e 'impermanente'.

46. uma exibição foi aberta para o projeto **vazadores**, onde o interesse por sua publicação no catálogo da mostra (para comunicar sua intenção), determinou a produção de uma imagem virtual. neste sentido a segunda parte de **vazadores**, vetada pela direção da Bienal de São Paulo, existe enquanto projeto.

47. processo de construção de espaços a partir do 'descolamento' de imagens 'pertencentes' ao lugar da ação, ou que pelo menos não sejam 'estranhas' à paisagem, antecipando mentalmente a 'materialização' da experiência a ser realizada.

'com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser'. esta frase lançada por Philippe Dubois parece amarrar a tese central desenvolvida em seu livro 'O ato fotográfico', publicado no início dos anos 80. segundo Dubois, 'a foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplanção*'. (48)

por não se referir somente ao momento de produção das imagens, Dubois abre no ensaio um importante campo de reflexão sobre a presença da fotografia no interior dos processos de criação da produção artística contemporânea, convidando-nos a partilhar do enunciado que situa a imagem fotográfica como uma das principais referências no repertório construído por outras práticas artísticas ao longo do século XX.

entendo a fotografia não só como acesso à investigação, à observação ou ao registro de experiências ligadas ao espaço construído, mas também como sua 'substância'. como anunciadora de uma percepção que há muito se distanciou do universo estritamente fotográfico. isto modificou a estrutura de meu processo de criação e interferiu na compreensão que faço dessa relação 'intertextual'. pois, enquanto a fotografia com seu 'ato' me confirma a presença de um corte nos movimentos de construção da paisagem - permitindo uma apreensão do espaço à nossa volta -, certas ações sobre o espaço construído - pensadas como 'arquiteturas' (49) -, podem instalar pequenos 'intervalos' nas fissuras dos processos de alteração da paisagem das cidades.

48. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. p. 15

49. não uma arquitetura regulada como disciplina, ou profissão, mas a que aparece como resultado da tensão emersa pela dimensão política das ruas (como veremos no capítulo **intervalo transitivo**).

poderíamos então cogitar a seguinte hipótese como princípio ativador da pesquisa: pensar como essas inserções efêmeras e silenciosas apropriam-se das noções de sucessividade, transitoriedade, ou singularidade (próprias da 'práxis fotográfica'), para propor uma breve interrupção nas relações que habitualmente estabelecemos com o espaço urbano; e ao mesmo tempo entender como as fotografias, através da 'materialização' dessas ações, nos permitem acompanhar o 'desdobramento' do espaço moldado pelos sistemas que organizam a cidade - em um processo de 'contaminação' que parece se intensificar quando imerso no contexto crítico relativo aos movimentos de construção da paisagem urbana.

as fotografias geradas pelos projetos não funcionam apenas como apresentação ou representação dos lugares e das ações realizadas no espaço das cidades. interessadas em expandir o costumeiro papel documental ⁽⁵⁰⁾ que lhes é reservado, boa parte dessas imagens incide como repertório no interior dos processos de apreensão dos trabalhos. são imagens que fazem parte da ação e que mantêm com o local uma dialética muito eficaz, fazendo com que, na maioria dos casos, uma não possa ser entendida sem a outra.

transformadas em 'dilatadoras' das experiências propostas, essas fotografias passam a indicar a ocorrência de um 'desbordamento' dos trabalhos e a confirmar a existência de um campo situado além de seus contornos, que as envolve e passa também a lhes pertencer.

todas as imagens reunidas pela pesquisa nos remetem à experiência da construção de espaços. entretanto, algumas facultam o acesso a outros graus de 'materialização' da ação, além do simples registro.

chamadas de 'quase-objetuais' ⁽⁵¹⁾, essas imagens revelam um pequeno desvio em relação às estruturas narrativas presentes nas fotografias

50. embora a pesquisa se preocupe com outros aspectos da imagem, devemos entender o papel documental também como uma 'extensão lógica do significado da fotografia.' SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. p. 168

51. denomino 'quase-objetual' a fotografia capaz de revelar, no plano da imagem, a existência de um outro espaço além do espaço representado. por estar ligado ao campo da apreensão dos trabalhos, não me atarei a esse conceito na presente pesquisa (mais dedicada ao campo da ação).

documentais ⁽⁵²⁾, suficiente para acionar a construção de um outro espaço na superfície de seu 'espaço plástico' ⁽⁵³⁾.

como resultado da realização de um 'corte', o espaço apresentado nessas imagens contém uma menor quantidade de informações - cabendo em sua superfície quase que apenas o resultado da ação em si. isto difere das 'tomadas' nas quais há um maior número de informações no plano da imagem, dificultando a entrada direta no campo da ação - já 'materializada' enquanto fotografia.

marcadas pelo 'transporte' da ação para o plano frontal da imagem e pela suspensão do espaço narrativo (como em **casa verde, bueiro, espaço aberto/ espaço fechado**), as fotografias 'quase-objetuais' nos propõem uma espécie de dilatação espaço-temporal do 'lugar da ação', disponibilizando um segundo momento da construção espacial. uma outra apreensão da experiência proposta pelas ações.

essa dilatação é acionada por um 'espaço côncavo', ou um 'buraco', percebido na área central da fotografia, e facilita uma 'imersão' ao interior do campo da imagem, o acesso a seus espaços suplementares.

talvez pudéssemos então, pensar essas fotografias como 'espaços habitáveis', mas seria um habitar sem o corpo, uma outra dimensão aberta pela ação e realizada através da imagem.

os resultados da ação também nos permitem entender o que convencionamos chamar de 'desbordamento' do trabalho de arte - neste caso vinculado tanto à natureza do conjunto proposto, como à construção do 'espaço plástico' das imagens. no âmbito da pesquisa, o 'desbordamento' instala-se na correspondência mantida entre as fotografias realizadas (cuja produção 'orienta-se' por uma reflexão relativa à construção dos espaços), e o conjunto de ações produzido nesses últimos anos (que aproxima os processos de alteração do ambiente urbano às oscilações de nosso sistema perceptivo).

52. num certo sentido, todas as imagens incluídas na pesquisa documentam os trabalhos realizados. entretanto, algumas fotografias nos informam conteúdos mais narrativos desse espaço (como em **no te olvides, calçada, vazadores**).

53. para Aumont, o espaço plástico é o espaço da imagem.
AUMONT, Jacques. **A imagem**. p. 136

o 'desbordamento' nesses trabalhos surge então como algo que está entre o que é imagem e o que é espaço. uma 'zona de contaminação' onde as fotografias aparecem como um 'corte de narrativa' aplicado sobre o lugar - que incide sobre a transformação da imagem em espaço, e onde as inserções realizam um 'corte na narrativa' mantida pelos fluxos que constroem a paisagem, revelando imagens que supostamente já pertenceriam ao lugar. em um processo que embaralha aquilo que é imagem naquilo que é espaço, e vice-versa.

essa reflexão inevitavelmente recai sobre as condições segundo as quais a experiência é acionada, ou percebida. um processo que passa pela conversão dos usuários/observadores em operadores/'perceptores' (54), pois somente fazendo parte da 'operação', mesmo involuntariamente, é que teremos as ações (ou trabalhos) realizando a construção 'desmaterializada' proposta pelos projetos.

no interior das ações

antes de iniciar a análise dos trabalhos reunidos pela pesquisa, é importante salientar que tal grupo resulta de uma seleção - com as ações descrevendo uma entrada mais silenciosa em relação ao ambiente urbano e aos processos de constituição de seus espaços.

embora seja um projeto importante para pensarmos a relação espaço-tempo contida nas ações, trabalhos como **detetor de ausências** (55) não foram incluídos por ainda vincularem a 'produção de espaços' a dispositivos considerados por mim 'estranhos' à paisagem (e vistos agora como 'interferências').

vale lembrar que mesmo resultando em ações, digamos, mais 'concretas', a constatação dessa fisicalidade só é possível após o término do processo de

54. designo 'perceptor' o indivíduo que, caracterizado por uma natureza 'nômade', disponibiliza-se para experimentar os espaços da cidade. (ver MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. pp. 77-104).

55. trabalho realizado no Viaduto do Chá (Vale do Anhangabaú), em 1994, dentro do projeto Arte/Cidade II - a cidade e seus fluxos.

produção dos trabalhos - ou com a 'materialização' da experiência (o 'intervalo'), ou com a 'materialização' da imagem (a fotografia). ao mesmo tempo, veremos que a ausência de maquetes ou desenhos de representação, pode nos informar sobre a dimensão e a pretensão de uma 'invisibilidade' presente nos processos de criação e apreensão das ações.

os trabalhos não seguem uma ordem cronológica e estão reunidos segundo afinidades conceituais ou constitutivas - de maneira a enfatizar suas correspondências e articulações.

esta seqüência de projetos procura também introduzir e construir a noção de **intervalo transitivo**, para em seguida tratar do que considero ser a experiência mais complexa analisada pela pesquisa: a do projeto **vazadores**, realizado na última edição da Bienal de São Paulo, em 2002.

os vários itinerários realizados pela região metropolitana de São Paulo, foram determinantes para a eleição da maioria dos locais pensados para as ações. essas saídas não foram construídas a partir de um roteiro ou percurso pré-estabelecido, mas 'orientadas' por certos fenômenos sociais percebidos no interior do ambiente urbano. a princípio são três as ocorrências que circunscrevem os projetos e contextualizam as ações propostas: as 'acelerações' da metrópole (percebidas como 'potencializadoras' do estado de 'desrealização' ao qual somos submetidos), a crescente 'deslocalização' (criando uma demanda pelo que poderíamos chamar de 'outros planos da realidade'), e os possíveis 'desenraizamentos' vividos nas grandes cidades (responsáveis por experiências irremediáveis na constituição do 'ser urbano').

o percurso se inicia no final de 1997, quando começo a iluminar o interior de alguns buracos encontrados pelas ruas...



s/ título [da série *huecos*] (1997)

... a partir de operações que consideram esses 'vazios' como referentes sociais e especulam a existência de 'outras dimensões espaciais' no interior dos processos de construção das cidades. não foram muitas ações.

elas aconteceram até meados de 1999 quando realizei uma série de instalações em conjunto com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. ao contrário do tradicional formato de 'workshops', o projeto da Oficina consistiu em um convite para que os artistas realizassem seus próprios trabalhos (nas dependências do prédio ou nos arredores), com os interessados participando como assistentes da elaboração e produção das propostas. a prerrogativa do projeto era propiciar às pessoas selecionadas uma aproximação aos processos de produção e criação formulados pelos artistas.

em resposta ao convite propus a realização de cinco instalações, pensadas e produzidas ao longo de um período de dois meses e meio.

foram elas: **calçada, porão, bueiro, telhado e parede.**

bueiro [da série *huecos*] (1999)

um bueiro dessa região central da cidade recebeu a instalação no seu interior de seis lâmpadas fluorescentes e permaneceu aceso durante três noites.

a intenção foi inverter a usual condição de 'captador passivo', transformando em transmissor luminoso um local subjacente aos movimentos impressos na cidade. no projeto, intervenção e recepção foram concebidas como um espaço contínuo, como campo da intertextualidade que articula duas realidades - a 'realidade material' do espaço urbano e a 'realidade sensível' do espaço percebido ou transformado.

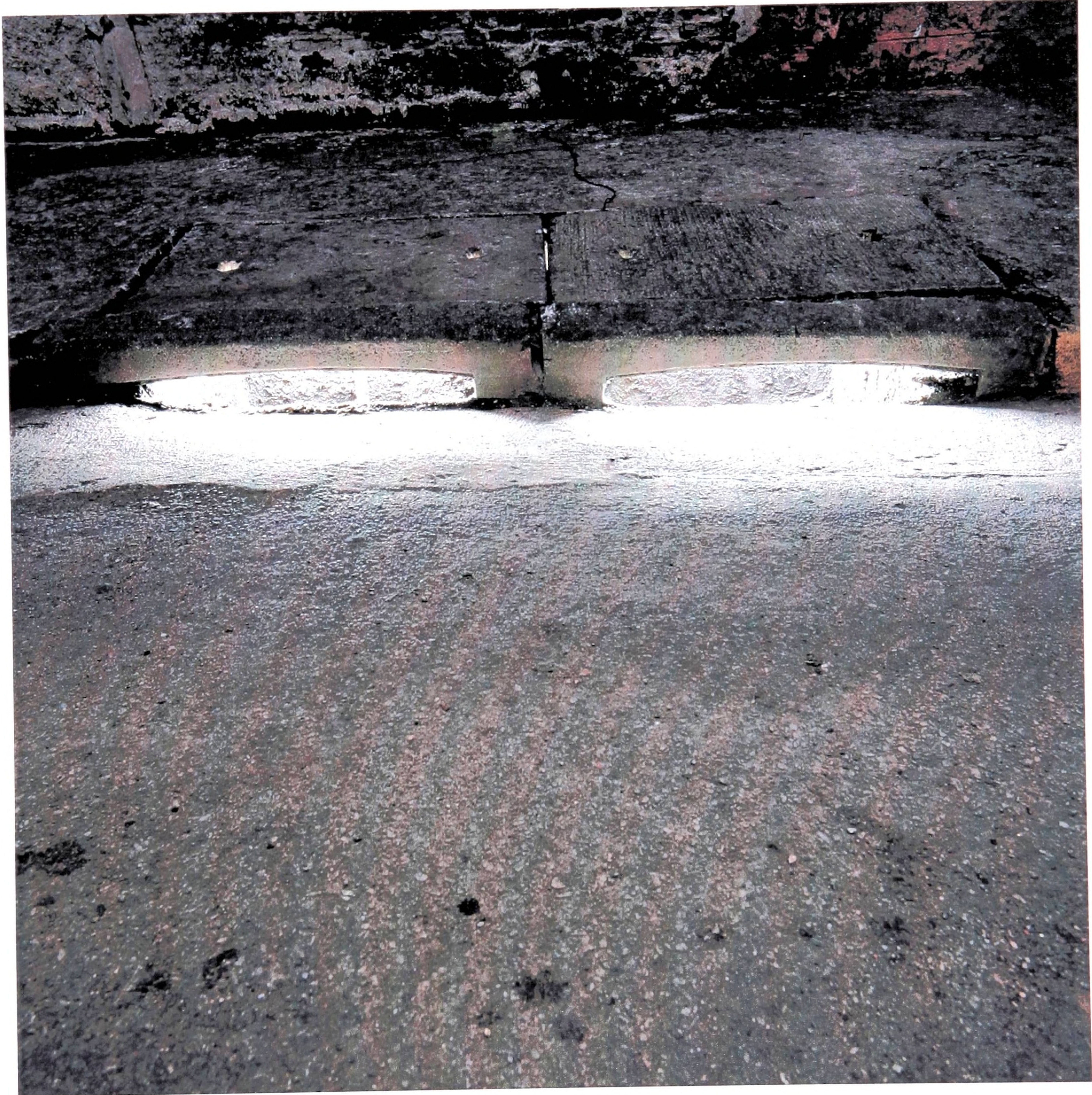
mas como experimentar um espaço situado 'além do visível', que sempre esteve aí e, no entanto, nunca pode ser acessado?

podemos considerar que todas as imagens criadas sobre a cidade, de alguma maneira, já lhe pertenciam?

que ações as liberam, e como as alcançamos?



bueiro [da série *huecos*] (1999)



bueiro [da série *huecos*] (1999)

no final de 1997 realizei o primeiro projeto em conjunto com uma empresa de demolição. intitulado **casa verde**, o trabalho propôs um desvio dos habituais processos de demolição, apresentando também, como no projeto anterior, a ação como a 'materialização' de um movimento que sobrepõe duas realidades:

- a do espaço arquitetônico e a da paisagem modificada, onde a primeira se altera reforçando o conteúdo simbólico da segunda.

com a remoção de três paredes que dividiam o interior de uma casa (no sentido longitudinal), pretendi o deslocamento do eixo visual inicialmente orientado por ruas e avenidas. a abertura do espaço para algo além do já construído. uma ação 'liberadora' de outras imagens pertencentes à paisagem, 'descoladas' dentre as tantas sobrepostas.

ao conectar dentro e fora, a ação procurou enfatizar a interdependência das partes relacionadas à intervenção, colocando-nos diante de um processo impregnado pelo 'desbordamento' (também associado à noção de 'totalidade' ⁽⁵⁶⁾). a cidade como um território que se conforma através das operações de construção e alteração da paisagem. configurações que correspondem à nossa 'atuação' sobre o espaço físico urbano, às imagens e projeções que lançamos em seu interior.

a ação no lugar durou apenas algumas horas de uma tarde de maio, e foi presenciada somente pelas poucas pessoas que estavam no local.

como vimos, a imagem fotográfica resultante também aparece como a 'materialização' do 'intervalo', facilitando o transporte para o plano da imagem, de outras etapas constitutivas da ação.

56. 'a noção de Totalidade é uma das mais fecundas que a filosofia clássica nos legou, constituindo em elemento fundamental para o conhecimento e análise da realidade. segundo essa idéia, todas as coisas presentes no Universo formam uma unidade. cada coisa nada mais é que parte da unidade, do todo, mas a Totalidade não é uma simples soma das partes. as partes que formam a Totalidade não bastam para explicá-la. ao contrário, é a Totalidade que explica as partes.'
Milton Santos, **A natureza do espaço**, p. 93



casa verde (1997)

convidado a participar de uma exposição coletiva em São João da Boa Vista (região norte do estado de São Paulo), minha visita à cidade foi determinante para a concepção do projeto. seria a primeira ação a ser realizada fora de São Paulo e o contraste existente entre as duas cidades - ou entre duas 'velocidades' distintas - transformou o convite no 'princípio ativo' do trabalho.

ao avistar pela primeira vez o largo que se abre defronte ao antigo teatro municipal - escolhido como sede da mostra, percebi um apartamento disponível em um edifício de três andares localizado ao lado da igreja matriz.

a idéia da locação foi imediata e o suficiente para a pretensão de se alcançar uma correspondência entre essas duas realidades, ou duas cidades - São João da Boa Vista e São Paulo.

durante um mês a sala frontal do imóvel 'vazio' foi convertida em uma 'caixa luminosa', e permaneceu acesa noite e dia durante todo o período da exposição. o apartamento ficou fechado à visitação. a única apreensão possível do trabalho era a que podia ser registrada a partir da rua.

o trabalho recebeu o título **são joão recebe são paulo**.



são joão recebe são paulo (1999)

caminhar pelas ruas do centro antigo de Lima (Peru), resulta em uma experiência no mínimo inquietante. uma sensação provavelmente já diluída no dia-a-dia de seus habitantes, e que, justamente por isso, não deixa de causar certa estranheza aos que visitam a cidade pela primeira vez.

falo da constante 'sombra' projetada pelos balcões de madeira encravados na fachada dos casarões centenários. freqüentes em quase todos os trajetos realizados pela região central da cidade, esses elementos arquitetônicos marcam profundamente a paisagem local, ao mesmo tempo que, de tão presentes, parecem desaparecer aos olhos de seus moradores.

não deixa de ser sintomática a denominação '*calles en el ayre*' (ruas no ar) atribuída ao conjunto de balcões construídos nas estreitas ruas de Lima.

tal como a implantação do *damero* (a malha urbana quadriculada que foi a marca do domínio espanhol nas cidades da América Latina), o balcão parece fazer alusão à outras 'práticas decisórias', igualmente responsáveis por estratégias de monitoração e controle do espaço urbano. medidas costuradas em um plano quase sempre virtual e que constantemente constroem a fluidez cotidiana. um processo que, apesar de ainda marcar intensamente a vida no interior das grandes cidades latinoamericanas, acabou sendo banalizado e assimilado por seus habitantes.

ao escolher um dos cinco balcões da Casa de Osambela (uma das propriedades mais ricas de Lima no início do século XIX) para a realização do projeto, procurei enfatizar a ambígua presença desses elementos que constroem a identidade cultural de uma cidade e 'materializam' a mentalidade da sobreposição do interesse privado sobre o espaço público.

a projeção do desejo particular frente ao fluxo perene das ruas.



no te olvides (2002)



no te olvides (2002)



no te olvides (2002)

o projeto consistiu na produção e distribuição de uma grande quantidade de 'máscaras' para os olhos (aproximadamente 2500 peças), cujo formato assemelhava-se ao das oferecidas pelas companhias aéreas em seus vôos noturnos. ao contrário dessas, escuras e concebidas para vedar totalmente a luz, as 'máscaras da visão' foram recortadas em pvc incolor translúcido e texturizado, e finalizadas com outros materiais claros, como o velcro branco para o fechamento da peça e a embalagem de polietileno.

intitulado **visor**, o projeto faz alusão à intencionalidade ⁽⁵⁷⁾ de nossa percepção e à maneira como a relacionamos às estruturas de 'construção do espaço' ou às formas que organizamos visualmente.

nesse sentido, o material empregado na confecção da máscara apresenta uma característica importante:

- 'abafar' a nitidez do que é 'visível'.

com o uso da máscara, ao invés de signos e conteúdos, passamos a enxergar somente campos de luz e cor. toda a paisagem se modifica.

ao colocá-la sobre os olhos, o observador (já convertido em 'perceptor') irá se perceber no interior de uma outra relação com o espaço, 'interferindo' na natureza constitutiva da visão e experimentando a (re)construção do ambiente que o envolve. ao mesmo tempo, quem o observa poderá acompanhar a evolução dessa (re)construção espacial, ou as redes estabelecidas por esse 'outro olhar'. pois, devido ao material empregado, a máscara permite que vejamos os olhos de quem a utiliza, alargando o alcance da experiência.

57. 'a noção de intencionalidade não é apenas válida para rever a produção do conhecimento. essa noção é igualmente eficaz na contemplação do processo de produção e de produção das coisas, considerados como um resultado da relação entre o homem e o mundo, entre o homem e seu entorno'. Milton Santos, **A natureza do espaço**. p. 73



visor (2001)

nessa série iniciada em 1997, me aproprio das estruturas ligadas à comunicação de massa (os *outdoors* espalhados pela cidade) para atuar sobre os mecanismos de suas funções originais. fotografados sem qualquer interferência, no hiato entre uma informação e outra, esses painéis em branco foram flagrados como subtrações, como 'intervalos' instalados na caótica paisagem das metrópoles.

ao contrário da estratégia do discurso midiático comumente veiculada nesse tipo de suporte, que nos convoca diariamente à troca ou ao consumo, as imagens apontam para o esvaziamento desses conteúdos. onde a 'oferta' não é mais a de um produto e sim de uma experiência sugerida indistintamente aos usuários da cidade. uma pausa. uma 'reação' supostamente involuntária aos movimentos de institucionalização do espaço público.

em quase todos os projetos é visível a importância do título como elemento constitutivo da ação. o subtítulo *puzzles*, por exemplo, converte em 'espaço construído' a imagem que nos remete a um quebra-cabeças, fazendo referência à dimensão 'quase-objetual' das fotografias. onde o branco dos *outdoors* sugere a ausência da peça necessária para completar o todo da imagem.

assim, se de um lado a fotografia revela, através das áreas em branco, um processo de subtração da paisagem, por outro ela elabora o argumento de que os meios de comunicação se sobrepõem a essa mesma paisagem, anunciando a construção de estruturas simbólicas em camadas.

a noção de 'intervalo' proposta pelo trabalho, torna-se então irônica, na medida em que a área em branco dos painéis pode também ser entendida como resultado de uma sobreposição.



s/ título [da série *puzzles*] (1997-2002)



s/ título [da série *puzzles*] (1997-2002)



s/ título [da série *puzzles*] (1997-2002)



s/ título [da série *puzzles*] (1997-2002)

essa fotografia feita no segundo andar do prédio da Bienal (Parque do Ibirapuera, em São Paulo), nos apresenta um momento não muito freqüente na vida pública desse edifício: seu interior 'vazio'. isso porque, sempre que o visitamos, estamos atrás de algum tipo de evento montado em seu interior.

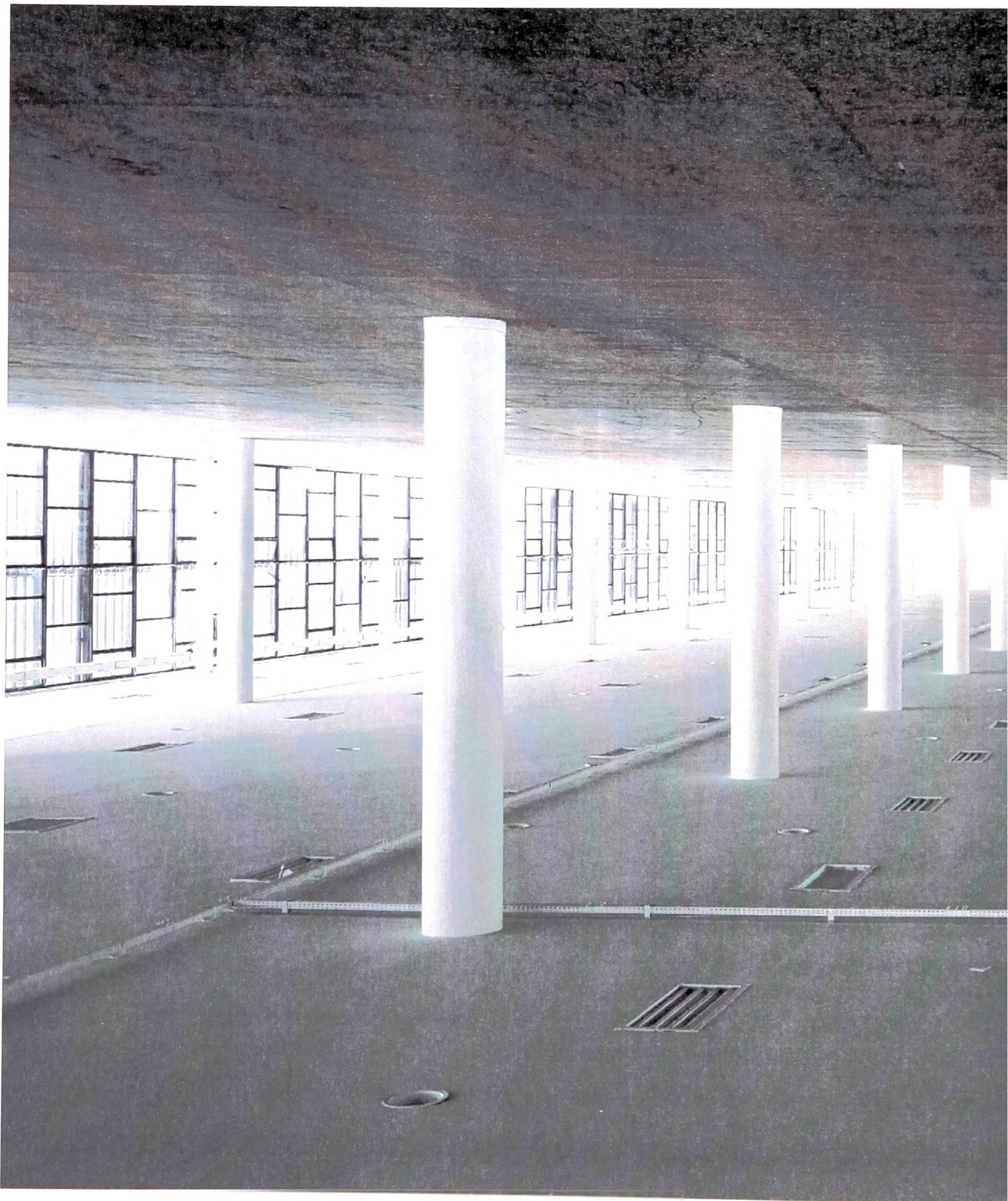
a importância dessa imagem, a princípio ligada somente às pessoas que reconhecem a estrutura do espaço arquitetônico, está relacionada também à sua dimensão simbólica. dimensão essa que é uma das grandes referências do trabalho.

o edifício projetado por Oscar Niemeyer reitera a utopia modernista que propõe uma integração com seu contexto. isto pode ser percebido na forma como ele está suspenso (sobre pilotis) e também nas contínuas fachadas de vidro que circundam o pavilhão, sugerindo com leveza e transparência a busca de uma efetivação da relação interior/ exterior.

contudo, essa suposta 'abertura' ao exterior parece esbarrar na própria materialidade do painel de vidro e na modulação projetada para o prédio, cuja flexibilização deveria ser fundamental, sinalizando como o registro das formas e da dimensão simbólica das instituições, pode se 'materializar' nas estruturas do edifício e dificultar a manifestação/apreensão de certas práticas artísticas contemporâneas.

ao trabalho, dei o título **espaço aberto/ espaço fechado**.





quando visitei o lugar pensado para receber esse projeto em Santa Teresa (bairro da cidade do Rio de Janeiro), o que primeiro me chamou a atenção foi sua localização, seu 'estado'.

tratava-se de um espaço construído no subsolo de um restaurante (situado em uma das encostas de morro) há muito tempo abandonado e prestes a receber outro tipo de ocupação.

achei que qualquer proposta pensada para aquele ambiente, qualquer ação organizada em seu interior, de várias maneiras acabaria implicada com sua arquitetura - amplificada pelas características físicas do lugar e o seu estado de conservação.

descer a escada íngreme que o ligava à rua reforçava essa suposição, indicando que, desde o acesso, o lugar já parecia 'atuar' sobre as possibilidades de ocupação.

passei então a considerar um projeto de ocupação relacionado ao espaço e às experiências nele contidas - reveladoras das muitas imagens sobrepostas.

pintá-lo totalmente de branco, sem tocar em sua superfície ou realizar qualquer tipo de reforma ou 'limpeza', possibilitou a instalação de um 'intervalo' - observado entre o momento presente (acumulador de inúmeras experiências passadas) e as tantas inserções futuras. pretendeu o 'descolamento' de uma de suas tantas imagens, uma dentre as muitas possibilidades de ocupá-lo.

decidi chamá-lo **white cue**. (58)

58. de acordo com o Webster's New World Dictionary (1988), o termo *cue* significa uma sugestão indireta, um estímulo secundário que guia determinada ação.



white cue (1999)



white cue (1999)

dois veículos inutilizados e abandonados por seus proprietários em uma das ruas da cidade já são mais do que suficientes para deflagrar um processo que podemos chamar de autófago.

nele a cidade disponibiliza-se como próprio 'alimento', em um curso silencioso que traz para a superfície (da cidade e da imagem), uma outra dimensão do real:

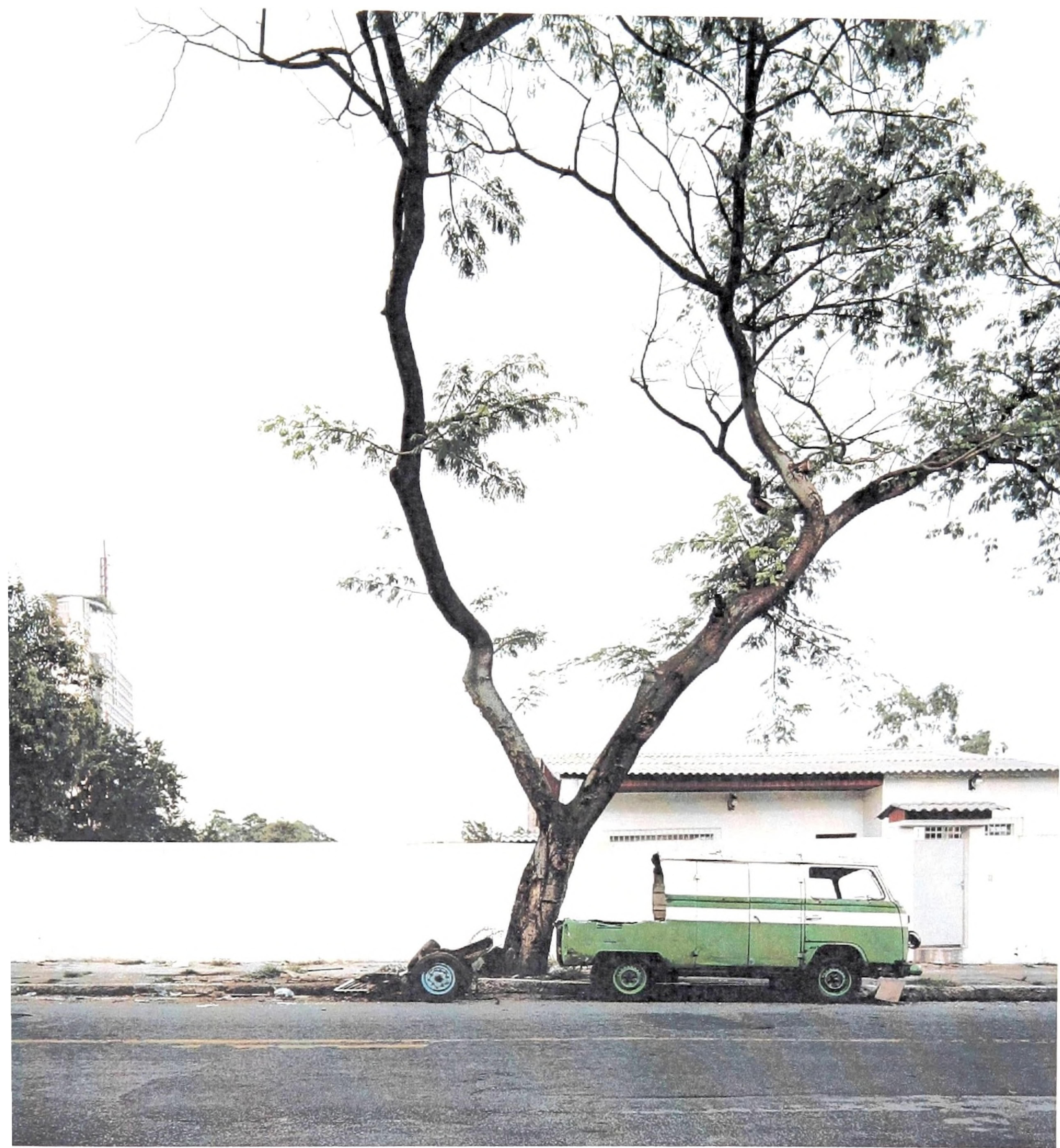
- a que se constitui das marcas deixadas pelo peso do ônus social.

a opção pelo díptico fotográfico, apoiado em uma estrutura de base simétrica - com dois furgões, duas fotos, evoca uma relação que ocorre somente no 'intervalo', no espaço que se forma entre essas duas imagens aparentemente iguais.

como a paisagem que se altera pela supressão do metal, as fotografias também se modificam durante a apreensão, diante e a partir de quem as vê.

ao sobrepor dois processos de 'construção de espaços' (o moldado pelos fluxos da cidade e o que reforça - com a seleção de duas imagens pertencentes a uma 'seqüência' - o conteúdo simbólico do primeiro), o trabalho procura nos conduzir a uma construção de significados apreensível somente no tempo, na duração.





como **bueiro, calçada** foi outro dos trabalhos realizados para o projeto proposto pela Oficina Oswald de Andrade. consistiu em uma instalação pensada para conectar o espaço institucional da Oficina ao movimento informal da rua.

no jardim frontal desse espaço cultural foi montada uma estrutura formada por conduítes de ferro (utilizados em instalações elétricas industriais), terminais e pontos de tomadas. a montagem seguiu em direção à calçada, fixando as peças na parte externa da mureta que separa a rua (espaço público aberto) do edifício (espaço público fechado).

o intenso movimento de pedestres e a significativa presença de 'camelôs' na calçada em frente à Oficina justificou a intenção de manter as tomadas ligadas durante um mês e meio, oferecendo aos passantes energia-elétrica 24 horas por dia.

a 'extensão' desse trabalho nos remete mais uma vez à noção do 'desbordamento' dos limites da obra, lembrando como a constituição de 'espaços' também pode surgir de uma sucessão de eventos, de 'uma operação ocorrendo entre lugares, do mapeamento das filiações discursivas e institucionais ou dos corpos que se movem entre eles.'⁽⁵⁹⁾



calçada (1999)



calçada (1999)



calçada (1999)

há anos a espacialidade e a localização da Casa Triângulo me questionavam quanto à natureza de um possível trabalho a ser exposto ali. eu não possuía qualquer relação profissional com a Galeria, mas tinha interesse na proposição de experiências para hipotéticos freqüentadores de um espaço tão peculiar. o fato do espaço da Galeria não estar tão conformado como um 'cubo branco', e ao mesmo tempo trazer reminiscências de seu uso anterior (inclusive no nome), com suas salas e ligações, reforçou a decisão de ocupá-lo com um projeto de instalação.

o significado dessa ocupação ficou ainda mais claro diante da correspondência existente entre o lugar, com seus vários compartimentos, e as articulações possíveis alcançadas pelos diferentes trabalhos.

a relação corpo casa (dependências) /corpo obra (as várias ações).

o espaço me sugeria um projeto com faces distintas entre si que, percebidas em conjunto, apontassem para a existência de um circuito (ou corpo). chego a pensar que a idéia de ocupação já estava esboçada antes mesmo do convite para a exposição, sendo **básculas** uma espécie de síntese das questões formuladas por mim até aquele momento.

mesmo com uma 'pré-visualização' da ação, seu detalhamento só foi acontecer ao longo dos meses de produção - sem maquetes ou qualquer outro tipo de representação.

pela impossibilidade de conferir seus resultados antes de finalizá-lo, afinal se tratava da proposição de uma experiência, o acesso às intenções do projeto era feito somente através de 'projeções mentais'. se havia indícios de um método de projeto, esse só se realizou virtualmente.

a instalação ocupou as seis primeiras salas da Galeria e foi acompanhada de seis ampliações fotográficas - montadas em uma sétima sala com alguns dos projetos aqui analisados (**s/ título** e **bueiro** - ambos da série huecos, **casa verde** e **white cue**). um conjunto de trabalhos cuja intenção era propor reflexão quanto à nossa consciência sobre o espaço físico (atual e modificado).

quanto às imagens e aspectos que imprimimos em nossos ambientes.

ao articular todos os espaços da Galeria, a instalação procurou também se aproximar da noção de 'totalidade' - onde as partes não podem mais ser entendidas fora do todo. as ações então se acomodaram ao lugar como se dele fizessem parte, revelando a transformação e a transposição de seus limites físicos.

pensadas como básculas e pintadas com tinta preta altamente brilhante, duas das antigas portas da Galeria voltam transformadas aos seus lugares; um pequeno furo é aberto na parede de uma das salas para receber a fibra ótica que irá captar a luz do sol para seu interior; o vão existente entre outros dois ambientes recebe vidros espelhados em toda sua espessura; duas das paredes da sala de esquina, pintadas com tinta utilizada na demarcação de auto-pistas, reproduzem por reflexão cenas ininterruptas do Largo do Arouche...

em nenhum momento o projeto tratou o espaço da Galeria como mero suporte, mas como um ambiente que, com a experiência, passou também a lhe pertencer. como em boa parte dos trabalhos apresentados, essa construção propôs ao visitante uma tomada de consciência quanto à sua participação. a noção de que a percepção do espaço transformado estava vinculada ao seu deslocamento pelo interior da Galeria. momento no qual o visitante passaria à condição de 'perceptor' - em um processo que nada mais fez do que lhe anunciar a realização do próprio movimento.

básculas, portanto, nos fala de um movimento oscilante, presente entre um estado e outro da construção de espaços.

sabemos que a percepção espacial não costuma se processar instantaneamente, e tampouco resulta de uma apreensão exclusivamente visual. ela está ligada fundamentalmente ao corpo e a seu deslocamento.

assim, me pareceu importante realizar um projeto cuja experiência pudesse indicar ao visitante os vínculos existente entre as variações da percepção e a nossa noção de movimento.

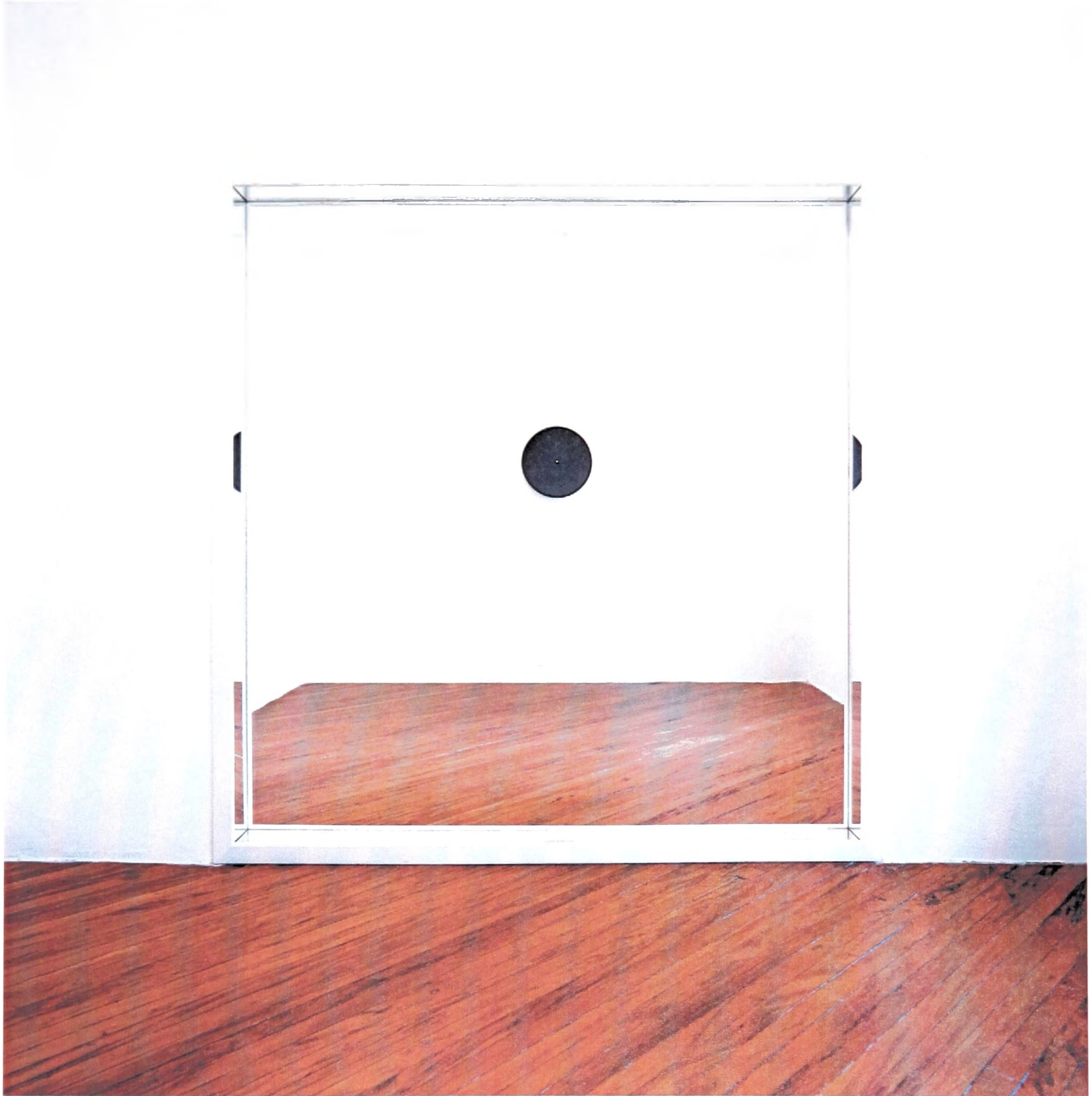
entre o lugar da ação e o espaço transformado.



básculas (2000)



básculas (2000)



básculas (2000)



básculas (2000)



básculas (2000)

vazadores

convidado a participar da 25ª Bienal de São Paulo (2002), concebi uma ação em duas partes e pensada para acontecer nos dois pisos reservados para o núcleo *Cidades*. apesar de complementares, só pude realizar uma delas.

o projeto propunha uma extensão da pesquisa centrada na correspondência registrada entre a configuração dos espaços e as imagens e projeções que neles lançamos. a maneira como, mesmo involuntariamente, colaboramos na manutenção de certos conteúdos.

pensada como uma ação que pudesse se 'apropriar' do local da mostra, a segunda parte do projeto consistiu na construção de uma passagem interceptando a fachada principal do prédio projetado por Oscar Niemeyer. composta de vidro e ferro, materiais idênticos aos da fachada original, a estrutura sugeria, na 'mímese' com a arquitetura, uma reflexão sobre os limites da ação artística que se insere no corpo da cidade.

nas extremidades desse 'corredor' foram colocadas duas portas, também de vidro, sem qualquer fechadura ou maçaneta. 'transparente' e ao mesmo tempo silencioso, o trabalho não comportava qualquer indicação de tal passagem, colocando à prova a presença de uma 'visualidade condicionada' nos processos de apreensão e reflexão ligados à produção artística contemporânea. **vazadores** considerava também a pertinência de uma mudança de repertório pautada nas experiências formuladas e vividas nos fluxos das grandes cidades.

franqueada, mas sem qualquer sinalização, a passagem apontava para o alargamento das reflexões propostas pela mostra, facilitando um real enfrentamento entre a cidade e suas representações - uma transposição possível entre o interior e o exterior dessa construção modernista. ao mesmo tempo, vinculava à percepção do visitante, uma experiência cuja realização dependia do movimento e da projeção de seu próprio corpo. pois, ao se aproximarem curiosamente da estrutura - mesmo sem ter a menor idéia de seu significado -, as pessoas poderiam ocasionalmente acionar uma das portas de vidro, ter acesso ao 'corredor' e, num segundo movimento (ao cruzar a outra porta), alcançar o lado de dentro ou de fora do edifício.

contudo, a 'aprovação' do projeto por parte da Bienal impunha uma certa condição: com o início da mostra, seria necessário manter um segurança nas imediações do trabalho - para acompanhar o movimento das pessoas que atravessassem o 'corredor'. embora tivesse certa autoridade para alterar o fluxo da passagem caso acontecesse algum tipo de tumulto, ficou bem claro que, em hipótese alguma, a atuação do segurança poderia inibir a iniciativa do público.

aceita tal condição, uma vez que ali estavam implícitas questões ligadas à segurança do prédio e de seus visitantes, foi a minha vez de realizar um movimento nesse jogo proposto à Bienal. como num reflexo estimulado pelo próprio controle estabelecido, propus um monitoramento dessa fiscalização.

contratei uma pessoa para, a partir de um 'posto' montado no segundo andar do espaço expositivo, fazer o acompanhamento das imagens transmitidas por uma câmera de segurança (instalada por mim sobre a passagem). mais do que um simples registro de frequência, essas imagens - a de pessoa 'travestida' de segurança e as do monitor do sistema - pretendiam amplificar as reais dimensões da articulação do trabalho.

desde o início o projeto procurou estabelecer uma posição crítica em relação aos vários papéis desenhados dentro do circuito de arte, ao abordar as implicações econômicas e sociopolíticas que permeiam a exposição e ao questionar nosso papel de agentes no interior do corpo social.

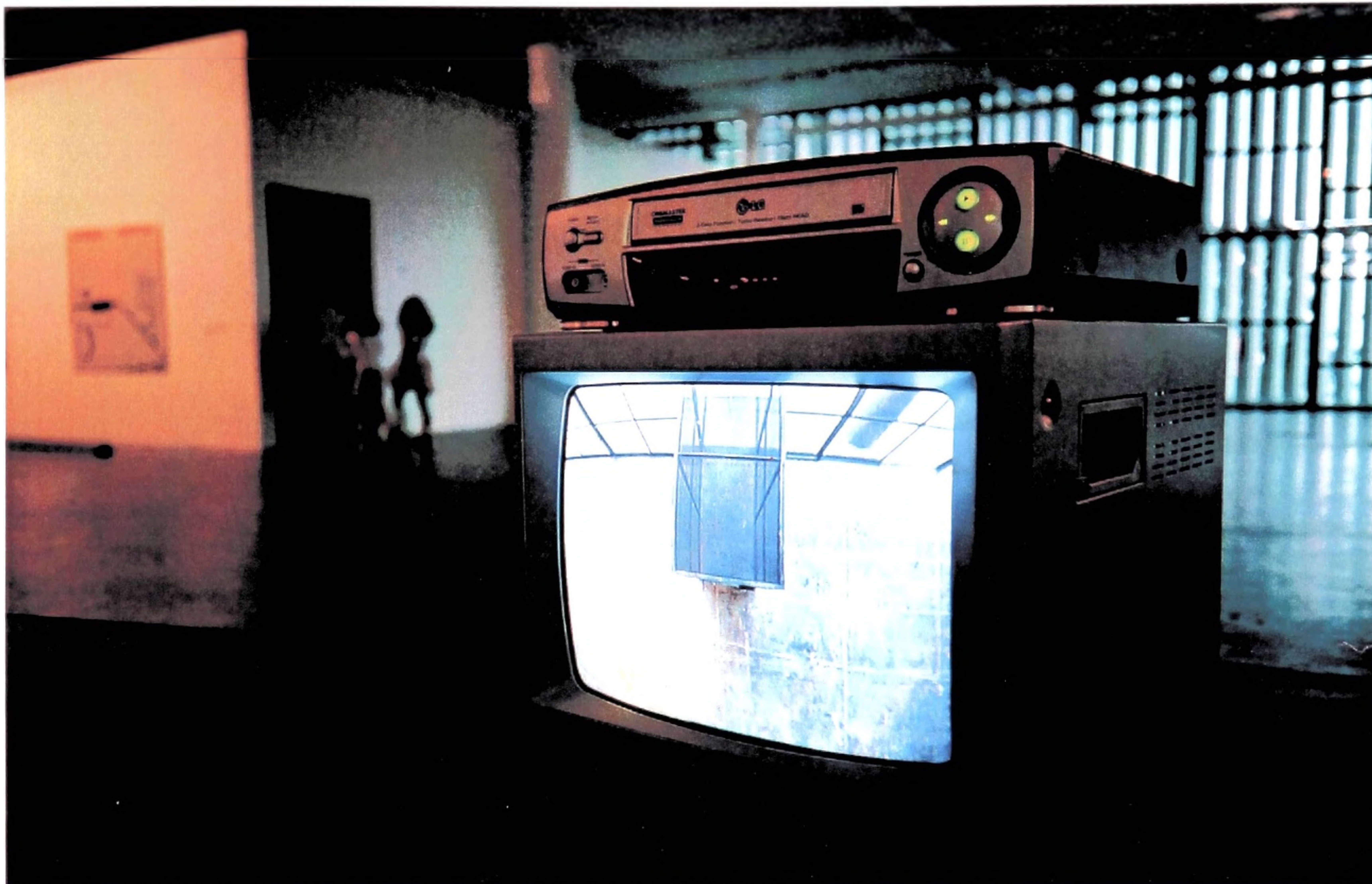
infelizmente o trabalho sofreu um crescente processo de neutralização imposto pela instituição, não me restando outra alternativa senão fechá-lo antes do encerramento da mostra.

a existência de 'campos dilatadores da percepção' espalhados pela cidade, facilita alterações na apreensão dos processos de construção da paisagem urbana. interfere e afeta nossa percepção dos lugares que habitamos, sugerindo uma reflexão quanto aos mecanismos que operam a transformação do 'espaço construído'.

para lidar com tais ocorrências propus o conceito **intervalo transitivo**. uma ação que, mesmo relacionada a um 'lugar específico', declara uma natureza capaz de ser vivenciada em qualquer outro lugar.



vazadores (2002)



vazadores (2002)



vazadores (2002)



vazadores (2002)

helmut batista/ rubens mano

(entrevista realizada em junho de 2002 e originalmente publicada no quarto número do jornal Capacete)

h b: Queria falar com você sobre este teu trabalho na Bienal. Como é que surgiu a tua proposta?

r m: ela saiu do próprio programa da Bienal para esse ano, que apesar de pretender abordar as tensões e relações construídas no espaço das metrópoles, não previa ações projetadas para fora do âmbito controlado do edifício. isto me fez pensar nas inserções que realizo nos espaços das cidades, e como um trabalho poderia comentar as implicações contidas nesta posição da instituição.

o projeto '*vazadores*' era constituído de duas partes, e foi apresentado para a aprovação da curadoria no final de novembro de 2001. apesar de complementares, só pude realizar uma delas, pois a outra considerava um corte na laje do segundo andar do prédio da bienal. e como esta possibilidade passou a afligir a diretoria, ela começou a interferir no processo de aprovação do projeto.

h b: Mas você sabia que o prédio era tombado?

r m: a questão do monumento, ou do espaço tombado, pode ser analisada de várias maneiras. inclusive do ponto de vista curatorial, ao ser usado como local para uma mostra de arte contemporânea, como é o caso da nossa Bienal. ali o que é tombado é o Parque do Ibirapuera, e dentro dele está o prédio do Niemeyer. pensei também que por ser uma ação reversível eu poderia ter mais chances. o fato é que eu avancei até onde foi possível, mas sempre intermediado pelo curador. segundo ele, houve um encontro informal com um dos conselheiros do Condephaat, que me desaconselhou seguir adiante.

o problema é que estaríamos entrando em um processo muito lento, onde a resposta até poderia ser favorável, mas chegaria às vésperas da abertura, não valendo o risco. eu aceitei a situação, mas fiquei com a seguinte dúvida: fazer a segunda parte sozinha, ou pensar em outro projeto para, digamos, estabelecer com esta uma espécie de correspondência.

eu fiquei o mês de dezembro trabalhando essa dúvida. houve uma etapa intermediária, onde considerei também outro projeto, mas depois cheguei a conclusão de que deveria fazer somente a 'passagem'.

h b: Qual era a dimensão deste corte no segundo andar?

r m: dois e meio por cinco metros, mais ou menos. ele vazaria a laje que separa o segundo andar do térreo e seria coberto por uma grade, dessas usadas em respiradouros do metrô. aí, como a polêmica se concentrou no corte, pensei que a realização da 'passagem' estava garantida. mas quando por fim resolvi construí-la, ela subitamente passou a ser o alvo das atenções.

toda essa questão envolvendo o corte é muito complexa, pois quando se fala em prédios tombados, há uma série de restrições. eu pretendia fazer uma ação reversível, num edifício que se tivesse sob a cláusula rígida do tombamento, sequer passaria pelas coisas que acontecem lá dentro. curiosamente, a precariedade na manutenção perceptível nestes últimos anos, ocorreu sob a administração de um arquiteto.

a dimensão da arquitetura é uma das grandes questões do trabalho, pois o edifício reitera a utopia modernista de pretender uma integração com seu contexto. isto é visível na forma como ele está suspenso, sobre pilotis, e também pela presença do grande painel de vidro instalado no térreo, intermediando a efetivação da relação interior/ exterior.

mas voltando às restrições feitas ao corte, o que eu soube é que em um determinado momento o presidente da Bienal achou a proposta tecnicamente inviável, outra pessoa teria achado cara... especulou-se muita coisa, mas geralmente, quando proponho um projeto como esse não há muito furo do ponto de vista técnico ou da grana. mesmo assim esse processo transcorreu sem que, em nenhum momento, eu fosse chamado para discutir o trabalho.

o fato é que por uma série de argumentos questionáveis o projeto foi sofrendo um tal grau de restrições, que eu não via mais motivos para continuar insistindo. aí a outra parte do projeto passou a ser o centro do problema. a diretoria entrou definitivamente na jogada e o projeto foi transferido para o departamento financeiro.

h b: Eram os mesmo argumentos?

r m: estes nunca ficaram claros. eu só soube que o processo foi moroso, acompanhado somente pelo Agnaldo. é ele quem me comunica, no final de janeiro, que a realização da 'passagem' tinha sido 'aprovada' pelo departamento financeiro.

a produção poderia ser tocada, mas com uma condição: com o trabalho pronto, seria mantido um segurança nas imediações, para acompanhar o movimento das pessoas. este teria autoridade para interromper o fluxo da 'passagem', caso rolasse algum tipo de tumulto. entretanto, ficou bem claro que em hipótese alguma a atuação deste profissional inibiria a iniciativa do público.

aceita tal condição, uma vez que ali estavam implícitas questões ligadas à segurança do prédio e de seus visitantes, foi a minha vez de realizar um movimento nesse jogo proposto à Bienal. e como num reflexo estimulado pelo controle estabelecido, propus um monitoramento dessa fiscalização. contratei uma pessoa para, a partir de um 'posto' instalado no segundo andar do espaço expositivo, fazer o acompanhamento das imagens transmitidas por uma câmera de segurança (instalada por mim sobre a passagem). mais do que um simples registro de frequência, essas imagens - a da pessoa travestida de segurança e a do monitor - pretendiam amplificar a real dimensão do funcionamento do trabalho.

h b: Qual era a idéia básica deste projeto?

r m: '*vazadores*' procurou se aproximar das correspondências existentes entre a construção do espaço urbano e a maneira como, mesmo involuntariamente, enxergamos esse ambiente, atribuindo-lhe conteúdo.

o projeto resultou na criação de uma passagem vazando a fachada oposta à entrada oficial da mostra. ela foi construída em vidro e ferro (os mesmos materiais da fachada original), e pensada para, na mímese com a arquitetura, refletir sobre os limites da ação artística que se insere no corpo das cidades. esta 'passagem' se assemelhava a um corredor, e em suas extremidades foram colocadas duas portas de vidro, sem fechaduras ou maçanetas. penso que o trabalho tinha uma vocação, ou um acento maior, para a entrada, mas a 'passagem' não tinha um sentido unidirecional. quer dizer, a pessoa podia sair, ou entrar no prédio livremente.

o projeto se colocava então na fronteira entre os espaços interior e exterior, permitindo uma vazão, um fluxo contínuo entre vários movimentos, vários acontecimentos.

acontece que não havia qualquer indicação desta passagem, ou qualquer placa de identificação, e isto permitia discutir a permanência de uma 'visualidade condicionada' nas reflexões relativas à produção artística contemporânea, ou a existência de um outro repertório pautado nas experiências vividas nas grandes cidades.

a 'passagem' sugeria também o alargamento das reflexões propostas pela mostra, facilitando um real enfrentamento entre a cidade e suas representações - uma transposição possível entre o interior e o exterior desta construção modernista. ao mesmo tempo que creditava à percepção do visitante uma experiência cuja realização dependia do movimento e da projeção de seu próprio corpo. a pessoa que se aproximasse curiosamente da estrutura, mesmo sem ter a menor idéia do que se tratava, poderia ocasionalmente acionar uma das portas de vidro e ter acesso ao interior deste 'corredor'. e num segundo movimento, ao cruzar a outra porta, alcançar o lado de dentro ou de fora do edifício.

h b: Mas tem uma postura social no projeto, isto fez parte desde o início?

r m: o trabalho acabou trazendo também uma discussão sobre a acessibilidade, e às várias restrições embutidas nos processos de difusão da arte. mas principalmente, o que estava sendo oferecido era a experiência da passagem, do atravessamento, da transposição e da proposição de um outro fluxo. uma comunicação interior-exterior contraposta às limitações da utopia modernista.

h b: A proposta modernista tinha este lado socialista. Então eu acho que esta tua releitura foi bastante direta e evidente.

r m: 'vazadores' não apresentava uma oferta explícita, conduzida, mas uma experiência que dependia da tua disponibilidade, do teu movimento. desde o início mantive a decisão de não divulgar o projeto. alguém que não soubesse da Bienal, ou do que estava acontecendo lá dentro, mas que por atenção ou curiosidade percebesse a estrutura colocada alí na fachada, poderia se projetar sobre ela e eventualmente entrar no espaço. o trabalho era assim, uma passagem sem intermediação. quer dizer, pretendida e acionada por você. e essa era a principal intenção do projeto: garantir a possibilidade da experiência.

h b: Mas o que é bacana é esta releitura da própria proposta, a arquitetura, quer dizer, do lado social e político. Um prédio da cidade tem esta conotação política, não tem como se escapar disso. Mas eu me pergunto se infelizmente a era modernista se foi. A gente está numa era de capitalismo selvagem, tudo tem seu valor, as coisas são medidas em escalas e retornos. O valor político é mais implícito que o valor arquitetônico.

r m: mas mesmo essa dimensão do político ligada à arquitetura, se apresenta em vários graus, sob várias leituras. podemos discutir, por exemplo, a relação do artista com o espaço urbano, ou pensar como sua ação repercute no ambiente das cidades. a Bienal tentou discutir as 'energias' da metrópole, e quais as suas influências sobre os artistas contemporâneos, mas não abriu espaço para um possível contato com esse ambiente. então achei que o trabalho deveria colocar a possibilidade de um enfrentamento, e determinei que não haveria uma filtragem econômica para a realização dessa experiência. você tanto poderia sair pela 'passagem', quanto, se estivesse fora, entrar e permanecer. não haveria qualquer impedimento para isto acontecer. resulta daí, que cada indivíduo traria, independentemente da real consciência, a própria dimensão do conteúdo do trabalho.

só que essa possibilidade de extensão do trabalho, dependia de outros níveis de responsabilidade. seus resultados dependiam de todo mundo: da imprensa em não publicar,

do curador em não divulgar, do artista em não se colocar à disposição da mídia... faltou um elemento chave que foi a instituição. ela não quis assumir sua parte em um debate que deveria passar longe das avaliações feitas pelo departamento financeiro. infelizmente a Bienal não soube jogar e mudou as regras no meio do jogo.

é também política a idéia de que esse espaço controlado do museu, representa um espaço da certeza. ao instalarmos um trabalho no contexto da cidade, ele estará mais sujeito a uma série de interferências, incidências, fluxos e narrativas que você não consegue controlar. *'vazadores'* também tocava nesta questão, pois ao espaço controlado da instituição, da Bienal, agregava uma pequena dose de instabilidade.

h b: Bom, jaz aí uma das questões que acho realmente relevante: A conversa entre este espaço arquitetônico interno, este da instituição pública que é a Bienal onde se paga entrada, e o espaço externo, também arquitetônico e também público, mas que gera outros tipos de poderes. O teu "túnel do tempo", "o túnel político", o "túnel social", essas inúmeras passagens que o trabalho permite experienciar, cria e criou uma confusão impressionante de possibilidades. O que há de tão direto e palpável através de sua inserção arquitetônica, do própria fisicalidade do trabalho, é rebatido e elevado à enéssima esfera quando tentamos analisar pelo prisma da invenção e criação artística, implícito por se tratar da Bienal. Você ainda consegue elevar esta potência a um grau maior ao não declarar o trabalho oficialmente, isto é, o espectador tem que descobri-lo por sí. Me parece que o tempo, essa coisa de começo de algo e término dessa mesma coisa, e todo o processo entre estes dois pontos, se tornou quase que arbitrário. O trabalho funcionou enquanto proposta e funcionou enquanto existiu, seja por meia hora, seja por 6 semanas.

r m: é isso aí. acho inclusive que o trabalho já vinha funcionando antes mesmo de aberta a exposição, uma vez que as reações ao projeto já estavam mobilizando a instituição desde a apresentação da proposta. entretanto, quando realizo uma ação como essa, inserida no contexto da cidade, procuro considerar outras 'construções' antes de avançar em uma dimensão mais conceitual. *'vazadores'*, procurou uma reflexão quanto às expectativas e responsabilidades normalmente associadas à relação instituição cultural/ público, e a revelação de suas distorções. amplificada pela natureza da ação, que convocou o próprio público para dar sentido ao trabalho. esse poderia descobrir a passagem por conta própria, realizando a experiência, ou simplesmente passar batido, sem ao menos perceber sua participação. assim, me pareceu mais importante considerar que a medida da permanência do trabalho deveria estar ligada à qualidade da manutenção dessa oferta, e à extensão de seu alcance.

h b: Pensando na dimensão política e social, me vêm em mente Hans Haacke, principalmente seu trabalho no pavilhão da Alemanha em Veneza (se não me engano 97). Outro seria Gordon Matta-Clark com suas intervenções arquitetônicas, às quais, considerando sua época, se pretendiam mais como um discurso estético do que propriamente político, sem porém conseguir se excluir do mesmo. Ao menos vejo o seu trabalho deste prisma. Vejo também Vito Acconci, o Vito mais jovem, que criou várias situações político-sócio-arquitetônicas (aquele trabalho onde ele se masturba sob um chão falso da galeria, ou aquele outro onde ele troca seu espaço de exposição pela caixa de correio, invertendo por completo a função do museu etc.). O teu trabalho navega como uma espécie de design contemporâneo destas questões políticas, sociais e arquitetônicas (design no sentido da coisa pensada a fundo sobre problemáticas dadas e portanto menos "performático" que os artistas que citei). A importância dos fenômenos urbanos, e daí a questão Metrópolis, é elevado à sua máxima importância. Num país que está se tornando uma "caixatópolis", me parece que, antes de mais nada, devemos ser políticos e engajados, antes de possibilitar um discurso estético mais aprofundado. Estética existe aonde existe a compreensão social. Aonde a sensibilidade coletiva é o espaço público.

r m: faz tempo que a produção artística vem se aproveitando de debates produzidos em outros campos do conhecimento para realizar uma reflexão sobre suas ações, principalmente quando estas se apropriam do espaço urbano. podemos citar a antropologia, por exemplo, facilitando a compreensão do espaço como uma construção cultural, ou mesmo a crítica urbanística formulada nas últimas décadas por geógrafos e historiadores, onde a tipologia do espaço público é encarada como veiculadora de conteúdos políticos. levando-se em conta referências como estas, não há como separar o estético do político, quando tratamos de ações artísticas inseridas no ambiente das cidades. o que não significa que todo movimento político deva ser encarado como engajado. e Matta-Clark tinha muita consciência disso, quando, juntamente com outros artistas, pensou e praticou o amálgama 'Anarquitectura'.

assim, me parece um pouco simplificado considerar que suas intervenções arquitetônicas 'se pretendiam mais como um discurso estético do que propriamente político'. não perceber uma crítica aos conteúdos políticos comumente agregados à arquitetura e ao espaço construído, quando as ações se apresentam mimetizadas à paisagem arquitetônica, resulta no mínimo em desatenção. da mesma maneira, o emprego da palavra 'design' para se referir à ações que levam em conta a complexa dimensão dos 'espaços' das cidades, inclusive os estéticos, evoca uma imagem que não cabe mais ao artista: a de 'criador de sociedades'.

intervalo transitivo

'todo mundo é de um lugar, e crê, a partir desse lugar, ter ligações, mas para que esse lugar e essas ligações assumam todo o significado, é preciso que sejam, realmente ou fantasiosamente, negados, superados, transgredidos.

é uma marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente.'

(Michel Maffesoli)

a fissura e a noção de intervalo

em seu ensaio 'Looking around: where we are, where we could be' (60), Lucy Lippard nos pergunta 'como seria uma arte produzida pela imaginação e como seriam as respostas de seus espectadores ou usuários'. a própria autora responde que uma alternativa para os artistas que atuam no espaço urbano seria pôr em 'funcionamento os espaços sociais e políticos' da cidade, ou realizar uma ação artística que ativasse 'a consciência de um lugar marcando-o sutilmente, sem alterá-lo'.

boa parte das instalações e intervenções que realizo é produzida sem nenhuma divulgação. não há convites, matérias em jornais ou qualquer anúncio prévio que possa conduzir ou suscitar expectativas em relação aos trabalhos.

são inserções silenciosamente 'estranhas à paisagem' que não procuram promover qualquer descontinuidade, apenas revelar, através de um processo de resignificação de seus espaços, a presença de outros fluxos contidos no interior do ambiente urbano.

realizadas sem que as pessoas saibam se tratar de um trabalho de arte, ou serem informadas de que o que ali se apresenta deriva de uma ação artística, essas propostas não explicitam desinteresse algum quanto às formas de recepção dos trabalhos, mas a intenção de especular a existência de outros canais de comunicação e difusão ou de novas superfícies de contato entre a prática artística e os indivíduos envolvidos nas experiências.

60. LIPPARD, Lucy. 'Mirando alrededor'. in: **Modos de Hacer** p. 71

tanto as ações no ambiente das cidades quanto as imagens a elas associadas evidenciam a ocorrência de um deslocamento (proposto, provocado), que não é vivenciado apenas porque alguém resolveu sublinhar aspectos inerentes à constituição do espaço urbano, mas principalmente porque somos capazes, indistintamente, de disponibilizar nossa percepção para as 'ofertas' formuladas no interior desse contexto. [confirmando nossa capacidade de conversão em 'perceptores' (co-autores) da ação.]

podemos dizer então que os trabalhos nascem de uma observação atenta (embora não privilegiada) da realidade à nossa volta e estão relacionados à práticas ou lugares que, mesmo não vinculados ao circuito artístico, começam a ser alcançados pelo olhar da arte. um processo (o da percepção) que evoca a capacidade de revelação do já existente e permite sair à luz estruturas de realidades encobertas.

ao destacar a correspondência existente entre os possíveis desdobramentos dos projetos e a nossa disponibilidade para a apreensão das transformações por eles provocadas, esse processo pode alterar nossa consciência em relação às transformações ocorridas na paisagem urbana, abrindo-nos para uma outra forma de aprendizado. entretanto, como a conversão dos usuários não está garantida (por não depender somente das intenções do projeto), não há como prever a extensão ou o alcance da experiência proposta pela ação. ela pode inclusive não ocorrer ou acontecer algum tempo depois, como memória.

no capítulo em que discorre sobre as novas realidades do 'lugar' ⁽⁶¹⁾, Milton Santos dedica um trecho à importância da memória na construção desses espaços constituídos por uma 'sucessão alucinante de eventos'. uma memória que nasce no interior (e no decorrer) da experiência, como noção do próprio corpo, da própria existência.

dentre os vários aspectos que articulam sua reflexão, o mais importante parece ser o 'embate entre o tempo da ação e o tempo da memória' - definido pelo ritmo das grandes cidades, que coloca a 'desterritorialização' como uma das principais experiências vividas pelo habitante da metrópole.

61. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. pp. 251/265

mas o que à primeira vista pode se caracterizar como um fenômeno diluidor das relações sociais, e responsável pela perda de identidade, se revela como fator importante na alteração de nossa noção de territorialidade e cultura, pois interfere no saber constituído e abre novas dimensões para as experiências formuladas no interior do espaço urbano - cujos resultados estão cada vez mais atrelados ao espírito da descoberta. como lembra Milton Santos, 'enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a conseqüente (re)descoberta são individuais, diferenciados, enriquecendo as relações interpessoais, e a ação comunicativa'. (62)

os trabalhos apresentados, de um modo geral, propõem aos usuários da cidade, além da busca de novos pontos de vista, uma transformação durante o percurso. ou seja, que se percebam dentro de um processo que lhes possibilita a conversão (em 'perceptores'), e ao mesmo tempo alcancem uma 'consciência' de que a construção da realidade, é feita pelo nosso próprio sistema perceptivo.

arriscaria a dizer ainda, que o que dá mais sentido à ação não é a ocorrência em si, mas os efeitos dessa inserção. resultantes de algo que começa na paisagem, são revelados pela ação e em seguida devolvidos por nós novamente à paisagem. acarretando um 'deslocamento' em nossa estrutura perceptiva e interferindo na apreensão de outras experiências por nós vividas.

conforme já descrito no capítulo anterior, todo o desencadeamento do trabalho é alimentado pela prática das 'projeções mentais' - processo instalado entre o impulso da ação e as instâncias constitutivas do lugar acionado pela inserção.

'projeções' que buscam o 'descolamento' de certas imagens pertencentes ao local da ação (com a intenção de orientar a construção dos trabalhos), para formular a partir delas a 'materialização' da experiência e facilitar ao observador (já em conversão), o reconhecimento de outras dimensões associadas à memória constitutiva do 'lugar'. (63)

62. ibid. p. 264

63. é importante salientar que esse 'descolamento' atua sobre a memória comumente associada ao 'lugar' - conhecido pelo usuário como espaço de funcionamento, e quase sempre marcada por um certo tipo de condicionamento.

embora traga a lembrança de um 'desfazer', o 'descolamento' das imagens não indica uma subtração. ao incidir, por meio da ação, sobre a permanência e a contenção habituais presentes na arquitetura, ele acaba por sugerir uma abertura, uma expansão em relação ao que o espaço representa no momento.

vazadores por exemplo, trazia a proposta de uma 'deshierarquização' da idéia de trabalho, 'site' e 'lugar'. a desconstrução e a desarticulação dos códigos espaciais que estruturavam o 'lugar da ação', através da desmaterialização da obra - simulacro da própria arquitetura/ simulacro dele mesmo (trabalho). por operar a fusão entre ação pretendida e o espaço ocupado, o projeto passou também a se alimentar das contínuas operações processadas no lugar, favorecendo o 'desdobramento' da dimensão espaço-temporal e a exposição de aspirações difusas e subliminares relacionadas ao local da ação.

com o corte ou abertura na arquitetura, a construção de módulos mimetizados ao espaço e a utilização de materiais semelhantes aos empregados no edifício (como o vidro e o ferro), **vazadores** preparou uma espécie de confusão/ desorientação para os usuários do Parque e os visitantes da Bienal, ao mesmo tempo em que lhes propôs uma interação com esse 'espaço-simulacro' - através da violação das próprias condições espaciais do lugar (a passagem pela estrutura).

mas o ato de vazar dependia da conversão do usuário, inserido em um 'corpo' que não lhe permitia mais dissociar, discernir (entre o que era obra e o que era arquitetura). entretanto, mesmo que não vencesse a 'confusão', e só percebesse ou atravessasse a estrutura ali colocada, o visitante deveria ser considerado o agente propulsor do trabalho.

☐ já vimos como um certo 'conteúdo performativo' pode estar associado aos processos de construção de espaços propostos pelos trabalhos.

porém, com a instalação dos 'intervalos', a pesquisa passou a indicar a incorporação de um outro aspecto chave dessa prática artística: a idéia de uma ação construída a partir da própria experiência - tanto do artista, como também da pessoa capaz de vivenciar o trabalho (ambos implicados como agentes na constituição do projeto). (64)

64. ainda que próximos às referências da 'performance', não há nesses trabalhos a proposta de 'se assistir a algo'. não há público, e sim participação, com o espaço sendo criado no interior das relações formuladas por esses agentes.

o trabalho, desse modo, responde aos conteúdos simbólicos presentes na arquitetura e também se transforma na medida em que os usuários (já como 'perceptores') imprimem sobre esse espaço os significados decorrentes da descoberta da ação, garantindo um movimento de expansão e contração em relação aos desdobramentos do trabalho (isto devido às constantes passagens de usuário a 'perceptor' e de 'perceptor' a usuário) [situação 'nômade' que nos permite compreender os projetos como experiências e não mais como obras.]

ações que afloram em uma linha limite entre o estar e o não estar na condição de arte, ou de existir como tal.

'a existência, em seu sentido etimológico, refere-se a uma saída de si, uma fuga, uma explosão. explosão que se vive no nível global, o do imaginário coletivo, mas também no próprio seio de cada indivíduo. num caso e no outro deve-se poder 'explodir', tender para alguma coisa que não está lá no momento, mas que entretanto está sempre lá numa espécie de aspiração difusa e latente... a realidade em si não é mais que uma ilusão, é sempre flutuante, e não pode ser compreendida a não ser em seu próprio devir'. (65)

essa qualidade 'errante' vivida pelo habitante das metrópoles será a chave necessária para que deixe a simples condição de usuário (do lugar ou do 'site') e passe para a condição de quem efetivamente experimenta e intervém sobre o espaço (sobre o lugar da ação ou sobre o 'site'), conectando-se à dimensão utópica desse espaço, percebido como um lugar de situação instável.

[para Maffesoli, toda sociedade está fundamentada numa utopia vinculada à noção de 'não-lugar', pois 'a ordem estabelecida, qualquer que seja, só pode perdurar se alguma coisa ou alguém vem desestabilizá-la'. (66) um pensamento muito próximo ao de Milton Santos quando este nos coloca que 'quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. a consciência *pelo lugar* se superpõe à consciência *no lugar*. a noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história'. (67)

65. MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo**. p. 87

66. Ibid. p. 88

67. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. p. 264

essa consciência *pele lugar* nos devolve novamente à Maffesoli, para quem a exploração do espaço só vale se o colocamos 'em relação', se o remetemos 'a uma outra coisa ou a outros lugares, e aos valores ligados a esses lugares'. (68)

com isso retomo o conceito de 'intervalo', para me referir à idéia da construção de um lugar dentro de outro, ou de um lugar dentro do lugar, apreendida na aparência híbrida dos espaços instalados pelo trabalho e apoiada na dissolução das hierarquias existentes entre a ação artística e o lugar que a recebe.

por pretender uma correspondência com o espaço construído e estabelecer um diálogo com a paisagem urbana dentro do campo da arquitetura, acredito que parte das ações aqui apresentadas também pode ser entendida como 'arquitetura'. (69)

apesar de efêmeras, resultam dos mesmos mecanismos de percepção e apreensão do espaço e igualmente constroem estruturas capazes de atuar sobre os lugares, conferindo-lhes outro significado. porém, mesmo sendo vistas como proposições de 'outras arquiteturas', essas ações foram pensadas para diluir a dimensão simbólica impregnada nas 'fundações' que lhes dão origem.

elas tomam por base certos conteúdos arquitetônicos dos locais onde se 'instalam', para desfazer as analogias mais imediatas e propor uma discussão quanto à importância política da experiência da construção dos espaços (70), minimizando os códigos tradicionais da linguagem arquitetônica e agregando significado aos espaços tomados pelas inserções. assim, ao mesmo tempo que trazem a idéia de uma construção, essas ações incidem sobre determinado espaço contrapondo-se à 'materialidade' do já construído.

a atuação nesse território traz também uma preocupação quanto aos resultados da ação pensada para ocupar determinado espaço, uma vez que esses não podem se assemelhar a um anexo das instâncias arquitetônicas que o articulam.

68. MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. p. 88

69. a noção de arquitetura aqui considerada conecta-se ao pensamento de alguns teóricos (como Ignasi de Solà-Morales) que discutem a idéia da construção de uma 'arquitetura líquida', baseada na fluidez, ao invés da permanência, e interessada na primazia do tempo em vez da primazia do espaço. uma arquitetura situada no interior de um processo onde 'o espaço é percebido no tempo e o tempo é a forma da experiência espacial'.

70. dimensão essa que ficou muito clara na reação da diretoria da Bienal ao projeto **vazadores**, e nas conseqüentes matérias publicadas pelo jornal *Folha de S. Paulo* (caderno Ilustrada de 16/04/2002 e de 24/5/2002).

é importante salientar que os resultados de ações que se inserem nos espaços das cidades não se apresentam de antemão carregados de uma 'essência crítica', pois, toda obra e prática estética está a princípio colocada em termos contingentes - estando portanto, 'necessariamente submetida às condições específicas dos contextos onde sua produção, difusão e recepção têm lugar.' (71)

o que dá a medida de criticidade dos projetos apresentados pela pesquisa, é o interesse pela possibilidade de uma situação instável, aliada à referência da 'dimensão utópica' proposta por Maffesoli.

apesar dos projetos estarem sempre vinculados ao local da inserção e à forma de atuação sobre eles, a medida de seu criticismo relaciona-se à idéia de uma ação que transita, ou faz transitar.

a ação transitiva (natureza da ação)

enquanto o conceito de 'intervalo' foi apresentado como a 'qualidade' da inserção proposta, a noção de transitividade pode ser entendida como sua 'natureza'. o aspecto articulador dos projetos, independentemente do local, dos materiais empregados ou das implicações inerentes aos 'lugares da ação'. uma espécie de 'substância' à qual todas as ações estão ligadas, e cuja propriedade é anterior aos trabalhos - definida por uma correspondência direta com a responsabilidade expressa na inserção, ela deve ser entendida como a base de sustentação dos projetos.

a noção de transitividade pode ser reconhecida mesmo quando analisamos dois projetos aproximados pela aparência: **são joão recebe são paulo** e **no te olvides**, neste caso, uma semelhança marcada pelo uso de materiais iguais no processo de produção dos trabalhos. assim, se ao invés do aspecto formal, atentarmos para a 'qualidade' da inserção e o vínculo com o lugar, veremos claramente a 'natureza' da ação.

71. EXPÓSITO, Marcelo. 'Vivir en un tiempo y un lugar...' in: **Modos de hacer**. p. 221

por exemplo, se tomarmos como parâmetro o emprego da luz, perceberemos que em **são joão recebe são paulo** a luminosidade está relacionada à presença de um outro espaço construído com velocidade distinta (por isso a opção pelo uso de uma lâmpada fluorescente com temperatura de cor mais fria), enquanto que em **no te olvides** ela se apresenta ligada à memória do próprio lugar (e com uma temperatura de cor mais quente).

os títulos empregados também diferenciam a inserção dos trabalhos (como já foi salientado anteriormente). eles se referem a situações, lugares e intenções completamente diferentes.

logo, se analisados por todo seu conjunto, entenderemos que o que transita, ou o que declara a noção de transitividade nos projetos, é a possibilidade de inserção nos fluxos de cada espaço ou a criação de 'intervalos' para se pensar os distintos lugares.

se há um deslocamento proposto pelo 'intervalo', ele está também relacionado a um certo 'princípio ativo' infiltrado nessas reflexões. o germe de um processo que muito se aproxima das 'táticas transversais' defendidas por Michel de Certeau. (72) um sentido de apropriação dos espaços das cidades que sugere ao habitante da metrópole uma outra noção de uso e de ocupação.

embora não obedecem às 'leis' definidas pelo lugar, 'as táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo - às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço'. (73)

este é o contexto que me parece explicar melhor o conceito de **intervalo transitivo**: uma ação que procura se instalar nas fissuras dos fluxos e sistemas responsáveis pela constituição de determinado espaço, e ao mesmo tempo é capaz de suspender momentaneamente nossos já condicionados códigos de percepção.

72. DE CERTEAU, Michel. 'De las prácticas cotidianas de oposición'.
in: **Modos de hacer** p. 393

73. *ibid.* p. 403

bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**.

Trad. Pier Luigi Cabra. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1995.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Papirus Editora, Campinas, 1994.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Papirus Editora, Campinas, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. Editora Ática, São Paulo, 1993.

BALLESTERO, Manuel. **El devenir y la apariencia**. Anthropos, Barcelona, 1985.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1999.

BHABHA, Homi. **The location of culture**. Routledge, London/ New York, 1994.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (org.). **Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa**. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless - A user's guide**. Zone Books, New York, 1999.

BOSCH, Glòria e PORTELL, Susanna (org.). **Cegueses** (catálogo). Museu d'Art de Girona, Girona, 1997.

BREA, José Luis. **Ornamento y Utopia - evoluciones de la escultura en los años 80 y 90**. Arte nº 4, vol. 1, Valencia, 1996.

CORBEIRA, Darío (editor). **Construir... o desconstruir?** - Textos sobre Gordon Matta-Clark. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. MIT Press, Massachusetts, 1997.

D'ALÉSSIO FERRARA, Lucrécia. **A estratégia dos signos**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia.** Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Papirus Editora, Campinas, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. Editora 34, São Paulo, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Trad. Marina Appenzeller. Papirus Editora, Campinas, 1994.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador.** in: A nova arte / Gregory Battcock (org.). Editora Perspectiva, São Paulo, 1984.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica.** Edusp, São Paulo, 1992.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** Hucitec, São Paulo, 1985.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real.** MIT Press, Massachusetts, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Espacios diferentes.** in: Toponimias, ocho ideas del espacio/ Asunción Cabrera (coord.), Fundación 'la Caixa', Madrid, 1994.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. **A arte na cidade: entre a deslocalização e o deslocamento.** Caderno de Sábado, Jornal da Tarde, São Paulo, SP, 29.10.1994.
- HOLT, Nancy (editora). **The writings of Robert Smithson.** New York University Press, New York, 1979.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Trad. Elizabeth Carbone Baez. in: Revista Gávea, V. 1: pp. 87-93. Rio de Janeiro, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** Trad. Julio Fischer. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- KWON, Miwon. **One place after another: notes on site specificity.** in: October 80, pp. 85-110. MIT Press, Massachusetts, 1997.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1982.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular - introdução à fotografia.** Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

MADERUELO, Javier (diretor). **Arte público** - Actas del V curso Arte y Naturaleza.
Diputación de Huesca, Huesca, 2000.

MADERUELO, Javier. **El espacio raptado** - Interferencias entre arquitectura y escultura.
Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo**. Trad. Marcos de Castro. Editora Record,
Rio de Janeiro, 2001.

MEYER, James. **The functional site: or, the transformation of site specificity**.
in: Space, Site, Intervention - Situating Installation Art/ Erika Suderburg (editor),
University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

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

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio**. Editora da Unicamp, Campinas, 1992.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Hucitec, São Paulo, 1999.

STILES, Kristine e SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**.
University of California Press, Los Angeles, 1998.

TIBERGHIEU, Gilles. **Land Art**. Princeton Architectural Press, New York, 1995.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and disjunction**. MIT Press, Massachusetts, 1996.

VIRILIO, Paul. **A Máquina de Visão**. Trad. Paulo Roberto Pires. José Olympio Editora,
Rio de Janeiro, 1994.

relação dos trabalhos

s/ título [da série *huecos*], 1997

pinheiros, são paulo, sp

lâmpada incandescente de 100w, cabos elétricos
ampliação fotográfica (90 x 90 cm)

bueiro [da série *huecos*], 1999

[f: **lux (os)**, oficina cultural oswald de andrade] bom retiro, são paulo, sp

6 lâmpadas fluorescentes de 40w, estrutura de alumínio, cabos elétricos
ampliação fotográfica (125 x 125 cm)

casa verde, 1997

casa verde, são paulo, sp

equipe de trabalhadores/ demolição
ampliação fotográfica (125 x 125 cm)

são joão recebe são paulo, 1999

[2ª **semana de fotografia**] são joão da boa vista, sp

50 lâmpadas fluorescentes de 40w, vinil adesivo translúcido,
estrutura de madeira, papel alumínio

no te olvides, 2002

[3ª **bienal iberoamericana**, casa de osambela] centro, lima, peru

112 lâmpadas fluorescentes de 40w, vinil adesivo translúcido,
estrutura de alumínio, papel alumínio

visor, 2001

[**trajetória da luz na arte brasileira**, instituto itaú cultural] são paulo, sp

máscara de pvc, velcro, frasco de polietileno com lacre

s/ título [da série *puzzles*], 1997 - 2002

vários lugares, são paulo, sp

ampliações fotográficas (dimensões variadas)

espaço aberto/ espaço fechado, 2002

[pavilhão das indústrias] ibirapuera, são paulo, sp

ampliação fotográfica (125 x 250 cm)

white cue, 1999

[capacete projects] santa teresa, rio de janeiro, rj
seladora, tinta látex, 10 lâmpadas fluorescentes de 40w

disponha, 2001 [díptico]

pinheiros, são paulo, sp
ampliações fotográficas (110 x 108 cm - cada)

calçada, 1999

[f: lux (os), oficina cultural oswald de andrade] bom retiro, são paulo, sp
conduítes de ferro, conexões e terminais de alumínio, cabos elétricos

básculas, 2000

[básculas, galeria casa triângulo] república, são paulo, sp
espelhos convexos, borracha, ferro, espelhos planos, madeira, tinta automotiva,
fibra ótica, tinta refletiva, aço inox

vazadores, 2002

[25ª bienal de são paulo, pavilhão das indústrias] ibirapuera, são paulo, sp
estrutura de ferro, vidro temperado, câmera de segurança, monitor, mesa, cadeiras,
rádios comunicadores, segurança

6709.8104

M2852

x 2

DEDALUS - Acervo - ECA



20100043484

2a. ficha

t6087

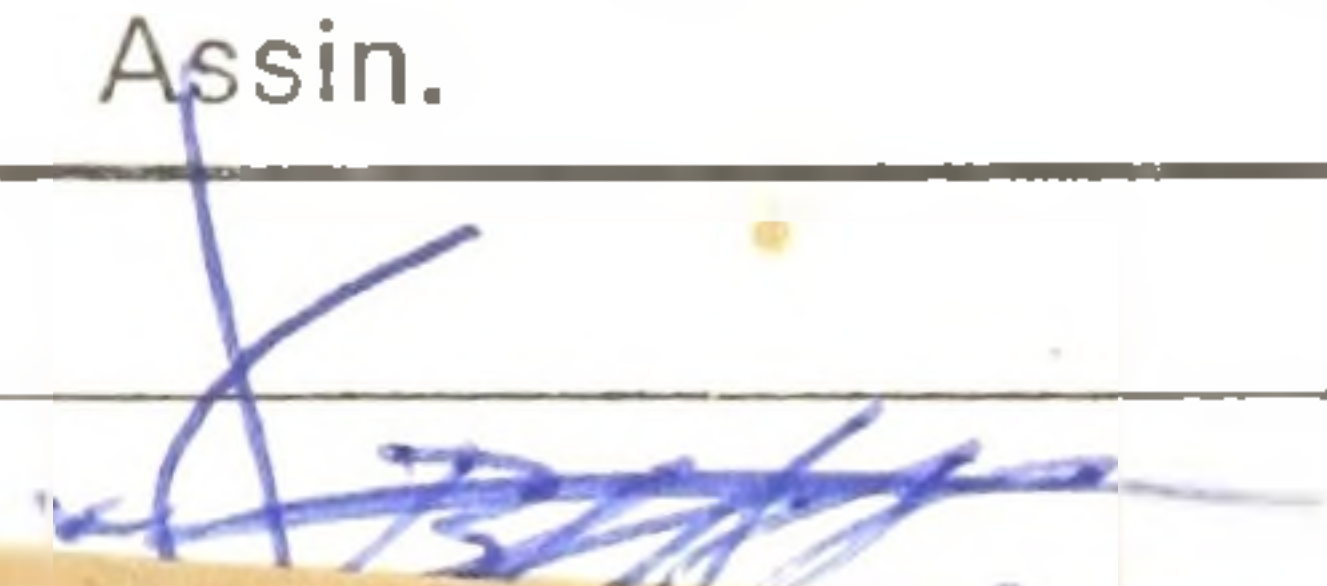
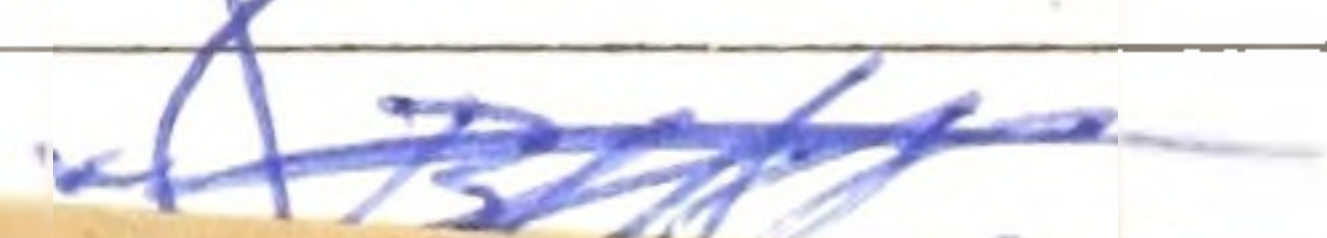
t709.8104

t6087

M285i e.2

AUTOR Mano, Rubens

TÍTULO Intervalo transitivo

Assin.	N.º	Data
	PG6284	23 NOV 2006
	B-5273	04 DEZ 2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA

t709.8104

M285i

e.2

t6087

Mano, Rubens

Intervalo transitivo

01-003-07