

Vida e coisa

o corpo como canteiro de obra

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Poéticas Visuais

Diego Passos

Vida e coisa – o corpo como canteiro de obra

Porto Alegre
2014

CIP - Catalogação na Publicação

Passos, Diego
Vida e coisa - o corpo como canteiro de obra /
Diego Passos. -- 2014.
138 f.

Orientadora: Maria Ivone dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2014.

1. Artes Visuais. 2. Poéticas Visuais. I. Santos,
Maria Ivone dos, orient. II. Título.

Diego Passos

Vida e coisa – o corpo como canteiro de obra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Raquel Stolf (UDESC)
Prof. Dr. Hélio Ferverza (UFRGS)
Prof.^a Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS)

Porto Alegre

2014

Escrita é pegada.
Arrancar a letra do pé
Em vez da garganta.

Resumo

Esta dissertação é consequência de uma pesquisa em poéticas visuais que aborda e articula modos de intensificação das potencialidades do corpo humano como abertura, meio de inscrição e disseminação da vida como obra em processo. O corpo é pensado como lugar e limite de onde o sentido parte, partilha, colide e compõe com outros corpos. O trabalho se constitui em cinco volumes, ao mesmo tempo autônomos e vinculados entre si. Em cada um deles, dimensões da experiência vital, conjugadas a procedimentos artísticos, são exploradas e apresentadas de diversas maneiras. Assim, a soma de segmentos que resultam no conjunto da dissertação abre um espaço de relações contíguo ao deslindar do seu próprio contorno, canteiro que se mede e se faz simultaneamente.

Palavras-chave: corpo, espaço, gesto, limite.

Abstract

This dissertation stems from research conducted on visual poetics, which starts with an overview and analysis of ways of intensifying the human body's potential, and proceeds to explore ways of inscribing and disseminating life as a work in progress. The body is reflected as a place and a limit from which meaning originates, splits, collides, and creates with other bodies. This paper consists of five volumes, all of which are independent, yet connected at the same time. In different ways, each volume presents and explores life combined with artistic procedures. Thus, the sum of all the presented elements that come together in this dissertation, opens a space of relations, contiguous to the unraveling of its own contour like a workspace that is simultaneously being measured and created.

Keywords: body, gesture, limit, space.

Lista de Imagens

1. Diego Passos, <i>Canteiro I</i> , 2012	17
2. Hélio Oiticica, <i>Mergulho do Corpo</i> , 1966-67, fotografia de John Goldblatt	26
3. Diego Passos, Sem título, 2014	41
4. Diego Passos, Sem título, 2014	43
5. Diego Passos, Sem título, 2014	46
6. Hélio Ferverza, <i>A extensão</i> , 1991	49
7. Lygia Clark, <i>Caminhando</i> , 1963-64	55
8. Hélio Oiticica, <i>Devolver a Terra à Terra</i> , 1979, fotografia de Andreas Valentin	62
9. Comunicado da 1ª visita <i>Dada</i> , 1921	67
10. <i>Visita Dada</i> à igreja <i>Saint-Julien-le-Pauvre</i> , 1921	68
11. Flávio de Carvalho, <i>Experiência nº 3</i> , 1956	69
12. Diego Passos, <i>Linha muda</i> , 2007, câmera de Túlio Pinto	73
13. Projeção de <i>Linha muda</i> , 2011, fotografia de Anderson Astor	73
14. Diego Passos e Juliano Ventura, Sem título, 2013	75
15. Diego Passos, <i>Solo</i> (com Juliano Ventura), 2012	77
16. Arquivo pessoal, 2012	79
17. Arquivo pessoal, 2013	79
18. Arquivo pessoal, 2013	79
19. Diego Passos, <i>Azulejo</i> , 2013, fotografia de Anderson Astor	81
20. Hélio Ferverza, <i>A Função do Amanhã</i> (as direções incandescentes), 1999	83
21. Robert Smithson, <i>The Sand-Box Monument</i> , 1967	85
22. Diego Passos e Juliano Ventura, <i>Monumento</i> , 2013	87
23. Henry Holiday, <i>Ocean-Chart</i> [1876], 1931	93
24. Diego Passos, <i>Canteiro II</i> , 2012	97
25. Jacques-André Boiffard, <i>Dedão do pé feminino, 24 anos</i> , 1929	126
26. Jacques-André Boiffard, <i>Dedão do pé masculino, 30 anos</i> , 1929	127

Sumário

Abertura	15
Corpo	23
Canteiro	59
Acabamentos	91
Referências	99
Apêndice - Ferramentas	107
Anexo - Traduções	119
O dedão do pé <i>Georges Bataille</i>	121
Notas sobre o que procuro <i>Georges Perec</i>	129
O des-obramento da arte <i>Stephen Wright</i>	131

Abertura



1. Diego Passos
Canteiro I, 2012
Fotografia
75x50cm

Caminhando pelas margens aterradas do Guaíba, em Porto Alegre, um canteiro de formato incomum atiçou a minha curiosidade. Nem redondo nem quadrado como normalmente são as caixas de areia em que as crianças brincam, nele não cresciam flores nem folhagens. Aquele contorno, replicado alguns metros à frente, estava abandonado como a maior parte do terreno entre a cidade e a água que banha aquelas beiradas.

Canteiro, além de ser quem lavra pedra de cantaria, escultor de pedra, denota uma porção de terreno delimitado cultivado de plantas ou o lugar onde se realizam serviços auxiliares a uma construção, canteiro de obras.

Escolhi aquela porção de terra peculiarmente dividida como uma delimitação apropriada para um começo e, na manhã do dia 12 de dezembro de 2012, com uma enxada, capinei o solo numa aproximação corporal e reflexiva daquela superfície. A ação de revolver a terra descerrou uma diferença visível entre interior e exterior.

Da terra capinada, coisas cresceram e se corporificaram neste canteiro.

Vida e coisa - o corpo como canteiro de obra investiga maneiras de intensificação e articulação das potencialidades do corpo humano como abertura, meio de inscrição e disseminação da vida como obra em processo. Lugar e limite de onde o sentido parte, partilha, colide, compõe com outros corpos.

Como um pé ou uma mão, a dissertação se articula em cinco volumes, meio em que as extremidades se juntam, enunciando a possibilidade de desvios nos percursos de leitura. Texto-mosaico de imagens, nomes próprios e comuns, os volumes são complementares e, ao mesmo tempo, autônomos. Para lê-los, não é preciso, necessariamente, seguir a a ordem sugerida.

Em *Corpo*, o corpo humano se despedaça em *eus*, peles, letras, lábios, linhas, poros, tons, pelos, cortes, marcas, para a partir e através dele, se reposicionar como sujeito e agente da obra em processo que incorpora e tece contextualmente às contingências da vida mundana. Corpo-passagem, marco ambulante, fato e fala, sua comoção se dá no gesto em que se expõe e lava territórios de espacialização e conexão.

Corpo utópico que compõe modos de traçar relações mais do que fixa as suas determinações, estabelecendo em seus vestígios, formas de deslocamento feitas de fronteiras flutuantes - heterotópicas. Como pensar o corpo enquanto potencialidade, sem reificá-lo? As relações entre sujeito e objeto se perpassam, formam formas “informes”¹, fabricam e fazem funcionar práticas de experimentação que assumem os riscos do percurso e cultivam o movente e o ilimitado.

Canteiro, visibiliza recortes de espaços de apresentação e exemplos de criação de situações que operam em correspondência ao entorno e concebem a obra como indissociável à vida. Elaboro um levantamento dos procedimentos presentes nas proposições artísticas apresentadas: o ato de caminhar, a coleta, o deslocamento e o reposicionamento de fragmentos urbanos, atividades que percebem o mundo à medida que o atravessam, semeando condições de

1 “[...] *Informe* não é apenas um adjetivo tendo tal e tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma [...]”. Georges Bataille. “Dicionário Crítico” [1929], trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Pena, in *Inimigo Rumor*, nº 19, p. 81, 7Letras; Cosac Naify: São Paulo, 2º semestre 2006/1º semestre 2007.

leituras da cidade consequentes de escritas dispersas, traduzidas, desdobradas e expostas na fragilidade da síntese que apresentam.

Também compõe a dissertação um apêndice, *Ferramentas*, compilação de imagens captadas durante percursos pedestres em Porto Alegre entre 2012 e 2013 e que faz da errância uma ferramenta de leitura, escrita e circunscrição da paisagem. Incorporando-se lateralmente aos demais volumes.

Somado a isso, o anexo *Traduções* reúne três textos traduzidos² que podem facilitar o acesso e a compreensão de alguns dos tópicos aprofundados ou tangenciados em outros segmentos da dissertação. *O dedão do pé* (1929) de Georges Bataille, *Notas sobre o que procuro* (1978) de Georges Perec e *O des-obraimento da arte* (2001) de Stephen Wright.

Além de alguns dos trabalhos aqui se servirem das próprias páginas como superfície de inscrição e veículo de circulação, a feitura da dissertação se revela também um processo de edição em si. Através dele, busca-se articular forma e conteúdo na elaboração desta publicação.

2 Todas as traduções, a não ser quando indicado, são nossas.

Corpo

Uma caixa-d'água feita de concreto: o concreto fica aparente, cinza, sem pintura, cheio d'água mas não completamente, quase até em cima: no fundo você pode ver através da água, cortadas em letras de borracha, as palavras MERGULHO DO CORPO. A sensação é do ato de olhar para um abismo: talvez a tentação de mergulhar, aqui sintetizada nas palavras poéticas¹.

1 Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986. n.p.



2. Hélio Oiticica
B47 Bólide Caixa 22, *Mergulho do Corpo*, 1966-67

A pessoa se debruça sobre uma caixa d'água trivial eternit (marca registrada), não entra nela, somente se inclina a espiar a sua imagem que aparece sobreposta à frase inscrita com letras de borrachas cortadas e coladas no fundo do tanque – “Mergulho do Corpo” –, quer dizer, entre a imagem que se debruça e o reenvio dela, uma levíssima operação ocorre de superação da dicotomia corpo/espírito, corpo/linguagem; a imagem é reenviada com a reflexão da frase inesperada “Mergulho do Corpo” escrita no fundo do tanque. Provoca um susto decolador e descolador em Narciso. Um mergulho em que o corpo não aparece mais como um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos mas enquanto carne animada. O antiquíssimo adágio que diz que “a verdade mora no fundo do poço”, geralmente profundo e escuro, no trabalho intitulado Mergulho do Corpo, é desfeito completa e simplesmente pois não passa de apropriação de uma caixa eternit dessas que se adquirem em qualquer loja de materiais de construção. Quer dizer, nada possui da aura de objeto artesanal único, poço artesiano singular, cacimba sagrada; é um *ready-made* mas um *ready-made* transcodificado, envenenado, tal qual a Mona Lisa duchampiana com bigode e cavanhaque, pois vem escrito no seu fundo claro e raso a expressão “Mergulho do corpo”. Cheio d'água como se fosse um espelho narcísico, o lendário lago onde Narciso se mesmeriza, se apaixonava por si mesmo. Nem quer ser um bom espelho, no sentido óptico de uma superfície refletora constituída por uma película metálica depositada sobre um vidro ou um corpo metálico polido; nem também quer ser um bom espelho no sentido pragmático da pessoa poder se mirar, se pentear, retocar a maquiagem etc., se bem que possa desempenhar estas funções com tranquilidade. É na verdade um espelho fluido, cambiante, precário, oblíquo e dispersivo pois a pessoa se pega lendo a frase superposta e integrada à sua imagem como uma cicatriz, ou um cascão. “Sai da frente, espelho sem luz” – é uma expressão usual quando uma outra pessoa se interpõe entre o sujeito e o espelho; o outro encarado como obstáculo, como criador de opacidade. Mas sobre a borda do pequeno tanque quatro ou cinco corpos podem se debruçar simultaneamente aparecendo então um corpo-espírito-grupal interfundido. Como se *ali* estivesse tatuado este pensamento de Duchamp: “De que a fronteira de um corpo não faz parte nem do corpo propriamente dito nem da atmosfera circundante”. Mergulho do Corpo é um espelho arquetipal, “primitivo”, como o espelho de qualquer superfície aquosa, espelho das águas de um riachinho onde está depositado como aluvião, o enigma da pergunta contemporânea: que corpo é este?²

2 Waly Salomão. *Hélio Oitíca*: Qual é o parangolé? e outros escritos [1996]. Rio de Janeiro: Rocco, 2003: 89-90.

Como escrever de corpo inteiro, de cor?

O corpo humano está constantemente redefinindo aquilo que é. Lugar onde a vida acontece, o corpo expõe a vida vindo ao mundo. Sua presença ocupa um lugar inescapável, disperso e pulverizado desde o mais primitivo dos saberes. No entanto, interessa *aqui* o corpo em ato (“aquele a quem faltar o aqui onde se deitar não terá forças para se manter de pé”³), não a sua representação ou metáfora, mas a sua vibração; fazê-lo sair de si reflexionando sobre o seu papel enquanto agente generoso de onde a obra se des-obra⁴: “é a partir do corpo e do seu sentir que qualquer coisa pode ser pensada e proferida como existente”⁵. Condição necessária da ação, o corpo é reflexo das condições que o constituem, abertura à atualidade, *a priori*.

Escrever, é escrever n/o corpo - desde o corpo afora – *excrevê-lo*⁶. Pois “é a partir dos corpos que o ‘eu’ da escrita é enviado aos corpos”⁷. Busco desviar da ideia que dissocia o corpo da mente e nela encarcera a substância do sujeito, perspectiva na qual o corpo serve de instrumento neutro por onde o “eu”, alojado alhures, se revela. Em oposição a isso, aproximo-me da concepção segundo a qual não *temos* um corpo, mas *somos* um corpo. Posição que nega a existência de uma dicotomia originária e sustenta, em contrapartida, que há uma unidade profunda entre o “eu” e o corpo – encarado como disponibilidade, matéria ob-jetada⁸ do sujeito. “É dirigindo o pensamento ao corpo e aos gestos desse corpo que o homem que nasce à humanidade inventa a vida das coisas na sua ausência”⁹. Antes de sentido, o senso é sensação; o passo atrás que possibilita uma esquematização lógica do sensível é, antes, um gesto do corpo, a disposição de uma comoção.

28

3 Michel Serres. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* [2008], trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011: 22.

4 Remeto-me ao texto *O des-obramento da arte* (2001) de Stephen Wright, no volume *Traduções* desta dissertação, p. 131-137.

5 Mafalda de Faria Blanc. *Introdução à Ontologia* [1997]. Lisboa: Instituto Piaget, 2011: 31.

6 “(‘Escrita’ é ainda um nome enganador. O que se endereça assim ao corpo-fora *excreve-se*, como tento *escrevê-lo*, junto a esse fora ou como esse fora.)”. Jean-Luc Nancy. *Corpus* [1992], trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000: 20.

7 *Ibid.*: 19.

8 “Um corpo é sempre ob-jetado de fora, a ‘mim’ ou a outrem. Os corpos são sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos”. *Ibid.*: 30.

9 Marie José Mondzain. *Homo spectator* [2007]. Paris: Bayard, 2008: 11.

Efetivando práticas de movimento e envolvimento que ressemantizaram o corpo ao considerá-lo em relação com o ambiente, os artistas Neoconcretos¹⁰, hoje situados em um ponto de ruptura da arte moderna no Brasil¹¹, injetaram subjetividade à atividade artística da vanguarda construtiva, fazendo-se propositores de vivências, *propositores de proposições* - que ativam o relacionamento do sujeito com o des/obrar da obra de arte e permitem múltiplas possibilidades de leitura, “abertas” no tempo¹². Desse modo, rompe-se o espaço geométrico representacional e salta-se ao espaço topológico relacional. As operações da arte abrem-se ao campo social e político, redefinindo o seu relacionamento com o ex-espectador, então participante. “O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava [...]. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico”¹³ que instiga à ação e questiona os limites habituais da percepção e do comportamento em face da obra de arte.

De fato, os neoconcretos viam a obra de arte “nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*”¹⁴. Hélio Oiticica, desdobrando a experiência neoconcreta em “programa *in progress*”, desenvolveu um desvelamento do corpo e de suas potencialidades - não do corpo como suporte, mas do corpo mesmo - uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”¹⁵ que acontece a partir de uma *convivência* artística intensa. Ao assumir o experimental e empregar a ação comportamental como uma disposição criativa, o artista propõe práticas em que os processos de transformação da forma são considerados em detrimento da própria forma, reposicionando o corpo como sujeito da obra. “Para Oiticica, a descoberta do corpo integra uma prática que, pela dissolução dos comportamentos habituais, encaminha

10 Movimento de vanguarda construtiva surgido no Rio de Janeiro, ativo entre 1959 e 1961.

11 Ronaldo Brito. *Neoconcretismo* [1985]. São Paulo: Cosac Naify 1999: 94.

12 Ibid.: 78.

13 Ibid.: 81.

14 *Manifesto Neoconcreto*, publicado no dia 22 de março de 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, in Ferreira Gullar. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

15 Hélio Oiticica. “Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica” [1979], in Ivan Cardoso; R. F. Lucchetti, *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Ed. Brasil-América; Fundação do Cinema Brasileiro, 1990: 68.

novos aprendizados perceptivos, vivenciais, reflexivos, tanto individuais como coletivos”¹⁶. Proposições-vivência que recusam esquemas pré-fabricados e visam a transformações concretas no mundo. Assim, compreende-se a obra como uma estrutura orgânica, *organismo vivo* que abre um campo fecundo impregnado pela experiência - palavra que contém intrinsecamente a dimensão de tentativa e travessia – corpo afora, ao outro - modulação de uma política de alteridade. No texto *Experimentar o Experimental*, Hélio Oiticica define o experimental “como um ato cujo resultado é desconhecido”¹⁷, referindo-se não à “arte experimental”, para ele inexistente, mas ao *experimental*, posição crítica que assume a ideia de “transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: algo que propõe transformações no comportamento-contexto”¹⁸, consequente de modos existenciais e artísticos sempre cambiantes.

O objeto visa à relação e ao comportamento, impossível pensar o objeto da arte como algo estático, pois “o sujeito na ação mesma do viver é simultaneamente o ser criador e o próprio ‘objeto’ da arte”¹⁹. As relações entre sujeito e objeto se transpõem, revelam ao sujeito a sua condição de quase-objeto, que assim se vê como “*quase-sujeito*: não propriamente sujeito de seus atos, mas assujeitado a eles”²⁰. Desloca-se do objeto de arte às contingências e ao contexto do ato que o gerou, não o objeto como obra acabada, mas como “documento animado” - posto em obra e/ou des-obrado - lembrando a origem da palavra documento: algo que demonstra, ensina, um *OBJETato*²¹ que provoca um *desassujeitamento* e desestabiliza relações de dominação. Não há sujeito nem sentido sem as línguas que, antes de comunicarem, nos atravessam como suportes e agentes; submetidos a esses códigos, constituímos as delimitações

16 Celso Favaretto. *A Invenção de Hélio Oiticica* [1992]. São Paulo: Edusp, 2000: 183.

17 Hélio Oiticica. “Experimentar o Experimental” [1972], in Paula Braga (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011: 344-45.

18 Hélio Oiticica. “Brasil Diarreia” [1970], in *Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 20.

19 David Sperling. “Corpo + Arte = Arquitetura”, in Braga (org.), op. cit.: 122.

20 Tania Rivera. “O retorno do sujeito: sobre *performance* e corpo” [2006], in *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013: 25.

21 “A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, *OBJETato*”. Hélio Oiticica. “Objeto - instâncias do problema do objeto” [1968], in Daisy Valle Machado Peccinini (org.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978: 98.

entre o desejo e o poder: “os discursos são práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”²². Redimensionando interstícios e singularidades, a atividade artística põe em prática “modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas”²³, - passa-se dos processos de arte às formas de vida - encarada, em seu fluxo, como autêntica manifestação inventiva. Nesse movimento gerador de condições de transformação, o corpo se revela no ato vivencial, de maneira que cada ato - “descobrir na imanência do ato o sentido”²⁴ - situação, movimento, encontro, alteração, abre diante de nós possibilidades de mudança nos significados impostos.

O Bólide²⁵ *Mergulho do Corpo* “ressalta o quanto a ‘leitura’, a recepção tem que ser um mergulho no objeto, na linguagem, uma entrega na qual o corpo torna-se outro lugar, tendo lugar [provisório] no objeto”²⁶. Aquele que lê a inscrição através da água, reflete a opacidade de seu corpo e a sua incontornável desmesura. Caixa d’água-corpo, objeto-veículo que lança o sujeito como movimento e a obra como abertura, passagem entre um dentro e um fora que põe em crise a ideia de um lugar fixo. “A essência está no fundo do poço [sem fundo], onde o sujeito não mais se projeta como imagem-objeto no espelho d’água de Narciso, mas se põe em vertigem”²⁷ diante da oscilação sujeito-objeto, da imprevisibilidade espaço-temporal e da atração gravitacional da terra - “terra que tem um **peso**, se dobra em direção a si mesma e nos atrai com nosso próprio peso na sua direção. Nós somos *imantados* à terra”²⁸. A partir da percepção espacial, nos reconstruímos como seres temporários, descentrados, expostos, errantes. Afinal, “não há, em

31

22 Michel Foucault. *A Arqueologia do Saber* [1969], trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013: 60.

23 Favaretto, op. cit.: 153.

24 Lygia Clark. “Arte, religiosidade, espaço-tempo” [1965], in *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005 e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. n.p.

25 “Os Bólides são estruturas ‘contidas’ de cor. Caixas (de madeira, vidro, plástico ou cimento), sacos (de pano, de plástico), latas, bacias, que abrigam materiais (areia, terra, carvão, brita, anilina, água, conchas trituradas etc.) preparadas para experiências radicais da cor-luz. São formados por *assemblage*: um objeto ‘pré-moldado’ abriga materiais que exaltam a cor em estado pigmentar, estimulando a experiência da exploração de texturas, consistências etc., com o objetivo de desvendar as virtualidades da cor imanente e liberar sua luminosidade intrínseca. Bolas de fogo, meteoros, os Bólides são focos de energia que envolvem seus exploradores e o espaço circundante em modulações de cor”, in Favaretto, op. cit.: 91.

26 Tania Rivera. “A Excrita de Hélio Oiticica”, in Revista *Poiésis*, nº 17, p. 53-64, jul. de 2011: 58.

27 Id., “A fantasia e o espaço: Lygia Clark” [2008], in op. cit., 2013: 145.

28 Hélio Ferverza. *Le montrer et le cacher dans le rapport d’un signe et de son espace*. Thèse de Doctorat en Art et Sciences de l’Art - Arts Plastiques. Université de Paris I / Panthéon – Sorbonne, 1995: 330.

geral, lugar; e cada coisa leva seu lugar consigo; o lugar toma lugar, de si”²⁹. Sujeito e objeto do olhar, somos vista e dados a ver, passageiros e locatários no mundo. O corpo, assim como os pensamentos que o conformam, não cessa de mudar de posição, não tem lugar. “A obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova”³⁰. Uma configuração instantânea na dinâmica sócioespacial de posições, onde o sujeito-agente é condição da produção de significado.

Debruçando-se sobre a questão de como o uso do texto e de outras formas de abordagem que implicam a leitura introduzem diferenças marcantes nas artes visuais, Maria Ivone dos Santos aponta algumas considerações sobre a noção de obra como um meio de trânsito do sentido. Assim, na apresentação de um pensamento formulado através de uma aproximação artística, “o objeto, quando presente, passa a integrar um sistema complexo, com implicações de caráter heterotópico e relacional”³¹. A leitura afirma-se como uma forma de partilha que conduz o leitor para além do visível impulsionando-o na direção de espaços outros, “países sem lugar e histórias sem cronologia; nascidos nas cabeças dos homens, no interstício de suas palavras, na espessura de seus relatos, ou ainda no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações”³². Termo oriundo das ciências biológicas e médicas, *heterotopia* refere-se a um tecido particular que se desenvolve em outro lugar, um deslocamento. Reposicionado, o conceito de heterotopia se volta às relações concretas de uso dos espaços em que vivemos. Heterotopias são rupturas, desvios, elaboração de contra-espacos permeados pelos espaços que, simultaneamente, refletem e se contrapõem. *Utopias localizadas*, no espaço sociocultural, nas margens que lhe emprestam contorno. Trata-se de um espaço que funciona em condições não hegemônicas - heterocrônicas – surgido em um lugar real, da justaposição de fragmentos espaço-temporais diversos e normalmente incompatíveis. As heterotopias lançam mundos em simultaneidade, constroem relações que reconfiguram o

29 Jean-François Lyotard. *Pérégrinations*. Loi, forme, événement [1988]. Paris: Galilée, 1990: 21.

30 *Manifesto Neoconcreto* [1959], in Gullar, op. cit. n.p.

31 Maria Ivone dos Santos. “Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas”, in *Revista Palíndromo*, nº 2, p. 114-146. Florianópolis, 2009: 128.

32 Michel Foucault. *Le Corps Utopique. Les Hétérotopies* [1966]. Lignes, 2010: 23.

território do comum, definindo locações que são irredutíveis umas às outras e tramam arquiteturas vivas de convivência, contato, compartilhamento.

Nesta trilha, o corpo, processo e produto histórico, também se impõe como um território a ser desbravado, obstáculo e passagem geográfica. Meio e suporte de percepção e significação, meu corpo é o contrário de uma utopia, nunca está em outra parte, “pequeno fragmento de espaço com o qual, em sentido estrito, eu me corporizo”³³. Corpo-dado: idade, altura, peso - escritura a ser decifrada)*escrita*(produtor de formas de ação que operam a efetivação de um certo modo de viver e interagir com o entorno ao assimilar o contexto à obra e reinstalar o valor de uso do espaço. Dessa maneira, o procedimento artístico revitaliza o percebido, gera corpo comum, “uma superfície de aparição – que é também uma superfície de exclusão - para fazer a diferença com o que a circunda, para traçar uma distinção com o que estaria supostamente fora da obra”³⁴. A superfície em que a obra se inscreve e opera é o prolongamento de um gesto orgânico que a recorta e distingue do indiferenciado. Nós, seres finitos, só podemos “ver em perspectiva e, portanto, de maneira seletiva, excludente, enquadrada, no interior de uma moldura, de uma borda que exclui”³⁵.

33

Entretanto, a existência se dá quando nos expandimos para fora de nós mesmos: “a comunicação demanda uma coincidência de dois rasgos, em mim mesmo, nos outros”³⁶. Rasgo que abre o sujeito à alteridade e estabelece nexos que trabalham na tensão das relações entre o seu corpo e um mundo sem moldura. É preciso “construir com o corpo um espaço para a palavra”³⁷ - palavra desassossegada que dilata as bordas dos corpos-passagens - porosidades disponíveis a encontros e conexões. Derivadas do grego, *poros* e *hodos* são expressões contrastantes que se referem a caminho, via. Enquanto a primeira

33 Foucault, op. cit., 2010: 9.

34 Thierry Davila. *De L'inframince*. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours. Paris: Regard, 2010: 19.

35 Jacques Derrida. “Pensar em não ver” [2002], in *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004), Ginette Michaud; Joana Masó; Javier Bassas (orgs.), trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012: 73.

36 Georges Bataille. *Le Coupable* [1944/61]. [Paris]: Gallimard, 2010: 50.

37 Lygia Clark. “A Fantasmática do corpo”, in *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, p. 315. Citado em Beatriz Scigliano Carneiro. *Relâmpagos com claror*: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário; Fapesp, 2004: 121.

configura uma passagem desprovida de um traçado prévio, um caminho delineado ao mesmo tempo em que se faz; a segunda refere-se a uma estrada (pública) de trajeto já definido, planejado. O poroso abre uma cesura na vida corrente, singrando águas nunca navegadas no mar do sensível. “A palavra é uma pá que lavra, é uma pá diante do terreno baldio da existência, onde se cria sulcos para uma tentativa de apreensão disso que não sabemos o que é, desse vir a ser do espírito que se manifesta”³⁸. A transitividade de consciência nos torna permeáveis, faz do corpo ponte.

O ser se dá no momento em que se revela, des-vela, não é o Ser, mas uma das formas do ser se mostrar. Porque re-velar também significa “ocultar”, ou seja, velar de novo, como um ato contínuo de aparição e ocultamento, onde o ser se dá justamente na passagem³⁹.

O gesto de mostrar oculta tudo aquilo que não deixa ver. O invisível não se opõe ao visível; “[...] a própria visibilidade não é visível, isto é, que a fonte de luz que torna as coisas aparentes e que, portanto, permite que o visível apareça, a fonte de luz em si mesma não é visível”⁴⁰. Em sua pesquisa minuciosa a respeito das noções de mostrar e esconder⁴¹, Hélio Ferverza traz à frente “obras que privilegiam o relacionamento do espaço com o espectador que nele circula, ao mesmo tempo que alargam e tornam difusos os limites que separam diferentes domínios”⁴², ultrapassando disciplinas particulares já sedimentadas. Espaço utilizado como ferramenta - de relação, intervalo, diagrama, corte, aproximação. No entanto, ao mesmo tempo que se colocam como abertura, algumas obras atuam como barreiras que nos “conduzem do visível das suas formas ao que não podemos capturar pelo olhar”⁴³. A leitura, apreensão e cognição do mundo sucedem de forma fragmentária e tateante. “Toda mão que toca descobre que a superfície é o limiar de uma profundidade que permanece inacessível”⁴⁴. Fazemos correlativamente ao mundo, des/figurando uma unidade impulsionada por

38 Wilson Coêlho. *Antonin Artaud: a linguagem na desintegração da palavra*. Curitiba: Appris, 2013: 94.

39 Id. “Heidegger e Artaud: o percurso da angústia”, disponível em: <http://criticanarede.com/his_heidegger.html>. Acessado em 17 set. 2014.

40 Derrida, op. cit.: 183.

41 Ferverza, op. cit.

42 Ibid.: 173.

43 Ibid.: 391.

44 Jean Brun. *A mão e o espírito* [1963/86], trad. Mário Rui Almeida Matos. Lisboa: Edições 70, 1991: 15.

um constante exercício de transformação, tarefa sempre a recomeçar do sujeito que refaz os seus contornos permanentemente.

A criação de “objetos”, de coisas etc., é mais ligada ao comportamento criador do que a outra coisa qualquer: o giro dialético se dá nesse campo mais do que no das transformações estruturais: o problema do comportamento criador, de como encarar a criação, do ato criador como tal etc., importa muito mais. Já o urinol de Duchamp, ou os *objets trouvés* surrealistas, de caráter poético, é certo, mostravam essa mudança mais na atitude do artista do que na preocupação esteticista de transformar alguma estrutura. A liberdade crescente das manifestações da criação humana começa a exigir novas estruturas, novos objetos, de modo cada vez mais direto: nascem as apropriações de objetos, objetos metafóricos, objetos estruturais, objetos que pedem manipulação etc. O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como “obras”: e esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora “ação” ou um “exercício para um comportamento” que passa a importar: a obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou: de sinal para ação no ambiente, passa a condição de elemento: é a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é propósito de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada instante [...]45.

A obra não é o objeto em si, mas certos arranjos, situações, disposições, contextos. O objeto não existe como obra estabelecida *a priori*. Desse modo, desloca-se a ênfase da obra-objeto para o seu caráter de signo e sua ação no ambiente, sua *espacialização*. Espaço que não se representa, se *faz*. “Espacializar remete a ‘capinar’, ‘limpar um terreno baldio’ [...] Nós mesmos somos espaço, fazemos espaço e, definitivamente, espacializamos”46. Mergulhados em nosso corpo e no mundo, percebemos e alargamos os seus limites, abrimos um ao outro.

35

45 Hélio Oiticica. “Objeto - instâncias do problema do objeto” [1968], in Peccinini (org.), op. cit.: 97-98.

46 Martin Heidegger. *Die Kunst und der Raum / El arte y el espacio* [1969], trad. Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2009: 21, 42.

Afinal, o que pode o corpo?⁴⁷ “Falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e dos seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – *mas não sabemos nem mesmo o que pode um corpo*”⁴⁸. Como potencializar-nos? Não há nada no ser humano “de uma criatura passiva que espera que a ‘beleza’ irrompa: ele a trabalha, a excita. Ele a esculpe com suas próprias mãos”⁴⁹. A existência é a obra do ser humano. Encarada como canteiro de obra, a vida se abre a um processo de construção que faz do corpo signo (e veículo) do sentido, marca-o paradoxalmente, como obra de arte em construção e ruína, escritura e apagamento. O sujeito se constitui por técnicas de si na interação com a alteridade e, desse modo, apresenta-se enquanto resultado fracionário do trabalho em processo que é a sua própria metamorfose. É através do corpo que nos projetamos, ou seja, “a corporeidade do homem é um instrumento da ação”⁵⁰ e a ação é um processo dotado de intencionalidade que, pelos gestos, concatena sujeito e objeto.

Sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma⁵¹.

36

Tal como o espaço geográfico – conjunto de fixos e fluxos⁵² - “o espaço da arte não é mais percebido como um quadro branco, uma *tabula rasa*, mas um lugar real”⁵³. Campo de ação em que o artista, evidenciando um jogo de acontecimentos, pode tanto utilizar a si mesmo como signo e/ou espaço de inscrição de significado como incorporar determinadas condições físicas do próprio espaço expositivo e/ou de uma locação particular como integral à produção, apresentação e recepção da proposição artística.

47 Indagação formulada no tratado filosófico *Ética demonstrada à maneira dos geômetras* (1677), de Baruch de Espinosa (1632-1677).

48 Gilles Deleuze. *Spinoza*. Philosophie pratique [1970]. Paris: Minuit, 1981: 28.

49 Michel Guérin. *Qu'est-ce qu'une œuvre?* Arles: Actes Sud, 1986: 13.

50 Milton Santos. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2012: 80.

51 Ibid.: 63.

52 Ibid.: 61.

53 Miwon Kwon. *One place after another: site-specific art and locational identity* [2002]. Cambridge: MIT Press, 2004: 11.

Nesse sentido, a existência, que gradual e inevitavelmente se configura é análoga à *performance* que “procura transformar o corpo em um signo, em um veículo significante”⁵⁴. De origem latina, o sufixo *per-* denota um movimento através. A *performance* é uma forma em formação, um movimento que se dá através da forma. “A vida é um efeito da instabilidade, do desequilíbrio. Mas é a fixidez das formas que a torna possível”⁵⁵. O sujeito que se *perfaz*, obrando a relação ser humano/mundo, procede através de uma transformação que desmancha estados prévios e dispersa identidades. O corpo se desaloja pelo gesto, elo entre um saber que se faz corpo e um corpo que, por um átimo, deixa de ser objeto. Cristalizados em hábito e atenuados em sua eficácia os gestos estabelecem padrões, tornando-se reflexão condicionada. Entretanto, eles estão preñes de significados ignorados, que podem ser tanto repetitivos quanto inaugurais. Agindo, somos e significamos ao mesmo tempo. O gesto é ambíguo, fim, articulação, recomeço.

O *ser* não está em lugar algum, mas é, no gerúndio: *sendo*. A ação, “na contingência de um presente sempre improvisado”⁵⁶, opera uma esquematização corpórea de um pensamento abstrato⁵⁷. Mas como traduzi-la conservando o máximo de sua intensidade primeira? Pensamento em ato antes da articulação das palavras, os gestos desnudam e revestem o corpo e suas possibilidades enquanto espaço de descoberta e produção de si. Quando sua continuidade é interrompida, nos refazemos, distendemos o corpo de seus automatismos enrijecidos pela regra. O gesto não pode ser reificado, ele é inapreensível, “o gesto é automação, não automação”⁵⁸. Possibilidade de subversão do tempo-máquina, fazer desprogramado que ultrapassa os limites do trabalho.

Assim como a ação corporal exige certo grau de insensatez, o movimento do pensamento requer, muitas vezes, um excesso de discernimento. O corpo tem uma temporalidade que lhe é própria e, apesar de ser frequentemente imposto a um ritmo maquínico de produção em série; enquanto a máquina se faz

54 Jorge Glusberg. *A arte da performance* [1986], trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013: 76.

55 Bataille, op. cit.: 48.

56 Blanc, op. cit.: 97.

57 Michel Guérin. *Philosophie du geste* [1995]. Arles: Actes Sud, 2011.

58 Ibid.: 95.

constante, o ser humano é variável. As produções artísticas aqui consideradas são acercadas como espaços múltiplos, uma soma mais do que uma série autônoma. Além de uma operação de adição, *soma*, palavra transliterada do grego - em contraste às funções psíquicas - diz respeito ao corpo vivo e à sua expressão orgânica. Produto composto de um emaranhado de significações que recombinadas resultam em outras dinâmicas.

A efetividade do pensamento não é o avesso da ação, mas um jogo de saberes que constrói “ficções, isto é, coordenações entre atos”, disposições da experiência que “ensejam modos do sentir e induzem formas da subjetividade política”⁵⁹. O conceito de ficção pode ser útil para elucidar a vinculação somática e psíquica, pois o pensamento tem a capacidade de produzir possibilidades alternativas à repetição indiferenciada, incarnando modos de ser sensível que, fazem efeito na realidade e redimensionam a capacidade corporal. “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”⁶⁰. Para Jacques Rancière “o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível o dizível e o factível”⁶¹, um agenciamento de práticas que atua menos como hierarquia do que como conector: “‘agarra o mundo’ em lugar de extrair impressões dele”⁶², produzindo novos enunciados, um repertório de coexistência e consequência.

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação⁶³.

Para que haja arte, é necessário um olhar que a descubra. De maneira similar, o real é um processo de compreensão, “não existe por si só sem que

59 Jacques Rancière. *A partilha do sensível: estética e política* [2000], trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009: 54, 11.

60 Ibid.: 59.

61 Id., *O espectador emancipado* [2008], trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012: 74.

62 Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Kafka: por uma literatura menor* [1975], trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014: 126.

63 Rancière, op. cit., 2012: 64.

haja alguém ou alguma convenção capaz de percebê-lo como tal”⁶⁴. Não há olhar desincorporado, “comportamento e pensamento caminham juntos e o pensamento se faz com o corpo todo, não apenas com os olhos”⁶⁵. Audição, olfato, paladar, tato e visão misturam-se em um *corpus* de significações, “quando se vê alguma coisa, isso não implica apenas o olho, mas o sistema digestivo, o estômago, a orelha, o sentido dos movimentos do corpo, o comportamento do sistema nervoso na sua totalidade”⁶⁶. Subvertendo os princípios idealizados das concepções antropomórficas, Georges Bataille propõe o dedão do pé como a parte mais “*humana* do corpo humano, no sentido de que nenhum outro elemento do corpo é tão diferenciado do elemento correspondente do macaco antropoide”⁶⁷, diferença que desierarquiza as relações entre *alto* e *baixo*, *ideal* e *abjeto*. A natureza humana, para ele, “não se reduz nem a alguma coisa nem a alguma ideia, mas a uma tensão, um conflito impossível a resolver”⁶⁸ no qual o corpo humano figura como “obra de uma violenta discórdia de órgãos”.

A arquitetura corporal deve muito ao caráter sensorial do pé, responsável pela posição vertical, abordagem que modificou toda a nossa anatomia. “O humano, de pé, acaba de nascer”⁶⁹. Somos móveis e movimento. “A vida de uma pessoa é a soma de suas pegadas, a inscrição total de seus movimentos, algo que pode ser traçado ao longo do chão”⁷⁰. Abordo o processo de instauração de uma obra como um movimento de abertura de vias do pensável e do *pisável*. Enfatizo este aspecto pois o nosso contato primário com o ambiente acontece pelos pés⁷¹. A planta e a ponta dos dedos do pé estão constantemente em contato com o ambiente material imediato mais do que qualquer outra parte do corpo. O pé “garante nossa verticalidade, nosso assentamento ao solo – além do mais, a

64 Renata Marquez. *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese de doutorado em Geografia. UFMG - Belo Horizonte, 2009: 16.

65 Paula Braga. “Conceitualismo e Vivência”, in Braga (org.), op. cit.

66 Eliane Robert Moraes. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille* [2002]. São Paulo: Iluminuras, 2012: 224.

67 Georges Bataille. “O dedão do pé”, no volume *Traduções* desta dissertação, p. 121.

68 Georges Didi-Huberman. *La ressemblance informe* ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995: 54.

69 Michel Serres. *Variaciones sobre el cuerpo* [1999], trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011: 33.

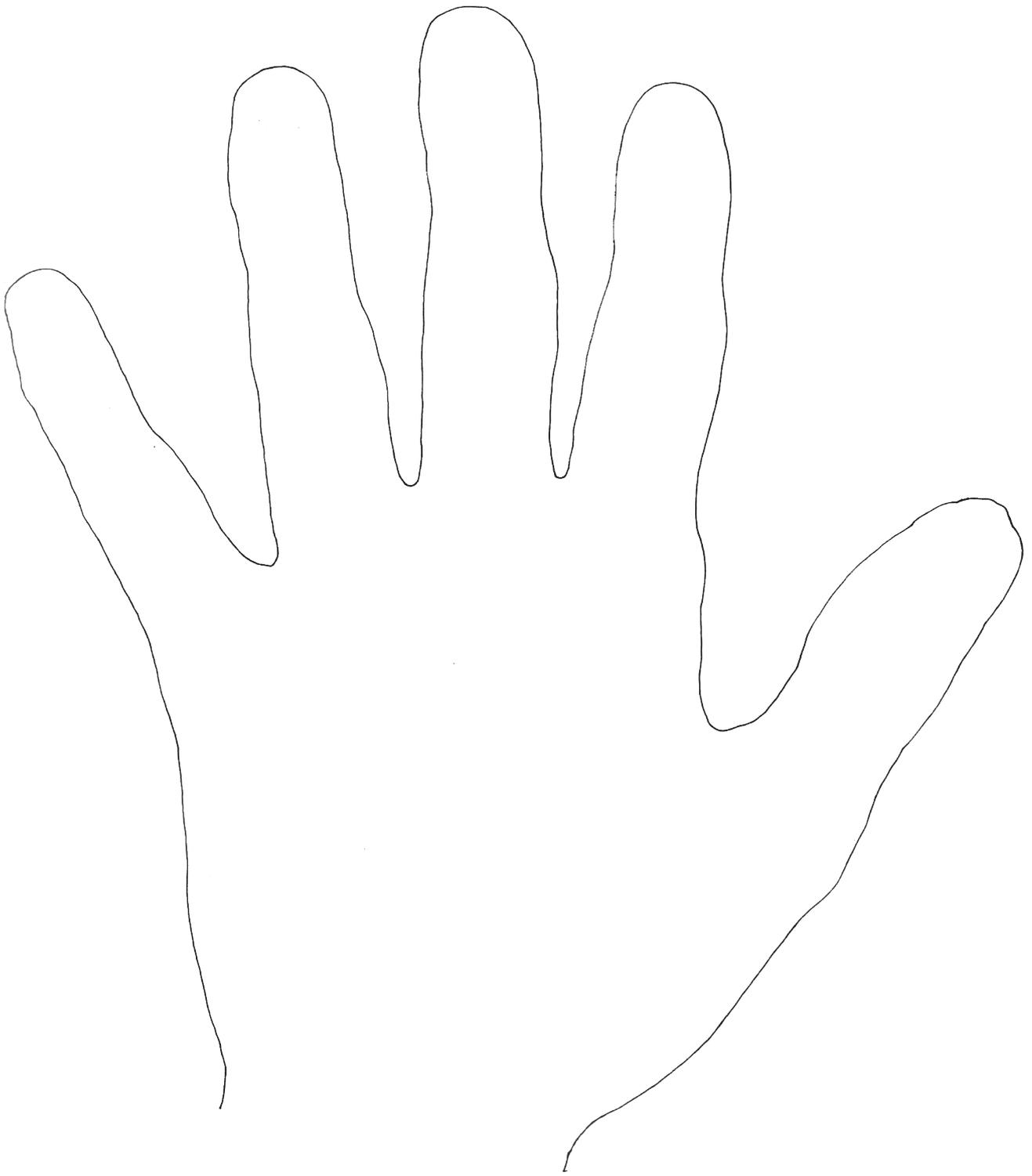
70 Roy Wagner. *Symbols that Stand for Themselves*. Chicago: Chicago University Press, 1986: 21. Citado em Tim Ingold. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007: 79.

71 Tim Ingold. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

palavra grega *pous*, para 'pé', significa também 'solo, território', e a reencontramos como unidade de medida (0,324 cm)⁷². Na caminhada, movimento que começa e termina pelo pé, somos ponto em movimento, deixamos e levamos o traço do caminho: rodeados de mundo por todos os lados, céu acima, estrada abaixo. Se os pés são a parte do corpo com a qual nos locomovemos, os calçados podem ser pensados como bases móveis fabricadas para proteger e distinguir os pés, que hoje passam sem quase deixar marca. O caminho se faz ao andar e os pés são os fundamentos pelos quais nos erigimos e erodimos, "peregrinamos no espaço-tempo do político"⁷³, escrevemos caminho.

72 Thierry Paquot. *Des corps urbains*. Sensibilité entre béton et bitume. Paris: Autrement, 2006: 37.

73 Lyotard, op. cit.: 12.



Marcar: esse verbo tem origem na marca que os pés deixavam no chão de terra. Dizem que, antigamente, as prostitutas de Alexandria tinham o hábito de entalhar suas iniciais invertidas na sola das sandálias para que as letras impressas na areia da praia, pudessem ser lidas e reconhecidas pelo eventual cliente, que podia, então, encontrar mais facilmente a pessoa desejada⁷⁴.

74 Serres, op. cit., 2011: 11-12.



MATO MANOBRA MAGIA MÁQUINA MONTANHA MULHER MALÁSIA
MURO MARCO MÚSCULO MANSÃO MEIO MÃE MIRANTE MANTO
MESA MARCO MOEDA METAL MASCULINO MUSEU MARUJO
MANTEIGA MENDIGO MORANGO MAR MÁSCARA MÓVEL MEL
MILHO MISÉRIA MALA MANDÍBULA MARTE MACIO MASTRO MOLA
MORTE MAMILO MENTE MOTIM MELANINA MANANCIAL MERDA
MAQUIAGEM MOMENTO MENTIRA MISTÉRIO MANHÃ MUNDO

PALAVRA PÃO PAVÃO PAI PONTE PÍLULA POMBA PÂNCREAS
PÂNTANO PÁ PUDIM PEIXE PISCINA PASTO PÊSSEGO
PÁSSARO PRÊMIO PLANTA PRÉDIO PRIMOS PENEIRA
PENTE PATO POÇÃO PRATO PORTA PONTE PÁTIO POTE
PESSOA PEDAÇO PESO PATINS PISO PÔNEI PELE PLANO
PEDRA POSTE PAU PINHEIRO PULMÃO PAREDE PISTA
PRÓTESE PÁGINA PARA-BRISA PALCO PALMEIRA PONTO



20 de agosto de 2014:
com a minha mão direita tatuei
a letra *M* na esquerda.

A mão é a extremidade vinculada ao fazer. Capaz de realizar complexas tarefas e transformar um instrumento inerte em algo vivo, a mão “confronta-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura”⁷⁵. As mãos especulam, espelham-se sem poder se sobrepor, através delas apreendemos e aprendemos; compreendemos concretamente, compreendemos com. “Nossas mãos nos oferecem uma abertura à terceira dimensão pela concepção, apreensão e manipulação dos corpos. Voar como um pássaro é poder utilizar o corpo inteiro como se ele fosse uma mão, poder se mover inteiramente no espaço”⁷⁶. Sensação e ação, a mão é ao mesmo tempo antena, que percebe e capta, e agulha que atravessa e põe em obra. “A mão apresenta-se como um intermediário e uma mediadora. Entrecorpo que põe os existentes em relação uns com os outros”⁷⁷. O visível inscrito pela mão na parede do mundo é traço de uma incomensurabilidade, uma marca de fundação, espaçamento que se expõe e se abandona.

O espaço se torna dimensionável pela ação dos pés e das mãos. Se pelos pés o corpo se faz presente (paço e passo); pelas mãos ele se projeta. No ser humano, o desenvolvimento intelectual caminha lado a lado com o manual. A emancipação da mão e da boca no homem bípede desencadeia o seu desenvolvimento intelectual mediado pela fabricação de utensílios e, posteriormente, pelo uso da palavra. Fato que lhe permite imprimir formas na natureza, fabricando configurações inéditas através da técnica e da linguagem que pereniza os seus atos, não só os exteriorizando por meio da escrita, mas também os conservando como pegada - apreensão manual e percurso pedestre.

Para o filósofo Jean-Luc Nancy o “tocar é tocar uma borda por mais profundamente que alguém possa penetrar”⁷⁸ e “um pensamento do limite é um pensamento do excesso”⁷⁹. Os limites do gesto de tocar e suas marcas

75 Henri Focillon. “Elogio da mão”, in *A Vida das formas* [1943], trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001: 129.

76 Vilém Flusser. “Oiseaux” [1979], in *Essais sur la nature et la culture*, trad. Georges Durand. Belval: Circé, 2005: 27.

77 Brun, op. cit.: 202.

78 Jacques Derrida. *On Touching – Jean-Luc Nancy* [2000], trans. Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005: 297.

79 Jean-Luc Nancy. *The Sense of the World* [1993], trans. Jeffrey S. Librett. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997: 40.

manifestam-se na fotografia *A extensão* de Hélio Ferverza, que se refere às unhas como limites do corpo⁸⁰. Extremidades entre interior e exterior, além de excrescência corporal, as unhas e os cabelos são prolongamento e resíduo, crescimento e perda. O corpo se abisma no espaço aberto, “assim, em pé sobre este limiar, meu corpo não é a abordagem de um espaço dado previamente, mas [o espaço] que descubro e ao qual dou um sentido, à medida que o percorro através do meu corpo”⁸¹. Inscrevemos um limite (de percurso e sentido) que traça o *contorno do enunciado*, sendo “o contorno compreendido como *aquilo que define topologicamente um interior e um exterior*”⁸². Por onde começa/termina o corpo? O enquadramento da fotografia mostra parte de um polegar – dedo que permite a tomada e a manutenção - e a sua unha, mostrada com um corte inusitado de onde eclode um signo que se lança ao desconhecido, determinando um limiar que, ao mesmo tempo, estreita e dilata bordas e, assim, evidencia que um pensamento sobre o ilimitado, nele mesmo já comporta um limite.

Surgido de um fundo escuro, o pequeno pedaço orgânico lembra as fotografias⁸³ de Jacques-André Boiffard publicadas juntamente com o artigo *O dedão do pé* de Georges Bataille na revista *Documents* em 1929. Nas legendas das imagens, lia-se o sexo e a idade dos sujeitos que tiveram os seus artelhos fotografados. Em contraste, o polegar de *A extensão* tem um título genérico, o que o difere, paradoxalmente, como parte de um corpo singular, que quase se funde ao espaço que o rodeia pela unha - limite físico que se abre e expõe pelos recortes, corporal e fotográfico. Operação mínima, o corte da unha é a ação que desencadeia a obra e dá a ver uma tensão entre limite e ilimitado.

80 Ferverza, op. cit.: 276.

81 Ibid.: 220.

82 Ibid.: 99.

83 Imagens 25 e 26, p. 126-127, no volume *Traduções*.



6. Hélio Ferverza
A extensão, 1991
Fotografia em preto e branco
10x15cm

O corpo não é casa, mas canteiro, recorte que delimita bordas e abordagens entre uma interioridade e o espaço indiferenciado. Extensão-limite que parece reiterar de várias maneiras que “entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade [...] Esse abismo é profundo, insuprimível. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo”⁸⁴. Discorrendo sobre as formas de erotismo, Bataille expôs que “nelas, o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”⁸⁵. Corpo a corpo.

Corpo entre corpos, “a terra é uma *escultura-trouvée*, em via de desaparecimento”⁸⁶. Aterros, terrenos baldios, pátios e escavações tornam-se campo de interesse artístico. Incurções investigativas a lugares específicos avizinham-se da abordagem artística efetuada por Robert Smithson, que combinava informação disponível à experiência direta do local pesquisado⁸⁷. Elaborando uma arqueologia intuitiva dos processos entrópicos de lugares de passagem, feita de indícios e fragmentos oriundos da “observação e coleta não sistemática de material. Uma itinerância guiada pelas dinâmicas e pelos acontecimentos que determinaram a configuração dos sítios”⁸⁸. Sem reconstituí-los, mas os desestratificando.

As coisas caem e se amontoam no chão. Ao se relacionar com a matéria através de suas próprias tendências e propriedades inerentes, Smithson, personificou o artista como prospector, que não impõe, mas expõe; leva em conta o efeito direto dos elementos como eles existem no dia a dia além da representação. Gilles Deleuze escreveu algumas linhas sobre uma arte que repousa sobre as *coisas do esquecimento* e os *lugares de passagem*, de modo que a escultura cessa de ser monumental para se tornar hodológica (ou seria *porológica?*). Dividindo e atravessando o corpo orgânico, preservando a

84 Georges Bataille. *O erotismo* [1957], trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013: 36-37.

85 Ibid.: 39.

86 Jean-François Robic; Germain Roesz. *Sculptures trouvées*. Espace public et invention du regard. Paris: L'Harmattan, 2003: 96.

87 Nelson Brissac Peixoto. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Educ; Senac; Fapesp, 2010.

88 Ibid.: 95.

memória do material⁸⁹. O corpo humano, assim como qualquer coisa existente no mundo, é inapreensível em sua totalidade. Ele é composto de fraturas, sujeito às intempéries terrenas e à ameaça arcaica da segunda lei da termodinâmica⁹⁰. Nessa configuração, “o que o percurso imbricado entre ciência e arte parece mostrar é que o corpo não é uma forma, é um devir, um movimento, um fluxo imparável que qualquer definição deixa escapar entre os dedos”⁹¹. O corpo é indefinível, defini-lo é negar sua abertura, seu estado permanente *em obras*.

Uma obra pertence a um sistema de relações complexas, durante o seu desenlace, surgem alternativas além daquilo idealizado inicialmente, o que faz com que quem a realiza, ao deparar-se com situações não planejadas, desenvolva outros métodos, ou seja, caminhos consequentes da própria atividade posta em marcha: “o problema de como sair de onde estamos e chegar aonde não estamos ou não podemos alcançar, implicou na invenção do *logos*”⁹². *Legein* palavra grega que significa contar, dizer, falar (de onde *logos* se origina); também tinha o sentido de recolher e unir. “Ora, *recolher* e *unir* são, antes de tudo, trabalhos da mão, tal como falar ao outro é procurar saber agarrá-lo”⁹³. Tanto pela combinação e semantização das letras, quanto pelas medidas de sua significação, o *logos* conta. Sendo assim, a obra é também a trajetória de uma viagem, delineada ao longo de sua própria invenção, “o caminho e nada mais”⁹⁴.

O trabalho do artista é indissociável de seu percurso de vida, que traz as coisas à expressão. “Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições”⁹⁵. Viver é imprevisto, “a improvisação consiste em avançar sem ver o avanço, sem

89 Gilles Deleuze. “Ce que les enfants disent”, in *Critique et clinique* [1993]. Paris: Minuit, 2010: 87.

90 “A entropia é definida pela física como a quantidade de energia de um sistema que não pode ser convertida em trabalho mecânico sem comunicação de calor a algum outro corpo, ou sem alteração de volume”, in Marquez, op. cit.: 24.

91 Gonçalves Tavares. *A Temperatura do Corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001: 139.

92 Barbara Maria Stafford. *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Cambridge: MIT Press, 1993: 9.

93 Brun, op. cit.: 179.

94 Octavio Paz. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza* [1968], trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008: 64.

95 Rancière, op. cit., 2012: 16.

ver previamente, sem pré-ver”⁹⁶. Improvisar é arriscar, pôr-se em movimento, “seguir os modos do mundo à medida em que eles se desenrolam”⁹⁷. O impulso vital não é alcançar um fim, mas perseverar. Uma das sinas da arte, segundo Cildo Meireles, é a mesma do garimpeiro⁹⁸; que vive de procurar aquilo que não perdeu.

A existência é a obra original do artista e o cotidiano configura a passagem do potencial ao ato, sua inventividade na prática. O que somos coincide com o que produzimos, mas os processos que produzem a forma ultrapassam a sua apresentação. Fazer uma obra é construir com as coisas, gerir um movimento cuja jornada fabula tanto quanto o plano realizado. Separar as coisas do real e lançá-las na ficção da arte, para fora ou ao lado da constância, implica seleção, ruptura provocada por um gesto que imprime um contato gerador de distância, um limite. Não o limite que isola e mantém a coisa sob controle, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e se dissemina. Estância onde podemos, temporariamente, nos amparar sobre o solo movediço de determinado estado de coisas. A obra de arte é um ser de sensação que, pela autoposição do criado, se sustenta independentemente de seu criador, se conserva em si. Ou seja, um fragmento composto de sensações que atravessam o vivido, transmitindo as sensações persistentes que encarnam o acontecimento⁹⁹. A obra é o seu caminho, uma maneira singular de ir ou ensinar.

Caminhar é aventurar-se, atravessar as especificidades do presente, expor-se ao acaso do caminho. Movimento em que o ser e o agir se encontram, como expressa Lygia Clark em *Caminhando*, proposição na qual o espectador se transforma em autor e a obra indissociável do ato que a realiza. A partir do seu manuseio, o sujeito-participador ativa e completa a obra: “a cada gesto o homem é levado a assumir a sua própria liberdade optando por uma determinada

96 Derrida, op. cit., 2012: 68.

97 Tim Ingold. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, trad. Leticia Cesarino, in *Horizontes antropológicos*, v. 18, nº 37, Porto Alegre, 2012: 38.

98 Cildo Meireles “O artista, como garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu” [1977], in *Cildo Meireles*. Felipe Scovino (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

99 Gilles Deleuze; Félix Guattari. “Percepto, afecto e conceito”, in *O que é a filosofia?* [1991], trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2009.

direção”¹⁰⁰. As noções de escolha e imprevisto se concretizam na rota da tesoura que bifurca a fita de *Moebius* – espaço contínuo sem avesso nem direito, sem frente nem verso. “Inicialmente, o *Caminhando* é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha”¹⁰¹.

O ato de fazer é um meio de conhecermos a nossa percepção, reavivada pela ação. Para Lygia Clark, pela imanência do ato engendramos sentidos. O instante do ato existe por si mesmo e é irreprodutível: repeti-lo é ressignificá-lo. Esse princípio de sentido (senso e significação), acontece na medida em que se oferece como possibilidade de ação e concretiza na obra a singularidade de uma experiência. “A percepção da importância do fazer leva à consciência do ato como realidade única do existir. O ser afirma sua existência na ação, momento não renovável cuja força é imanente”¹⁰². Através da gratuidade do gesto e a partir de modestas determinações, em *Caminhando* “o privilégio de criar deixa de ser exclusivo do artista para se tornar acessível a qualquer pessoa”¹⁰³. O espaço se fissa, articula indeterminados - manobras – instrumentalizando uma postura que faz do ato um corte e do processo um objetivo contínuo.

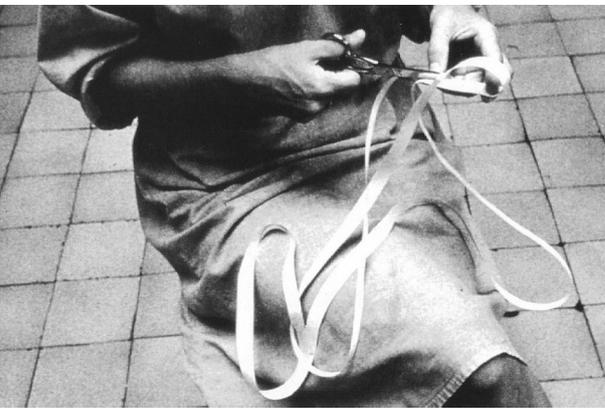
100 Ricardo Fabbrini Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994: 95.

101 “Caminhando” [1964], in Clark, op. cit. n.p.

102 Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992: 95.

103 Ibid.: 96.





7. Lygia Clark
Caminhando, 1963-64

Voz e via ao mesmo tempo, nosso corpo configura obstáculo e passagem entre a vida e o aniquilamento. Da mesma maneira que a obra, ocupamos um lugar hipotético, circunstancial. É ao redor e em relação ao corpo que dispomos as coisas, nele convertemos afetos em ações. A hipótese é um possível que pode tomar forma tangível através da sua elaboração, o conjunto de condições que se toma como ponto de partida para o desenvolvimento de um pensamento. Será o corpo a primeira das hipóteses concebíveis, a interrogação mesma? Afinal, “o corpo é o marco zero do mundo, onde os caminhos e os espaços se cruzam”¹⁰⁴. Mais que um fato, o corpo é um feito: coagulação de práticas, discursos e sentidos. Tornamo-nos quem somos atualizando modos de existência, isto é, passando do potencial ao ato, processo interminável no qual o indivíduo tende à indivisibilidade¹⁰⁵. Tanto o conhecimento do corpo, quanto por meio dele são fragmentários, passíveis de serem dispostos em uma infinidade de arranjos possíveis. A fragmentação “é indispensável se não queremos cair na representação. Ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova interdependência”¹⁰⁶. Separar para, então, permitir outras conexões.

104 Foucault, op. cit., 2010: 18.

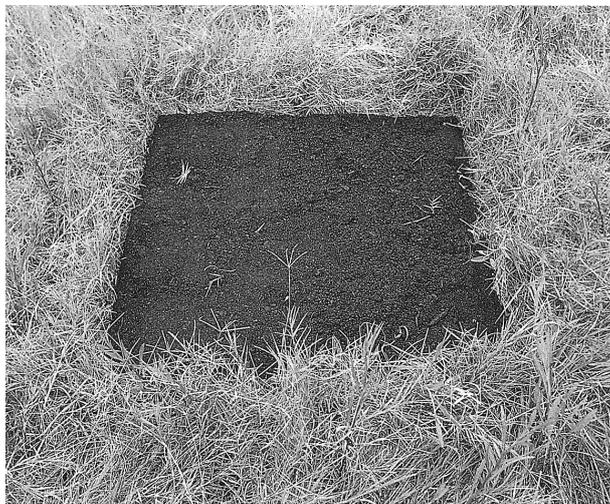
105 Bernard Stiegler. “How I Became a Philosopher”, in *Acting Out* [2003], trans. David Barison et al. Stanford: Stanford University Press, 2009.

106 Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe* [1975]. [Paris]: Gallimard, 2010: 93-94.

Canteiro

Nesta operação CONTRA-BÓLIDE pego uma forma de madeira de 80 x 80 x 10 cm e preencho-a de terra preta trazida de um outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!¹

1 Hélio Oiticica. "Devolver a Terra à Terra" [1980], in *Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 202.



8. Hélio Oiticica
Contra-Bólido, *Devolver a Terra à Terra*, 1979

No dia 18 de dezembro de 1979, integrando o que Hélio Oiticica formulou como sendo um *programa in progress Caju*, ocorreu o que deveria ser o primeiro de uma sequência de “acontecimentos poético-urbanos” no aterro do Caju no Rio de Janeiro - local que o artista já frequentava em suas deambulações - área perto da zona portuária, e que servia como depósito de lixo nas cercanias de onde havia sido o bairro imperial português. Aberto a adesões, o acontecimento foi chamado de *Kleemania* em homenagem ao centenário de Paul Klee (1879-1940) e contou com a participação de vários outros artistas próximos a Oiticica. Na ocasião, aconteceu a primeira versão de um *programa-obra in progress*, a operação *Contra-Bólido, Devolver a Terra à Terra*.

Foi trazida terra escura e fértil de outro lugar e despejada dentro de uma pequena moldura retangular: quando a moldura de madeira era removida a terra permanecia sobre a terra. Foi uma espécie de enterro do *Bólido* como objeto e seu renascimento como um “ato”: uma renovação, de fato, de sua intenção original de concretizar “a presença de um pedaço de terra-terra”².

A terra espalhada na moldura sem fundo sobre o matinho selvagem de um terreno baldio - ação que pode ser repetida “quando houver ocasião-necessidade para tal” - inscreve um recorte superficial, delimitando um campo de fri(c)ção materi(ment)al que reparte e compartilha, realça o real - abre a obra ao mundo e faz deles uma só coisa. Seja o que for, a obra de arte é, antes, uma coisa e é o potencial dessa coisa em abrir um mundo que a diferencia de todas as outras coisas. Ao contrário do objeto, que é um fato consumado, as coisas são continuamente formadas, um agregado de fios vitais onde vários acontecimentos se entrelaçam³. Para se pensar o processo de produção e instauração de uma obra (que também é uma coisa), “devemos ir além de todas as coisas, em direção ao que já-não-é-coisa, aí onde já não há mais coisas que deem um fundamento e um solo”⁴. Nem solo, nem território, mas travessia. Espacialização de uma duração, passagem desestabilizadora de comodidades e ensimesmamentos. “O ato criativo, para realizar-se, deve engendrar não um produto inerte, puro reflexo do produtor, mas uma potência de criação”⁵. Uma linha de fuga prospectiva que

2 Ibid.: 235.

3 Tim Ingold. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, trad. Letícia Cesarino, in *Horizontes antropológicos*, v. 18, nº 37, Porto Alegre, 2012.

4 Martin Heidegger. *Que é uma coisa?* [1962], trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2002: 20.

5 Michel Guérin. *Qu'est-ce qu'une œuvre?* Arles: Actes Sud, 1986: 27.

penetra no corpo para reinventá-lo como obra em processo, *acontecimento* que desobstrui porosidades, fazendo aflorar a subjetividade enquanto fissura nos muros do mundo, transposição de cercas e medidas.

O acontecimento não é o ter-lugar: é o incomensurável do chegar a todo e qualquer ter-lugar, o incomensurável do espaçamento, da reprodução, do chegar a todo espaço disposto no presente de uma apresentação. [...] O acontecimento será a apresentação como gesto ou como moção, até como emoção, e como ex-posição fractal: apresentação como fragmentação⁶.

Devolver a Terra à Terra designa uma fronteira de aparição da arte, assim como, simbolicamente, seu enterro e transmutação em vida mundana. Expondo a materialização de um pensamento que explora convergências e interseções, põe a nu que “o espaço de exposição é indicado não somente pelas paredes ou pelas molduras e bases físicas das galerias e museus, mas, sobretudo, pelas molduras culturais, sociais e econômicas”⁷. Sem se preocupar com representações, o acontecimento propõe uma espécie de suspensão de papéis e a construção de uma situação a ser vivida no embate direto com o mundo.

64

O programa in progress Caju propõe aos participantes abordar-tomar o bairro do CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados: achar play: esse achar abordar penetrar é sem fim: não só é ele performado in progress como por etapas de acordo com participantes / propositores / proposições feitas / abordagens sugeridas / programas limitados e-ou abertos propostos / ideias formuladas / etc.: O CAJU É O GROUND A PARTICIPAÇÃO DOS PARTICIPADORES FAZ O PLAY⁸.

A partir desta proposição ambiental convida-se os participantes à invenção de novos meios de apropriação da cidade:

[...] pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana⁹.

6 Jean-Luc Nancy. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993: 192, citado em Paola Berenstein Jacques. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* [2001]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011: 54.

7 Hélio Ferverza. “Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte”, in *Revista Palíndromo*, nº 2, p. 68-92. Florianópolis, 2009: 76.

8 Hélio Oiticica [atribuído]. “Primeiro acontecimento poético-urbano”, *Press-release* [s.d.], disponível em: <novo.itaucultural.org.br/projeto/programa-helio-oiticica> Acessado em 31 out. 2014.

9 Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986: 79.

Para Hélio Oiticica, a obra do artista, motivador de estados de invenção, só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante, efetuando uma “ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade”¹⁰, uma comunhão ambiental. O Contra-Bólido, *Devolver a Terra à Terra*, é uma escultura iconoclasta - “só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade”¹¹ – utiliza o próprio planeta como pedestal, reduz¹² o *monumento* ao *movimento*, consciente de que

não habitamos mais o mesmo espaço, e o novo não apresenta marcações divisórias possíveis. Inextricavelmente misturamos nossos afluxos. Não podemos mais cercar um terreno. Só podíamos fazer isso no espaço antigo, facilmente mapeável. Mas não é mais nele que vivemos. Habitamos um espaço topológico, sem distâncias, e não a velha extensão euclidiana ou cartesiana, metricamente mensurável por uma rede de coordenadas¹³.

A ideia de canteiro se revela fértil para considerarmos alguns elementos constituintes dos processos de instauração de uma obra. Através de seus contornos, viso traçar uma “topografia do possível”¹⁴, cujo sentido não advém senão através de uma capina singular. O terreno da arte na contemporaneidade se constitui “a partir de múltiplos espaços, que por vezes são falhas, faltas, vácuos, vazios, mas que permitem a intensa absorção de diferentes práticas, saberes e energias”¹⁵. Adoto a perspectiva de que o saber é uma posição¹⁶ na ecologia de saberes, construção que determina relações de troca e uso material e simbólico. Assim, compreendo a

arte como veículo epistemológico, parceiro de outros saberes na formação de um conhecimento espacial. A arte inscreve na cultura modos de olhar o mundo, discursos que trabalham na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação do espaço¹⁷.

10 Ibid.: 80.

11 Ibid.: 83.

12 Reduzir de *re-*, “para trás, outra vez” e *ducere*, “guiar, conduzir, liderar”. Além de uma operação que corta o desnecessário, traz de volta, restaura.

13 Michel Serres. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* [2008], trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011: 87.

14 Jacques Rancière. *A partilha do sensível: estética e política* [2000], trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009: 49.

15 “Hélio Ferverza em entrevista a André Severo”, in Luis Pérez-Oramas; André Severo. *Dentro/Fora*. Catálogo da exposição no pavilhão brasileiro da 55ª Bienal de Veneza, 2013: 57.

16 Renata Marquez. *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese de doutorado em Geografia. UFMG - Belo Horizonte, 2009: 14.

17 Ibid.: 16.

A introdução de materiais e procedimentos alheios ao campo da arte pelas vanguardas modernistas enfatizou o seu transbordamento em direção à esfera social. A visita à igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*, ocorrida em Paris no dia 14 de abril de 1921, inaugurou a temporada *Dada* de excursões e visitas a “lugares sem qualquer razão real de existir”. Ao dispor o deslocamento como operação artística, os dadaístas deixaram de levar um objeto banal ao espaço da arte (*ready-made*) e passaram a levar a arte, na presença dos artistas, a um lugar banal da cidade¹⁸. Essa excursão urbana, que acabou sendo a única realizada pelo grupo, “é a primeira operação simbólica [conhecida] que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto”¹⁹. Assim, a experiência artística misturada ao cotidiano, aborda o processo como forma e o percurso como destinação, traçando cruzamentos entre corpo e cidade, arte e política.

Juntamente “com o descrédito [dadaísta] da obra de arte veio o cultivo do *gesto*”²⁰. Apesar de o evento ter sido uma operação esteticamente consciente, o movimento *Dada* estava mais inclinado a abrir passagens do que deixar pegadas. Sem realizar qualquer operação material palpável no local, restaram cartazes, panfletos, algumas fotografias e depoimentos que documentam o fato. A céu aberto e sob chuva, os dadaístas circunscreveram, a partir de uma experiência artística da realidade, a vida que se oferece - traduzindo presença em meio e fonte de relação vital com o ambiente que a circunda. A visita coletiva a *Saint-Julien-le-Pauvre* lançou outras maneiras de ação na cidade - além da arquitetura, urbanismo e escultura estática - em que diferentes modos de socialização e disposição espacial indagam as condições normativas pelas quais a vida é submetida à reprodução. O *tour Dada* singularizou um espaço comum, fez do ato de caminhar ferramenta que aviva e constrói o imaginário de determinado lugar na cidade, reativado como canteiro – lugar onde a vida/obra acontecem.

18 Francesco Careri. *Walkscapes: o caminhar como prática estética* [2002], trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.

19 Ibid.: 75.

20 Dawn Ades. “Dadá e Surrealismo”, in Nikos Stangos. *Conceitos da arte moderna* [1974], trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000: 99.

**LA PROPRETÉ EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE**

Excursions & visites DADA
UN CULTE NOUVEAU.

DADA

1^{ÈRE} VISITE:
*Eglise
Saint Julien le Pauvre*

PROCHAINES VISITES:
Musée du Louvre
Bâtiment Clémence
Gare Saint-Lazare
Mont du Petit Cédens
Canal de l'Ourcq
etc.

JEUDI 14 AVRIL A 3 h.
RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE
Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

ON DOIT
COUPER
SON NEZ
COMME
SES
CHEVREUX

LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS

MERCI
POUR
LE FUSIL

et encore
une fois
BONJOUR

**EN HAUT LE HAUT LE HAUT
EN BAS LE BAS**

Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP,
André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin
PÉRET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques
RIGAUT, Carla BODONI, Philippe SOUPAULT, Tristan TZARA.

(Le piano a été mis très gentiment à notre disposition par la maison Givault.)

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85
LEÇONS DE COURE

9. Comunicado da 1ª visita *Dada*, 1921
Cartaz
22,1x27,5cm

“Os dadaístas de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência de guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a lugares escolhidos, em particular àqueles que realmente não têm qualquer razão de existir. Insiste-se indevidamente no pitoresco (Liceu *Janson de Sully*), no interesse histórico (*Mont Blanc*) e no valor sentimental (o necrotério). – Ainda não se perdeu o jogo, mas é preciso agir rápido. – Participar desta primeira visita é perceber o progresso humano, as destruições possíveis e a necessidade de continuar nossa ação, o que será encorajado por todos os meios”.

Dizeres do cartaz:

“A limpeza é o luxo do pobre seja sujo”.

“Deve-se cortar seu nariz como seus cabelos”.

“Lavem seus seios como suas luvas”.

“Obrigado pelo fuzil”.

Situados nas imediações dos itinerários turísticos parisienses, os jardins da igreja foram designados como o local de encontro da visita. Em uma fotografia feita na ocasião, os dadaístas posam em uma espécie de terreno baldio - lugar sem nenhuma importância histórica ou turística específica - como se estivessem em frente à paisagem de um cartão-postal. O evento efêmero no pátio não-cultivado da igreja *Saint-Julien-le-Pauvre* fez do caminhar uma forma de reivindicar a cidade como um *ready-made*, substituindo a representação do movimento pela sua prática no espaço real²¹. A exploração da cidade cotidiana desenvolvida pelos dadaístas recompôs a paisagem do visível a partir de vivências inscritas diretamente em seu fluxo, delineando outras possibilidades de ocupação de dado espaço.

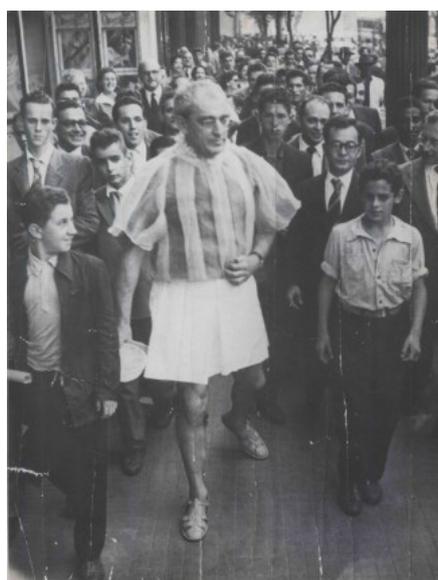


10. Visita dos dadaístas à igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*
Da esq. para a dir. Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton,
Jacques Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes,
Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e
Philippe Soupault
Paris, 14 de abril de 1921

Algumas décadas depois, de maneira bem-humorada, tratando o corpo como a parte do mundo que mais interessa ao ser humano e, conseqüentemente, a roupa como o objeto mais próximo a ele, no dia 18 de outubro de 1956, Flávio de Carvalho, arquiteto e artista contemporâneo às vanguardas modernas, desfilou pelas ruas centrais de São Paulo o traje de verão por ele mesmo desenhado.

21 Careri, op. cit.: 71.

Desfecho de estudos sobre as transformações e influências do vestuário através da história, publicados em um conjunto de ensaios no jornal *Diário de São Paulo* naquele ano, o *New Look* como também foi chamado, atribuiu à vestimenta estatuto de experiência artística, caracterizando o vestir como determinante no processo de culturalização. O traje tropical, composto por um saíote com pregas, blusa de mangas curtas bufantes, chapéu transparente com abas, meias reticuladas de bailarina e sandálias de couro - tecia uma crítica ao modo de vestir importado e incompatível ao clima brasileiro. Para Flávio de Carvalho, de maneira similar à casa, a roupa - em trânsito na paisagem - também é um elemento urbanístico que exterioriza as fantasias do “indivíduo que alcança o limiar de um mundo próprio”²² ao se expor ao ambiente e ao outro.



11. Flávio de Carvalho
Experiência n° 3
São Paulo, 18 de outubro de 1956

A indumentária é uma linguagem simbólica que ultrapassa a sua função de abrigo, ela torna visível e compartilha signos de hierarquia e reconhecimento, aproxima e distingue os corpos, demarcando o campo das identidades e alteridades, a condição do indivíduo na sociedade. O modo como aparecemos e

22 Flávio de Carvalho. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Sergio Cohn; Heyk Pimenta (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010: 16.

apresentamos nosso corpo no espaço comum, está ligado a aspectos da ordem social e do seu exercício. Na “cidade do homem nu”²³ de Flávio de Carvalho, o modo como nos apresentamos exterioriza uma compreensão da vida ou movimento e do desejo de mudar sempre.

Através do agir, a vida se expõe como possibilidade de superação do estado de coisas, redimensionar e construir um distanciamento em relação à existência diária. A repetição ordinária abrange a latência do distinto que, etimologicamente, é o que é separado por marcas, aquilo que é posto de lado por uma linha ou traço²⁴. Viver é traçar e atravessar caminhos, integrando a conduta diária na compreensão do processo da vida. Fazer do corpo um canteiro é assumi-lo como possibilidade e limite, não como restrição, mas como abertura e condição de passagem a ser o que se é. Nosso corpo é o pedaço de espaço onde acumulamos e exprimimos sensações, lugar em que vimos à superfície encarnando aquilo que somos. Mais do que caixa de ferramentas, o corpo é canteiro em que a vida se opera, ou seja, se faz obra e des-obra.

70

Caminhar constitui um modo processual de apresentação e apreensão: jogar-se à frente, ir... indo²⁵. Além de meio de locomoção primário, caminhar é uma maneira de perceber e relacionar, pois constrói, a partir do movimento, um conhecimento do mundo pelo corpo e do corpo pelo mundo²⁶, possibilitando outras formas de assimilação espacial determinadas por seus percursos.

Sendo o processo um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo, salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou seu fim²⁷.

Desde o meio afora, o processo faz linha, porém não é linear. As linhas nos atravessam, se segmentam, espaçam, ligam uma coisa à

23 Proposta de utopia urbana apresentada no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos no Rio de Janeiro em 1930.

24 Jean-Luc Nancy. “The Image - the Distinct”, in *The Ground of the Image* [2003], trans. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005: 2.

25 Caetano Veloso. “Sugar Cane Fields Forever”, in Veloso, Caetano. *Araçá Azul*. Philips; Polygram, 1972. LP.

26 Rebecca Solnit. *Wanderlust. A History of Walking* [2001]. London: Verso, 2002: 29.

27 Fabiana Dultra Britto. “Co-implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações, in *Corpocidade: debates e articulações*. Fabiana Dultra Britto; Paola Berenstein Jacques (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2010: 14.

outra

Em maio de 2007, realizei a ação *Linha muda* no muro do hipódromo do Cristal em Porto Alegre, em que caminhei marcando a minha passagem com tinta *spray* sobre a parede. O desenrolar do acontecimento, gravado em vídeo²⁸, teve início em uma das extremidades do paredão e seguiu por pouco mais de dois minutos, ininterruptamente, ao longo do muro até o fim da tinta. Um passeio pelo vazio sem outro fim senão o próprio esgotamento.

Indivíduos ou grupos, nós somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. [...] Devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida²⁹.

Linha que ultrapassa fronteiras, “linha de fuga, sim, mas de modo algum um refúgio”³⁰. Pelo contrário, uma rachadura na existência emparedada, escrita-travessia, sem ensaios, monotônica, sublinha o que separa, o muro - utilizado como página - traça um discurso de entrelinhas, texto-território. Escrita de um corpo que não se contém em si e se pulveriza pela mão, abre uma fissura que avança silenciosamente, desentranha um signo cavernoso - de passagem - que se estende o mais longe quanto pode.

Faz parte da essência da vida que ela não comece aqui ou termine ali, ou conecte um ponto de origem a uma destinação final, mas antes que ela siga indo, encontrando um caminho entre a miríade de coisas que formam, persistem e quebram nos seus percursos. A vida, em suma, é um movimento de abertura, não de encerramento³¹.

A ação (feita sem nenhum tipo de autorização) se expõe correndo risco, risco como exercício de desbordamento do discurso, sobrepondo desejo e *realidade ficcionalizada* em direção ao extremo de um dizível. A língua, extensa e dispersa no muro lança ao mesmo tempo um “estar aqui” e um “estar fora de si”, um excesso que dá lugar a uma escrita em devir. Espacializa-se uma duração em que a fronteira entre corpo e mundo se refaz, arrasta uma linha para abrir caminho, livrar o corpo de enquadramentos, codificações e inscrevê-lo como

28 <<http://youtu.be/CiduziRUU2c>>

29 Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 [1980], trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996: 76.

30 Id., *Kafka*: por uma literatura menor [1975], trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014: 76.

31 Tim Ingold. *Being alive*: essays on movement, knowledge and description. London: Routledge, 2011: 4.

instante de intensidade.

Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer³².

Nos termos do antropólogo Tim Ingold, “o traço é qualquer marca duradoura deixada na ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo”³³. A marca deixada para trás, inscreve um traço em vias de se tornar rastro, um ensaio de expansão que se articula e afirma por uma incompletude que resulta através do caminho posto em andamento.

32 Clarice Lispector. *Água Viva*: ficção [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998: 22.

33 Tim Ingold. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007: 23.



12. Diego Passos
Linha muda, 2007
Vídeo
2' 35''



13. Projeção na Av. Osvaldo Aranha, 1026
antigo cinema *Baltimore*
Porto Alegre, 2011

Em outubro de 2013, em parceria com Juliano Ventura, realizamos e gravamos³⁴ uma ação que envolvia elementos parecidos. Na pista de concreto de um corredor de ônibus interditado para obras e sob intenso ruído do trânsito de automóveis, o vídeo, que assim como *Linha muda* tem um único corte, mostra um corpo imóvel que, com uma câmera na mão, enquadra seus próprios pés sobre o chão. Outro corpo entra no campo de visão e, girando ao redor das pernas do que está em pé, com uma lata de *spray* azul, pinta seus calçados até que a tinta termine.

A atividade artística está em relação com o mundo como tal, como lugar e meio da existência e, assim como nós, está *em* um mundo e não *diante* dele. “Desse modo, podemos também dizer que não vemos jamais um mundo: estamos nele, o habitamos, o exploramos, nos encontramos nele ou nele nos perdemos”³⁵. Técnica paleolítica, a pulverização de pigmento gerou uma marca negativa, uma *pegada* sobre o concreto, ou seja, uma “imagem como operação de recuo, identificação de si na dessemelhança, a necessidade do apoio do mundo para existir fora dele, à distância dele”³⁶. Viagem imóvel, assinatura (*tag*) com e do corpo.

Nós mesmos nos tornamos imperceptíveis e clandestinos em uma viagem imóvel. Nada mais pode acontecer nem mesmo ter acontecido. Ninguém mais pode nada por mim nem contra mim. Meus territórios estão fora de alcance, e não porque sejam imaginários; ao contrário, porque eu os estou traçando. Terminadas as grandes ou as pequenas guerras. Terminadas as viagens, sempre a reboque de algo. Não tenho mais qualquer segredo, por ter perdido o rosto, forma e matéria. Não sou mais. Tornei-me capaz de amar, não de um amor universal, mas aquele que escolherei, e que me escolherá, às cegas, meu duplo, que não tem mais eu do que eu. Salvamo-nos por amor e para o amor, abandonando o amor e o eu. Não somos mais do que uma linha abstrata, como uma flecha que atravessa o vazio. Desterritorialização absoluta. Tornamo-nos como todo mundo, mas de uma maneira pela qual ninguém pode se tornar como todo mundo. Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmos sobre o mundo³⁷.

Tatuagem rupestre, *grafitti* cutâneo.

34 <<https://vimeo.com/76007610>>

35 “El arte de hacer un mundo” [2005], Jean-Luc Nancy, in *La partición de las artes*, trad. Cristina Rodríguez Marciel. Valencia: Pre-textos; Universidad Politécnica de Valencia, 2013: 87.

36 Marie José Mondzain. *Homo spectator* [2007]. Paris: Bayard, 2008: 25-26.

37 Deleuze; Guattari, op. cit., 1996: 72.



14. Diego Passos e Juliano Ventura
Sem título, 2013
Fotografia em preto e branco
52x35cm

Para ver, não se deve ter medo de perder seu lugar³⁸. A caminhada como procedimento se impulsionou e desenvolve com relativa continuidade em minha prática artística desde o dia que, em vez de pegar o ônibus, resolvi caminhar o mesmo itinerário que fazia diariamente da minha casa até o centro da cidade de Porto Alegre, trajeto de aproximadamente nove quilômetros de distância. “Um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir sua experiência”³⁹. Naquele dia, a cada cem passos, fiz uma marca na pele e terminei o percurso com os dois antebraços riscados - marcas que, de certa forma, tornavam visível e *contavam* a experiência daquele deslocamento. Erramos pela cidade assim como pelo espaço da folha. Pois “todo relato é um relato de viagem - uma prática do espaço”. [...] “O relato não exprime uma prática. Não se contenta em dizer um movimento. Ele o *faz*. Pode-se portanto compreendê-lo ao entrar na dança”⁴⁰. O relato produz uma geografia de ação, põe em movimento quem o recita.

Em setembro de 2012 realizei a ação *Solo*, estabelecida a partir de frequentes incursões em que percorria, entre outros lugares, as margens aterradas da orla do Guaíba - do terreno do antigo estaleiro à usina do *Gasômetro*. Essa faixa de terra que se estende da zona sul ao centro histórico de Porto Alegre é produto de sucessivos aterros, empreendidos entre os séculos XIX e XX, que triplicaram a área da península. Apesar da relativamente recente especulação imobiliária, motivada também por obras viárias à beira do estuário, além outros projetos de empreendimentos, a região ainda é pouco incorporada ao restante da cidade e as tentativas de assimilação oficial daquele espaço ao tecido urbano contrastam com outras maneiras de uso e ocupação que ali se desenrolam. As fotografias que originaram o cartaz, foram feitas no terreno baldio onde de 1949 a 1995 funcionou o *Estaleiro Só* (empresa construtora de navios que teve sua estrutura demolida em 2010). O corpo em movimento fixado nas imagens, *entra na dança*, improvisa uma linguagem performativa, acontecimento que se produz e expõe ao mesmo tempo.

38 Frase de Jean-Luc Godard citada em Mondzain, op. cit.: 54.

39 Careri, op. cit.: 132.

40 Michel De Certeau. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer [1980], trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998: 200, 156.



Durante meus deslocamentos, passei a prestar atenção nos montes de aterro na área da orla, na maioria das vezes constituídos de restos de material de construção. Desde então, comecei a coletar minerais, moedas e principalmente fragmentos de azulejo pelo chão, nos montes de terra e entulho ou em outros lugares como casas em demolição, ruínas, terrenos baldios e ruas sem calçamento. Posteriormente, estabeleci a praxe de coletar, sobretudo pedaços de azulejos azuis e depois, também, verdes.

A coleta - tática utilizada desde a pré-história - lida com o que se apresenta à vista, e, neste caso, é um embate com a horizontalidade do chão. Como a caça, ela exige um saber implicado na situação; perceber o que está disponível e acolher a oportunidade. Nas narrativas míticas e científicas do processo de transformação do ser humano, a caça e a coleta aparecem como práticas que demarcam a passagem à hominização. Hoje, de todos os meios artísticos a *errância* parece ser um procedimento propício para uma aproximação corporal da cidade. “A experiência errática pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade da cidade”⁴¹ e “o simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades”⁴². O corpo que, através de suas errâncias, experimenta a cidade, elabora “práticas, ações e percursos, [mais] do que representações, planificações ou projeções”⁴³, possibilitando outras experiências corporais e/ou incorporações da cidade.

Através da experiência urbana, “corpo e cidade se configuram mutuamente [...] além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos”⁴⁴. Meio de ler a paisagem, caminhar é também uma escrita contextual. “Ora, as circunstâncias são mais que nunca o terreno de ação do pedestre, as circunstâncias e a capacidade do sujeito de se expor a elas, isto é, de também provocá-las”⁴⁵. Andar é circunscrever e atravessar a cidade, transformada em experiência a ser percorrida.

41 Paola Berenstein Jacques. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014: 30.

42 Ibid.: 38.

43 Ibid.: 32.

44 Ibid.: 308.

45 Thierry Davila. *Marcher, créer*. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin de XX^e siècle. Paris: Regard, 2002: 30.



16. Orla do Guaíba, próximo ao anfiteatro Pôr-do-Sol
Porto Alegre, setembro de 2012



17. Rua Ursa Maior esquina com Av. Divisa
Porto Alegre, agosto de 2013



18. Orla do Guaíba, próximo ao parque Marinha do Brasil
Porto Alegre, outubro de 2013

Na primavera de 2013, por ocasião da exposição *Interiores compartilhados*⁴⁶ - realizada no Casarão 6, construção do século XIX, no centro da cidade de Pelotas, sul do estado do Rio Grande do Sul – levei todos os fragmentos de azulejos azuis que tinha juntado até então e, lá mesmo, encontrei mais alguns em uma espécie de fábrica abandonada. Na montagem, removi o painel da sala que a instalação ocupou para que nenhuma parede ficasse escondida, ressaltando a arquitetura do próprio edifício e dispus todos os pedaços de cerâmica azuis no chão a partir das três portas da sala, formando um quadrado com os cacos azulados.

O deslocamento dessa coleção de fragmentos encontrados no espaço urbano a um espaço de exposição salienta que o sentido se compõe a partir de uma construção de combinações reunidas para integrarem um perímetro de relações, um *canteiro* que delimita, reparte e partilha. A forma quadrangular disposta no piso organiza e apresenta variações do mesmo, mesmo diferente; a repetição é reiteração, por isso diferença. Mesmo ressignificados, os pedaços de azulejos continuam impregnados dos cômodos que recobriam e dos deslocamentos que os levaram até onde estão. Fragmentos ligados à memória e à mobilidade (ao esquecimento/memória de uma i/mobilidade).

Sigo coletando azulejos azuis e verdes (raros como a cor dos olhos) espalhados pelos caminhos por onde ando. Contudo, não só tenho acumulado essas lascas de cerâmica vidrada achadas ao acaso na rua, como as tenho endereçado via postal. Em um envelope branco padrão (11x16cm), preencho à mão as coordenadas: remetente e destinatário, nome e sobrenome, rua, avenida, praça, servidão ou travessa, números, códigos de endereçamento postal, bairro, cidade, país. Dentro do envelope um dado bruto disperso, um cálculo⁴⁷ colorido, operação cujo resultado é incerto.

O corpo é como um envelope: serve então para conter aquilo que depois deve ser desenvolvido. O desenvolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é nem alma nem espírito, e sim desenvolvimento do corpo⁴⁸.

46 Lilian Maus (org.) et al. *BR116: circuitos independentes em trânsito*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2013.

47 *Calculus*, do latim *calc* “pedra” + *ulus* “pequena” = pedrinha.

48 Jean-Luc Nancy. “58 Indícios sobre o Corpo” [2006], trad. Sérgio Alcides, in *Revista UFMG*, v. 19, 2012: 45.



19. Diego Passos
Azulejo
Casarão 6, Pelotas, 2013
Instalação de azulejos azuis encontrados
Aprox. 130x130cm

Aproximo essa primeira experiência de montagem do trabalho em processo *Azulejo* à instalação de Hélio Ferverza, *A Função do Amanhã* (as direções incandescentes), apresentada durante a *II Bienal do Mercosul* em Porto Alegre. A instalação era composta de uma mesa-balcão vermelha, sobre a qual, embrulhados com papel celofane vermelho, laranja e amarelo, foram dispostos objetos encontrados no próprio local da exposição - realizada nas antigas oficinas do Departamento de Portos Rios e Canais – *DEPRC*, situado em armazéns do cais do porto da cidade, às margens do Guaíba.

Naquela edição da Bienal, os galpões do cais - área que, até então, era quase inacessível à população - foram utilizados pela primeira vez como espaço expositivo. Sensível à alteração do local e aos objetos como “testemunhas diretas das atividades e da função ligada ao lugar que estava em transformação”⁴⁹, o artista utilizou alguns desses objetos abandonados, destinados ao lixo e ao ferro-velho, recolhidos *in situ* antes da limpeza e modificação arquitetônica do local que abrigaria os espaços de exposição.

82

O fato de utilizar esses objetos poderia ser uma forma de referir-me às alterações que estavam em andamento. Utilizar esses objetos era uma forma de trabalhar a relação entre visibilidade e invisibilidade na alteração desse lugar pelo evento. Em suma, utilizar os objetos era uma forma de contrapô-los e, conseqüentemente, referir-se à constituição desse novo espaço. Assim, não era tanto a memória que estava em causa, mas o devir desses objetos e, portanto, o devir do lugar o qual eles pertenciam. Não era tanto o passado que estava sendo questionado, embora sua importância estivesse inscrita nos objetos e fosse fundamental ao nosso processo de relação, mas o futuro. Aquilo que chamamos o amanhã⁵⁰.

A instalação foi apresentada no prédio antes ocupado pelo almoxarifado e os objetos de/o trabalho embrulhados em papel celofane, invólucro que encobre e, ao mesmo tempo, *faz aparecer*. *A Função do Amanhã* deflagra “indagações a respeito do devir dos objetos e lugares, sobre uma função que altera as formas já existentes”⁵¹ levando em consideração o contexto local do evento em que está contida.

49 Hélio Ferverza. “A Função do Amanhã”, in *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003: 25.

50 Ibid.: 25.

51 Ibid.: 38.



20. Hélio Ferverza
A Função do Amanhã (as direções incandescentes)
II Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 1999
Vista da instalação

Em busca de um mundo fora do “confinamento cultural”⁵² e lançando-se às paisagens entrópicas do subúrbio industrial, num sábado, dia 30 de setembro de 1967, Robert Smithson embarcou em um ônibus de Nova Iorque a Passaic com um bilhete só de ida. A “expedição” inspirou o relato *Monuments of Passaic*, publicado na revista *Artforum* naquele mesmo ano acompanhado de um ensaio fotográfico. No texto, o artista narra detalhadamente o passeio que gerou as imagens – obtidas com uma *Instamatic* a partir de uma caminhada em sua cidade natal, Passaic, no subúrbio do estado de Nova Jersey, arredores de Nova Iorque.

Ao fazer uso e subverter a lógica de uma excursão turística, voltando seu olhar a uma cidade de fábricas abandonadas, cortada por um rio poluído, Smithson problematiza as noções de monumento e documento, fotografando variadas “reliquias” daquela paisagem industrial em decadência e classificando-as como monumentos – não de um passado glorioso, mas instantâneos de seu tempo – “ruínas do futuro” ainda em construção.

O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna em mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizadas, formando poeira. Cada grão de areia era uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade. Essa caixa de areia de algum modo se dobrava como cova aberta – uma cova dentro da qual as crianças brincam alegremente⁵³.

A investigação de Robert Smithson, *artista-entropólogo*, acolhe a realidade tal como se apresenta, gira em torno de temporalidades suspensas, paisagens entrópicas fadadas à falência. Sua obra se desenvolve num contínuo movimento de reelaboração dos materiais fotográficos, mapas, vídeos, textos, etc., adiando o sentido completo e abrindo-a ao infinito, ao irreversível da eternidade.

52 Robert Smithson. “Cultural confinement”, disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>>. Acessado em 30 set. 2013.

53 Robert Smithson. “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey” [1967], trad. Pedro Sussekind, in *Arte & Ensaios*, nº 19, Rio de Janeiro, 2010: 167.



21. Robert Smithson
The Sand-Box Monument
The Monuments of Passaic, 1967
Fotografia
7,6x7,6cm

Monumento – moldura de pedra a que nos referimos – foi encontrado aos pedaços sobre o pedestal da estátua equestre de Bento Gonçalves, localizada entre as avenidas da Azenha e João Pessoa em Porto Alegre.

A moldura arrancada envolvia um dos dois relevos em bronze (1935) de Antônio Caringi, instalados em laterais opostas da base da escultura.

As doze peças foram recolhidas e a moldura remontada sobre um gramado à beira do estuário que banha a cidade.

A orla do Guaíba é um espaço recriado pela interferência humana por meio de diversas obras de aterramento realizadas no século passado. Hoje, os espaços da orla variam drasticamente nos quilômetros que se estendem entre o Centro Histórico e o bairro Cristal – de pontos turísticos e áreas de esporte e lazer a regiões esvaziadas, tomadas pelo mato e, muitas vezes, insalubres como a água que se faz tão presente na paisagem.

Às margens do estuário também estão instaladas algumas obras de arte públicas que, arruinadas, depredadas ou mesmo interditadas, estão sujeitas ao desgaste do tempo e à ação anônima dos que ali circulam.

Os efeitos da exposição a que o Monumento foi submetido se fizeram notar nos dias seguintes ao seu deslocamento. A moldura havia sido novamente desfeita e seus pedaços encontravam-se espalhados pelas imediações. Algumas partes foram utilizadas na construção de uma fogueira.

O Monumento voltou a ser pedra.



22. Diego Passos e Juliano Ventura
Monumento, 2013
Publicação e fotografia 137x104cm

A obra é uma soma de coisas cujo produto é variável e tende a zero, uma pedrinha ou um amontoado delas. “A desespecificação dos instrumentos, materiais e dispositivos próprios das diferentes artes”, ressalta “a ruína dos cânones antigos que separam os objetos artísticos dos da vida cotidiana”⁵⁴. Os objetos, meios e vozes existentes estão sujeitos a atravessamentos, inscrições, potencializações que reconfiguram as posições já dadas.

A construção de uma situação indecisa e efêmera reclama um deslocamento da percepção, uma reconfiguração dos lugares. Em ambos, o próprio da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. [...] O que o singular da “arte” designa é o recorte de um espaço de apresentação pelo qual as coisas da arte são identificadas como tais⁵⁵.

Ruptura ou *ficcionalização* no terreno do real, a obra é posta em marcha por um ponto de vista que a distingue, operação que circunscreve e oferece ao (não) sentido. Portanto, tratar monumentalmente objetos encontrados, compor um levantamento de des/acomodações possíveis, arremessar a palavra à distância dela mesma (ao lado do deserto que a rodeia)⁵⁶, constituem táticas de reelaboração de experiências sensíveis emersas do complexo emaranhado dos corpos.

A “desordem” é necessária porque a força do fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões. Podemos então considerar a confusão como provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição intermediária, em transformação contínua⁵⁷.

Somos percepção e/m movimento. “Quando a obra está ainda em canteiro, seu inacabamento mesmo faz dela um valor obsedante, em direção a qual se esforça aquele que se dedica a servi-la, criando-a”⁵⁸. Canteiro que lavra canteiros, fenda no tempo, abertura e meio de espacialização.

54 Jacques Rancière. *El mal estar em la estética* [2004], trad. Miguel Ángel Petrecca et al. [s. l.] Clave Intelectual, 2012: 32, 14.

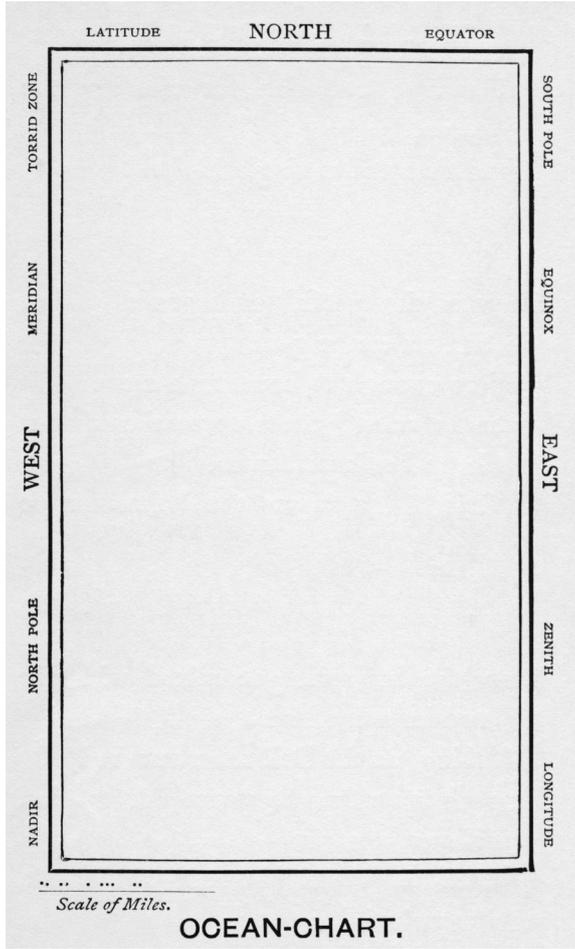
55 *Ibid.*: 33, 32.

56 Michel Foucault. “O pensamento do exterior” [1966], in *Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*, trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

57 Jacques, *op. cit.*, 2011: 48.

58 René Passeron. *Pour une philosophie de la création* [1982]. Paris: Klincksieck, 1989:27.

Acabamentos



O canteiro não passa de uma mureta de concreto que divide nada de lugar nenhum. Um pedaço de espaço que emoldura o mato. O que passa dentro, ao redor ou, como aqui, na passagem entre um e outro é o que tensiona e ativa as suas relações.

Nem mapa do oceano, nem maquete do deserto, um canteiro conforma um meio, abertura viva ao cultivo e à imaginação. Passagem e limite entre um dentro e um fora: “o limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: ele é feito de visões e audições não languageiras, mas que somente a linguagem torna possível”¹. Cavoucar um canteiro é inscrever e estabelecer as suas condições de escritura e assimilação do espaço que o circunda.

O saber se objetiva no corpo-canteiro, transformado em terreno de ficção e experimentação dos artifícios da percepção. A própria página, paradeiro de palavras, se converte em plataforma de um processo de singularização e agenciamento entre formas e ideias, passarelas para cruzar o espaço que as separam.

O limite da linguagem é a Coisa em sua mudez – a visão. A coisa é o limite da linguagem, como o signo é a língua da coisa. Quando a língua se escava girando na língua, a língua cumpre por fim sua missão, o Signo mostra a Coisa e efetua a enésima potência da linguagem² [...].

Escavar a língua pode servir de imagem ao exercício da tradução, fazer que atravessa todos os volumes desta dissertação. Escrever o que quer que seja exige uma operação similar à tradução de uma língua para outra. O anexo *Traduções* se apresenta como um suplemento elementar e equivalente às demais partes desta pesquisa, que se desenrola a partir de uma traduzibilidade entre sujeito e mundo.

Revelar a vida nas coisas e se reinventar através da obra, tanto na produção teórica quanto nos exemplos práticos inquiridos, mostraram-se como os principais propósitos na elaboração deste trabalho. Para tal é necessário abrir-se ao mundo, mas, com a abertura vem a vulnerabilidade. Assim como a maioria

1 Gilles Deleuze. *Critique et clinique* [1993]. Paris: Minuit, 2010: 9.

2 Ibid.: 125.

das coisas orgânicas, a síntese que compõe este conjunto instaura um campo de dúvidas, uma rede de relações instáveis tecidas nos limites da fragilidade.

Ao mesmo tempo que uma coisa termina outra se inicia. “O *fim* é, então, já que nunca pode ser *realizado*, incessantemente *ficcionado*”³. Como uma pesquisa artística que versa sobre os seus processos e valoriza o aberto e o inacabado pode ser concluída? “Ir até o fim significa ao menos isto: que o limite do conhecimento como fim seja ultrapassado”⁴. Canteiro não é início nem fim, mas *meio* de onde cresce capim novo em folha.

3 Bernard Stiegler. “How I Became a Philosopher”, in *Acting Out* [2003], trans. David Barison et al. Stanford: Stanford University Press, 2009: 4.

4 Georges Bataille. *L'expérience intérieure* [1943/54]. [Paris]: Gallimard, 2009: 20.



24. Diego Passos
Canteiro II, 2012
Fotografia
75x50cm

Referências

Catálogos

Almarcegui, Lara. *Guia de terrenos baldios de São Paulo* – uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade. 27ª Bienal de São Paulo, 2006.

Carvalho, Flávio de. “A Cidade do Homem Nu” [1930], in *A Cidade do Homem Nu*, exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, de 15 de abril a 13 de junho de 2010.

Clark, Lygia. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005 e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

Maus, Lilian (org.) et al. *BR116: circuitos independentes em trânsito*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2013.

Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.

Pérez-Oramas, Luis; Severo, André. *Dentro/Fora*. Catálogo da exposição no pavilhão brasileiro. 55ª Bienal de Veneza, 2013.

Livros

Ades, Dawn. “Dadá e Surrealismo”, in Stangos, Nikos. *Conceitos da arte moderna* [1974], trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Ardenne, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* [2002]. Paris: Flammarion, 2004.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço* [1957], trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* [1948], trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Bataille, Georges. *O erotismo* [1957], trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Le Coupable* [1944/61]. [Paris]: Gallimard, 2010.

_____. *L'expérience intérieure* [1943/54]. [Paris]: Gallimard, 2009.

_____. *Le gros orteil* [1929]. Tours: Farrago, 2006.

Blanc, Mafalda de Faria. *Introdução à Ontologia* [1997]. Lisboa: Instituto Piaget, 2011.

Braga, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe* [1975]. [Paris]: Gallimard, 1988.

Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo* [1985]. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Britto, Fabiana Dultra. "Co-implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações, in *Corporidade: debates e articulações*. Fabiana Dultra Britto; Paola Berenstein Jacques (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2010.

Brun, Jean. *A mão e o espírito* [1963/86], trad. Mário Rui Almeida Matos. Lisboa: Edições 70, 1991.

Campos, Haroldo de. *Galáxias* [1984]. São Paulo: Ed. 34, 2011.

Careri, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética* [2002], trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.

Carneiro, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário; Fapesp, 2004.

Carvalho, Flávio de. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Sergio Cohn; Heyk Pimenta (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

Coêlho, Wilson. *Antonin Artaud: a linguagem na desintegração da palavra*. Curitiba: Appris, 2013.

Davila, Thierry. *De L'inframince*. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours. Paris: Regard, 2010.

_____. *Marcher, créer*. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin de XX^e siècle. Paris: Regard, 2002.

De Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer* [1980], trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique* [1993]. Paris: Minuit, 2010.

_____. *Spinoza*. Philosophie pratique [1970]. Paris: Minuit, 1981.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor* [1975], trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. "Percepto, afecto e conceito", in *O que é a filosofia?* [1991], trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3 [1980], trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

Derrida, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Ginette Michaud; Joana Masó; Joana; Javier Bassas (orgs.), trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

_____. *On Touching – Jean-Luc Nancy* [2000], trans. Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

Duras, Marguerite. "Écrire", in *Écrire* [1993]. [Paris]: Gallimard, 2010.

Fabbrini, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

Favaretto, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica* [1992]. São Paulo: Edusp, 2000.

- Fervenza, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- Figueiredo, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- Flusser, Vilém. “Oiseaux” [1979], in *Essais sur la nature et la culture*, trad. Georges Durand. Belval: Circé, 2005.
- _____. *Les gestes*. [s. l.]: HC; D’ARTS, 1999.
- _____. *Choses et non-choses*. Esquisses phénoménologiques [1993], trad. Jean Mouchard. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1996.
- Focillon, Henri. “Elogio da mão”, in *A Vida das formas* [1943], trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. “Éloge de la main”, in *Vie des formes* [1943]. Paris: Quadrige, 2013.
- Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber* [1969], trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. *Le Corps Utopique. Les Hétérotopies* [1966]. Lignes, 2010.
- _____. *El cuerpo utópico. Heterotopias* [1966], trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- _____. “O pensamento do exterior” [1966], in *Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*, trad. Inês Aufran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- Galard, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas* [1987], trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.
- Glusberg, Jorge. *A arte da performance* [1986], trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Guérin, Michel. *Philosophie du geste* [1995]. Arles: Actes Sud, 2011.
- _____. *Qu’est-ce qu’une œuvre?* Arles: Actes Sud, 1986.
- Gullar, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Heidegger, Martin. *Die Kunst und der Raum / El arte y el espacio* [1969], trad. Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2009.
- _____. *Que é uma coisa?* [1962], trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições. 70, 2002.
- Ingold, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- _____. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- Jacques, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- _____. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* [2001]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity* [2002]. Cambridge: MIT Press, 2004.

- Lascault, Gilbert. *Écrits timides sur le visible*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- Lispector, Clarice. *Água Viva: ficção* [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Lyotard, Jean-François. *Pérégrinations: Loi, forme, événement* [1988] Paris: Galilée, 1990.
- Meirelles, Cildo. "O artista, como garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu" [1977], in *Cildo Meireles*. Felipe Scovino (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- Mondzain, Marie José. *Homo spectator* [2007]. Paris: Bayard, 2008.
- Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille* [2002]. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. "El arte de hacer un mundo" [2005], in *La partición de las artes*, trad. Cristina Rodríguez Marciel. Valencia: Pre-textos; Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- _____. *Corpus* [1992], trans. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008.
- _____. *Corpus* [1992], trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- _____. "The Image - the Distinct", in *The Ground of the Image* [2003], trans. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.
- _____. *The Sense of the World* [1993], trans. Jeffrey S. Librett. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Oiticica, Hélio. "Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica" [1979], in Cardoso, Ivan; Lucchetti, R. F. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Ed. Brasil-América; Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.
- _____. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. "Objeto - instâncias do problema do objeto" [1968], in Peccinini, Daisy Valle Machado (org.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.
- Osorio, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho* [2000]. São Pulo: Cosac Naify, 2009.
- Paquot, Thierry. *Des corps urbains*. Sensibilité entre béton et bitume. Paris: Autrement, 2006.
- Passeron, René. *Pour une philosophie de la création* [1982]. Paris: Klincksieck, 1989.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza* [1968], trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Peixoto, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Educ; Senac; Fapesp, 2010.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces* [1974/2000]. Paris: Galilée, 2007.
- _____. "Notes sur ce que je cherche" [1978], in *Penser/Classer* [1985]. Paris: Seuil, 2003.
- Ponge, Francis. *Métodos* [1971], trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado* [2008], trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *El mal estar em la estética* [2004], trad. Miguel Ángel Petrecca et al. [s. l.]: Clave Intelectual, 2012.

_____. *A partilha do sensível: estética e política* [2000], trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

Rivera, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Robic, Jean-François; Roesz, Germain. *Sculptures trouvées*. Espace public et invention du regard. Paris: L'Harmattan, 2003.

Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos* [1996]. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Santos, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2012.

Serres, Michel. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* [2008], trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. *Variaciones sobre el cuerpo* [1999], trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. *Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo: conversas com Bruno Latour* [1992], trad. Serafim Ferreira e João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking* [2001]. London: Verso, 2002.

Stafford, Barbara Maria. *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Cambridge: MIT Press, 1993.

Stiegler, Bernard. "How I Became a Philosopher", in *Acting Out* [2003], trans. David Barison et al. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Tavares, Gonçalo. *A Temperatura do Corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

LP

Veloso, Caetano. "Sugar Cane Fields Forever", in Veloso, Caetano. *Araçá Azul*. Philips; Polygram, 1972. LP.

Revistas

Bataille, Georges. "O dedão do pé" [1929], trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Pena, in *Inimigo Rumor*, nº19, p. 84-87. 7Letras; Cosac Naify: São Paulo, 2º semestre 2006/1º semestre 2007.

Fervenza, Hélio. "Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte", in *Revista Palíndromo*, nº 2, p. 68-92. Florianópolis, 2009.

Ingold, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, trad. Leticia Cesarino, in *Horizontes antropológicos*, v. 18, nº 37, Porto Alegre, 2012.

Nancy, Jean-Luc. “58 Indícios sobre o Corpo”, trad. Sérgio Alcides, in *Revista UFMG*, v. 19, Belo Horizonte, 2012.

Rivera, Tania. “A Excrita de Hélio Oiticica”, in *Revista Poiésis*, nº 17, p. 53-64, julho de 2011.

Santos, Maria Ivone dos. “Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas”, in *Revista Palíndromo*, nº 2, p. 114-146. Florianópolis, 2009.

Smithson, Robert. “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey” [1967], trad. Pedro Sussekind, in *Arte & Ensaios*, nº 19, Rio de Janeiro, 2009.

Tiberghien, Gilles. “Hodológico” [2004], trad. Daniela Kern, in *Revista-Valise*, v. 2, nº 3, 2012.

Wright, Stephen. “Le dés-œuvrement de l’art”, in *Mouvements* nº 17, p. 9-13, septembre-octobre 2001.

Teses

Fervenza, Hélio. *Le montrer et le cacher dans le rapport d’un signe et de son espace*. Thèse de Doctorat en Art et Sciences de l’Art - Arts Plastiques. Université de Paris I / Panthéon – Sorbonne, 1995.

Marquez, Renata. *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese de doutorado em Geografia. UFMG - Belo Horizonte, 2009.

WWW

Coêlho, Wilson. “Heidegger e Artaud: o percurso da angústia”, disponível em: <http://criticanarede.com/his_heidegger.html>. Acessado em 17 set. 2014.

Smithson, Robert. “Cultural confinement”, disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>>. Acessado em 30 set. 2013.

Oiticica, Hélio [atribuído]. “Primeiro acontecimento poético-urbano”, *Press-release* [s.d.], disponível em: <novo.itaucultural.org.br/projeto/programa-helio-oiticica>. Acessado em 31 out. 2014.

Ferramentas



















Traduções

O dedão do pé Georges Bataille

Le gros orteil • Tradução Diego Passos

O dedão do pé é a parte mais *humana* do corpo humano, no sentido de que nenhum outro elemento do corpo é tão diferenciado do elemento correspondente do macaco antropoide (chimpanzé, gorila, orangotango ou gibão). Isso se deve ao fato de que o símio é arborícola, enquanto que o homem se desloca sobre o solo sem se pendurar em galhos, tornando-se ele mesmo uma árvore, isto é, elevando-se ereto no ar como uma árvore, e tanto mais belo quanto correta for sua ereção. Também, a função do pé humano consiste em dar um assentamento firme a essa ereção da qual o homem tanto se orgulha (o dedão do pé, cessando de servir à preensão eventual de galhos de árvore, pisa o chão no mesmo plano que os outros dedos).

Mas, qualquer que seja o papel desempenhado na ereção por seu pé, o homem, que tem a cabeça leve, isto é, elevada em direção ao céu e às coisas do céu, visualiza-o como um escarro sob o pretexto de que tem esse pé na lama.

Embora no interior do corpo o sangue flua em igual quantidade de cima para baixo e de baixo para cima, tende-se a tomar partido pelo que se eleva, e a vida humana é vista erroneamente como uma elevação. A divisão do universo em inferno subterrâneo e em céu perfeitamente puro é uma concepção indelével, a lama e as trevas sendo os *princípios* do mal como a luz e o espaço celeste são os *princípios* do bem: com os pés no barro mas a cabeça mais ou menos na luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevaria para sempre ao espaço puro. A vida humana comporta na realidade a ira de verificar que se trata de um movimento de vaivém do abjeto ao ideal, e do ideal ao abjeto, ira que pode incidir facilmente sobre um órgão tão *baixo* como um pé.

O pé humano é comumente submetido a suplícios grotescos que o tornam disforme e raquítico. Ele é imbecilmente condenado aos calos, às durezas e aos joanetes; e, se considerarmos os costumes que estão em via de desaparecimento, a sujeira mais repugnante: a expressão camponesa “ela tem

1 Bataille, Georges. *Le gros orteil* [1929]. Tours. Farrago, 2006.

as mãos sujas como temos os pés”, que hoje já não é admissível por toda a coletividade humana, era-o no século XVII.

O pavor secreto causado ao homem por seu pé é uma das explicações da tendência a dissimular tanto quanto possível o seu comprimento e a sua forma. Os saltos, mais ou menos altos, segundo o sexo, privam o pé de seu caráter baixo e plano.

Além disso, esta inquietude se confunde frequentemente com a inquietude sexual, o que é particularmente marcante entre os chineses, os quais, após atrofiar os pés das mulheres, os situam no ponto mais extremo de seus recalques. Nem mesmo o marido deve ver os pés nus de sua mulher e, de modo geral, é incorreto e imoral olhar os pés das mulheres. Os confessores católicos, adaptando-se a esta aberração, perguntam aos seus penitentes chineses “se eles não olharam os pés das mulheres”.

A mesma aberração reaparece entre os turcos (turcos do Volga, turcos da Ásia Central), que consideram imoral mostrar os pés nus e inclusive dormem de meias.

Nada de semelhante se pode citar na antiguidade clássica (fora o curioso uso de solas muito altas nas tragédias). As matronas romanas mais pudicas deixavam ver constantemente seus dedos do pé desnudos. Por outro lado, o pudor do pé desenvolveu-se excessivamente no curso dos tempos modernos e somente desapareceu no século XIX. Solomon Reinach expôs amplamente este desenvolvimento num artigo intitulado *Pieds pudiques*² [Pés pudicos], insistindo no papel da Espanha, onde os pés das mulheres foram objeto da mais angustiada inquietude e, assim, causa de crimes. O simples fato de se deixar ver o pé calçado para fora da saia era considerado indecente. Em hipótese alguma era possível tocar o pé de uma mulher, sendo esta familiaridade, com alguma exceção, mais grave que qualquer outra. Naturalmente, o pé da rainha era o objeto da proibição mais terrível. Assim, segundo a senhora de Aulnoy, o conde de Villamediana, estando apaixonado pela rainha Isabel, cogitou provocar um incêndio para ter o prazer de a carregar nos braços dele: “A casa, que valia cem

2 Em *L'Anthropologie*, 1903: 733-736; reimpresso em *Cultes, mythes et religions*, t. I, 1905: 105-110.

mil escudos foi quase toda destruída, mas ele consolou-se quando, aproveitando uma ocasião favorável, tomou a soberana em seus braços e a levou por uma pequena escada. Ali, tomou-lhe algumas liberdades e, *o que foi muito notado neste país, chegou até mesmo a tocar-lhe o pé*. Um pequeno pajem viu aquilo, reportou o assunto ao rei e este vingou-se matando o conde com um tiro de pistola”.

É possível ver nessas obsessões, como o fez Salomon Reinach, um refinamento progressivo de pudor que, pouco a pouco, pode alcançar a panturrilha, o tornozelo e o pé. Em parte bem fundamentada, esta explicação, no entanto, não é suficiente se quisermos dar conta da hilaridade comumente provocada pela simples imaginação dos *artelhos*. O jogo de caprichos e espantos, de necessidades e de distrações humanas é, de fato, tal que os dedos das mãos significam as ações hábeis e os caracteres sólidos e os dedos dos pés, o embrutecimento e a idiotia rasteira. As vicissitudes dos órgãos, o pulular dos estômagos, das laringes, dos miolos atravessando espécies de animais e de indivíduos inumeráveis, arrastam a imaginação por fluxos e refluxos que não segue voluntariamente, por aversão a um frenesi ainda sensível, mas penosamente, nas palpitações sangrentas dos corpos. O homem imagina-se de bom grado semelhante ao deus Netuno, impondo majestosamente o silêncio às suas próprias ondas, enquanto as ondas barulhentas das vísceras se incham e se reviram quase sem cessar, pondo fim bruscamente à sua dignidade. Cego, porém tranquilo, e desprezando com estranheza sua obscura baixaza, um personagem qualquer, disposto a evocar em seu espírito as grandezas da história humana, por exemplo, quando seu olhar se dirige a um monumento testemunha da grandeza de seu país, seu impulso é detido por uma dor atroz em seu dedão do pé, pois o mais nobre dos animais tem, contudo, calos nos pés, ou seja, ele tem pés e estes pés, independentemente dele, levam uma existência ignóbil.

Os calos nos pés distinguem-se das dores de cabeça e das dores de dente pela sua baixaza, e só são risíveis em razão de uma ignomínia, explicável pela lama onde estão os pés. Assim como, pela sua atitude física, a espécie humana se afasta *tanto quanto pode* da lama terrestre, por outro lado um riso espasmódico leva seu júbilo ao cúmulo cada vez que o seu impulso mais puro

termina por fazer cair na lama a sua própria arrogância. Concebe-se que um dedo do pé, sempre mais ou menos defeituoso e humilhante, ou seja, análogo psicologicamente à queda brutal de um homem, quer dizer, à morte. O aspecto hediondamente cadavérico e ao mesmo tempo espalhafatoso e orgulhoso do dedão corresponde a esse escárnio e dá uma expressão aguda à desordem do corpo humano, obra de uma discórdia violenta entre os órgãos.

A forma do dedão do pé, no entanto, não é especificamente monstruosa: nisto diferente de outras partes do corpo, o interior de uma boca bem aberta, por exemplo. Apenas as deformações secundárias (mas comuns) puderam dar à sua ignomínia um valor burlesco excepcional. Ora, é cada vez mais oportuno dar conta dos valores burlescos por uma extrema sedução. Mas somos levados aqui a distinguir categoricamente duas seduções radicalmente opostas (cuja confusão habitual ocasiona os mais absurdos mal-entendidos de linguagem).

Se há no dedão do pé um elemento sedutor, é evidente que não se trata de satisfazer uma aspiração elevada, por exemplo, o gosto perfeitamente indelével que, na maioria dos casos, induz a preferir as formas elegantes e corretas. Ao contrário, se escolhermos por exemplo o caso do conde de Villamediana, podemos afirmar que o prazer que ele teve ao tocar o pé da rainha estava em relação direta com a feiura e a repugnância representadas pela *baixeza* do pé, praticamente pelos pés mais disformes. Mesmo supondo que o pé da rainha fosse perfeitamente harmonioso, foi, entretanto, dos pés disformes e embarrados que ele obteve seu encanto sacrílego. Sendo uma rainha *a priori* um ser mais *ideal*, mais etéreo que qualquer outro, ele foi humano até o dilaceramento de tocar o que nela não se diferenciava muito do pé fedido de um soldado raso. Submeter-se a uma sedução que se opõe radicalmente àquelas que causam a iluminação e a beleza ideal: as duas ordens de sedução são frequentemente confundidas porque nos agitamos continuamente de uma a outra, e, dado a esse movimento de vaivém, que ela leva a termo em um sentido ou no outro, a sedução é tanto mais viva quanto o movimento for mais brutal.

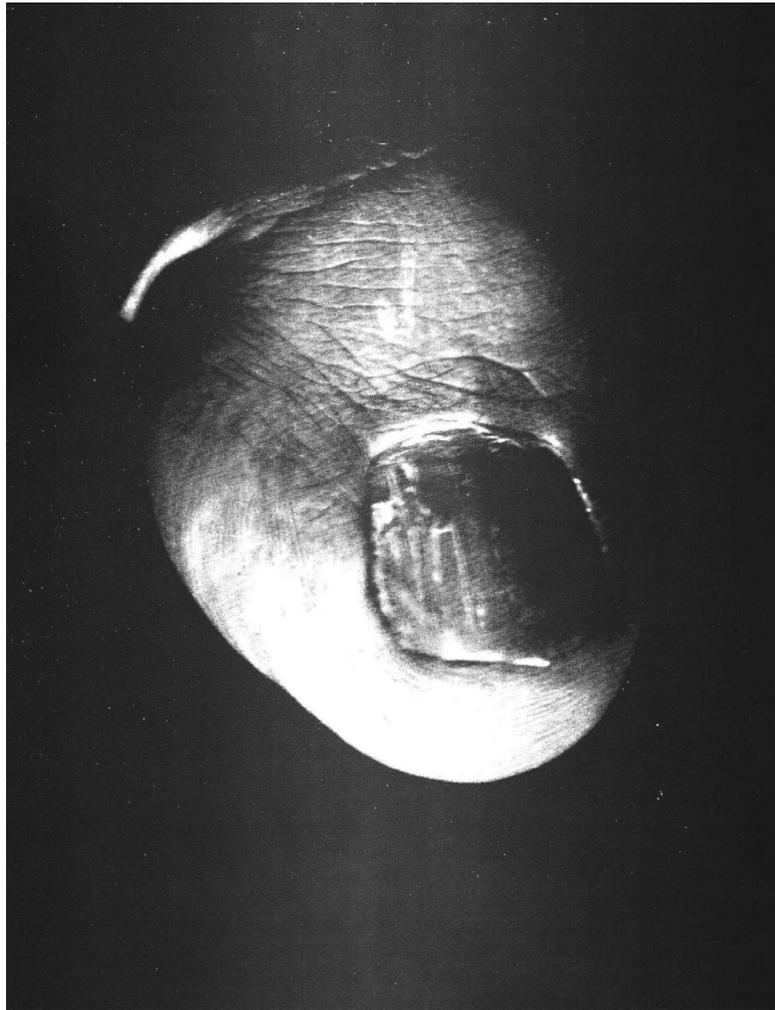
No caso do dedão do pé, o fetichismo clássico do pé, que culmina em lambar os seus dedos, indica categoricamente que se trata de baixa sedução, o

que dá conta de um valor burlesco sempre mais ou menos ligado aos prazeres reprovados por aqueles homens cujo espírito é puro e superficial.

O sentido deste artigo apoia-se em uma insistência em questionar direta e explicitamente aquilo que seduz, sem tomar em conta a cozinha poética, que em definitivo não é mais que um desvio (a maioria dos seres humanos são naturalmente débeis e não podem se abandonar a seus instintos a não ser na penumbra poética). Um retorno à realidade não implica nenhuma nova aceitação, mas quer dizer que somos seduzidos rasteiramente, sem transposição e até gritarmos, esbugalhando os olhos: esbugalhando-os diante de um dedão do pé.



25. Jacques-André Boiffard
Dedão do pé feminino, 24 anos
1929



26. Jacques-André Boiffard
Dedão do pé masculino, 30 anos
1929

Notas sobre o que procuro Georges Perec

*Notes sur ce que je cherche*¹ • Tradução Diego Passos

Se tento definir o que procurei fazer desde que comecei a escrever, a primeira ideia que me vem ao espírito é que jamais escrevi dois livros parecidos, que jamais tive vontade de repetir uma fórmula em um livro, um sistema ou uma maneira elaborada em um livro precedente.

Essa versatilidade sistemática muitas vezes desencaminhou certos críticos preocupados em encontrar, de um livro a outro, a “pegada” do escritor; e, sem dúvida, ela também desconcertou alguns dos meus leitores. Ela me rendeu a reputação de ser um tipo de computador, uma máquina de produzir textos. Da minha parte, eu me compararia, de preferência, a um camponês que cultiva vários campos; em um, beterrabas, em outro, alfafa, num terceiro, milho, etc. Da mesma maneira, os livros que escrevi se relacionam a quatro campos diferentes, quatro modos de interrogação que enunciam, talvez, no fim das contas, a mesma questão, mas enunciam-nas segundo perspectivas particulares correspondendo a cada vez, para mim, a um outro tipo de trabalho literário.

129

A primeira dessas interrogações pode ser qualificada de “sociológica”: como observar o cotidiano; ela está na partida de textos como *Les Choses* [As coisas], *Espèces d'espaces* [Espécies de Espaços], *Tentative de description de quelques lieux parisiens* [Tentativa de descrição de alguns lugares parisienses], e do trabalho realizado com a equipe da *Cause commune* [Causa comum] ao redor de Jean Duvignaud et Paul Virilio; a segunda é de ordem autobiográfica: *W ou le souvenir d'enfance* [W ou a lembrança de infância], *La Boutique obscure* [A Butique obscura], *Je me souviens* [Eu me lembro], *Lieux où j'ai dormi* [Lugares onde dormi], etc.; a terceira, lúdica, retorna ao meu gosto pelas constrições, as proezas, as “escalas”, a todos os trabalhos cujas pesquisas do *OuLiPo* me deram a ideia e os meios: palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palavras-cruzadas, etc.; a quarta, enfim, concerne ao romanesco, ao gosto das histórias e das peripécias, à vontade de escrever livros que se devorem de barriga vazia na sua cama; *La Vie mode d'emploi* [A Vida

1 Perec, Georges. “Notes sur ce que je cherche” [1978], in *Penser/Classer* [1985]. Paris: Seuil, 2003.

modo de usar] é o exemplo típico.

Essa repartição é um pouco arbitrária e poderia ser muito mais nuançada: quase nenhum dos meus livros escapam totalmente a uma marca autobiográfica (por exemplo, inserindo em um capítulo em curso uma alusão a um evento ocorrido no dia); quase nenhum se faz sem que eu não tenha recorrido a tal ou tal construção ou estrutura oulipiana, apenas a título simbólico e sem que a dita estrutura ou construção me constrinja no quer que seja.

Na verdade, me parece que, além desses quatro polos que definem os quatro horizontes do meu trabalho – o mundo que me rodeia, minha própria história, a linguagem, a ficção -, minha ambição de escritor seria de percorrer toda a literatura do meu tempo sem jamais ter o sentimento de retornar sobre os meus passos ou de caminhar novamente nos meus próprios traços, e de escrever tudo o que é possível a um homem de hoje escrever: livro grossos e livros curtos, romances e poemas, dramas, libretos de ópera, romances policiais, romances de aventura, romances de ficção-científica, folhetins, livros para crianças...

130

Eu jamais estive à vontade para falar de uma maneira abstrata, teórica, do meu trabalho; mesmo se o que eu produzo parece vir de um programa há muito tempo elaborado, de um projeto de longa data, eu creio, de preferência, encontrar – e provar – meu movimento caminhando-o: da sucessão dos meus livros nasce, para mim, o sentimento, às vezes reconfortante, às vezes desconfortável (porque sempre suspenso a um “livro porvir”, a um inacabamento designando o indizível para que tende desesperadamente o desejo de escrever), que eles percorrem um caminho, balizam um espaço, traçam um itinerário tateante, descrevem ponto a ponto as etapas de uma pesquisa cujo “porquê” não saberia dizer, mas somente o “como”: eu me sinto confuso que os livros que eu escrevi se inscrevam, tomem sentido em uma imagem global que eu faço da literatura, mas me parece que eu não poderia jamais capturar precisamente esta imagem, que ela é para mim um para além da escrita, um “por que escrevo” ao qual só posso responder escrevendo, diferindo, incessantemente, o instante mesmo onde, cessando de escrever, esta imagem se tornaria visível, como um quebra-cabeça inexoravelmente acabado.

O des-obraimento da arte Stephen Wright

Le dés-œuvrement de l'art' • Tradução Diego Passos

A arte, como o diálogo, exige sempre o novo; espera-se o imprevisível – o que não capturaremos, nem dominaremos jamais, mas diante do que provamos o sentimento de *viver* alguma coisa. Ora, a arte não busca mais encarnar a experiência do imprevisível em obras. Sempre pensada como uma portadora de valor ou como valor encarnado, a noção de obra se revela hoje menos descritiva que normativa, e enquanto tal, singularmente inadaptada a pensar a produção artística mais contemporânea, cada vez mais voltada em direção a processos abertos. É pelo viés do imprevisível que a arte se revela não objeto, mas ação; o imprevisível designa o momento onde pela ação se *produz o ser*.

A estética terá realizado um progresso decisivo quando, pondo-se em compasso com a realidade das práticas de hoje, ela terá feito seu luto do pressuposto segundo o qual a arte não se deixa apreender senão através das *obras* que a mediatizam e a encarnam. Ela seria, assim, desvencilhada de um legado do Renascimento, de um paradigma que, entretendo uma contiguidade enganosa entre obra e arte – entre o que é dado a perceber e o valor estético que lhe atribuímos -, contribui, sem se dar conta, a manter uma visão hierarquizante da arte, onde o processo se vê depreciar em benefício da obra acabada. Persistindo em identificar obra e arte, condena-se não somente à produção de descrições forçosamente embebidas de muitas ações artísticas contemporâneas onde a *obra* se faz, frequentemente, tela à *atividade* artística – mas ainda a reforçar as normas no seio do campo da arte. Os inimigos inveterados da arte contemporânea, Jean Clair em primeiro, reconheceram – e denunciaram – a inadequação entre o que se apresenta, geralmente, como “obras” e toda definição substantiva desse termo, mesmo que o seu diagnóstico normativo, petrificado de nostalgia, desses “exércitos de desobrados de nosso tempo”, em outras palavras, esses “artistas sem obra, sem talento, nem ofício”², permaneça perfeitamente inoperável. Vaiar a quase totalidade da arte de seu tempo é, seguramente, uma

1 Wright, Stephen. “Le dés-œuvrement de l'art”, in *Mouvements* n° 17, p. 9-13, septembre-octobre 2001.

2 Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, 2000.

posição concebível, mas uma hostilidade tão grande exclui, *a priori*, a própria possibilidade de compreender o que há para compreender na produção artística atual.

A desconfiança dos artistas em relação à obra de arte não data de hoje. A estética romântica celebrava o fragmento em relação à obra acabada, ora, hoje as proposições artísticas não remetem a nenhuma totalidade ausente. Por sua parte, os movimentos de vanguarda dos anos sessenta, o *Fluxus*, principalmente, procurou combater toda forma de reificação (e toda reificação das formas) recusando o objeto. No entanto, vemos hoje em dia a que ponto o traço - fotográfico, filmico – se substitui pelo que teve lugar, e se introduz sob forma de obra em um circuito de trocas, adquirindo um valor de troca que não tem nada a ver com seu valor inicial. Ora, se os ataques dos movimentos de vanguarda frequentemente convergiram sobre o *objeto* de arte – “mercadoria absoluta” segundo Marx, pois imagem mesma do valor -, poucos artistas hoje *recusam* o objeto, sua recusa pura e simples ressaltando um maneirismo. Mas cada vez mais artistas implementam estratégias que colocam em crise os parâmetros constitutivos da noção de obra, favorecendo uma arte que se mantém aberta e processual, que não se preocupa com critérios habituais de sua divulgação e de sua difusão, em outras palavras, da promoção da obra. Suas estratégias são múltiplas: inscrição em um processo de modificações permanentes; pesquisa de intervenção de fatores externos que minem a perenidade da proposição; solicitação de colaboradores mais ou menos informais, que devêm coautores; manipulação do acaso (e não o acaso ao estado doméstico como os surrealistas, que tomavam o cuidado de limitar os desgastes à obra-encarnação); interrogação da ideia de valores encarnados embasada sobre o princípio da troca, etc. Se nada aproxima esses diferentes artistas, eles se encontram todos, como nota Pascal Nicolas-Le Strat, em torno de uma intenção comum de “liberar a criação de seu aparato conclusivo, propondo uma outra modulação, ao mesmo tempo intensiva e extensiva”³.

3 Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique*, L'Harmattan, 1998: 55.

É difícil de se pensar a arte que se faz nos termos de um conceito tão normativo quanto o de obra. Contrariamente às teorias estéticas fortemente normativas que predominaram no século XX, que faziam da arte o “barômetro da condição humana”, até mesmo um “*ersatz* de ativismo”⁴, a estética deve manter uma neutralidade de princípio se ela quiser ser capaz de apreender a produção artística como um todo. É por isso que a *estética relacional* de Nicolas Bourriaud não constitui uma *teoria* estética, mas uma teorização partidária de uma tendência na arte de hoje, ainda que sua obra abunde em intuições sobre as práticas contemporâneas. Seu postulado de base, sabe-se, é que “a esfera de relações humanas [constitui] o *link* da obra de arte”, o sentido da obra nascendo do “movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço de exposição”⁵. Constatando que o conceito de obra está seriamente minado pelas próprias práticas que ele defende, Bourriaud busca, contudo, salvá-lo diluindo-o e complexificando-o: “a obra de um artista é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha”⁶. Por que tanto “contorcionismo” conceitual para defender um “ponto”, se são os meandros da “linha” que contam para o artista?

133

Frente às provocações das vanguardas, a definição de obra de arte não cessou de ser amaciada ao longo do século XX, e as revisões propostas por Bourriaud – que preserva a noção a estendendo ao conjunto do dispositivo concebido pelo artista para gerar as contingências – são as mais recentes. Por “obra”, designa-se hoje, tanto objetos materiais quanto imateriais. Mas designa sempre implicitamente uma proposição terminada. A noção de *obra* implica, de fato, uma causalidade e uma hierarquia entre processo e finalidade, uma diferença entre duas etapas, cuja primeira é subordinada à segunda. E é precisamente essa temporalidade, própria à obra, que é cada vez mais minada. A arte atual não se implementa depois do surgimento da obra, mas ao longo de uma conduta processual de criação; sua finalidade é coextensiva ao

4 Rainer Rochlitz, “Une greffe réussie et un rejet – L’esthétique analytique em France”, in *Critique* n°. 649-650, juin-juillet 2001: 566.

5 Nicolas Bourriaud, *L’esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998: 85.

6 Ibid.: 20-21.

processo. Por essa atenção regular ao devir artístico do projeto, às custas de seu acabamento, a arte atual se inscreve ainda mais no tempo que no espaço, interrogando implicitamente a noção de *tempo público*, mais que aquela, muitas vezes repetida no meio da arte, de espaço público. As modalidades de encenação próprias às instituições atuais se mostram inadaptadas a este respeito.

A decomposição da arte material

Como explicar este “des-obraimento” contemporâneo? Sem dúvida, ele é apenas parcialmente devido ao esgotamento das formas tradicionais. Existe, afinal, muitos artistas que continuam e continuarão a produzir obras, não somente por vício profissional, nem sob a pressão – esmagadora, é verdade – do mercado e das instituições, mas para determinar as questões deixadas inexploradas na história da arte. Mas, para o artista de hoje, fazer uma obra é, doravante, uma opção como outra. O erro seria confundir uma contiguidade ocasional entre arte e obra, por uma identidade necessária. A obra de arte é (tornou-se) um tipo de proposição artística entre outras – uma espécie de “meta-gênero”, que inclui outros gêneros como a pintura, a instalação. A explicação do des-obraimento reside na posição que ocupa a arte no sistema global da economia geral. A atividade artística, igualmente a outras ações sociais, é afetada pela nova composição antropológica do trabalho, isto é, pela generalização do trabalho imaterial, e pelo lugar da escolha que esta se arroga na sociedade capitalista pós-fordista.

O artista inglês Michael Landy propôs recentemente uma reflexão singular sobre o destino da obra de arte – da obra do artista – e do seu lugar nesta economia, decompondo literal e sistematicamente a totalidade de seus próprios bens materiais. O artista passou um ano a inventariar tudo o que ele possuía. Ele era proprietário, aparentemente, de 7006 coisas diferentes, que ele classificou em dez categorias: roupas, móveis, aparelhos eletrônicos, alimentos perecíveis, automóvel, etc. Os 7006 objetos foram colocados em sacos plásticos, cuja etiqueta indicava o número de série sob o qual ele os havia registrado em um

primeiro banco de dados. A última e pública fase de *Break Down* prosseguiu, com o mesmo rigor diligente, em uma grande loja desativada em pleno centro do bairro comercial de Londres⁷. Landy instalou uma linha de montagem onde, durante os quinze dias da instalação, uma equipe de operários, vestidos de macacão azul, procedeu a desmontagem metódica dos objetos. Todos os dias, um novo lote de artigos era descarregado sobre a esteira transportadora a fim que os operários desmontassem tudo o que pudesse ser desmontado, depois triando os elementos segundo seu material (metais, papel, cerâmica, etc.) que eles em seguida picaram, granularam etc. Dos bens que, em parte, definiram a identidade e materializaram a memória do artista, resta apenas um banco de dados catalogando seu peso, cor ... Se os *ready-made* de Duchamp levantaram a questão da obra de arte no alvorecer da era fordista, essa linha de desmontagem, transformando simbolicamente objetos manufaturados em um inventário informatizado, a levanta novamente a partir de novas modalidades produtivas que caracterizam o capitalismo contemporâneo. Michael Landy não produziu nenhuma obra; a instalação performativa era apenas o aspecto tangível de um processo. Era, além disso, um projeto colaborativo, cujo artista foi somente um gestor. Isto é exemplar da atividade artística de hoje, que além da produção de obras, realça a boa *gestão das contingências*; os artistas, eles, se tornaram gerentes de signos, de gestos, em suma, gestores de contingências que ocorrem em um processo sem finalidade, no qual o sentido – todo o sentido que há – é imanente.

135

Em um estudo notável sobre o trabalho artístico em terrenos industriais abandonados, Nicolas-Le Strat afirma que nossa época se caracteriza por uma generalização de “criatividade difusa”⁸. Uma vez que, de fato, a obra encarnava uma mais-valia que o artista lhe conferia. Mas, em uma época de criatividade difusa, a produção de imagens e de objetos de qualidade não sendo mais o apanágio só de artistas, o eixo da atividade artística se deslocou de uma lógica conclusiva, visando a realização de obras, em direção a processos abertos. Ora, esse fato delineia um problema bem real para os gestores de museus, assim

7 *Break Down*, loja C&A, Londres, 10-24 de fevereiro de 2001.

8 Nicolas-Le Strat, op. cit.

como para os *marchands* de arte que devem respectivamente mostrar e vender alguma coisa: pois, o que se poderia expor em nossos museus e galerias quando admite-se que os elementos materiais dos dispositivos são apenas produtos derivados, simples *ersatz* de uma ativação que teve lugar alhures?

O *ex-situ* ressitado, ou, a arte deceptual

Por isso, o visitante dos museus de arte contemporânea é cada vez mais e com mais frequência, confrontado com um novo gênero de arte – um gênero que se ignora e que proponho de chamar “arte deceptual”. Trata-se de uma arte inativa, ou melhor, desativada, cujo prazer estético que ela fornece é tão fraco (para não dizer inexistente) quanto o conceito é rico. Arrancada do contexto e do processo que lhe conferia seu sentido, ela devém uma forma “involuntária” de arte *conceitual*. Mas, como a proposição inicial não tinha nada da frieza própria ao gênero conceitual, frente aos testemunhos videográficos, textuais, fotográficos que documentam uma experiência, doravante inacessível, sente-se uma forte *decepção*.

136

Um exemplo entre tantos outros. O curador Carlos Basualdo escolheu apresentar, em *De l'adversité nous vivons*⁹ [Da adversidade vivemos], o Coletivo Cambalache, um coletivo de jovens artistas colombianos que trabalha sobre a troca. Ele apresenta, como uma instalação, o *Museu da rua*, um projeto concebido inicialmente como um mercado de rua em um bairro pobre de Bogotá, onde se organizava a troca de diversos objetos. Esse projeto, que se quer uma análise viva e dinâmica da relação entre o valor e a troca – a *livre troca*, precisamente -, comporta um número indeterminado de objetos que foram trocados dezenas, até mesmo centenas de vezes. É uma proposição que se rematerializa e se desmaterializa constantemente, cuja identidade reside no tempo e não nos objetos, que não são, por definição, jamais os mesmos. Ora, o que se vê no cubo branco do Museu? Uma série de fotos testemunhas de um processo arrancado do contexto que lhe pertencia intrinsecamente. De maneira perfeitamente factível, e

⁹ Exposição coletiva de artistas latino-americanos no Museu de arte moderna da cidade de Paris, 1º de junho a 30 de setembro de 2001.

sob o olhar vagamente desaprovador do vigia, um cartaz convida discretamente o visitante a trocar alguma coisa por um dos objetos espalhados sobre uma mesa. Poucos, nessas condições, ousam-no fazer; a coleção intercambiável se reifica. Como uma boa parte da arte de hoje, exposta em lugares reservados a este efeito, a experiência é, ao mesmo tempo, conceitual e decepcionante: “deceptual”. A questão se coloca, obviamente, a saber o que se poderá expor nos museus do futuro, senão entulhantes produtos derivados. Até que não se pense minuciosamente a arquitetura social de nossos museus – a saber, o valor de uso –, devemos nos satisfazer com uma arte cada vez mais deceptual.

Ainda em 1967, buscando relativizar os gestos dos movimentos de vanguarda, o historiador da arte Robert Klein formulou as duas seguintes questões, acreditando assim excluir toda a inclinação a um *des-obra*mento da arte: “Imagine um estado de coisas onde a arte se passaria pelas obras? Ou imagine obras que não sejam encarnações de valores e a solidificação de experiências? Para estar seguro que o eclipse do objeto de arte é apenas um eclipse, dever-se-ia poder excluir *a priori* as duas eventualidades¹⁰”.

Os eventos ocorridos no ano seguinte demonstraram o quanto essa retórica normativa da solidez e da encarnação é inadequada. Os artistas de hoje são contemporâneos de uma sociedade em que não faltam projetos, proposições políticas, mas que pena, singularmente, a encontrar as formas para canalizá-las; exaltar uma tal “solidificação” da experiência corre o risco de encerrar visões políticas vindouras. As experiências criadoras operadas por artistas contemporâneos somente esboçam um horizonte, sem formular um além que fixaria limites ao nosso imaginário. Tal é, sem dúvida, seu valor de uso.

10 Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, 1967: 410.

