





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**CONTÁGIOS POÉTICOS NO ESPAÇO:  
POR AÇÕES NO CONTEXTO URBANO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Elias Edmundo Maroso**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2014**

# **CONTÁGIOS POÉTICOS NO ESPAÇO: POR AÇÕES NO CONTEXTO URBANO**

**por**

**Elias Edmundo Maroso**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais / Linhas de Pesquisa Arte e Tecnologia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de  
**Mestre em Artes Visuais**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2014**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Mestrado em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a dissertação

**CONTÁGIOS POÉTICOS NO ESPAÇO:  
POR AÇÕES NO CONTEXTO URBANO**

elaborada por

**Elias Edmundo Maroso**

como requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Artes Visuais

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**  
(PRESIDENTE / ORIENTADOR - UFSM)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Albani de Carvalho**  
(MEMBRO CONVIDADA - UFRGS)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos**  
(MEMBRO CONVIDADA - UFRGS)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréia Machado Oliveira**  
(MEMBRO SUPLENTE – UFSM)

Santa Maria, 25 de Março de 2014.

# AGRADECIMENTOS

Presto aqui agradecimentos aos que colaboraram direta ou indiretamente na realização desta proposta, estudo e dissertação. A pesquisa em Artes Visuais esteve atravessada por diferentes contribuições e, com elas, outro corpo atuante veio à superfície.

O primeiro, à família próxima, pela constante crença em minhas ideias e espaço concedido a tantas aventuras criativas, mesmo que, por vezes, vão de contramão ao que se entende trivialmente como êxito profissional. Em especial, à Irani Maria Follmann, mãe-cúmplice de aspirações, pelo seu sorriso e força de vida que me contagia.

À professora e orientadora Reinilda Minuzzi, por sua dedicação e acompanhamento na estruturação conjunta do trabalho e grande liberdade a mim conferida, acreditando em meu potencial, dos momentos iniciais à finalização da proposta. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM e à CAPES por dar subsídios para o desempenho desta pesquisa.

À Suzana Gruber, de importância imensa sobre o que entendo como artista e profissional atuante, pelas lições sobre o louco compromisso da arte, ensinando-me a ser autor da própria vida. Aos companheiros da *Sala Dobradiça*, Alessandra Giovanella, Desirée Tibola e Gabriel Araújo, com os quais venho construindo vivências coletivas de produção artística.

Ao oráculo particular para inquietações no pensamento e na prática, feito das presenças marcantes e afetivas de Guilherme Corrêa, Lúcia Dalmaso e Leonardo Palma. Aos amigos que me deram suporte para as ações desenvolvidas Alinne Zucolotto, Antonio José dos Santos Filho (Braziliano), Hagner Saenger, Jorge Gularte. Luana Oliveira, Maurício Pergher e Rafael Heinen.

E, por fim, meu agradecimento à Comissão Examinadora da presente dissertação, pelas considerações cuidadosas e pertinentes que contribuiram para o enriquecimento tanto do exercício acadêmico quanto do fazer artístico. Os caminhos são muitos, dos percorridos aos que sugerem novos trajetos. Estou diante deles como um horizonte, sempre para a eletricidade, o devaneio e o desejo.

*“La montaña tiene mil metros de altura. He decidido comérmela poco a poco. Es una montaña como todas las montañas: vegetación, piedras, tierra, animales y hasta seres humanos que suben y bajan por SUS laderas.*

*Todas las mañanas me echo boca abajo sobre ella y empiezo a masticar lo primero que me sale al paso. Así me estoy varias horas. Vuelvo a casa con el cuerpo molido y con las mandíbulas deshechas. Después de un breve descanso me siento en el portal a mirarla en azulada lejanía.*

*Si yo dijera estas cosas al vecino de seguro que reiría a carcajadas o me tomaría por loco. Pero yo, que sé lo que me traigo entre manos, veo muy bien que ella pierde redondez y altura. Entonces hablarán de trastornos geológicos.*

*He ahí mi tragedia: ninguno querrá admitir que he sido yo el devorador de la montaña de mil metros de altura.”*

Virgilio Piñera, 1953.

# RESUMO

Universidade Federal de Santa Maria  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Mestrado em Artes Visuais  
Poéticas Visuais / Arte e Tecnologia

## **CONTÁGIOS POÉTICOS NO ESPAÇO: POR AÇÕES NO CONTEXTO URBANO**

AUTOR: ELIAS EDMUNDO MAROSO

ORIENTADOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de março de 2014.

Sala Cláudio Carriconde, Centro de Artes e Letras / UFSM

A presente dissertação de mestrado refere-se a uma pesquisa em Poéticas Visuais / Arte e Tecnologia cujo interesse está na criação de intervenções urbanas e suas derivações artísticas por meio de ações e objetos projetados com recursos analógicos e digitais, os quais buscam estabelecer relações de contágio com o contexto de inserção. Como relatos em um arranjo possível, o texto caracteriza-se pela distribuição de propostas artísticas conforme assuntos destacados em três capítulos. Tal abordagem se inicia por uma discussão dos elementos basilares e condutores das ações na cidade, em que se delimita o contágio na qualidade de conceito operatório vinculado a procedimentos *site specific*. O processo de realização das propostas artísticas segue premissas do método cartográfico e dos princípios da poética a partir de um trajeto que perpassa apontamentos filosóficos sobre o diagrama, o encontro e a combinação. Em seguida, desenvolvem-se considerações acerca do meio urbano e das práticas que tomam o cotidiano como campo de atuação, atreladas às ações produzidas durante a pesquisa em questão. Além de serem executadas rotinas de pontuações na rua, de enfático vínculo com o registro fotográfico, o objeto, enquanto categoria tridimensional das artes visuais, é explorado e destaca um modo de construção mediante projeções em aplicativos gráficos digitais para, em alguns casos, serem materializados e instalados sobre dados arquitetônicos da urbe. Como resultado da pesquisa, são apresentadas oito proposições em arte as quais compreendem o uso de diferentes recursos técnicos, estes ancorados por aportes e referenciais que tomam como problemas o uso ético-estético da linguagem, o atravessamento de lugares diversos e a arte implicada no âmbito sócio-político.

Palavras-chaves: contágio, intervenção, contexto urbano, arte e tecnologia

# ABSTRACT

Federal University of Santa Maria  
Postgraduate Programme in Visual Arts/Master's Degree in Visual Arts  
Visual Poetics/Art and Technology

## POETIC CONTAGION IN SPACE: TOWARDS ACTIONS IN THE URBAN CONTEXT

AUTHOR: ELIAS EDMUNDO MAROSO  
SUPERVISOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Date and place of oral defence: Santa Maria, 25 March 2014.

Sala Cláudio Carriconde, Centre of Arts and Languages/UFSM.

This master's dissertation refers to a research in Visual Poetics/Art and Technology whose interest lies in the creation of urban interventions and their artistic derivations through actions and objects projected by analog and digital resources, which intend to establish relations of contagion with the context of insertion. As accounts in a possible arrangement, the text is characterised by the distribution of artistic propositions in accordance with topics covered in three chapters. Such an approach begins with a discussion of elements that are fundamental and leading of actions in the city, where contagion is circumscribed in the quality of operating concept linked to *site-specific* procedures. The process of realisation of the artistic procedures follows premises of the cartographic method and of the principles of poietic as from a trajectory that pervades philosophical remarks on the diagram, the encounter, and the combination. Subsequently, considerations are developed regarding the urban milieu and the practices that take the everyday as their field of action, connected to the actions produced during this research. Besides routines of observation on the street, of emphatic link with the photographic register, the object — as a tridimensional category in visual arts — is explored and highlights a way of constructing through projections on digital graphic softwares so that they are, in some cases, materialised and installed in architectural monuments in the urbe. As a result of the research, eight propositions in art are presented, which comprehend the usage of different technical resources, being these anchored on frameworks and references that take as their problems the ethical-aesthetic usage of language, the crossing of several places, and the art implied in the social-political sphere.

Keywords: contagion, intervention, urban context, art and technology.



# LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama introdutório para Regiões/Capítulos. Lápis sobre papel e edição digital.	9
Figura 2 – Diagrama para <i>Site Specific</i> e Contágio. Lápis sobre papel e edição digital.	21
Figura 3 – Detalhes de mapas mentais a partir de aplicativo para computador.	36
Figura 4 – Diagrama para Desenhos de Método. Grafite sobre papel e edição digital.	37
Figura 5 – Projeção multimídia de diagrama para recinto expositivo.	38
Figura 6 – <i>Texto Prático</i> , imagem da página 39. Fotografia e edição digital.	40
Figura 7 – <i>Texto Prático</i> em tipografia <i>Recombinante.tff</i> .	41
Figura 8 – Fragmento de <i>Texto Prático</i> . Intervenção urbana. Santa Maria 2013-2014.	42
Figura 9 – Plano de distribuição de destinos para <i>Texto Prático</i> .	48
Figura 10 – Logo <i>Espaço Recombinante</i> (esquerda-superior) e combinações espontâneas feitas por internautas.	50
Figura 11 – Abecedário maiúsculo/minúsculo e caracteres básicos para <i>Recombinante.tff</i> .	52
Figura 12 – Processo para tipografia <i>Recombinante.tff</i> – esboço manual, estudo em aplicativo gráfico vetorial e produção do arquivo formato <i>True Type Font</i> .	52
Figura 13 – Montagem para <i>Texto Prático</i> na Sala Cláudio Carricondo, CAL / UFSM.	55
Figura 14 – Detalhe do <i>Diário de Bordo</i> . Apontamentos sobre o ato da escrita e o caminhar foram anotados em junho de 2012.	57
Figura 15 – " <i>De letra a letra o andarilho desenha cartas na superfície</i> ". Fragmento de <i>Texto Prático</i> . Arranjo de fotografias para intervenções na Rua Duque de Caxias, Santa Maria. Dezembro de 2013. Papel colado sobre edifício em demolição.	58
Figura 16 – " <i>Não por nada o andar e a escrita têm suas afinidades</i> ". Fragmento de <i>Texto Prático</i> . Adesivo vinil sobre porta metálica. 80 x 63 cm. Rua Andradas, Santa Maria. Outubro de 2013.	58

Figura 17 – <i>Pontuações Veiculadas</i> , por Hélio Ferverza. Adesivo vinil em sola de sapato, 2006.....	63
Figura 18 – Diagrama para <i>Texto Prático</i> . Lápis sobre papel e edição digital. ....	67
Figura 19 – Página de <i>Diário de Bordo</i> com anotações para fotografias de momentos urbanos. ....	71
Figura 20 – Grafite sobre papel de casa prestes a ser demolida na cidade de Sarandi/RS. ....	72
Figura 21 – Grafite sobre papel. Momento da Rua Sete de Setembro, em Santa Maria/RS...	73
Figura 22 – Grafite sobre papel produzido na cidade de Tunápolis/SC. ....	73
Figura 23 – <i>Yiending Stone</i> , Gabriel Orosco. Plasticina e detritos urbanos. 1992. Fonte: <a href="http://moma.org">moma.org</a> .....	77
Figura 24 – <i>Cidade Nua</i> . Publicação de 1956. Fonte: JACQUES, 2003.....	80
Figura 25 – Simulação digital de montagem para <i>Labirinto</i> .....	83
Figura 26 – Quadros do vídeo introdutório para <i>Labirinto</i> e conversão em fotografia no espaço urbano. ....	83
Figura 27 – Fotografias/fragmentos de <i>Labirinto</i> fixados na rua. ....	85
Figura 28 – Setenta fotografias/quadros de animação de <i>Labirinto</i> . ....	86
Figura 29 – Cópia da última fotografia de <i>Labirinto</i> . 10 X 15 cm. Fotografia digital. ....	88
Figura 30 – Estúdio de On Karawa com pinturas da série <i>Date Paintings</i> . Fonte: <a href="http://www.moma.org">www.moma.org</a> .....	93
Figura 31 – Detalhe da instalação <i>Life Work</i> de Tehching Hsieh, na 30ª Bienal de São Paulo, 2012.....	93
Figura 32 – Livro <i>Vinte e Seis Postos de Gasolina</i> , de Edward Ruscha, 1963. Fonte: IVERSEN, 2010. ....	93
Figura 33 – Fotografias (e quadros de animação) de <i>Itinerário SD 0.5</i> . Sala Dobradiça, 2010. ....	96

Figura 34 – Montagem de <i>Labirinto</i> com frase de <i>Texto Prático</i> . .....	98
Figura 35 – Diagrama para <i>Registro pelo Caminha Errante</i> . Lápis sobre papel e edição digital. ....	99
Figura 36 – <i>Outlet Rossi: Imóveis de Grife</i> . Imagem de propaganda publicitária. ....	101
Figura 37 – Três exemplos de propaganda imobiliária situados nos próprios locais de construção em Santa Maria. ....	103
Figura 38 – Processo de <i>Transições</i> com a participação de convidados e público. ....	106
Figura 39 – Fragmentos de implosões em vídeos da <i>Web</i> . ....	108
Figura 40 – Elementos geométricos inseridos sobre composição para <i>Transições</i> . ....	108
Figura 41 – Produção de desenhos iniciais para <i>Transições</i> . ....	108
Figura 42 – Primeira composição para <i>Transições</i> . Grafite sobre papel. 150 X 100 cm. 2013. ....	109
Figura 43 – Segunda composição para <i>Transições</i> . Grafite sobre papel. 150 X 100 cm. 2013. ....	110
Figura 44 – Detalhes dos primeiros desenhos para <i>Transições</i> . ....	111
Figura 45 – Frase " <i>a dobrar paisagens por aí, povar desmanches pelo interstício dos outros</i> ". ....	112
Figura 46 – Sequência de cópias para a primeira composição de <i>Transições</i> . Respectivamente, desenho de <i>Luana Oliveira, Jorge Gularte e Alessandra Giovanella</i> . 75 X 50 cm, lápis sobre papel. 2013. ....	114
Figura 47 – Sequência de cópias para a segunda composição de <i>Transições</i> . Respectivamente, desenhos de <i>Rafael Heinen, Maurício Pergher e Hagner Saenger</i> . 75 X 50 cm, 32,5 X 25 cm e 16, 25 X 12,5 cm. ....	114
Figura 48 – Mosaico com detalhes das propagandas hospedeiras .....	119
Figura 49 – Processo de produção dos adesivos em <i>softwares</i> de modelagem 3D. ....	119

Figura 50 – Adesivos para <i>Jogo dos Sete Erros</i> .....	121
Figura 51 – Etiqueta para retirada dos adesivos.....	121
Figura 52 – Frases " <i>antes que evitem nossa ebulição dos códigos</i> " e " <i>do aço à demolição, do riso à conduta</i> ". Segmento de <i>Texto Prático</i> incluído em <i>Jogo dos Sete Erros</i> . Projetos em computação gráfica. 2013.....	122
Figura 53 – <i>Jogo dos Sete Erros</i> . Impressão fotográfica sobre quadros de madeira. 171,5 X 153,5 cm. 2013. ....	123
Figura 54 – Ilustrações do livro <i>Radical Reconstruction</i> , 1993. ....	124
Figura 55 – Diagrama para <i>Sobre a Imagem da Cidade</i> . Fotografia e edição digital. ....	127
Figura 56 – Perspectiva de <i>Merzbau</i> , Kurt Schwitters 1913. Fonte: ARGAN, 1993.....	132
Figura 57 – <i>Entulho e Permanência</i> . Duzentos e cinquenta objetos em papel com impressão <i>off-set</i> . Instalação, dimensões variáveis, 2008. Foto por Alinne Zucolotto. ....	138
Figura 58 – <i>Matrioshka</i> . Objetos de papelão. 200 X 100 X 70 cm. ....	141
Figura 59 – Dois exemplos de ambientação virtual a partir de fotografia em <i>software</i> de modelagem 3D.....	144
Figura 60 – Vista para #1. Renderização gráfica de modelagem 3D. 2012.....	145
Figura 61 – <i>Casablanca I</i> , Georges Rousse. Fotografia de pintura no espaço.....	146
Figura 62 – Estágio inicial de modelagem para o projeto de Intervenção #2. Renderização digital. 2012.....	148
Figura 63 – Renderização para projeção final da intervenção #2.....	148
Figura 64 – <i>Svayambh</i> , Anish Kapoor. Cera e tinta à óleo sobre trilhos mecânicos. ....	149
Figura 65 – Efeitos visuais pela torção volumétrica de imagens planas.....	149
Figura 66 – Projeto de intervenção #3. Renderização de modelagem digital. 2013.....	150
Figura 67 – Processo de decomposição dos modelos 3D em peças planas para montagem. ....	151
Figura 68 – Maquetes para peças dos projetos #1, #2, #4 e #3. ....	151

Figura 69 – #4. Rua Duque de Caxias, Santa Maria. Papelação e tinta sobre casa em demolição. Abril de 2013.....	153
Figura 70 – Processo de construção para Intervenção #4. ....	154
Figura 71 – Instalação de #4 em local-destino. ....	155
Figura 72 – Intervenção #5. Papelão, tinta e impressões digitais. ....	157
Figura 73 – Processo de execução e montagem de #5.....	158
Figura 74 – Composição recursiva em #5. Renderização digital (esquerda) e intervenção real (direita).....	159
Figura 75 – Projeto de Intervenção #6 e elemento autorreferencial. Renderização digital. 2013.....	160
Figura 76 – Montagem para projetos #1, #2 e #3. Projeção multimídia.....	161
Figura 77 – Montagem de #4 ao lado de <i>Jogo dos Sete Erros</i> . Fotografia digital. 95 X 65 cm. ....	161
Figura 78 – Montagem para #5 e #6. Objeto de papelão e projeção sobre anteparo de madeira. ....	161
Figura 79 – Fragmentos de Texto Prático em #2, #3 e #4. ....	162
Figura 80 – Diagrama para <i>Construção de Volumes</i> . Lápis sobre papel e edição digital.....	163
Figura 81 – Vista do Hall de entrada do CAL/UFSM para a proposta Buraco.....	166
Figura 82 – Torções da forma inicial por recursos de modelagem 3D.....	166
Figura 83 – Diagrama para <i>Buraco</i> . Desenho vetorial em aplicativo gráfico.....	174

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1 – PLANOS DE AÇÃO</b> .....	11
<b>1.1 Site-Specific e Contágio</b> .....	11
<b>1.2 Desenhos de Método</b> .....	22
1.2.1 Artista-pesquisador e a Poética.....	22
1.2.2 Cartografia e Diagrama .....	29
<b>1.3 Texto Prático</b> .....	39
1.3.1 Escrever, Projetar e Agir .....	46
1.3.2 Rimas/Ressonâncias .....	56
<b>CAPÍTULO 2 – DINÂMICAS NO CONTEXTO URBANO</b> .....	69
<b>2.1 Registros pelo Caminhar Errante</b> .....	70
2.1.1 Labirinto: um experimento de fotografia performativa.....	82
<b>2.2 Sobre a Imagem da Cidade</b> .....	100
2.2.1 Transições .....	104
2.2.2 Jogo dos Sete Erros .....	118
<b>CAPÍTULO 3 – SÉRIE DE VOLUMES NO ESPAÇO</b> .....	129
<b>3.1 Objetualizações no Campo da Arte</b> .....	130
<b>3.2 Construção de Volumes</b> .....	137
<b>3.3 Buraco</b> .....	164
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	175
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181
<b>APÊNDICE A</b> .....	187
<b>APÊNDICE B</b> .....	193
<b>APÊNDICE C</b> .....	199

# INTRODUÇÃO

Encontrar perspectivas outras pelo contágio de elementos adversos, implicando-se nas imagens, nos lugares e nos discursos que os constituem. Pela flexão do próprio entendimento do meio comum que promove novas atitudes poéticas sobre a vida prática. Pela produção de jogos entre o interno e o externo: em si e nos lugares. Ser vetor agente com capilares a estímulos de situações premeditadas ou acidentais. Desejar uma dissolução-esquizo do sujeito em objeto e do objeto como pseudo-sujeito, interventor nas próprias certezas. Primar um encontro de tensores para buscas que abalam a individualidade de corpos em contato. Prática do pensamento da prática que provoca experimentações de procedimentos inéditos e a análise crítica do que forma métodos e linguagens.

A cidade pode ser vista como um campo de possibilidades diante do fazer artístico. Não neutraliza, nem permite isolamentos duráveis. Vem a criar interferências sobre o que nela é inserido, a exigir uma postura de sujeição ou ação. Objetos são dispostos para definições virtuais pela polifonia nata do urbano. Sugere uma experiência singular por não estar circunscrita em um lugar de apreensão instituído aos olhos dos transeuntes. Há uma dinâmica de entendimentos múltiplos, passíveis de indagações produtivas em quem faz e em quem acaba por notar, observar. Delinea-se a produção do *dentro* por dobras do *fora*. Dá margem a eventos tanto anônimos quanto divulgados – entre arte e qualquer coisa possível.

Como um arranjo de relatos, este documento apresenta vivências no espaço urbano/público a fim de explorar a prática artística individual em abertura aos lugares de inserção sem evidente neutralidade. É situada na qualidade de um desafio que potencializa experimentos pela incidência de acasos, visualidades e discursos adversos, influenciando sobre as próprias certezas nos procedimentos habituais. Nesta investigação, o *contágio* é *conceito operatório* para induzir situações transformadoras em elementos heterogêneos. Articulado por intervenções e propostas derivadas da vivência na urbe, refere-se aos diálogos possíveis entre o feito e o lugar. Nisso, a poética volta-se ao estudo de procedimentos *site-specific* e tem como problema as próprias configurações do fazer pelo encontro com a urbanidade.

Tal intenção perfila uma prática no espaço e de espacializações. A atitude individual em trânsito, os modos de documentação, o uso da linguagem, a elaboração de relatos, as

certezas autorais acabam impregnados por um desejo ao redimensionamento na vida cotidiana da cidade. Os feitos aqui apresentados como textos, imagens e esquemas gráficos são considerados marcos de um processo viajante, cartográfico. Buscou-se dispor o próprio corpo a um excesso insurgente de estímulos. Ainda que tenha sido disparado por objetivos prévios, não foram ignoradas soluções potentes. Os contágios poéticos são, assim, fruto de vetorizações, condicionamentos e empregos experimentais na intensidade de percursos durante o período de pesquisa.

Sendo o propósito geral desta pesquisa *em artes* as inter-relações da produção artística em face do contexto urbano de Santa Maria, motes específicos são pautados por uma investigação de procedimentos, performatividades e linguagens passíveis de serem usadas para a intervenção e produtos derivados da experiência urbana; por métodos de criação condizentes ao conceito operatório que envolve abordagens da cidade e seu discurso; e por um inventário de ressonâncias imagéticas, teóricas e artísticas pertinentes à investigação no campo da arte contemporânea. Além da produção textual e apresentações parciais dos resultados sob formato de publicações acadêmicas, os resultados da pesquisa compreendem oito proposições artísticas situadas na qualidade de ação por não se limitarem a uma única linguagem, visto que tomam corpo através de processos diversos em função de intenções cerne.

Pertencente à linha *Arte e Tecnologia* do *Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria*, a prática se dá de maneira híbrida, no atravessamento do analógico e do digital. Na realização das intervenções e produtos derivados, o repertório de linguagens firma-se em desenhos, na produção de arquivos digitais aplicáveis, na fotografia, da documentação em performatividade, na colagem, na modelagem tridimensional em *softwares* gráficos, no vídeo e na instalação. A abrangência de recursos segue um apreço pela operacionalização do contágio, a conduzir o processo de criação. Deste modo, as discussões sobre linguagem fundem-se aos interesses de cada ação concebida. São considerados resultados da poética tanto as propostas artísticas concluídas quanto os feitos intermediários, a compor detalhamentos do percurso investigativo.

Tal mote de estudo acadêmico segue realizações anteriores inclinadas à ampliação do fazer artístico individual e coletivo para diferentes contextos de apresentação. Defendida no ano de 2009, a monografia conclusiva de graduação, de título *Diálogos Poéticos no Espaço Ocupado e Afluentes da Produção em Artes*, teve como eixo de estudo as possibilidades de diálogo com o recinto expositivo, com o espaço público e com a criação partilhada de



plataformas independentes para a difusão da arte – esta última incluída na qualidade de afluente complementar à poética individual.

Em consideração aos feitos anteriores, o diálogo acaba por ser dimensionado para a tônica do contágio. Um trajeto de práticas é construído em recombinação e acréscimo de experiências. Está para novas emergências em momentos urbanos que suscitam modos específicos de agir. Assim, a presente investigação vem estender relações entre objeto e contexto, prosseguido pelo interesse de contaminar-se e de atuação sobre o cotidiano urbano.

Neste viés, o fazer se mistura a funcionamentos do espaço hospedeiro a fim de criar configurações mutuais. Esquemas de contaminação se desenham na complexidade da cidade; acendem múltiplas associações que colocam à prova o alcance das ações como também podem suspender – em proporções moleculares – os regimes estritos introjetados na paisagem. Estabelecendo analogias com o campo da biologia, o contágio pode suscitar modos comensais, quando os códigos do hospedeiro são aproveitados e mantidos no contato; em outros momentos, estabelecer interferências na individualidade do meio onde se insere. Os trabalhos artísticos, no propósito de estudo, buscam agir sobre contextos e por eles serem afetados, em uma dinâmica ambivalente de intensidades.

É pela dinâmica interferente que o *site-specific* ganha destaque e por ele são desenvolvidas as propostas, sejam de intervenções propriamente ditas, sejam prolongamentos complementares de vivência no decorrer de sua investigação. Ao colocar a atividade artística atenta ao lugar onde está inserida, as determinações poéticas exigem uma consistência analítica tanto no espaço urbano quanto na observação das próprias ações. Por ser contextual, o procedimento vem a favorecer vivências em âmbito real e partilhado, além de motivar reflexões sobre o registro e a apresentação posterior em recintos de exposição. O ensejo de produzir sobre/em circunstâncias empáticas na cidade também levanta a problemática dos limites institucionais da arte, uma vez que o valor dos feitos envolve âmbitos para além de perspectivas ou lugares especializados.

No *site-specific*, o fazer artístico individual é adotado por instigar um efeito ético e estético sobre a vida prática da cidade, pois não só está para relações puramente visuais e se mistura à complexidade discursiva que constitui territórios habitados. Diante disso, uma transversalidade entre linguagem e concretude visa implicar o fazer artístico no cotidiano comum e nas posturas individuais enquanto artista-pesquisador. Nas propostas aqui apresentadas, esse processo é modulado em ações sobre a tessitura discursiva do cotidiano, sobre a imagem pré-concebida da cidade e sobre os aspectos visuais da paisagem.

Ainda que a experiência na cidade seja o fundamento essencial de criação, as propostas artísticas também são perfiladas conforme leituras e contextualização histórica na arte contemporânea. No intento de discorrer sobre as afinidades de cada ação desenvolvida, o presente documento se estrutura por três capítulos condizentes a regiões temáticas, sem organização estritamente cronológica. Os assuntos/temas seguem uma sequência que compreende considerações e feitos metodológicos, a observação de materiais e dinâmicas no meio urbano e a projeção tridimensional de volumetrias sobre a concretude dos espaços. Nas regiões-capítulo estão distribuídos feitos poéticos, aportes teóricos, referenciais artísticos e relações com produções anteriores em conformidade à tônica de cada ação.

Deste modo, a escrita foi elaborada na qualidade de rede para leituras inter-relacionais, embora haja uma ordem para os assuntos abordados. Vem sugerir caminhos de subtexto que conduzem a diferentes lugares dentro do próprio documento. São criados vínculos entre os relatos e seus componentes como uma trama complementar. A característica enredada da escrita também é análoga em características visuais ressonantes na diversidade do fazer artístico e também condiz ao caminhar vagante desempenhado no contexto urbano.

Agregados às discussões e aos relatos, no encerramento de cada componente/seção do texto dissertativo estão dispostos *diagramas / mapas mentais* para possíveis sínteses acerca dos termos, atividades e valores abordados ao longo do texto. Como desenhos do pensamento para zonas de afinidade e disposição de tensores, a inclusão desses esquemas visa proporcionar outras formas de apreensão para as ideias-base no processo criativo. Sua primeira inserção se localiza nesta introdução por um diagrama geral que reúne todos os demais com o intento de situar componentes dos três capítulos elaborados (Figura 01, p. 9). Na finalidade de expressar um panorama gráfico para os ramos da pesquisa, os diagramas são observados de maneira eficaz nas seções de capítulo às quais têm correspondência. O presente texto dissertativo também conta com um complemento em DVD, onde estão incluídas as soluções em vídeo de algumas proposições.

A sequência de relatos sobre as práticas e discussões relacionadas se inicia com a apresentação do conceito operatório e a elaboração metodológica de investigação artística. O primeiro capítulo, sob o título *Planos de Ação*, visa traçar as linhas elementares sobre o contágio – sua aplicação no fazer artístico – e o método de pesquisa *em artes*. Em sua primeira seção (*1.1 Site Specific e Contágio*), o conceito operatório inclina-se a desdobramentos da categoria tridimensional no campo das artes que conduziram ao que pode ser denominado *site-specific*. A partir de aportes em crítica e teoria da arte, por autores como Rosalind Krauss,

Douglas Crimp e Miwon Kwon, o procedimento em questão está situado enquanto possibilidade para dinâmicas de interferência ambivalente.

Pelo *site-specific*, o presente estudo considera o contágio como um possível atributo para práticas artísticas contextualizadas na esfera comum, que engendram processos de territorialização e de biopolítica. Na discussão de caráter filosófico, a qual compreende ideias enquanto potências de ação, opta-se pelo recorte de pensamento pós-estruturalista, principalmente em Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault, por suas construções conceituais que se distanciam de representações cristalizadas e identidades reacionárias, a favor de uma filosofia prática por encontros, combinações e ressonâncias, próxima à atividade criadora do artista e envolvida efetivamente na vida. Ressalta-se que o uso de aportes teórico-filosóficos, quando não relacionados diretamente ao campo da arte, são compreendidos na qualidade de ferramentas abstratas para o fazer, distanciando-se do teor ilustrativo – quando a prática está subjuga à determinação de conceitos finais e alheios à própria poética.

O referencial pós-estruturalista se estende na seção (1.2) *Desenhos de Método* de foco sobre o modo pelo qual o contágio é operacionalizado. Trata-se de uma abordagem sobre a metodologia de pesquisa *em artes*, vinculando apontamentos da *poiética* em Paul Valéry e René Passeron ao método deleuze-guattariana da *cartografia*. Por ser uma proposta análoga a notações gráficas de viajantes, emprega-se o gesto cartográfico com o intuito de acionar uma poética visual aberta a ocorrências empáticas do contexto urbano. Com isso, os desenhos de método condicionam a necessidade de um *Diário de Bordo* e incitam a execução sistemática de diagramas e mapas mentais em diferentes momentos da investigação.

Ainda no primeiro capítulo, como prosseguimento da abordagem sobre contágio, intervenção, cartografia e diagrama, inclui-se o conjunto de ações poéticas intitulado (1.3) *Texto Prático*. Consiste em um exercício metodológico e performativo ao problematizar fusões entre imagem e escrita. Sua realização atravessa desde a concepção de uma tipografia aplicável à observação de tessituras que configuram o cotidiano na qualidade de texto. É composto por registros de diversas inserções textuais no contexto urbano além de possuir fragmentos em todas as demais produções poéticas do estudo. Desta maneira, a primeira proposição artística acaba por favorecer leituras enredadas no corpo do texto.

O segundo capítulo de título *Dinâmicas no Contexto Urbano* tem foco na imersão do corpo na cidade através do andar, observação e desvio de sua imagem construída. Os estímulos adquiridos são mesclados a aspirações de linguagem, prologando soluções ético-estéticas como as produzidas em *Texto Prático*. O capítulo envolve, assim, encontros

empáticos com a cidade e transformações notadas na paisagem de Santa Maria que instauraram uma postura atuante.

Na seção (2.1) *Registros pelo Caminhar Errante*, a importância do caminhar descompromissado que delineou as proposições de contágio se evidencia. A documentação atrelada ao deambular promove investigações performativas da linguagem. Na qualidade de recursos táticos pertinentes à vivência afetiva da urbe, são adotadas duas modulações para a vagância: o *flâneur* e a deriva. Consistem em figuras conceituais respectivamente cunhadas por Walter Benjamin / Charles Baudelaire e o Movimento Situacionista, cuja relevância está em despertar outra atitude diante do fluxo macroestrutural e viatorizado pelo urbanismo. Assim, pontua-se uma conduta errante sobre as indicações do tráfego na intenção de poetizar a cidade com novos significados, usos e velocidades.

A discussão sobre os passos errantes toma consistência prática com a proposta (2.1.1) *Labirinto*, sendo um experimento de fotografia em performatividade ao aliar sequências de registros acumulados com trajetos diversos sobre a malha citadina. As bases para essa ação estão no uso constante e intensivo da fotografia para a documentação individual de momentos nas ruas, bem como nos desdobramentos do gesto fotográfico pelo conceitualismo, que condiciona a linguagem sob intenções abstratas e operatórias. Seu resultado é apresentado sob formato de instalação multimídia, contendo a projeção de um vídeo e a exibição da última fotografia que concentra o acúmulo de registros durante a prática das pontuações labirínticas.

Em (2.2) *Sobre a Imagem da Cidade*, considerações discursivas dialogadas a duas proposições artísticas partem dos aspectos visuais do urbano com relação à arquitetura atual. A intenção surge por notar uma nova estética especulativa nas edificações da cidade, encabeçadas pela efervescência do mercado imobiliário. Diante desse panorama, desenvolvem-se as propostas (2.2.1) *Transições* e (2.2.2) *Jogo dos Sete Erros*. A primeira – *Transições* – compreende imagens espetacularizadas de implosões e fragmentos arquitetônicos postos em um jogo participativo de cópias pelo desenho em grafite sobre papel. Trata-se de uma produção complementar às intervenções, de vínculo a experiências poéticas anteriores. Uma diluição da imagem inicial se faz pela sucessão de traços copistas e é organizada na forma final de um vídeo que salienta as transições mediante a prática do desenho. Com essa dinâmica, são exploradas transformações através do interstício técnico da cópia manual, dinamizando a produção da imagem pela própria repetição.

A abordagem sobre desvios imagéticos e simulacros tem desenvolvimento em *Jogo dos Sete Erros*, onde adesivos são inseridos em sete simulações da propaganda imobiliária de Santa Maria. Pelo viés da intervenção efêmera, as inserções permaneceram no curto período de um dia e são produzidas com modelagem tridimensional em *softwares* gráficos. Tal desempenho técnico favorece mimetizações dos hospedeiros. Sutis modificações parasitárias são dispostas na rua para olhares atentos e ressonam aos jogos errantes do Situacionismo, cujo interesse está na apropriação/desvio da comunicação visual por enfático teor contestatório, contracultural.

A técnica utilizada em *Jogo dos Sete Erros* sinaliza os feitos do terceiro e último capítulo, sobre *Série de Volumes no Espaço*. Essa divisão foca no desenvolvimento de volumetrias para espaço por meio de projetos digitais e intervenções com materiais concretos. Segue o ensejo de produção pelo *site-specific* que explora atributos visuais diretamente relacionados aos lugares de inserção e aborda as qualidades do objeto no campo da arte. Assim, um conjunto de soluções formais é apresentado na seção (3.2) *Construção de Volumes*, compreendendo os estudos em série #1, #2 e #3. O momento em específico marca a busca por uma nova estética atrelada aos constituintes, efeitos e limitações do meio digital.

Pelo potencial estético alcançado nos primeiros resultados, uma vídeo-instalação é concebida a fim de evidenciar os caminhos das intervenções reais. Nisso, a seção também conta com as intenções, os referenciais e as peculiaridades tecnológicas que viabilizaram as intervenções #4 e #5, destinadas a locais específicos de Santa Maria. Ambas as realizações foram materializadas pela adaptação e entrecruzamento de aplicativos que sistematizam em moldes proporcionas o volume dos objetos modelados digitalmente. Sua prática suscitou a emergência de uma estética inédita que distorce digitalmente as informações da esfera comum capturas pela fotografia e manipuladas em soluções tridimensionais com intrínseco diálogo, condição de existência com o contexto específico de inserção.

Como realização conclusiva, a seção intitulada (3.3) *Buraco* consiste em um desdobramento das atividades de projeção tridimensional, mas é voltada ao recinto de exposição. Também na forma de uma vídeo-instalação, o espaço destinado para a defesa pública da presente pesquisa é tomado como mote referencial/criativo para a dinamização de volumes. Na intenção de flexionar o *dentro* e o *fora* da exposição artística, *Buraco* resume-se em projeções sobre uma parede específica da Sala Cláudio Carriconde do Centro de Artes e Letras da UFSM, que simula e altera dados visuais que situados atrás dos limites arquitetônicos do recinto. Sendo a última proposição artística apresentada no presente texto

dissertativo, sua criação envolve o problema da exposição ancorada em vivências exteriores ao contexto institucional. Por informações contidas fora da sala em questão, são desenvolvidos efeitos visuais como uma objetualização transversa do que está além do local presente. Indica, assim, a deriva transformativa desempenhada em contexto extradisciplinar, que convertem feitos em objetos de análise crítica. Atrelada a essa produção, uma contextualização sobre o atual estado da crítica institucional torna-se pertinente.

Assim, o contexto urbano revela-se como âmbito suscitador de posturas na poética individual em face de consistência da arte relacionada à vida – a observar criticamente seus recortes disciplinares bem como os possíveis efeitos na esfera comum. Diante das experiências relatadas, a pesquisa *em artes* sob a tônica do contágio incita o pensar sobre os possíveis lugares de atuação, despertando um corpo aberto a estímulos e qualificado a cartografias por signos diversos, em lugares especializados ou polifônicos.



## CAPÍTULO 1

# PLANOS DE AÇÃO

Na finalidade de delinear os recortes poéticos e conceituais que persistiram no decorrer da pesquisa, o primeiro capítulo apresenta os vetores de ação no contexto urbano que perfilaram as práticas artísticas. Neste momento, o *contágio* é apresentado na qualidade de conceito operatório e se relaciona às características do procedimento *site specific*, por condicionar a intervenção a um vínculo elementar de criação. Tal abordagem se ancora em considerações no campo da arte e do pensamento contemporâneo. Diante disso, os planos de ação também incluem o desenho de um possível método que compreende a rotina cartográfica e o diagrama como aportes conceituais para o fazer artístico. Consistem em ferramentas que potencializam a ação e fazem analogias à poética no espaço. A prática deste método já se realiza em uma primeira proposição artística, intitulada *Texto Prático*.

### 1.1 *Site-Specific* e Contágio

Neste estudo, a prática do *contágio como conceito operatório* está por um inventário de recursos e ferramentas que favorecem a intervenção em diferentes contextos. O procedimento *site-specific* está situado como principal elemento para se praticar contaminações possíveis entre o espaço e a realização poética, dado que formula e condiciona o fazer diante dos contextos de inserção. A vontade de relação com o espaço sugere um jogo experimental pautado por projeções de acordo com lugares específicos, a encontrar hospedeiros e provocar diferenciações entre corpos. Na medida em que o objeto artístico se envolve com lugares e suas características, intervindo no composto de seu território, contágios são estabelecidos.

O *site-specific* não vem a isolar uma porção da paisagem, mas a atualiza como espaço de possibilidades, como uma oportunidade propícia à usinagem de novas perspectivas. Trata-se de uma investigação que lança a ação artística para um contexto interferente pelo contato. Nisso, as realizações em sua maioria não se situam isoladas por uma pretensa neutralidade



arquitetônica ou ensimesmadas em uma exposição institucional, mas atravessam outros lugares e destacam pregnâncias tanto visuais quanto discursivas.

Para melhor compreender em que intencionalidade o contágio se insere, vale abordar questões referentes à intervenção artística sob o signo do *site-specific* e sua derivação nos feitos artísticos discutidos historicamente na arte contemporânea, desde o surgimento da expressão em meados da década de sessenta até suas resoluções atuais. *Site-specific* consiste em um termo próprio da arte visual que abrange realizações poéticas (sejam duradouras ou efêmeras) de vínculo direto com um dado contextual e que não apenas expressa uma categoria/classificação de linguagem como também uma operação sobre o espaço. Seu uso, desta forma, pode variar em consideração à maneira como o espaço/contexto é compreendido em conceito ou apreendido *afectivamente* pelo artista.

Na finalidade de apresentar considerações discursivas que marcaram tal procedimento e sua variação, são apontadas transformações da categoria tridimensional nas artes visuais, seguidas das implicações decorrentes à relação da obra e sua prática em locais ou circunstâncias específicas – do tridimensional aos elementos materiais e imateriais que compõem o espaço habitado.

Um primeiro apontamento sobre as transformações da categoria tridimensional das artes visuais encontra-se na discussão sobre os limites da arte moderna. Nela, a obra de arte e sua apresentação estão configuradas para um ideário marcante em prática e visualidade. Segundo realizações artísticas e aportes teóricos expostos, a expansão do fazer diante dos lugares abertos pode partir de uma defasagem sobre o interesse da escultura monumental de formalismo autorreferente.

O escultor modernista tardio pode ser caracterizado pela busca da expressividade plástica em função de um estilo pretensamente linear e de processo ensimesmado. Mesmo exposta em espaços abertos ou públicos, sua escultura se mantém isolada dos elementos contextuais devido à conservação de um ideário autoral. Nisso, a relação entre arte e cotidiano tende a uma indução de sentido sobre o espaço, visto que a obra vem de um atelier e de uma prática de lógica interna. Ainda que o decorrer da arte modernista cinda outra perspectiva para a imagem através do abstracionismo e evidência/flexão da matéria, seu estilo canonizado tende a formar peças-ornamento sem lugar.

O idealismo da arte moderna, no qual o objeto de arte em si e por si mesmo parece ter um significado fixo e transhistórico, determinou a ausência do lugar do objeto, seu pertencimento a nenhum lugar particular (CRIMP, 2005, p. 17).

Considerando isso, situa-se uma leitura sobre a arte moderna principalmente vinculada aos ditames do abstracionismo em Clement Greenberg, onde práticas artísticas estão direcionadas à linguagem pela linguagem, à pureza visual – ou ainda, à recursividade da “arte pela arte” - afastando seus produtores da realidade comum em função de um interesse estético conservado. Em complemento a essas observações, a crítica e teórica da arte norte-americana Rosalind Krauss comenta sobre a condição monumento-negativa da arte moderna:

Eu diria que com os projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local. Produzindo o monumento como uma abstração. Como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial (KRAUSS, 2001, p. 43).

Vale mencionar que Rosalind Krauss ocupa um lugar de destaque no estudo da escultura moderna bem como das decorrentes ampliações do tridimensional em relação ao lugar. No ensaio *A Escultura no Campo Ampliado*, Krauss (2001) delinea um possível esquema para abarcar manifestações artísticas já oscilantes em relação à autorreflexividade. Por apurações desde uma perspectiva formalista, a autora aproxima duas dimensões discursivas não compreendidas pela escultura moderna: a paisagem e a arquitetura. Assim, a noção de campo ampliado é proposta mediante um esquema estruturado nesses elementos.

O fato da escultura ter se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram – a não-paisagem, a não-arquitetura – deixassem de possuir certo interesse. Isso ocorre em função desses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa (KRAUSS, 2001. p. 133).

A respeito das esculturas autorreferenciais, Rosalind Krauss destaca ainda que sua concepção está para uma negatividade do contexto, situada “na categoria de terra-de-ninguém”, ou seja, “tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio e que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem” (KRAUSS, 2001, p. 133). Como consequência, a escultura retroalimenta-se de autonomia, construindo uma interioridade que a faz perder o local em vista de um além-da-paisagem e além-da-arquitetura. No caso do presente estudo, a proposição do contágio está vetorizada justamente na construção de interferências entre ação e elementos circundantes. Em certas realizações, os feitos tanto podem tomar a imagem do espaço como considerações discursivas sobre o contexto urbano.

As derivações pós-modernas do tridimensional seriam aquelas pautadas por novas relações com a arquitetura e com a paisagem, sendo relações de maior exterioridade,

caracterizando outros modos de produção que extrapolam a linguagem escultórica para um campo ampliado de nova composição formal e experiência/fenomenologia.

Gradativamente as primeiras incidências do que se entende como procedimentos *site-specific* são desenvolvidas – ainda sem nomenclatura expressa – condicionando a obra de arte a uma hibridação de materiais e informações contextuais. Sobre essa mistura, antes mesmo de adentrar a discussão do termo, Paul Ardenne apresenta a denominação *contextual* ao ramo de iniciativas poéticas “que se ancoram nas circunstâncias e se mostram preocupadas a tecer com a realidade” (ARDENNE, 2006, p. 15). O autor usa o termo para práticas que tomam como regra a experiência do fora a fim de “ativar um processo em uma temporalidade específica” (ibidem, p. 17).

Como a profanação do objeto artístico decorrente desde o dadaísmo em Duchamp – por seus ready-mades – bem como na resistência à clausura institucional, o artista voltado ao contexto desempenha seu trajeto em realidades/situações na medida em que as vivencia, além de que, segundo Ardenne, “entre todos os espaços da realidade aos quais ele deseja se atar, a cidade é daqueles aos quais se aficiona particularmente” (ARDENNE, 2006, p. 73). Diante disso, a atuação artística no urbano ocupa posição de destaque no que se refere ao contexto enquanto assunto e mote criativo, uma vez que agrega elementos comuns e diagramas do imaginário coletivo. A intervenção urbana também se constitui como procedimento de inserção crítica por costumes e funções; uma prática que, para Vera Maria Pallamin, “percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada” (PALLAMIN, 2002, p. 109).

Outra referência teórica marcante, agora voltada à conceituação do *site-specific* em si, é encontrada em ensaios de Miwon Kwon que tecem análises sobre a origem da expressão a partir da escultura pública, práticas pós-minimalistas e derivações no campo da arte. Kwon aborda em *Um Lugar Após o Outro: anotações sobre site-specificity* (2008) a problemática desse procedimento originado por um enraizamento da obra em seu local e que, gradativamente, alcança outros atributos mediante práticas nômades. A questão basilar para tratar conceitualmente as operações *site-specific* consiste em analisar como a obra ou a atividade artística está implicada no espaço.

Kwon situa a origem das operações *site-specific* a partir da década de sessenta com a emergência dos feitos minimalistas estadunidenses, os quais atestam uma suspensão da interioridade completa da obra para uma abertura à arquitetura e às condições de experiência.

A visualidade é reduzida ao mínimo geométrico, aparentemente impessoal, sem rasgos expressivos suscitadores de empatia, muitas vezes produzidos de maneira terceirizada e concebidos exclusivamente para um determinado local. As peças acabam por estabelecer uma sujeição da obra às condições arquitetônicas do recinto expositivo. Para Kwon, a arte minimalista visava uma “reconstrução radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para o modelo fenomenológico de experiência corporal vivenciada” (KWON, 2008, p. 168).

Assim, a escultura toma formas básicas instaladas em locais específicos. São objetos que se presentificam diante do observador, sem induzir sentido pela representação. Seu vínculo no espaço é condição de importância ontológica, principalmente ao contrapor a lógica do mercado vigente na época. A conversão das esculturas minimalistas ao negócio se dificulta por sua invariabilidade contextual: caso sejam retiradas do local para onde foram concebidas, sua integridade artística conseqüentemente deixa de existir.

Esta atitude crítica acaba por desenvolver um ramo de produção, tanto na década de sessenta quanto na de setenta, o qual problematiza o mercado e o fetiche por artigos artísticos vendáveis, enfatizando a não neutralidade do espaço expositivo. Conhecida como corrente da *crítica institucional*, artistas realizam propostas específicas no intento de ultrapassar as assertivas puramente formais e fenomenológicas do minimalismo, que, apesar de sua criticidade perante o teor ensimesmado modernista, mantinham ocultos os aspectos do ambiente expositivo – o simulacro de neutralidade espacial para a apreciação estética, de arestas aparentemente depuradas. Tal atitude crítica lança o procedimento *site-specific* aos elementos que constituem a instituição artística, sua legitimação e ainda busca flexionar possibilidades práticas para além das molduras especializadas do campo.

Ser “específico” em relação ao local é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade (KWON, 2008, p. 169).

Os artistas circunscritos no recorte histórico da crítica institucional assim o são por indicar uma especificidade que está para além da materialidade do espaço expositivo, no propósito de salientar as correntes que engendram o sistema da arte hegemônico. Ao passo em que o mote criativo se desmaterializa em conceituações e dinâmicas, os feitos artísticos gradativamente deixam de possuir uma exigência plástica/física para explorar sinais que incitam a reação do espectador sobre o que vem a determinar uma dada proposta como legítima de ser exposta. Nisso, Kwon destaca que o trabalho “não quer mais ser um

substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência” (KWON, 2008, p. 179). A perspectiva de proposta enquanto verbo/processo alia-se aos propósitos da produção pelo contágio, considerando a dinâmica no dentro-fora da própria realização poética e o jogo de interferências entre hospedeiro e ação.

Ao dissecar o grande diagrama cultural de onde a arte ocidental tem forma e se propaga, o pensamento sobre o fora do confinamento disciplinar na busca por outro alcance social e político na arte é, na opinião de Miwon Kwon, o que marca as discussões sobre o *site-specific* na atualidade. Considerando, inclusive, que essas práticas se configuram como uma nova maneira de se posicionar criticamente às instituições, os artistas não se limitam a direcionar totalmente sua potência criativa a temas somente codificados por especialistas do campo. O valor estético estimado por suas práticas é construído por arranjos transversais às instituições, de modo que seu sentido enquanto obra encontra relevância em outros contextos para além do sistema de legitimação hegemônico.

Por conseguinte, a problemática do contexto orienta-se a circunstâncias ético-políticas, conectando-se a situações pontuais, como também referentes às minorias já consolidadas. Tal atuação traça um quadro poético fortemente ligado às biolutas e à micropolítica – ou seja, a política articulada de maneira horizontal e estética, sem órgão de representação, mas com participação direta de monções reivindicantes da própria diferença<sup>1</sup>. Observa-se, então, que o lugar a ser intervindo não necessariamente corresponde a um volume físico/geográfico, mas a um território conceitual passível de articulação estética, alterando uma realidade circunstancial.

A transvaloração do lugar físico para o discurso enquanto território vem a ampliar ainda mais a atuação da arte vinculada a contextos-chave. As ações vetorizadas para momentos tanto físicos quanto discursivos, após a ampliação do conceito de lugar/território, não podem desconsiderar que o espaço, além de um dado visível, está longe de possuir neutralidade ideológica. Todo espaço habitado está codificado por valores sociais em prática e por modos do poder operar sobre a vida. Assim, o espaço também é lido por um discurso, uma textualidade ou intenção. Dessa leitura emerge uma estética também política ao tornar sensível – por acontecimentos poéticos – um dado semântico imbricado no contexto;

---

<sup>1</sup> A ênfase às questões da biopolítica parte de Michel Foucault segundo a obra *Vontade de Saber*, em que situa a política moderna sob o prisma do poder sobre a vida: “Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente” (FOUCAULT, 1988, p. 142).

especificidade esta que, por si só, não é natural e sim uma construção que atende tendências e necessidades coletivas.

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Ao constatar o imaterial discursivo enquanto possibilidade de atuação específica sobre um contexto, o artista pode vir a se desprender completamente do local, com traços nômades. O olhar, assim, aproxima-se do etnográfico como também a prática artística se forma na vagância itinerante. Se o modo de intervenção específica pode atuar sobre discursivos comuns no ocidente, o artista – ou coletivo de artistas – coloca-se como agente de cenários a serem recombinados com a peculiaridade do local escolhido ou incitado a intervir. Encontra-se, portanto, um fazer artístico para além de limites disciplinares ou de campo de produção isolado. Trata-se de um movimento crítico que lança a poética visual para a vida, passível de ser ativado na política como potência estética e dinamizadora - extradisciplinar e desejante.

Em diálogo com as proposições da presente pesquisa, a problemática da arte diante de seu contexto ressalta assuntos pertinentes à contemporaneidade artística como o encerramento de si, os limites disciplinares da arte, o diagrama regulador da instituição artística, assim como a potencialidade de atuação política. As dinâmicas do *site-specific* propõem uma análise crítica sobre a arte vinculada ao mundo, extrapolando tendências de introjeção, clausura e conservação de valores sobre o espaço. O *site-specific* compreende um jogo de alteridades cujo valor está na existência do fora para uma análise da intenção individual artística que motiva ações específicas.

Isto posto, com relação à proposta de estudo, agir sobre o contexto urbano, inserir gestos diferenciais sobre uma paisagem adversa, vem a estabelecer um atravessamento de sistemas que flexiona, mesmo que por sucintos instantes, a direção já construída de lugares habitados. O encontro é visto como importante elemento para o *contágio*, pois determina combinações para outras perspectivas – “O objeto do encontro faz realmente nascer a sensibilidade no sentido. Não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser do sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado” (DELEUZE, 1988, p. 241). Nisso, ao criar relações, um objeto de encontro distingue-se fundamentalmente do objeto de reconhecimento. Um objeto de reconhecimento ancora-se na representação de algo sempre pronto no espaço. Já no encontro, há uma dinâmica de forças que provoca o

pensamento, operando como uma ruptura nos habituais modos de ser. Vincula-se a própria atividade do pensamento a um paradigma estético de experimentações e resultados contagiantes pelo encontro – âmbito estético que produz uma quebra no regimento das representações.

O encontro vem a promover um movimento de afirmação nova, um acontecimento que direciona valores diferenciais. Confere ao pensamento a qualidade de evento vivo e criativo, onde a criação prevalece sobre o reconhecimento de uma leitura de mundo replicada ao padrão. Nisso, a arte pode ser entendida pelo desejo, produção e realização de encontros, sendo um complexo que traz a possibilidade do novo; um bloco combinado e suscetível a conexões, porção finita que incita um infinito.

A atividade artística é abordada, assim, como um dobramento sensível da atividade pensante/criativa – “arte é a arte dos afectos mais do que da representação, um sistema de forças dinamizadas e impactantes do que um sistema de imagens únicas que funcionam sobre um regime de signos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213). Embasado nessas considerações, o contágio vem a abalar as certezas configuradas pela representação que encerra a identidade dos objetos. Na pesquisa em questão, por mais que a poética esteja sob o campo dos saberes disciplinares/historicizados da arte, o fluxo urbano vem a suspender classificações diretas. Pois o espaço de exposição artística, por ser direcionado a um fim, pré-condiciona um dado exposto à perspectiva da arte antes mesmo de sua experiência.

No contexto urbano, não há unidade discursiva que condicione uma ação na qualidade da arte. Ao suspender atribuições verticalizadas muito frequentes nos espaços de exposição, os contágios poéticos em contexto urbano vêm a relevar qualidades circunstanciais, tanto na feitura como na afecção sobre “espectadores ocasionais”. Os objetos da poética podem, assim, serem despidos de sua intenção primeira pela experiência aberta.

Antes de ser impulsionada por uma prática ensimesmada na disciplinaridade artística, a vontade de produzir abre-se para casualidades que defrontam a intenção de disparo. Por certo há porosidade em todo meio que se quer associar, visto que o próprio desejo de cooptação constrói os próprios acessos sobre os signos encontrados; age em alusão aos movimentos da vida. Como moléculas que se constituem por um jogo entre a colisão e adaptação, formam proliferações osmóticas, pelo contato, nos sismos de gênese.

Um corpo não é uma unidade fixa com uma estrutura interna estável ou estática. Ao contrário, um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável (HARDT, 1996, p. 147).

O contágio está para uma conectividade, consistente nos arranjos de unidades heterogêneas. Mesmo um objeto inanimado produzido (um verbo, um artefato, uma arquitetura, uma paisagem) porta uma corporeidade abstrata, um funcionamento interno que se dinamiza externo. Uma poética do contágio está para estas relações, construindo ações e objetos imbuídos de misturas.

Atrelado à derivação discursiva de *site specific* proposta por Miwon Kwon, contagiar-se consiste na dinâmica que fratura o isolamento de identidades ao entrar em contato com os lugares, relativizando seus nomes, amolecendo edificações, programas de uso, atualizando a abertura do espaço. Dinamizar o encerramento das corporeidades como um processo de contágio. Parte de outro é adquirido em si, voluntário ou involuntariamente. Pois nem as palavras deixam de ser contagiadas pelos corpos que se enunciam no seu uso, atribuindo a elas um sotaque, um estilo. Provoca-se uma pregnância. Ela se nota tanto nas configurações dos projetos como também na própria maneira de discuti-las. Consonância de corpos que enredam conceitos-ferramenta, procedimentos técnicos, aspectos arquitetônicos.

Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis (DELEUZE, 1997, p. 31).

E como seria possível falar de contágio sob uma perspectiva conceitual inviolável no momento da execução e na apresentação? Por isso, contágio é indicativo de experiência e não de reconhecimento. O significado das ações poéticas não está secretado em si, mas está para acontecer. Nesse prisma, a arte é um por vir. Não está no seu objeto e extrapola suas instituições de envelopamento. Esse movimento se adensa em finitos materiais, contentores de uma virtualidade combinatória. Na proposição de contágio, os acoplamentos estão por toda parte: no diagrama catártico, no nexos entre autores, nos enquadramentos fotográficos, nas intervenções que mimetizam e transformam, na feitura de volumes físicos projetados a partir dos hospedeiros-arquitetura, nas oportunidades técnicas analógicas e digitais. Tais características são explicitadas no decorrer dos relatos, apontando suas resoluções no espaço.

A gama técnica desenvolvida não segue um recorte estrito de linguagem, com procedimentos fechados, mas uma variedade de fazeres e tecnologias que são pautados conforme a necessidade de cada proposição artística. São utilizados desde diagramas esquemáticos, anotações por desenho, modelagem tridimensional para computadores, colagens, fotografias e projeções. Uma hibridação técnica desenvolvida na medida das necessidades, com o que já se sabe e com materiais e procedimentos ainda inéditos. Os



aportes teóricos também são utilizados na qualidade de potência. Conceito que não se vale pelo que representa, mas para aquilo que acionam em soluções práticas, não ilustrativas. Nisso, forma-se uma *caixa de ferramentas* desde recursos materiais a imateriais: procedimentos técnicos e ideias como suscitadores de ação. São recursos, então, de importância equivalente, partindo de experiências anteriores, encontros pelo acaso, leituras envolventes. As influências entre o material e o imaterial se confundem.

No decorrer das realizações artísticas a ideia de contágio não só permaneceu como uma intenção sobre o espaço urbano por meio de procedimentos técnicos como também os próprios recursos de linguagem acabaram por tomar destaque. Uma propagação sobre os próprios trabalhos artísticos, a olhar relações entre si e seus elementos constitutivos se desenvolve. Assim, o conjunto de atividades desenvolvidas na realização da pesquisa acaba por ganhar vínculos ora evidentes, ora sutis, mesmo que suas características sinalizam para naturezas diferentes. Junto às conexões estabelecidas no meio urbano por meio de intervenções, surge o complemento de um olhar poético sobre elementos como a escrita, o projeto e projeções, o uso da fotografia como registro e ponto de partida para a construção de objetos.

As relações entre propostas artísticas de intervenção vêm a formar um enredamento que observa as ferramentas de uso como possíveis motes poéticos suscitadores de mais criação. Há o interesse em se pensar a própria pesquisa em nível ético-estético, desviando de possíveis contradições, frisando características inerentes aos recursos. Em vista de seu aspecto não linear, a proposta de pesquisa, então, favorece a construção de diagramas e cartografias. São delineadas afinidades entre termos enquanto “tensores” de uma proposição específica (como mapas mentais), além de serem apontados momentos intensivos que perfilarão decisões para as propostas.

Como apontado na *Introdução*, em cada discussão nas seções de capítulo é inserido um diagrama/mapa-mental como página final, buscando apresentar os termos, conceitos e ferramentas em um possível arranjo sintético/visual. A presente seção tem seu diagrama expresso na Figura 02. Trata-se da união entre desenho e pensamento no propósito de visualizar possíveis problemas, descobrir posições e gestos a serem tomados. Diante disso, a discussão seguinte aborda justamente o desenho desses enredamentos intensivos que formam mapas de ação. Desenha-se um método por momentos de navegação, por caminhos intensivos, descobrindo movimentos da paisagem como um cartógrafo.



Figura 2 - Diagrama para *Site Specific* e *Contágio*. Lápis sobre papel e edição digital.

## 1.2 Desenhos de Método

Com o conceito operatório do contágio e o repertório de ferramentas determinados, vê-se a necessidade de tecer considerações sobre os formatos de pesquisa produzidos em termos de método/procedimentos. Esta seção busca desenvolver aproximações sobre o fazer artístico inserido no contexto do ensino institucionalizado, ressaltando singularidades nos programas de produção em face das realizações técnico-científicas características desse meio. Para tanto, é apresentada uma conjugação possível entre dois aportes teórico-práticos referentes à criação como norte metodológico de pesquisa *em arte*. Como vetores possíveis para se guiar investigações de cunho artístico, são expostas as premissas da *poiética* estendidas pela *cartografia*, na proposição de que esse arranjo vêm a favorecer essa atividade com maior consistência, não limitando seu potencial dinamizador.

Em um primeiro momento, está disposta a *poiética* que, por seus fundamentos basilares, confere ao campo artístico um espaço de investigação desde a perspectiva de quem a produz, contemplando as especificidades e processos que instauram um possível objeto de finalidade artística. Em seguida, a escolha pela *cartografia* conjuga-se em especial às ações do processo criativo desta pesquisa, visto que indica noções de percurso, trajeto, encontros pela topologia e intervenção contagiada/contagante sobre o espaço no presente.

A *poiética* conjugada à *cartografia* está como uma proposição mutante, construída com peças de uso pertinentes à pesquisa em questão e que não se detém a imagens literais (como é o caso do mapa geográfico em relação ao cartográfico), mas a dispositivos de criação, a disposições intensivas e diagramáticas sobre o fazer artístico e seus resultados. Sendo assim, a discussão toma forma através de uma contextualização da prática artística no meio acadêmico, o surgimento da *poiética* como possibilidade à ação criativa e a cartografia enquanto contribuição para uma pesquisa de encontros, movimentos e diagramas.

### 1.2.1 Artista-pesquisador e a Poiética

Como se pode observar, o desígnio da arte voltada à produção de imagens como disciplina acadêmica foi traçado por premissas da modernidade que pautaram os conhecimentos de linguagens tradicionais como desenho, pintura e escultura. Uma vez “bela” e, posteriormente, “plástica”, o câmbio de nomenclaturas sobre o que se denomina arte atesta a variação histórica da disciplina para chegar hoje ao âmbito do “visual”, multiplicando as possibilidades de produção da imagem, pois não apenas se faz com recursos conservados por

uma tradição, mas com o que possa gerar visualidades, sejam visíveis ou não, duráveis ou passageiras.

Ao passo em que há uma abertura para os atributos estéticos e materiais de um fazer artístico consistente, a disciplinaridade da arte em meios tipicamente científicos pode ser vista em perspectiva diferencial. Com a ênfase nas intenções autorais, sua criação é inserida no conjunto de investigações acadêmicas traçando contrastes e tangências em relação aos métodos da ciência, a frisar uma peculiaridade atuante diante dos demais lugares onde a arte é praticada e vista. Diante disso, para a arte contemporânea na academia, suscita-se um campo de pesquisa capaz de flexibilizar critérios uma vez herméticos, já que não há princípios generalizantes para a ação de artistas que, nesse recorte territorial, também são denominados como pesquisadores de instituições do ensino.

É corrente o uso da expressão *artista-pesquisador* (BASBAUM, 2006), sendo essa voltada ao pensamento e dinamização da arte face ao contemporâneo e circunscrita em um aparelho acadêmico que não necessariamente estabelece relações práticas com a arte do mercado *mainstream*, bem como em outros gêneros de atuação (urbano, independente, político-instituinte). *Artista-pesquisador*, nesse caso, pode ser entendido como um possível operador/navegante de signos, modos de produção e lugares em um contexto impregnado de cientificismo e cooptação dos saberes por cortes do conhecimento disciplinar<sup>2</sup>.

Torna-se relevante observar o pressuposto de que a arte não se presentifica em um único lugar ou se mantém a mesma de modo fragmentado e consensual, mas que é dobrada em diferentes valores de circulação (seja cultura urbana, instituição acadêmica, circuito *mainstream*, redes autônomas, entre outros) conferindo variações de abordagem poética, estética e política. Nesse prisma, o *artista-pesquisador* dificilmente vem a ser denominado como articulador de discursos gerais sobre os saberes e alcances da arte, mas sim como um possível agente dinamizador das formas de pesquisa; além de transversalizar domínios disciplinares e institucionais, visto que seu produto não é concebido para a redução dos desígnios técnico-científicos da academia ou estritamente forjado para uma valoração mercantil.

A partir de um pressuposto de autonomia de processos, ser artista junto ao circuito de arte não garante a manutenção dessa posição junto à universidade; e, mais claramente, ser artista-pesquisador junto à universidade não é garantia de ser artista junto ao circuito. Trata-se de diferentes instâncias de valoração e legitimação, sabe-se bem: mercado de arte, agência de fomento, coletivo independente – cada qual

---

<sup>2</sup> “A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (FOUCAULT, 2005, p. 36).

com seus rituais e mecanismos de assimilação e expurgo, cada núcleo institucional ou parainstitucional apontando para certas configurações estratégicas e determinadas imagens de seus personagens e atores; portando, camadas próprias de mediação (BASBAUM, 2006, p. 73).

O que interessa para essa discussão e pesquisa é justamente a abordagem que o *artista-pesquisador* pode articular nesse campo de atuação sem comprometer as especificidades do fazer artístico em si. A fim de manter aspectos singulares da poética nas pesquisas institucionais, a construção de realidades artísticas distancia-se das construídas pela ciência, cindindo um hiato no contexto acadêmico em relação aos resultados, aos métodos, às normas para documentos monográficos e às formas de avaliação. Na atualidade de muitas instituições de ensino, a questão da pesquisa *em arte* é posta como um desafio atento à postura do *artista-pesquisador* frente às padronizações metodológicas, bem como levando em conta os resultados que esse modo de investigação gera.

A título de esclarecimento, vale ressaltar que a pesquisa *em arte* distingue-se da pesquisa *sobre arte*, sendo essa segunda usualmente instrumentalizada por ferramentas de análise científica – via sociologia, ciência política ou história – as quais buscam observar a produção artística de culturas e períodos por recortes previamente delimitados, ou seja, onde há uma separação evidente entre *sujeito* (pesquisador) e *objeto*. Nisso, a pesquisa *em arte*, por também ser de cunho subjetivo, está situada como desenvolvimento de *saberes* em contexto institucional, o que intenciona, a princípio, maior arejamento dos cânones herméticos, observando que a produção de objetos artísticos não envolve o alcance de resultados concretos e unânimes, muito menos uma metodologia estanque, separada dos movimentos particulares de quem os produz. Poderia, então, a pesquisa *em arte* favorecer a produção de outros territórios e movimentos instituintes neste contexto cientificista?

A arte é uma forma de conhecimento que nos capacita a um entendimento mais complexo. O tipo de explicação dado pela arte é diverso do científico, o conhecimento fornecido pela ciência é sempre de caráter explicativo [...] A arte não tem parâmetros lógicos e precisão matemática, não é mensurável, sendo grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para as formas verbalizadas. Essas colocações, entretanto, não pretendem negar que a arte tenha também a sua parte racional (ZAMBONI, 2001, p. 28).

A inserção do fazer artístico no meio acadêmico compromete o pesquisador à exigência de traçar estratégias de trabalho (objetivos e ferramentas) relevantes para construir um saber específico que amplie o espectro de produção da área. A produção artística visual é acompanhada por considerações verbais que apresentam o processo e os referenciais imagéticos/conceituais para um trajeto parcial e coerente. Assim, a pesquisa *em arte* promove

um acompanhamento criativo a partir de um programa de ação que adquire traços próprios conforme a proposta que se objetiva desenvolver.

Visando esse modo de pesquisa como momento diferencial e instituinte ante a ênfase cientificista do meio acadêmico, defende-se que a produção artística necessita resistir ao estabelecimento de um novo academicismo, buscando uma consistência que não seja apenas implicada no aparelho onde está atravessada, mas que vise efeitos para além do território e arquitetura institucional. Trata-se de buscar uma consistência distante do entendimento coercivo da disciplinaridade, mas um espaço intensificado para a criação de realidades, de métodos e de avaliações. Nesse aspecto, a proposição de pesquisa pelo contágio, por estar calcada principalmente em intervenções *site-specific*, delimita-se como um conjunto de atividades transversais à academia, a transitar outros lugares e formas de experiência.

Uma das possibilidades para amparar tais aspectos de pesquisa no meio acadêmico ancora-se na *poiética*, sendo atualmente a ferramenta teórica de acompanhamento para processos artísticos frequentemente usada em instituições de ensino as quais oportunizam investigações *em arte contemporânea*. A *poiética* tem lugar de destaque em estudos que envolvem as implicações do fazer artístico (sujeito+objeto) ao propor uma estrutura epistemológica para a conduta criativa.

Como delineamento geral, Icléia Cattani menciona que “a poiética centra-se não na obra instaurada, nem em seu instaurador, mas no seu processo de instauração” (CATTANI, 2004, p. 106). Além de promover o percurso investigativo de quem produz, torna-se também estratégia para desvincular a forte influência da disciplina estética sobre os alcances da arte, o que conferia as considerações sobre arte apenas aos campos da crítica, história e teoria (sendo campo das pesquisas *sobre arte*).

Baseada em textos do poeta e filósofo francês Paul Valéry datados em meandros dos anos 30, sua sistematização enquanto campo do conhecimento foi cunhada posteriormente por René Passeron na década de 50, o qual distinguiu o ato criativo (produção) do resultado (obra acabada) e de sua contemplação estética (recepção). Esta emancipação da conduta criativa sobre outros valores atrelados à experiência da arte direciona-se ao envolvimento do artista em face de sua obra.

Os textos basilares de Valéry<sup>3</sup> foram estudados pelo *Grupo de Pesquisa em Filosofia da arte e da Criação*, dirigido por Passeron na década de 50 (PASSERON, 2004, p. 10), no qual se primou pela construção de abordagens fundamentais para o pensamento da criação como “fenômeno de ateliê” realizado por *artistas-pesquisadores*. Nisso, a primazia pela relação intrínseca entre artista e obra contribuiria para alcançar um caráter investigativo sobre a criação, dispondo um novo *savoir-faire* de observação processual.

Deste modo, a *poiética* rompe com o pressuposto de que a criação se realiza a partir de ideias estanques e invariáveis; pois, desconsiderando o princípio eidético de subordinação da matéria pela ideia (ou pela noção de essência *a priori*), a criação é entendida como acontecimento processual e derivante. Essa disciplina distingue-se, portanto, por sistematizar características vinculadas ao argumento da imprevisibilidade nos passos que instauram a obra artística como objeto empírico e circunstancial.

Conforme Passeron, dentre os fundamentos que emancipam a criação como objeto de estudo autônomo, encontra-se um posicionamento específico em face da disciplina da estética. Tal proposição vem a distanciar a direta inclinação sobre a questão do belo e à crítica da arte, na finalidade de por em evidências outras faculdades sensíveis para o estudo da criação. A produção poética/artística, então, não só se vê analisada pelo juízo crítico e estético, mas também por considerações de quem a produz.

[...] a estética tem como objeto de consciência e de reflexão todo o universo que chega a nós pelos sentidos, os sentimentos, a linguagem afetiva, em suma, a totalidade do mundo recebido pelo *Dasein*, nos três níveis de sua situação: pessoal, histórico e fundamental (PASSERON, 1997, p. 105).

Neste trecho, o termo *Dasein* (do alemão “ser-aí”, “ser-no-mundo”) é empregado como a condição imanente da experiência estética, a experiência do objeto a partir da circunstância em que a estesia se manifesta. Distanciando a arte como objeto somente apreendido pela disciplina crítica – a qual envolve um amplo campo de observação, tanto de artefatos quanto de situações naturais –, a *poiética* se ocupa do segmento sensível direcionado à realização artística, migrando o fazer artístico da “filosofia da sensibilidade” para a “filosofia da ação”, uma estética implicada no objeto que se produz.

Na produção artística, esse distanciamento é demarcado por Passeron, pois “seu objeto é a *ποιέω* (*poiésis*) que põe o criador frente a seu projeto e não *αἴσθησις* (*aisthesis*) que pode

---

<sup>3</sup> Os ensaios que reincidem a palavra *poiética*, com ênfase científica, são: *Discurso sobre Estética, Primeira Lição do Ser Poético e Fundamentos da uma Filosofia da Conduta Criativa*, todos reunidos na publicação póstuma “Obras”, de 1957.

experimental em sua ação, ou suscitar através dela” (PASSERON, *ibidem*, p. 108). Entre os *poieticistas* e o estetas haveria, então, um espaçamento de olhar sobre os mesmo objetos. A estética estaria focada nos perceptos e afetos em posição contemplativa. Já a *poiética* situa-se imbricada no processo de invenção, primando por procedimentos constituintes da ação criativa que instauram a obra – onde os efeitos sensíveis/estéticos misturam-se à usinagem da prática. Nesse ponto vale ponderar que, no processo de criação, uma dinâmica de *feedback* pode ser firmada no espaçamento entre fazer e experienciar, *poiésis* e *aisthesis*.

O *artista-pesquisador*, portanto, tem como ênfase de análise, em um primeiro momento, a *autopoiesis* (produção agente de si) e *auto-observação* (prática do pensamento/experiência da prática) ao construir saberes através da análise da ação, no passo de seus efeitos, com seus valores e meios em execução. Ressalta-se, nessa abordagem, que o saber gerado é de teor inspectivo e não retrospectivo, ou seja, realiza-se no presente da ação. Na pesquisa *em arte* colocam-se em evidência os elementos motivadores dos feitos que não necessariamente seguem um percurso linear.

Outro aspecto estaria na correlação indutiva de obras alheias ao artista por meio de uma atualização do repertório imagético, referenciais artísticos e de caráter conceitual, visto que “um autor nem sempre é um indivíduo, mas pode muito bem ser uma entidade coletiva” (PASSERON, *ibidem*, p. 109). Assim, torna-se viável compor um quadro metodológico para a *poiética* que favorece a atenção inspectiva junto à contextualização – seja artística, histórica, social, conceitual – segundo valores selecionados no decorrer dos atos. Para esta pesquisa, como está organizado no decorrer das presentes considerações sobre as propostas artísticas desenvolvidas, tal quadro é exercitado, alinhavando apontes individuais a propostas e conceitos pertinentes, de outros artistas, ensaios e autores.

A autonomia da *poiética* como *ciência da criação*, que delimita seu objetivo e estabelece um método de observação, também proporciona um entendimento sobre a estrutura do ato criativo. Com base em Paul Valéry (apud ROCHA, 2011, p. 31), o ato criativo é encarado como uma passagem do estado virtual (ideia, intuição) ao desejo de realização através de condicionantes técnicos e linguísticos. Assim, a intenção artística também perpassa uma condição concreta de realização, sujeitando uma tendência inicial à variabilidade ao passo que se materializa. Por conseguinte, em diversos momentos da prática desenvolvida para o estudo do contágio e da intervenção, os elementos externos à intenção inicial acabaram por configurar o resultado, seja pela pesquisa de técnicas e materiais selecionados para sua realização, seja por condicionantes encontrados no próprio contexto.



De forma complementar às considerações de Paul Valéry, René Passeron (2004, p. 12) ainda situa a criação artística sob três diferenças específicas: (i) resultado como objeto único/singular; (ii) o relação de “pseudo-sujeito” com o objeto e, conseqüentemente, (iii) o engajamento criativo. A composição dessa disciplina vem a contribuir, então, para uma abordagem dos processos de criação no meio científico, abarcando também demandas acadêmicas de pesquisa que não se enquadram necessariamente em metodologias das “ciências duras”, como também são os casos da literatura, artes cênicas, dança e artes visuais. Isto posto, a *poiética*, como afirma Sandra Rey (2002, p. 124), mostra-se uma oportuna possibilidade à pesquisa *em arte*, a qual garante respaldo teórico sobre as criações de caráter subjetivo e derivante.

A *poiética* tem sua peculiaridade ao deter-se à presentificação do ato e de abrir a possibilidade do artista como um pesquisador no meio científico, no exercício consciente de seu fazer, na (auto)produção de resultado imprevisível e na contextualização da mesma. As determinações acerca da instauração da obra de arte centralizam-se, então, na lógica criativa *interna* do autor, nos movimentos inspetivos que tanto partem dos materiais quando de qualidades semânticas da conduta criativa.

Diante disso, observa-se que a *poiética* segue como um estudo de empoderamento do gesto criador, mas de um senso autoral estritamente ligado a uma interioridade daquele que investiga. Haveria outras contribuições que favorecessem a prática da arte enquanto pesquisa, em viés criativo? Modos complementares e ressonantes de compreender os percursos da criação, tópicos para uma composição metodológica em arte? E, principalmente: considerando o contágio uma relação entre agentes heterogêneos, uma dinâmica que tenciona o dentro e o fora, remonta interioridades abaladas por agentes externos, como estender a perspectiva da *poiética* para um método que também vislumbre a influência do fora sobre as intenções do artista-pesquisador?

### 1.2.2 Cartografia e Diagrama

Como observado na *poiética*, para os saberes suscetíveis ao envelopamento nas instituições de ensino, há movimentos que dilatam o estudo da arte para além do juízo estético, favorecendo considerações outras sobre o fenômeno da criação. O elemento a ser pinçado nessa discussão está na dissolução do binarismo sujeito e objeto, inserindo o *artista-pesquisador* como interlocutor de um diálogo entre suas intenções e feitos, promovido por si, sendo os feitos dispostos enquanto “pseudo-sujeitos”. Tal dissolução pode inserir a pesquisa em um plano de encontros e intensidades, constituídos por experiências reais no presente, assumidas no andar dos percursos que formam um desenho parcial capaz de se conectar a trajetos menores<sup>4</sup> também pautados por um programa derivante. Diante dos objetivos elencados nesta pesquisa, vê-se a necessidade de estender a *poiética* para as estratégias de método denominadas como cartografia, pois vem de encontro ao olhar sobre as possibilidades de contágio que transformam a poética artística individual, em trânsito com agentes internos e externos.

O método da cartografia como um possível viés de “pesquisação” em arte até o momento possui pouca incidência em registros bibliográficos destinados à teoria da arte contemporânea. Além de ser compreendida como um acompanhamento de processos desde uma perspectiva autoral, estimando os passos de instauração de uma proposta de pesquisa, a cartografia vem a estabelecer um acompanhamento de estágios criativos por meio de afecções dentro e fora, no exercício de abalar as cristalizações do *eu* pela ação contagiante da alteridade experienciada. Nisso, a cartografia é escolhida como acréscimo às considerações da poética, sendo o mote conceitual da pesquisa configurado sob operações de contágio. Pretende-se, com isso, apresentar as principais ferramentas teóricas que aclaram o método desempenhado na poética bem como esboçar uma possível contribuição para o campo das artes visuais, de real capilaridade/complemento aos estudos já desenvolvidos sobre a metodologia nesse campo.

Investiga-se as próprias estratégias de se investigar, substituindo modelos de trajetos fechado pela atenção às intensidades que se formam no jogo recursivo do fora e do dentro. Trata-se dos registros sobre uma deriva curiosa pelo trajeto, seus encontros e intervenções ante a realidade situada como uma “linha finita, visível e consciente da organização dos territórios” (ROLNIK, 1989, p. 50). Como procedimento que constrói um saber no presente,

---

<sup>4</sup> O termo “menor” é usado em afinidade à noção de minoritário diferencial que contrapõe um modelo “maior” (majoritário), cuja exigência está na reprodução por padrões.

diferente das linhas duras do cientificismo, na cartografia “a precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção” (PASSOS et al, 2009, p. 11).

A proposta de método se coloca como uma ferramenta ou postura de ação frente à construção de saberes, introduzida como uma “imagem do pensamento” a partir dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tal imagem é articulada em diferentes obras, mais precisamente desenvolvida em relação ao princípio do *rizoma*, na obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2009). Trata-se de uma perspectiva vitalista ao observar os movimentos dinâmicos em perspectiva molecular, transversais nos saberes da filosofia, biologia, política e arte. Vale acentuar que um dos principais empenhos desses filósofos está na restituição do pensamento enquanto potência criativa.

A filosofia desenvolvida em *Mil Platôs*, assim como em outras obras desses autores, compreende o gesto de pensar como um compromisso inventivo de ser. Nele, o rizoma visa sintonia com fluxo de vida derivante e horizontal. Consiste em um modo de se entender a construção do pensamento sob viés criativo e conectivo, onde cada nó enredado tem o gérmen de desenvolver mais alastramento. Nele as hierarquias não prevalecem diante da multiplicidade.

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 4).

Assim, o rizoma se apresenta como modelo de construção dos saberes que não está preso em nenhuma conclusão primordial, muito menos à sucessão derivante de conceitos que existem apenas como valores linguísticos e representacionais, sem ativar operações de consistência na vida e construindo realidades possíveis a partir de encontros.

A multiplicidade, aqui, também obedece a outra lógica: ela não forma um todo. Ela é como um *rizoma*, subterrâneo ou aéreo (o das samambaias, por exemplo), cuja evolução é efeito do que se passa entre a planta e o que ela vai encontrando no meio em que se desenvolve – claridade, umidade, obstáculos, vãos, desvios... Neste percurso nada mais é fixo; nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia, nada mais é, definitivamente coisa alguma (ROLNIK, 2006, p. 61).

E como tais considerações se relacionam para a construção de um método cartográfico? Cartografar não exprime a produção de imagens geográficas literais, mas, de modo elementar, consiste em um modo de operar e acompanhar processos imbuídos de

curiosidade pelo mundo. A cartografia se realiza a partir de desenhos pela intensidade, em uma pesquisa que é intervenção no real e não analítica no suspenso, criando relações de pesquisador e objeto. Nela o pesquisador está imerso como viajante que lançará cartas de viagem a partir de sua experiência, sua perspectiva que pisa sobre a geografia dos territórios onde quer construir um conhecimento e um saber, na potência conectiva de um rizoma.

A intensidade no cartógrafo corresponde ao acesso do mundo sobre o corpo. O desenho da cartografia se faz no percurso viajante, um mapa nômade e derivante. Há de se ter atenção e um repertório de ferramentas para delinear os mapas provisórios vistos pelo horizonte. Segundo Suely Rolnik, a cartografia consiste em um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p.15), “é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles.” (ROLNIK, 1987, p. 6). Mesmo com um repertório de instrumentos para emitir as cartas de viagem, o cartógrafo pode descobrir novos meios que favoreçam a expedição do conhecimento, formulando novas técnicas ampliando ou atribuindo novas nuances ao espectro de atenção.

Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar (ROMAGNOLI, 2009).

Tal intenção de método faz portar a pesquisa em uma consistência de vida, no exercício da atenção. Produzir a partir de tal perspectiva torna-se um desafio no meio acadêmico estruturado pelo rigor científico. A pesquisa *em arte* abre essa possibilidade, uma vez que não comprova, mas faz-se presente enquanto produção no mundo e de outras perspectivas. Trata-se de uma construção do real, intervindo sobre realidades existentes.

Considerando a arte como um campo de investigação, releva-se o fato de que não há como estipular impreterivelmente um destino específico a ser alcançado, uma vez que seu grau de experimentação e afecção é muito levado em conta pelos artistas-pesquisadores. Nesse contexto, salienta-se a peculiaridade de encarar o erro e o acaso como acontecimentos fortuitos da pesquisa *em artes*, uma vez que delineiam escolhas objetivas no trabalho: primeiramente, o erro que forma uma representação do trabalho pela contrariedade e o acaso como um momento complementar à intencionalidade primeira do artista.

Deste modo, produzir arte, caracteriza-se como um modo de pensamento complexo, em oposição ao parâmetro linear da pesquisa acadêmica convencional. Pensar-se na complexidade envolve, então, uma abertura a diversos capilares, a diversos conhecimentos

que afetam a produção, a traçar uma lógica rizomática do pensamento e retro-complementar. Sua prática não corresponde necessariamente ao tempo linear, que estipula uma linha de gradação rumo a uma finalidade já demarcada, uma conclusão finita, mas a um tempo criativo em que contempla “a amplitude da curva sinusoidal, a altura do pico, que expande o presente a regiões atemporais” (TEIXEIRA, 2001, p. 259).

A cartografia como dispositivo pode promover uma alternativa de criação nas vias institucionais e a compreensão de que o conhecimento sobre as coisas não está codificado por completo, como uma taxionomia dos fenômenos dada *a priori*. Prevalece a dinâmica investigativa pela atenta avaliação experimental. O encontro está aqui mais uma vez delineado como elemento importante, assim como seu potencial de conexão rizomático, pois determina um novo que cinde novas perspectivas de pensamento distante da lógica da representação.

Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação (KASTRUP; BARROS, 2009, p. 30).

Dado que cartografia se constitui no acompanhamento de processos já em curso, a partir do meio de uma sucessão de fases metaestáveis captadas na percepção do outro, a poética visual atrelada a esse método experimental, sendo uma pesquisa na perspectiva de quem faz, pode adquirir características próprias. Como já citado, o referencial bibliográfico para uso da cartografia enquanto método de pesquisa vem de apontamentos atrelados ao campo da psicologia, fortemente vinculados às assertivas do que Deleuze e Guattari denominaram como “esquizoanálise”.

Outra forte referência está no livro organizado por Virgínia Kastrup de título *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, onde se busca desdobrar os métodos de pesquisa que não se reduzem aos esquemas de reconhecimento comportamental/patológicos usuais na psicologia e psiquiatria. Trata-se de entender o inconsciente não como um teatro de roteiros pré-definidos, mas como um magma para usinagem e invenção de si. Na esquizoanálise reverte-se a noção psicanalista de desejo como falta para o desejo como maquinação, sendo o inconsciente colocado como máquina desejante.

Nos processos em arte, a presença de um autor aqui se evidencia como marcante não pelos seus direitos de posse sobre a obra, nem por um singular ancorado na noção de originalidade, mas por necessidade de flexionar em si mesmo um senso de alteridade; um fora de si analítico que o coloca em contágio a outros signos e procedimentos ainda não apropriados no fazer individual. O corpo que busca, cuja criação, em outra perspectiva, seria entendida como resultante de uma interioridade obscura, no modelo da cartografia é visto como agente capilarizado, suscetível a vivências na medida em que encontra construindo-se em associação.

Como acompanhar os próprios processos e, de certo modo, acentuar-se enquanto interlocutor de si? Provocar uma implicação que não reduza os processos a gestos intuitivos ocultos?

Se a cartografia se delinea até então como um acompanhamento de processos no presente, o pensamento da autoria na poética artística mais se aproxima de uma “força centrípeta” de informações alcançadas desde um fora, confrontando a imagem do *Eu*. Perfila-se uma pesquisa não pautada por uma historicidade, ou por uma originalidade criativa e subjetiva, mas pela intensidade poética, algo entre o compreendido e o intuitivo. Um método “expressionista” (ao relevar o acontecimento, o fenômeno e a sensação), assim como “construtivista” (ao passo em que é matéria e é experimental). Constrói-se em *agenciamento* de elementos selecionados em um percurso de signos, influenciando-se uns aos outros em efeito cascata; onde sempre se está no meio, com as afeções anteriores e todos os canais possíveis (virtualidades) que são formulados no presente, na composição do real.

O estilhaçamento do *eu* pela exterioridade como possível imagem para *artista-pesquisador* em um emaranhado de elementos cartografados pode encontrar analogia ao que o teórico da arte Nicolas Bourriaud (2011) denomina como “seminauta”, sendo uma figura viajante a pinçar elementos e estabelecer percursos sob forma de ações poéticas em uma paisagem sígnica virtual – no sentido potencial de ser.

Assim, o distanciamento necessário para a pesquisa se dá no passo em que não se atribui a singularidade sobre os feitos desde uma ideia de originalidade ensimesmada, mas pelo modo como elas engendram significados por uma rama complexa de conexões, tanto no gesto que inventa novos caminhos, quanto naquele que experiencia as proposições artísticas. Trata-se de entender o *artista-pesquisador* próximo à perspectiva pós-humanista, em que o corpo está livre dos valores e limites naturalizados que o distingue de demais fenômenos

orgânicos e inorgânicos. O *artista-pesquisador* como um agente dinamizador dos códigos, de territórios.

Ao situar na pesquisa *em arte* como arejamento dos princípios metodológicos no meio acadêmico, surge a possibilidade de articular o que se entende por conhecimento, verdade e disciplina, uma vez que a arte pode ser vista como uma propriedade dinâmica e autorreflexiva, que intervém e produz sobre a construção de sujeitos. Com as considerações da perspectiva da *poiética*, assim como da breve aproximação aqui discorrida sobre a cartografia e sua complexidade, pode-se intensificar o caráter diferencial dessa área para os contextos institucionais de ensino, dando vazão a outros formatos de pesquisa, de apresentação e avaliação.

Pois, então: como tais embasamentos podem ser usados para que não sejam apenas um *teoricismo abstrato*? Como usar ideias na qualidade de potência de ação evitando acessórios discursivos supérfluos? O princípio da cartografia se reflete na pesquisa em diferentes momentos: no modo de experimentar situações da paisagem urbana; nos registros de intensidade por meio de fotografias, desenhos, marcações no *Diário de Bordo*; pela atenção ao que constitui o percurso da pesquisa, desde as primeiras anotações, a resultados técnicos, leituras e efeitos de cada intervenção.

Frisa-se que a afinidade a esse dispositivo/método também se consolidou por ser relativo a percursos e descobertas da paisagem, de movimentos intensivos no espaço, ainda que não seja literalmente vinculado à imagem da cartografia enquanto atividade de marcação geográfica. Também, o vetor conceitual do contágio estabeleceu aproximações dessa construção metodológica, considerando-o como uma operação que favorece transformações por acontecimentos. A atenção ao urbano não está somente em questões visuais, mais ao que constitui o discurso dos espaços, ao que está fora do tráfego padrão.

Por todas as produções são indicados momentos de cartografia, das tomadas de decisão por empatia, suas justificativas, que abrangem o estético e o político, às ressonâncias que uma proposta induziu sobre a outra, criando percursos não imaginados no princípio da pesquisa pela abertura à experiência do fora – da adversidade no urbano e do fora de si mesmo. Psicogeografias, *flanerie*, deviras, desvios, transições e interferências.

Desta maneira, a cartografia é usada como um procedimento que acompanha movimentos desejanter e intuitivos. Navega-se por sinais observáveis e agentes, a desfiar um método para trajetos singulares por encontros, colisões, contornos que dão consistência a

partir da experiência no presente. Um modo de operação aberto ao *contágio* pelo objetivo de intervir sobre a paisagem e sua imagem.

Para tanto, além de determinar recursos apontados acima para o desenvolvimento da pesquisa, ressalta-se o uso de *diagramas* (ou mapas mentais) no planejamento de cada trabalho que destaca o principais “tensores” de cada intenção. A noção de diagrama é elencada a fim de tatear proximidades entre procedimentos linguísticos, valores conceituais possíveis e interligados à gramática do contexto almejado. Pelo diagrama são enredados vocábulos para esmiuçando possíveis vantagens e contradições em problemas específicos.

Nesses esquemas são traçados circuitos que envolvem ações, materiais, aspectos, lugares e possíveis efeitos referentes aos objetos artísticos específicos. Ainda que todo nó da rede possa vir a derivar outras redes sem número, o desenho se define por adensamentos convenientes. Nisso, desenho e pensamento se fundem tanto pela semântica quanto por arranjos visuais. A disposição de cada vocábulo suscita interligações enquanto vínculos de força, uma máquina abstrata e aberta.

O diagrama é uma nova dimensão informal. Consiste em conceber matérias e funções puras, abstraindo as formas em que se encarnam. Matérias não formadas, não organizadas, funções não formalizadas. Um funcionamento abstrato de todo obstáculo, uma cartografia coextensiva a todo campo social. Um dispositivo abstrato que se define por funções e matérias informais, ignorando toda distinção de forma. Fazer marcas ao acaso, zonas, lançar tinta em ângulos e velocidades variadas, recobrimo dados figurativos existentes. O diagrama é uma catástrofe, a introdução de um Saara. Como se mudássemos de unidade de medida, substituindo unidades figurativas por unidades micrométricas ou cósmicas (DELEUZE, 1981, p. 65)

Tal recurso foi usado em estágios iniciais de um atividade poética como também em momentos de indecisão. Não vem a condicionar por completo o planejamento dos trabalhos artísticos, mas coloca-os em uma “primeira prova”, sugerindo hipóteses segundo um repertório interno. Em cada questão ramificada, uma disposição irrepetível se sobressai. Uma palavra conecta-se a outra, a criar um contágio diagramático, uma cartografia abstrata. Os arranjos foram praticados de diferentes maneiras: a começar, pelo planejamento das propostas da pesquisa, para a resolução de problemas e também em um sentido “subterrâneo”, estabelecendo relações entre as propostas artísticas e os locais percorridos.

Na prática do diagrama, são produzidos desenhos manuais e em *softwares* gráficos (Figura 3), com a finalidade de observar o espectro de “tensores” que cada proposta poderia alcançar. Assim como foi mencionado na *Introdução*, com a finalidade de apresentar o conjunto de elementos, matérias e conceitos tangentes aos assuntos pesquisados e propostas desenvolvidas, são incluídos diagramas para cada seção do texto dissertativo na finalidade de









### 1.3 Texto Prático

*Vou arrancando os códigos dos dias e do costume. Tornando-os escrita para manufatura. O cotidiano não é natural, embora queira ser.*

*Escrevo, ando. Palavras-desenho são irrepetíveis como passos e conduzem umas às outras. Afetam como a voz em espaços silenciados. Em cada trajeto de postagem, em cada pulso, nasce outra perna; e mais outra, mais outras: gesto por gesto. É daí que um ser se arranja por solavancos musculares de mecânica complexa. Forma malhas disformes para a função, caçoada pela eficiência própria do diagrama que se esparrama a pé rapado.*

*Prática do pensamento da prática. Escrita sobre os concretos. Dedos da sinapse, eletricidade da mão à ferramenta que agiliza o momento certo! As palavras podem escapolar e os pés ágeis fazem escapar - na verdade, é tarefa para todos os órgãos.*

*O que virá logo adiante? Há de se agir antes que outros choques mudem para a frequência que já se sabe, antes que evitem nossa ebulição dos códigos.*

*De letra a letra o andarilho desenha cartas na superfície. Tece sobre gentes, folhas, ruas, paredes e monitores. Se surpreende com traços não programados e desvios que relacionam frases a trajetos. Fuce nos dígitos, veja como partes são reposicionadas! É justo o deslocamento que faz a leitura. Imersa no texto que atravessa geografias.*

*Mas o que percorro quando escrevo? Quais ruelas? Estaria vetorizado apenas por uma linha? Não: vai a ene lugares; respira forte de tanto desterrar subtextos. Sim, há um texto sob o trânsito, as casas, os cômodos; do aço à demolição, do riso à conduta. Uma textura que só é pois estamos na linguagem. Não por nada o andar e a escrita têm suas afinidades.*

*Os dias nos dariam a palavra? De segunda à segunda-feira, a semana simplesmente não trará oito dias. De cima a baixo carregamos textos rotineiros. Porém, ou por sorte, os semioassaltos fazem a fôrma se contorcer. A corrente sanguínea bem os conhece: falo dos supertextos irrompendo métricas diárias. É mutação dos dizeres que empina pêlos, a dobrar paisagens por aí, povoar desmanches pelo interstício dos outros.*

*Está diante de ti essa carga infecciosa, passo por passo. Note o sotaque que amarrota os textos antecipados sobre nós, nó por nó. Imagem sobre imagem.*

*E assim vou sorvendo um vampiro recém-nascido.*

### 1.3 Texto Prático

*Vou arrancando os códigos dos dias e do costume. Tornando-os escrita para manufatura. O cotidiano não é natural, embora queira ser.*

*Escrevo, ando. Palavras-desenho são irrepetíveis como passos e conduzem umas às outras. Afetam como a voz em espaços silenciados. Em cada trajeto de postagem, em cada salto, nasce outra perna; e mais outra, mais outras: gesto por gesto. É daí que um ser se organiza por solavancos musculares de mecânica complexa. Forma malhas disformes para a ação, caçoada pela eficiência própria do diagrama que se esparrama a pé rapado.*

*Prática do pensamento da prática. Escrita sobre os concretos. Dedos da sinapse, eficiência da mão à ferramenta que agiliza o momento certo! As palavras podem escorregar e os pés ágeis fazem escapar - na verdade, é tarefa para todos os órgãos.*

*O que virá logo adiante? Há de se agir antes que outros choques mudem para a frequência que já se sabe, antes que evitem nossa ebulição dos códigos.*

*Letra a letra o andarilho desenha cartas na superfície. Tece sobre gentes, folhas, ruas, paredes e monitores. Se surpreende com traços não programados e desvios que relacionam frases a trajetos. Fuce nos dígitos, veja como partes são reposicionadas! É justo o deslocamento que faz a leitura. Imersa no texto que atravessa geografias.*

*Me pergunto que percorro quando escrevo? Quais ruelas? Estaria vetorizado apenas por uma linha? Não: vai a ene lugares; respira forte de tanto desterrar subtextos. Sim, há um texto sob o texto, as casas, os cômodos; do aço à demolição, do riso à conduta. Uma textura que se desdobra pois estamos na linguagem. Não por nada o andar e a escrita têm suas afinidades.*

*Os dias não dariam a palavra? De segunda à segunda-feira, a semana simplesmente não trará o mesmo. De cima a baixo carregamos textos rotineiros. Porém, ou por sorte, os semioassaltos fazem a fôrma se contorcer. A corrente sanguínea bem os conhece: falo dos supertextos irrompendo métricas diárias. É mutação dos dizeres que empina pêlos, a dobrar paisagens por aí, para desmanches pelo interstício dos outros.*

*Está diante de mim essa carga infecciosa, passo por passo. Note o sotaque que amarrota os textos antecipados sobre nós, nó por nó. Imagem sobre imagem.*

*E assim vou andando um vampiro recém-nascido.*

Figura 6 – *Texto Prático*, imagem da página 39. Fotografia e edição digital.

Um amarrando de códigos de barras e do costume. Trazendo escrita para manufatura. O computador não é natural, embora queira ser.

ESCREVO, AINDA. PALAVAS-DESERTO SÃO IRREGULARES COMO PÁSSO E CONDUZEM UNHAS DE ELEFANTE. AFETAM COMO A VOZ EM ESPAÇOS SILABADOS. EM CADA BRANCO DE PREGONHA, EM CADA PULSO, NASCE OUTRA PERNA; E MAIS OUTRA, MAIS OUTRA: CUSTO POR CUSTO. É DAI QUE UM SER SE ABANHA POR ALAVANCOS MUSCULARES DE MECÂNICA COMPLEXA. FORMA MÚLTIPLOS DESTORNOS PARA A FUNÇÃO, CUBRIDA PELA EFICIÊNCIA PRÓPRIA DO DIAGRAMA QUE SE ESPANHA NA PÉ NAPADA.

PRÁTICA DO PENSAMENTO DA PRÁTICA. ESCREVA CONCRETO. DAIAS DA SINTAXE, ELETRICIDADE DA MÃO À FERRAMENTA QUE AGILIZA O MOMENTO CERTIFICADO. AS PALAVRAS PODEM ESCAPAR, E OS PÉS SÃO FEITOS PARA ESCAPAR - NA VERBALE, É BARATA PARA TUDO OS ANJOS.

O QUE VIRA LÁD ADIANTE? HÁ DE SE APOR ANTES QUE OUTROS CÍRCULOS MUDAM PARA AQUELA FREQUÊNCIA QUE JÁ SE SABE, ANTES QUE EVITEM NESSA EMBLEMA DE CÓDIGOS.

DE LETRA A LETRA O ANATILHO DESOJA CARTAS NA SUPERFÍCIE. TERE SOBRE GENTES, FELICIA, NUNCA, PAREDES E MONITORES. SE SUPERANDE COM TÁKOS NÃO FALGAMADOS E DESLIZAS QUE RELAXIAM FIZES A TABLETAS. FUTE NOS DÍGITOS, UERA COMO PARTES SÃO REPERCORNADAS! É JUSTO O DESLACAMENTO QUE FAZ A LETURA. INVERSA NO TEXTO QUE ABANESSA GEOMETRIAS.

MAS O QUE PERCORNADO QUANDO ESCREVO? DAIAS NUNCA?

ESTARIA VERTICIZADO ANTES POR UMA LINHA? NÃO: URA A QUE LUGARES; RESPONDA FORTE DE BALDO DESTORNAR SUBTILIDADES. SIM, HÁ UM TEXTO SOB O TÁKOS, AS CÍRCULOS, OS CÍRCULOS; DO ADO À DEMULSÃO, DO ADO À CONDUITA. UMA LINGUAGEM QUE SÓ É PÓS ESTANCO NA LINGUAGEM. NÃO POR NADA O ADO É A ESCREVA TEM SUAS AFINIDADES.

OS DAIAS NOS DAIAM A PALAVRA? DE SEGUNDA À SEGUNDA-FEITA, A SEMANA SIMPLEMENTE NÃO TÁKOS OUTO DIA. DE CONHA A BARRA CARREGANOS TUDO RECONHECER. PORÉM, OU POR SORTE, OS SEMINARIALIS FAZEM A FORMA CONTÁKOS. A CORRENTE SANGUÍNEA BOM OS CONTECE: FALO DE SUPERLIDOS ANTONANDO MÚLTIPLOS DAIAS. É MÚLTIPLOS DOS DAIAS QUE AMPINA PULSO, A DEBAR PÁSSOAS POR AS, PÁSSOAS DESMACHES PÁSSO INTELIGENTE DOS OUTROS.

Está diante de ti essa carga infecciosa, passo por passo.  
Ná por ná. Imagem sobre imagem.

E ASSIM VOU SORVENDO UM VAMPATO RECOMBINADO.



Figura 8 – Fragmento de *Texto Prático*. Intervenção urbana. Santa Maria 2013-2014.

As palavras reclinadas da página trinta e nove compõem o elemento-cerne escolhido para dar início às considerações sobre as práticas desenvolvidas no decorrer da pesquisa. Seguida das Figuras 6, 7 e 8 – sendo diferentes soluções para o texto que as antecede, a página está situada neste documento como uma zona poética intensiva, atravessada por uma diversidade de ações e espaços. Vinculada ao propósito de também “objetualizar” poeticamente um momento de escrita, a página se apresenta em variação visual nas figuras seguintes.

O título *Texto Prático* compreende tanto a presente seção de capítulo, na propriedade de seu assunto e discussão, como também nomeia um conjunto de ações derivantes do texto inicial, considerado como elemento poético de interesse para redimensionar o domínio da escrita atrelado à produção artística visual. Esta seção, portanto, apresenta uma gama de feitos e referências externas/internas a qual também circunscreve tal página introdutória como objeto de discussão sobre atividades relacionadas ao texto, à imagem e à prática do cotidiano.

O conteúdo da página tem suas frases fragmentadas em diversas ações, a criar uma leitura diagramática tanto dos lugares percorridos no contexto urbano como de diferentes momentos da pesquisa, visto que também são distribuídas frases em outras propostas artísticas. Ancora-se em uma vontade de relação entre texto e visualidade que motiva um exercício de espacialização ética-estética através de um componente específico e típico das considerações textuais em forma de dissertação.

É de interesse mencionar, portanto, que *Texto Prático* foi configurado também como um desafio para inserir no corpo da dissertação (rigidamente condicionado a normas técnicas acadêmicas<sup>5</sup>) uma perspectiva de consistência poética, flexibilizando a formalidade requerida para fins acadêmicos e formando coexistências. É visto na qualidade de um momento de escrita que se espacializa para além do documento protocolado, articulado por um instante diferencial e com apresentação lançada à multiplicidade, que alinhava o ato de escrever, os percursos e outras produções visuais.

Como um arranjo para distribuir os feitos da pesquisa em diferentes momentos do período produtivo, as realizações de *Texto Prático* não seguem necessariamente uma ordem

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar que, para as pesquisas artísticas vinculadas ao *Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria*, os critérios de avaliação exigidos atravessam tanto a produção prática visual como sua defesa em texto dissertativo, apontando os principais elementos que vêm a instaurar as realizações poéticas por meio de textos sob formatação normativa (*Estrutura e Apresentação de Monografias, Dissertações e Teses / MDT* (2006) –, que configuram um objeto para catalogação bibliográfica. Isto posto, são requeridos dois momentos em coesão, os quais perpassam os âmbitos da visualidade e da escrita, ambos vetorizados por uma intenção poética, ainda que a escrita esteja calcada sob formatação normativa acadêmica.



linear/cronológica. Estão esparramadas em circunstâncias banais do cotidiano vivido individualmente, perfilando atitudes, contágios e coexistências em rede. Justo por seu caráter reticular – ou rizomático – tal proposição situa-se como feito inicial, estendendo os apontamentos anteriores sobre contágio, cartografia e diagrama.

Unindo-a atividades de intervenção e elaboração de imagens, a proposta foi elaborada para dimensionar um momento de investigação e produção textual enquanto atividade poética. Seu título visa apontar uma escrita distinta da técnica ou científica típicas do meio acadêmico, distanciando-se, assim, das formas usuais praticadas no contexto institucional de onde a pesquisa está transpassada.

Desta maneira, um momento da produção textual é posto em *performatividade* fragmentada, de longa duração no espaço urbano e sobre outras atividades poéticas. Pretende engendrar efeitos autorreflexivos de linguagem enquanto ações interventoras sobre uma *textualidade diária* induzida sobre o coletivo. Consiste, portanto, no desempenho de uma operação poética no cotidiano individual, por paragens na rua e em outras produções.

Nessa perspectiva, *Texto Prático*, que abrange diferentes momentos/lugares/apresentações, é inserido no conjunto poético da pesquisa como uma postura analítica e criativa frente à instituição e ao exercício da escrita vinculada à produção de visualidades. Emerge do escrever e do ensejo por sua consistência na *vida prática* como fatores suscitadores de contágio sobre o pensamento da pesquisa e sobre a criação das demais propostas artísticas.

Tal dinâmica reflexiva coloca o contágio em operação implicada não só nas projeções e efeitos da poética visual (estética), como também nos meios pelos quais as propostas são realizadas (ética) – desde a rua, ao contexto institucional, expositivo e documentado. Com isso, busca-se evidenciar um escrever performativo, explorando os limites contagiantes da imagem e da palavra, estendendo a dimensão visual para a discursiva (e vice-versa). Assim, processo de criação se faz em um diálogo estreito de linguagens heterogêneas conforme um esquema poético pretensamente coeso.

Ao passo de seu planejamento e execução, a proposição de escrita atrelada à ação e à imagem levantou questões não apenas ensimesmadas na linguagem por abrir possibilidades diante dos códigos que prefiguram o cotidiano comum – a considerar tais códigos como escritas sobre os corpos que habitam a rua, condicionamentos discursivos que, de modo generalizado, são *performados* pelos transeuntes do contexto urbano.

Como um canal *hyperlinkado* para acessar as diferentes ações, percursos extradisciplinares e extrainstitucionais foram percorridos e pontuados para coexistências interferentes. Seus modos de leitura podem ser múltiplos, a traçar um diagrama enredado, onde cada nó da rede está suscetível a diferentes perspectivas de análise. Por isso, desenvolveu-se um apreço pelo enredamento complexo de componentes da poética visual que atravessam os domínios da linguagem e os assuntos tratados.

Seus procedimentos foram cartografados por experiências no contexto urbano bem como na vivência da própria escrita enquanto possível questão de pesquisa *em artes*. Formulou-se, então, um empenho de alinhar percursos percorridos, processos de produção e os modos de apresentação – incluindo a apresentação textual.

*Texto Prático* tem sua validade enquanto exercício ético-estético ao relevar a institucionalidade da presente pesquisa *em artes* e a dimensão prática/visual do que se escreve. Por habitar outros lugares de experiências próprias, não está condicionado ao meio acadêmico de onde foi disparado e visa uma consistência na vida comum/compartilhada, ao também existir em um contexto fora da instituição. Assim a análise não se resume à identificação crítica dos elementos condicionantes, mas também se instaura como criação de perspectivas outras.

A poética surge em um momento de contágio pela escrita e o texto é aberto para uma pregnância na vida prática. *Texto Prático* não se reduz a um propósito ou lugar primordial, mas se desdobra em diferentes pontos transversais à visualidade, ao texto e à prática. Compondo-se de um programa em que o resultado final não obedece à razão cronológica, esse trabalho tem importância por tomar desempenhos constitutivos da pesquisa (a escrita, o registro, o deslocamento, a coesão) como fatores de criação poética, provocados pelo (discurso do) cotidiano banal da cidade.

Sendo assim, longe de buscar uma rígida sucessão de fatos que levaram a sua instauração, opta-se por um caminho possível de relato a fim de evidenciar os recursos materiais, intenções poéticas e as ressonâncias teóricas/artísticas relevantes para uma leitura contextualizada da ideia.

### 1.3.1 Escrever, Projetar e Agir

Determinado o desafio em distribuir uma produção textual entre intervenções urbanas e demais produções visuais, são dispostas as seguintes questões: como configurar o assunto e estilo de escrita para *Texto Prático*? Quais materiais e rotina de intervenção são necessários? Que tratamento visual o texto adquire? Onde a proposta transita e se apresenta?

Sobre o teor da escrita e assuntos que dão disparo à proposta, construiu-se um arranjo textual no intento de preencher por completo uma página de acordo com a formatação normativa exigida para documentos acadêmicos. Tal etapa consistiu na criação do texto-base segundo o espaçamento, tamanho de fonte e margens estabelecidas pela norma institucional, que condicionou a quantidade de caracteres, frases, parágrafos. O condicionamento à normativa técnica está situado no processo criativo como constituição de um momento específico para a simultaneidade de lugares almejada. Os limites foram considerados tendo em vista a criação de uma unidade diferencial no corpo da dissertação para, em seguida, ser espacializada em outros lugares. Nisso, a primeira escrita possui equivalência potencial ante aos demais nós da rede, sem estar como elemento centralizador da proposta.

A página trinta e nove está situada no programa de *Texto Prático* como condensação de regiões para o conjunto da pesquisa. Busca um viés crítico sobre a prática da escrita em si, bem como possíveis inserções nos códigos e costumes da rua. Segundo as intenções desse trabalho, tais códigos são visto como tessituras discursivas e corriqueiras, praticadas a nível comum e que produzem um grau de invisibilidade a partir de simbioses estratégicas. Nesses aspectos, além de tomar os recursos de linguagem típicos da pesquisa *em arte* institucionalizada como elementos suscitadores de criação (sejam os poéticos ou de exigência técnica), a proposta pode ser dimensionada ao âmbito *biopolítico*<sup>6</sup>.

No processo de produção, o estilo da escrita foi pensado no intento de alcançar efeitos em lugares diferentes, sem necessária inclinação acadêmica. Considerou-se que a página produzida poderia, então, distanciar-se do caráter formal, o que evita uma transposição estrita e direta de lugares, com detalhamentos herméticos e recursos retóricos típicos do estilo para pesquisas institucionalizadas. Essa experiência de composição relevou inclinações a um texto

---

<sup>6</sup> O *biopolítico* se insere, no caso, como âmbito de ação e análise sobre os mecanismos de sujeição massiva e eventuais micro-resistências na vida prática. No contexto de emprego, biopolítica ancora-se principalmente nas considerações de Michael Foucault, a tratar do poder e disciplinaridade condicionantes sobre os corpos, envolvendo “o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana” (FOUCAULT, 1988, p. 134).

de interesse mais autoral e subjetivo (próximo ao literário), no ensejo de não se reduzir a um simples deslocamento entre locais que mantém territorialidades intactas.

As palavras de *Texto Prático* seguem um estilo que as torna “agentes” enquanto proposição artística; apesar de ter interesse crítico pela forma institucionalizada de pesquisa, não são vistas em dependência a esse lugar. Seu processo não se inclina a um abruço exercício que desloca construções do contexto técnico-científico para suportes não habituais, mas sim a um redimensionamento da escrita, uma vez que é concebido na perspectiva de outros espaços e outros efeitos práticos. Em suma, a própria territorialidade do texto - aqui localizado na página 39 - se vê implicada em sua prática que extrapola o confinamento de si mesma.

Deste modo, a elaboração das frases e parágrafos se distancia de um estilo rígido, abrindo outra possibilidade por recursos figurados da escrita, implícitos e com possíveis neologismos – além de variação pronominal de concordância (misturas entre pronomes de primeira, segunda e terceira ordem). Por estes elementos, para o presente documento, optou-se por destacar o todo da página em estilo tipográfico reclinado (*itálico*), na finalidade de distingui-la em relação aos demais textos de ênfase acadêmica. Também se toma liberdade na composição dos parágrafos, em distribuição não regular na finalidade de enfatizar determinadas frases.

A tratar da contagem dos elementos encontrados na página 39, sua apresentação no corpo da dissertação compreende uma quantidade de 1.882 caracteres de texto, compondo 374 palavras e 10 parágrafos. Tal quantidade foi distribuída, em sua maioria, em momentos específicos de intervenção, configurando, em cada ocasião, a maneira pela qual seus componentes foram materializados em peças para inserção nos diversos espaços. As intervenções compreendem inserções na rua em dois tamanhos e materiais específicos, assim como um planejamento diagramático de componentes textuais em outras propostas artísticas. Esse segundo momento conferiu uma variedade e recursos para a materialização e inserção dos textos.

Vale ressaltar que o conteúdo das frases foi determinado conforme seu futuro endereçamento prático, o que salienta a implicação da proposta como intervenções em contágio a seus destinos e apresentações. A distribuição pode ser conferida pela Figura 9, a destacar por cores o destino de cada fragmento de texto. O detalhamento das relações entre as propostas artísticas estão descritas ao longo da dissertação, em cada frase apontada de relação com *Texto Prático*.

*Rua* Vou arrancando os códigos dos dias e do costume. Tornando-os escrita para manufatura. O cotidiano não é natural, embora queira ser.

Escrevo, ando. Palavras-desenho são irrepetíveis como passos e conduzem umas às outras. Afetam como a voz em espaços silenciados. Em cada trajeto de postagem, em cada pulso, nasce outra *palavra*; e mais outras: gesto por gesto. É daí que um ser se arranja por solavancos musculares de mecânica complexa. Forma malhas disformes para a função, caçoada pela eficiência própria do diagrama que se esparrama e vé *o digrama do dígito*

Prática do pensamento da prática. Escrita sobre os concretos. Dedos da sinapse, eletricidade da mão à ferramenta que agiliza o momento certo! As palavras podem escapar e os pés ágeis fazem escapar - na verdade, é tarefa para todos os órgãos.

O que virá logo adiante? Há de se agir antes que outros choques mudem para a frequência que já se sabe, antes que evitem nossa ebulição dos códigos.

De letra, *PROSECÇÃO 3D* e o andarinho desenha cartas na superfície. Tece sobre gentes e folhas, ruas, *programas* e monitores. Se surpreende com *de móveis* que programados e desviam que relacionam frases a trajetos. Fuce nos dígitos, veja como partes são reposicionadas! *3D* Este é deslucamento que faz a leitura. Imersa no texto que atravessa geografias.

Mas o que percorro quando escrevo? Quais ruelas?

Estaria vetorizado apenas por uma linha? Não: vai a ene lugares; respira forte de tanto desterrar subtextos. Sim, há um texto sob o trânsito, as casas, os cômodos; do aço à demolição, do riso à conduta. Uma textura que só é pois estamos na linguagem. Não por nada o andar e a escrita têm suas afinidades. *3D*

*7 vezes ANTES* Os dias nos *TRANSIÇÕES* adriam a palavra? De segunda à segunda-feira, a semana simplesmente não trará outros dias. De cima a baixo carregamos textos rotineiros. Porém, ou por sorte, os semioassaltos fazem a fôrma se contorcer. A corrente sanguínea bem os conhece: falo dos supertextos irrompendo métricas diárias. É mutação dos dizeres que empina pêlos, a dobrar paisagens por aí, povoar desmanches pelo interior do *OUTRO*

Está diante de ti essa carga infecciosa, passo por passo. Note o sotaque que amarrota os textos antecipados sobre nós, nó por nó. Imagem sobre imagem.

E assim vou sorvendo um vampiro recém-nascido. *3D PROJ. 3D*

RUA - TAMANHO GRANDE  RUA - TAMANHO PEQUENO  OUTRAS PROPOSTAS ARTÍSTICAS

Figura 9 – Plano de distribuição de destinos para Texto Prático.

Na finalidade de estabelecer uma coesão entre texto e visualidade, as intervenções de *Texto Prático* são apresentadas com uma tipografia própria, destacando o desenho dos constituintes básicos da escrita gráfica (os tipos ou fonte) como etapa para sua resolução poética. O processo de produção da tipografia parte de uma experiência individual no campo do *design* e anterior à recente aplicação, vinculada a projetos desenvolvidos por gestão coletiva. O que deu origem à tipografia de *Texto Prático* está no logotipo interativo produzido para o projeto *Espaço Recombinante* do grupo *Sala Dobradiça*, do qual se é membro fundador. Ainda que o projeto como um todo seja fruto de um empenho partilhado, a autoria da identidade visual se mantém e está aberta a derivações posteriores. Nessa perspectiva, a tipografia do logotipo *Espaço Recombinante* é redimensionada para outra ação, a engendrar outra possibilidade de uso e extensão. Inserido em circunstância recente, o redesenho da tipografia está para uma atualização poética, sem filiação redutiva à sua origem.

O *Espaço Recombinante* inclui-se no conjunto de ações da *Sala Dobradiça* voltado ao contexto de Santa Maria cujo ensejo poético está no desdobramento de espaços expositivos para diferentes circunstâncias e artistas convidados, agenciando modos de apresentação e experiência para a arte<sup>7</sup>. Inaugurado em 2011 na 8<sup>o</sup> *Bienal do Mercosul – Ensaio de Geopoética*, o projeto perdura desde então como uma estrutura arquitetônica passível de ser instalada em diferentes lugares. A itinerância tem como finalidade promover atividades que relacionam o grupo *Sala Dobradiça* com artistas convidados e público de diferentes contextos.

A partir desse foco relacional, a concepção da identidade visual é peça complementar e participativa para divulgação em redes sociais da internet. Para tanto, projetou-se elementos visuais que possibilitassem recomposições entre suas próprias peças. A tipografia envolveu a modulação de uma grade compositiva básica, de linhas perpendiculares e diagonais (à 45°), assim como a disponibilização de uma seção *online* no blog da *Sala Dobradiça*, onde as peças do logotipo puderam ser movidas pelo cursor de navegação, com a participação de internautas interessados (Figura 10). De extremidades arredondadas, com espessura de linha uniforme em todas as letras que formam o título do projeto, criou-se peças passíveis de continuidade por pertencerem a uma mesma malha compositiva.

---

<sup>7</sup> O vínculo poético com as propostas coletivas da *Sala Dobradiça* também está apontado em outras ações individuais desenvolvidas na pesquisa de mestrado. O completo material do grupo pode ser visto pelo endereço eletrônico <<http://www.saladobradica.art.br>>.

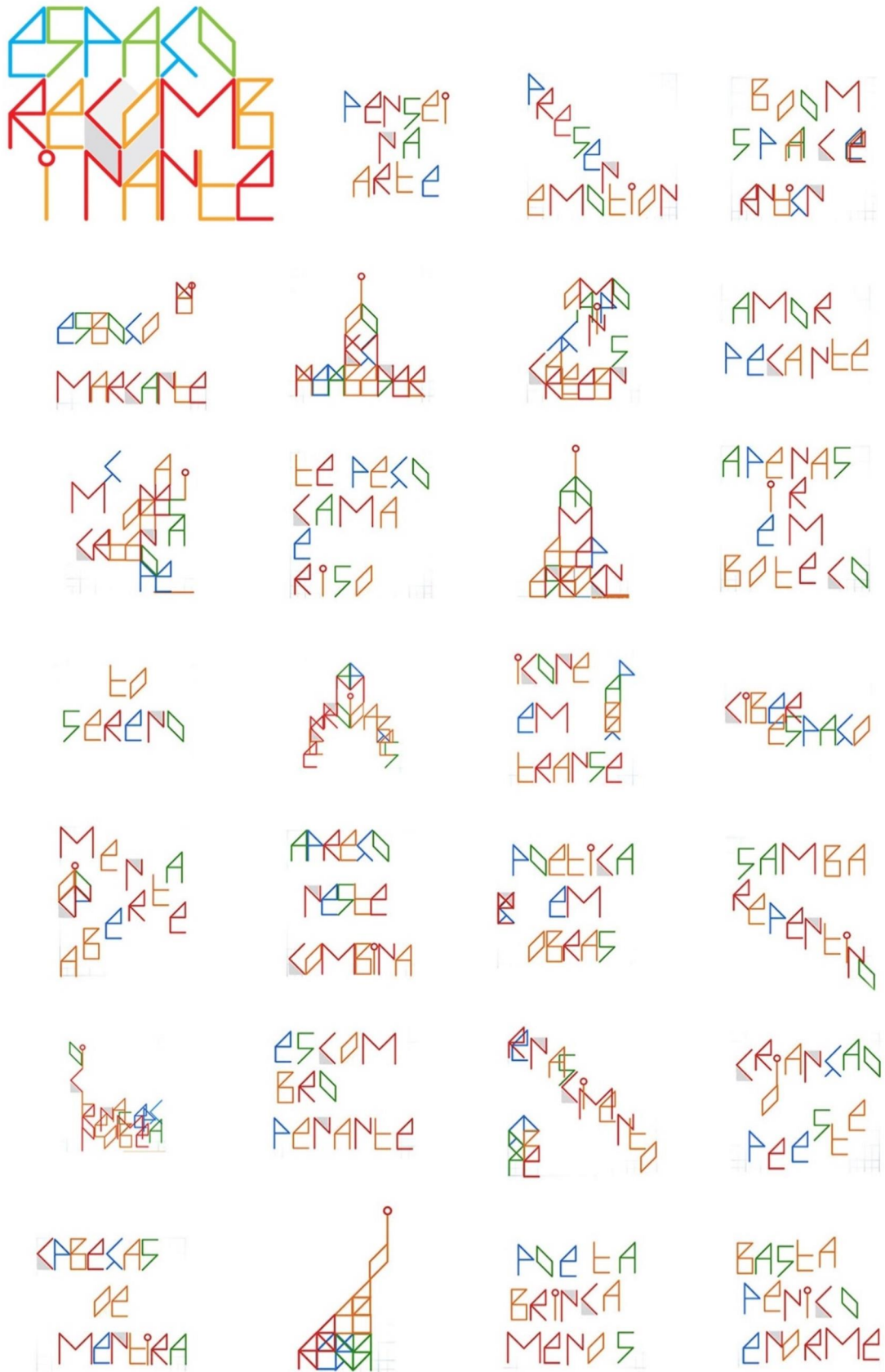


Figura 10 - Logo *Espaço Recombinante* (esquerda-superior) e combinações espontâneas feitas por internautas.

Foram desenhadas as letras necessárias para compor as palavras “espaço” e “recombinante”, alinhadas em uma continuidade formal e dispostas nas mesmas cores utilizadas para a composição geométrica pintada na fachada da primeira apresentação do projeto. Na ocasião, optou-se por uma tipografia de leitura não muito explícita, procurando elucidar sua função fonética por meio do deslocamento dos caracteres pela participação *online*<sup>8</sup>.

Com isso, foram espontaneamente produzidos cinquenta e quatro arranjos via internet, publicados pelos próprios interatores na página destinada à *Sala Dobradiça* na rede social *Facebook*, no período de agosto a novembro de 2011. As soluções produzidas pelos participantes diversificaram-se em anagramas a formar novas palavras como também composições de interesse figurativo ou abstrato.

A considerar tais feitos, a tipografia de *Texto Prático* surge como uma continuação dos aspectos formais produzidos para o *Espaço Recombinante*. Através da mesma malha compositiva, construiu-se o abecedário, incluindo maiúsculas, minúsculas, elementos gráficos de pontuação e numerais (Figura 11). As cores selecionadas para preencher tais formas no conjunto geral das intervenções foram o preto e o branco.

Em seguida, a escolha por esses preenchimentos acabou por estabelecer relações com as inscrições sígnicas e insurgentes da cidade de Santa Maria, fortemente vinculadas ao estilo das *piXações*. Em vista da numerosa quantidade de caracteres na página 39, a inclusão dessa tipografia no texto foi realizada mediante a produção digital de um formato de arquivo para fontes compatível e aplicável em editores de texto tanto comerciais quanto gratuitos – no caso, formato *True Type Font* (extensão “.ttf”).

Esboços iniciais foram redesenhados em aplicativos gráficos para imagem vetorial, envolvendo todos os signos necessários para cumprir a necessidade de aplicação (Figura 12). Suscetível a ser instalado em qualquer editor de texto, este recurso permite uma adoção automatizada, arranjos diferenciados para o planejamento das intervenções e maior praticidade para recortes em adesivo vinil por meio de plotagem mecânica. Sob o título *Recombinante.ttf*, a fonte/tipografia está disponibilizada gratuitamente para *download*.

---

<sup>8</sup> Este elemento de leitura pelo deslocamento é abordado na escrita da página 39, indicado implicitamente pela frase “*Fuce nos dígitos, veja como partes são reposicionadas! É justo o deslocamento que faz a leitura*”.



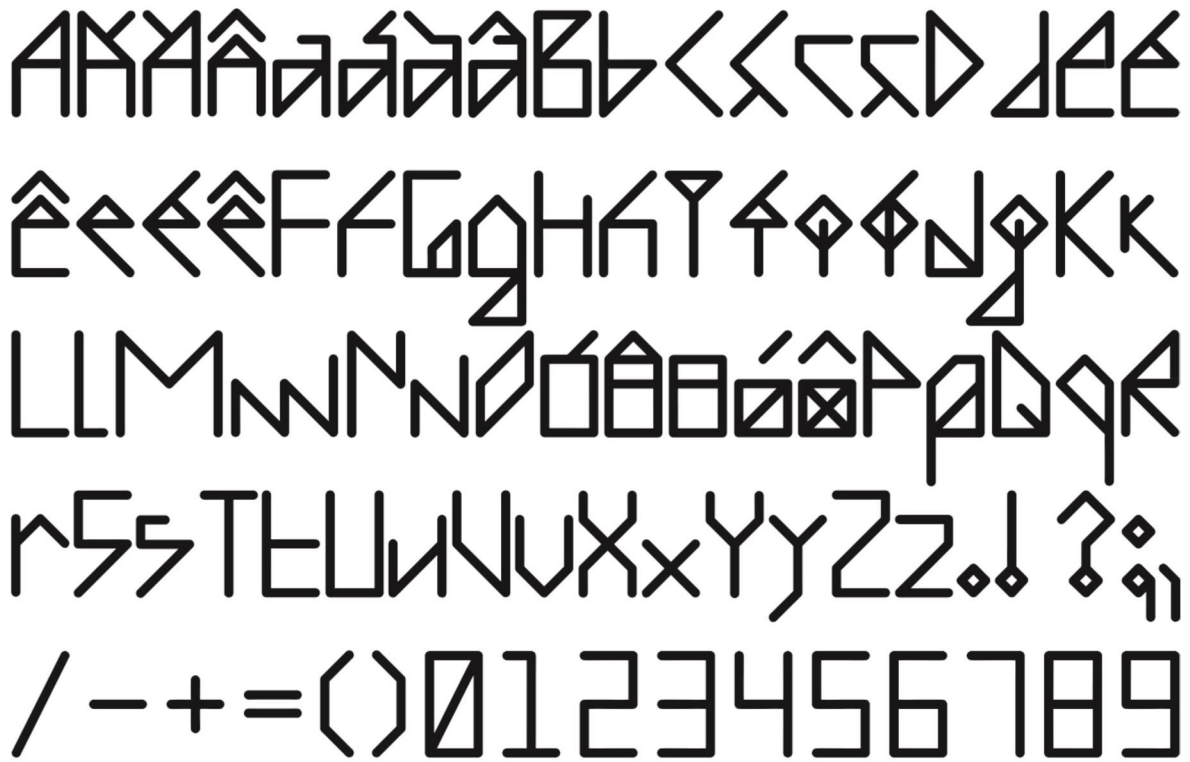


Figura 11 – Abecedário maiúsculo/minúsculo e caracteres básicos para *Recombinante.tff*.

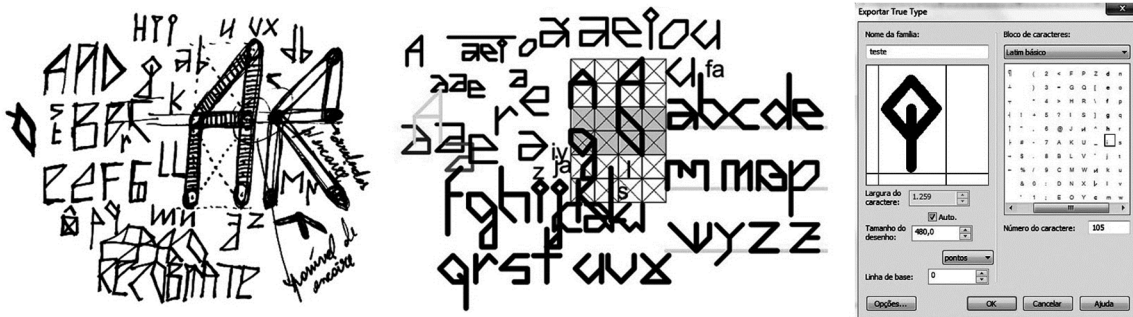


Figura 12 - Processo para tipografia *Recombinante.tff* – esboço manual, estudo em aplicativo gráfico vetorial e produção do arquivo formato *True Type Font*.

O arquivo, que possui licença de uso especificada<sup>9</sup>, está hospedado na plataforma *online* de fontes para texto gratuitas *DaFont.com*<sup>10</sup>, em meio a uma vasta gama de criações em tipografia. Tal abertura está situada como um desdobramento do convite inicial de participação no contexto da internet. Considerando que, em sua primeira resolução, os elementos gráficos eram passíveis de rearranjo em um espaço delimitado na *Web*, após a

<sup>9</sup> Registro de licença em *Creative Commons – Atribuição (BY)*, que consiste no direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que evidenciem os devidos créditos ao autor.

<sup>10</sup> Endereço para acesso e *download* da fonte *Recombinante.tff*: <<http://www.dafont.com/pt/recombinante.font>>

realização de *Texto Prático*, a produção dos caracteres básicos da escrita visa uma potência de uso maior, por uma virtualidade de empregos que fazem da tipografia um “subproduto” poético agente para além da intenção que a criou.

Vale ressaltar que o compromisso com a imagem do texto em alguns momentos se sobressai diante da legibilidade. Essas características foram exploradas em diferentes disposições das letras, intercalando o uso das letras nas formas maiúsculas e minúsculas, a fim de estabelecer um ritmo visual diferenciado dos empregos textuais comuns. Valoriza-se, portanto, qualidades na formatação do texto para que apresente uma distinção e leitura curiosa em cada inserção. Assim, os espaços entre letras e linhas variam, sendo que em certos momentos se justapõem com a formação de uma malha de linhas retas e diagonais.

A fragmentação do texto distribuído nos diferentes lugares se realizou de maneira a garantir tanto leituras independentes do contexto geral da proposta quanto a disseminação de signos isolados, na finalidade de suscitar “efeitos incógnitos” na rua, passíveis a cindir vacúolos de não-comunicação – como se pode notar nas qualidades sígnicas das marcas insurgentes da rua, aquelas à margem das finalidades consensuais para o discurso vigente da cidade.

Após determinada a distribuição da tipografia no texto da proposta, foram escolhidos os materiais concretos para a produção das letras. Para o contexto da rua, utilizaram-se recursos tanto manuais quanto mecânicos, visando diferentes dimensões e efeitos. A partir da fragmentação das palavras e frases, os procedimentos usados foram o recorte mecânico em adesivo vinil de 941 caracteres em dimensões pequenas (com altura de 7 X 3cm) bem como o corte manual de 632 letras em papel pardo pintado com tinta acrílica preta (em dimensão única de 90 X 40cm).

Para o procedimento manual, sobre a fixação dos caracteres de texto, usou-se uma cola artesanal produzida com polvilho doce e água quente – comum para intervenções *lambe-lambe*. Os suportes urbanos escolhidos para a aderência dos caracteres consistem em instalações provisórias da construção civil e edificações em processo de demolição. Sempre registradas por meio de fotografias que buscam salientar as qualidades de cada circunstância pontuada, as intervenções alcançam características efêmeras e dialogam com o movimento transitório de construções e desmanches na paisagem urbana.

Acompanhada de registros fotográficos, a rotina de intervenções na rua perdurou um período de cinco meses, configurando-se gradativamente como um compromisso poético

incluído nas demais atividades ordinárias da vida. Pacotes e rolos com os fragmentos do *Texto Prático* foram organizados e separados conforme os lugares a serem percorridos no próprio cotidiano – incluindo eventuais viagens, como o caso de Porto Alegre e Belém. Deste modo, essa proposição de interesse artístico situa-se também como a invenção de uma rotina individual, relacionada aos espaços percorridos durante sua execução.

No que tange as distribuições do texto em trabalhos artísticos, para além das inserções na rua, os procedimentos de cada proposição condicionaram os recursos materiais. Nisso, a gama de técnicas para a proposta perpassa o desenho, a colagem de adesivos e a projeção tridimensional em computadores. Como mencionado, buscou-se inserir frases em que houvesse validade concomitante para o *Texto Prático* e aos trabalhos/locais hospedeiros das inserções. A expansão de *Texto Prático* para os demais trabalhos artísticos pretende encontrar um cotidiano que não só está envolvida pela rotina, mas povoada de compromissos simultâneos, com diferentes propostas que se sobrepõem em efeito caldeira, sujeitadas a influências e recombinações.

Ao interconectar de forma intensiva uma rotina prática no contexto urbano e nas demais realizações poéticas, sua fragmentação está para alcançar uma multiplicidade contextual, esparramado em possíveis leituras semânticas, simultâneas em diferentes lugares, seja de modo provisório ou permanente. Dimensiona-se enquanto rotina de investigação ética e estética do múltiplo, da conexão e concentração vertiginosa pelo excesso. *Texto Prático*, portanto, constrói-se *hipercapilarizado*, a traçar labirintos pela transversalidade, por contágios mútuos, sobrepostos, de intensificada inter-relação.

Com a dinâmica de realização definida, são estipulados três lugares de exposição que atravessam desde apresentações institucionais a polifônicas. Distante de estabelecer hierarquias, a considerar um dos acessos possíveis para a proposta, compreende-se a página 39 do presente documento como uma das apresentações de interesse, visto que foi construída enquanto componente poético condutor de espacializações para além de sua individuação física e institucional.

O contexto real de intervenção e experiência, sem intermediação por registro ou discurso sobre o trabalho, também é relevado como apresentação, a frisar uma leitura sem acesso ao programa de *Texto Prático*, sem informações de autoria ou explícita vinculação à esfera artística. Assim, os fragmentos dispostos em locais abandonados da via pública podem

ser apreendidos como anônimos-incógnitas, pois não expressam necessariamente um sentido facilmente legível aos transeuntes que os encontram.

Por fim, *Texto Prático* também é pensado para espaços expositivos de arte sob formato de projeção multimídia. Nessa possibilidade, a sequência de imagens e registros está arranjada em um vídeo que estabelece um deslocamento gradativo e horizontal da direita para a esquerda. No intento de favorecer uma leitura contemplativa, o vídeo é ajustado em características arquitetônicas do espaço expositivo onde será realizada a defesa final dos resultados da pesquisa (o vídeo de *Texto Prático* está incluído no DVD que acompanha o presente documento).

O elemento de referência é o conjunto de janelas situadas na *Sala Cláudio Carriconde* do *Centro de Artes e Letras* da UFSM (Figura 13). A escolha vincula-se ao fato das janelas serem elemento para acesso e arejamento da exterioridade na limitação arquitetônica. Organizado em faixa, o conjunto de registros percorre um segmento de seis janelas em sequência. Para tanto, são sincronizados dois projetores multimídia em continuidade. Sendo assim, a dissertação, a rua e o recinto de exposição final são os lugares nos quais a proposta se apresenta.



Figura 13 – Montagem para *Texto Prático* na Sala Cláudio Carriconde, CAL / UFSM. Projeção multimídia sobre janelas.

### 1.3.2 Rimas/Ressonâncias

*Texto Prático* foi impulsionado tanto por anseios poéticos ligados ao *pensar-escrever-fazer* como também por influências sobre a prática no contato de diferentes obras de arte e pensadores. Ainda que sejam nitidamente identificadas, é difícil estabelecer uma ordem linear e cronológica dessas influências e ressonâncias, pois a definição e sentido atribuídos à proposta em questão estiveram em constante construção. Inclusive, o próprio empenho de relatar sua experiência consiste em um potencial influente sobre a construção do sentido. Até mesmo no momento em que se escreve, em que são traçadas estas frases, é perfilada uma possibilidade de relato. As linhas de texto estão para uma elaboração circunstancial no tempo, distante de elevar-se sobre outra experiência poética. Escrever é visto como um fazer no presente, um desenho de cartógrafo.

A atenção para esses detalhes constitutivos da prática textual relacionada à experiência poética tem importância pela intenção de *Texto Prático* em articular o próprio gesto da escrita e o que se enuncia enquanto realidade na vida, no discurso do cotidiano por consequência. Durante um período considerável no percurso da pesquisa em artes, marca-se a persistência união ética e estética no sentido de desenvolver ações artísticas dimensionadas na vida prática, a compor um corpo visual coeso e na finalidade de ativar um “funcionamento” semântico desde a perspectiva individual enquanto artista-pesquisador.

*Texto Prático*, assim, toma essa vontade ao observar detalhes de como questões de pesquisa foram resolvidas. É relevante apontar que o processo de elaboração de todas as propostas em geral perpassou um momento de escrita catártica, para além do teor técnico-científico acadêmico, muito por elencar o *contágio* como operação abstrata, passível de diferentes soluções artísticas, virtualmente alastrante, rizomática.

Sem delimitar um sistema restritivo para a criação, nesse processo, pontua-se a escrita como elemento de destaque, seja pela mão ou por dígitos. A considerar a pesquisa como um todo voltada à rua, às modulações da imagem urbana e seus percursos, compreendeu-se em momentos catárticos que *escrever também é caminhar*, uma travessia que abre *um duto de ar, uma possibilidade* (Figura 14). A escrita como recurso do processo criativo é tomada, então, como ferramenta para um *arejamento* e *descristalização* das próprias convicções; proporciona elementos novos pelo versar cursivo ininterrupto, em períodos de uma a duas horas.





Figura 15 – “De letra a letra o andarilho desenha cartas na superfície”. Fragmento de *Texto Prático*. Arranjo de fotografias para intervenções na Rua Duque de Caxias, Santa Maria. Dezembro de 2013. Papel colado sobre edifício em demolição.



Figura 16 – “Não por nada o andar e a escrita têm suas afinidades”. Fragmento de *Texto Prático*. Adesivo vinil sobre porta metálica. 80 x 63 cm. Rua Andradas, Santa Maria. Outubro de 2013.

Diante disso, a presença dos cadernos de anotação foi importante, pois estabeleceram desenhos para o próprio pensamento, semelhante aos desdobramentos de diagramas produzidos para cada proposta artística. São como trilhas guiadas por uma eletricidade sináptica, neural. O valor “andarilho” do ato de escrever atesta tanto uma vagância no próprio pensamento autoral – vagar pelo próprio repertório conceitual – como também um recurso no processo criativo que evidencia descobertas. Tais considerações são salientadas em passagens do texto construído para ser especializado em diferentes lugares, como pode ser notado nas Figuras 15 e 16 da página anterior.

A analogia entre escrever-andar foi incrementada pelo encontro de diferentes apontamentos teóricos e propostas de intervenção urbana. Se por um lado é espacializado o texto para uma solução prática do que enuncia, por outro a própria vivência diária comum acaba por ressaltar uma textualidade que se *performa* na esfera comum. Como antes mencionado, *Texto Prático* se estendeu por cinco meses de execução em diferentes cidades, misturando-se a percursos ordinários. No período de concepção do texto a formar a página 39, esse elemento ético-estético foi estimado em busca de uma consistência escrita para além da finalidade exigida pela instituição. Sendo assim, sua realização indica, além do olhar sobre o próprio corriqueiro da leitura e da escrita, a perspectiva da rotina enquanto discurso praticado, este passível de ser entendido como texto. Nesse processo, emerge o pensamento de desnaturalização do cotidiano urbano, tomando seu meio como suporte para outros textos, em diálogo com os demais signos insurgentes da cidade.

Em um primeiro momento, destacam-se as considerações de Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1998) em que aponta a cidade como um campo de textualidade, sendo o caminhar um modo de *performar* a topologia das ruas em formas singulares – “Os passos tecem lugares, moldam espaços, esboçam discursos sobre a cidade” (CERTEAU, 1998, p. 169). No texto em questão, os passos são como unidades léxicas providos de tom e sotaque variáveis, observando o dia-a-dia como um vasto campo de leituras, sejam elas generalizantes ou resistentes. Tais apontamentos sobre o andar, o escrever e os costumes diários acabam por evidenciar a perspectiva de que o cotidiano se usa assim como uma língua que se enuncia, tornando-o passível de invenção por seus *transeuntes*.

O caminhar é uma enunciação pois o pedestre se apropria do sistema topográfico (como nos apropriamos da língua), faz do lugar um espaço (como fazemos da língua um som) e se relaciona com a cidade através dos seus movimentos (CERTEAU, 1998, p. 170).



Dentre diversos elementos do cotidiano, Michel de Certeau analisa o caminhar para além dos traçados geográficos vetorizados de uma cidade compreendida enquanto textura estrategicamente direcionada e suscetível de replicação por seus usuários anônimos. O autor lança a perspectiva de cidade como engenhosidade discursiva agente no dia-a-dia e reproduzida em estratégias de consumo; mas também como enunciado que se relativiza na prática, na apropriação de sua “língua”, onde cada caminho é situado em analogia a enunciações dos dizeres, pois é gesto variante de uso.

Embora o repertório de caminhos já esteja esquadriado, condicionado por direções tanto topológicas quanto normativas, o gesto de caminhar, como prática do discurso da cidade, pode ser tanto praticado como usado em função de variantes léxicos, sendo que tais modalidades, em sua atividade, “entram em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes” (CERTEAU, 1998, p. 179).

Na *Invenção do Cotidiano* praticado são evidentes, assim, micro potencialidades cujo desempenho pode ou compreender a introjeção da rotina, ou as atitudes diferentes de *reXistência*<sup>11</sup>. Certeau delinea um cidadão no exercício da vida que se compõe para além da automação homogeneizada sobre ele conferida em acepções gerais da cidade, ainda que de modo silencioso, quase imperceptível. Assim, o contexto urbano vetorizado pelo olhar panóptico de disciplina<sup>12</sup>, controle e de fluxo mercantil é extrapolado. Nessa realidade, os escritos da cidade – seus componentes, palavras, léxicos e enunciados – são apropriados pelo habitante em variação poética. Certeau busca ressaltar assim, que há resistências moleculares em cada habitante da cidade, feitas de exceção, de desvios de usos apropriados – ainda que secretos, sutis e não percebidos.

Profana-se o conceito de cidade, aquele separado da vida e mantido sob representação hierárquica; pois, se o discurso majoritário da cidade não é uma naturalidade *a priori* e se introjeta nos habitantes, torna-se possível o reinventar de sua maquinação, seja por instantes -

---

<sup>11</sup> Esta expressão corresponde a um neologismo particular o qual mescla resistência e existência.

<sup>12</sup> Olhar panóptico faz alusão à estrutura arquitetônica de vigilância radial, com um observatório localizado no centro, cujas linhas perspectivas compreendem a totalidade de compartimentos vigiados. A partir de Foucault (1997), o panoptismo corresponde ao (à sensação de) olhar absoluto do poder sobre a vida de um indivíduo ou segmento social. Não se desempenha necessariamente por uma estrutura institucional, mas por um modo de governabilidade incluído na própria disciplina (e nos corpos disciplinarizados). Assim, “quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado (FOUCAULT, 1997, p. 167). Tais mecanismos normativos, segundo o autor, foram desenvolvidos para conter singularidades desviantes diante da norma, sejam nocivas à sociedade ou não.

“a arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos [...] conota um singular” (CERTEAU, 1998, p. 180). Certeau distingue usos para o cotidiano: um perfilado conceitualmente por uma *estratégia* de ordem geral, e outro situado nas apropriações *táticas* imprevisíveis, efêmeras e atualizadas, muitas vezes em segredo.

O sujeito urbano, então, é reconfigurado em uma potência de liberação, a transbordar os aparelhos de massa, a sistematização de não-lugares. O autor discute esse sujeito como usuário de sotaque característico, de escolhas, decisões e concessões próprias. Um transeunte hábil para o aproveitamento com ações *táticas* recriadoras, pela linguagem da normativa. Conforme as palavras de Certeau, a cidade se compõe em uma dinâmica de dois movimentos: a produção *estratégica* que configura/administra massas e, em contraposição, a possibilidade *tática* da capacidade de mudança e *reXistência* desde níveis moleculares.

O autor estipula, assim, outro prisma sobre o fluxo urbano, enfatizado tanto pelo caráter normativo como também pela manifestação de estilo/retórica, a qual “cria ou recusa condições de possibilidade, interdita ou permite: torna possível ou impossível” (CERTEAU, 1998, p. 214).

Embora não seja grande maioria os que tomam constantemente a *tática* como distinção diante da ordem (o que garante a forma-Estado), a singularidade de uso da cidade está na própria composição do sujeito na urbe. Produzem-se variações narrativas dentro da cidade como invenções secretadas. Desta maneira, é vislumbrada uma parcela emergente no urbano independente à representação do modelo, da reprodução dos gestos. Tal perspectiva favorece a diferença no corriqueiro, expressa nas modulações de uso, em tessituras singularizadas de práticas - ora sutis, ora obedientes ou, até mesmo, transgressoras. Embora padronizado pelo costume, o habitante da cidade possui em si o gérmen do singular, no exercício da vida.

Por certo, existem tenacidades de desvio que tanto podem vir a fortalecer a estratégia de planejamento, como também decompô-la. O tráfego automobilístico, como exemplo e segundo tais assertivas, está para o aumento do controle assim como uma manifestação política por se instalar por táticas - o que, conseqüentemente, promove reação repressiva de controle, cria tensões de poder e reproduz modelos de conduta subjugada à ordem. Aquele que usa taticamente o texto cotidiano nunca é modelo exemplar, mas, para as considerações inventivas da cidade, é a decorrência de uma diferença diante da projeção. Manifestação do singular que, por instantes, cintila uma desorganização do léxico cidadão. Desde seus passos,

sua forma não se cristaliza no conceito da cidade: ela é movente na prática e, por isso, potencialmente singular, diferente.

Em consideração a esse pensamento, caminhar compreende em si os devires da redescoberta, em instantes indefinidos de errância, de afetividade fugaz, por mais que o destino já esteja vetorizado. Se um discurso de cidade reflete sobre os corpos um cidadão hegemonizado, a vida pode insurgir ao praticá-lo em modulações. Programa-se em Certeau, então, um panorama suscetível à invenção, pertencente aos que não apenas estão sujeitados pelo tráfego e ao controle disciplinar, mas à errância ante o projeto, à produção de diferença. A invenção está nas moléculas da vida prática e não em representações sem experiência participativa. Em suma, *Invenção do Cotidiano* procura esses espaçamentos no que é normatizado sobre os corpos; um empenho para analisar no presente os horizontes possíveis.

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também 'minúsculos' e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que 'maneira de fazer' formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou 'dominados?'), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política (CERTEAU, 1998, p. 41).

Nesse prisma, arte implicada no contexto urbano pode vir a proporcionar modulações de uso/prática. Se o cotidiano é instituído pela sua reprodução e reconhecimento, dinâmicas pela arte podem favorecer uma cisão de âmbito estético e experimental, a provocar contágios afetivos, criar corpos enredados. Em consonância às observações de Certeau, em *Texto Prático*, utiliza-se a caminhada e a escrita como modo de descoberta na cidade e criação urbana, o que promove uma cartografia da intensidade, delineada em decisões empáticas em meio a encruzilhadas, em busca incerta por blocos de afecção suscitadores.

A tratar de proposições artísticas que possam ter afinidades com as intenções de *Texto Prático*, a característica de pontuar passos a partir de elementos textuais pode ser relacionada a realizações do artista Hélio Ferverza. A principal produção aqui em destaque foi realizada em 2005 sob o título *Pontuações Veiculadas* (Figura 17). O artista adere à sua sola de sapato uma vírgula em adesivo vinil como experiência para pontuações em deslocamento. Propõe, assim, pontuações que se realiza na medida dos passos, inserindo-se de maneira sutil nos signos do mundo. Sugere uma ação sujeita a ser adotada em qualquer momento, percorrendo diferentes lugares/contextos de maneira quase imperceptível.



Figura 17 - *Pontuações Veiculadas*, por Hélio Ferverza. Adesivo vinil em sola de sapato, 2006.  
Fonte: cortesia do artista.

Como uma *performance* silenciosa, o gesto corriqueiro do andar é redimensionado no pensamento constante de sua poética. Prática quase invisível de suas ações no passar dos dias, *Pontuações Veiculadas* foi desenvolvida concomitante às questões que Ferverza levantava com o uso de elementos textuais mínimos no espaço interno e externo do recinto expositivo, relacionando-os a um conjunto de gravuras anteriores na exposição *Primeiras Apresentações e Pontuações Recentes*, datada de 2006, no Museu Victor Meirelles de Florianópolis, Santa Catarina.

A tratar dos elementos textuais usados pelo artista na exposição, o signo da vírgula foi recortado em adesivo vinil, repetido em pequenas dimensões e inserido em diferentes locais. Tais pontuações indicam intervalos espaciais na exposição bem como o interno e externo do recinto, como problematização das bordas arquitetônicas e discursivas do espaço expositivo. Foram apresentadas vírgulas de diferentes tipografias, típicas para o emprego comum em editores de texto para computadores. Salienta-se nessa coleta a variação estilística do signo e como corresponde a sua funcionalidade para a leitura por suas formas conhecidas. A vírgula está para o intervalo e distribuição, cumprindo uma função sem fonema que induz o ritmo e tenacidade da leitura. Sua inserção no espaço expositivo, bem como na experiência da sola do sapato podem ser vinculadas ao cotidiano perpassado pela linguagem e por intenções discursivas.

As vírgulas são signos que na leitura cotidiana apresentam-se muitas vezes no limite do perceptível. Podemos parar diante de sua indicação, mas damos pouca atenção à sua existência em si, bem como a sua forma, que produz intervalos, operações

sintáticas, semânticas (é o signo relacional por excelência). As pontuações estão lá, nós seguimos suas indicações, mas não as vemos (FERVENZA, 2006).

*Pontuações Veiculadas* está como referência para essa discussão por dimensionar elementos corriqueiros da leitura textual ao âmbito do dia-a-dia bem como por aderir-se à própria rotina de seu propositor. Há a possibilidade de compreender *Texto Prático* também como uma leitura/escrita em deslocamento, a espacializar um texto que, por interesse poético, deixa de ser estritamente dissertativo para voltar-se prático, traçando uma singularidade perante situações vividas diariamente. Busca irromper com visibilidade de signos o discurso invisível dos costumes corriqueiros no andar, além de primar por um âmbito ético-estético ao compromisso da escrita vinculada à pesquisa *em artes visuais*. Pois, como já foi frisado, à sua maneira, uma página deste documento institucional também habita a rua e em outras propostas artísticas do todo produzido.

A considerar *Texto Prático* uma inserção sobreposta à tessitura das ruas, pretende-se cindir, então, uma poética diante da norma diária – enquanto discurso generalizado sobre os corpos que o habitam e replicam. Ao ser considerado discurso e, assim, convenção variante, são observadas potencialidades de invenção no seio de seu mecanismo, buscando produzir um excedente ante a macroestrutura discursiva da cidade. O contexto urbano está repleto e suscetível a adversidades, desvios e resistências que reivindicam outros modos de vida perante os costumes generalizantes. Podem ser entendidos como *usos táticos* da tessitura comum, na poética de outro texto que se funde à imagem da cidade, atravessado pela diferença em relação ao padrão.

Propostas como a de Hélio Ferverza, assim como as considerações de Michel de Certeau, abrem os costumes corriqueiros da vida como convenções variáveis no uso e no tempo, onde ocorrem usos excedentes do corriqueiro – sejam eles inconscientes ou não, sutis ou evidentes. Acentua-se nessas abordagens o empenho em entender as normativas a partir da linguagem escrita, traçando analogias a seus componentes, desde os sígnicos e aos léxicos. Ao passo em que o cotidiano é entendido como texto, surge a tangente para se reinventar sua escritura. Nisso, as colocações de Certeau e as *Pontuações Veiculadas* de Ferverza são referências relacionadas ao apresentado nessa seção como articulações para uma perspectiva agente sobre modos massificados de ser.

Observa-se nessas duas referências um empoderamento sobre a escrita enquanto linguagem que pode vir a roteirizar ou alterar as atividades comuns na cidade. Diante desse olhar sobre a potência da palavra, seu funcionamento sobre os corpos e sobre diferentes usos,

o encontro da obra *Revolução Eletrônica* do poeta e ensaísta norte americano William Burroughs (1994) foi marcante por, principalmente, vincular aos textos uma pitoresca dinâmica de contágio. Sendo um livro de caráter experimental, produzido de outros fragmentos de textos alheios ao autor pela técnica de produção autointitulada *cut-up*, Burroughs teoriza que a palavra possui um conjunto de ações com vitalidade específica, sendo ela distinguida enquanto um vírus propagado pela difusão coletiva, agente sobre o tecido social.

A minha teoria base é que a palavra escrita foi literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não tem sido reconhecida como vírus porque atingiu um estado de simbiose estável com o hospedeiro... (BURROUGHS, 1994, p. 21).

Fala, assim, sobre um entendimento da linguagem em sobreposição aos atores sociais, na medida em que atribui um curioso protagonismo à abstração da palavra sobre o domínio da civilização.

No princípio era a palavra e a palavra era Deus e desde então tem permanecido um mistério. A palavra era Deus e a palavra foi carne, dizem-nos. No princípio de quê exatamente esteve essa palavra inicial? No princípio da palavra escrita. Eu sugiro que a palavra falada, tal como a conhecemos, é subsequente à palavra escrita. [...] Os animais falam e transmitem informações. Mas não escrevem. Não são capazes de tornar a informação acessível às gerações futuras ou aos animais fora do alcance do seu sistema de comunicação. É essa a distinção crucial entre os homens e os outros animais. A escrita. Korybslî, que promoveu o conceito de Semântica Geral, o sentido do sentido, chamou a atenção para esta característica humana distintiva e descreveu o homem como “o animal que encadeia o tempo” (BURROUGHS, 1994, p. 19).

O entendimento sobre o contágio e propagação da palavra sobre o coletivo é desenvolvido principalmente para evidenciar seu funcionamento e buscar alternativas do que chama de “sociedade de controle”, a qual tem a palavra como protagonista no mecanismo de manutenção e propagação. Na sua abordagem, tal controle é tratado como uma tendência implícita sobre a vida da espécie infectada, atingindo o ponto de simbiose imperceptível. Sendo as palavras e seus enunciados, segundo o poeta e ensaísta, impregnados de intenções para além de seus usuários, propõe-se um desvio dos textos rotineiros por meio de gravações alteradas formando contra-informações à “carga infecciosa” de suas tendências implícitas.

Nos comentários de José Augusto Mourão incluídos no prefácio para a referência de Burroughs, há uma contextualização à enfática teoria da escrita como agente vivo.

Ao vírus do poder, à dependência (política, religiosa, familiar, amorosa) como metáfora da sociedade, o nosso autor, que é uma figura tutelar da contracultura dos anos 60, contrapõe a transformação das palavras, que são o principal instrumento de controle institucional, em instrumento de fuga. À máquina censurante ele contrapõe uma prática de escrita de deformação coerente. Nenhuma máquina de controle até hoje inventada pode funcionar sem palavras, e toda máquina de controle que tenta

fazê-lo apoiando-se inteiramente na força ou no controle físico do espírito depressa encontrará os limites do controle (MOURÃO In: BURROUGHS, 1998, p. 6).

Diante desses aportes ensaísticos, o interesse está na palavra enquanto agente sobre a vida concreta coletiva, uma atribuição biológica a denominações abstratas, além de buscar uma vitalidade alternativa, que transpassa o discurso de controle, a tomar as mensagens por meio de desvios. Nisso, situam-se dois momentos: por um viés, o sujeito submetido à simbiose de uma carga viral das máquinas de controle e, por outro, o sujeito que age pela diferenciação. William Burroughs, então, tem importância na construção dessa proposta ao inserir a abstração da linguagem em uma dinâmica de vida e de contágio.

Em *Texto Prático*, como já mencionado, a palavra está ligada a um conjunto de situações que buscam arranjar, a seu modo, a escrita, a imagem e a prática. Assim, busca-se ativar um complexo de atividades para um “funcionamento semântico” em âmbito ético-estético, recorrendo a uma escrita que se direciona como um reflexo de sua própria realização, uma auto-descrição atravessada por performances de linguagem. O texto apresentado na página 39 reflete um propósito de ação e um primeiro vetor para o contágio a partir do texto.

Sendo assim, a primeira realização poética apresentada como relato de pesquisa em artes visuais está atrelada a um exercício próximo ao metodológico (cartográfico e diagramático), estimando momentos de consistência poética no ato de escrever vinculado à produção visual e também buscando traçar afinidades entre as demais produções em uma dinâmica de contágio rizomática – contágio dentro e fora das próprias realizações. Sua esquematização em forma de diagrama pode ser conferida pela Figura 18.

Esse empenho por consistência está marcado nas demais realizações, tão quanto se torna questão o atravessamento de diferentes espaços e tempos percorridos durante a pesquisa. Apresentado esse compromisso pela temática e elementos constitutivos da pesquisa em si, o capítulo seguinte dá continuidade aos percursos e detém-se à produção de imagens no contexto urbano e a transformação dos simulacros nele encontrados.



Figura 18 – Diagrama para *Texto Prático*. Lápis sobre papel e edição digital.



## CAPÍTULO 2

# DINÂMICAS NO CONTEXTO URBANO

A partir do *Plano de Atuação* e suas primeiras resoluções práticas, o segundo capítulo consiste em uma disposição para a vivência e observação de características típicas do contexto urbano. Aqui são discutidas táticas de caminhada e a construção da imagem da cidade. São apresentadas ações de interesses pontuais pelo uso da linguagem intrinsecamente relacionada à experiência.

A seção (2.1) *Registros pelo Caminhar Errante* baseia-se em relatos sobre o andar e observação curiosa da cidade, destacando as documentações de percurso que foram marcadas por textos, desenhos e fotografias. A vagância sem destino específico ancora-se em figuras conceituais que modulam a caminhada enquanto possibilidade de cartografias errantes, na observação atenta de rotas e costumes na macroestrutura cidadina. Nesse momento, a fotografia se evidencia como recurso basilar para concepção da proposta artística *Labirinto*, na qual o registro é posto em performatividade. Linguagem e corpo em movimento se unem para um procedimento cumulativo de trajetos diversos pela cidade de Santa Maria.

Imerso no contexto da cidade, em (2.2) *Sobre a Imagem da Cidade*, o caminhar adquire recortes mais específicos, atrelados às proposições do Movimento Situacionista e seus jogos desviantes tanto pela diferença de conduta como por intervenções sobre imagens encontrada. Diante disso, a construção e desconstrução da paisagem é elemento fundamental para *Transições* e *Jogo dos Sete Erros*, voltados aos atuais aspectos arquitetônicos na cidade. O simulacro na qualidade de potência criativa é abordado em apropriações estéticas diretas e posteriores à vivência da rua.

Ambas as proposições já indicam afinidades com a terceira e última divisão do texto dissertativo, em que são apresentados projetos e intervenções com apreço pela volumetria e contágio formal em lugares específicos. Assim, o segundo capítulo está para tomar o contexto urbano como âmbito suscitador de práticas, abrindo perspectivas processuais e estéticas nos seus movimentos marcantes, notados na observação direta individual e/ou por aportes discursivos.

## 2.1 Registros pelo Caminhar Errante

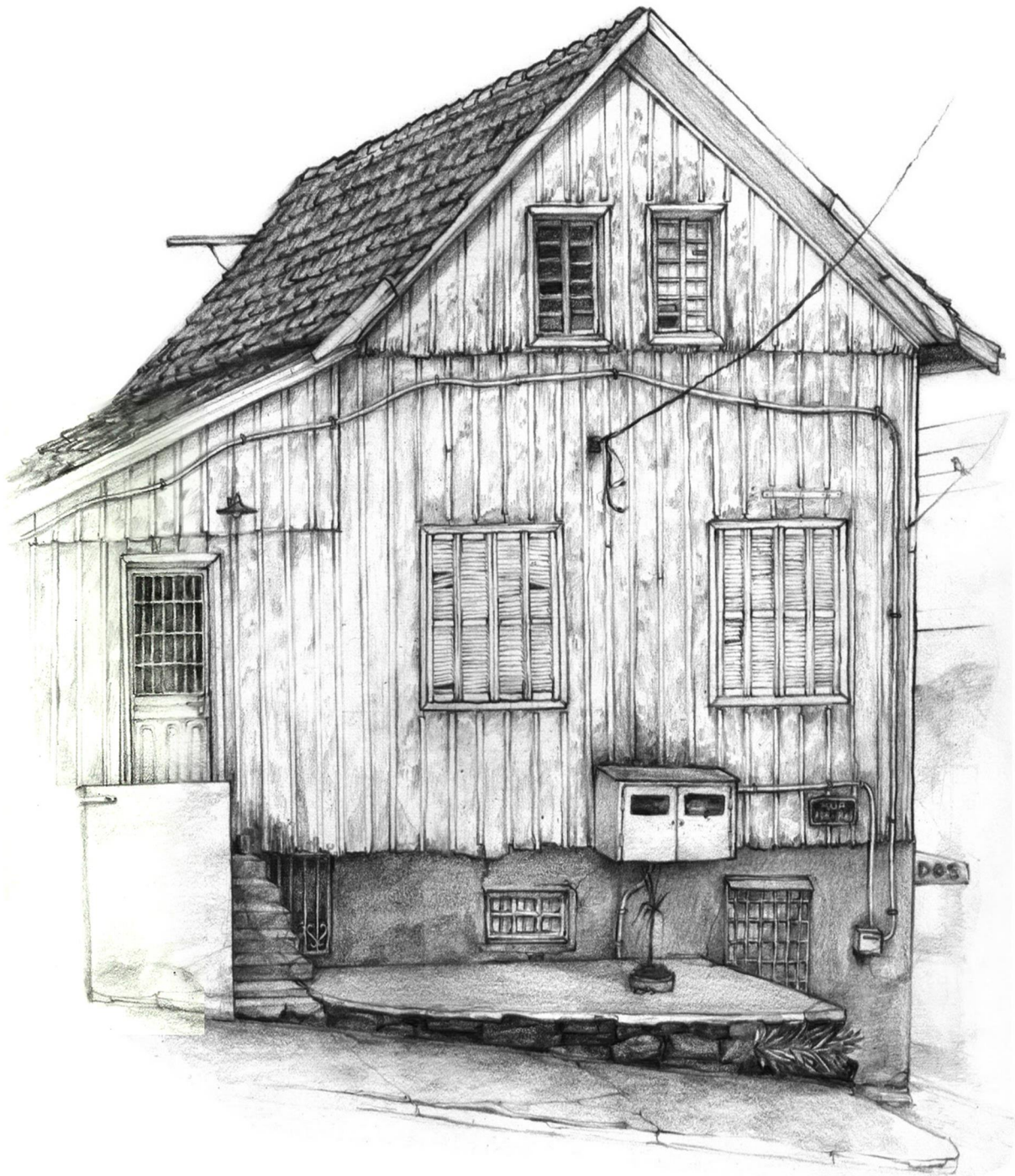
Lançar a poética visual sobre o urbano, além de suspender a direta atribuição artística às ações realizadas por estar fora de um contexto de reconhecimento, também envolve a observação de costumes que estão no corpo, no que potencializa e no que limita práticas na cidade. Produzir no ensejo do contágio está para abrir capilaridades no próprio fazer, colocar-se em desafio que abala certezas e soluções individuais. O urbano é situado enquanto um contexto rico nessas determinações, ao não percebê-lo neutro ou asséptico, mas polifônico, adverso e multivalente. Nisso, a poética do contágio conta com caminhadas na rua e derivas entre textos como recursos de exploração concreta, acompanhados de procedimentos para o registro e documentação que gradativamente perfilaram as proposições artísticas incluídas na pesquisa.

Em *Texto Prático*, ação inaugural do presente documento, buscou-se flexionar a prática da cidade na qualidade de tessitura que dá margem à feitura de outro texto, em justaposições de superfícies. Iniciada por um problema metodológico, a produção da escrita é implicada no discurso massificado, propondo enunciados inventivos por intervenções com verbos que sinalizam outra compreensão do contexto urbano. Tal possibilidade é prolongada em práticas sobre a geopoética urbana mediante táticas de caminhada. Pratica-se a poética e seu pensamento como um trajeto, na intenção de remodelar ética e esteticamente a atividade individual nas ruas.

Nos passos pela cidade, o uso do *Diário de Bordo*, da câmera fotográfica e do exercício gráfico ao ar livre foram de extrema importância por documentar *in loco* características urbanas e arquitetônicas, as quais favorecem a elaboração das propostas com ênfase de ação sobre o espaço aberto/público (Figura 19). Anotações de dizeres, percepções individuais ou interpelações de transeuntes, registros que marcaram “visualidades empáticas” na rua, bem como a construção da imagem por meio de notações gráficas, mantiveram-se constantes no decorrer desse estudo.

Com relação aos documentos, o apreço pela produção de imagens por peculiaridades na arquitetura (popular ou de engenharia civil) já se desenvolvia anterior à pesquisa de maneira particular e descompromissada, explorando detalhamentos com o rigor do desenho de observação e técnicas de representação típicas (Figuras 20, 21 e 22). A prática foi atualizada no processo da rua ao proporcionar uma apreensão do detalhe que conjuga o olhar ao esmero necessário para a expressão gráfica, traço por traço.





28 de dezembro 2010  
Sarandi/RS

Figura 20 - Grafite sobre papel de casa prestes a ser demolida na cidade de Sarandi/RS.  
29 x 23 cm. Dezembro de 2010.



Figura 21 - Grafite sobre papel. Momento da Rua Sete de Setembro, em Santa Maria/RS.  
24 x 23 cm. Dezembro de 2012.

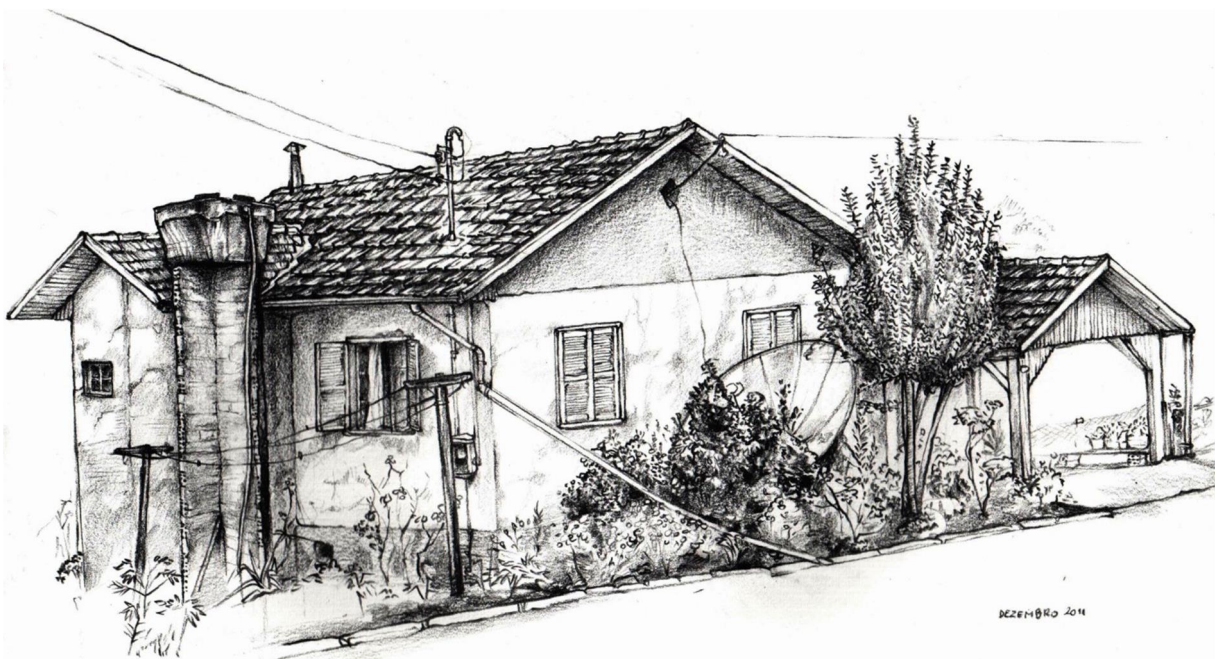


Figura 22 - Grafite sobre papel produzido na cidade de Tunápolis/SC.  
29 x 21cm. Dezembro de 2011.

Algumas anotações são reorganizadas a partir dos registros fotográficos das combinações atraentes pela intuição da vagância. Tais momentos são irrepetíveis e conferem ao andar um quadro inebriante de possibilidades, pois nenhum passo vem a ser o mesmo, ainda mais quando a partir dele se observa (CERTEAU, 1998, p. 168).

As paragens documentadas no *Diário de Bordo* dimensionam o andar como uma ferramenta crítica para observar a paisagem e promover uma forma de arte específica pela ação no presente, implicada na imagem da urbe e no comportamento de habitantes. Deambular desloca caracterizações estritamente funcionais sobre os movimentos da rua, pois também envolve o lúdico e a construção de significados em um contexto marcado por vetorização das rotas sobre a geografia e suas finalidades.

Uma vez satisfeitas as exigências primeiras, o gesto do andar se converteu em uma ação simbólica permitindo que o homem habite o mundo. Ao modificar os significados do espaço atravessado, o percurso se converteu na primeira ação estética que penetrou o território do caos, construindo uma ordem nova sobre as quais se desenvolveu as bases para a arquitetura dos objetos colocados nele. Andar é uma arte que contém em seu cerne o menhir<sup>13</sup>, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir deste simples ato se desenvolve as mais importantes relações que o homem tem estabelecido com o território (CARERI, 2002, p. 20, tradução do autor<sup>14</sup>).

O deslocamento se relaciona à produção do próprio espaço habitado na linguagem em termos individuais e coletivos. Na vagância, estima-se um valor errante diante dos direcionamentos gerais do tráfego, com inclinação ao acaso, instaurado por estímulos, condições físicas e oportunidades. O movimento do corpo é impregnado de significações, atravessa sinais e movimentos, já que o destino não está pré-determinado e se desenha por uma atenção cartográfica. Emerge, assim, uma disposição ao jogo de afecções na relação que dilui as certezas do sujeito observador e do objeto observado.

Forma-se um exercício para a alteridade de/em si mesmo, no qual a paisagem também é agente da própria percepção. A prática estética da caminhada compreende, então, uma abertura aos estímulos da paisagem aliada à criação de horizontes no espaço. É desempenhada a esmo por diversas direções da cidade, atento a fatores que despertaram uma necessidade intuitiva de registro/documentação, delineando, assim, marcos de trajeto que perfilam proposições artísticas.

---

<sup>13</sup> Monólito do período paleolítico como marcação ritualística do espaço.

<sup>14</sup> “Once these basic needs have been satisfied, walking takes on a symbolic form that has enabled man to dwell in the world. By modifying the sense of the space crossed, walking becomes man’s first aesthetic act, penetrating the territories of chaos, construing an order on which to develop the architecture of situated objects. Walking is an art from whose loins spring the menhir, sculpture, architecture, landscape. This simple action has given rise to the most important relationship man has established with the land, the territory”.

Referências teóricas acoplam-se no decorrer dos percursos como ferramentas de ação. Se a caminhada tem equivalência ao enunciado léxico e articula discursos – como a proposta *Texto Prático* visa salientar – o campo teórico também proporciona encontros e descobertas de viagem. Na discussão sobre o andar enquanto prática estética, dois encaixes discursivos são pertinentes, sendo atitudes para o uso da cidade que influem sobre o corpo nela imerso. São eles: a figura do *flâneur*, bem situada em Walter Benjamin (1989), nos ensaios sobre Charles Baudelaire, e o conceito de *deriva* do Movimento Situacionista francês. Ambas as atitudes são voltadas à errância e à experiência urbana favorecendo posturas especulativas ou táticas.

A figura do *flâneur* é delineada como um andarilho que disseca as tramas do cotidiano. Sua observação segue improvisos de rumo. É um caminhante curioso que “entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1989, p. 35). Detetive amador das ruas, mais perambulante que transeunte, não possui necessário ponto de partida ou chegada. Lança seu olhar a detalhes despercebidos pelo ritmo ofuscante do dia-a-dia e analisa a alienação que o preenche.

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população (...). É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas (RIO, 1997. p. 11).

O olhar vagante sobre o urbano, o qual não se detém aos componentes vetorizados pelo tráfico massificado, é característico do flanar. O valor está propriamente no descompromisso e na surpresa, sendo eficaz para se descobrir perspectivas singulares em paisagens de interesses direcionados. Tal postura é usada em caminhadas para sondar momentos singulares, passíveis de afecção do artista-pesquisador para com o contexto. Provoca-se uma postura sobre a cidade de olhar irrequieto, a gerar desdobramentos e estipular uma dinâmica de interferência. Há de se mencionar que a falta de direcionamento e oscilações de ritmo surtem estranhamentos. Na rotina, a errância é um comportamento para a curiosidade alheia. Permanecer diante de um dado urbano, observar seus detalhes, desenhá-lo no repouso de mobília pública, realizar anotações, fotografá-lo em ângulos diversos, ser “turista de não-monumentos”, provoca, eventualmente, sutis inquietações de pedestres, perceptíveis quando interrogam sobre os propósitos e serventias da postura não tão usual nas ruas.

A experiência viva na cidade torna-se matéria de criação. Pelo *flâneur* se estimula um faro para rastros invisibilizados; por certo, ativar-se como tal torce a grelha das ruas como um

labirinto. Flanar não está para um gesto primordial e descartável em função de um avanço prático, mas como uma ferramenta que se atualiza em momentos oportunos, seja na produção de registros ou em experimentações que configuram propostas artísticas.

Os usos da figura do *flaneur* variam conforme as intenções e a pertinência no decorrer da poética. Pode tanto ser um elemento do processo criativo que fundamenta realizações posteriores, como acompanhar a própria constituição de uma proposta com qualidades performativas. Nisso, sua experiência opera para impulsionar a construção de objetos em outras circunstâncias ou para provocar misturas no decorrer da própria execução. Nessa investigação, ambas as possibilidades são flexionadas: torna-se base para ações com vínculo constitutivo na vagância, a qual depende de seu desempenho para formar um conjunto de ações e, também, vem a suscitar trabalhos posteriores em que a linguagem toma destaque e se realiza sem a exigência do corpo em performatividade.

A respeito do urbano como potência poética para artistas na contemporaneidade, Nicolas Bourriaud (2011, p. 92) aponta a emergência de um interesse em analogia às produções artísticas do final do século XIX, cuja atenção às cidades industriais modernizadas é evidente em produções sobre a paisagem em transformação bem como sobre o cotidiano de novas e características disparidades sociais. Em uma leitura que se aproxima a ressonâncias para períodos distantes, o autor enfatiza procedimentos de artistas contemporâneos inclinados às novas dinâmicas da urbanidade, na exploração de sua visualidade ou no uso constitutivo de seu movimento. Esse recorte de produção contemporânea afina-se à definição baudelairiana de *artista mutante (flanêur)*, que busca “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE *apud* BOURRIAUD, 2011, p. 92).

A atenção pela dinâmica dos signos e processualidade vagante se vincula aos apontamentos de Bourriaud para uma arte contemporânea sob o signo do *radicante*, sendo um termo realocado da biologia, cuja definição consiste em um organismo capaz de fazer brotar raízes e de se recombinar na medida do próprio avanço. Em contraste às posturas radicais das vanguardas modernistas, que lançaram programas idealistas de ruptura para um possível futuro da arte, o autor observa impulsos de transformação atuantes sobre/na própria realidade, sem manifestos rígidos de ação para serem replicados como modelo geral.

Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor (BOURRIAUD, 2011, p. 20).





Figura 23 - *Yielding Stone*, Gabriel Orozco. Plasticina e detritos urbanos. 1992. Fonte: moma.org

Os *artistas radicantes* seguem o ímpeto primeiro dado por veículos modernistas, mas o reformulam em percursos erráticos que se torcem nas circunstâncias, por achados de viagem. Nessa premissa, o autor faz menção ao termo “*erre*” – correspondente à errância –, sendo um vocábulo francês de navegação marítima que expressa o “movimento residual de uma coisa depois que cessa o impulso que a propulsiona” (BOURRIAUD, 2011, p. 93). Assim, o flunar da urbe está na qualidade dos procedimentos e na dinâmica das próprias intenções da atividade artística. É evidenciado em processos complexos de produção, na experiência de materiais precários e na postura nômade que atravessa geografias e estilos.

As cidades contemporâneas, tal como artistas de hoje a representam ou põem em ação, vinculam-se a uma *velocidade adquirida* política, ou seja, ao que resta do movimento de socialização quando desapareceu sua energia original, dando lugar a um caos urbano. (BOURRIAUD, 2011, p. 94).

Um exemplo marcante do vagar que instaura ações artísticas está em diversas realizações do artista mexicano Gabriel Orozco (1962). Sua diversidade não se apresenta apenas nos resultados finais em objetos, vídeos, performances e documentações, mas no próprio processo de execução, como é o caso de *Yielding Stone* [Pedra que Rende] (1992). Partindo de uma porção esférica de plasticina, são aglutinados diferentes detritos por onde o objeto entra em contato durante anos. Em uma rotina performativa, a matéria de *Yielding Stone* é feita pelo acúmulo de ínfimos fragmentos de percursos agregados com a finalidade de alcançar o peso corporal do artista (Figura 23).

No programa de Orozco, a constituição material de sua esfera atinge uma analogia antropomórfica do *flâneur*. Essa referência tem destaque por colocar o transitar como

condição de existência no curso que sua massa captura elementos da superfície urbana, a transformar sua fisicalidade. A elaboração de outros trabalhos do artista abarcam esquemas dinâmicos para determinar a materialidade e apresentação final, figurando o que Bourriaud aponta como *formas-trajeto* – “a viagem é hoje onipresente nas obras contemporâneas, quer os artistas recorram a suas formas (trajetos, expedições, mapas...) ou métodos (do antropólogo, do arqueólogo, do explorador...)” (BOURRIAUD, 2001, p. 108).

Sobre o uso da vagância enquanto base para a produção artística, outra importante referência está em Hélio Oiticica (1937 – 1980), no que denominou *Delírio Ambulatório*. Pode-se traçar uma correspondência com a errância no momento em que o artista busca uma nova experiência e participação do público em suas obras. A proposta ambulatória de Oiticica está pontuada como vivência na cidade a fim de elaborar possíveis analogias corporais em seus arranjos vestíveis e penetráveis – *parangolés* e labirintos. Oiticica constrói seu próprio aporte conceitual sobre deleite do andar e o projeta sobre suas realizações pela sensação labiríntica do sem-rumo que redescobre a cidade do Rio de Janeiro a um nível estético e social, sem direção definida, no corpo que transita suspenso de vetores generalizados.

O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um penetrável com areia e pedrinhas, estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar. Delírio ambulatório, quando não é patológico, a pessoa está com esquizofrenia, paranoia, sai andando e desaparece, anda quilômetros de uma cidade a outra, quando não é assim uma coisa patológica, é uma coisa altamente gratificante (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992, p.224)

O engajamento de Oiticica pela vivência do Rio de Janeiro em período de forte repressão militar e pelo contato intensivo com a cultura das favelas tensiona a percepção da cidade e promove um pensamento em direção à vida e à coletividade que abre outras possibilidades para o objeto artístico. Na discussão sobre andar e observar, o caráter político/ideológico em face dos direcionamentos se intensifica, rompendo com a noção de espetáculo sectário que o urbanismo moderno promove sobre seus habitantes. Diante disso, a partir da segunda metade dos anos sessenta, as realizações de Oiticica estão imbuídas de uma poetização do espaço urbano, no que se refere à experiência afetiva do corpo, na observação do engenho coletivo e espontâneo para a construção de abrigos pela resistência e necessidade de uma parcela expressiva da população carioca, esta abandonada pelas diretrizes da cidade.

Talvez a maior crítica dos artistas errantes aos urbanistas modernos tenha sido exatamente o que Oiticica resumiu de forma tão clara no que chamou de “poetizar do urbano”. Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá através da

errância, através da própria experiência – do se perder, da lentidão, da corporeidade – do espaço urbano, algo simples, porém imprescindível, para possibilitar um outra forma de percepção ou apreensão da cidade (JEUDY; JACQUES, 2006, p. 134).

Diante disso, a atividade artística no contexto urbano também pode estar implicada na resistência à funcionalidade padrão do tráfego. Em consideração ao caminhar como recurso poético para circunstâncias materiais e discursivas, complementa-se a figura do *flâneur* com o conceito da *deriva situacionista*, o qual visa um jogo de vagância imbuído de caráter político emancipatório, de relação ao direito “anatômico” à cidade – ou seja, um exercício na escala e na percepção de corpos/coletividades desejanter. Se o flunar surfa com descompromisso e descobre pela empatia, a deriva é praticada como um “contrafluxo” criativo na cidade. Tais modulações do andar são relevantes ao passo em que indicam leituras sobre os planos e vestígios contidos nas tessituras da cidade, sobre como é possível intervir nesse espaço e como o cotidiano é macroestruturado aos transeuntes.

A Internacional Situacionista (IS), movimento europeu composto por artistas, poetas, arquitetos e pensadores, joga com a desaceleração para apreender outra cidade. Relaciona-se diretamente às considerações do ativista Guy Debord (1931 – 1994) sobre a *Sociedade do Espetáculo* (1997), consistindo em uma ação política resistente ao tempo e à participação premeditados. Com o conceito da deriva, o Situacionismo propunha uma nova perspectiva em crítica à espetacularização da vida comum – ou seja, à noção artificial de que os indivíduos são peças participantes do consumo de objetos e suas imagens (DEBORD, 1997, p. 32).

Frente à espetacularização da cidade e do território, os situacionistas já apontavam, em meados dos anos 1950, a necessidade da exploração do lúdico em meio urbano. Mas no lugar de uma grelha urbanística, a IS irá propor a deriva como forma de conhecimento e apropriação das ruas e praças das cidades, em sentido contrário e como forma de resistência à dimensão disciplinadora do urbanismo moderno, com seus espaços especializados e suas estratégias de confinamento e vigilância (GROSSMAN, 2006, p. 17).

O conceito de situação afirma-se na realização coletiva e comportamental do ser na cidade, criando novos e desviantes usos da mesma. Desta maneira, a trama cidadina se restitui à escala anatômica, à escala do corpo participante e coletivo, em contraposição ao macroestrutural urbanista. Tais assertivas contrapunham a anulação da potencia criativa pelo espetáculo de participação verticalizada e midiaticizada por imagens, valores e tráfegos do *status quo*. Contrário ao modelo corbusiano calcado no rigor e progresso técnico-científico, o Situacionismo propõe, assim, uma reconstrução de significados – imaginista, unitária e política. O andar é dimensionado como atividade alternativa na busca por tomar a cidade pela vontade e participação direta de seus habitantes.

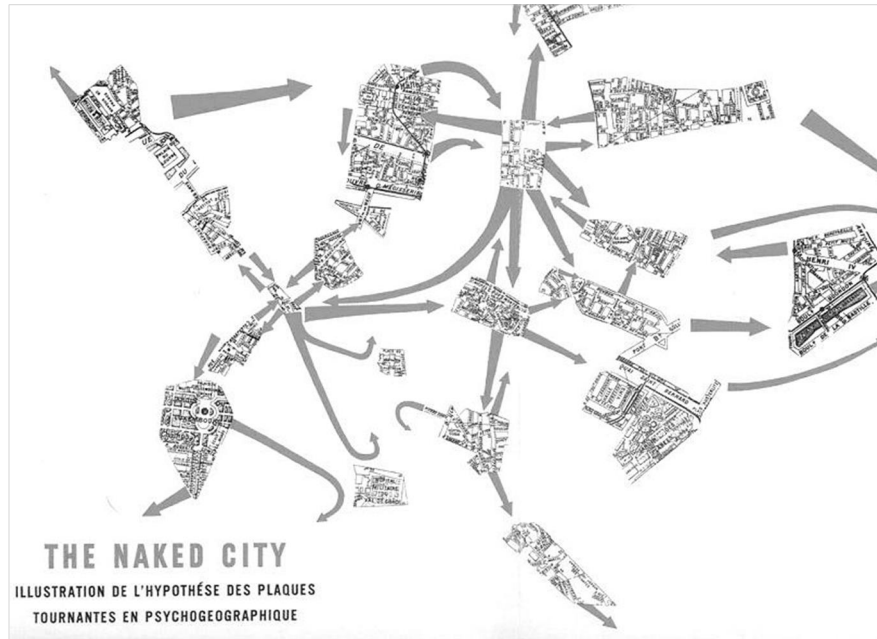


Figura 24 - *Cidade Nua*. Publicação de 1956. Fonte: JACQUES, 2003.

A organização de jogos coletivos reivindica um direito à cidade criativa e não vetorizada por estratégias homogeneizantes do espetáculo das mídias indutivas, da vigilância, do mercado - “a construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo” (JACQUES, 2003, p. 62). Seus idealizadores elaboraram procedimentos não-lineares de encontro pela ludicidade e movimentos aleatórios no espaço. O discurso da cidade é redirecionado através de uma *psicogeografia*, que vem a ser “o que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade” (JACQUES, 2003, p.22). Essa reconstrução é expressa em versões gráficas como no mapa de atração territorial intitulado *Cidade Nua*, no qual o mapa da cidade de Paris está esfacelado em percursos próprios (Figura 24).

A deriva é pontuada como uma técnica de passo ininterrupto através de ambientes diversos. Está ligada indissolavelmente a um comportamento lúdico-constructivo que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e de passeio (DEBORD, 1958). De acordo com os textos situacionistas, a deriva torna-se uma técnica errante de trajeto e se distancia do que a cidade oferece enquanto paragem ao espetáculo construído, que induz massivamente o comportamento dos transeuntes no objetivo de capitalizar seu interesse visual/estético. O conceito tem, portanto, o ensejo de reformular o urbanismo, de promover um contexto urbano em que se releva a afetividade do corpo como importante agente de sua constituição. Em consideração a tais apontamentos, tanto o *flâneur* quanto a deriva

situacionista definem uma poética que não se detém à estrita construção de imagens, mas à emergência de ressignificar a vida urbana.

O filósofo e sociólogo francês Henri Lefèbvre no livro emblemático *O direito à cidade* (1969), discute as transformações do espaço urbano pela tônica capitalista que molda a cidade segundo uma lógica industrial do consumo. Influente ao Movimento Situacionista, o autor ressalta o senso urbano como caos em usinagem pelo uso e necessidades de seus habitantes, distinto da noção de cidade que é, segundo seus apontamentos, tramada pelo funcionalismo – “nem o arquiteto, nem o urbanista, nem o sociólogo, nem o economista, nem o filósofo ou o político podem tirar do nada, por decreto, novas formas de relações” (LEFÈBVRE, 1969, p. 155). Lefèbvre convoca uma cidadania plena em movimento, ultrapassando a concepção de cidade como execução de um ideário pré-estipulado para definir o urbano na qualidade geopoética transformativa, democrática por excelência, de onde emergem outros usos para o espaço habitado.

A importância de Lefèbvre está justamente na distinção entre cidade e urbano. Ao passo em que a cidade é prefigurada por estratégias reprodutoras que homogeneízam o cotidiano, o urbano é delineado pela emergência de diferenciação que reivindica um comum igualitário (LEFÈBVRE, 2004, p. 10). Nisso, a produção de territórios urbanos são possibilidades lúdico-afetivas – realidades *por vir* – de sentido transformador. Distancia-se da ilusão participativa induzida pela espetacularização da vida para alcançar uma estética resistente que, inclusive, realoca a atividade artística na vivacidade do contexto urbano. Se a cidade pode ser entendida como um programa de uso verticalizado, a urbanidade consiste em sua própria potência de dinamização horizontal.

Colocar a arte ao serviço do urbano, não significa de forma alguma ornamentar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia-se a si própria como caricatural. Significa que os tempos-espacos se tornam obras de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de apropriação do espaço e do tempo (LEFÈBVRE, 1969, p. 158).

Sendo assim, a arte pode estar como atitude na cidade, a dinamizar elementos da esfera comum. O propósito por levantar tais aportes teóricos está em compor uma consistência ao interesse pela intervenção na rua. O flunar e a deriva tornam-se procedimentos utilizados em diferentes proposições dessa pesquisa, configurando o teor de cada ação. Com relação a isso, a seção seguinte dá continuidade a essa discussão em um experimento de fotografia performativa. É no arranjo entre a vagância, no uso do registro fotográfico em performatividade que a poética de contágio em contexto urbano segue. Toma-se o caminhar acompanhado da linguagem a fim de explorar um recurso de documentação constante.

### 2.1.1 Labirinto: um experimento de fotografia performativa

Ao utilizar a fotografia como recurso nas caminhadas – concomitante às anotações no *Diário de Bordo*, uma possibilidade de ação acaba por tomar força, revelando qualidades visuais utilizadas posteriormente em outras propostas artísticas. Pela intensidade fotográfica, para discuti-la por conta de seu uso intenso durante as derivas pela cidade, andanças estas labirínticas por uma psicogeografia afetiva e de direções espontâneas, surgem ações que buscam tomar uma sequência de registros como intenção poética performativa.

Trata-se do experimento intitulado *Labirinto* o qual abarca um olhar sobre o recurso da fotografia como modo de apreensão da imagem no espaço urbano que configura uma sequência de ações sobre a documentação e o perambular com suas paragens empáticas – à maneira do *flaneur* e da deriva. O experimento foi elaborado por uma inclinação metodológica do registro de percursos e momentos urbano de interesse, cujo intento voltou-se ao emprego poético de um procedimento para a execução das primeiras propostas em arte, próximo a uma etnografia da intervenção urbana. Está como *experimento* por indicar uma proposta artística a ser aprimorada e por ser o meio de um processo que determinou atributos visuais em outras propostas incluídas nesta pesquisa<sup>15</sup>.

Construiu-se uma sequência de intervenções urbanas com fotografias comuns através de equipamentos e materiais não muito sofisticados a fim de por em excesso o próprio método e potencializá-lo à operação da errância no caminhar. Envolve um conjunto de ações como pontuações de trajetos em diferentes lugares emergindo de vivências na rua, de aproximações teóricas e do *Diário de Bordo*, o qual comporta importantes anotações do transcurso *cartográfico*. Diante disso, *Labirinto* é um resultado poético que visa salientar a importância da fotografia no decorrer das vagâncias desempenhadas. Como já mencionado no primeiro capítulo, na poética do *contágio* o inventário técnico está suscetível a ser redimensionado artisticamente para promover uma articulação da própria linguagem em diálogo com a urbanidade – como é o caso da proposta *Texto Prático*, em que a escrita espacializou-se como problema de método e de intervenção.

A ação é apresentada sob formato de instalação, composta por um suporte branco de madeira com dimensões de 180 cm X 130 cm; uma animação de onze segundos projetada sobre o suporte em repetição, a qual concentra a rotina de registros sequenciais; e a exibição

<sup>15</sup> Os atributos mencionados referem-se à sucessão de desenhos pela cópia da proposta *Transições* (página 104), ao efeito de introjeção ensimesmada nas projeções #1, #2 e #3 (página 145-148) e à recursividade auto-referencial dos projetos de intervenção #5 e #6 (página 159).

da última fotografia em tamanho real de 10cm x 15cm, ao lado da projeção multimídia (Figura 25). A animação é complementada por um vídeo introdutório e outro conclusivo, intermeados por setenta fotografias organizadas em sequência de ação. Os complementos conferem à animação dados narrativos que sinalizam o espaço de exposição e a inclinação performativa do experimento.

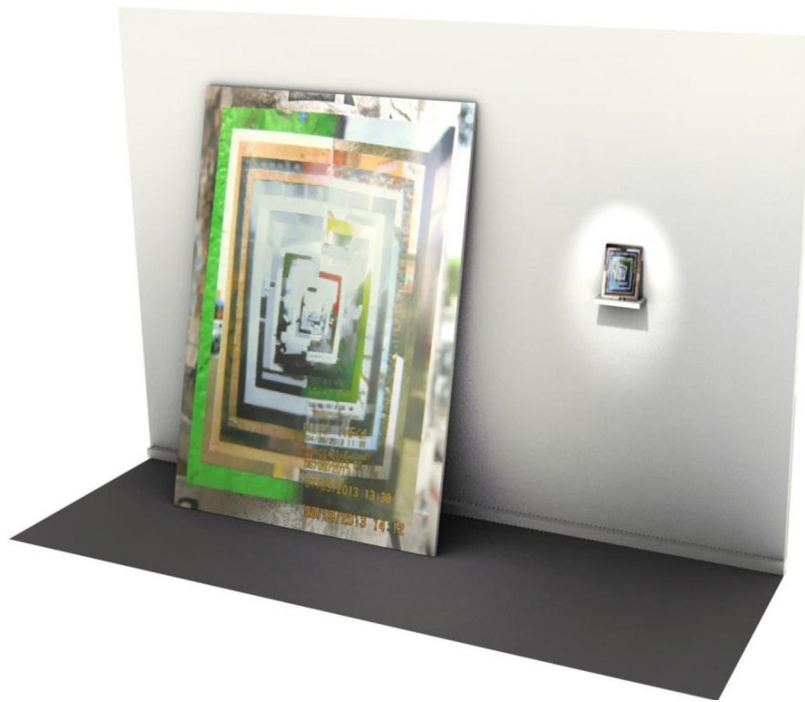


Figura 25 - Simulação digital de montagem para *Labirinto*.

Inicialmente foi produzida uma tomada de dezesseis segundos na qual o suporte de projeção é carregado e alocado em enquadramento central no próprio espaço de onde as ações têm sua exposição conclusiva – no caso, a *Sala Cláudio Carriconde* do Centro de Artes e Letras da UFSM, local destino para a defesa pública dos resultados da pesquisa como um todo. Apenas branco e sem projeção alguma, o suporte é base para o primeiro registro no instante em que o autor do experimento, com vestuário cotidiano, permanece diante do anteparo que ajustara no centro da tomada, como um espectador (Figura 26).

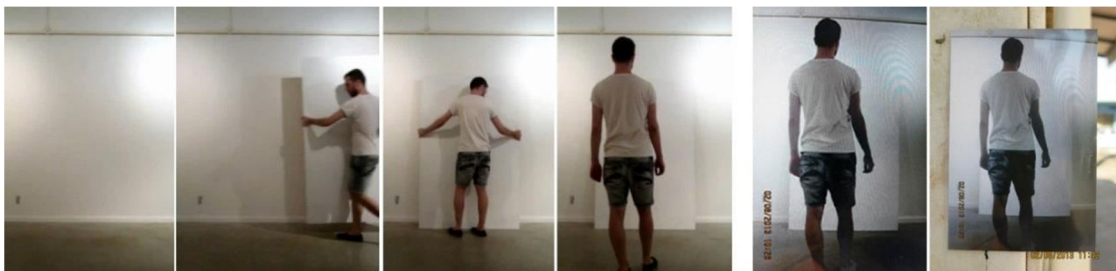


Figura 26 - Quadros do vídeo introdutório para *Labirinto* e conversão em fotografia no espaço urbano.

A referência ao meio de exposição é inserida na ideia de evidenciar o próprio espaço como situação interna disparadora da sequência fotográfica e de intervenções para fora desse contexto. Em consideração a isso, a proposta aponta uma solução de *tautologia* ao apresentar com diferentes recursos linguísticos seus elementos constitutivos. Estar diante do anteparo também sugere a postura contemplativa do público e um propósito imersivo pela projeção em uma escala humana. O próprio espaço e os materiais de exposições são impregnados de intenção poética como um envelopamento que reflete a si mesmo e os entornos por onde transita.

A primeira fotografia se realiza pela tomada do instante final da gravação em um monitor de vídeo comum, a partir de uma câmera digital compacta (a mesma usada nas caminhadas), incluindo a indicação da data e horário de execução mediante opção do próprio equipamento. No registro inicial foi conservado o ruído entre a retícula luminosa do monitor e o limite de captação da fotografia amadora. A legenda indicativa do tempo é uma constante em todas as fotografias desse experimento para sinalizar a sequência de realização, além de por em evidência uma produção performativa que perdurou aproximadamente três meses.

Tal componente primeiro foi materializado no formato padrão 10 x 15 cm, em impressão instantânea de estúdios para revelação. A instantaneidade de produção fotográfica veio a garantir mais eficiência de inserção das fotografias durante o período de realização bem como provoca uma limitação técnica (em termos de qualidade/definição) explorada no decorrer do processo acumulativo como um efeito de diluição. O formato das fotografias se mantém em todas as outras tomadas, sendo proporcional às medidas do suporte de projeção.

A partir da primeira fotografia, dá-se início a sequência de intervenções nas ruas, ao fixá-la em um ponto de visibilidade pública. Mediante essa ação, sucede uma série gestos fotográficos e intervenções que compreendem registros/pontuações anteriores e tomam diversos lugares do contexto urbano como um jogo de molduras sucessivas. Na rotina proposta, são introjetados os momentos anteriores ao centro compositivo de cada fotografia fixada na rua como em uma recursividade, reflexo ou repetição.

A fixação de cada fotografia foi padronizada de maneira que metade estivesse aderida em superfícies da rua e a outra suspensa com a possibilidade de observar o verso (Figura 27). O modo de fixação é válido por garantir registros sequenciais que aproveitam entornos diversificados entre a textura do lugar de aderência e o fundo difuso do urbano. A divisão forma uma linha central para composição/alinhamento, entre superfície e fundo que captura



detalhes e transeuntes sem foco. Com a finalidade de não tornar as inserções meras intervenções incógnitas, no verso suspenso e visível de todas as fotografias fixadas contém escrito à mão o título do experimento, a autoria e o número da intervenção em sequência – como exemplo de numeração, o primeiro registro leva a notação “01/70”. Vale ressaltar que os registros são comparáveis a postais de viagem, suscetíveis de apropriações ou simples retirada por transeuntes anônimos, pois são fixados com fita adesiva dupla-face comum.

Nisso, pela inserção da primeira imagem se iniciou uma rotina de setenta fotografias impressas e fixadas em diversos locais da parte urbana central de Santa Maria. A relação de todos os registros é vista em escala reduzida pelo mosaico da Figura 28. Por “molduras de contexto” que circundam a forma retangular dos registros pode ser notada a variação de locais pontuados através da diferença de texturas e cores. Pela sequência de tomadas fotográficas, o enquadramento sistemático acaba por reduzir suas proporções ao centro da composição em um efeito de perspectiva imersiva, semelhante à passagem de uma arquitetura de corredor linear.

A distorção da lente e o aspecto frágil das impressões em papel fotográfico simples geram alterações na rigidez dos enquadramentos padrão. Tal aspecto foi conservado para ressaltar os meios pelos quais o experimento se realizou. Durante a rotina performativa, a sequência de fotografias não passou por edições digitais relevantes, uma vez que a impressão em estúdio fotográfico foi produzida mediante o cartão de memória do próprio aparelho utilizado. As regiões de intervenção compreendem oito bairros do centro de Santa Maria, circunscrevendo um total de seis ruas. Em sua maioria, as fotografias permaneceram no local de intervenção por, no máximo, dois dias. Cogitou-se a possibilidade de adicionar endereço eletrônico para contato acompanhadas das demais informações do verso, porém esse dado acrescentaria um elemento distante do propósito principal de flexionar a linguagem da fotografia em trajetos labirínticos.



Figura 27 - Fotografias/fragmentos de *Labirinto* fixados na rua.

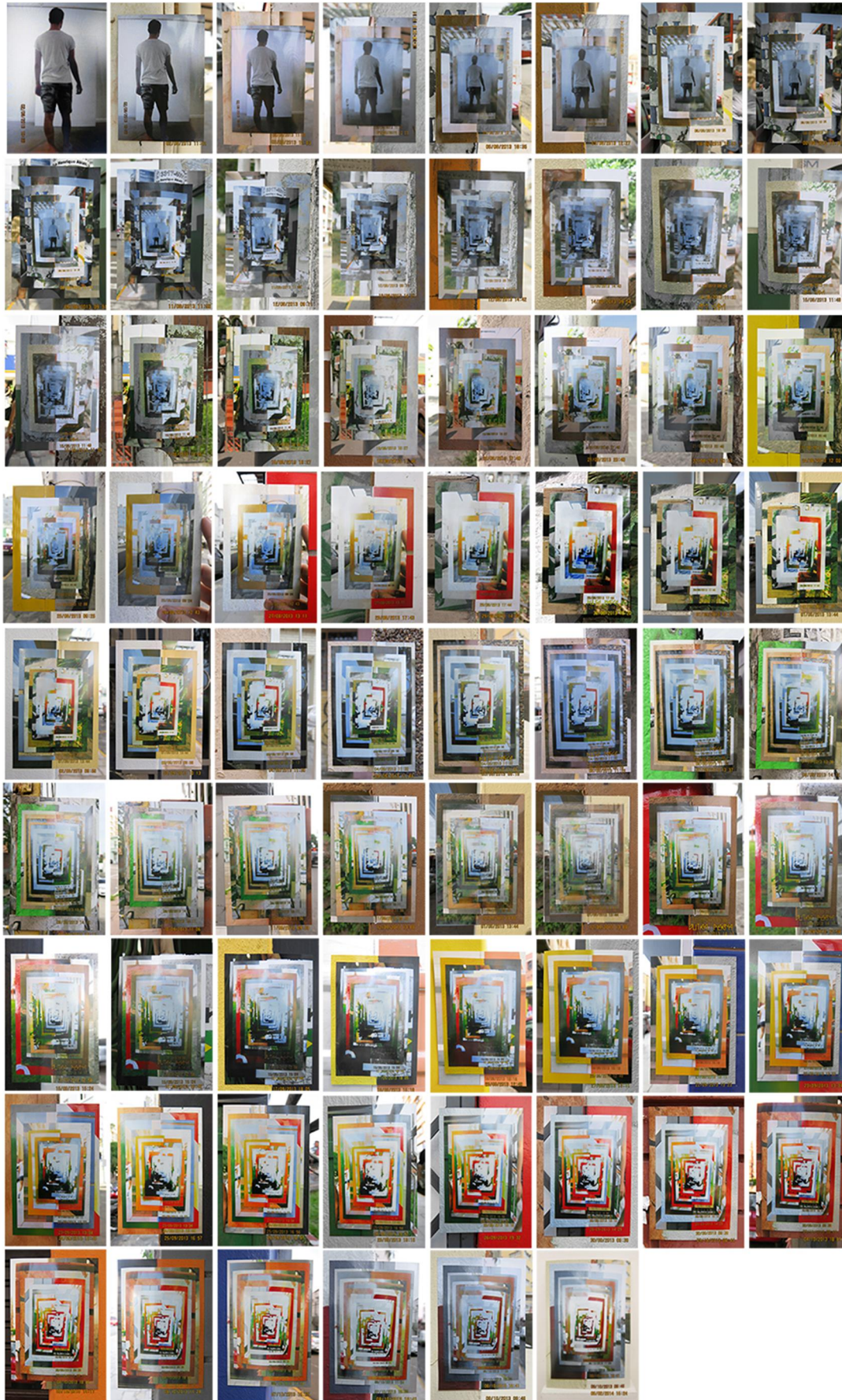


Figura 28 - Setenta fotografias/quadros de animação de *Labirinto*.

A ideia está em inserir fragmentos de ação assinados para que indiquem uma ação poética, ainda que não haja meios diretos para sanar eventuais interrogações dos transeuntes que puderam notar e/ou se apropriar desses produtos. Com todos os setenta registros sucessivos produzidos e disseminados no contexto urbano, deu-se o processo de arranjo em forma de animação que toma cada pontuação na qualidade de quadro componente. Cada postagem no espaço urbano torna-se um quadro de animação com duração de 45 segundos. Para a animação, foram utilizados aplicativos de edição de imagens digitais estáticas e em movimento. O número específico de fotografias corresponde à quantidade necessária à duração mínima de 45 segundos, estimando uma leitura da projeção final que evidenciasse um efeito de perspectiva através do próprio formato padrão das impressões. Nisso, uma linearidade “arquitetônica” está induzida pelo sequenciamento das superfícies<sup>16</sup>.

A sucessão se conclui pela imagem da última fotografia sobre a base que compõe a exposição do experimento. O vídeo é finalizado com esse registro e sua base na *Sala Cláudio Carriconde*, em uma tomada da aproximação ao afastamento, até o momento em que a filmagem assemelha-se à composição de início no mesmo espaço. O enquadramento proporciona, assim, uma passagem suave do fim ao início, visto que a projeção se repete durante todo o período em que é exposta (FIGURA 29, página 88). Antes mesmo de pôr em discussão no que consistem tais ações à noção de labirinto, considera-se relevante a observação de alguns acontecimentos técnicos ligados ao limite tecnológico dos recursos utilizados. O experimento proporciona tanto uma sensação de perspectiva pela introjeção dos quadros anteriores ao centro compositivo quanto uma diluição ou esvaecimento da nitidez fotográfica pela repetição e excesso. Próximo a uma “perspectiva aérea”, ou seja, a uma sugestão de profundidade pela diferença de nitidez e intensidade cromática, um paradoxo entre o raso e profundo da fotografia foi articulado poeticamente.

Além de buscar uma sensação de profundidade pelo sequenciamento, outro viés de leitura perpassa o registro como elemento imprescindível para determinar uma operação no espaço. Sendo sucessão de *registros-dos-registros*, os quais também envolvem diferentes lugares, a superfície da fotografia acaba por se tornar anteparo para o acúmulo intensivo de trajetos sem linearidade definida, marcados por uma deriva labiríntica na cidade. Pelos objetivos experimentais do caminhar, da fotografia e do vídeo, considera-se que *Labirinto* ressona em características do conceitualismo no que tange a aspiração pela ideia antes do objeto estético encerrado em si.

---

<sup>16</sup> - O vídeo de *Labirinto* está incluso no DVD que acompanha o presente documento.



Figura 29 – Cópia da última fotografia de *Labirinto*. 10 X 15 cm. Fotografia digital.

Nisso, a fotografia na qualidade de documento processual, ao destacar mais uma ação do que uma visualidade contemplativa encerrada em si, induz afinidades a práticas da *Arte Conceitual*. Para Daniel Marzona (2005, p. 24), a *Arte Conceitual* produzida, exposta e defendida no período de 1966 a 1975, contribui para separar a concepção da realização plástica/material nas obras de arte. Guia-se por um interesse de equiparar uma à outra, propondo um espaçamento ante as habilidades artesanais do artista e se despede, por assim dizer, da ideia do objeto artístico segundo uma formação estética holística, de primazia retiniana.

A suposição do atributo estético-plástico inerente à arte, nessas determinações, é radicalmente negada como um ataque ao dogma da essência visual, fazendo desdobrar proposições artísticas conforme verbos de ação, estratégias analíticas da linguagem e dos recintos expositivos. A desmaterialização do fazer também defronta o que constitui o objeto artístico em si, inclinando a experiência da arte a uma intenção abstrata, sugerida por materiais e recursos triviais que acabam por suspender o lugar de percepção da obra, uma vez que a consistência das proposições situa-se na articulação de uma ideia e da apresentação (MARZONA, 2005, p. 25).

O teor conceitual de *Labirinto* distancia-se da noção idealista de conceito (de ênfase platônica /asséptica em relação à empatia da aparência/visualidade) para se aproximar de uma intenção imaterial enquanto dinâmica e vivência concreta (ideia como potência, não como essência cristalizada). Estima-se uma experiência de percepção e sensação que promova tanto a leitura do conjunto de ações quanto um estímulo empático. Nisso, a referência ao conceitualismo está no que faz dinamizar um percurso mediante o pensamento, a prática e a linguagem.

Embora sejam identificadas distinções na forma de relevar a ideia ou intencionalidade artística em face de sua resolução material, as inter-relações entre a *Arte Conceitual* e a fotografia são pertinentes para uma maior contextualização de *Labirinto*. Um aporte teórico para esta discussão está no ensaio de Annateresa Fabris de título *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico* (2008). No texto em questão, Fabris tece considerações sobre a fotografia e as ações do conceitualismo, principalmente datadas no final dos anos sessenta à década seguinte. No transcurso de diferentes realizações voltadas a essa corrente da arte contemporânea, tal relação (fotografia e conceito) é disposta na qualidade de par complexo que atravessa a discussão da documentação e da fotografia como parte constituinte

de obras performativas, a evidenciar problematizações da imagem técnica, seus desdobramentos estéticos e semânticos.

Como imagem construída em automação por um equipamento específico, a fotografia está em produções conceituais, como indica a autora, para sinalizar uma operação artística, reduzindo a feitoria manual do autor a registros de ação ou documentação, em vista da primazia pela ideia. A ênfase do conceitual diante da matéria assume a fotografia enquanto recurso de apresentação aparentemente trivial, visto que a produção da imagem não atravessa uma construção ancorada na subjetividade ou uma necessária capacidade técnica de representação do artista/propositor. Essa característica firma a substituição da atividade artística focada apenas na experiência de seu objeto finalizado para lançá-la à potência da intenção.

Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e processos (FABRIS, 2008, p. 21).

O conjunto de artistas que acompanham esse pensamento sobre o fazer artístico e sua apresentação envolve produções de nomes como Joseph Kosuth (1945), Sol LeWitt (1928 – 2007) e On Kawara (1933). O influente artista norte-americano da vertente conceitualista Joseph Kosuth utiliza a fotografia como índice (conforme a categorização semiótica peirciana da fotografia – “ícone/índice”) de variação tautológica para um mesmo objeto-ideia. A tautologia é aqui apontada como a variação em linguagem de exposição que converge a uma intenção abstrata. Tal uso é evidente na proposição emblemática *Uma e Três Cadeiras* (1965), em que Kosuth desdobra três formas de apresentação de um mesmo objeto mediante sua visualização concreta, um texto que o descreve e uma imagem fotográfica. O que se mantém na proposição de Kosuth é seu arranjo de representação, variando o *design* das cadeiras que dão corpo à proposição e à imagem fotográfica.

Em *Labirinto*, utiliza-se o atributo da tautologia na tomada inicial e conclusiva do vídeo como referência à própria montagem e ao espaço expositivo de onde parte e conclui uma deriva de percursos registrados em outros lugares. Consiste em uma indicação da circunstância de onde se experencia sua apresentação final, vinculando-se às qualidades do *site-specific* ao envolver a exposição e o alcance das intervenções enquanto elementos do processo criativo. Nisso, a operação do contágio está para uma dinâmica dentro e fora da proposição, dobrando sua condição de objeto estético no interior e exterior da linguagem e dos espaços percorridos.

A variabilidade de recursos linguísticos para uma mesma intenção também é marcada pelo artista também norte-americano Sol LeWitt na defesa de que, para o conceitualismo, o artista pode apresentar suas ideias sem um vínculo estrito com os aspectos formais, no uso de qualquer linguagem, emancipando o processo criativo da manufatura, do estilo ou singularidade plástica. Encontra-se nesse elemento um paradoxo da hierarquia entre o conceito sobre a forma na medida em que a própria escolha de apresentação caracteriza uma singularidade.

No entanto, a posição enfática da *Arte Conceitual* desse período releva a poética ao âmbito intencional, atrelado ou não a peculiaridades técnicas do propositor – “os diferentes suportes físicos não são fins formais em si, não são a obra, mas os sinais, os documentos de outros fenômenos que abrem a consciência para algo exterior” (MOINEAU apud FABRIS, 2008, p. 23). Diante disso, a fotografia pode ser considerada parte estrutural de apresentação, ainda que não seja estimada necessariamente sua qualidade em termos de execução técnica, materiais ou composição.

No experimento em discussão, o equipamento para registros, bem como os aspectos finais de impressão, são reduzidos ao básico no uso de tecnologia que está ao alcance comum. Adota-se também a opção de legenda com data e tempo para cada fotografia contida no próprio equipamento, aproximando-se de uma estética descompromissada em relação ao objeto fotográfico em si, ou distante de uma típica apresentação com afinidades estéticas profissionais. A marcação do tempo confere um índice de sequencialidade, empregando o registro na qualidade de elemento estrutural de um procedimento ambulante, de passos erráticos, em sua maioria diários, durante o período de três meses (entre agosto e outubro de 2013).

O sequenciamento de artifícios linguísticos na finalidade de acompanhar uma atividade específica ou perfilar uma rotina diária se destaca nas realizações do artista japonês On Kawara. As proposições do artista abarcam diferentes usos da linguagem na intenção de marcar seu presente e permanência de vida. Kawara ganha repercussão com a série *Date Paintings* (Figura 30, p. 93), iniciada em 1966, na qual executa telas em acrílico contendo a notação do próprio dia em que foi produzida, variando-a conforme a nacionalidade do local em que produz as pinturas. Com tipografia padrão pintada em branco sobre preto (em sua maioria), a leitura possível sobre a série não se concentra na singularidade pictórica ou plástica, mas na performatividade do artista. A marcação de seu tempo cotidiano flexiona-se em outros procedimentos, como é o caso de postais e telegramas que referenciam sua

existência marcada pelo tempo cronológico. Os objetos criados pelo artista, portanto, estão impregnados de uma consistência para o presente, no instante de seu fazer, ainda que sua prática esteja envolta de iconografia “fúnebre”, na contagem dos dias de vida que lhe restam.

O conjunto de documentações é evidenciado em diversas proposições da *Arte Conceitual*, conferindo importância ao que impulsiona a criação de objetos estéticos. Nessa suposição, segundo Fabris, “o desinteresse pela matéria é paralelo à concepção da obra como processo, como um conjunto de ‘momentos’ em que há um desenvolvimento do pensamento em fases, todas importantes na elaboração de uma ideia ou de um tema de pesquisa” (FABRIS, 2008, p. 25). Sendo assim, a fotografia está localizada enquanto um meio possível para explicitar um determinado procedimento que constrói uma ação ou fundamento basilar de uma proposição artística conceitual.

Outra referência marcante para o procedimento sequencial da fotografia no transcurso do tempo está na ação do taiuanês Tehching Hsieh intitulada *Life Work*. Relacionada aos rígidos trabalhos performáticos de longa duração, o artista inicia uma rotina de autorretratos por um esquema de registros que remete à marcação de tempo de um operário fabril. Durante os trezentos e sessenta e cinco dias, Hsieh “bate o ponto” em seu estúdio para marcar suas horas de trabalho, acompanhadas de fotografias de seu rosto. Para o resultado expositivo, é construída uma instalação que apresenta todos os registros de execução, que vai de abril de 1980 à abril de 1981 (Figura 31). Uma animação toma cada fotografia como quadro que evidencia as transformações fisionômicas de Hsieh em alta velocidade. Realiza-se aí uma proposta que aproxima a poética da própria vida cotidiana do autor; uma obra que toma o costume como conteúdo de criação, segundo um programa de ação, uma ideia-vetor com afinidade à performance.

A *performatividade* da fotografia conforme uma intenção artística é discutida no livro *Fotografia após a Arte Conceitual*, editado por Diarmuid Costello e Margaret Iversen (2010). Essa referência é composta de vários ensaios sobre figuras emblemáticas do conceitualismo de diferentes nacionalidades para traçar os efeitos sobre a linguagem fotográfica após seu uso como documento e elemento estrutural em função de um princípio poético cerne. Margaret Iversen, a partir da poética itinerante do artista norte-americano Edward Ruscha (1937), elabora um pensamento sobre o que considera recorrente nos artistas conceituais ao ligar fotografia e a uma rotina performativa. Ruscha desempenha trajetórias ancoradas no registro fotográfico sucessivo, produzindo livros de artista e instalações, como é o caso de *Vinte e Seis Postos de Gasolina*, de 1963 (Figura 32).



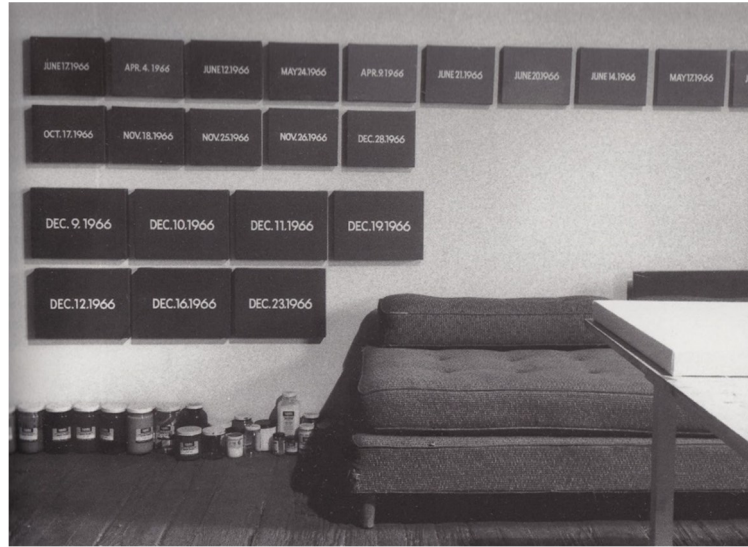


Figura 30 - Estúdio de On Karawa com pinturas da série *Date Paintings*. Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)



Figura 31 - Detalhe da instalação *Life Work* de Tehching Hsieh, na 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: [www.bienal.org](http://www.bienal.org)

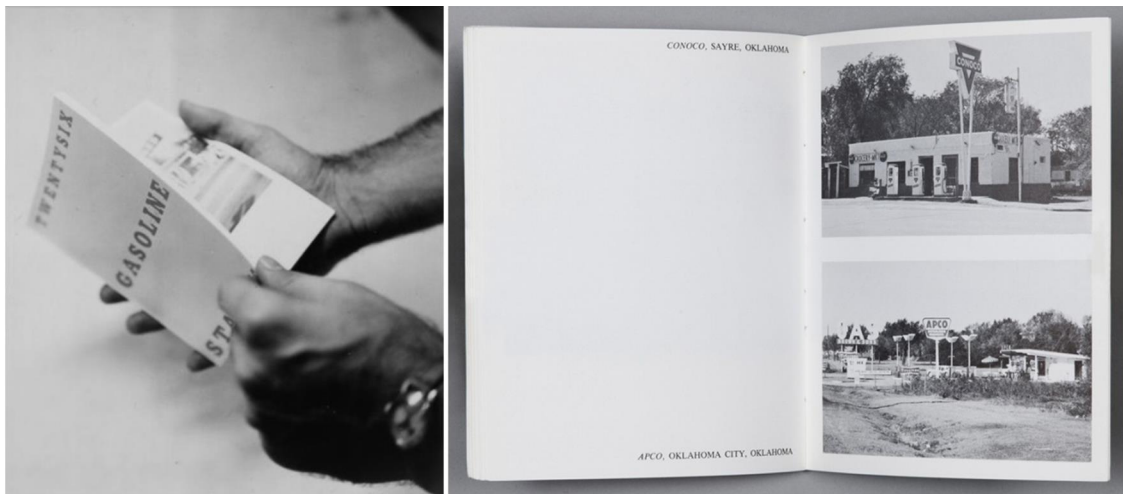


Figura 32 - Livro *Vinte e Seis Postos de Gasolina*, de Edward Ruscha, 1963. Fonte: IVERSEN, 2010.

Ao analisar operações de Ruscha que beiram a automacidade, Iversen menciona que o termo 'performativo' é frequentemente usado em textos críticos de uma forma menos precisa para delinear trabalhos com afinidades à *performance*, mas pontua em vê-lo reservado à atividade de artistas interessados em se deslocar para um encontro, uma autoexpressão e imediatismo, colocando em jogo a repetição e o caráter inerentemente interativo de instruções pré-determinadas (IVERSEN, 2010, p. 14). Neste sentido, a prática fotográfica é performativa porque “faz algo acontecer” ao invés de descrever um determinado estado de coisas. Além disso, pode ser entendida em um procedimento que envolve uma abdicação parcial de controle autoral, em favor do acidente, da imagem pela circunstância imprevista ou acaso.

Fotografia performativa começa com uma instrução ou regra que é seguida com uma performance. O uso do termo "performativo" neste contexto destina-se a invocar a diferença entre performance e performatividade. [...] “Performatividade” sinaliza uma consciência do caminho de que o gesto presente é sempre uma interação ou repetição de atos anteriores. Aponta, portanto, à dimensão coletiva do discurso e da ação (IVERSEN, 2010, p. 26, tradução do autor)<sup>17</sup>.

A distinção entre *performance* e *performatividade* se dá, então, ao entender a performance na qualidade de um roteiro de ação isolado, sendo a performatividade um indicativo de operação, jogo ou regra que perfila resultados passíveis de serem repetidos como um programa. Por este viés, há a possibilidade de entender o experimento *Labirinto* na qualidade de fotografia performativa ao estabelecer uma corrente sucessiva de registros em função de um resultado conclusivo que concentra os diversos trajetos percorridos (e intervindos) na cidade.

Desse modo, o recurso fotográfico está voltado segundo um programa intencional que compõe um produto final como instalação multimídia e fragmenta seus componentes à deriva pela cidade. As aproximações com a *Arte Conceitual* situam-se na marcação do tempo em processo, nos artifícios tautológicos, na criação de uma rotina de vida/poética e no registro como elemento estrutural para sinalizar um deslocamento no espaço e no tempo.

A experiência da fotografia como linguagem para estruturar visualidades de percurso já foi vivenciada coletivamente em outra proposição artística, sendo *Labirinto* uma retomada do uso performativo do registro a nível individual. O trabalho em questão foi realizado em 2010, através da Sala Dobradiça, sob o título *Itinerário Objeto SD 0.5*. A proposta consistiu na primeira iniciativa do grupo voltada à produção artística propriamente dita, visto que a

<sup>17</sup> “*Performative photography begins with an instruction or rule which is followed through with a performance. The use of the term ‘performative’ in this context is meant to invoke the difference between performance and performativity. [...] ‘Performativity’ signals an awareness of the way the present gesture is always an iteration or repetition of preceding acts. It therefore points to the collective dimension of speech and action*”.

produção anterior estava focada na concepção de curadorias e formatos de exposição para agenciar propostas de artistas convidados tanto da cidade quanto de outras regiões do Brasil.

Trata-se de um objeto concebido como uma demarcação espacial montável, de ferro e madeira a qual faz referência ao primeiro espaço físico expositivo que o grupo manteve entre os anos de 2009 a 2011 em Santa Maria, em com volume proporcionalmente reduzido à metade (“SD” refere-se, então, a uma abreviação da Sala Dobradiça e “0.5” à sua redução proporcional). Criou-se, assim uma estrutura básica que permitia envolver diferentes paisagens mediante o registro fotográfico (Figura 33).

O projeto foi lançado na *Semana Experimental Urbana de Porto Alegre* (2010), como conjunto itinerário de intervenções em espaços abertos, marcando sistematicamente diversas vistas do trajeto rodoviário entre Santa Maria e Porto Alegre. O evento reunia diversos artistas e coletivos que tomaram o contexto urbano como motivação para ações na cidade de Porto Alegre. Para o itinerário, alugou-se um transporte coletivo a fim de possibilitar paragens no percurso determinado. Os ângulos da fotografia foram sistematizados de maneira a sugerir uma rotação do *Objeto SD 0.5* no próprio eixo, já planejando seu arranjo final enquanto animação. Nisso, a ação envolveu procedimentos da intervenção, performatividade, fotografia e vídeo<sup>18</sup>. A intenção estava em uma primeira iniciativa de expansão da própria ideia de espaço expositivo articulado pela Sala Dobradiça, sendo esse trabalho um vetor para a multiplicação de formatos e agenciamentos referentes ao grupo e a “recombinações” de artistas convidados.

A experiência de *Itinerário S.D. 0.5* indica uma afinidade ao deslocamento que cria imagens, encarando o registro como documento de ação. A busca por novos espaços de expressão e difusão artística se desenvolve e suscita novas vivências nesse teor, como é o caso de *Labirinto* para a presente investigação. No experimento em questão, a atividade foi desempenhada individualmente, movimentando o corpo na sucessão da linguagem fotográfica e criando outra corporeidade mediada por ela, a condensar um trajeto fragmentado em sutis inserções da cidade como suporte de aderência. Cria-se um circuito na própria documentação da rua, a dinamizar o uso de uma linguagem que auxiliou a percepção e sensação do urbano logo no início das investigações pelo *Diário de Bordo. Labirinto* não apenas circunscreve a experiência da rua, mas está atravessado pela intervenção da linguagem, na própria imagem construída pela errância de caminhos na cidade.

---

<sup>18</sup> O resultado dos registros sob forma de animação está incluído no DVD que acompanha o presente documento.

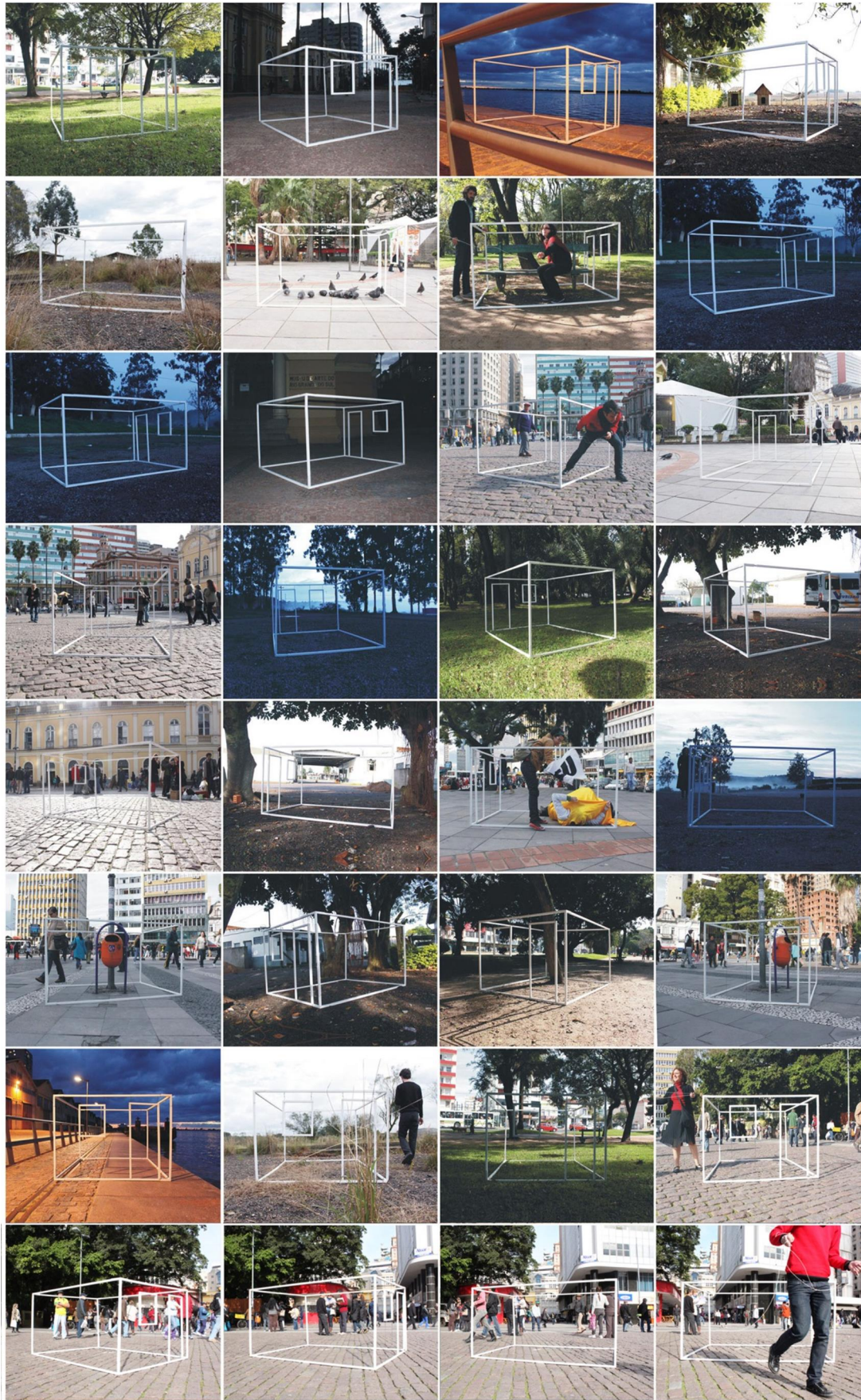


Figura 33 - Fotografias (e quadros de animação) de *Itinerário SD 0.5. Sala Dobradiça*, 2010.

Converte-se uma atitude do corpo ambulante a uma corporeidade que também é linguagem; captura-se o urbano como uma composição de signos inventados e de aspiração singular. O experimento *Labirinto* foi criado, portanto, em meio a impregnação entre a experiência das caminhadas e sua implicação na fotografia. O experimento pretendeu alcançar um processo de envelopamento do entorno, tornando-o procedimento acumulado sem escondê-la que, em um programa de repetição e saturação, acaba por ressaltar os aspectos constitutivos da linguagem pelo limite tecnológico. Evidencia-se a materialidade da linguagem também como uma realidade, distante de aspirações representacionais.

O limite do registro é encarado como a evidência de que se trata de um objeto concreto inserido no externo e feito a partir dele. Nisso, os produtos da tecnologia são desgastados por sua repetição sistemática que diametralmente corresponde à instauração de uma superfície intensiva, a qual condensa um percurso do corpo no espaço e o percurso de registros diários. Nota-se que a nitidez do registro sempre está na ação mais recente, sendo a região central um momento da imagem técnica que se perde pelo excesso de sua produção em recursividade.

O atributo do desgaste é lido como a composição de superfícies condensadas pela “captura do fora” e formação de um caminho introjetado. Diante disso, a interioridade é compreendida como um adensamento de experiências pelo exterior, em uma dinâmica de contágio ambivalente (fora-dentro/dentro-fora). Com essas e outras realizações, a poética do contágio impulsionada por procedimento *site specific* atesta, por sua prospecção em relação lugar de apresentação e experiência da arte, o desenvolvimento de cartografias sobre o interno e o externo do objeto artístico, do lugar de exposição e do sujeito autor. Ações poéticas que salientam a problemática e constituição do *ser no entorno*.

A imagem do labirinto está para o deleite de se perder pelas indicações do tráfego e encontrar a rua por gestos afetivos de apropriação momentânea: tomada pela superfície de aderência na fixação dos registros em 10 x 15 cm e pela captura do contexto na produção de imagens técnicas. A desorientação também é estimada por eventuais encontros dos transeuntes com seus fragmentos, sempre postos em perspectiva privilegiada para quem passa. Assim, as intervenções com pequenas fotografias assinadas são entendidas na qualidade de induções potenciais de encontros “psicogeográficos”. Pretende-se, com isso, promover ruídos sobre a rotina comum do urbano; desviar seu cotidiano prefigurado através de uma produção e uso diferencial na rua.

Cada experiência individual vivenciada no espaço urbano – não somente proporcionada por *Labirinto*, mas ao todo da poética –, está fortemente vinculada ao cotidiano

como uma rotina prática e suscita a mais trajetos, mas encontros e ideias. Assim, a imagem do labirinto vinculada a esse experimento encontra uma atualização constante da descoberta. Essa recursividade criativa é apontada de maneira sutil na inserção da frase “*em cada pulso nasce outra perna*” (Figura 34), fragmentada nos quadros de animação 30, 44 e 52, que, por sua vez, relaciona-se também ao programa da proposta *Texto Prático*. Tal inserção está para remeter às ações que sucedem umas às outras no processo criativo, colocando-se na imagem potencial de um sujeito-gérmem, na potência de novos disparos/individuações.



Figura 34 - Montagem de *Labirinto* com frase de *Texto Prático*.

O labiríntico não está para ofuscar toda a orientação possível, mas para indicar outra possibilidade de ocupação. Nesta direção, o experimento ressona ao *ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO* de Oiticica (1986, p. 24) e seu *delírio ambulatório* cujo ensejo está em tomar a concretude da rua como matéria de criação individual e, conseqüentemente, mais criação sobre aqueles que entram em contato com seus feitos ético-estéticos. Sendo assim, o experimento *Labirinto* está para um mergulho de experimentação na linguagem atravessada pelo corpo que anda sobre e encontra superfícies urbanas. Uma documentação densificada que exige movimento. A fotografia acaba por adquirir a corporeidade intensiva de inúmeros passos perambulantes e se dissemina por cópias que marcam psicogeografias (Figura 35).

Como continuação para o encontro do contexto urbano, a seção seguinte se concentra na desconstrução e reconstrução poética da paisagem percebida durante as expedições sem rumo. São realizações que articulam vagâncias em nível da linguagem e de processos também performativos, por intervenções sobre a imagem macroestrutural da cidade dentro e além de seu contexto.



## 2.2 Sobre a Imagem da Cidade

Percorrer a cidade de Santa Maria, imbuído a errância diante dos trajetos predefinidos, bem como da atuação observadora e crítica de um usuário da deriva situacionista, resultou em uma recomposição da cidade em que se habita, demarcando novos valores e peças sobre a paisagem interna que se carrega, defrontada pela realidade que a incita. Além de possuir interesse por fachadas históricas e arquiteturas populares, de construção sem projeto-padrão, nota-se na cidade de Santa Maria, como em muitas outras cidades do Brasil, uma eclosão da arquitetura especulativa, fazendo emergir um novo aspecto e tom para a cidade.

Em sua grande maioria, as construtoras e incorporadoras adotam um esquema de edificação parte funcionalista, parte especulativa, onde prevalece o maior aproveitamento material possível em função do fluxo mercantil (oferta e procura). O interesse sobre a projeção interna impõe-se sobre a exterioridade, configurando distribuições pretensamente atrativas para o uso privado. Assim, uma arquitetura de senso individualista se desenvolve por empilhamentos verticais de plantas-baixas, com estruturas privilegiadas para o conforto fechado, onde interesses de composição com a paisagem não preponderam sobre as melhores acomodações do lar.

A prática arquitetônica se vê atravessada por um enredamento econômico complexo, despontado principalmente pela ascensão monetária média brasileira. Nessa corrente, a reprodução de imóveis-mercadoria regula a cidade como sítios de consumo e o consumo dos sítios (LEFÈBVRE, 1978, p. 43), prefigurando uma estética da especulação. Na disputa por futuros compradores, os projetos são concebidos sob uma trama multifatorial, que condiciona sua estrutura às determinações de incorporadoras, diminuindo, assim, possíveis delineamentos autorais de arquitetos e projetistas. Uma articulação de causas e efeitos com direção ao rendimento capital.

Discutindo o papel dos arquitetos no mercado imobiliário, Eduardo Andrade de Carvalho, empresário e sócio de incorporadora, em artigo para a Revista AU: Arquitetura e Urbanismo, assinala as condições para os projetos-empendimento:

É preciso que o arquiteto entenda, em primeiro lugar, que um empreendimento imobiliário não é exclusivamente um prédio: ele é - até juridicamente - uma empresa, e as suas unidades são produtos que serão vendidos. Uma escola, um museu ou um prédio público devem ser construídos dentro de um orçamento, mas não serão vendidos depois, por um preço que você ainda não sabe exatamente qual será para dezenas ou centenas de clientes ainda indefinidos. Mesmo uma sede de um banco ou de uma indústria não segue uma equação financeira tão delicada, porque geralmente têm uma finalidade institucional e não econômica (CARVALHO, 2012).



Nisso, a tônica do imóvel-produto tem como principal estereotípia a construção residencial. Nota-se uma cidade cada vez mais pontuada pelo rentável habitacional e funcionalidade ensimesmada, facilmente convertida em mercadoria que, por consequência, torna a estética arquitetônica padronizada. Há oscilações do caso na construção de comércio e instituições, embora repliquem o fechamento para o fluxo urbano, sem paragem errante pelas ruas (cooptada por *shopping centers*) e voltadas ao tráfego de um ponto a outro (de preferência motorizado).

Um curioso exemplo pode ser observado na campanha publicitária 2013 da construtora e incorporadora paulistana Rossi, em ação de oferta varejista denominada *outlet*. No vídeo promocional, três compradoras entram em um estabelecimento comercial semelhante a uma loja de artigos femininos, onde encontram variadas opções de plantas-baixas dispostas em cabides como peças de vestuário. A escolha pelos produtos imobiliários é eufórica na medida em que descrevem as peculiaridades de cada imóvel (Figura 36). Com o slogan “*compre agora imóveis de grife com descontos de até 140 mil reais*”, as personagens abraçam uma grande quantidade de artigos-imóveis, frisando abundância e boas condições de compra. Encena-se um torra-torra de imóveis para a alta sociedade.



Figura 36 - *Outlet Rossi: Imóveis de Grife*. Imagem de propaganda publicitária.  
Fonte: [youtube.com/imoveisrossi](http://youtube.com/imoveisrossi)

Se há oferta, há procura. Entretanto, não atendem somente uma demanda como certamente almejam estimular um hábito de consumo. É recorrente o predomínio da propaganda de imóveis em jornais, disputados pela oferta de automóveis e supermercados. Tanto há para habitação quanto para o investimento rentável de alugueis e possível valorização posterior. A arquitetura desses novos lares, por uma questão de isolamento

urbano, procura soluções sobre as decorrentes restrições de lazer e conforto de vida social. Uma solução, por sua vez, tão só individualista quanto convertida em artigo de venda.

O arquiteto e urbanista Jorge Wilhelm, no artigo *Mão Escondida Projeta Arquitetura Mediocre*, publicado em 2008 pelo jornal O Estado de São Paulo, discute uma indução ao anonimato de projetistas no mercado imobiliário brasileiro e a construção de formas individualizadas de vida, ausente de compromisso comum, seguindo a tendência dos condomínios fechados unifuncionais.

Ao examinar os projetos imobiliários que abundam em nossos jornais, noto que ultimamente a cor verde predomina: oferece-se à venda a paisagem vista da janela – um parque longínquo ou o jardim, por vezes bem elaborado, que constituirá o verde privativo de quem pode. Recentemente até se oferece um simulacro de vida urbana, ao propor-se – imaginem! – uma rua, como aquelas de verdade – lembram? – em que as crianças se conheciam e brincavam; agora, porém, rua privativa, também para quem pode. [...] Simulacro de paisagem urbana, simulacro da sociedade reduzida a condôminos, simulacro de cidade (WILHEIM, 2008).

Como em outras cidades brasileiras, em contrastantes quadros de disparidade social, a arquitetura das zonas centrais é marcada por um aparelhamento de “combate à violência”, a fortificar muros de superfícies ásperas, grades pontiagudas, cercas eletrificadas e pulverização de câmeras de vigilância. Um urbanismo que atribui à rua aspecto perigoso, do assalto, da contradição. Perigo constatado, porém reafirmado por ambiências paradoxais a um só tempo fora e dentro da cidade.

Entre os muros e o tráfego de automóveis blindados com vidro fumê, resta esse transeunte passageiro, de destino fixo e amedrontado. Cidade com medo de gente, protegida da penumbra violenta e de criaturas diferenciadas; aparelhada por dispositivos panópticos de vigilância e controle. Nas regiões periféricas, onde a concentração de poderio econômico é menor, são frequentes construções de caráter mais espontâneo, com distribuições diversas, sem um projeto padrão evidente, embora se perceba uma tentativa de aproveitamento material.

Santa Maria, dadas às devidas proporções, acompanha essa indução à propriedade individual das zonas de concentração econômica, panorama este cada vez mais expressivo no Brasil pelo aquecimento do setor. Por certo, durante as caminhadas, interrogações sobre esse panorama surgiram, incitando um movimento para encontrar suas causas e efeitos estéticos e sociais. As mudanças são notáveis e uma arquitetura se intensifica exclusivamente por sua capacidade de venda. Difícil se torna a tarefa de explorar atributos no urbano que, de alguma maneira, não se envolvam de tais decorrências.

Nas derivas pela cidade, perceberam-se tanto novas edificações quanto uma publicidade imobiliária em painéis de médias e grandes dimensões, revelando os futuros aspectos da paisagem com imagens de realismo duvidoso, alguns dispostos em sedes de imobiliárias como também outros localizados rente aos locais de construção. São apresentadas em âmbito público projeções em computação gráfica que vêm a simular o resultado do término edificado; ao lado, é claro, de informações pertinentes à negociação.

Em expressiva incidência, as projeções imobiliárias atingem o campo de visão do transeunte, ofertando sua promessa de bem-estar, ainda que simulada e incongruente com o entorno; um falso apreendido por si, motivado por um modelo intencional, com ressalvas de fidedignidade. Estrategicamente atrativas como bem de consumo, tais imagens constroem uma realidade de forte apelo estético, em posição imponente, polidez de superfície, verdejar exemplar da vegetação, clima limpo e sereno. Por vezes, a vizinhança desaparece do entorno local, isolando a construção em seu loteamento sem ruídos visuais, a revelar uma civilidade de pedestres bem apessoados sobre calçadas hermeticamente acabadas (Figura 37).



Figura 37 - Três exemplos de propaganda imobiliária situados nos próprios locais de construção em Santa Maria.

Essas imagens acabam por despertar interesse poético uma vez que apresentam uma prévia de construção, procedimento comum na projeção arquitetônica. Interesse que, inclusive, perpassa momentos da trajetória individual nas artes visuais, relacionados a acúmulos visuais e transformações do espaço urbano. Questiona-se as imagens que projetam a paisagem futura, compondo-a por um novo imaginário indutivo sob vetor mercadológico. Vincula-se esse olhar sobre as imagens de incorporadoras ao momento de projeção, de certo modo análogo à realização dos volumes tridimensionais apresentados no capítulo seguinte, lançando uma possibilidade poética derivada dos próprios processos de projeção, sendo os mesmos que levam aos simulacros da paisagem.

Vistas em considerável frequência, as simulações em computação gráfica atestam a futura aparência da cidade, a perdurar e compor por várias décadas com outros momentos históricos. Relacionado ao propósito da intervenção urbana, as imagens de imobiliárias vêm a incitar um interesse por desdobramentos do urbano determinado por negócios e promessas. Referentes a esse interesse, na presente subseção explana-se sobre duas ações artísticas: a primeira intitulada *Transições*, como atualização de uma proposta de 2009 e a segunda de título *Jogo dos Sete Erros*, valendo-se pelo uso dos conceitos/imagens-ferramenta delineados no decorrer da pesquisa.

### **2.2.1 Transições**

Para envolver os movimentos de construção e desconstrução de imagens da cidade, retoma-se uma proposição artística já desenvolvida para ser redimensionada na presente investigação. Trata-se da proposta *Transições* em que imagens de imobiliárias, em seu processo de construção civil são combinadas com o intrigante fascínio da demolição espetacularizada. A proposta se insere como uma derivação das práticas em intervenção, apresentando um desdobramento da linguagem do desenho com a participação de seis desenhistas convidados.

A realização que fundamenta tal redimensionamento está em uma experiência que compôs o projeto *Clube do Desenho / Sala de Ensaio*, a convite da artista argentina Claudia del Rio no Espaço Cultural Victorio Faccin, sede do Teatro Universitário Independente de Santa Maria (TUI). Na ocasião o projeto vinculou-se ao *Programa de Residências Artistas em Disponibilidade* da 7ª Bienal do Mercosul que enfatizou no ano de 2009 uma maior distribuição das atividades artísticas e pedagógicas, descentralizando suas ações anteriormente focadas na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

O Clube de Desenho consiste em uma plataforma de contato artístico/pedagógico que atravessa por meio do desenho noções de arte participativa, transversalidade disciplinar, curadoria e criação de acervos. Na residência artística em Santa Maria, Claudia del Rio escolhe o palco de apresentações principais do Teatro Universitário Independente como suporte para seu projeto. Nele, três paredes foram preparadas para a realização de desenhos feitos com giz de diversas cores. Com materiais que remetem ao ensino básico e popular, diversas atividades foram elaboradas por artistas, educadores, entidades e público no geral.

Sendo um dos artistas convidados pela autora do projeto, *Transições* propunha um jogo participativo de imagens continuadas, relacionado às transformações visuais dos imóveis na paisagem citadina. A partir de dois desenhos de edifícios em demolição postos nas duas extremidades do palco, pessoas foram convidadas para executar desenhos derivados, com base e ao lado dos antecedentes (Figura 37, página seguinte), performando como copistas; nisso, surtiam alterações tanto por iniciativa autoral como também por diferenças técnicas em desenho. Cada desenho já reproduzido/assimilado, o qual não se exibia como atual modelo da cópia, era coberto por classificadores de imóveis no intuito de esconder aspectos visuais das derivações prontas, provocando, assim, maiores alterações das cópias pela ausência de referencial sucessivo. Grosso modo, propunha-se um “telefone-sem-fio” pelo desenho, relativizando a noção de autoria, bem como abstraindo os elementos visuais através de uma participação copista e errante.

O jogo sequencial esteve envolto por ruídos de implosões e anúncios imobiliários editados e acabou por diluir as imagens iniciais. Sua totalidade foi exibida ao término da ação, preenchendo o palco/suporte após dois dias de produção. As sonoridades executadas foram extraídas em sua maioria de grandes eventos imobiliários da cidade norte-americana de Las Vegas, onde a implosão de edifícios tem o tratamento de um espetáculo público, com direito a efeitos pirotécnicos e contagem regressiva. Complementar aos eventos, também foram inseridos áudios de anúncios para venda e locação residencial. Ao todo onze pessoas participaram desse jogo performático, sendo apenas cinco delas vinculadas profissionalmente às artes visuais.

Como de costume no Clube do Desenho, após a execução da proposta, o resultado se abre à intervenção livre do público como base para oficinas temáticas em Arte-Educação. Primeiramente, adolescentes do Centro de Apoio Psicossocial deram continuidade à proposta com imagens a partir do que viam e do que escutavam na edição sonora. Em outro momento, quarenta pré-adolescentes estudantes da rede pública de ensino médio, pulverizaram imagens sob a temática da cidade, completando dez dias de atividades voltadas à proposta inicial. *Transições* a seu modo conota, portanto, uma inclinação às modificações da cidade, envolvendo principalmente a atuação mercantil de imóveis.



Figura 38 – Processo de *Transições* com a participação de convidados e público.  
Clube do Desenho. Espaço Cultural Vitorio Faccin. 2009.

A atualização da proposta consiste em uma adaptação da atividade realizada no palco do *Teatro Independente Universitário* para a linguagem do desenho com lápis variados sobre papel e da vídeo-animação. Tem sua relevância por se vincular a um intensivo programa de imersão na paisagem urbana e por trazer referências a outras ações da presente pesquisa. Segue um caminho de percepção e iconoclastia dos simulacros encontrados na cidade a fim de abrir um campo potencial de ação, partilhado com demais desenhistas. A edição sonora não foi utilizada nessa ocasião; como complemento à sequência de cópias acumuladas, apresenta-se um vídeo evidenciando as transformações entre as cópias da imagem. Desta maneira, a nova resolução para *Transições* é concebida pela relação entre imagem estática do desenho e sua dinamização pelos interstícios de outras mãos, apresentados em animação.

Para tanto, iniciou-se uma coleta de imagens basilares à construção manual de arranjos que envolvem dados da arquitetura especulativa de imobiliárias, elementos estruturais da construção civil e imagens de implosões por vídeos disponibilizados na internet (Figura 39). Os arranjos foram projetados em aplicativos gráficos de computador para proporcionar uma composição de fragmentos alheios que formou uma primeira ação copista por parte do propositor do trabalho. Assim, a originalidade da elaboração imagética é suspensa no que se refere à produção imaginativa. O próprio propositor está situado como um tensor da reprodução manual, ainda que sejam organizados elementos de maneira singular. Os arranjos são hibridizados em preto e branco para facilitar uma melhor tradução para a técnica tradicional do desenho a lápis.

Depois produzidos os modelos referenciais, foram inseridos elementos tridimensionais que emergem como uma primeira menção às características visuais das propostas apresentadas no terceiro capítulo, na quais são utilizadas formas geométricas de leitura sinuosa (Figura 40). Esses elementos recorrem à técnica da modelagem digital, sendo que a superfície dos modelos digitais foi envolta pelas composições por fragmentos. Com esta inserção, pequenas distorções de encaixe são mantidas além de primar por uma volumetria que joga com o aspecto plano da linguagem do desenho. Os volumes também promovem uma “confusão de referencial” para que as cópias manuais executadas pelos convidados não se detenham diretamente a estereótipos de representação.

Nisso, dois desenhos de dimensões 150 X 100 cm são produzidos sobre papel de espessura adequada para garantir um tratamento visual que compreenda uma ampla gradação de tons (Figura 41). Sua construção está imbuída de virtuosismo na representação mimética do modelo criado, visando suscitar detalhamentos e uma contemplação estética da imagem.



Figura 39 - Fragmentos de implosões em vídeos da *Web*.

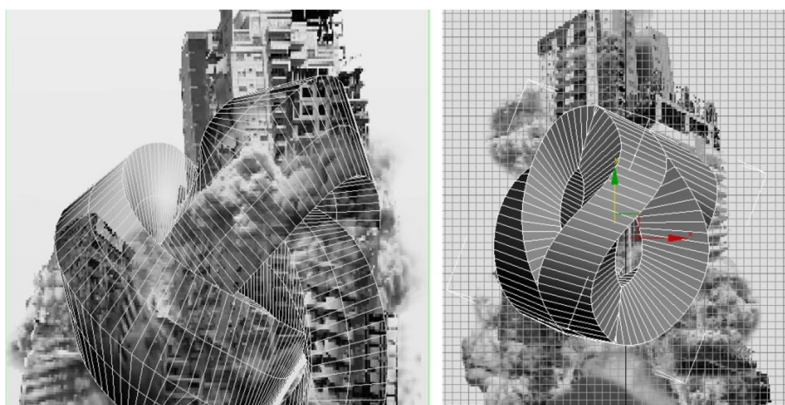


Figura 40 - Elementos geométricos inseridos sobre composição para *Transições*.

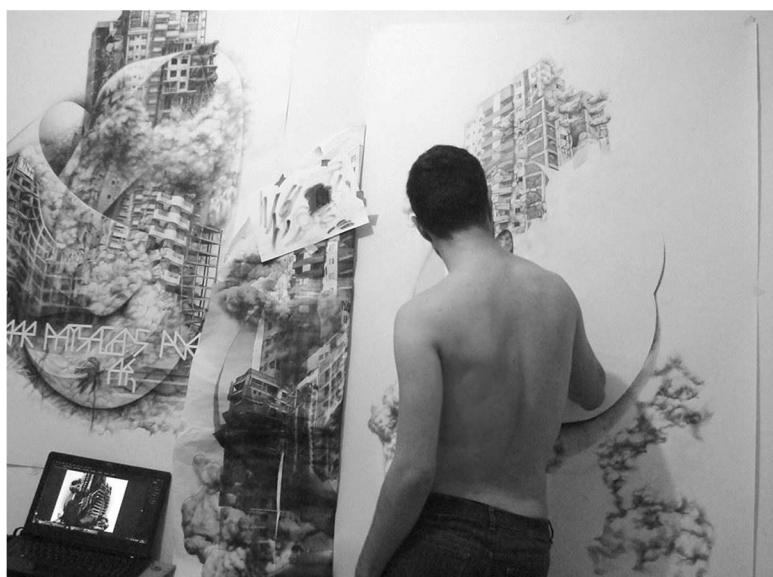


Figura 41 - Produção de desenhos iniciais para *Transições*.



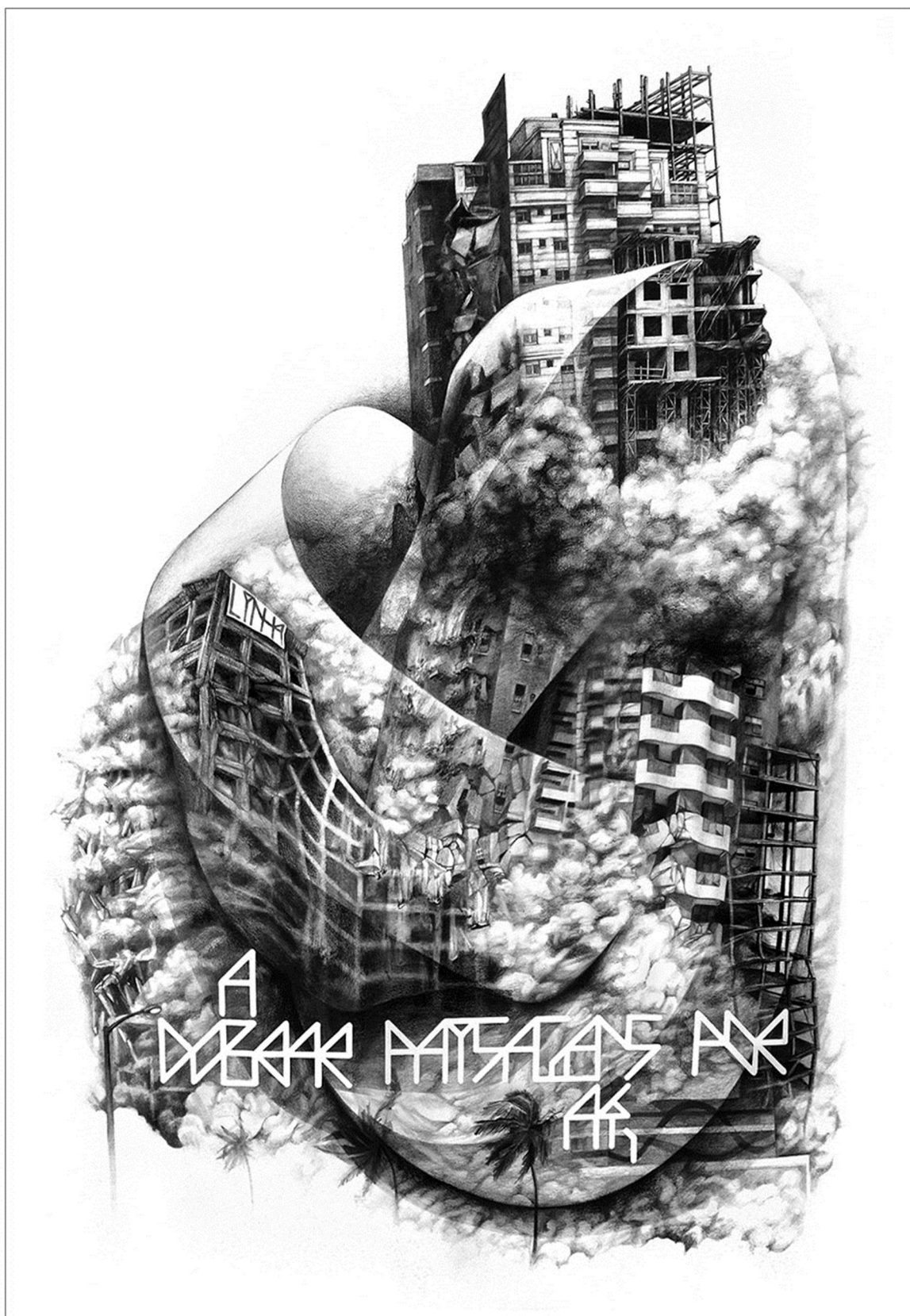


Figura 42 - Primeira composição para *Transições*. Grafite sobre papel. 150 X 100 cm. 2013.



Figura 43 - Segunda composição para *Transições*. Grafite sobre papel. 150 X 100 cm. 2013.

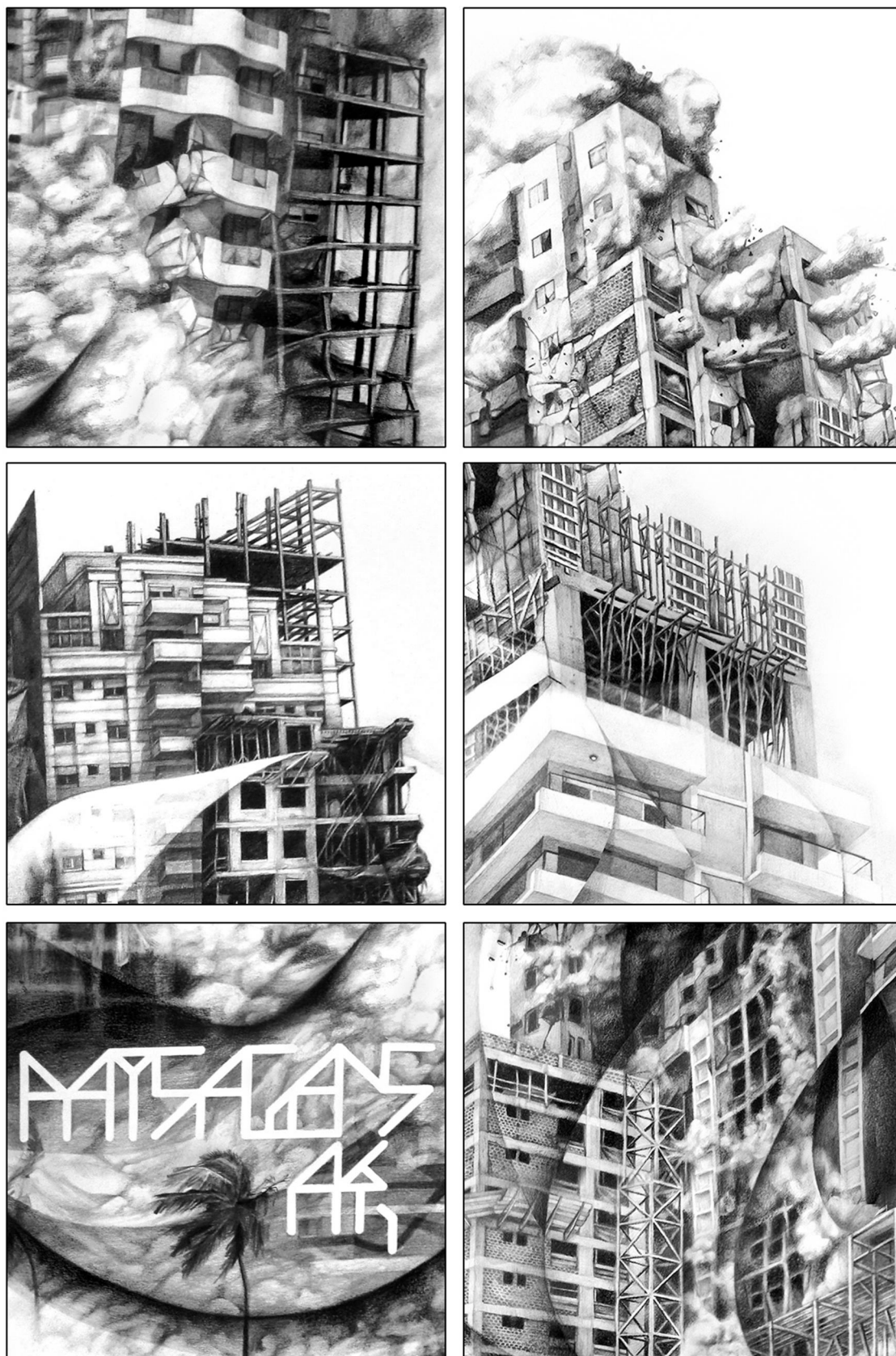


Figura 44 - Detalhes dos primeiros desenhos para *Transições*.

Os primeiros resultados da construção imagética a partir de fragmentos estão indicados pelas Figuras 42 e 43, sendo possível observar os detalhes na Figura 44 (páginas antecedentes). A partir das duas composições iniciais, a sequência de cópias por outras mãos se desenvolveu. As dimensões dos desenhos seguintes foram reduzidas no intuito de provocar alterações pela cópia de maneira mais acelerada. Para ambas as composições, realizaram-se três desenhos sucessivos, sendo que cada um deles tomou como referência a cópia anterior. A rotina acumulada de alterações vem a traçar afinidades com a performatividade da linguagem, como foi o caso da proposta *Labirinto*, relatada na primeira seção deste capítulo. O desenho é dinamizado mediante suas características internas, como um conjunto de gestos pela “implosão” da linguagem e da autoria.

Outra menção interna referente às realizações desta pesquisa está na inserção de palavras pertencentes à *Texto Prático*. Por meio das frases “*a dobrar paisagens por aí*” (situada na primeira composição) e “*povar desmanches pelo interstício dos outros*” (segunda composição), outro nó do enredamento pela escrita/visualidade se apresenta. Segmentos do desenho estão presentes na proposição artística inaugural deste relato poético e também salientam a alteração da tipografia pela cópia (Figura 45). As frases são concebidas tanto para *Texto Prático* quanto para *Transições*, incluindo esta segunda ação na qualidade de componente de um programa *subtextual* e *diagramático*.



Figura 45 - Frase "*a dobrar paisagens por aí, povar desmanches pelo interstício dos outros*". Segmento de *Texto Prático* incluído em *Transições*. Lápis sobre papel e edição digital. 2013.

Na primeira composição, as dimensões das três cópias mantiveram-se em 75 X 50 cm, sendo que, para segunda imagem, as proporções seguiram uma redução progressiva:

(primeira) 75 X 50 cm, (segunda) 32,5 X 25cm e (terceira) 16, 25 X 12,5 cm. Deste modo, cada composição inicial alcançou aspectos de transformação diferenciados. Através do programa de cópias, seis desenhistas foram convidados tendo em vista a variedade do traço e habilidade técnica. Pela capacidade de mimetizar com maior eficiência os primeiros gestos copistas, desenhistas com maior habilidade técnica são convidados para dar partida à série de repetições da imagem.

Mediante a primeira solução, as demais cópias se distribuíram em traços com maior soltura e singularidade. Diante desse esquema, *Transições* contou com a participação do(a)s desenhistas *Alessandra Giovanella, Hagner Saenger, Jorge Gularte, Luana Oliveira, Maurício Pergher e Rafael Heinen*, todo(a)s residentes na cidade de Santa Maria e atuantes nos campos da arte e do *design*. O tempo estipulado para cada execução foi de, em média, seis dias, o que também veio a favorecer sínteses visuais que ressaltam particularidades de cada participante. O(a)s desenhistas são incitado(a)s a realizar desenhos sem evidentes gestos interpretativos, evitando o aparecimento de qualidades visuais não relacionadas às imagens de origem.

Nisso, a autoria do trabalho é partilhada por considerar tais participações elementares na concretização de sua dinâmica. A sequência de cópias e suas transformações estão indicadas pelas Figuras 46 e 47. As imagens podem ser observadas em seus detalhes no Apêndice A, página 187. Vale ressaltar que a rotina de dinamização do desenho pela cópia é passível de continuidades, a promover ainda mais as mutações de referencial. *Transições*, portanto, vem a repontuar um procedimento considerado rico para ações futuras, para uso em outras circunstâncias e/ou assuntos sobre a derivação da imagem pela linguagem.

Com os registros executados, deu-se um processo de digitalização dos desenhos feitos à mão necessária para a produção de dois vídeos que compõe a atual proposta. Cada desenho é tomado como momento de uma transição gradual a partir do efeito de vídeo conhecido pela expressão técnica *morphing* (transformação). Mediante aplicativos de edição para vídeos, o efeito proporciona uma mutação gradual entre imagens estáticas. Com duração de quatro segundos e meio, as animações são apresentadas por meio de projeção multimídia em repetição, ao lado das duas composições de origem. Tendo como propósito destacar o contraste entre a imagem estática e a dinamizada, as projeções possuem a mesma dimensão dos primeiros desenhos.

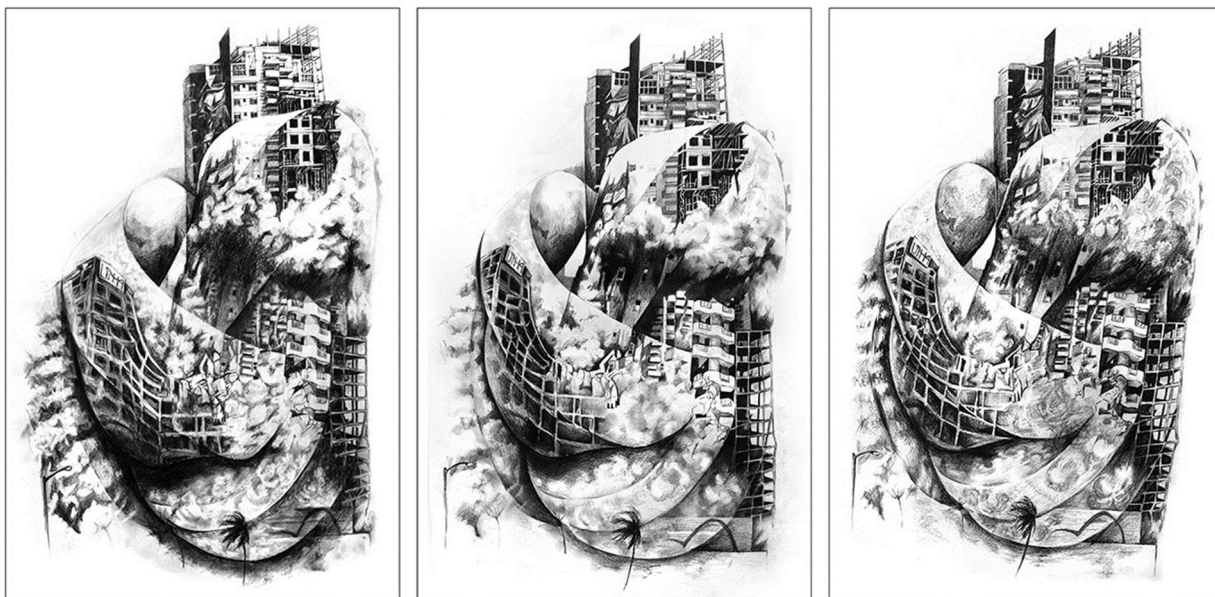


Figura 46 - Sequência de cópias para a primeira composição de *Transições*. Respectivamente, desenho de Luana Oliveira, Jorge Gularte e Alessandra Giovanella. 75 X 50 cm, lápis sobre papel. 2013

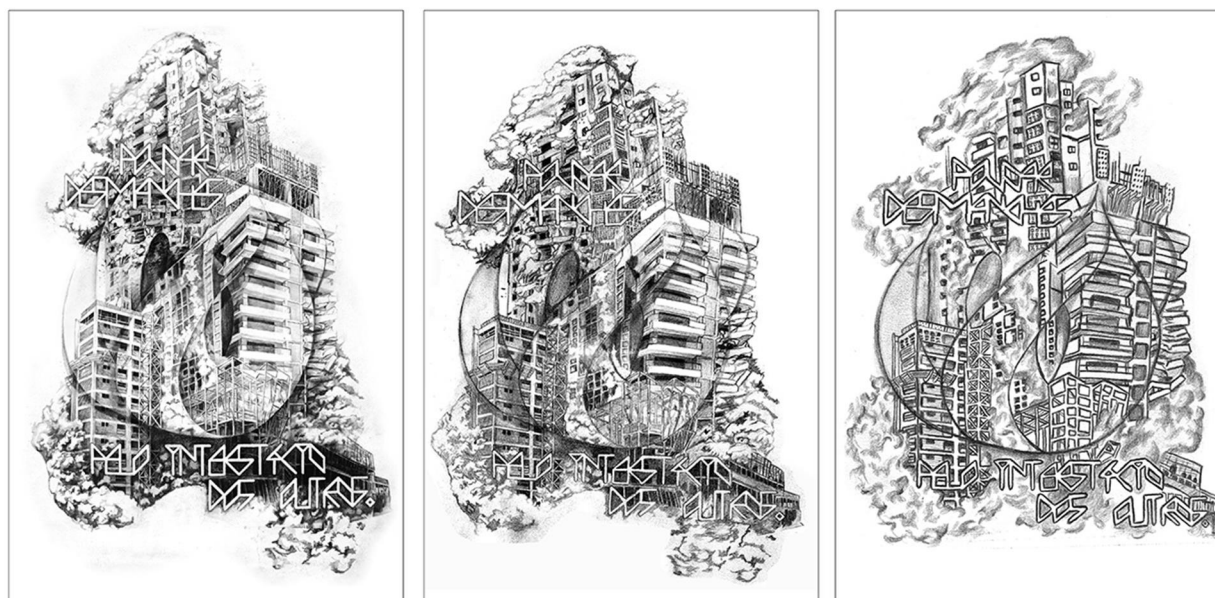


Figura 47 - Sequência de cópias para a segunda composição de *Transições*. Respectivamente, desenhos de Rafael Heinen, Maurício Pergher e Hagner Saenger. 75 X 50 cm, 32,5 X 25 cm e 16, 25 X 12,5 cm. Lápis sobre papel. 2013

A resolução atual de *Transições* compreende uma instalação multimídia com quatro molduras nas dimensões 150 X 100 cm, contendo os desenhos reais e as vídeo-animações de maneira intercalada<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> As vídeo-animações estão incluídas no DVD que acompanha o presente documento.

Deste modo, a proposta visa articular gestos sucessivos e acumulados das simulações da paisagem urbana, em um jogo de construções e desconstruções – pelo conteúdo que motiva a produção da imagem e pelo procedimento de diluição copista. Busca evidenciar a própria linguagem que constrói o reconhecimento de ícones. Para além de compor um quadro comparativo do que se pode entender como simulacro, opta-se por abordar sua conceituação sob o viés do que sugere mais criação. Tais fundamentações tornam-se também pertinentes para a proposta artística seguinte, intitulada *Jogo dos Sete Erros*.

Em meio a diferentes considerações ensaísticas, a discussão sobre o simulacro encontra base nas colocações de Gilles Deleuze presentes no texto *Platão e o Simulacro*, em *Lógica do Sentido* (2003). Nesse ensaio, o filósofo discorre sobre o simulacro de modo a revelar aspectos potencializadores de sua ocorrência, criação e experiência sensível. Sua força está concentrada no desvio/degenerância ante o princípio de representação e transita no que distingue o verdadeiro do falso. O simulacro é delineado na qualidade de “potência positiva que nega tanto o original quanto a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 2003, p. 263).

Trata-se de uma imagem errante, em desvio das cópias subjugadas a uma verdade vertical e encerradas em si por valores essenciais. Habitante de valores sempre em construção, sua experiência (percepção e sentido) se dá pelo contato, na “profundeza da pele” a qual dispara uma emergência de encontros e afecções sem necessário reconhecimento do modelo de origem. *Platão e o Simulacro* aborda, então, a inversão do platonismo, esmiuçando as peculiaridades do que é a cópia para o filósofo clássico Platão – vindas do célebre “mito da caverna” – e constrói uma análise desviante a partir de Friedrich Nietzsche, o qual tece um elogio ao simulacro enquanto “falso real” para confrontar o esquema binário de representação – referência e referente.

Deleuze indica que, além de uma distinção clássica entre ideia/essência *versus* aparência, Platão discute outra relação mais profunda: aquela que separa a cópia verdadeira da falsa, estimando somente as pretendentes à verdade ideal. O simulacro é um excendente de imagem que existe só a partir de si mesma. Está suspenso de uma originalidade intencional, pois atesta uma soltura enquanto cópia em face da verdade universalizante. Encontra-se aí uma fissura sobre o esquema vertical da representação: o esquema do simulacro torce a noção de que toda imagem possui uma origem cervical em que ancora seu sentido e consistência. Trata-se de um falso em estado de realidade, expresso em âmbito estético por meio de sua intensiva superfície de contato. Guia-se por um olhar feito de matéria, capilarizado de

conexões e de proliferação da diferença diante do padrão. As cópias sem correspondência com ideias estão soltas de um esquema para o sentido hierarquizado.

Tais valores encontram a dinâmica de mutação pela cópia estimulada em *Transições*. A dinâmica da imagem se faz pela percepção dela mesma, em um trajeto que vem a perder a fidelidade original. Gradativamente o movimento da imagem perde seu referencial para adquirir qualidades próprias. Deleuze desdobra o platonismo – e, por consequência, o cerne metafísico cristão/ocidental – que coloca a percepção do mundo sob representação de verdades ideais, mundo-reflexo imperfeito da ideia, reflexo minoritário diante do padrão maior. Nesse desdobramento, ativa-se a potência da dissimilitude, ou seja, uma perversão sobre a ideia de origem, em função da experiência material na concretude (DELEUZE, 2003, p. 263).

Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para nos entrar na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. Sem dúvida, ele produz ainda um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude (DELEUZE, 2003, p. 264).

Atrelado a essas definições, o simulacro insurge como imagem a jogar com os sentidos por um plano de vivências, uma vez que perverte o sistema de representação com nexos nas premissas platônicas de *essência-contra-aparência*. Insurge enquanto falso suspenso de origem, ainda que comporte resíduos de imagem ao que simula, instaurando uma falsa semelhança que leva à dissimilitude do ser sem modelo ou originalidade. Resíduo que estabelece um jogo complexo e subterrâneo de outra ordem.

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma em seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do Filebo em que ‘o mais e o menos vão sempre à frente’, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual (DELEUZE, 2003, p. 264).

Segundo as considerações deleuzianas, fica estabelecida uma libertação à potência da imagem criada sob propósitos artísticos em um jogo imanente de sensação, desvinculando a experiência estética de condicionantes *a priori*, ou seja, separados de sua imanência expressiva. Há de se salientar, portanto, que a experiência construtiva com arte se realiza por reconhecimento indutivo da representação. É desvio da hierarquização do sentido, em estado recursivo, onde o modelo se perde e assim também sua fidelidade à noção de origem. Em *Arte*



como *Máquina Abstrata: ontologia e estética em Deleuze e Guattari* (2005), Stephen Zepke tece possíveis equivalências entre arte e simulacro.

Arte não é a verdade, porque, como podemos ver, não há verdade. Similarmente, arte não representa nada porque não há nada para representar. Arte vem a ser e, como resultado, precisa de um novo nome, um nome que Deleuze o dá – o simulacro. [...] Sem essência enquanto determinação transcendental, o simulacro é livre para tornar-se continuamente alguma coisa. Assim sendo, o simulacro é arte porque é a aparência do devir (vontade de potência) nele mesmo (ZEPKE, 2005, p. 25, tradução do autor<sup>20</sup>).

A proposição de *Transições* toca a vontade da imagem por si própria através da participação. O pensamento do simulacro enquanto soltura vem a trazer uma perspectiva positiva com relação à criação, distante dos pressupostos idealistas que o tem como falso negativo. Em consonância a tais assertivas, a produção artística vinculada a essa pesquisa não está voltada a um caráter ilustrativo/conceitual de possíveis intenções pré-definidas. Nisso, o que propaga o devir da arte não está em sua fixidez intencional, seu ponto de conclusão, que, por certo, disparou-a, fez surgir, mas nunca virá a suplementar um destino ao encontro grávido em capilaridades e conexões rizomáticas. A arte, nessas palavras, torna-se um infinito ativado por uma presentificação finita material. Talvez por isso que os feitos artísticos persistem vibráteis, abertos a sempre outras perspectivas, afetando em produção de diferença.

Os elementos para o contágio em *Transições* estão na escolha do assunto a ser figurado de fragmentos da cidade e na contaminação da atividade individual pela ação dos outros. As imagens primeiras são postas em mutação pela perspectiva dos outros, gerando uma dinamização. O desenho, com forte interesse contemplativo, abre-se em perda (implosão) gradativa da origem pela observação de suas informações superficiais. Expressa-se na constituição da própria linguagem, alterados por uma repetição errante que produz mais simulacros na singularidade de cada mão copista.

A discussão sobre as imagens construídas da cidade se estende no item seguinte, por meio da ação *Jogo dos Sete Erros*. Após uma investigação da imagem e do potencial do simulacro, a proposta retoma procedimentos de intervenção e da errância urbana, desdobrando-se na continuidade de simulações situadas na esfera pública.

---

<sup>20</sup> “Art is not the true, because, as we have seen, there is no truth. Similarly, art represents nothing because there is nothing to represent. Art becomes, and as a result it needs a new name, a name Deleuze gives it – the simulacrum [...] Without essence as its transcendent determination, the simulacrum is free to continually become something else. As such the simulacrum is art, because it is the appearance of beoming (will of power) itself.”

### 2.2.2 Jogo dos Sete Erros

Vinculada às anteriores experiências, outra dinâmica é concebida para a presente pesquisa sob o título *Jogo dos Sete Erros*, a qual usa de maneira direta a apresentação ficcional da propaganda imobiliária e, a seu modo, altera sua integridade projetual/arquitetônica. A proposta compreende um conjunto de sete intervenções por meio de adesivos de fácil aderência e remoção, em dimensões ajustadas às proporções da imagem publicitária. Suas informações visuais partem dos próprios elementos formais da arquitetura projetada, vindo a modificar determinadas zonas de sua superfície.

Ainda que de fácil remoção, as partes aderidas ora mimetizam, ora modificam a imagem hospedeira, gerando outra ficção no campo visual público. Assim, o processo do trabalho vem a traçar um paralelo com jogo de descoberta comparativa de imagens, tanto remetendo livretos de passatempo como interrompendo o caminho dos transeuntes com possíveis descobertas das alterações. Vem a incitar uma interrupção dos trajetos na rua. As simulações hospedeiras estão distribuídas em diferentes ruas da cidade de Santa Maria e forma selecionadas tendo em vista o acesso do corpo e sua variedade compositiva e cromática.

Das sete propagandas, uma situa-se no próprio local onde o projeto está construído – sendo as outras alocadas em proximidade a estabelecimentos comerciais, todas com ampla visibilidade pública. Cinco simulações já tiveram construções concluídas. O que se nota nessas imagens é uma elaboração da paisagem urbana conforme condições ideais de clima, limpeza e civilidade de habitantes bem apessoado-abastados. Ruídos da realidade como edificações circundantes, fiação elétrica e mau estado do calçamento não são incluídos na propaganda. Nota-se, portanto, uma idealização da paisagem que muito se deve a artifícios visuais para atrair a atenção de possíveis compradores. Algumas simulações hospedeiras são indicadas pela Figura 48.

Os adesivos são produzidos mediante computação gráfica em aplicativos de projeção 3D, tomando a imagem hospedeira como base estilística para uma reestruturação fictícia e, de todo modo, impossíveis de serem edificadas por suas dimensões. O modo de concepção das sete pontuações já indica a estética e procedimentos para as propostas realizadas no terceiro capítulo. *Jogo dos Sete Erros* é inserido no conjunto de propostas dessa pesquisa como uma possibilidade para a projeção artística de intervenções mantidas nas qualidades do plano e da superfície.



Figura 48 - Mosaico com detalhes das propagandas hospedeiras.

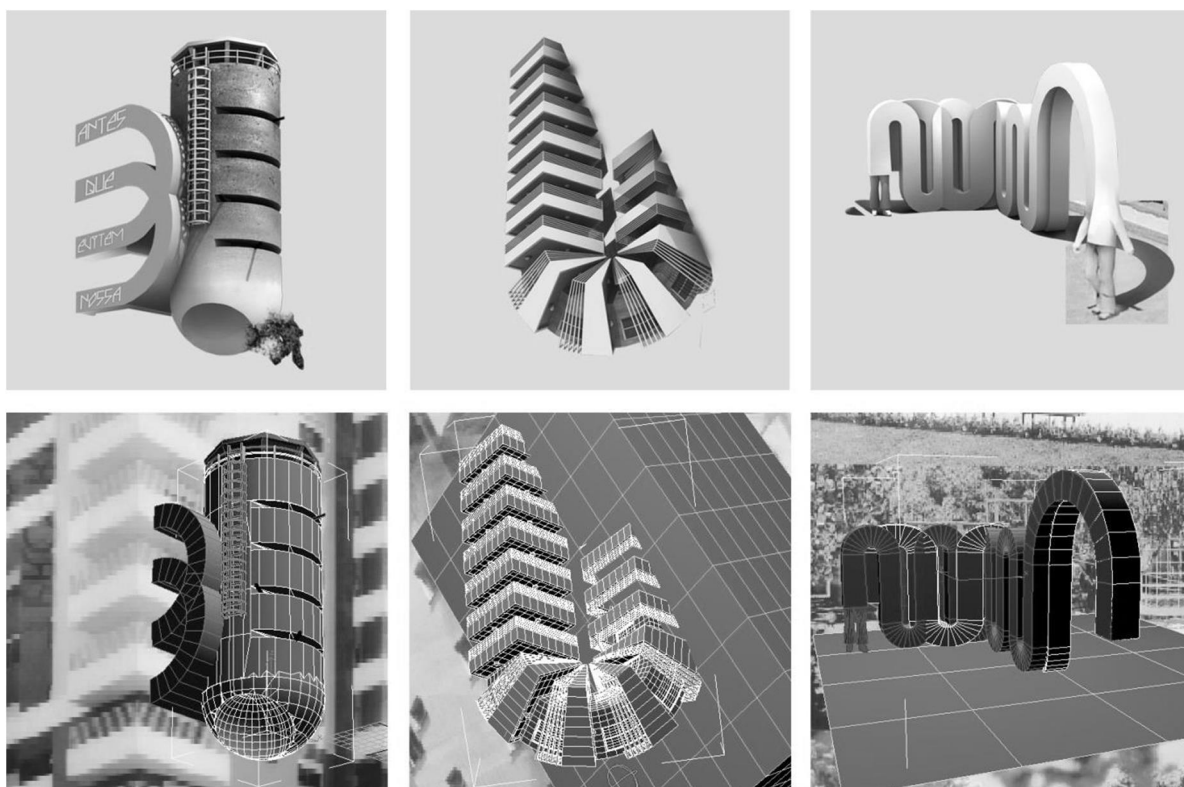


Figura 49 – Processo de produção dos adesivos em *softwares* de modelagem 3D.

Um dimensionamento para o estágio da projeção que também foi exigido para as intervenções com volumes reais encontradas nos desdobramentos seguintes. O processo de elaboração em softwares de modelagem tridimensional está ilustrado pela Figura 49 (página anterior). A proposta exige um rigor de afinação para os adesivos tanto em termos de tamanho quanto de coloração. As partes parasitárias desses simulacros urbanos são impressos em qualidade fotográfica, garantindo maior fidelidade à projeção em computador (Figura 50). Nas sete situações, incluem-se sugestões arquitetônicas derivadas não só pela degeneração estética como também funcional, a compor novas varandas, coberturas e puxados inúteis. Primou-se por aspectos visuais curvilíneos que contrastam com a rigidez dos projetos de edificação. Os parasitas têm um tratamento digital híbrido entre momentos de realismo sintético e desfigurações que evidenciam seu caráter ficcional, revelando a natureza de produção imagética em desfigurações propositais do todo compositivo.

Estima-se um falso pela degenerância de um hospedeiro que também é simulacro. Um figural sobre a figura. As sete inserções estão como uma saturação do simulado, soltando o hospedeiro de uma possível ligação com a realidade. No entanto, o mimetismo dos parasitas projetados também pode levar à dúvida de que os produtos imobiliários destinados a um futuro recente sejam de fato construídos com esses elementos.

O tratamento final visa atributos realistas em âmbito simulado, como já o são nas imagens hospedeiras. Pode-se denominar *realismo sintético* como tratamento visual de imagens digitais através da simulação de fenômenos concretos em *softwares* gráficos de modelagem tridimensional. Tal articulação de aparência visual acaba por suscitar, segundo Julio Plaza e Mônica Tavares, um “problema ontológico, pois imagens precedem aos objetos que representam, subvertendo a ordem do mundo” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 38). Desdobra-se uma produção de imagem-simulacro por excelência: sem modelo tangível ou representação direta.

Deste modo, o real suscitado da imagem publicitária é convertido em porosidade expressiva, capturada pela interferência errática do projeto em questão, embora simule circunstâncias inexequíveis em arquitetura. A realização das interferências em *Jogo dos Sete Erros* visa estabelecer uma conexão controversa de realidade simulada, a lançar possíveis dúvidas sobre o futuro apresentado nos locais de construção imobiliária. O tempo de exibição das interferências sobre a publicidade imobiliária é de dois dias, conferindo à ação aspectos efêmeros.



Figura 50 – Adesivos para Jogo dos Sete Erros.



Figura 51 – Etiqueta para retirada dos adesivos.

Um mecanismo para a retirada das intervenções é incluído, agregado aos adesivos por um fio de náilon no qual, em sua extremidade, esteve presa uma etiqueta contendo a mensagem “*Fácil remoção. Puxe! Grato por emprestar a sua imagem!*”, com a tipografia de *Texto Prático* (Figura 51). Para a apresentação final, foi evitada qualquer indicação aos nomes das construtoras e estabelecimentos de negociação imobiliária. Outro elemento a ser destacado na composição dos adesivos está em outra inclusão de frases para *Texto Prático* (Figura 53).



Figura 52 Frases “antes que evitem nossa ebulição dos códigos” e “do aço à demolição, do riso à conduta”. Segmento de *Texto Prático* incluído em *Jogo dos Sete Erros*. Projetos em computação gráfica. 2013.

A apresentação final dessas ações foi concebida na forma de impressões fotográficas aderidas em quadros de madeira, compreendendo um arranjo de diferentes formatos<sup>21</sup>. Sua composição foi elaborada conforme afinidades formais, estabelecendo um jogo de tamanhos e continuidades da imagem (Figura 51). Nas arestas laterais de cada quadro, um efeito visual de deformação digital foi mantido, criando um jogo cromático abstrato pela deformidade de uma espessura da imagem. Esse elemento é explorado em demais proposições a fim de explorar uma tridimensionalidade forçosa pelas características planas da fotografia.

<sup>21</sup> O resultado final de cada intervenção sob o formato de quadros fotográficos podem ser observados em detalhes no Apêndice B, página 192.



Figura 53 - *Jogo dos Sete Erros*. Impressão fotográfica sobre quadros de madeira. 171,5 X 153,5 cm. 2013.

Essa proposição vem a traçar uma perspectiva poética sobre a projeção de objetos específicos para a arquitetura e paisagem, em uma apropriação dos simulacros arquitetônicos produzidos pela cidade. Tem sua validade, portanto, no aspecto processual da poética de contágio, revelando produtos derivados de um disparo inicial. *Jogo dos Sete Erros* é parte componente da pesquisa, complementar em quesitos conceituais bem como em desdobramentos de linguagem para além de intervenções seguintes.

Com relação às projeções arquitetônicas construtivas (ou desconstrutivas) sobre imóveis já presentes, uma referência inicial, atribuída como imagem-ferramenta para a criação poética está no do arquiteto norte-americano Lebbeus Wood (1940-2012) e suas projeções

conceituais para uma paisagem distópica, reconstruída sobre adventos bélicos ou catástrofes naturais. Nessas projeções, as premissas do arquiteto consistem em reconstruções que não apagam marcas de destruição, integrando à memória cicatrizes estruturais na formulação de puxados comensais sobre ruínas ou antigos edifícios. Trata-se de uma arquitetura que conta em si sua história sem apagamentos. Essa intenção é exposta em ilustrações de forte caráter fantástico, nas quais evidenciam bricolagens de aparência desordenada por materiais e formas díspares, conectadas em aparelhamento tecnológico fictício (Figura 53).

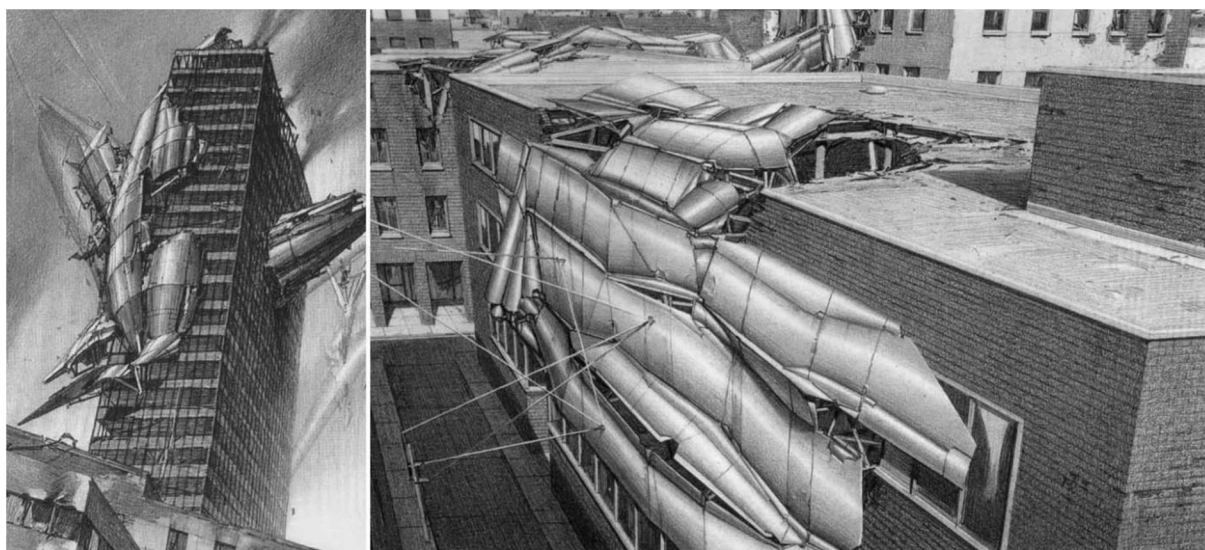


Figura 54 - Ilustrações do livro *Radical Reconstruction*, 1993.  
Fonte: lebbeuswoods.net

Para Woods, a arquitetura do pós-guerra pode articular algo inteiramente novo a partir do velho danificado. Nisso, os procedimentos de restauro estariam focados às construções históricas por condensarem um imaginário sociocultural, sendo que, em suas considerações, “os blocos de apartamentos e escritórios que sobreviverem à destruição devem fornecer os espaços cotidianos de novas formas de viver, a ser ativadas por sua ‘reconstrução radical’ (WOODS, 2011). A um só tempo, as proposições de Woods conferem o estancamento das feridas históricas por cicatrizes, aproveitando-as como força motriz e material para um cotidiano novo.

Suas resoluções são esquematizadas em arranjos arquitetônicos não lineares, com acessos vernaculares e aproveitamento material. Nota-se uma organicidade estrutural contrastante em face aos cortes cartesianos da arquitetura hospedeira. A referência a Lebbeus Woods se funda justamente por esse acoplamento de momentos díspares sobre uma construção básica bem como por criar soluções que beiram o fantástico sobre arquiteturas



existentes como em Sarajevo (Bósnia) e São Francisco (EUA), por simulações distópicas do real.

Sobre o procedimento de degenerância sgnica estratégica, pontua-se referência reincidente nos fundamentos do Situacionismo. Além da própria deriva que veio a proporcionar a observação e o encontro das propagandas imobiliárias, outra premissa está nas apropriações denominadas *détournements* ou, em possível tradução, “deturnações”. A prática tem sua teorização em texto de Guy Debord e Gil Wolman, publicada na revista surrealista francesa *Les Lèvres Nues* de 1956.

No texto intitulado *Uma Guia para Usuários da Deturcação*, os autores contextualizam as técnicas de apropriação e desvio de imagem de seu tempo, perpassando criticamente a paródia literária, as recombinações do surrealismo e os *ready-mades* dadaístas. O conceito-ferramenta “deturcação”, em uso situacionista, consiste em uma distorção de curso sobre signos prontos que reverte tanto o semântico quanto o político. Consiste em uma deriva da linguagem não apenas experimental, mas propositadamente contraposta ao quadro ideológico produtor das imagens e dos discursos apropriados.

Com forte abordagem contracultural, as bases para a criação de deturcações visavam dessacralizar os modos de produção artística, superando a noção de unidade aurática e originalidade da obra constituída bem como o gesto contemplativo de análise. Os signos deturnados são idealizados como potência para mais criação, a fim de propagar-se a nível coletivo, desmembrando, por consequência, a figura de artista-individual. Uma superação da arte produzida por indivíduos em face de uma ação contagiante e de fácil operação prática.

Toda pessoa razoavelmente atenta em nossos dias está alerta ao óbvio fato de que a arte já não pode mais ser considerada como uma atividade superior, ou nem mesmo como uma atividade compensatória à qual alguém honradamente poderia dedicar-se (DEBORD; WOLMAN, 1956).

O guia enfoca o uso de quaisquer produtos originados da indústria cultural, sendo as distorções quanto mais simples, mais eficientes em termos de manutenção do contexto original do desvio, a estabelecer uma “relação direta com a lembrança consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos.” (DEBORD; WOLMAN, 1956). Nessa lógica, a deturcação promove modos de atuação partilhada, confrontando convenções de uso da imagem, o que pode, segundo os situacionistas, “ser uma arma cultural poderosa a serviço de uma verdadeira luta de classes” (DEBORD; WOLMAN, 1956). Nota-se, portanto, que a deturcação aliada à deriva configura-se como tática de recriação na superestrutura do

espetáculo citadino, vislumbrando uma transformação de teor utópico sobre os valores do cotidiano.

Embora os interesses poéticos em *Jogo dos Setes Erros* não sigam à risca os princípios da deturcação situacionista, releva-se sua inclinação política e pública ao não se apresentar, no momento da intervenção, como um produto de evidência artística, mas em disputa por uma urbe de imagens com diferentes procedências. Outro elemento a ser considerado está na conservação do “funcionamento” da imagem hospedeira enquanto projeção de um futuro próprio. Uma região dos projetos para a construção civil é deturnada de como potencial expressivo para situações absurdas em arquiteturas.

*Jogo dos Sete Erros*, assim, busca estabelecer novas combinações linguísticas e se propaga como conceituação programática; reconfigura diagramas de atuação e reorganiza prioridades e tenacidades. Eis uma relevância instantânea: causa tanto uma deriva transformativa sobre a imagem da paisagem quanto faz repensar intenção e contexto. A poética de contágio, portanto, se tem experimental, sem modelo fixo, cujos trabalhos resultantes expressam-se como unidades de um processo de individuação que segue um fluxo desejante. Ativam-se devires por uma estética no caos imanente. Aliado à proposta *Transições*, o trabalho vem a abrir possibilidades sobre imagens já prontas da cidade, implicando-se em seus aspectos visuais e econômicos.

Pela Figura 55, a síntese diagramática da segunda seção do Capítulo 2 pode ser observada, encerrando as ações com interesse pelo simulacro para indicar projeções de volumetria real no urbano. As verdades sobre a imagem da cidade são cortadas com ações disformes e parasitárias na finalidade de prosseguir uma estética própria no espaço.



Figura 55 – Diagrama para *Sobre a Imagem da Cidade*. Fotografia e edição digital.

## CAPÍTULO 3

# SÉRIE DE VOLUMES NO ESPAÇO

Este capítulo foi construído no intuito de contextualizar o objeto artístico e a “objetualização do espaço” segundo as derivações da categoria tridimensional bem como de apresentar resoluções práticas da pesquisa voltadas à intervenção *site-specific* pela projeção seriada de volumes intrinsecamente ancorados na visualidade de momentos urbanos ou contexto final de inserção. Compõe-se de atividades processuais, revelando os critérios de escolha para cada intervenção, suas implicações técnicas no uso de diferentes linguagens, além de estabelecer relações com a discussão teórica sobre o objeto e com produções artísticas consonantes a seu propósito.

As produções aqui apresentadas não estão como uma prática conclusiva e resultante das demais ações, mas ressaltam outro viés, atravessado pela poética do contágio e enredada a ela de maneira descentralizada. Destaca-se, neste momento, a busca por uma estética na volumetria e com forte ênfase em procedimentos de modelagem digital. Por primar pelas descobertas processuais no decorrer da investigação formal e conceitual das soluções 3D, os passos que levaram a projeção desses volumes também são dimensionados para qualidade de proposição artística, ao indicar outras potencialidades. Assim, o conjunto de realizações para o terceiro capítulo, ainda que seja ancorado na concretização real de objetos no espaço, também compreende a linguagem da vídeo-animação e da vídeo-instalação para recintos expositivos.

O contágio com o contexto de inserção é abordado por informações visuais e estruturais que constituíram as características em forma e intenção de cada feito. O interesse em objetualizar circunstâncias concretas que altera sua visualidade também veio a indicar um fazer implicado no que está dentro e fora da ação artística, tanto com relação ao que dá forma ao objeto quanto sobre os recortes institucionais e disciplinares que delineiam uma prática específica como artística.

Sendo assim, antes mesmo de relatar o desenvolvimento técnico e intencional dos trabalhos realizados, torna-se pertinente outra abordagem sobre a categoria tridimensional nas

artes visuais, diferente da apresentada no primeiro capítulo. No caso, discute-se o objeto, suas afinidades com o *site-specific* e no que abrange suas qualidades em face do fazer e da experiência estética.

### 3.1 Objetualizações no Campo da Arte

Para discorrer sobre as implicações, misturas e hibridizações da materialidade das obras artísticas em seu contexto de inserção, esta seção tem como assunto outras considerações sobre o segmento tridimensional do campo artístico, perpassando práticas circunscritas na contemporaneidade. Neste âmbito artístico, tradicionalmente situado na linguagem escultórica, surgem novas possibilidades ao longo do século XX, a tratar tanto de sua plasticidade como de sua abertura ao espaço circundante que, conseqüentemente, corresponde à vida em sociedade. Na finalidade de abordar esta diluição da arte em face dos cânones tradicionais e da imanência que a hibridizou no contexto, o texto consiste em considerações sobre ocorrências no modernismo, seguindo por seus desdobramentos no espaço-tempo já sob a perspectiva pós-moderna/contemporânea: da escultura para o objeto, do objeto para o espaço – e decorrentes implicações.

De modo geral, na produção de caráter modernista, a relação entre arte e vida tem caráter ideológico, retida na prática e na forma. A linguagem escultórica, que traz em si um caráter tangível/material, adquire novos atributos neste recorte histórico. Como mencionado nas derivações para o *site-specific* no primeiro capítulo, o escultor moderno destaca-se pela investigação plástica segundo um ideal pré-concebido, guiado por uma quebra de valores tradicionais de representação.

Devido a sua busca experimental de linguagem, podem-se delimitar dois momentos dessa prática, sem necessária organização cronológica/sequencial. São eles: a ênfase expressiva da linguagem e o olhar sobre o espaço circundante (derivação ao objeto). Desta maneira, uma possível leitura sobre a tridimensionalidade do modernismo, passível de ser encontrada, por exemplo, na poética abstracionista de Henri Moore, Max Bill e Eduardo Chillida, deteve-se nas flexões linguísticas da escultura que, na observação de Rosalind Krauss, situa-se como “um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre tempo capturado e a passagem do tempo” (KRAUS, 2001, p. 6). No desdobramento da expressividade da escultura por aspirações plásticas, esses artistas se inclinaram ao alcance de uma forma-conceito que apresenta novas possibilidades distantes da

representação mimética, uma vez que o interesse esteve nas qualidades do material e dos enfejos artísticos – o paradigma da “arte pela arte”.

Nesse enfoque, mesmo com valores modernistas introduzidos na espacialidade, como se encontram nas transposições abstratas do movimento *De Stijl*, a relação se mantém em âmbito ideológico, autorreflexivo, em uma construção da espacialidade validada por si. Entretanto, por meio do experimentalismo e atitude estética das vanguardas, a tridimensionalidade moderna gradativamente “toma consciência” de sua inserção espaço-contextual, ao longo das práticas construtivistas, surrealistas e dadaístas.

No que tange aos indícios dessa apreensão, são relevantes as práticas de Vladimir Tatlin e Kurt Schwitters como outra possibilidade de construção no espaço que, em sua dependência estrutural, influenciaram diversos procedimentos artísticos no século XX. A importância de Vladimir Tatlin se concentra, nessa leitura, na obra *Relevo de Canto*, de 1915, a qual se estrutura segundo aspectos arquitetônicos do local de exposição.

Por outra via, pode-se afirmar que a poética de Schwitters extrapolou sua expressividade plástica abstrata ao incorporar volumes aparentemente precários e por explorar materiais até então não imaginados em uma obra artística. Destaca-se a obra *Merzbau*, sendo uma “instalação-moradia” de construção processual no espaço, esta realizada na cidade de Hannover de 1923 a 1943, sugerindo “uma congruência impingida por necessidades e intenções misturadas” (O'DOHERTY, 2002, p.43).

Consiste em uma abrangente e gradual proposta de ocupação do espaço. Kurt Schwitters, expoente do movimento dadaísta, evidencia um fazer artístico instigante ao munir-se de procedimentos espaciais construtivos e aleatórios. A partir da leitura sugerida por Haroldo de Campos (1977), pode-se afirmar que o artista extrapola sua expressão plástica abstrata ao incorporar volumes aparentemente precários na finalidade de gerar novas abordagens visuais e, por conseguinte, dar visibilidade a materiais até então não imaginados em uma obra artística. De ênfase processual e adaptativa, com *Merzbau* (Figura 56) o artista compunha formas considerando valores aleatórios, à moda dadaísta. Com relação a seu procedimento construtivo, o artista afirma que:

No fundo, eu não compreendia porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de metrô, pedaços de madeira desbotados, tickets de vestiário, restos de barbante, raios de bicicleta, em resumo: todo o velho *bric-à-brac* que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo (CAMPOS, 1977, p. 35-36).

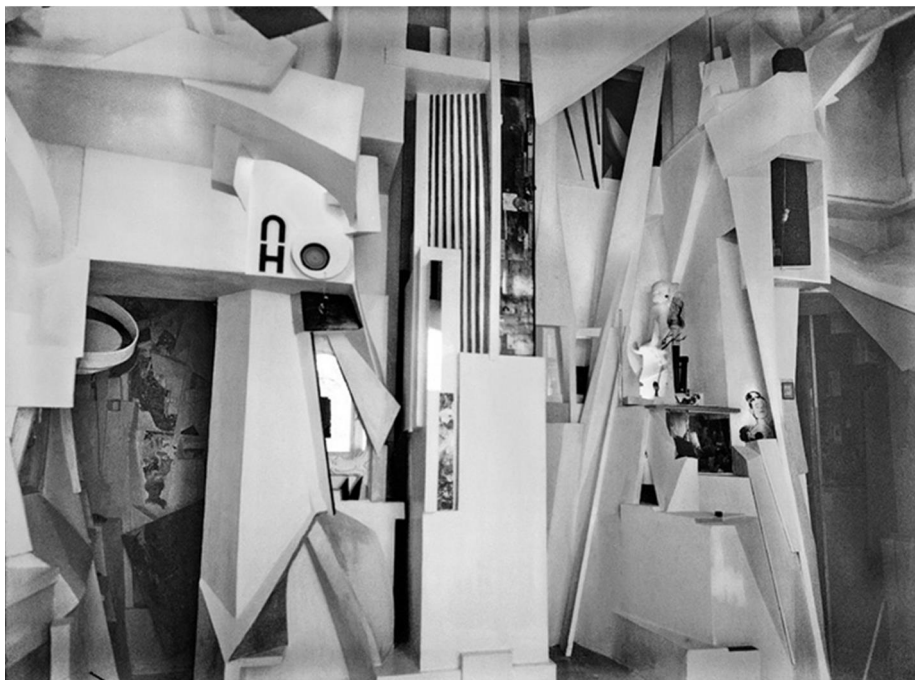


Figura 56 - Perspectiva de *Merzbau*, Kurt Schwitters 1913. Fonte: ARGAN, 1993.

Assim sendo, a obra experimenta de modo precursor a bricolagem e construção de formas como recurso inventivo e estrutural. Tal despojo no uso de materiais tem sua raiz nos fundamentos radicais do Dadaísmo, os quais se valiam de objetos ordinários e abundantes em refugos metropolitanos. Desde então, Schwitters e sua poética instigam o sistema da arte hegemônico ao encarar como legítimo o ato criador pelo inesperado e ao que é capaz de ser apropriado em qualquer circunstância. Seus aspectos visuais e construtivos foram muito estimados no decorrer da produção serial das volumetrias nesta pesquisa.

Por outro viés, a transposição da escultura para a sua “consciência” enquanto objeto presente no espaço pode ser situada na poética de Constantin Brancusi, que, para além da abstração formal de figuras naturais, tomou a base de suas esculturas – e seu pedestal – como problema poético. Ao dar atenção ao modo de apresentação, o artista suspende a obra em relação ao contexto, atribuindo a ele uma relação consciente no espaço (KRAUS, 2001, p. 56). Assim, a noção de objeto diferencia-se da escultura no fato de que o primeiro sempre estabelece um modo de relação, enquanto que na linguagem escultórica há um tropismo a si mesmo, tanto no modo de produção (atelier) como na condução do olhar (pedestal). A categoria do objeto ainda atesta atributos como a suspensão de sentido/disposição única, a aglomeração de diferentes materiais e técnicas, a possibilidade de seriação, a constituição provisória ou instável e a apreciação diferente dos cânones estéticos tradicionais, lançando um olhar ao real circundante.

Já adquirindo aspecto evidente de objeto, outra contribuição relevante está nas apropriações objetuais do Movimento Surrealista que, diferente do *nonsense* dadaísta, almejou um estímulo óptico do inconsciente, de forte teor psicanalítico e fetichista. Na vanguarda surrealista, realizaram obras-objeto mediante relações aleatórias de artefatos pré-fabricados, sob vigência do “automatismo inconsciente” que, segundo André Breton, é “ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral” (BRETON apud MICHELLI, 1991, p.157). A discussão estava, assim, na indução de outros sentidos a objetos já existentes. O caráter “já pronto” do objeto apropriado é de suma importância no dadaísmo enquanto um vetor para além da condição material de uma realização artística. Por meio de apropriações, a arte se desprende de valores essencialistas na possibilidade de se misturar ao mundo concreto das aparências e banalidades com gestos de ressignificação.

Neste processo de reflexão sobre a categoria objeto, os *ready-mades* de Marcel Duchamp são referência obrigatória. A apresentação de um objeto pré-fabricado enquanto anti-obra artística vem a ironizar o sistema de valores da arte e lança a percepção do objeto artístico a partir da intenção e do contexto. O gesto radical do *ready-made* promove o debate sobre o que separa a arte do “mundo real”, qual a condição perceptiva que evidencia clara procedência industrial e instiga o espectador a não observar o objeto por si próprio, mas sua intencionalidade ou “quociente artístico” para além da retina.

Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos *ready-mades* é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões (KRAUSS, 2001, p.91).

É estabelecida uma via dupla do olhar: aquela que indica o reconhecimento de um dado visual e outra que sugere o depois da matéria, imaterial/invisível. O sentido para as questões mediadas por objetos da vida cotidiana também está presente na *Pop-Art* e no Novo Realismo, como incidências na arte que propunham uma estetização do mundo contemporâneo e industrializado, segundo premissas do campo artístico hegemônico. Atribuiu-se relevância maior aos objetos triviais de uso massivo, que, sendo vistos como fragmentos do real, foram usados para reconduzir valores da trivialidade, a conectar atividade artística de maneira crítica e provocativa em seu tempo histórico.

Concomitante aos feitos da Europa e América do Norte, a discussão do objeto também perpassou a produção brasileira, por volta dos anos 60 e 70; em um primeiro momento, nas



observações de Ferreira Gullar acerca do *não-objeto*, sendo a qualidade material das obras de arte no mundo concreto, seguida na derivação de tais influências em Hélio Oiticica, com sua teoria da *Nova Objetividade*. Tal ideal caracteriza-se pela criação de outras ordens estruturais, flexionando a categoria escultórica para alcançar ambiências e soluções vestíveis, dialogantes com o contexto e com participação do corpo (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 156).

Hélio Oiticica desenvolve seu pensamento sobre o objeto baseado em uma nova forma de experiência que compreende a presença do sujeito na sua constituição. Sendo assim, a obra artística não se encerra na sua materialidade, mas vem a estabelecer dinâmicas corporais e participações (perceptivas ou materiais) que condiciona os feitos artísticos enquanto proposições criativas de estímulo a mais criação, a outras proposições sucessoras. A figura do artista (e do objeto) é, então, dessacralizada ao ser defendida agente experimental para estimular a liberdade criativa naquele que observa.

O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador - seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade (OITICICA, 1986, p. 102).

A escultura, sendo categoria tradicional da tridimensionalidade nas artes visuais, acaba a iniciar um percurso de reflexividade exterior a si, lançando outros vetores expansivos de produção, acontecimento e experiência. Como mencionado, uma primeira "consciência" da escultura se dá na sua conversão ao objeto, na relação que este tem com o contexto e o sujeito-espectador.

Tratando de conjugar tais assertivas com outros autores, segundo Cristina Freire (1999, p. 92), o termo Instalação, que consistia apenas como montagem de exposição, é ressignificado na década de 1960 e passa a caracterizar a operação artística no entorno constituinte da obra. Considera que o contexto expositivo é fundamental para essa modalidade e sua abordagem crítica. Neste aspecto, a crítica institucional inicia seus primeiros passos com as obras minimalistas de Robert Morris, Donald Judd e Carl André, assim como no conceitualismo de Daniel Buren, Hans Haacke e Michael Asher. Configura-se a disposição

espacial de diferentes elementos e materiais, onde o espaço não cumpre apenas a função de suporte, mas o ativa como elemento imersivo por uma percepção presencial/fenomenológica do espectador.

Os desdobramentos pós-modernos do espaço não se detêm a questões da representação institucional dos estabelecimentos especializados. A *Land-art*, como exemplo marcante, a qual tem como expoentes Robert Smithson e Walter de Maria, levou o campo artístico à integração em ambientes, muito deles distantes de lugares propícios para a experiência coletiva. Na conexão com a paisagem natural, tais propostas, segundo Paloma Blanco, seguiam “determinados pressupostos, nos quais a especificidade era mais um detonante estético do que um compromisso com a dimensão política do espaço” (BLANCO, 2001, p. 130). Embora atuem como vertente de expansão da categoria escultórica, as resoluções da *Land Art* podem ainda almejar uma neutralidade ideológica sobre o espaço, relacionando propósito com uma condição natural de maneira impessoal, ou suprapolítica.

Com os desdobramentos da arte minimalista, conceitual e ambiental, firmam-se, assim, os primeiros pressupostos do que se entende como procedimentos *site-specific*, que condiciona a obra de arte a uma hibridação de materiais e características do contexto. Sua complexa derivação vem com as atribuições físicas e políticas do espaço, reconstruindo o entendimento da visualidade de do imaginário estabelecido. Nisso, delineia-se uma flexão da tridimensionalidade que vetoriza acontecimentos contextuais, o surgimento de situações específicas espaço-temporais.

A predominância de aspectos contextuais relativos à inserção do artista na paisagem urbana indica afinidades com outros campos do conhecimento como a arquitetura, antropologia e geografia. A respeito disso, uma abordagem de interesse está nas colocações do geógrafo brasileiro Milton Santos, quando distingue paisagem de espaço.

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais - concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (SANTOS, 1996, p. 110).

Desta maneira, o caráter contextual da prática artística se vincula na esfera social como potencialização do espaço e negação à ideia de monumento, visto que este se instala no contexto público como dado simbólico estanque e representativo para a sociedade e seu

percurso histórico. A respeito do engajamento da arte em contexto específico, Jesús Carillo comenta que “uma separação drástica entre o real e suas representações seria conceitualmente débil e politicamente ineficaz” (In: BLANCO, 2001, p. 129). Sendo assim, os interesses da presente investigação se fundamentam por uma abertura de espaço na construção de significados encontradas na paisagem. Trata-se de estar implicado no que a prefigura, notar as pregnâncias circunstanciais no contexto de inserção a fim de abrir planos de percepção que colocam à prova os mecanismos de conservação e significados imbuídos nos lugares e seus usos.

A ideia de intervir estética e politicamente na cidade insurge sob a forma de subversão do *status quo* e em propostas de interesse a uma “extradisciplinaridade” da arte, sendo uma deriva transversal de crítica à clausura disciplinar, que lança as práticas à esfera política, instituintes pelo porvir (HOLMES, 2008). São inúmeras as ações que agem sobre a realidade do espaço público, já bem apontadas nos empacotamentos de Christo e Jeanne-Claude, nas “anarquiteturas” de Gordon Matta-Clark, no *Tilted Arc* de Richard Serra.

Em âmbito brasileiro, a ênfase contextual se evidenciou no período da ditadura militar: nas inserções comunitárias de Hélio Oiticica, nos embrulhos abjetos de Arthur Barrio, nas passeatas solitárias e provocativas de Flávio de Carvalho. Do tridimensional, então, a arte se expande para situações específicas na realidade, por meio de eventos, *happenings* e performances.

Há, portanto, um novo tropismo de diálogo com os espectadores, componentes e possíveis alteradores da intenção artística. Um direcionamento à estética das circunstâncias, compartilhada e imanente. Na discussão acerca das relações entre arte e vida, no seu imbricamento imanente com a realidade, nota-se que a questão material da arte está sujeita a leituras contextualizadas em dados sociais e políticos. Isso não vem a delimitar uma normativa de legitimação, mas uma condição crítica e poética. Por mais que um artista desenvolva seu fazer com ênfase ensimesmada, esta está sujeito a leituras contextualizadoras no tempo e no espaço.

Discorrer sobre as transformações da escultura consiste em um modo de evidenciar possíveis misturas e atitudes dentro e fora do que se constitui e expande o campo artístico. Destaca-se uma ultrapassagem da prática artística transcendente, ou seja, aquela que se separa dos fatos e efeitos variáveis e fenomenológicos da vida prática. Emerge, assim, uma poética circunstancial que atende aos efeitos híbridos entre arte e cotidiano vivido. Com essas

premissas, o conjunto de ações para contágios poéticos no espaço visa alcançar uma consistência de atuação no real e nas imagens nele implicadas.

### 3.2 Construção de Volumes

Na revisão sobre as possíveis objetualizações em feitos artísticos, cuja característica está em uma nova relação com o sujeito e o espaço, desenvolvem-se práticas com apreço pelo tridimensional diante dos aspectos físicos encontrados no contexto. Essa intenção perpassa um inventário de dispositivos e técnicas que primam pela diversidade no âmbito digital. No total, foram concebidas seis soluções tridimensionais, sendo duas delas concretizadas de fato e o restante conduzido ao formato da vídeo-animação. Em todos os casos, um procedimento prático se fez constante e conta com a escolha do local, levantamento de medidas e pesquisa de materiais.

O atual interesse de produção se deve a experiências no período de conclusão do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Como já mencionada na Introdução, a monografia conclusiva de graduação em Artes Visuais, de título *Diálogos Poéticos no Espaço Ocupado e Afluentes da Produção em Artes*, veio a desdobrar possibilidades de diálogo com o recinto de exposição, espaço público e criação coletiva.

Nessa ocasião, a modulação inicial de diálogo formou-se em uma proposta para recintos expositivos, adotando a instalação e a participação como recursos de linguagem. O elemento relacional desta iniciativa ancorou-se no comportamento do espectador frente à obra de arte. Denominada *Entulho e Permanência* (Figura 57), a proposta também vinculou-se à saturação de ícones dejetados pela cultura, a formar adensamentos e zonas orbitais de refugio. Sua contribuição foi a de dar volume tridimensional ao que era expresso em desenho e impressões digitais.

Concebida para ter sua materialidade sujeita ao manuseio e eventuais apropriações, o espectador tornou-se parte integrante da realização poética, pois determinava a permanência física da ideia no espaço expositivo. Seu arranjo se compôs de duzentos e cinquenta objetos em papel produzidos por aplicativos gráficos de computador, impressos em *off-set* e dispostos sobre um suporte branco de maneira com 150 X 150 X 5 cm.



Figura 57 – *Entulho e Permanência*. Duzentos e cinquenta objetos em papel com impressão *off-set*. Instalação, dimensões variáveis, 2008. Foto por Alinne Zucolotto.

Os objetos continham dimensões variadas (entre volumes 10 a 15 cm<sup>3</sup>) para formar um conglomerado provisório. Tal organização seguiu o intento de estimular a ação do espectador, integrando seu comportamento diante do trabalho como elemento-chave. A relação obra/contexto se enuncia, assim, pela consumação daquele que se espera passivo na contemplação estética.

Sua desmaterialização foi gradativa e perpassou três exposições. De início, no 20º Salão Jovem Artista, em 2008 (etapa regional e estadual), e em exposição coletiva na Sala Iberê Camargo do Museu de Arte de Santa Maria no ano de 2010, quando as peças foram consumidas por completo. A experiência oportunizou aspirações técnicas e conceituais mantidas até o presente momento por ressaltar uma atitude radical de fragmentação da proposta artística, alcançando uma exterioridade dos lugares especializados pelo consumo dos visitantes, bem como, por outro lado, por desvendar novas soluções de linguagem que estimularam práticas para a construção de volumes com materiais planos e maleáveis.

As derivações técnicas e materiais são evidentes no segundo momento de diálogo para a graduação, o qual se deteve à ocupação do espaço público. Seu trabalho-chave intitula-se *Matrioshka* e foi realizado durante intercâmbio na cidade de Montevideú, Uruguai, em 2008. Teve como ponto de partida a construção de volumes com dimensões maiores mediante projeção em *softwares 3D*, que visava relações formais e materiais com o contexto de inserção. Essa iniciativa é relevante como processo para o fazer artístico individual, pois marca o primeiro experimento técnico atualmente usado e um contato inicial com o contexto urbano de fato.

*Matrioshka* foi realizada como atividade participante do projeto *Toll Gallery*, das artistas uruguaias Agustina Rodriguez e Eugenia Gonzalez. O projeto consiste na criação de uma rede espontânea de galerias alternativas por meio de qualquer suporte inutilizado em domínio público. Na ocasião, dois vasos de concreto hexagonais foram convertidos em espaços de arte, como uma alternativa autônoma às grandes instituições da capital uruguiaia. *Toll Gallery* perdurou dois anos de atividades mensais com mais de trinta exposições, tanto de jovens artistas quanto dos já consagrados na cena uruguiaia. Além de sua sede em Montevideú, o projeto se estendeu para a cidade de Frankfurt, Alemanha, promovendo um circuito transnacional de galerias. Na ocasião, essa participação veio a agregar o interesse individual de expandir a atividade artística para além de espaços já instituídos.

O planejamento do trabalho destinado às duas pequenas galerias de Montevideú se desenvolveu na observação/medição de sua estrutura física. Os vasos hexagonais serviram de

base formal e motivação para o diálogo. Baseado na ideia de desordenamento aparente, a proposta foi projetada em computador com o interesse de criar sucessões modificadas do referencial através de volumes em papel minuciosamente planejados. Seu processo se inicia por modelagem digital que viabiliza um planejamento esquemático das peças no intervalo entre as galerias *Toll*, preenchendo-o com volumes de desordem calculada (Figura 58).

Todos os objetos foram projetados para conter encaixes geométricos entre si, em vista de uma maior estruturação entre as peças. Foi estabelecido um jogo de níveis e um diálogo entre as dimensões dos “hexágonos-matrizes” como um entremeio ocupado por derivações formais. Desta maneira, explorou-se a exterioridade das galerias, o que sujeitou os objetos à efemeridade, já que estavam sem proteção alguma para furtos estéticos ou de outra ordem.

A fase de materialização do planejamento digital percorreu um largo processo investigativo de materiais e técnicas necessárias para uma maior precisão no resultado visual. Confeccionaram-se os objetos mediante ferramentas gráficas que planificam os polígonos formadores dos modelos virtuais, possibilitando, assim, a produção de moldes para serem dobrados e colados no momento da confecção dos volumes. Este procedimento em parte se realiza com operações manuais e também por aplicativos que auxiliam um planejamento preciso de corte, dobra e colagem.

Para a proposta em questão, devido à significativa quantidade material nas dimensões da proposta, o recurso material para produzir os objetos também assumiu um grau de investigação importante, a fim de atingir o melhor resultado possível. Cada objeto precisava ser leve, de aspecto superficial e frágil. O aspecto suscetível à deterioração reforçava a imprevisibilidade da permanência material, valor que confere ao construído uma efemeridade potente.

Foi na observação de características do meio urbano em Montevideu que se encontrou uma solução viável e conceitualmente enriquecedora para *Matrioshka*. Nesta cidade há uma grande quantidade de papelão depositada ao lado dos contêineres de lixo, facilitando a coleta informal de catadores de rua. Por ser originário do próprio espaço da cidade e possuir leveza e resistência adequadas, o material não poderia ser outro. Durante duas semanas o processo de coleta foi iniciado pelas ruas da cidade, desde grandes caixas a lâminas soltas que proporcionariam superfícies limpas e não muito danificadas.

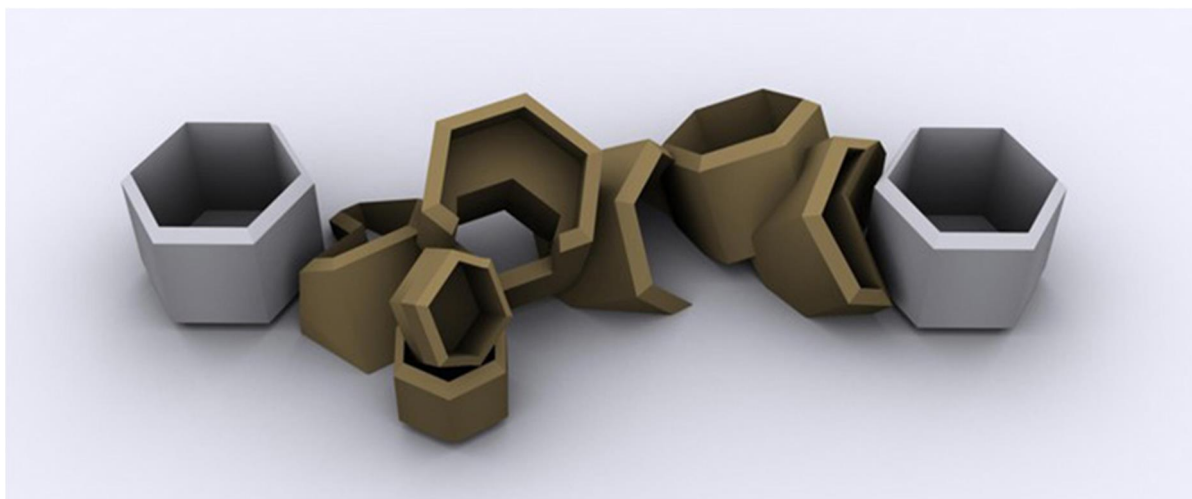


Figura 58 – *Matrioshka*. Objetos de papelão. 200 X 100 X 70 cm.  
Rua San José, Montevidéu, Uruguai. 2008.



Um grande volume de papelão foi coletado para, em seguida, receber os moldes de cada peça da composição. Pela impossibilidade de imprimir diretamente cada molde sobre o material, exploraram-se recursos de um projetor multimídia, no qual fornecia diretamente as coordenadas necessárias para cada desenho a ser transposto manualmente sobre os papelões.

Ao todo, foram sete objetos desenhados em inúmeras caixas de papelão. A marcação minuciosa dos moldes abertos possibilitou uma melhor montagem com as devidas dobras, cortes e colagem das peças. O período de trabalho, desde sua concepção até a última peça confeccionada durou cerca de cinco semanas. Em sua montagem final, as peças permaneceram soltas e escoradas entre si; os encaixes atingiram o grau de precisão desejado, compreendendo as dimensões de 200 X 100 X 70 cm. A estética planejada desde a simulação virtual finalmente ganhou sua forma concreta. A partir deste trabalho, o processo artístico como um todo foi redimensionado. No que concerne à parte material, o trabalho alcançou um resultado satisfatório ao atrelar tecnologia de modelagem 3D na criação de objetos específicos no meio urbano.

Por ser realizada a partir de um material oriundo da rua e devido à existência de muitos papeleiros na cidade de Montevideú, a proposta foi apresentada como um “rito hermético” de transformação e dejeção do mesmo através de um material típico do contexto de inserção. De resto foi feito e como dejetos se findou. Praticou-se, assim, certo desapego para com o produto final, salientando as etapas do projeto como marcos de passagem.

Em *Matrioshka*, o diálogo com o contexto foi atribuído às correspondências e modulações finais, bem como a sua condição de existência passageira. Sua disposição no local de inserção, assim, não passou de sete horas completas, sendo seus últimos instantes marcados também com alterações anônimas sobre a composição primeira. Este trabalho é atualmente pontuado como o princípio poético básico para a pesquisa de volumes, uma vez que os recursos tecnológicos são os mesmos. Por proporcionar precisão de medidas e encaixes, estes recursos digitais aumentaram o grau de complexidade para a produção de objetos a partir de moldes planos.

A presente proposta de contágio poético no espaço vem a desenvolver essa breve experiência suscitadora a fim de explorar tanto as implicações conceituais voltadas à contaminação e atuação no cotidiano urbano, como também desenvolver esse repertório técnico de construção tridimensional, atravessado pela tecnologia de modelagem tridimensional. Destaca-se nesses novos resultados, a intenção de ampliar a escala dos objetos

para estabelecer uma relação mútua com o contexto, a modular as próprias características físicas da arquitetura hospedeira. Os recursos utilizados para essa etapa de construção são em parte automatizados e em parte operacionalizados manualmente. Como realizado desde a primeira proposta de intervenção *Matrioshka*, os moldes são transpostos via projeção multimídia afinada segundo medidas em escala real.

Conforme já se mencionou no segundo capítulo, a poética do contágio se inicia por caminhadas errantes em busca de momentos suscitadores de intervenção. As vagâncias acontecem sem apreço ao senso de direção macroestrutural, munidas do *Diário de Bordo* para anotações/desenho e da máquina fotográfica simples. Através de tais instrumentos de investigação, uma rotina intensa de registros se faz por notas e tomadas de imagem direcionadas ao encontro de circunstâncias de interesse.

Essa documentação, além de ser colocada em performatividade, torna-se relevante para o entendimento das intenções individuais, provocando construções provisórias para o que se almeja. Nessa procura, o gesto fotográfico permeia o impulsivo pelo encontro empático na rua. Compõe uma cartografia através de imagens que, posteriormente, incitou uma reconstrução do percurso que atualiza pontos de interesse ofuscados pela memória. Por estar sob a tônica experimental, estabelecer definições acerca dos momentos urbanos decisivos de ação torna-se uma tarefa difícil. No entanto, o despertar afetivo (ou *psicogeográfico*) sobre lugares pode ser aqui entendido como o encontro de situações urbanas que portem em si uma expressividade peculiar e, também, com relação à concepção de volumes, atreladas à viabilidade de se instalar possíveis objetos. Tendo em vista que o processo de construção desses objetos é extenso, a escolha precisa estar em sintonia com esse tempo. Um edifício prestes a ser demolido, por mais atraente que seja, não é o melhor indicativo para se iniciar um percurso poético que, em geral, dura por volta de três meses – de sua projeção em computadores à instalação.

Assim, a viabilidade se dá por questões operacionais como acesso à estrutura em termos de altura e restrição proprietária pela permanência da situação/momento de interesse. Nos acúmulos de fotografias, sejam detalhes arquitetônicos ou amplos campos de visão, um processo de triagem se realiza mediante a leitura dos aspectos visuais capturados. Consideram-se os fatores operacionais como também as informações contidas no espaço. Assim, a mídia fotográfica gradativamente vai se destacando na prática, pois também é através desse recurso que tanto se escolhe os lugares como o processo de intervenção se mantém enquanto registro.

Com a escolha do local, uma medição rigorosa é feita a fim de ajustar ao máximo os projetos aos atributos arquitetônicos do hospedeiro. Após essa etapa, realiza-se a simulação virtual do ambiente escolhido (Figura 59), considerando o levantamento de medidas para, assim, iniciar a experimentações compositivas. O ponto de partida para estas maquetes digitais também está na fotografia, de onde são desenvolvidos detalhamentos estruturais/arquitetônicos através da modelagem tridimensional. A fotografia acaba por condicionar inclusive o modo de elaboração dos objetos, o que faz insurgir uma prática construtiva pelas imagens geradas da paisagem. Assim, os efeitos da prática são estimados da intervenção ao registro, pois atribui-se ao último não só caráter documental, mas também estético.



Figura 59 – Dois exemplos de ambientação virtual a partir de fotografia em *software* de modelagem 3D.

O conjunto das seis projeções de objetos tridimensionais é concebido de maneira seriada. A primeira experiência de uma série de projetos se dá na proposta de intervenção sob o título #1. Para todas as realizações deste recorte prático, o título vem a indicar a sequência de produção da série. No caso das relações com a fotografia, o que se destaca nesse primeiro trabalho é a frontalidade que delineou os cortes compositivos pela arquitetura e também pelo enquadramento ao registro. Tal modo de produção acaba atribuindo a cada projeto de intervenção um ângulo preferencial, sendo este a baliza de onde parte das composições são desenvolvidas (Figura 60). O local escolhido para a primeira produção baseou-se na riqueza de informações, em uma arquitetura desgastada, com diferentes justaposições de tempo e interferências.

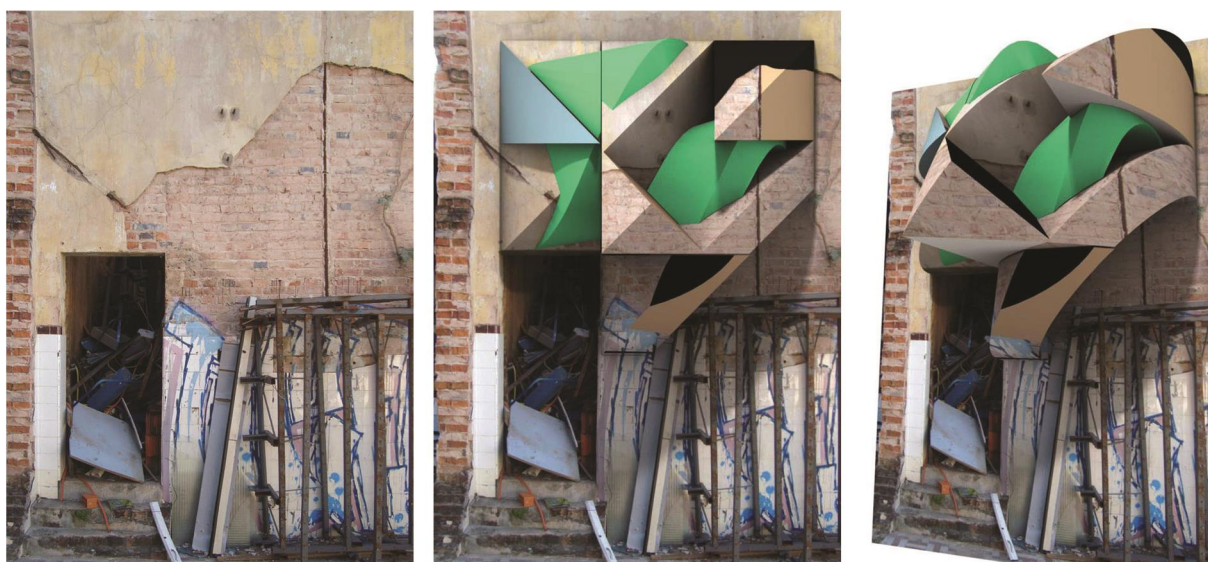


Figura 60 – Vista para #1. Renderização gráfica de modelagem 3D. 2012.

O ajuste conforme o ângulo preferencial proporciona um interessante jogo entre volume e plano, entre intervenção e registro, imbuindo de intencionalidade estética unidades do processo para além da intervenção. Esta relação de meios pode ser bem relacionada às fotografias/intervenções do fotógrafo francês Georges Rousse (Figura 61). Voltado a recursos de distorção ilusória de perspectiva (*trompe l'oeil*), o artista explora a planaridade do fotografável fazendo um estudo minucioso do desenho no espaço a fim de formar pelo registros figuras geométricas básicas. Assim, as composições são produzidas a partir do ambiente virtual construído sob o ângulo preferencial da fotografia. Em virtude de sua virtualidade, a elaboração dos volumes torna-se bastante experimental, promovendo ajustes diversos, em movimentos de fazer e desfazer.



Figura 61 – *Casablanca I*, Georges Rousse. Fotografia de pintura no espaço. França, 2003. Fonte: moma.org

Essa dinâmica lança uma distensão temporal sobre a produção, a qual possibilita a correção do indesejado no resgate do registro anterior à mudança. A respeito disso, Lúcia Santaella comenta que “a contribuição inestimável do computador está em seu poder de colocar os modelos à prova, sem necessitar submetê-los a experiências reais” (SANTAELLA, 2006, p. 192). Assim, as imagens digitais detêm em si um aspecto projetual ao serem testadas de inúmeras formas, garantindo maior precisão sobre os resultados. Esses atributos conferem uma nova relação entre o objeto e seu modelo, dado que o processo criativo de uma imagem digital apresenta em si a latência da manipulação.

Existem diversos programas voltados à modelagem tridimensional com diferentes interfaces, ferramentas e funções, sejam puramente técnicos ou artísticos. No caso da presente pesquisa, *softwares* de uso artístico são adotados como ferramenta, pois, em geral, dispõem de recursos que possibilitam uma exploração visual da geometria, munidas de quadros de visualização (*viewports*), sistema de deslocamento coordenado e padrões de modelagem (polígonos, segmentos e vértices) – além de proporcionar o emprego de efeitos para o realismo sintético. A espacialidade de um objeto virtual 3D é essencialmente perceptiva e simulada, ausente em termos materiais nos dígitos armazenados em disco, como também no aparato que simula sua imagem.

Pelas inúmeras possibilidades de se fazer e desfazer, tal experiência engendra na modelagem tridimensional uma ampliação técnica e estética no fazer artístico. Torna-se viável, mediante a simulação virtual, inúmeros testes compositivos que favorecem o caráter seriado rumo a um procedimento padrão presente nas construções como um todo. Durante de tais experimentos, os valores mantidos em uma solução compositiva, portanto, justificam-se em comparação a outros já desfeitos.

Sendo assim, as características compositivas para os objetos são gradativamente perfilados. Nesse movimento, estima-se a produção de volumes adensados em si e projetados a ocupar uma região específica da estrutura hospedeira. Essa concentração visa afastar as propostas de possíveis características ornamentais na arquitetura bem como manter um aspecto objetual – ou bloco composto de objetos. São estimados conjuntos volumosos e fragmentados em peças complementares. Intenciona-se também tatear valores que perpassam a escultura e a arquitetura: o escultórico no que informa movimento sobre uma matéria; o arquitetural em volumes que, por vezes, sugerem um nexos estrutural característico das edificações.

No passo das experimentações, uma solução ganha interesse por consonar com os propósitos conceituais da pesquisa, cuja característica está na produção de formas derivadas, modeladas conforme características arquitetônicas, as quais são posteriormente fragmentadas por informações do espaço. Ao encontrar esse ponto, uma sucessão de projetos foi realizada. A repetição da modelagem, neste caso, vem aludir ao refrão que se repete em função de um ritmo, que eclode no momento onde todas as partes são ressonantes. Repetição que incita o encontro de variantes. Garantindo tanto uma ressonância de estilo quanto uma variação compositiva, atesta-se, assim, o desenvolver e emprego de um procedimento poético que vem a operar sobre a etapa de modelagem.

Esse desenvolvimento se faz por torções e torneamentos que tomam como matriz as seções específicas da arquitetura hospedeira. Tal execução claramente se evidencia nos estágios iniciais da intervenção #2 (Figura 62). A partir de duas janelas paralelas situadas no espaço, uma curva azul, sinuosa e simétrica é construída. Na finalidade de tomar o contágio como suscitador de um volume singular, usou-se, neste caso, o recurso de expulsão formal (*extrude*) a partir do esquadro arquitetônico das janelas, seguido de uma torção simétrica, a conectar uma janela a outra. A solução inicial busca, assim, estabelecer tanto uma sujeição conectiva quanto uma presença de corporeidade.



Figura 62- Estágio inicial de modelagem para o projeto de Intervenção #2. Renderização digital. 2012.

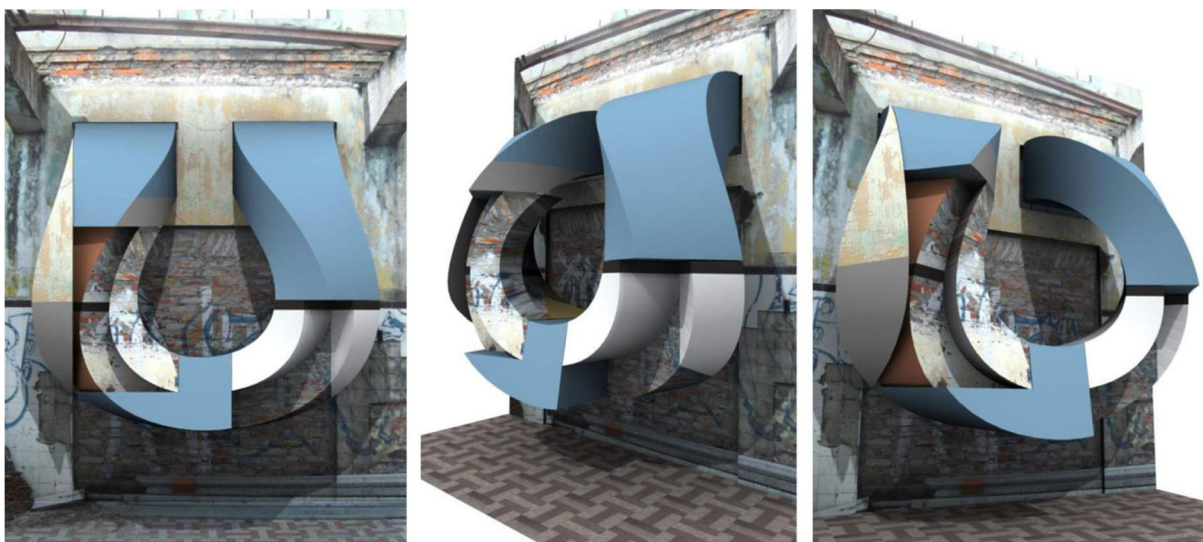


Figura 63 - Renderização para projeção final da intervenção #2.

No condicionamento da forma segundo cortes arquitetônicos, pontua-se proximidades com a poética do escultor Anish Kapoor, mais especificamente na obra *Svayambh* (Figura 64), instalação realizada nos anos de 2007 e 2009. O trabalho consiste uma imensa massa de cera e tinta a óleo vermelha disposta sobre trilhos que gradativamente a faz vagar por salas do recinto expositivo. A forma resultante da massa viscosa é determinada pela fricção nos desenhos da arquitetura. Seguindo um repertório visual bem partícules, a explorar desde miudezas a escalas faraônicas, a poética de Kapoor surte interesse também por suas formas sinuosas, volumosidade e cores imponentes. Está situado em consonância aos aspectos curvilíneos dos projetos digitais dessa pesquisa, além do emprego de superfícies cromáticas marcantes.



Figura 64 – *Svayambh*, Anish Kapoor. Cera e tinta à óleo sobre trilhos mecânicos. Dimensões variáveis. Royal Academy of Arts, Londres. 2007/2009. Fonte: anishkapoor.com

Tratando do segundo estágio sobre o procedimento de modelagem, após a produção das torções básicas, informações são inscritas por linhas niveladas aos aspectos visuais da arquitetura de acordo com o ângulo preferencial e com a aplicação de um revestimento produzido através da fotografia tomada como base da simulação virtual do espaço (Figura 63). O emprego técnico da textura sobre alguns objetos está para reforçar a noção de contágio, proporcionando maiores relações visuais com o contexto e indicando sobre os volumes um vestígio digital. A fotografia enquanto textura estabelece uma alusão direta ao lugar de inserção mediante dados icônicos mantidos em um ângulo e distorcidos nos outros (Figura 64). A distorção da imagem se deve por tencionar sua bidimensionalidade a volumetrias. Nas soluções concretizadas, o revestimento digital é aplicado por meio impressões sobre papel e tecido. Estes atributos visuais também são explorados na solução #3 (Figura 65), cujo modo de produção seguiu as etapas dos projetos antecedentes.

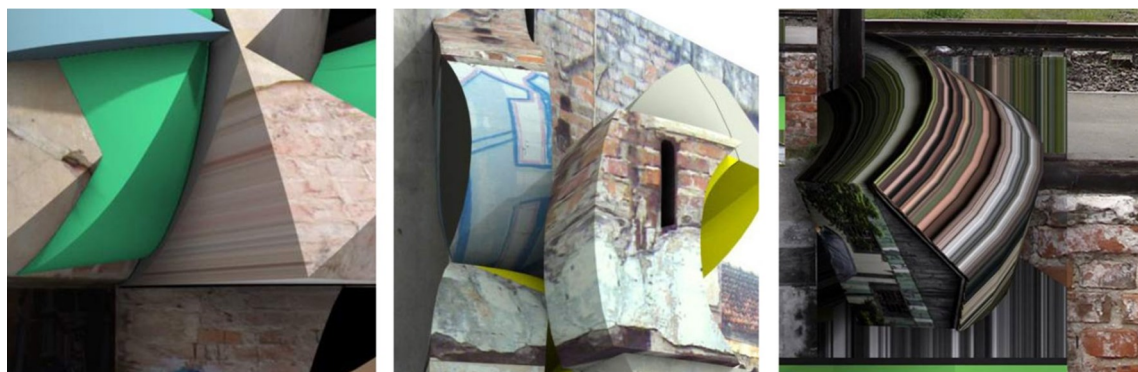


Figura 65 - Efeitos visuais pela torção volumétrica de imagens planas.





Figura 66 - Projeto de intervenção #3. Renderização de modelagem digital. 2013.

Após a prática dos projetos dos três projetos de intervenção que veio a revelar um procedimento de construção compositiva, dá-se o momento de se materializar algumas soluções. As composições #4 e #5 referem-se, então, ao desenvolvimento concreto dos volumes, à instalação no local escolhido, ao registro das atividades que as envolvem e análise de seus efeitos no espaço. Sendo assim, as três soluções iniciais mantiveram-se sob o formato de projeto e, posteriormente, são redimensionadas na qualidade de vídeo-instalação. A apresentação final de cada feito nessa investigação se encontra no final da presente seção, sendo agregados elementos visuais relacionados internamente a outras propostas artísticas incluídas no primeiro e segundo capítulo da dissertação. Com o intuito de dar continuidade aos modos de construção tridimensional no espaço, vê-se a necessidade de relatar a experiência que concretizou as intervenções realizadas de fato.

Pelos delineamentos compositivos segue a etapa de planificação dos modelos virtuais para transformar seus polígonos em moldes transferíveis no material de confecção dos objetos. Consiste em uma fase da produção em que, por meio de aplicativos específicos que desdobram as arestas dos objetos 3D, dá-se um planejamento da montagem com a separação de peças e concepção de seus encaixes (Figura 67). Nisso, a materialização dos volumes compreende o uso de variados *softwares* profissionais voltados ao campo do *design* e arquitetura. Embora sejam concretizadas apenas as soluções #4 e #5, os projetos #1, #2 e #3 foram materializados sob o formato de maquetes experimentais para observar os movimentos de montagem necessários para a armação dos objetos. Como uma versão reduzida das intervenções não executadas, tais maquetes indicam potencialidades estéticas para cada peça componente das composições volumétricas (Figura 68).

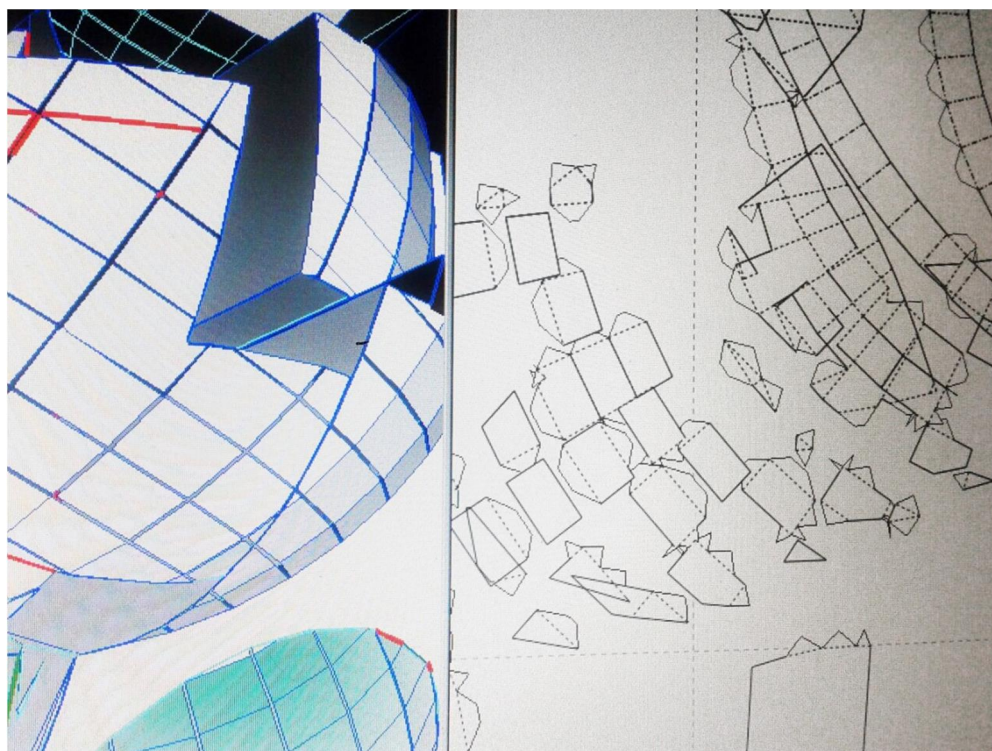


Figura 67 - Processo de decomposição dos modelos 3D em peças planas para montagem.



Figura 68 - Maquetes para peças dos projetos #1, #2, #4 e #3.

A confecção dos objetos nesta pesquisa implica uma rotina intensa de labor individual, desde o desenho dos moldes à armação dos objetos. Assim como em *Matrioshka*, o material básico das intervenções reais é o papelão, que agora é adquirido mediante aquisição de chapas amplas com espessuras diferentes.

O primeiro projeto materializado por completo é a proposta #4, que, em âmbito técnico, foi pertinente para precisar o tempo de produção em grandes dimensões e para investigar as potencialidades do papelão em volumes fortemente curvilíneos (Figura 69). #4 foi instalado em uma residência em ruínas, tida como hiato imobiliário em disputa judicial, em um trecho da Rua Duque de Caxias de Santa Maria. Partindo de duas esferas como volumes emergentes do próprio espaço onde está, um jogo compositivo com a arquitetura se estabelece por cortes e deslocamentos a partir de sutis características em *art decó* da fachada. Seu revestimento, diferente dos projetos anteriormente citados, não se baseia em impressões digitais de texturas por fotografias, mas de um tratamento de superfície que, a seu modo, vem a mimetizar o estado circunstancial do hospedeiro. A questão do revestimento da superfície ou evidência material varia de acordo com as propostas e meio onde está inserido.

Para facilitar sua instalação, #4 foi dividida em cinco partes, alcançando juntas a dimensão de, aproximadamente, 300 X 240 X 160 cm. Dadas suas grandes dimensões, foram necessárias esquadros internos de estruturação para garantir maior fidelidades ao projeto realizado em computador. A correspondência para com o modelo tridimensional sempre é relativa, uma vez que os materiais impõem sobre a ideia sua condição plástica.

Em ocorrências como essa, firma-se a necessidade de observar as potencialidades materiais a partir do que se apresenta. Esse momento de conflito entre a projeção e sua materialização é outro elemento presente em todas as ações segundo premissas de contágio. O contágio sempre é uma experiência que confronta o encerramento de si. Uma vez que põe à prova capacidades técnicas individuais, esta primeira ação na construção de volumes é encarada como um importante momento da pesquisa. O processo de produção e instalação de #4 é indicado por registros da Figura 70 e 71, páginas seguintes.

Vale ressaltar que sua instalação se encontra na mesma rua da residência individual, sendo possível observar as reações e sua performance de deterioração pelas condições do tempo de maneira constante. Nisso, o registro da Figura 69 corresponde à vista de uma janela do lar individual. Neste feito, emerge uma sensação única de interferência material/concreta sobre a própria mirada cotidiana.



Figura 69 - #4. Rua Duque de Caxias, Santa Maria. Papelção e tinta sobre casa em demolição. Abril de 2013.

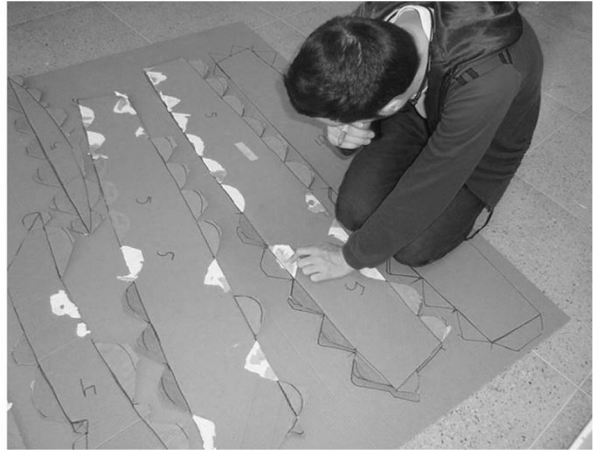
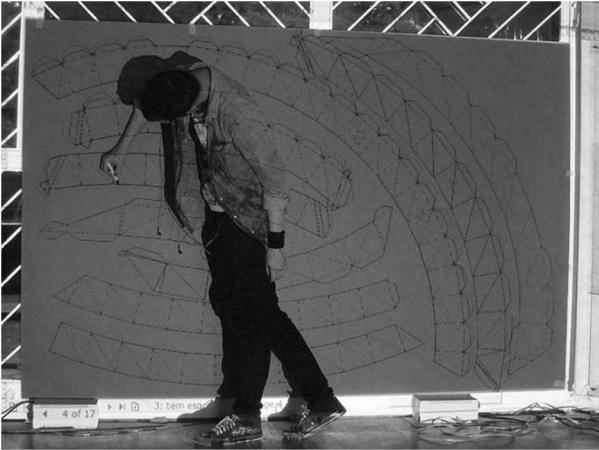


Figura 70 - Processo de construção para Intervenção #4.



Figura 71 - Instalação de #4 em local-destino.

A intervenção ali permaneceu suscetível a qualquer interferência durante duas semanas de clima instável, o que provocou alterações em sua integridade física. Tais transformações impressas pelo meio de inserção reverterem o vetor da intervenção. Se o objeto veio como agente no espaço, a condição de existência contextual acaba por deteriorar sua fisicalidade. Encontra-se aí uma prática atravessada por dinâmicas de força. Tais interferências são consideradas elementos instigantes par a poética do contágio.

Os locais escolhidos para se iniciar a concepção das propostas #4 e #5 correspondem a diferentes circunstâncias. #4 está direcionado a um local em demolição e #5 consiste em uma ação selecionada no evento de arte contemporânea e intervenção na mesma cidade, denominado *Arte#OcupaSM* – ambas ocasiões realizadas no ano de 2013.

A diferença circunstancial confere às intervenções modos de observação particulares. Realizadas em ordem de série, a primeira intervenção condicionou um olhar para o estranhamento e curiosidade dos transeuntes sem inclinar suas formas à direta qualidade artística. Por ser instalada em um local inóspito, de aparência transitória e pouco atraente em face da paisagem urbana, #4 surge como ação que vem a repontuar o local, envolvendo formas de contágio concorrentes, onde tanto a arquitetura da edificação quanto os volumes estabelecem um jogo visual.

Já em #5 (Figura 72 e 73), por estar inserido no programa de um evento artístico, a institucionalidade e o discurso do campo acaba por impregnar a intervenção de direta ligação com a arte. Diante dessa perspectiva, buscou-se explorar de maneira mais enfática características de linguagem como a tautologia e recursividade visual. Composta de uma peça única, #5 se torna objeto de contemplação tanto de si quanto da paisagem referencial.

Os aspectos visuais dessa segunda resolução concreta se formam de maneira enfática por uma objetualização da paisagem através da fotografia. Essa consideração pode ser percebida pelo modo como se praticou as torções de volume em sua composição, fazendo surgir linhas cromáticas em sua superfície. Diferente de #4, essa proposta teve um revestimento composto de impressões digitais sobre papel e tecido, mediante técnica de sublimação. A superfície do objeto esteve envolta, então, de informações visuais/icônicas referentes ao contexto de instalação. Partindo de uma janela de uma construção em ruínas, localizada na Gare da Estação Férrea de Santa Maria, a composição de #5 vem a dialogar com sua moldura e também com a paisagem que a atravessa.



Figura 72 - Intervenção #5. Papelão, tinta e impressões digitais.  
Gare da Estação Férrea, Santa Maria. Setembro de 2013.



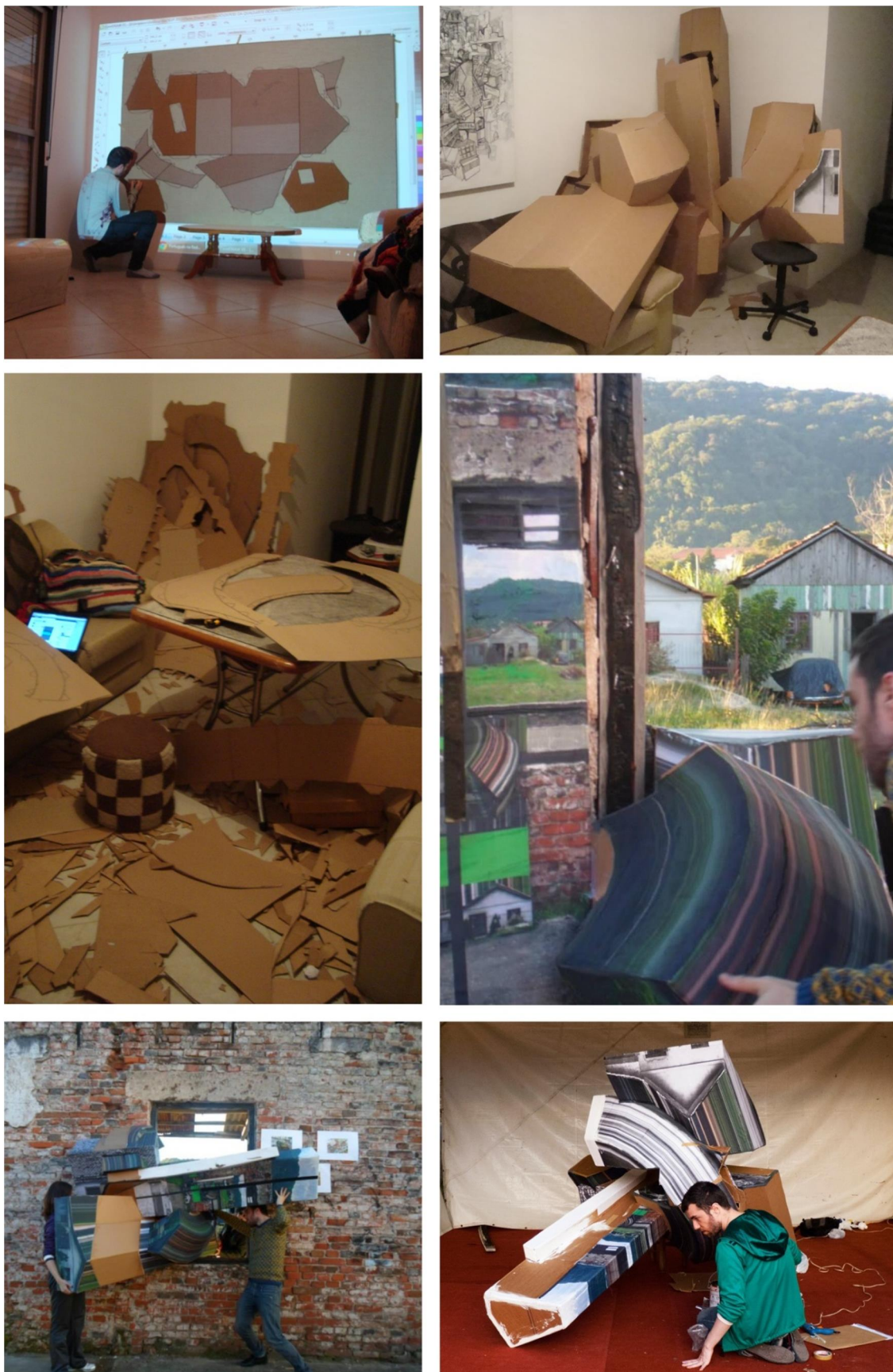


Figura 73 - Processo de execução e montagem de #5.

Duas casas circunscritas pela vista, além dos montes de demais elementos visuais, são torneadas em tridimensionalidade. A janela, como motivação visual central para a composição dessa intervenção também serve de apoio estrutural, havendo saliências para atrás da parede que divide paisagem e local em ruínas. A realização de #5 veio a provocar um pensamento sobre a interioridade e concepção de um objeto artístico a partir de informações circundantes. Observou-se um jogo entre o fora contagiante e o dentro condicionado.

Sendo assim, a construção da “identidade material” da proposta se faz por *dobras do fora*. Tal pensamento vem de encontro com as experiências no contexto urbano como um todo, visto que a constituição das propostas artísticas sempre esteve ancorada por vivências da exterioridade e/ou alteridade. Pontua-se, portanto, uma disposição do corpo investigador a uma abertura experimental que desafia as próprias certezas estéticas e técnicas.

O elemento de interioridade em #5 é reforçado com a adição de imagens recursivas a através do entorno e de si mesmo. Esse detalhe visual está situado na parte central do objeto e se assemelha ao processo sucessivo de reflexos quando um espelho é posto diante de outro (Figura 74). Podem ser estabelecidas relações dessa recursividade com a proposta *Labirinto*, no que se refere à introjeção sucessiva de imagem por repetição. Novamente se destaca o interesse de pensar a linguagem utilizada que forma sua consistência em uma dinâmica do *dentro* e do *fora* – sendo esse último conceito condicionador das aspirações artísticas.



Figura 74 - Composição recursiva em #5. Renderização digital (esquerda) e intervenção real (direita).



Figura 75 - Projeto de Intervenção #6 e elemento autorreferencial. Renderização digital. 2013.

Pela potencialidade encontrada nesse desdobramento de constituição do “ser-obra no mundo”, realizou-se um último projeto em modelagem tridimensional (#6, Figura 75), este mantido como extensão investigativa. Diferente da intervenção real anterior, a materialidade de #5 foi preservada e se apresenta na exposição final de defesa para esse estudo.

Sendo assim, os feitos com volumes tridimensionais alcançam desde sua realização concreta ao redimensionamento de projetos na qualidade de proposição artística. A montagem para recintos expositivos dessas experiências perpassa, assim, a apresentação de vídeo-animações, de registro fotográfico e de um objeto concreto (#6) deslocado de seu contexto referencial. Para as soluções #1, #2 e #3 foi concebido um arranjo conjunto em que os aspectos volumétricos são evidenciados mediante giros sucessivos em 90° para esquerda e direita. Através de projetores multimídia, as animações são dispostas na parede e possuem escala humana (Figura 76). Já em #4, a mídia de apresentação é a fotografia e vem traçar um vaivém de realidade *versus* falso com as ações desempenhadas na proposta *Jogo dos Sete Erros*. Nisso, seu emolduramento é o mesmo dos trabalhos dialogados, compreendendo as dimensões de 95 X 65 X 5 cm (Figura 77). Por fim, a montagem de #5 e #6 é composta pela apresentação do objeto preservado e um anteparo branco de onde são projetadas imagens diversas de todo o processo referente à produção de volumes (Figura 78).

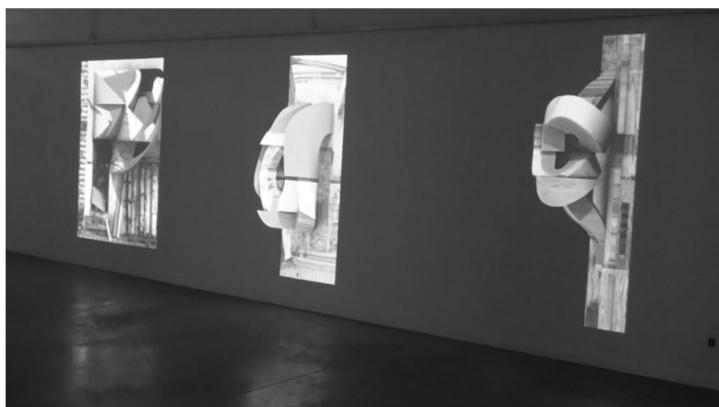


Figura 76 - Montagem para projetos #1, #2 e #3. Projeção multimídia.



Figura 77 - Montagem de #4 ao lado de *Jogo dos Sete Erros*. Fotografia digital. 95 X 65 cm.



Figura 78 - Montagem para #5 e #6. Objeto de papelão e projeção sobre anteparo de madeira.

Por fim, a montagem de #5 e #6 é composta pela apresentação do objeto preservado e um anteparo branco sobre o qual são projetadas imagens diversas de todo o processo referente à produção de volumes (Figura 78, página anterior). Ainda a respeito dos enredamentos internos entre propostas artísticas diferentes, a inclusão de parte do *Texto Prático* é composta por três momentos.

O primeiro fragmento “*veja como partes são reposicionadas. É justo o deslocamento que*” foi inserido no mesmo local da intervenção #4, em tempos distintos. Na ocasião, o objeto já estava perdido por completo e a residência em questão teve grande parte de sua estrutura demolida. As “*partes reposicionadas*” referem-se ao regresso da atividade com outras intenções bem como o próprio uso de montagem para recompor o sentido do texto fragmentado. A segunda inserção está localizada em versões diferenciais para os projetos #2 e #3, pelos trechos “*e mais outra, mais outras:*” e “*de dinâmica complexa*”. As palavras que compõem a animação final de ambos os projetos, remetem à seriação de volumes e os meios complexos de produção/engendramento no espaço.



Figura 79 - Fragmentos de Texto Prático em #2, #3 e #4.

Sendo assim, um diagrama vem encerrar a presente seção (Figura 80) que já se atrela à proposta seguinte, como desfecho do texto dissertativo. A abordagem sobre o dentro e fora chega ao recinto de exposição na qual os trabalhos desenvolvidos no período da pesquisa serão apresentados publicamente pela primeira vez.



Figura 80 - Diagrama para *Construção de Volumes*. Lápis sobre papel e edição digital.

### 3.3 Buraco

Pelas experiências no contexto urbano, diferentes possibilidades de produção foram postas em prática, as quais traçaram caminhos pela exterioridade, no que se refere à suspensão de atributos ligados diretamente à arte na inserção de objetos “incógnita” pelas ruas de Santa Maria. Com isso, um percurso iniciado pela intenção particular encontra o espaço externo e, com a consistência de vivências múltiplas nele praticado, mostra seu regresso em forma de propostas-documento. Essa dinâmica do dentro e do fora não está centrada em um ponto de partida ou conclusão, mas é vista como a fita de *Moebius*, cujos valores internos e externos, de começo e de fim se diluem pelo movimento percorrido sobre os lados que não compõem binarismos. O outro lado só se percebe após uma paragem.

Considerando que as atividades desempenhadas na cidade tomam forma de objetos artísticos e são apresentadas para uma apreciação especializada, a problemática dos lugares alcançados pela poética do contágio se evidencia. Ainda que as propostas não sejam unicamente expostas em documentação/registro, releva-se o fato de que todo o processo de investigação atravessou lugares diversos que criaram simultaneidades de existência. A consistência das ações no contexto urbano não está isolada apenas nos códigos e convenções do campo artístico, mas compreende outros valores, ocorrências e considerações transversais.

Uma intervenção, mesmo já deteriorada por completo pela ação do tempo ou de agentes locais, é entendida como um atravessamento de territorialidades, coexistindo no âmbito onde se entrevistou e também onde se analisa. Dessa reflexão, a última proposta inserida no texto dissertativo destina-se ao local de defesa final da presente pesquisa, sendo exibida pela primeira vez na própria ocasião. Seu aspecto *site specific* não está destinado ao contexto urbano em si, mas foi por meio de sua vivência que a intenção tomou forma.

Com o título *Buraco*, o trabalho consiste em um ensaio sobre o dentro e o fora do recinto expositivo, criando objetualizações de dados locais para além dos limites arquitetônicos do espaço. Em termos técnicos, a ideia emerge da potencialidade vista na projeção multimídia e dos efeitos espaciais proporcionados pela modelagem tridimensional – notados, principalmente, após as resoluções em vídeo-animação para os projetos de intervenção #1, #2 e #3. Sua estética também está intimamente relacionada aos desdobramentos da imagem plana em volumes tridimensionais que causam distorções peculiares da imagem.

Sendo assim, o espaço de referência para elaboração de *Buraco* consiste na Sala Claudio Carricone, do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Destina-se a exposições artísticas vinculadas à produção institucional e a eventos acadêmicos nacionais e internacionais. Seu aspecto é típico de um cubo branco, com paredes e piso neutros. Sobre a parede lateral direita, no sentido de quem entra no recinto, com essa ideia se cria uma sugestão ao espaço externa do recinto, relativa ao *hall* de acesso ao Centro, mediante projeção multimídia.

Circunscrita por uma elipse, a indicação se faz de uma filmagem em alta definição que, por meio da projeção, simula um atravessamento da arquitetura pela imagem ajustada em dimensões próximas à perspectiva frontal (Figura 81). No vídeo, o autor da proposta está presente e simula um costume cotidiano de leitura a esmo, além de contar com a presença de dois passantes espontâneos. Através dessa imagem em movimento, além da sugestão artificial de transpasse, uma sequência de torções da imagem digital é produzida ao inserir a filmagem como textura dinâmica de movimentos animados em um modelo tridimensional.

A estrutura do objeto virtual que confere à imagem aspectos volumétricos baseia-a em um recurso de criação geométrica por soluções matemáticas de nós contínuos. Tais figuras são variáveis em termos de torção, de voltas, espessuras e eixos, sendo possível alterá-las com o acréscimo ou diminuição de seus valores elementares por meio do *software* gráfico utilizado. Assim, diversas transições entre as formas são viabilizadas com a modificação desses valores na linha do tempo de animação. Os polígonos do modelo digital são autogerados no trânsito de alteração dos valores e revelam uma infinidade de experimentos. De início, o nó geométrico tem a forma de elipse e vai se desdobrando em abstrações com evidente estética digital (Figura 82).

Os efeitos produzidos com os recursos da geometria computacional alcançam uma organicidade caótica, com movimentos sempre derivados em sequência. Na finalidade de conferir ao vídeo aspectos táteis, o fundo possui um clareamento central para destacar sobras produzidas mediante ferramentas para um realismo sintético. Para que não seja destacado o esquadro de projeção, a animação é concebida com bordas escuras, visto que não são projetadas pela lâmpada do equipamento utilizado. Nisso, um vídeo é produzido com a duração de trinta segundos e tem funcionamento para repetições no momento em que se expõe.





Figura 81 - Vista do Hall de entrada do CAL/UFSM para a proposta Buraco.

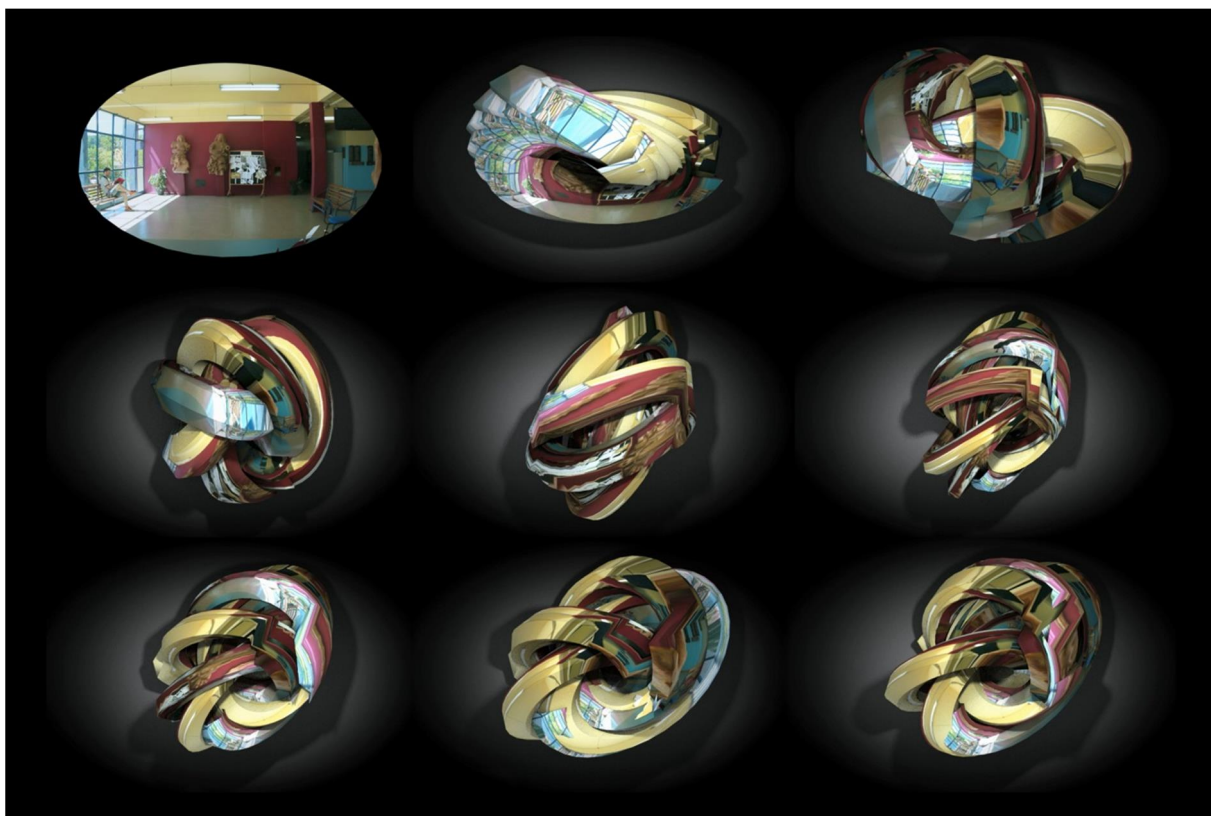


Figura 82 - Torções da forma inicial por recursos de modelagem 3D.

A produção de *Buraco* também está relacionada a inquietações individuais referentes ao dentro e ao fora da instituição artística. A passagem pelo estudo da crítica institucional foi de extrema importância para situar a poética de contágio em um quadro reflexivo, ainda que seus feitos não estejam evidentemente ligados a essa modalidade e produção nas artes visuais. Em função das derivas no espaço polifônico da cidade, surgem os questionamentos: estaria a arte confinada em sua disciplina de análise? Sob qual domínio está o campo artístico? O paradoxo de ser contrário ao pertencente não implica a anulação da prática? “Qual é a lógica, a necessidade ou desejo que cada vez mais impulsiona os artistas para fora dos limites de sua própria disciplina?” (HOLMES, 2008, p. 7).

Essas interrogações, como vetores iniciais, motivaram a elaboração de um estudo que, por consequência, direciona-se a uma abordagem sobre os atuais aspectos da crítica artística institucional em âmbito prático e teórico. Funda-se em uma breve explanação sobre as práticas artísticas que evidenciaram as limitações da instituição em vigor e o advento da crítica circunscrita pelo próprio sistema artístico. Como uma possibilidade de contraposição ao isolamento disciplinar, são apontadas reflexões de ordem teórica que procuram transformar o entendimento sobre a crítica institucional e seus efeitos para além dos domínios já instituídos da arte.

A arte de aspecto autoconsciente e direcionando a refletir sobre seu contexto de inserção surge nas leituras históricas a partir de práticas do conceitualismo, com seus primórdios datados nos anos sessenta/setenta e reincidências nos noventa. Neste momento, releva-se uma transposição da materialidade do objeto para a prioridade do pensamento, que condiciona a realização artística ao movimento de síntese/redução à intenção discursiva do artista.

No panorama conceitualista da arte dos anos sessenta, determinadas investigações lançaram um olhar crítico sobre os limites representacionais do contexto artístico, assim como as condições de recepção da obra artística. Artistas como Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren e Michael Asher são nomes consagrados desse recorte histórico, o qual atualmente é redigido sob o signo da crítica institucional – com derivações já conscientes do termo em obras de Louise Lawer, Mel Bochner e Andrea Fraser. Tais artistas prescreveram modos de operar seu contexto de inserção institucional selecionando e discutindo elementos considerados essenciais para a realização artística.

Andrea Fraser, em *Da crítica às Instituições a uma instituição da crítica*, discorre sobre as diferentes abordagens da arte contemporânea com relação aos cânones

institucionais, analisando tendências voltadas à meta- reflexão e aos limites contextuais de representação, bem como o processo de introjeção do próprio discurso crítico à dinâmica dos estabelecimentos tradicionais. Ante a frequente incidência da crítica institucional em ambientes instituídos, contra os quais, de maneira paradoxal, são desferidos obras-ataque por parte dos artistas, Fraser indaga: “Como podem artistas que se tornaram eles próprios instituições da história da arte reivindicar uma crítica à instituição da arte?” (FRASER, 2008, p. 179).

A autora observa que a aparecimento da crítica nos megamuseus e eventos artísticos estaria por sanar certa nostalgia da contestação em face do *status quo* corporativo e da efervescência mercadológica mundial. As práticas artísticas compreendidas sob o signo da crítica institucional, desse modo, acabaram por ser capturadas pela canonização histórica e monetária do sistema *mainstream*, transformando-as tragicamente no produto que uma vez contestavam. A degenerância da atitude crítica leva Fraser a constatar a queda da crítica institucional, enquanto “crítica às instituições”.

Suas observações deixam clara a intenção da autora em superar o processo de institucionalização dos aparelhos espetaculares de cooptação, na finalidade de alcançar uma autonomia de campo. Desta maneira, é deslocado e redistribuído o senso de instituição a lugares especializados de produção, difusão e recepção da arte, incorporando o campo artístico em todos seus agentes constitutivos. Fraser, portanto, infere sobre a impossibilidade de lugar externo à disciplina, sendo os movimentos de encontro com a vida prática “uma forma altamente ideológica de escapismo” (FRASER, 2008, p. 186). Assim, a arte em face da instituição é entendida como um campo partilhado em “*sites*” de produção, acesso e percepção – “a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos” (FRASER, 2008, p. 183).

Nessa demarcação, a crítica institucional, enquanto crítica às instituições estaria apenas dramatizando um falso distanciamento de si, dado que a própria contestação só pode ser apreendida na sua disciplinaridade. A ideia de fracasso da arte, que não reconhece legitimidade em seu contexto instituído, resulta na restrição do potencial inventivo à sua interioridade, como um ciclo recursivo de produção. Crítica institucional, nesta perspectiva, resume-se em autoquestionamento.

Mas não haveria possibilidade de evitar o confinamento de si mesmo?

Gilles Deleuze discorre sobre a instituição enquanto invenção de um sistema

organizado de meios sociais para satisfazer tendências. Distingue-se da satisfação instintiva, pois não se justifica na ordem da espécie, muito menos se delimita a uma forma unânime de satisfação: “não há tendências sociais, mas somente meios sociais de saciar as tendências, meios que são originais porque eles são sociais” (DELEUZE, 2006, p. 31). O filósofo argumenta sobre o aspecto convencional da instituição e do fator social variável, lançando dúvidas sobre a noção de permanência, unicidade e normativa irreversível de seu exercício. Na medida em que se ressalta instabilidade na composição institucional, pressupõe-se um tensionamento entre o habitar do instituído e o questionar político do instituinte. Tal espaçamento crítico se complementa na análise do sociólogo René Lourau, que situa o instituinte como “a constatação, a capacidade de inovação e, em geral, a prática política como ‘significante’ da prática social” (LOURAU, 2004, p. 47).

Em direção à dinâmica que lança variáveis sobre o instituído, destaca-se a plataforma *online Transform*<sup>22</sup>, cuja proposição visa estudar e difundir práticas artísticas que, a combinar crítica social, institucional e autocrítica, diferencia-se do histórico de análise disciplinar incidente em abordagens anteriores da crítica institucional. Entre os anos de 2005 a 2008, o projeto congregou artistas e teóricos de várias localidades do mundo, gerando um rico material ensaístico que reflete sobre possíveis contra-estratégias emancipatórias de organização da arte enquanto espaço estético e político.

O filósofo e teórico vienense Gerald Raunig, participante do projeto, denomina a iniciativa como provisional, pautada pela crítica "implicante e implicada" que institui a arte; ressalta que:

a crítica institucional não deveria se fixar ao âmbito da arte nem a suas regras fechadas, mas sim desenvolver-se mais amplamente junto às mudanças sociais, sobretudo encontrando e estabelecendo alianças com outras formas de crítica dentro e fora do âmbito da arte [...] a crítica institucional deveria se reformular como atitude crítica e como prática instituinte (RAUNIG, 2006).

O teor de inservidão voluntária é recorrente, bem como se encontra na proposição de Michel Foucault que define a crítica como “a arte de não ser governado de tal forma” (FOUCAULT, 2000, p. 170). Tal concepção ancora-se na incerteza diante da autoridade, no direito autodeduzido de interrogar a legitimidade da governança; traça vias de ultrapassagem pela busca da imanente medida, para além da lógica que governa. Deste modo, a crítica institucional, como bem explana Gerald Raunig, não se define prontamente como a análise dos fundamentos da instituição vigente – a qual se detém na estrutura interna – mas também

---

<sup>22</sup> Disponível em: < <http://transform.eipcp.net/>>.

como abertura estratégica a outras composições: uma iconoclastia do cristalizado, tanto pertencente quanto adversária, que atravessa um “fora” para dinamizar sua interioridade.

Para Raunig, essa nova abordagem contrapõe dois pressupostos críticos: por um lado, no que tange o rechaço à questão institucional presente em figuras radicais análogas aos movimentos de esquerda; e, por outro, a clausura da autorrefletiva, marcada no discurso das duas primeiras fases da crítica institucional no campo artístico. No primeiro polo, contrapõe-se o entendimento da crítica como o que constrói um “fora absoluto” da instituição, como faz pensamento de vanguarda e a fantasmagoria do anarquismo radical. Seriam ignoradas as possibilidades de governo de si e os efeitos do gesto recluso/alienante que formariam “a imaginação de espaços livres de poder e instituição” (RAUNIG, 2007), tão oportunos para a manutenção do *status quo*.

No outro viés, o novo foco da crítica visa transpor a noção recursiva e autocomplacente do campo artístico, que “substancializa a implicação na própria instituição e expulsa, fora do quadro, o horizonte transformador” (RAUNIG, 2007) – observação esta dirigida às considerações de Andrea Fraser, quando explana sobre a condição autorreflexiva da disciplina artística, impossibilitada de flexão na exterioridade de si. Gerald Raunig argumenta que:

Desse enfoque forma parte também a mal-intencionada compreensão dos princípios teóricos de Foucault (a interpretação de sua teoria do poder como beco sem saída a dispositivos onibrançantes sem forma de resistência ou saída possível) e dos de Bourdieu (a interpretação hermética de sua teoria dos campos), a qual reforça o estabelecido, o organizado, o estriado e seriado como única e imóvel possibilidade (RAUNIG, 2007).

As iniciativas de *Transform* propõem uma retomada do lugar da arte na vida social, recompondo a genealogia conceitual tanto da crítica quanto da instituição, uma vez que não se constroem mudanças ignorando os efeitos do poder dominante, muito menos sem analisar o que se evidencia como instituído. Abandonam-se os becos sem saída da lógica disciplinar em busca de linhas de fuga, superando a polarização que reduz a crítica à simples negação ou afirmação das instituições.

Dentre as estratégias possíveis de recomposição crítica, destaca-se a proposta do crítico suíço Brian Holmes, presente em *Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições*, a qual versa sobre ações artísticas que, por inclinação política, afiliam-se a diversos saberes no interesse de formular práticas instituintes. Holmes elabora o conceito extradisciplinar como uma “espiral transformativa” de tropismos e reflexividade: um ciclo tensionado por uma busca fora de si ao encontro da própria diferença e

incompletude identitária. Comenta o autor:

A palavra tropismo transporta o desejo ou necessidade de virar-se rumo a algo além, a um campo ou disciplina exterior; enquanto a noção de reflexividade indica um retorno crítico ao ponto de partida, uma tentativa de transformar a disciplina inicial, de acabar com sua isolamento, de abrir-se a novas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso. Esse movimento de ida e volta ou, melhor, essa espiral transformativa é o princípio operativo do que chamarei de investigações extradisciplinares (HOLMES, 2008, p. 8).

A proposta de Holmes se vetorizada pela transversalidade, a fim de “jogar nova luz sobre os antigos problemas de fechamento de disciplinas especializadas, sobre a paralisia intelectual e afetiva que isto suscita” (HOLMES, 2008, p. 14). Tal modo de atuação se instaura quando os artistas deixam o próprio campo e apreendem métodos de saberes alhures, ampliando suas caixas de ferramenta. A formulação do conceito visa compreender de maneira mais precisa a emergência de investigações em estado de “livre jogo das faculdades”, desdobrando-se em formas híbridas, protocolos conceituais e situações de intercâmbio social. Ativismo, sátira e autogestão convergem-se em novas tecnologias midiáticas, transpondo os efeitos da arte ao domínio compartilhado e político.

Como exemplo dessa dinâmica, Holmes aponta o projeto telemático *Nettime*<sup>23</sup>, o qual consiste em uma das mais importantes listas de discussão entre artistas e teóricos vinculados às mídias digitais no ciberespaço, surgida nos primórdios da *net.art* dos anos noventa, onde foram discutidos aspectos estéticos, éticos e políticos do que poderia instituir a prática artística nas redes. Holmes salienta que a iniciativa compôs “um movimento de mão dupla” ao ocupar um novo espaço de comunicação – sem intermediário institucional – e produzir mudanças nos domínios da arte, crítica e ativismo de esquerda (HOLMES, 2008, p. 8).

São nas estratégias voltadas à potência compartilhada do instituinte que, para Brian Holmes, pode-se vislumbrar uma mudança de perspectiva crítica na arte contemporânea. As práticas artísticas compreendidas desde a perspectiva extradisciplinar são situadas pelo teórico como a terceira fase da crítica institucional, superando a primeira incidência na década de setenta, direcionada aos limites representacionais do campo artístico e outra nos anos 90, que compreendeu a autonomia disciplinar enquanto condição isolada e intransponível na arte.

Sob tais aspectos, o pesquisador vienense Stephen Zepke (2007), tece considerações relevantes a respeito dos pressupostos para uma terceira fase da crítica institucional, bem

---

<sup>23</sup> Disponível em: < <http://www.nettime.org/> >

como a influência da filosofia de Félix Guattari sobre Holmes, propondo, assim, uma ampliação do pensamento crítico transversal a outros âmbitos da arte, para além da esfera tecnocientífica onde previamente se delimita a plena realização da crítica artística em movimento transversal.

Zepke estabelece aproximações face ao paradigma estético presente em Guattari, caracterizado pela produção de diferença no campo prático social (GUATTARI, 1998, p. 145), observando que o novo momento “nem está ligado à instituição que nega, nem a adota como tema obsessivo, mas opera diretamente na vida – ao nível do real – como um processo (resistente) de produção social” (ZEPKE, 2007).

São evidenciadas, assim, influências e similaridades no que tange as assertivas extradisciplinares de Brian Holmes, principalmente em um trecho extraído da obra *Caosmose*, de Guattari:

O choque incessante do movimento da arte aos papéis estabelecidos – já desde o Renascimento, mas, sobretudo, durante a época moderna –, sua proposição a renovar suas matérias de expressão e a textura ontológica dos perceptos e afetos que ele promove, operam, se não uma contaminação direta de outros campos, no mínimo o realce e a reavaliação das dimensões criativas que atravessam a todos. É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades inéditas, jamais vistas, jamais pensadas (GUATTARI, 2006, p. 147).

Com base nesse viés comparativo, o novo momento da crítica pode ser encontrado em diversos procedimentos e linguagens artísticas, sem limitar meios e o teor transformativo já encontrado na própria arte, aqui situada como dinâmica e não disciplina. Como complemento, Zepke direciona sua análise ao observar que:

[...] aqueles ativistas políticos que, como Holmes, pensam que o capitalismo cognitivo é imanente à vida e observam seu biopoder, vendo nele a oportunidade de lançar seu ataque desde o interior, acertam nesse juízo, mas pecam de exclusivistas no que se refere ao mecanismos que consideram adequados para esta tarefa. Não precisamos de restrições! (ZEPKE, 2007).

Deste modo, instituição e movimento não são demarcados como valores díspares, ao passo que a nova atitude crítica inclina-se a estratégias inventivas para uma nova organização/partilha do campo artístico. Tais observações apontam outras vias de ação sobre o que se compreende como crítica institucional, distinguindo-se principalmente de um senso institucional enquanto meio social estanque, sob representação do circuito/sistema hegemônico da arte – este estruturado e solidificado por modos de governar e lugares estriados da realização artística.

No objetivo de tatear soluções para impasses entre o diálogo arte e vida, esta breve explanação indica diferentes olhares sobre o tema da instituição e as implicações que seu domínio disciplinar desperta. Na superação da fragmentação entre os saberes, artistas podem atuar fora de seu campo inventando formas de resistência instituinte.

Encontra-se, então, uma abordagem da crítica institucional que não se exprime como juízo – como uma análise que se posiciona perante o criticado – mas uma crítica enquanto prática implicante, ancorada em “um saber diferencial, incapaz de unanimidade” (FOUCAULT, 2002, p. 12), mas que adquire força justamente ao se opor à desqualificação circundante. Crítica institucional que, em êxodo ao confinamento do sistema artístico estabelecido, vislumbra um novo paradigma, configurado pela dinâmica sócio-política e pela emergência inventiva da arte.

Por essas considerações interligadas à proposta *Buraco*, a poética de contágio torna-se motivação para o pensamento sobre os modos de atuar dentro e fora do campo artístico em uma deriva transformativa distante de isolamentos disciplinares ou institucionais. Um movimento intensivo atravessa lugares, estabelecendo coexistências e diferentes modos de apreensão. Formula-se, assim, uma prática transitante em valores relacionados aos efeitos sobre a vida no desejo de se abrir horizontes instituintes, novos territórios de ação.





Figura 83 - Diagrama para *Buraco*. Desenho vetorial em aplicativo gráfico.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento poético voltado ao contágio está para uma afirmação de existência, uma vontade de participar da realidade que se disputa no contexto urbano. Em suma, trata-se de uma exigência de atuação no espaço que tem a arte como potente meio de ação direta/implicada na esfera comum. O contágio consiste no *tocar junto*, impregnar-se pela alteridade de si e foi nesses anseios que um conjunto adensado de ações foi produzido.

Pelas realizações do presente estudo, destacou-se a necessidade de um fazer intensivo, marcante pela quantidade de realizações poéticas apresentadas. No período de pesquisa correspondente ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, inúmeras leituras e observações no contexto urbano estimularam uma deriva criativa, sendo as realizações incluídas neste documento uma parcela de concepções possíveis e pertinentes aos assuntos e vivências que se teve contato. Por diversos momentos, o processo criativo exigiu do corpo diferentes rotinas, costumes e disposições físicas para a concretização de propostas disparadas por inquietações individuais.

A quantidade de ações condiz com o interesse de relacionar vivências pela vagância com aportes teóricos e filosóficos, primando por uma consistência prática e concreta ao estudo acadêmico. Como um mergulho na intensidade, o corpo foi disposto a diversos estímulos, trajetos e procedimentos, estes motivados pela influência da cidade, pela potencialidade de recursos técnicos e por leituras sobre arte, filosofia e sociologia. Nisso, em cada capítulo foram incluídas contextualizações discursivas elementares à construção do pensamento individual e soluções poéticas que desdobram, a um só tempo, questões específicas e compreendidas no quadro geral de intenções.

No intuito de distribuir os feitos poéticos e os referenciais segundo regiões temáticas, o texto dissertativo sugere uma leitura não calcada pela gradação cronológica, ou sequência hierarquizada de assuntos. Flexionou-se, portanto, um enredamento entre feitos atuais e anteriores, fundamentados pela experiência no presente e pelo pensamento mediante premissas teóricas e de outros artistas. Nessa variedade, as intervenções no espaço compreenderam diferentes qualidades: ora disseminadas, ora sutis; por vezes de grandes dimensões ou com características autorreflexivas. A disposição ao excesso no ensejo poético é considerada uma característica particular e constante no fazer artístico individual, que

estabelece desafios e flexiona capacidades, efeitos diversos. Essa intensidade é vista em reflexo à retomada da atitude investigativa enquanto artista-pesquisador, incitando o atuar no contexto multivalente que é o meio urbano, sem deixar a observação da prática artística nos recortes institucionais.

Durante o Curso de Mestrado em Artes Visuais, segundo a linha *Arte e Tecnologia*, o pensamento sobre as implicações tecnológicas do fazer artístico bem como aproximações sobre a perspectiva pós-humanista/vitalista, a qual suspende binarismos entre cultura *versus* técnica e orgânico *versus* inorgânico, favoreceram as produções sob a tônica do contágio. Atributos relacionados a dinâmicas vivas são também vistos em dados concretos e/ou imateriais como a palavra, a imagem, a arquitetura e o movimento da cidade. Uma vitalidade que anima a “maquinaria” dos signos foi vista em construções discursivas que perfilam os elementos do espaço em sociedade.

O contexto urbano, sob tal recorte, veio a apresentar blocos vertiginosos de estímulo. O corpo se expande como o que afeta e é afetado, conferindo um valor agente também naquilo que se observa. Sob o contágio, o observado adquire a qualidade de signo potente sobre a percepção individual e coletiva. Trata-se de encarar a olhar imbuído de capilaridade estética, atrelada à sensação e ao acontecimento. Diante disso, o fazer artístico esteve envolvido por discursos dos lugares e seus usos, pela pregnância das ruas, além de propagar-se poeticamente sobre os próprios meios da prática.

Sendo assim, o contágio não foi marcado pela discussão de uma linguagem ou tecnologia isolada, mas por resoluções processuais que dão corpo ao desejo de produção, hibridando intenção com os recursos e materiais. O uso da *cartografia* enquanto método para a pesquisa *em artes* relacionou-se à atenção processual da poética, além de traçar analogias com os procedimentos de descoberta por trajetos desempenhados em derivas do contexto urbano. Sua relevância também é considerada por evidenciar outro aporte teórico/crítico para a pesquisa *em artes* institucionalizada, complementar às premissas da *poiética*.

A partir da cartografia, a precisão investigativa se deu pela atenção às potencialidades dos encontros e das linguagens utilizadas. Atrelado a isso, o fazer ancorou-se por esquemas de ação ao dispor, de maneira relacional, vantagens, possibilidades e contradições a fim de aprimorar as proposições artísticas. O emprego de diagramas no processo criativo veio a explicitar tais atributos bem como conferir uma resolução visual aos nexos internos de cada feito/pensamento.

Ainda sobre os alcances conceituais, outro elemento a ser considerado está na aproximação de pensadores sob recorte pós-estruturalista com leituras que favoreceram a compreensão da arte enquanto dinâmica para novas perspectivas, distante da lógica da representação que, mediante os feitos artísticos, estariam para um reconhecimento de ideias *a priori*. Relaciona-se esse ponto de vista aos propósitos de ação, pois foram criados segundo dados circunstanciais ou condições de existência.

Embora a intervenção venha sugerir uma atividade sobre meios passíveis de interferência, a poética aqui desenvolvida pretendeu tomar o espaço como interventor sobre as aspirações artísticas. A influência das circunstâncias sobre as realizações do estudo acabaram por condicionar posturas e usos. A operação do contágio contribuiu, assim, para um olhar analítico sobre as interferências e associações possíveis entre prática e lugar, entre o que pode firmar uma individualidade e o que a faz se transformar em outra coisa.

A intervenção urbana viabiliza a poética visual para fora de seu lugar de reconhecimento. Coloca-se em capilaridade e faz da arte uma atividade engajada no tempo e no espaço. A cidade torna-se um campo vibrátil para a apropriação de elementos visuais e do costume. Provoca práticas diferenciais da caminhada e da observação, torcendo velocidades e direções. Com o decorrer da pesquisa e produção das propostas, outro corpo atuante é modelado por novas experiências que se fundem à rotina diária.

Assim, a exigência relacional pelo *site-specific* também alavancou análises sobre o fazer individual, os meios processuais e linguísticos utilizados, sobre os lugares de apresentação no presente e apreciação posterior.

A problematização da prática artística inserida em um recorte disciplinar/institucional foi levantada principalmente pela discussão do primeiro capítulo em que se coloca o viés de interesse no campo artístico, na sua metodologia. O procedimento do *site-specific* veio a enfatizar a abertura das certezas poéticas para as ocorrências no espaço, instabilizando o vetor de maior influência no conjunto de ações. Os objetos de pressuposto artístico aqui produzidos têm referência ao *site-specific* por não condicionar sua produção e experiência de maneira isolada, mas sempre em diálogo. Diante disso, o contágio se desenvolveu por diferentes jogos relacionais, compreendendo tanto a influência do *artista-pesquisador* no espaço como o próprio espaço perfilando intenções. Emerge uma diluição da hierarquia entre sujeito e objeto, sendo a criação fruto de estímulos externos e internos, pinçados para formar esquemas ocasionais de ação.

Essa discussão provoca um pensar que também é poético, no desafio de alcançar uma estética a qual condiz a um modo de se operacionalizar. Foi na observação de que a escrita é considerada parcela importante da exigência institucional que a proposta *Texto Prático* foi concebida, problematizando as hierarquias entre escrita e imagem, forma e conteúdo. Sendo o texto dissertativo uma produção que vem a alinhar os feitos da pesquisa *em arte*, *Texto Prático* se realiza por hiperconexões de lugares e está presente nas demais realizações de maneira enredada.

Com isso, desempenhou-se outra escrita que acompanha o fazer, nos limites entre o dentro e o fora das exigências institucionais, uma vez que os caracteres que preenchem uma página do presente documento, segundo as formatações técnicas para trabalhos acadêmicos, são lançados a outros lugares, acompanhando o cotidiano de quem a concebeu; poetizando a rotina individual mediante um programa de ação. O olhar sobre o dia-a-dia acaba por conferir qualidades textuais às normas comuns que são desempenhadas coletivamente, sendo a primeira ação deste estudo um justaposição de outro texto, de outra tessitura sobre e para a superfície urbana. O fato de considerar o cotidiano uma textualidade consensuada vem a potencializar posturas táticas que articulam textos diferenciais a partir dos próprios materiais encontrados no contexto.

Os costumes diários pela cidade também são marcantes no experimento *Labirinto*, pela tarefa autoproclamada de aliar o acúmulo de registros aos trajetos errantes da rua. Tal proposta se insere no segundo capítulo voltado à observação de elementos da urbanidade como o movimento pedestre e as imagens/simulacros da cidade. Ressalta-se a pertinência sobre a fundamentação desse capítulo apontando modulações do caminhar (flanar e deriva), considerações sobre a errância na arte contemporânea e a leitura do simulacro enquanto potência do devir. Diante disso, outras duas propostas foram apresentadas, *Transições* e *Jogo dos Sete Erros*, promovidas pelo arranjo de estudos elaborados. Ambas as realizações já apontam para o quadro final de realizações pela projeção/produção de objetos tridimensionais com intrínseca relação com espaços específicos.

No terceiro capítulo, a construção de volumes em aplicativos de modelagem tridimensional para computadores fez emergir uma estética inédita na poética visual até então, explorando um dimensionamento espacial do registro fotográfico, que articula seus limites enquanto imagem plana por distorções e ângulos de visão. Pelas inúmeras possibilidades de modificar e retroceder cada gesto no âmbito de projeção numérica/virtual, as soluções tridimensionais adquiriram a característica de série que derivaram sua visualidade de maneira

experimental e gradativa. Foi nessa prática que se deu o processo de criação para #1, #2, #3, #4, #5 e #6. Por essas realizações, trabalhos artísticos tanto mantiveram-se sob formato de projeção quanto foram concretizadas mediante recursos tecnológicos de planificação para volumes virtuais. Nisso, o desafio de transferir um modelo de computador para materiais concretos também é situado como importante experimento.

A última realização apresentada, de título *Buraco*, veio a tomar as técnicas de projeção tridimensional na intenção de criar efeitos visuais pela captura de imagem fora do recinto de exposição usado para a defesa conclusiva da presente pesquisa. Trata-se da construção de uma visualidade a qual tomou como problemática o que é exposto em lugares especializados, construindo seus desdobramentos poéticos por dados para além do próprio local e também relacionados à estética das demais ações artísticas. Deste modo, *Buraco* vem a prestar relação com o restante executado, marcado pela vivência em espaços sem direto endereçamento ao domínio artístico, lugares estes suspensos de endereçamento analítico. Pelas distorções de uma bifurcação artificial, que vem sugerir um transpasse das paredes da sala de exposição, uma objetualização do fora, a proposta visa a presença da arte tanto dentro quanto fora de seus códigos de apreciação.

O contexto urbano é convertido em signos para a experimentação e manufatura para construir outras perspectivas no real atravessado pela linguagem. Pelas ações realizadas, novas ideias já começam a emergir, não concluindo o processo de individuações que a atividade artística incita. Nessa perspectiva, a arte é vista como uma máquina abstrata porvir como na figura de um gérmen, de virtualidades para o disparo que não cessam de aparecer.

O fazer artístico é visto por intencionalidades que não constrói sua consistência apenas em territórios disciplinares, mas como formas de espacialização na realidade mediante inúmeros recursos e referenciais. Sendo assim, a poética do contágio indica uma deriva extradisciplinar. As propostas lançam possibilidades futuras inclinadas ao desdobramento do lugar da arte diante da vida, para além do instituído que abre dinâmicas instituintes. Pelos entrelaçamentos com a vida comum, outro corpo se forma para vetorizar mais criações em contágio. Os feitos aqui apresentados, portanto, são colocados como marcos de passagem para um compromisso contínuo de situar-se no mundo. Cuidado de si pela invenção de perspectivas.

# REFERÊNCIAS

ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual*. Murcia: Azarbe, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1996

BASBAUM, Ricardo. O artista como Pesquisador. **Concinnitas**: Rio de Janeiro, v. 1, n.9, ano 7, jul, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BLANCO, Paloma (org.). **Modos de Hacer**: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BURROUGHS, William S. **A revolução eletrônica**. Lisboa: Vega, 1994.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: walking as an aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CARVALHO, Eduardo Andrade de. O futuro dos edifícios residenciais e comerciais e o papel dos arquitetos em seu desenho. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. 2012. Disponível em <<http://www.renderingfreedom.com/2012/12/o-papel-dos-arquitetos-diante-do.html>>. Acessado em 10 de fev. 2013.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas** – anos 60/70. Ed: Zahar, 2006.

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

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

\_\_\_\_\_. **La Deriva situacionista**. Documentos situacionistas, 1958. Disponível em <<http://www.saladobradica.art.br/2009/07/la-deriva-situacionista-por-guy-debord.html>>. Acessado em 20 de jan. 2013.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um Guia Prático para o Desvio**. 1956. Disponível em <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>>. Acessado em 21 de mar. 2012.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: Logique de la Sensation, ed. de la Différence. Minuit: Paris, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 3. São Paulo: 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 3, 1997.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan/jun, 2008.

FERVENZA, Hélio. **Primeiras Apresentações e Pontuações Recentes**. 2006. Disponível em <[http://www.heliofervenza.net/arquivo/pontuacoes/museu\\_vm/museu\\_vm\\_texto.htm](http://www.heliofervenza.net/arquivo/pontuacoes/museu_vm/museu_vm_texto.htm)>. Acessado em 23 de out 2013.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I**: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. O que é crítica? **Cadernos da FFC**: Foucault – História e os destinos do pensamento. UNESP-Marília publicações. Marília, v. 9, n. 1, 2000.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Arte a UERJ. Rio de Janeiro v. 2, n. 13, dez. 2008.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GROSSMAN, Vanessa. **Arquitetura e o Urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume, 2006.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.



- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze**: um aprendizado em filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Arte a UERJ. Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, jul. 2008.
- CATTANI, Icléia. **Pensamento Crítico**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- IVERSEN, Margaret. **Photography After Conceptual Art**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Org.) **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.
- KASTRUP, V.; BARROS, R. B. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro, dez. de 1984.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte & Ensaios**, nº 17, eba/ufrrj, dez. de 2008.
- LEFÉBVRE, Henri. **O direito à Cidade**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- \_\_\_\_\_. **A revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- LOURAU, R. O instituinte contra o instituído. In: ALTOÉ, S. **René Lourau**: analista institucional em tempo integral. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MARZONA, Daniel. **Conceptual Art**. Köln: Taschen, 2005.
- MICHELLI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- O'SULLIVAN, Simon. **Art Encounters Deleuze and Guattari**: Thought Beyond Representation. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PALLAMIN, Vera (org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, n. 8, 1997.

\_\_\_\_\_. A poiética em questão. Tradução: Sonia Taborda. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 13, n. 21, mai, 2004.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

RAUNIG, Gerald. **Prácticas instituyentes nº 2: la crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente**, 2007. Disponível em <<http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>. Acessado em 6 de jul. 2012.

\_\_\_\_\_. **Prácticas instituyentes: fugarse, instituir, transformar**, 2006. Disponível em <[http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es/#\\_ftn14](http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es/#_ftn14)>. Acessado em 6 de jul. 2012.

RIO, João do. **A Alma Encantadora das Ruas**. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

ROCHA, Francisco G. L.. **Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto: análise textual e prototextual**. 2011. 413 f. Tese (Crítica Literária). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental da América: produção do desejo na era da cultura industrial**. 1987, Tese. De Doutorado em Psicologia Social. Pontifícia Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social.

ROMAGNOLI, Roberta C. R. A Cartografia e a Relação Pesquisa e Vida. **Revista Psicologia & Sociedade**; 21 (2): 166-173, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade**. In: ARAUJO, Denize Correa (Org.). *Imagem (Ir) realidade: comunicação e cibermídia*. Porto Alegre: Sulina, 2006

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 1996.

TEIXEIRA, José. **Pesquisa, teoria da arte e investigação (pensar para fazer – realizar para refletir)**. In: QUARESMA, José (org). *Investigação em Arte e Design. Fendas no Método e na criação*. Madeira: CIEBA, 2011.

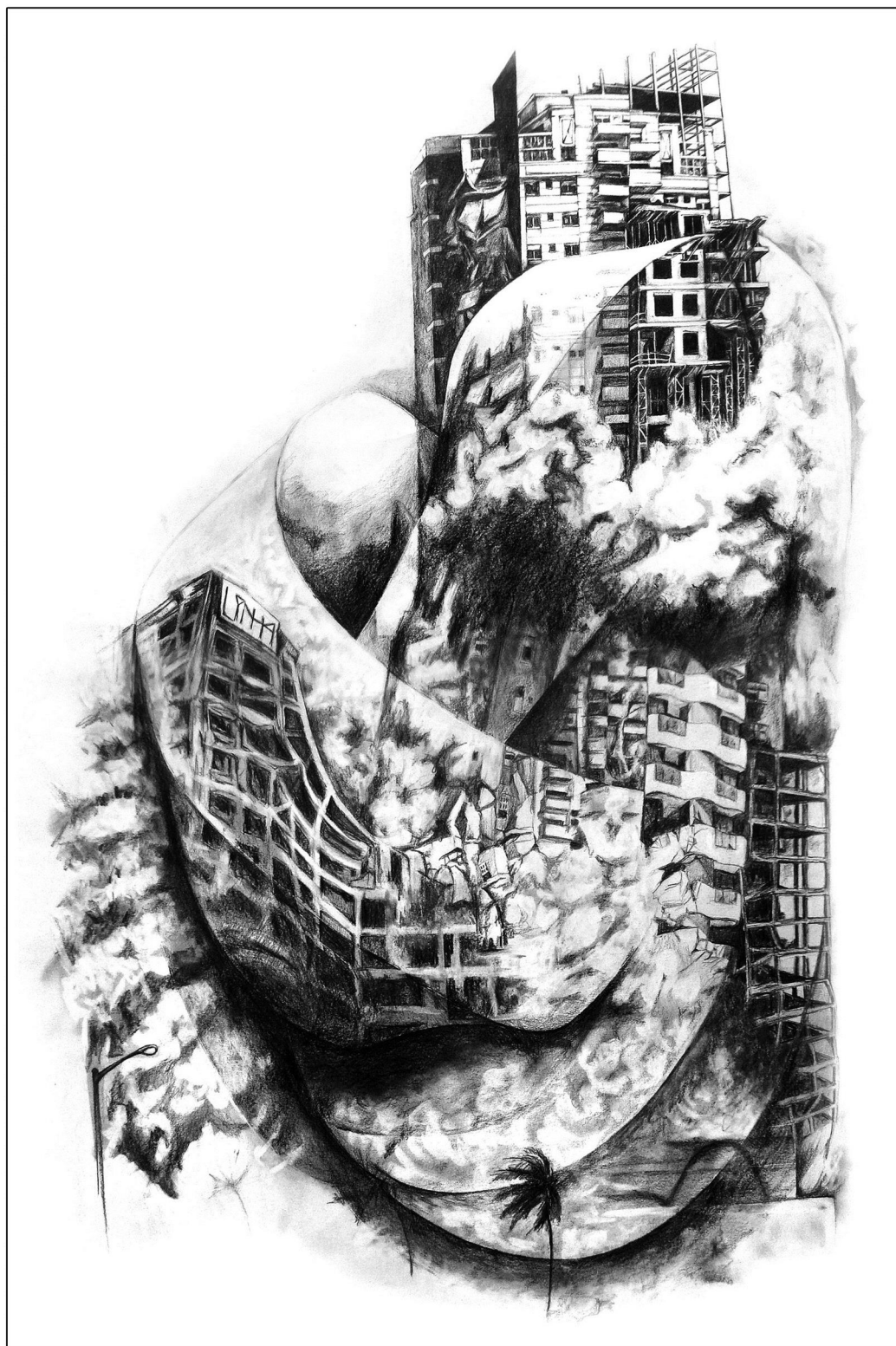
WILHEIM, Jorge. **Mão escondida projeta arquitetura medíocre**. *Jornal a Folha de São Paulo*. Abril de 2008. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1883>>. Acessado em 24 de fev. 2013.

WOODS, Lebbeus. **War and Architecture: The Sarajevo window**. 2011. Disponível em <<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/02/war-and-architecture-the-sarajevo-window/>>. Acessado em 21 de mar. 2012.

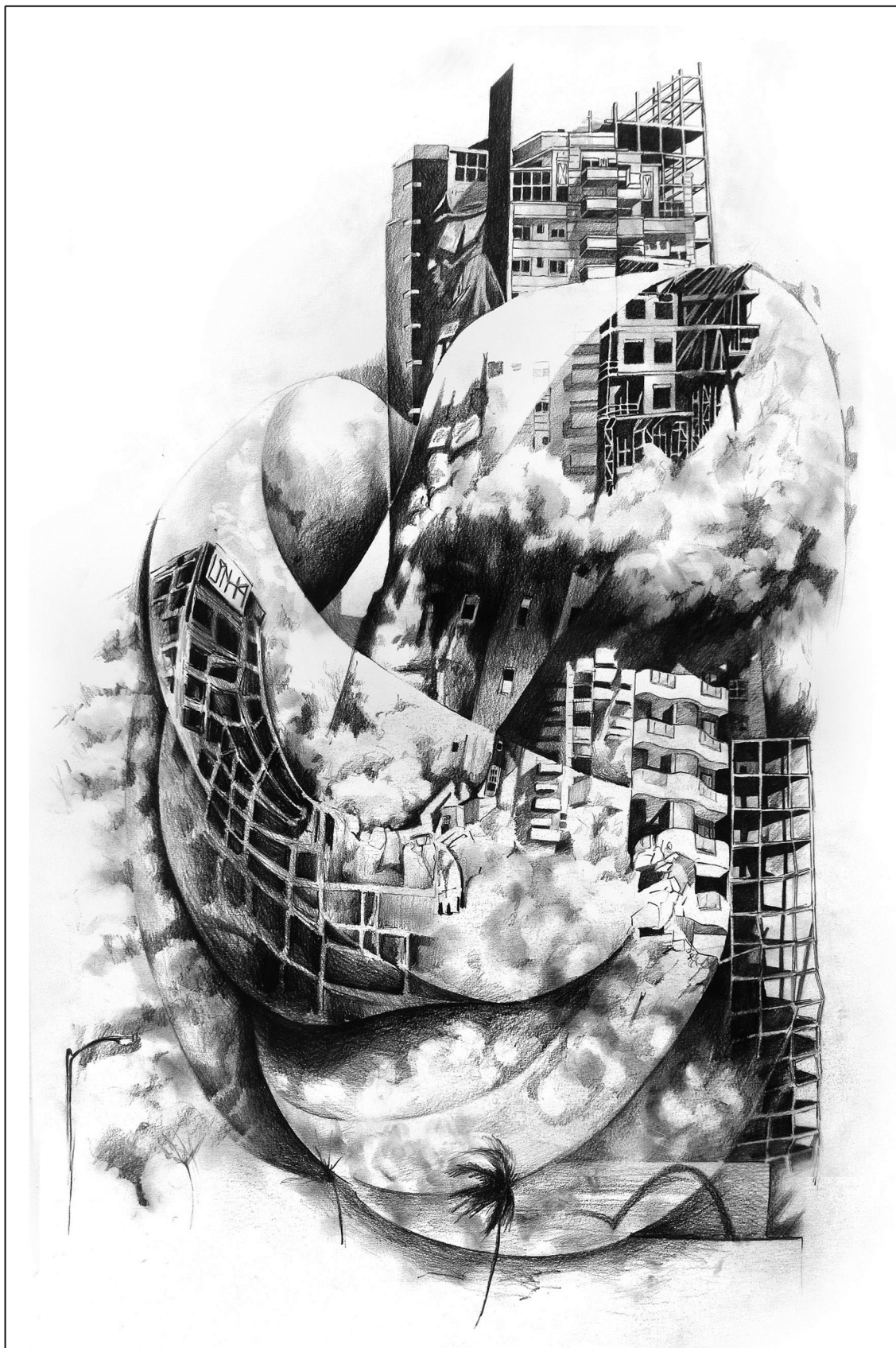
ZEPKE, Stephen. **Art as Abstract Machine**. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. Nova Iorque: Routledge, 2005

\_\_\_\_\_. **Hacia una ecología de la crítica institucional**, 2007. Disponível em <<http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es>>. Acessado em 7 de jul. 2012.

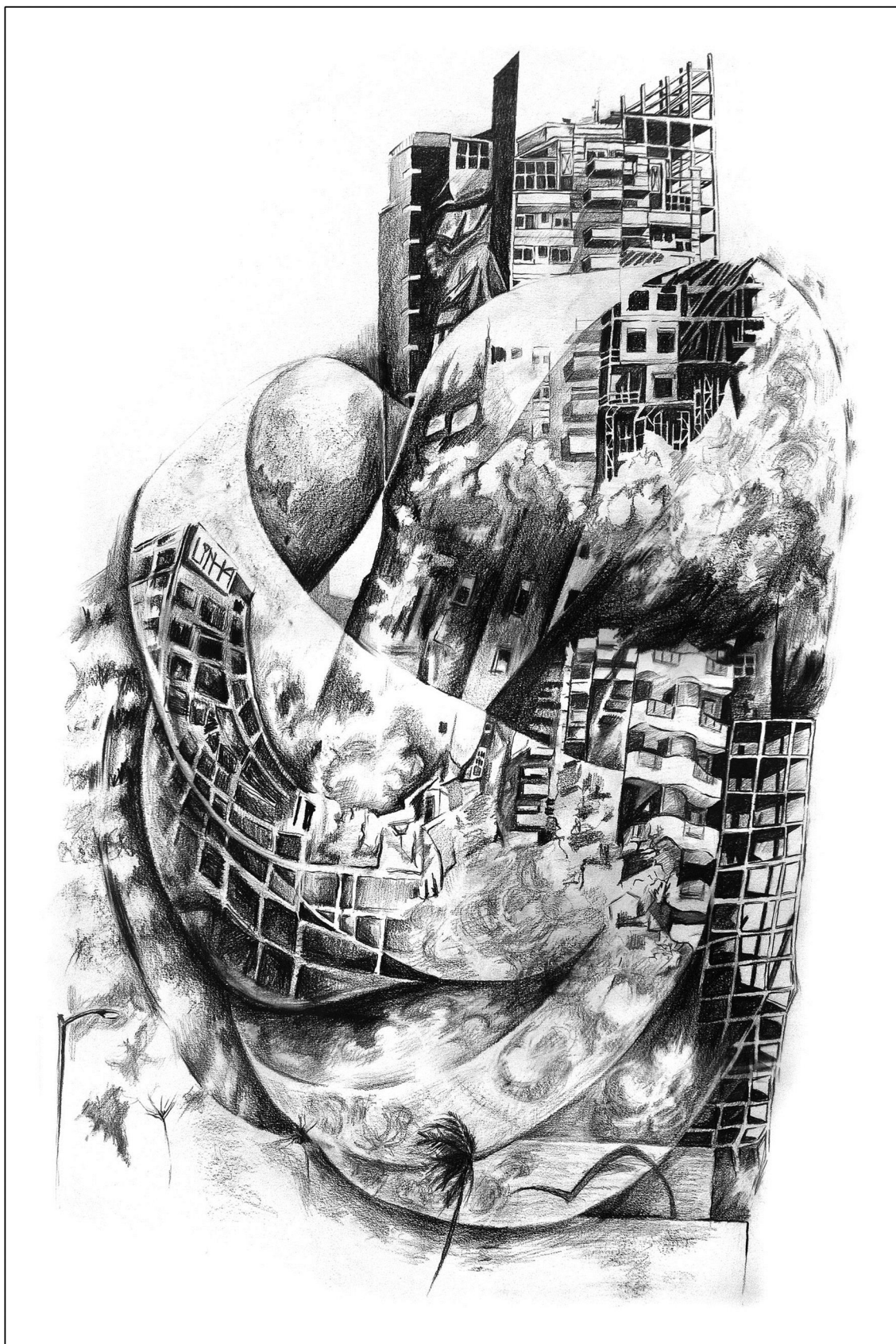
APÊNDICE A  
CÓPIAS MANUAIS DE *TRANSIÇÕES*



Por Luana Oliveira, 75 X 50 cm, lápis sobre papel. 2013.



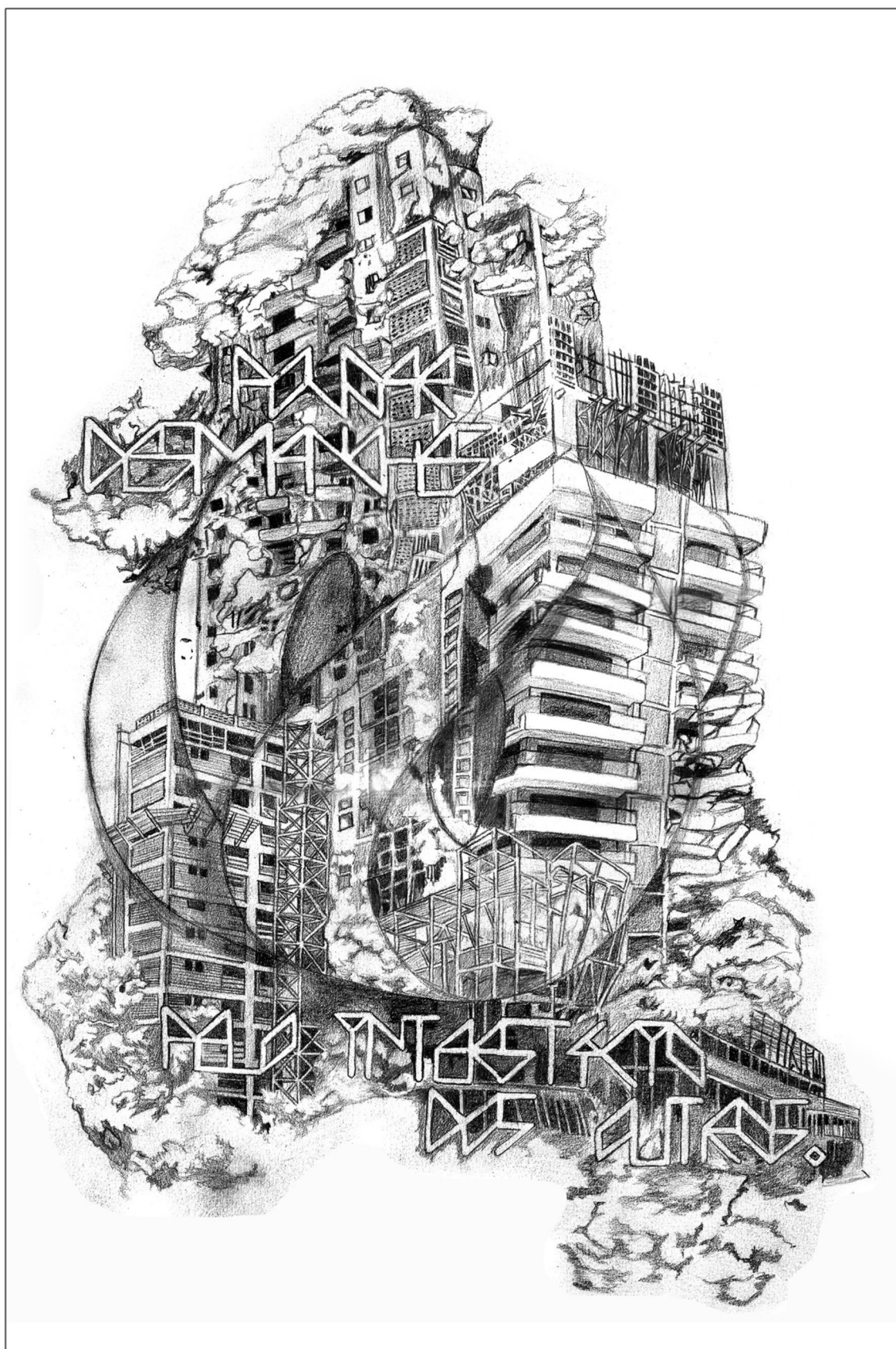
Por Jorge Gularte, 75 X 50 cm, lápiz sobre papel. 2013.



Por Alessandra Giovanella, 75 X 50 cm, lápis sobre papel. 2013.

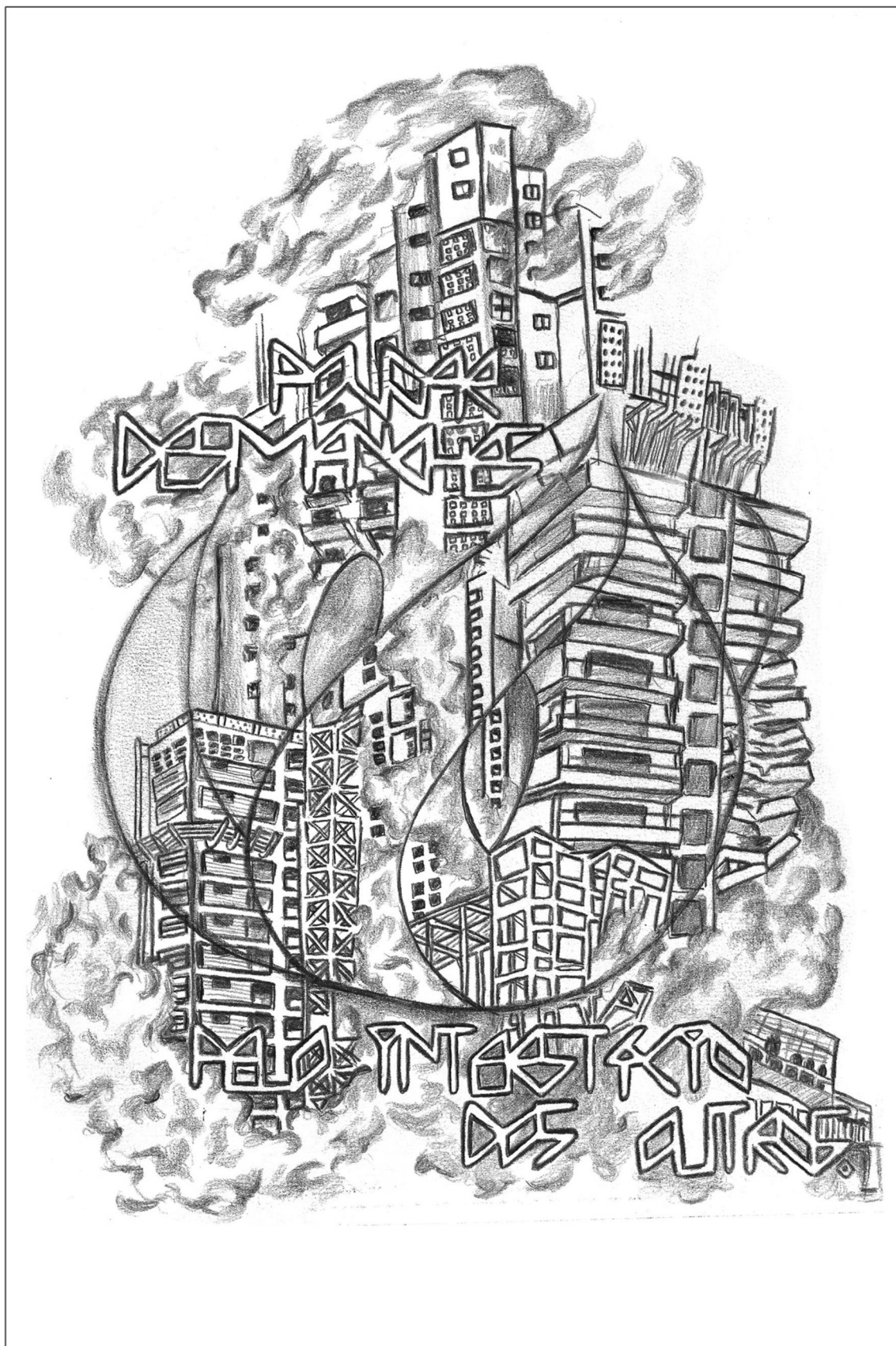


Por Rafael Heinen, 75 X 50 cm, lapis sobre papel. 2013.



Por Maurício Pergher, 32,5 X 25 cm, lápis sobre papel. 2013.





Por Hargner Saenger, 16, 25 X 12,5 cm, lápis sobre papel. 2013.

# APÊNDICE B

## SOLUÇÕES VISUAIS DE *JOGO DOS 7 ERROS*



Solução 1 de Jogo dos Sete Erros. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 23 X 21,5 cm. 2013.



Solução 2 de *Jogo dos Sete Erros*. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 28,5 X 39,5 cm. 2013



Solução 3 de *Jogo dos Sete Erros*. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 40,5 X 27,5 cm. 2013



Solução 4 de *Jogo dos Sete Erros*. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 19 X 24 cm. 2013



Solução 5 de *Jogo dos Sete Erros*. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 17 X 15 cm. 2013



Solução 6 de *Jogo dos Sete Erros*. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 40 X 28 cm. 2013



Solução 7 de *Jogo dos Sete Erros*. Adesivo sobre propaganda imobiliária. 30 X 23 cm. 2013

**APÊNDICE C**  
**DVD COM MATERIAL AUDIOVISUAL**