

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

**MULTITERRITÓRIOS E ENTRECruzAMENTOS
HÍBRIDOS EM UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA *IN SITU***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maria das Graças Garcia Poll

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

MULTITERRITÓRIOS E ENTRECruzAMENTOS HÍBRIDOS EM UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA *IN SITU*

Maria das Graças Garcia Poll

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais,
do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

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

A Comissão Examinadora abaixo assinada aprova a Dissertação de Mestrado

**MULTITERRITÓRIOS E ENTRECruzAMENTOS HÍBRIDOS EM
UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA *IN SITU***

Elaborada por
Maria das Graças Garcia Poll

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi – (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Prof. Dr. Holgonsi Soares Gonçalves Siqueira – (UFSM)

Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro – (UFJF)

Santa Maria, RS, Brasil, 31 de março de 2015.

RESUMO

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

MULTITERRITÓRIOS E ENTRECruzAMENTOS HÍBRIDOS EM UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA *IN SITU*

AUTORA: MARIA DAS GRAÇAS GARCIA POLL
ORIENTADORA: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 31 de Março de 2015.

A presente pesquisa em Poéticas Visuais na linha de pesquisa Arte Tecnologia envolve a questão da multiterritorialidade a partir do entrecruzamento de espaços singulares, caracterizados por linguagens específicas em meios analógicos e digitais, gerando a reconfiguração de outros espaços, híbridos, que nascem dos fluxos e encontros a partir de práticas artísticas diversas. Com base em uma experiência anterior em coletivo artístico, vinculada às questões da produção em arte e da ocupação de espaços não institucionalizados na cidade, o estudo conduz à experimentação de propostas *in situ* para um local/lugar depositário de memórias e vivências oriundas desta trajetória. Remetendo ao ambiente cultural da cidade e sua história, buscou propor a geração de novas potencialidades perceptivas para aquele espaço, por meio da participação de uma coletividade, o que compõe, igualmente, a relevância do estudo. A instalação *in situ* se caracteriza por ser uma obra apresentada de forma temporária, vinculada a um lugar/local específico e único, sendo que a apresentação do trabalho se deu de forma efêmera e transitória em uma relação espaço-temporal. A condução da pesquisa esteve embasada em autores como Carvalho (2005); Haesbaert (2004); Plaza (1998); Santos (1991); Cauquelin (2007); Bourriaud (2009); Barros (1998; 1999), entre outros, para abordagem dos conceitos envolvidos.

Palavras-chave: Multiterritórios, Instalação *in situ*, Hibridismo, Arte e Tecnologia.

ABSTRACT

Master's Thesis
Graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

MULTIPLE TERRITORIES AND HYBRIDS CROSSOVERS IN AN “IN SITU” ARTISTIC EXPERIENCE

AUTHOR: MARIA DAS GRAÇAS GARCIA POLL

ADVISER: Reinilda de Fátima BerguenmayerMinuzzi

Defense Place and Date: Santa Maria, March 31, 2015 March 31, 2015

The present Visual Poetry research about technology art involves the multiple territories issues starting from the intersection of singular spaces, characterized by specific languages in analog and digital media, generating the reconfiguration of hybrid spaces that comes from the flows and the meetings of diverse artistic practices. Based on previous experience in artistic collectivity, linked to issues of production in art and occupation of non-institutionalized spaces in the city, the study leads to experiencing proposals “in situ” for a local/a depository place of memories and experiences resulting from this trajectory. Referring to the cultural environment of the city and its history, we tried to propose the generation of a new perceptual capability for that space, through the collectivity participation, which are also relevant in this study. The installation is characterized by a temporarily displayed work. This work's presentation takes place in ephemeral and transitory space-time relation ship. The conduct of the research was based on authors as Carvalho (2005); Haesbaert (2004); Plaza (1998); Santos (1991); Cauquelin (2007); Bourriaud (2009); Barros (1998, 1999), the approach of the concepts

Key-words Multiple territories, Installation in situ, hybridization, art and Technology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Arquitetura com vista para sede da Secretaria da Cultura de Santa Maria	16
Figura 2 - Arquitetura com vista para Ateliê do Grupo da Estação	17
Figura 3 - Arquitetura com vista da frente do complexo da Estação	17
Figura 4 - Arquitetura com vista da plataforma de embarque	17
Figura 5 - Arquitetura com vista principal frente e plataforma	18
Figura 6 - Cartaz/folder de divulgação da Ação#1 e do evento MIXturação na Gare, 2014	19
	19
Figura 7 - Texto de Divulgação da Ação#1 na Gare, 2014.	
Figura 8 - Divulgação da Ação#1 no local, Gare, 2014.	20
Figura 9 - Registro das janelas da Ação#2 In[comum] na Gare, 2015	21
Figura 10 - Imagem com sobreposições de tempos distintos	22
Figura 11 - Participante interagindo no local da Ação#1	26
Figura 12 - Registros de março/2014 com interação de participantes e sua inserção na imagem	28
Figura 13 - Participantes da Ação#1 interagindo com meios analógicos/digitais e nas redes sociais	30

Figura 14 - Passantes no espaço do prédio em ruínas na Gare	32
Figura 15 - Captação da circulação de passantes no local	33
Figura 16 - Visualização do prédio no espaço em Projeto 3D	33
Figura 17 - Visualização do local e entorno através de Projeto 3D	34
Figura 18 - Evento “Arte na Estação”, 1994.	34
Figura 19 - Eventos ocorridos na Gare	40
Figura 20 - Interação dos participantes via Internet	57
Figura 21 – Manifestações comentadas dos participantes via Internet	57
Figura 22 - Interações dos participantes no local de realização da ação artística	58
Figura 23 - “Plataforma de tempos”, imagem composta com sobreposições.	67
Figura 24 - Registro de Passantes em Evento Cultural na Gare, 2014, Estação Férrea, Santa Maria	68
Figura 25 - Inserção da imagem dos participantes da Ação #1 na composição de imagem apresentada na Ação #2.	69
Figura 26 - Participantes na Ação#1, 2014 , Estação Férrea, Santa Maria	70

Figura 27 –Registros na Ação# 2, 2015, Estação Férrea, Santa Maria	71
Figura 28 - Participação do Público na Intervenção na Gare, Santa Maria, 2014.	71
Figura 29 - Relatos e comunicações no local com mensagens escritas de ordem política/social	72
Figura 30- Passantes e participantes no local, dia e noite, 2014/2015. Gare, Santa Maria	73
Figura 31 - Público passando na Ação#2, 2015, Gare, Estação Férrea, Santa Maria	74
Figura 32 - Participação do público na Ação #1, 2014	74
Figura 33 - Registros deixados na Ação#1, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria	75
Figura 34 - Registros deixados na Ação#1, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria	75
Figura 35 - Imagens aplicadas nas janelas do espaço na Ação#2, 2015, Gare, Santa Maria	78
Figura 36 Espaço da Instalação na Ação#2, 2015, Gare, Santa Maria	79
Figura 37 - James Turrell, Roden Crater, 1974. Fonte:< http://flavorwire.com/52606/daily-dose-pick-james-turrell >	90
Figura 38 - Obras de Bruce Nauman, « <i>Live-Taped Vídeo Corridor</i> », 1970; e Gordon Matta-Clark Anarquitectura, 1973, respectivamente respectivamente Fonte: http://proyectoidis.org/brucenauman/vhttp://antropoantro1.hospedagemdesites.ws/site/category/arte-contemporanea/page/21/ >	91

Figura 39 - <i>Photo-souvenir</i> . “ <i>Manifestation3</i> ”, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967. Fonte : < http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/451.html >	92
Figura 40 - Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970. < http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm >	94
Figura 41 - Registros Intervenção, Ação#1, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria	96
Figura 42 - Detalhe da imagem na janela e registros da Intervenção Ação #2, 2014/2015, Gare, Estação Férrea, Santa Maria	96
Figura 43 - Interações via internet na Ação#1	97
Figura 44 - Interações via internet na Ação#1	97
Figura 45 - Interações via internet durante Ação#1	98
Figura 46 - Matadouro Vila Mariana, São Paulo. Projeto Arte/Cidade – Cidade sem Janelas Fonte: < http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/21_02.htm >	99
Figura 47 - Produção de Cássio Vasconcellos para “Cidade sem Janelas”, no Projeto Arte/Cidade, São Paulo, 1994. Fonte: < http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/21_02.htm >	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1.....	15
AÇÃO POÉTICA: FLUXOS E TRANSITORIEDADE EM MULTITERRITÓRIOS.....	15
1.1 Constituição da poética e seus desdobramentos.....	26
1.2 Passagens efêmeras em deslocamento.....	35
1.3 Ações partilhadas e interações.....	45
Capítulo 2.....	52
POÉTICAS HÍBRIDAS: CONSIDERAÇÕES E ABERTURAS.....	52
2.1 Entrecruzamentos e hibridismos: territórios em mutação.....	60
2.2 Intervenção: espaço, objeto e sujeito mobilizados.....	68
Capítulo 3.....	81
MULTITERRITÓRIOS EM ENTRECruzAMENTO.....	81
3.1 Multiplicidades em pauta: olhares sobre o território e o espaço....	81
3.2 Territórios artísticos: implicações na constituição de uma Poética.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	104

INTRODUÇÃO

O presente estudo relata a constituição de uma produção em Poéticas Visuais que envolveu a reflexão acerca de conceitos como território/espço, hibridismo e seus cruzamentos no contexto de ações artísticas. Buscou, neste sentido, pensar os entrecruzamentos de espaços diversos a partir da ocupação, apropriação, e deslocamentos de/entre territórios singulares, através da realização de ações/intervenções com uso de tecnologias analógicas e mídias digitais na constituição de registros e relatos híbridos. Tais experiências artísticas foram realizadas em um local determinado, como instalação *in situ*, e buscaram vincular domínios heterogêneos, gerando multiterritorialidades potencializadas a partir de sua instauração.

A experiência pessoal como artista, focada na dimensão espacial (escultura) como integrante (durante cerca de duas décadas) do coletivo artístico denominado Grupo da Estação¹ instigou a refletir acerca das noções de lugar e espaço, a explorar suas potencialidades, bem como a buscar compreender as concepções de território e seus deslocamentos possíveis.

Dessa forma, o tema partiu dessa experiência anterior cujas questões já remetiam à ideia de conectar territórios como o da arte e do lugar, que são também pertinentes à reflexão conduzida nesta pesquisa de Mestrado em Artes Visuais. Tal manifestação centrou interesse em determinado local/lugar depositário de memórias e vivências próprias, oriundas desta trajetória, o espaço da Gare (Estação Férrea). Sendo assim, este estudo envolveu desde ações neste espaço, diversamente habitado e político, como potenciais questões surgidas na participação do público.

Nesse âmbito, foi problematizada a questão da produção poética e os modos de espacialização deste fazer situado na especificidade do local. Buscou-se, portanto, discutir sobre o modo específico da instalação *in situ*, como esta opera no e com o espaço e a instauração da proposta em

¹ Grupo da Estação: Coletivo artístico formado em 1996 em Santa Maria, RS, junto ao Atelier da Gare, por diversos integrantes oriundos, principalmente do Curso de Artes Visuais/UFSM.

Função da escolha de um lugar com identidade específica e significação no contexto da cidade.

Neste estudo a abordagem utilizada para conduzir a pesquisa em torno do contexto arte contemporânea, focada nas tecnologias atuais e na participação e/ou interação do público na produção de arte pressupõe uma interconexão constante entre prática e teoria a partir de um ponto de vista pessoal. Assim, em termos metodológicos, foram estabelecidos parâmetros iniciais como ponto de partida com embasamento em textos organizados por Brites/Tessler (2002) pelas reflexões de Lancri, Tessler e Rey.

Em um primeiro momento as fontes de referências foram arquivos públicos e privados, selecionando imagens analógicas e digitais para constituir um arquivo imagético particular, o qual foi ampliado por meio da elaboração própria de registros (em câmera digital e em dispositivo móvel) do local onde foram realizadas as ações artísticas, objeto deste estudo. Igualmente foram experienciadas as ferramentas tecnológicas constituintes, explorando a edição e manipulação digital dos arquivos iniciais, gerando novas imagens. Desses dados, elegeram-se elementos que dialogassem com os objetivos e motivações do estudo, a partir dos arquivos organizados de grupos de imagens, gerando um conjunto final, híbrido, de imagens digitais impressas e para projeção, além de produções em vídeo. Dessa forma, por meio de uma pesquisa de campo, bibliográfica e imagética, foi idealizada a viabilidade e a aplicabilidade deste conjunto no espaço/lugar da ação.

O uso da fotografia foi o ponto de conexão e dos cruzamentos no processo de criação que inclui a observação analisando um conjunto de registros do acervo fotográfico, bem como as produções das imagens durante as ações, durante a reflexão, seleção e edição das imagens, desde o esboço do projeto à intervenção propriamente dita. O entrecruzamento destes espaços implica em contaminações por meio das ações experienciadas, seja em sua constituição ou em sua apresentação e significação, potencializados pela experiência artística híbrida.

O texto foi organizado em três capítulos. No primeiro, com a intenção de situar a proposta como uma instalação, a definição dos conceitos em torno do assunto é de interesse e importante significação. Para tanto, com o propósito

de empregar o uso destes termos, buscou-se a contribuição nos textos de autores como Carvalho (2005), onde a autora discorre sobre a problemática da instalação na arte contemporânea, cuja atenção para este estudo deu-se, sobretudo, em relação à concepção de *in situ*. Da mesma forma, as reflexões de Tedesco (2009), que, trata de questões também de interesse acerca de instalações, fotografia, projeções de imagens sobre paredes e sobreposições no espaço urbano, contribuindo na constituição dos conceitos operatórios da pesquisa. Complementando, as concepções de Krauss (1984) no texto “A escultura no campo ampliado”, abordam o assunto envolvendo escultura, paisagem, arquitetura, pós-modernismo.

O Capítulo 2 traz algumas abordagens de autores na área de arte e tecnologia e tem como objetivo central a discussão acerca de conceitos envolvidos nas concepções de hibridismos a partir de dispositivos e de tecnologias analógicas e digitais na elaboração de imagens compostas. Da mesma forma, busca dimensionar tais concepções existentes e a possibilidade de criar conexões a partir de entrecruzamentos que ocorrem através do envolvimento do espectador no tempo e espaço, em contato com a produção artística. Também abarca abordagens de autores da área de arte e tecnologia que corroboram para as conceituações, como as propostas por Couchot (2003), no sentido de produção de imagens decorrentes da hibridização da relação entre o real e o virtual.

Após, o terceiro capítulo traz à discussão questões e delimitações acerca do conceito de território, seus desdobramentos e suas implicações para o campo da arte. Tal conceito tem se mostrado fundamental no debate contemporâneo em diversas áreas e também é abordado nas Artes Visuais em seus diferentes processos. Da mesma forma, o capítulo abarca alguns aspectos envolvidos nas concepções de local/lugar e espaço que são de interesse para o estudo. Cabe destacar que as abordagens envolvem vários pensadores, incluindo geógrafos como Santos (1991; 1986) e Haesbaert (2004) e especialistas da área das artes como Bulhões (2004; 2011), Castello (2005), Barros (1998; 1999), Buren (2001).

Encerrando o texto, as considerações finais analisam as ações realizadas e as contribuições do estudo para o campo, bem avaliam os reflexos

da experiência artística vivenciada na instalação *in situ* no que tange à produção poética pessoal.

CAPÍTULO 1

AÇÃO POÉTICA: FLUXOS E TRANSITORIEDADE EM MULTITERRITÓRIOS

O presente capítulo discorre acerca da construção plástica da pesquisa e aponta as motivações que levaram à configuração das intervenções artísticas na constituição da poética pessoal, buscando apresentar e refletir sobre os conceitos implícitos no estudo, seja referente ao lugar de sua instalação, seja acerca dos aspectos estéticos e de significados das imagens geradas ou mesmo da construção processual e prática da proposta como um todo.

As ações artísticas desta pesquisa se realizaram na Gare, antigo complexo da Estação Férrea de Santa Maria, atualmente desativado, e que foi construído em 1885, fazendo parte, naquele momento, da importante “malha ferroviária” que ligava o Rio Grande do Sul ao resto do país. O conjunto arquitetônico onde se encontra o prédio em ruínas está localizado no final da Avenida Rio Branco, próximo ao centro urbano, onde se encontra parte do patrimônio histórico de Santa Maria, testemunho de uma época de intenso desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade.

O lugar pode ser “visto” hoje como uma espécie de ruína, em abandono. É um local que se tem grande proximidade, tendo em vista o convívio de longo tempo como integrante de um coletivo artístico sediado no mesmo espaço, possuindo, igualmente, significados na história de vida familiar e pessoal.

De forma geral, Estação é um lugar de circulação de pessoas que chegam e que vão; relaciona-se inerentemente à ideia de movimento, implicando em mudanças na paisagem, observada nas janelas do lugar ou nas janelas do trem, pois quando se passa e se olha o local, percebem-se seus fluxos; é como apreciar uma paisagem ou viver a experiência do passar anônimo, marcada pelo que se pode ver, servindo de guia e contraponto do percurso.

Foi a partir de questionamentos surgidos acerca do esmorecimento de tudo que circunda a infra-estrutura da Gare, seja em aspectos físicos e/ou imateriais, seja pelos deslocamentos percebidos no cotidiano com relação ao lugar e seus diferentes usos e ocupações, que surgiu o interesse para efetivação de uma proposta artística no local. Dessa forma, a Gare, elegida para a constituição desta poética, antes um espaço arquitetônico funcional e definido, agora se vê transmutada em lugar de passagem, onde a arte também pode se fazer presente. Este é pelo menos um dos pontos de vista lançados pela pesquisa aqui conduzida.

Com esse olhar partiu-se da ideia de desenvolver uma proposta artística, levando-se em conta a experiência anterior como escultora com foco nas questões espaciais do local e da convivência no ambiente, a Estação. A escolha do local, a ruína, provém do valor simbólico, pela questão espacial e de representação de modo a abarcar o lugar, o tempo, a memória, as vivências, particulares e coletivas na proposta. Desta forma foi pensada a instauração da obra em formato de instalação e intervenção no espaço. Vale lembrar que o mesmo é usado para diversas finalidades, assim, estaria disponível a todos os públicos, desde aqueles que residem na região, aos que utilizaram o local no passado, como os viajantes e funcionários da Estação Férrea, os passantes do cotidiano, o público da comunidade artística e os demais manifestantes de vários segmentos da sociedade (Figuras 01 a 05).



Figura 01 - Arquitetura com vista para sede da Secretaria da Cultura de Santa Maria



Figura 02 - Arquitetura com vista para Ateliê do Grupo da Estação



Figura 03 - Arquitetura com vista da frente do complexo da Estação



Figura 04 - Arquitetura com vista da plataforma de embarque



Figura 05 - Arquitetura com vista principal frente e plataforma.

A proposição artística objetivou abarcar tanto a percepção sobre o lugar quanto a interação na intervenção, de modo a promover a possibilidade de criar um diálogo entre espaço, tempo e espectador, o qual movia a intencionalidade do trabalho. Partindo destes princípios surgiram interrogações como: “o que usar para relacionar o tema com a criação das imagens”, ou “para que fazê-las?” “para quem?” “para onde?” “o trabalho incitaria ou estimularia algo?” “o que instigaria nas pessoas?”.

A partir destes questionamentos escolheu-se a fotografia como ponte e meio de trocas entre o público e o lugar para desenvolvimento do trabalho. Assim, foram planejadas duas ações de intervenção/instalação. A primeira intervenção “Ação #1 Inter[ação] Lugar de Passagem”, na qual foram apresentadas imagens trabalhadas digitalmente e aplicadas em suportes transparentes, simulando o formato de filme fotográfico analógico (tiras de negativos fotográficos), que foram dispostas nas portas e janelas do lugar. Através das imagens, aborda-se o tema, relacionando a arte ao espaço da Estação Férrea. Estas transparências junto ao ambiente modificado com objetos e mobiliário da época em que a Estação funcionava (duas mesas escrivaninhas, cadeiras, uma máquina de datilografia, uma caneta de pena para nanquim, um mata-borrão, uma caixa de arquivo com papéis amarelados pelo tempo, entre outros) compuseram a instalação. Como a ação foi realizada em paralelo com o evento cultural “Mixturações”, dividindo o espaço com o mesmo durante parte da tarde e noite, causou curiosidade, interesse e estranhamento aos frequentadores do lugar e do evento, chamando atenção para outros aspectos que compunham a história do local (Figuras 06, 07, 08).



Figura 06 – Cartaz/folder de divulgação da Ação#1 e do evento MIXturação na Gare, 2014.

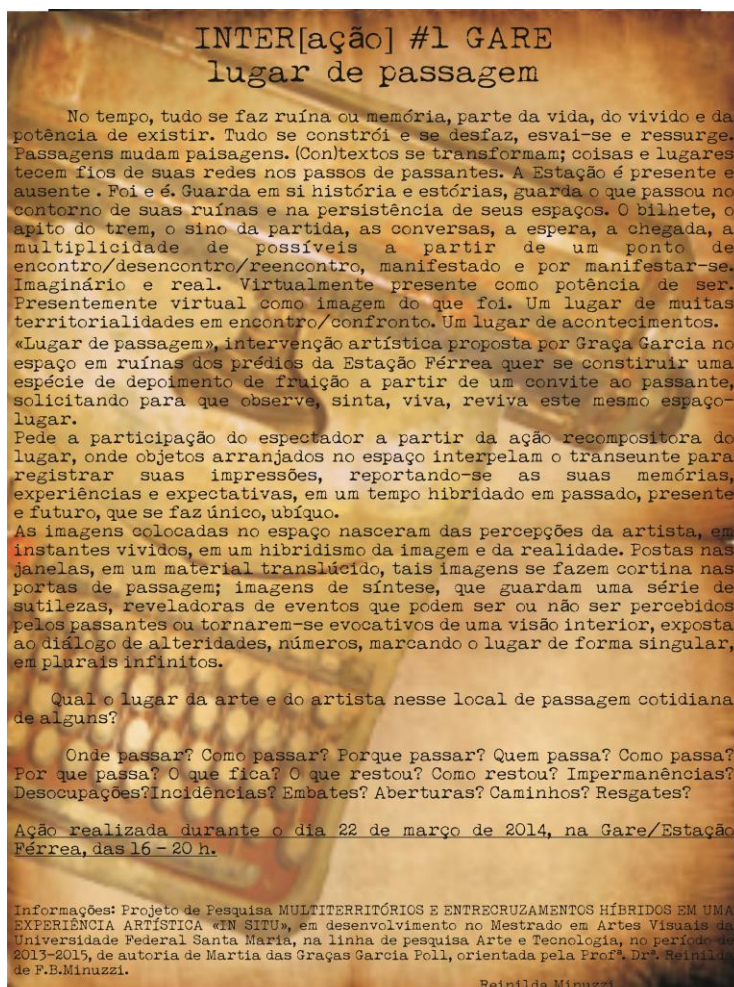


Figura 07 – Texto de Divulgação da Ação#1 na Gare, 2014.

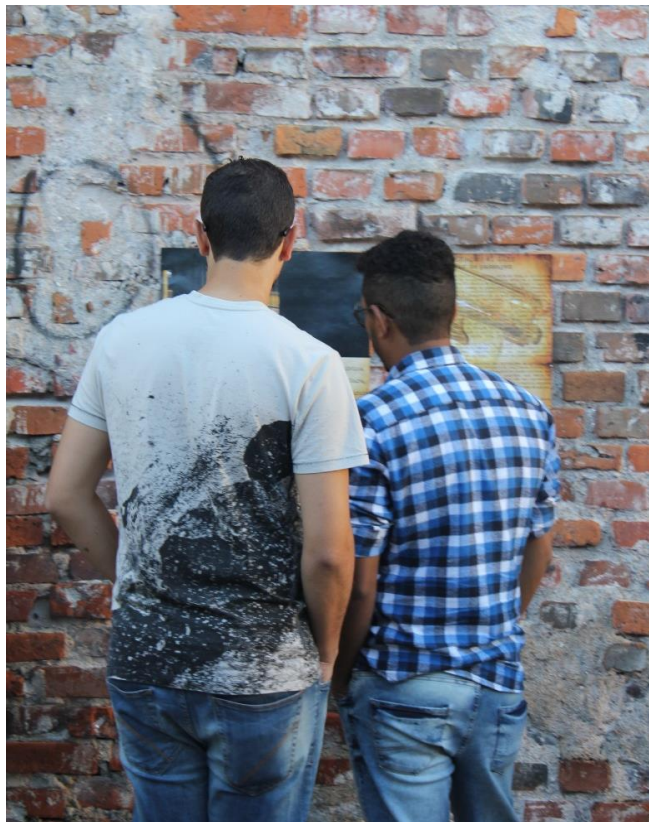


Figura 08 –Divulgação daAção#1no **local**, Gare, 2014.

Na segunda intervenção, “Ação #2 In[Comum]”, apresentou-se um painel com as fotografias “originais” usadas como referência na criação das imagens de toda a proposta, o qual foi colocado no nicho arquitetônico existente na parede ao fundo do local. Igualmente, foram produzidos oito painéis, impressos, com imagens criadas a partir das fotografias analógicas e digitais obtidas em momentos anteriores, sobretudo no registro da intervenção “Ação #1”. As imagens usadas nos painéis foram trabalhadas digitalmente e impressas em suporte transparente e rígido, para, após, serem aplicadas nas janelas da arquitetura.

Nesta segunda instalação, a “Ação #2”, sentiu-se necessidade de acrescentar a projeção de imagens, também manipuladas digitalmente, simulando, em sua projeção, uma incrustação de acontecimentos do passado nas paredes do local (Figura 9).

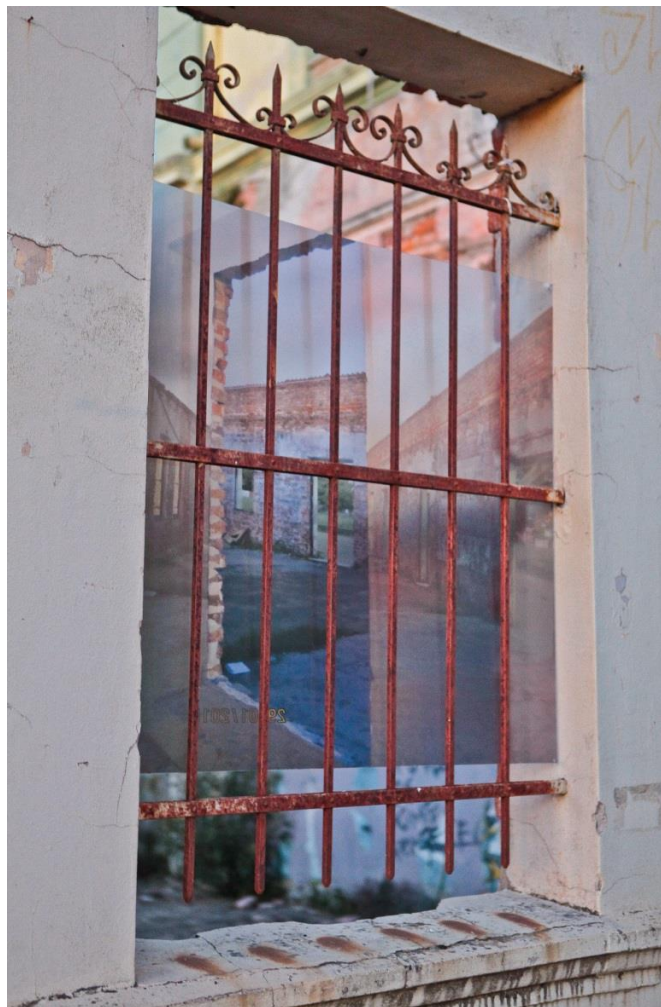


Figura 09 – Registro das janelas da Ação#2 In[comum]na Gare, 2015.

Como na primeira intervenção, a instalação foi igualmente ambientada com mobiliário e objetos antigos que faziam parte dos escritórios da RFFSA, como citado anteriormente. A visualização deste material no ambiente faz referência poética a um tempo passado e presente na instalação. No decorrer do processo de montagem da instalação e sua permanência num curto período de tempo, entre as 16 horas e as 23 horas, que, propositadamente, não foi divulgada, com a finalidade de causar maior estranhamento, foram realizadas algumas tomadas em vídeo e registros fotográficos inicialmente como documentos da ação. Após, este material bruto foi editado segundo um roteiro predeterminado, gerando um desdobramento poético (em audiovisual) da intervenção realizada.

A instalação no local se configura como uma proposta *in situ* por sua impossibilidade de ser vivenciada fora daquele lugar, ou seja, ela não poderá

ser desmontada e montada em outro espaço que não seja aquele, perdendo em sua significação com prejuízo para a obra. Este aspecto será tratado, na sequência, de forma mais ampliada.

Os elementos são inseridos na composição das imagens via softwares gráficos de edição, agregando tempos e momentos de realidades distintas (Figura 10). Ao captar a complexidade do momento que fica no registro, dramatizado pela luz, as lembranças ocultas e carga simbólica, essas inserções, mistura de referências e cenas, bem como as sobreposições de camadas na imagem remetem ao lugar como um espaço plástico trabalhado pela memória, revelando, perturbando e alterando percepções já experimentadas. Explorou-se, também, a figura humana inserida no contexto e o registro desta inserção, além das relações das imagens com a plasticidade das paredes/suportes.

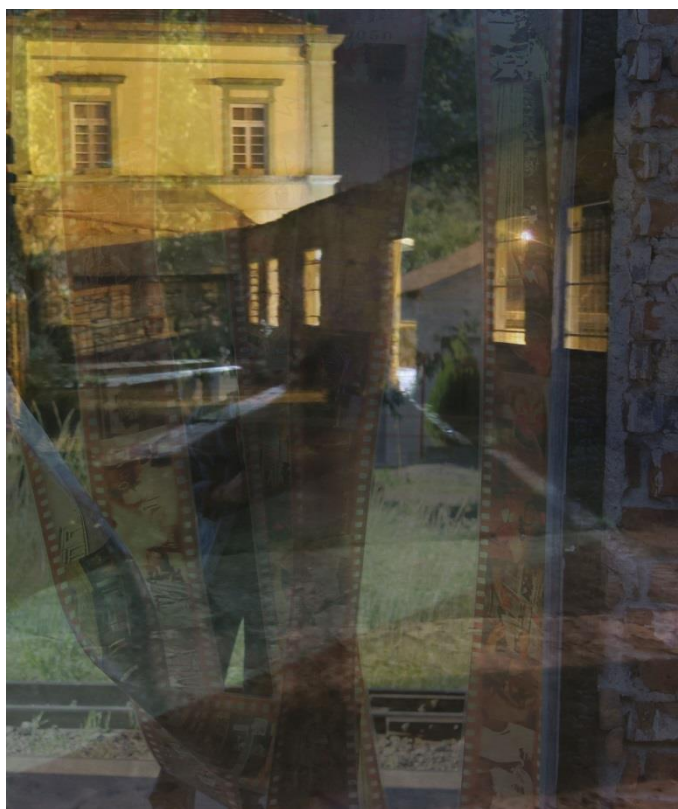


Figura 10—Imagem com sobreposições de tempos distintos.

Uma característica do meio fotográfico pertinente a esta pesquisa é o quão próximo o trabalho artístico fica das fronteiras do documental, do registro

da própria intervenção, tendo em vista a efemeridade desta. Assim, a fotografia tornou-se o ponto de conexão e cruzamentos no processo de criação artística. Ela foi um dos meios de todo o pensamento e percepção; desde a observação e seleção das imagens, ou os recortes em espaços/tempos, os detalhes registrados do esboço ao projeto de intervenção, para então se tornar parte constituinte da proposta.

Com o olhar sobre o lugar, sobre as ações e acontecimentos, acompanhando com a câmera a experiência daqueles que passam e vivenciam o espaço, buscou-se registrar fragmentos de trajetórias de personagens que circulam diariamente por este território. Ao estar ali, presente na ação, observa-se a passagem enquanto fluxo, o movimento das pessoas, o vaivém dos passos, modificando o lugar enquanto permanência e organização material do espaço. Corpos presentes em movimento, tempo que só pode ser captado pela câmera, se torna passado porque são passagens. Aqui a tecnologia pode testemunhar, em registros, o que aconteceu.

Em si, o conceito de Estação é por natureza um local de se transitar de forma anônima e onde as pessoas ficam por pouco tempo. Aqui, a ideia de potência de um lugar aparentemente abandonado vir a transformar-se em um caminho de histórias de vidas, onde se sobrepõem passado e presente nas fotos, na paisagem, nos relatos, de acontecimentos, num ir e vir de pessoas, reafirmando ser um lugar de passagem e circulação de “passageiros”, constituiu uma diretriz essencial na presente proposta.

É através desse olhar que a produção plástica utilizou o registro fotográfico como base para compor as etapas na criação de novas imagens, em tempos e eventos distintos. De fato, os dispositivos tecnológicos que os artistas contemporâneos vêm explorando consideram cada vez mais a imagem, gerando experiência e convocando o espectador a participar, evidenciando que a obra resulta dessa experiência. Deste modo, pensar sobre os dispositivos tendo em vista que estes interferem de maneira significativa na concepção e agenciamento de elementos pode possibilitar novas percepções e vivências do lugar aos participantes.

Com base nos estudos de Aumont (1995), entre outros, Klein (2007) ressalta que o dispositivo midiático pode ser abordado segundo distintas

dimensões ou categorias: sócio-antropológica, semio-linguística, tecno-tecnológica. Nesta última dimensão, refere-se mais à produção e circulação de imagens, lembrando que “o dispositivo, enquanto técnica, diz respeito às operações realizadas e, enquanto tecnologia, aos suportes tecnológicos, ou seja, as máquinas, os equipamentos e instrumentos utilizados” (KLEIN, 2007, p. 220).

O dispositivo enquanto dimensão técnico-tecnológica é o mais destacado nos estudos comunicacionais, especialmente quando se refere à produção e circulação de imagens. O dispositivo, enquanto técnica, diz respeito às operações realizadas, e enquanto tecnologia, aos suportes tecnológicos, ou seja, as máquinas, os equipamentos e instrumentos utilizados nos processos de comunicação (KLEIN, 2007, p.220).

Assim, nesta pesquisa, tendo em vista que está envolvido o uso de aparatos tecnológicos (digitais e analógicos), a abordagem textual remete e se limita a esses usos, sem pretender abarcar as demais reflexões filosóficas que envolvem o conceito de dispositivo e que são discutidas por teóricos e estudiosos em diversos campos.

Particularmente, nessa proposta, os dispositivos tecnológicos incentivaram a produção e a experiência no decorrer do processo. A interação com/entre os participantes considerou e incluiu dispositivos analógicos e digitais nas interações do público. A experiência é vista como um devir que é também uma imagem, como um processo em tempos que não pode ser pré-definido pelas condições de um dispositivo, mas só é possível a partir de uma relação criativa, ou seja, os resultados obtidos após interferências e a experiência vivida. De modo geral, dispositivos são ativadores de experiências que colocam em jogo questões como interatividades/interações em tempo real levando ao limite da indefinição da própria obra. Perante este ponto de vista, o dispositivo torna-se não apenas o que possibilita a experiência, mas também o que vai ser repensado neste percurso da construção e na apresentação desta proposta artística.

O lugar onde ocorreram as intervenções artísticas, como já foi mencionado anteriormente, tem, há bastante tempo, uma carga de significados pessoais, advindos da convivência no espaço e da história familiar. Percebeu-

se, também, através de narrativas de terceiros, que um universo maior de pessoas valoriza este território, assim, a percepção do lugar, seu cotidiano e uso em manifestações e eventos culturais, sentida e vivenciada durante anos, foi o propulsor da proposta e desenvolvimento deste trabalho.

As proposições pessoais sobre o espaço foram aplicadas segundo sentimentos expressos nas imagens, geradas por meio de registros fotográficos e/ou edições digitais e inseridas nas intervenções. Nelas são evidenciadas percepções próprias, buscando abarcar questionamentos que fazem parte da realidade urbana, social e política sobre aquele local, onde a ruína demonstra ou remete à impermanência e à efemeridade da vida, do cotidiano e de tudo. Analisando meu acervo fotográfico, percebi que alguns espaços específicos que me interessavam, reincidiam. A partir destas constatações fui identificando e definindo os critérios que determinariam onde as intervenções seriam realizadas. São basicamente as portas e espaços entre as portas, os quais denomino de zonas de passagem, e as janelas, as quais são pensadas como cenários do tempo. Desta forma, as janelas, com o enquadramento de uma paisagem onde podemos viver o que se vê; as portas, como zonas de cruzamento, que podem ter elementos com registros de imagens do passado, os quais, mesmo mutáveis permanecem no local: a geografia, os trilhos e edificações.

As fotografias - base de referência da pesquisa - foram feitas em processo analógico entre o ano de 1994 até 1999 e, a partir de 2000, com câmera digital. Todas foram digitalizadas e trabalhadas em programas computacionais com sobreposições e camadas, no intuito de misturar épocas distintas em acontecimentos nesta multiplicidade temporal e espacial.

O objetivo foi evidenciar estes registros fotográficos para criar um diálogo através da visualidade com o público e o lugar das intervenções, proporcionando novas relações com o espaço em que são inseridas as imagens; particularizando lugares específicos, janelas e as portas, recriando paisagens através das imagens inseridas, convidando o olho acostumado com o lugar e percebê-lo de outro modo, inclusive com a possibilidade de interagir. Pois ao mesmo tempo em que o espectador observa, ele participa interagindo

ao deixar registrada sua mensagem, bem como quando é fotografado, sendo a imagem, após, inserida na instalação (Figura 11).



Figura 11 – Participante interagindo no **local** da Ação#1

Durante o processo de criação, na análise do lugar e registros fotográficos, o foco foram as passagens (janelas, portas, espaços de circulação) e nas intervenções o foco foram as interações realizadas com os participantes, por exemplo, nos escritos com equipamento analógico como a máquina de datilografar e caneta de pena.

Posicionando-se de modo a refletir sobre o contexto e a geração do trabalho em si, em um determinado recorte temporal, contextualizaram-se os registros gerados com as intervenções, criando novos campos de significação e, portanto, revisitando o espaço da Gare, objeto do estudo.

1.1 Constituição da poética e seus desdobramentos

A metodologia para o processo da pesquisa se estruturou na relação entre a prática, as ações no espaço e a documentação, associadas à reflexão teórica. Deu-se através de observações e possibilidades surgidas ao longo do trabalho, na criação e no cruzamento de leituras. São os fluxos estabelecidos entre a prática e a teoria, sem uma seqüência rigidamente determinada, mas se influenciando constantemente.

Durante a pesquisa, foram selecionados oito conjuntos de imagens para aplicação nos painéis para as janelas, entre um conjunto formado por mais de quinhentas fotos, provindas de acervo pessoal e dos registros das

ações. Esta seleção foi feita com base no estabelecimento de determinados critérios tais como: espaço e tempo, portas e janelas, presente e passado, questões estéticas nas composições (enquadramentos de interesse), entre outros. Todas as imagens atendiam objetivos desejados, depois de selecionadas foram arquivadas e organizadas para apresentação. Assim, no desenvolvimento do trabalho, as imagens foram divididas em quatro grupos:

- Grupo I – Fotografias analógicas do período de 1994 a 2000. As fotografias e filmes analógicos passaram por um *scanner*, foram manipuladas digitalmente e impressas sobre suportes translúcidos. Algumas imagens mais antigas foram obtidas na Internet como apropriações, foram alteradas em termos de cores e texturas, destacando elementos.

- Grupo II – Fotografias capturadas no espaço original, sem intervir e sem controle. Posicionou-se a câmera em um ponto de observação de modo que permitisse captar um ângulo com foco no trajeto original dos passantes.

- Grupo III – Fotografias da Intervenção “Ação#1 Inter[ação] Lugar de Passagem”. Registros obtidos durante a intervenção no evento “Mixturações”, com foco no espectador, no participante e nos objetos de análise propostos.

- Grupo IV – Fotografias do Grupo I, II e III e o vídeo. Resultados das imagens das intervenções e apresentação final em vídeo.

Houve um planejamento básico, porém, constituiu-se em um processo aberto, sujeito ao acaso e às indefinições/aberturas das atividades. Em um primeiro momento tomou-se como embasamento metodológico os textos de “O meio como ponto zero”, organizado por Brites e Tessler (2002), iniciando a pesquisa a partir do meio, ou seja, a partir do território onde se está inserido, significa, onde se encontram o artista e a pretensa obra. Neste caso, entre estes estão o território da arte, da tecnologia e o geográfico. A escolha do local - a “ruína” - se deu com base em motivações e vivências daí nascidas, bem como nas observações sobre as questões estéticas e usos envolvendo o espaço e o contexto.

De início buscou-se pesquisar e coletar os materiais como as fotografias e os objetos para registros analógicos e digitais. Após, foi feita a observação e seleção deste material de acervo. Depois, elaborou-se o planejamento das ações tais como observar o local e fazer registros em

horários com luz natural, posição solar em diferentes horários e com iluminação artificial. No seguimento, realizaram-se os primeiros registros com a participação dos passantes em movimento natural, sem sofrer mediações da artista em situações do cotidiano.

Logo depois, a observação e reflexão a partir do material coletado iniciando o trabalho de manipulação das fotografias na produção de novas imagens. Depois da geração de novas imagens, a seleção deste material e a impressão em suporte translúcido, com aplicação das imagens nas portas e janelas do espaço. Após o desenvolvimento das primeiras imagens aplicadas nas janelas, surgem novas interações do espectador, que é inserido na obra através dos registros (Figura 12).

Do ponto de vista de produção textual, houve o levantamento, revisão, seleção e reflexão teórica com base na contribuição de autores e pesquisadores.



Figura 12 – Registros de março/2014 com interação de participantes e sua inserção na imagem

Vale lembrar que a primeira intervenção, “Ação#1Inter[ação] Lugar de Passagem”, ocorreu em paralelo a um evento cultural e musical “MIXturações”

e teve oito horas de duração. Foi divulgada com antecedência, convidando o público a participar e interagir. Foram feitos registros desta participação no ambiente da instalação, ocorrendo interações entre os objetos, o ambiente, o participante, mediados pela artista.

A segunda intervenção, “Ação#2 In[Comum]”, igualmente foi uma instalação arranjada com objetos compondo a ambientação projetada incluindo as aplicações nas janelas com as imagens impressas sobre o material translúcido e rígido, formando um conjunto de oito painéis. Igualmente foram projetadas nas paredes da arquitetura do prédio, através de projetor multimídia, imagens manipuladas digitalmente. Para esta ação não foi feita divulgação, buscando acessar um público aleatório, leigo, que transitasse cotidianamente pelo espaço, sem se dirigir especialmente ao local para participar de um evento. Na denominação, o “comum” remete a um dia normal, ao cotidiano, ao acaso, “instigando” os passantes para interagir com o espaço em questão, na Gare (Figura 13).

A intenção foi de que a proposta artística provinda da pesquisa fosse acessível a todos os públicos possíveis, desde as pessoas que residem na região, aos que ocuparam este espaço no passado como os funcionários da Estação Férrea, aos passantes do cotidiano, ao público da comunidade artística, que fosse aberto tanto à percepção quanto à interação. Constituiu uma possibilidade de criar um diálogo com o espaço, o tempo e o espectador.



Figura 13 - Participantes da Ação#1 interagindo com meios analógicos/digitais e redes sociais

Surgiu o interesse de relacionar e fazer uma observação no âmbito sociocultural no decorrer do processo e nas intervenções no espaço urbano abandonado, à disposição de todos, interessados ou não. Para tanto, carecia de público e de uma linguagem acessível, para chamar a atenção sobre o uso deste espaço e também na tentativa de libertar/desvincular o trabalho de arte de conceitos fixos existentes para questionar sobre a arte em espaços instituídos.

Tais questões apresentam-se quando a intervenção no espaço público questiona a presença da arte em exposição In[comum], neste sentido o objeto artístico fica em segundo plano, o que importa é a ideia por trás da obra, sua experimentação é mais importante do que sua permanência enquanto objeto artístico. Por isso sua condição efêmera que foi projetada para este determinado lugar com tempo de existência limitado pelo período da exposição/evento. Não foi criada pra ser exibida em museu e sim problematizada pela questão da efemeridade com suas particularidades como obra a ser experimentada em espaço-tempo específico e ainda, pela maneira

como o trabalho é contextualizado neste espaço de caráter temporário, como obra *in situ* e suas relações particulares com o local instalado.

A contextualização plástica entre imagens e espaço, não pode ser transferida para a galeria. O resultado fotográfico e as imagens em movimento são as mídias utilizadas para apresentar esses registros em espaços instituídos como na academia ou em um museu ou galeria, embora questione esses espaços. A partir dos registros durante o processo e produção da intervenção, embora direcionados, surgiram naturalmente algumas imagens que suscitaram questionamentos sobre os critérios usados e que definiriam a relação do objeto com o espaço, transformando em proposta artística.

As ações foram realizadas no período de março de 2014 até janeiro de 2015 e proporcionaram um conhecimento mais próximo e real quanto às questões envolvidas na complexidade desta prática artística, de intervir em locais públicos com a participação do espectador, além do amadurecimento resultante destas produções, divididas nas intervenções Ação #1 e Ação# 2.

Em intervenção “Ação#1 Inter[ação] Lugar de Passagem”, apresentam-se as fotografias do Grupo II realizadas no local original sem interferir no espaço, não tendo controle sobre os lugares onde as pessoas passavam, evidenciando seu andar e deslocamento entre uma porta e outra, captadas através do enquadramento das janelas, que comparo com a câmera de fotografia ou de vídeo. Estas imagens foram desenvolvidas buscando relações entre o motivo da janela, a paisagem, dentro de um recorte visual. Isso é próprio ato de fotografar, selecionar, enquadrar, compor a imagem. O entorno, como parede, texturas, rachaduras, rebocos em desconstrução, remetem à situação de indiferença, de abandono, aproximando-se das condições sociais da população que transita na impessoalidade daquele espaço (Figura 14).

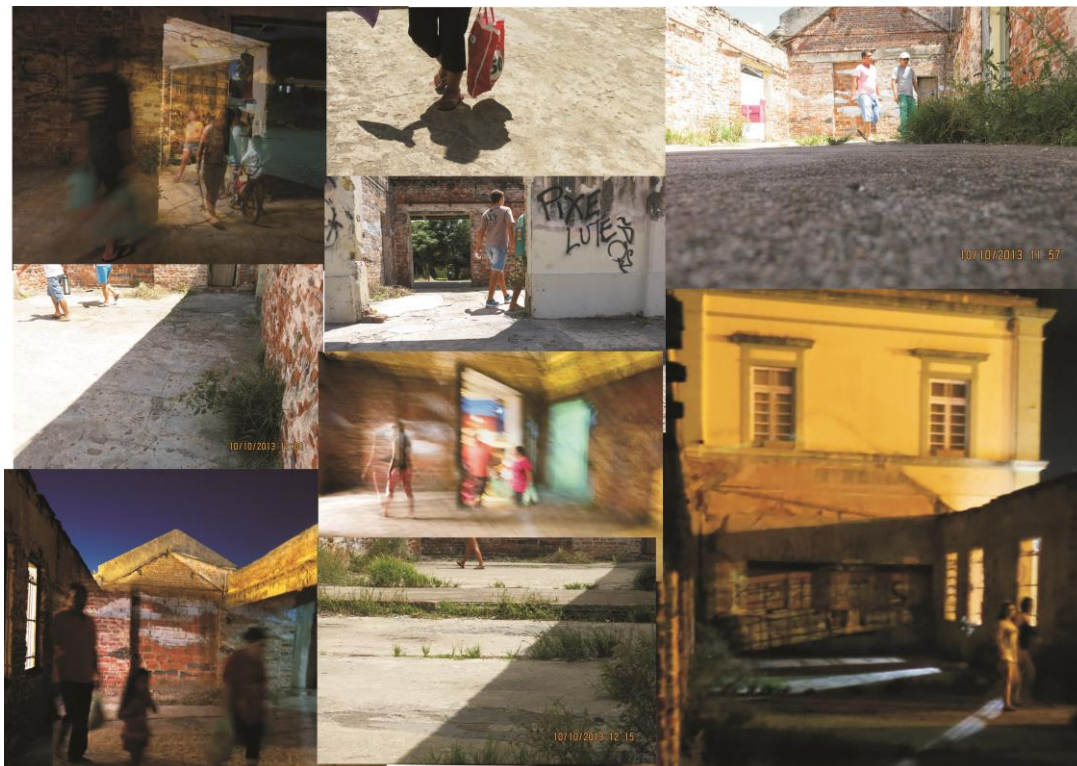


Figura 14 – Passantes no espaço do prédio em ruínas na Gare

Assim, nesta intervenção as imagens são advindas de fotografias do Grupo I que pertencem ao acervo pessoal e captadas durante o cotidiano no lugar, trabalhadas com softwares gráficos, impressas em material transparente (placa de policarbonato e similares mais flexíveis) e inseridas nas portas e janelas, buscando instigar o espectador com eventos passados, (re)visitando intervenções realizadas e as mutações locais. O interesse pelas ruínas está relacionado à memória do lugar, tendo a ruína como símbolo da passagem do tempo, testemunha da fragilidade da existência, da impermanência, do efêmero, da vacuidade de tudo.

Na intervenção “Ação#2 In[Comum]”, apresentam-se, sobretudo, as fotografias do Grupo I e II produzidas na intervenção Ação#1, além de outras realizadas no local. O ponto de partida é, portanto, tais registros de participação do público acrescidos de outros aspectos já explorados da arquitetura do local. Uma outra característica das fotografias pertinente à pesquisa é o quão próximo o trabalho artístico fica das fronteiras do documental, do registro da própria intervenção, assim como a efemeridade desta.

Para a captação das imagens, buscou-se focar nos corpos de passantes em revelar sua identidade, captar os corpos em movimento para comunicar a ideia de deslocamento entre um lugar e outro, enfatizando a cena de passagem, preferindo registros que demonstrassem o movimento dos passos, sem intervir nos hábitos e trajetos de quem ali circulava (Figura 15). A partir da seleção das fotografias e análise de resultados, foram feitas interferências na edição modificando o contraste e brilho, por exemplo.



Figura 15 - Captação da circulação de passantes no local

A seleção dos painéis resultantes está de acordo com o projeto pensado para a conformação entre os espaços das janelas e portas do lugar a partir de um esquema ou maquete gráfica (Figuras 16 e 17).



Figura 16—Visualização do prédio no espaço em Projeto 3D

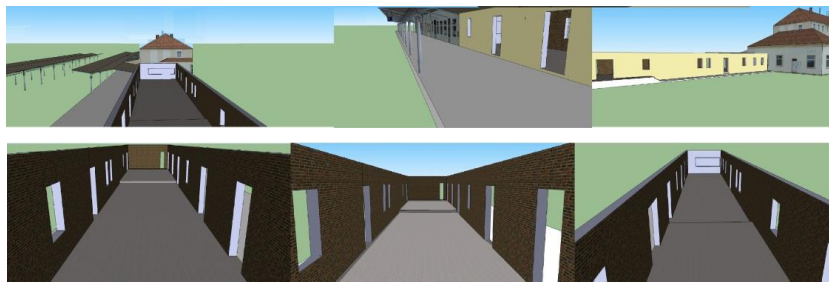


Figura 17–Visualização do **local** e entorno através de Projeto 3D

Muitos registros têm o tema de envolvimento artístico relacionado ao espaço do Ateliê da Estação e a eventos artísticos na Estação Férrea que aconteceram no tempo passado, a partir de 1994. Ali ocorreram as primeiras manifestações artísticas de artistas e estudantes de Artes na plataforma de embarque da Estação Ferroviária, visualizadas em registros analógicos que foram digitalizados (Figura 18).



Figura 18 - Evento “Arte na Estação”, 1994, Gare, Estação Férrea, Santa Maria.

A realização da proposta teve como desdobramento um registro audiovisual, incluindo tomadas em vídeo do local e da ação, integradas a imagens de registros distintos do local. Outras fotografias utilizadas nas intervenções, estiveram presentes em forma de projeção seqüenciada de imagens (com projetor multimídia nas paredes do local) e através das impressões em material translúcido.

A partir disso, pode-se pensar a fotografia inicialmente como registro que, após, torna-se parte da proposta em si. A definição do que é obra e do que é registro pode ter interpretação pessoal, pois o trabalho pode ser obra e registro ao mesmo tempo. Neste caso, os registros fotográficos selecionados

para a apresentação são documentações de etapas que se tornam parte de novos trabalhos e, neste processo, tornam-se imagens híbridas em sua constituição e apresentação. Conforme Tedesco,

Considerando que a fotografia que registra as imagens da realidade com fidelidade aparente, não é necessariamente um procedimento que comprove a verdade do instante vivido, a fotografia sempre foi, para os artistas, um instrumento para captar a realidade e poder alterá-la, um meio que contém em sua essência a possibilidade de manipulação e alteração dos elementos presentes na composição, (TEDESCO, 2009, p.16).

Sobre os hibridismos produzidos através das fotografias projetadas na parede do espaço, resultam em imagens construídas a partir de procedimentos de mesclas, justaposições, misturas, adição, nas quais existe uma sobreposição de camadas de imagens como referência de diferentes espaços dentro da Estação em épocas distintas. Neste sentido, o processo se estende constantemente utilizando documentos de trabalho (objetos, imagens, fotografias analógicas) em arquivos que são manipulados e depois se tornam componentes da proposta em suas ações no espaço. Desta forma o processo se dá em meio ao ir e vir dentre materiais de trabalho, obra e documentação do trabalho.

Igualmente importante é comentar sobre questões da pós-produção em arte, como a reprogramação e reinterpretação, pois essas práticas, para Bourriaud (2009), embora muito diferentes em termos formais, recorrem a formas já produzidas, inscrevendo a obra em uma rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original.

Segundo o autor, os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos.

Pois a sociedade humana é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que traduzem as maneiras de viver, em relações no trabalho ou no lazer, em instituições ou em ideologias. (...) Não existe, de um lado, a criação viva e, de outro, o peso morto da história das formas: os artistas da pós-produção não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os

trabalhos dos outros, nem entre seus gestos e os gestos dos observadores (BOURRIAUD, 2009, p. 50).

Assim, ao fazer uso de elementos que compõem esta proposta, observando o enredo coletivo, a produção deste espaço “narrativo” singular tem sua apresentação na obra. É o uso destas narrativas que permite criar esse novo olhar e nova maneira de (re) apresentar o local.

1.2 Passagens efêmeras em deslocamento

No presente estudo, uma resignificação do conceito de lugar implica em traduzir tais concepções por meio de relatos, registros de memórias e reconfigurações capazes de conduzir a novas percepções do local. Os lugares que o artista cria e aqueles dos quais se apropria - conceitos que definem esse espaço - são formas de assinatura, ou seja, produtos de suas ações, subjetivações e inventividade, que permitem solicitar a interação do espectador para se completar.

Neste sentido, espaço/lugar podem ser compreendidos como elementos da criação em arte contemporânea. Como lembra Bulhões (2011), atualmente, os deslocamentos constantes fazem sentir que o lugar de pertencimento é constantemente substituído por uma necessidade de adaptação aos impactos da vida contemporânea e tecnológica.

A Gare, como é conhecida há muitos anos tornou-se um símbolo representativo de Santa Maria, pois a partir de sua construção desencadeou-se o contexto social urbano, configurando a ela uma cultura de cidade ferroviária. A grande demonstração disso foi o significativo salto populacional, que quintuplicou nos vinte anos seguintes com a chegada da ferrovia.

Na década de 1990, essa situação mudou e toda a malha ferroviária da RFFSA foi cedida em concessão para a iniciativa privada, a Estação ficou abandonada, sofreu incêndios, vários roubos e outros danos materiais. Depois de intensa mobilização promovida por pessoas interessadas em preservar o patrimônio e sua história, juntamente ao coletivo artístico Grupo da Estação, foi criada a AAESM (Associação dos Amigos da Estação de Santa Maria) e, em

2002, o conjunto arquitetônico e máquinas de antigos trens foram tombados em nível Municipal e Estadual, sendo que parte do prédio foi restaurada em 2007.

Mesmo com a estrutura danificada, alguns projetos foram e são realizados na estação, na tentativa de revitalizar a área. O Atelier da Estação, entre outras atividades culturais como a instalação do órgão governamental, Secretaria de Município da Cultura, funciona no prédio apoiando-se na ideia de revitalização. O patrimônio material e imaterial (como saberes e fazeres) está presente no inconsciente coletivo de Santa Maria e carrega consigo sentimentos de pertencimento e de continuidade histórica, contribuindo enquanto componente cultural e gerando um intenso movimento na paisagem urbana.

Essa história e as vivências experienciadas naquele espaço foram fatores motivadores e instigadores da proposta artística foco deste estudo. Com relação à poética desenvolvida pode-se associar a paisagem ao conjunto composto por textos, imagens e sons diversos de pessoas e trens passando, capazes de amplificar memórias através desses registros que retratam parte da evolução urbana da cidade de Santa Maria. Santos (1991) coloca que para apreender o presente, emprestando-lhe significações, é imprescindível um esforço no sentido de que se deve ver o passado como algo que encerra no presente, tornando-os fatos históricos. Conforme o autor, o passado, pelo menos enquanto construção de significado, só existe porque há um presente que lhe serve de lugar de produção e contraste: uma lembrança a qual se recorre, uma comparação entre o que foi e já não é, de certa forma continuaria sempre ali, presente e emergente nos momentos em que menos se espera, fugindo muitas vezes ao controle da própria vontade.

Sobre este aspecto, vale lembrar a trajetória vivida junto ao espaço em questão. Com relação à participação desde 1996 em coletivo artístico no prédio da estação e considerando a inserção cultural da Gare na cidade, uma placa sinalizadora informativa, como as comumente encontradas no cruzamento de vias férreas (Pare/Olhe/Escute), foi colocada e convidava o público a parar, entrar e interagir (Pare/Entre/Olhe) no Atelier. O Grupo da Estação/GdaE ocupa, desde a época, uma área de 250 m², no prédio da antiga Estação Férrea de Santa Maria em contrato firmado com a direção da RFFSA em 13 de

maio de 1996, locando parte de suas dependências. A ideia inicial era ter um espaço para trabalhar em arte e expor os resultados, dando continuidade ao aprendizado no convívio dos “ateliês” do Centro de Artes e Letras da UFSM, de onde se originou.

Após a privatização da RFFSA, a acolhida das pessoas que ali transitavam, e a curiosidade que as atividades de Ateliê despertaram, foi decisiva para o desejo de permanecer no local, mesmo quando a situação impunha o contrário. Com o fim do transporte ferroviário de passageiros e o abandono da Gare, a depredação foi consequência inevitável. O Ateliê resistiu a uma dezena de arrombamentos; o prédio sofreu depredações de todo o tipo que culminaram com um incêndio em fevereiro de 1998, destruindo cerca de 30% de sua área. Isso fez com que o Grupo incorporasse mais ainda a defesa do patrimônio histórico e iniciou um movimento pela criação de políticas de restauração e utilização do espaço para fins culturais.

Dessa forma, a Gare permaneceu como um lugar para a circulação de pessoas e ideias, interagindo com a comunidade ao longo dos anos. No local são realizados distintos eventos multiculturais, entre apresentações musicais, peças teatrais, e literárias, mostras de vídeos, exposições de artes visuais coletivas e individuais, palestras e debates acerca da arte, entre outros temas da atualidade. Serve como palco de encontros, intercâmbios e confraternizações entre estudantes e artistas de outras cidades, estados e países. Igualmente, sedia eventos já consagrados como o Cartucho (Encontro dos Cartunistas Gaúchos), *Shin Anime Dreamers/S.A.D.*, evento de cultura japonesa e *Anime*, além de oferecer eventualmente oficinas nas várias linguagens artísticas. Ressalta-se a importância destes eventos de interesse cultural e social, relevantes à comunidade de Santa Maria.

Ao ocupar o espaço da Estação, a arte se apropriou do mesmo, tornando-o um lugar de manifestação no principal marco histórico e cultural da cidade que estava em abandono. As referências de memória da Gare para a proposta artística deste estudo são de dois momentos: o primeiro, de quando a Estação funcionava, existia como tal efetivamente; o segundo, após sua desativação e a ocupação pela/através da Arte. A transferência de vivências

para dentro do espaço da memória foi um processo desenvolvido no tempo, confrontando momentos distintos que constituíram parte da existência do local.

Captada a partir destas referências do local, a mudança de um estado a outro tende sempre à desordem e, embora esta área incendiada se dissipe em forma de fumaça, a perda de energia na destruição da estrutura arquitetônica e sua tendência ao esfacelamento, são aspectos relevantes nesse processo de revê-lo como um lugar, um lugar da arte. No entanto, em vez da valorização do declínio ou da aniquilação, interessa o movimento, o fluxo, a paisagem desse espaço. Além de ocupar livremente o exterior do prédio, resíduos desse processo ficam impregnados na memória do público podendo ser transportados ao território da arte, onde qualquer deslocamento em lembranças tende a fazer com que continuem a se disseminar. Percebe-se que o local trata-se justamente de um espaço móvel, qualitativo e que tende a ser percebido em seu devir. De acordo com o pensamento de Lineu Castello (2005, p. 1) “(...) a construção deliberada de lugares traz efeitos favoráveis à qualificação das cidades contemporâneas”.

A Estação Férrea de Santa Maria permanece sendo um lugar pelas questões identitária, relacional e histórica. Neste estudo, “Lugar de Passagem” foi a nomenclatura designada para uma das ações artísticas da pesquisa (Ação #1), que surgiu da observação e percepção do espaço em ruínas integrante do conjunto arquitetônico tombado.

Ainda, quanto à percepção de lugar, Castello (2005) comenta sobre a importância das relações entre as pessoas e os espaços, além da contrapartida física que se estabelece entre eles:

(...) além da evidente correspondência física que forçosamente entre eles se estabelece, tem um forte componente psicológico. As pessoas se *sentem* melhor em certos espaços. Ou, em outras palavras, certos espaços se distinguem dentro do Espaço maior onde se situam as pessoas e, ao se distinguirem, se tornam percebidos de maneira diferente. Em geral, são espaços percebidos como detentores de qualidades. Diz-se então, que esses espaços são *percebidos* como *lugares* por seus usuários. Suas qualificações habilitam-nos a serem percebidos como um lugar, delimitado dentro do espaço maior que constitui o todo da cidade. Isto é: permitem distinguir um *lugar* de um *espaço* (CASTELLO, 2005, p. 15).

Relacionando a ideia ao estudo em questão, os usuários, neste caso, são o passante do cotidiano ao “cortar caminho” e o espectador ao participar dos eventos artísticos e culturais. Portanto, conforme Castello (2005), é possível pensar que, por trás da identificação de determinado lugar, pode estar presente também a valoração do espaço, o que pode ser atribuído à percepção que as pessoas têm ou adquirem como produto das interações entre elas e o ambiente. Isto pode estar relacionado não só à natureza objetiva dos elementos presentes no ambiente, como pode também à percepção subjetiva, imaterial.

O espaço/lugar aqui tratado pode-se dizer que é um espaço qualificado, ou seja, percebido pelas pessoas por proporcionar experiências a partir de proposições e usos de distintas atividades e públicos (Figura 19).



Figura 19 - Eventos ocorridos na Gare

As muitas narrações podem trazer notoriedade a um espaço da cidade, comentários negativos sobre o lugar, como por exemplo, o abandono, a marginalização e degradação, mas também se somam a isso os diversos eventos culturais ou atos políticos/sociais. As qualidades naturais e a edificação histórica também são motivos de apreciação da paisagem, remetem à nostalgia do transporte ferroviário, ao ato de “andar de trem”, à amplitude do espaço da Estação, às memórias, ao convívio das pessoas nas atividades.

Por associação às questões sócio/políticas a Gare é palco de diversas manifestações sócio/culturais e políticos, que envolvem comícios, tradições, como o Brique da Estação, eventos religiosos, artísticos como a Tertúlia Musical Nativista, festividades da Páscoa e Natal, entre outras, podendo ser ampliada significativamente esta lista, pois a localização e característica do espaço se propõem às aglomerações de público.

Ao longo do processo poético, inquietações pessoais levaram a refletir sobre aspectos e uso anterior e atual deste lugar, fazendo surgir indagações como: por quê interferir nas paredes, portas e janelas de um prédio em ruínas? Assim, no intento de expressar os sentimentos de abandono, solidão, resgate de memórias, desvalorização/descaso, imagens que evidenciavam o esmorecimento de tudo, a exclusão e marginalização, tanto de pessoas quanto do lugar, foram evocadas através dos registros fotográficos do espaço vazio, das paredes que foram danificadas e perderam o reboco pelo desgaste e ação do tempo. Estes registros e produções imagéticas são devolvidos ao lugar durante as intervenções/ações artísticas (Ação #1 e Ação#2), fazendo parte da instalação da proposta no local como uma produção *in situ*.

Pensando nesta produção poética como instalação, vale lembrar a colocação de Buren (2001, p. 94) que diz “a arquitetura onde se expõe a obra deve ser levada em conta sob pena de reduzir-se a obra ao nada”. Neste sentido, trata-se do lugar onde ela é vista e que pode ser achado em alguma parte “fora” da obra, mais propriamente no lugar, ponto central e continuamente descentralizado, afirmando sua diferença.

Assim surge esta necessidade em expor a ruína, como representação da memória e descaso da instituição pública por razões ligadas às questões sociais/política, o prédio onde se encontra o lugar da ruína sofreu um incêndio danificando sua estrutura e levando ao abandono. Mas mesmo assim as pessoas utilizam e circulam pelo espaço, fazem dele um lugar de passagem e um local de eventos.

Buren (2001) comenta o assunto remetendo à história que ainda está por fazer é aquela a respeito do *lugar* (arquitetura) (...) na qual a obra se faz enquanto parte integral de um todo, e de todas as consequências que uma pertença de tal ordem implica “(...) não se trata de ornamentar (tornar feio ou

belo) o lugar (arquitetura) na qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível à pertinência deste mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é *mostrado*". E completa que "todo o lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto" (BUREN, 2001, p. 89 e 91).

Conforme o autor, "trata-se muito mais (...) de mostrar as implicações imediatas de um dado lugar sobre a obra e, talvez, graças à obra, suas implicações sobre o lugar" (BUREN, 2001, p. 91).

Assim esta tensão dialética entre o lugar e a arte talvez seja a contribuição deste trabalho que serve para pensar que as manifestações sócio/culturais têm um espaço já determinado pelo gosto popular de variados grupos sociais e por isso venha a se configurar como uma "construção" da qual se refere Castello (2005) ao comentar que "a construção de novos lugares poderá trazer a qualidade de vida das pessoas nas cidades e ao nível de desenvolvimento urbano a ela associado" (CASTELLO, 2005, p. 14).

Neste sentido, a movimentação de pessoas nesses eventos que acontecem na Estação poderá contribuir na mudança da percepção do lugar como área "marginalizada", como considerada pela população nas últimas décadas, buscando construir uma nova conformação e tornando-se um espaço cultural de qualidade.

A instalação é efêmera, tanto quanto a movimentação de pessoas que transitam pelo espaço, a própria estação onde veículos e pessoas estão em constante movimento, bem como a imagem captada do passante com a câmera. Os movimentos através das portas e janelas da arquitetura e a impermanência dos acontecimentos junto à percepção desses momentos apressados neste lugar foram iluminados pela poesia da arte tornando-se ponto de partida e referência no desenvolvimento do trabalho. Neste sentido, Buren (2001) comenta sobre a instabilidade desses lugares arquitetônicos:

Os "*buracos na arquitetura*" nos lugares arquitetônicos ditos neutros, os pontos/EIXOS não neutros – em ruptura com a neutralidade - por esta razão nunca utilizados: são as janelas, as portas, os corredores estreitos, a ventilação, o aquecimento, as fontes de luz, etc. São de fato, buracos na arquitetura. São lugares de passagem. Lugares

perturbados. Instáveis. Janelas, perturbadas com o que se passa por trás delas. Portas perturbadas por aqueles que as abrem. Corredores perturbados por aquele que o utilizam (BUREN, 2001, p. 95).

Com tal pensamento, considera-se a janela e a paisagem como enquadramentos que inspiram a ordem. Conforme Cauquelin (2007), a "janela" que "enquadra" é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a "coisa" múltipla e monstruosa. Sobre as paisagens urbanas, afirma Cauquelin:

(...) emolduramos, fazemos da cidade paisagem pela janela que interpomos entre sua forma e nós. Numerosas *veduta*, uma esquina de rua, uma janela, um balcão avançado, a perspectiva de uma avenida. O prospecto aqui é permanente. A cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Ela é, por sua origem, natureza em forma de paisagem (CAUQUELIN, 2007, p.149).

Mais ainda a autora fala sobre a paisagem urbana como uma construção mais marcada, onde tudo é "moldura e enquadramento, jogos de sombra e de luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desregramento dos sentidos" (CAUQUELIN, 2007, p. 150).

Nesta produção a janela se destaca, pois através da janela eu vejo paisagem; as paisagens que eu quero ver/mostrar são as de cá e de lá. São como ampliadores do olhar que estabelecem uma relação distância/tempo, sendo necessária a moldura da janela para marcar a presença do que se quer. Daí os planos podem ser vistos entre o que é passado e presente. No primeiro plano, imagens do passado, somando-se ao que está presente, ao fundo a paisagem real, tanto as imagens impressas quanto a realidade delas aplicadas na janela, misturam-se na mente e nos sentidos da percepção.

O enquadramento chama atenção "porque a moldura da janela corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal" (CAUQUELIN, 2007, p. 137).

Sem a moldura da janela, o enquadramento, haveria apenas a natureza, ou seja, o natural. A janela representa o enquadramento, o corte, assim como o ato fotográfico e a escolha do tema, motivo, diante de uma paisagem no espaço natural, o espaço geral. Para Cauquelin

(...) é por esta janela que me dou conta da paisagem. Ela está enquadrada pelos montantes de madeira que recortam dois lados paralelos no tecido contínuo do exterior. Assim a janela é usada como suporte que envolve as questões da paisagem, em relação à percepção do lugar no espaço geral, e da poética, ou seja, a imaginação *extramoldura*. (CAUQUELIN, 2007, p.137).

O enquadramento de uma imagem inserida na janela pode ser percebido como parte da paisagem que se quer ver/mostrar, pois ela deixa à mostra partes da realidade, pois é parcialmente vista através das frestas que a impressão permite ver.

Desta forma as percepções não se fazem sentir apenas na racionalidade e inteligência lógica, mas também e mais ainda na sensibilidade. “A percepção se constitui em zona intersticial, ponte para o tráfego intenso dos fluxos e trocas entre aquilo que a nós se apresenta do mundo lá fora e o nosso mundo interior” (SANTAELLA, 1999 *apud* BARROS, 1999, p. 11).

Tratando deste tema, Anna Barros comenta sobre a importância dos estudos e contribuição de artistas para a conscientização da percepção espacial exigidas na fruição da arte, em tempo e espaço reais, que são distintas da representação pictórica.

É a percepção direta de um fenômeno, no próprio momento de seu acontecer, que é reconhecido, como a atualização da arte e não sua descrição ou representação. Esta forma cognitiva exige uma vivência individual, intransferível, já que faz da percepção do fenômeno o primeiro contato com o mundo (BARROS, 1999, p. 17).

A autora tem como foco o estudo sobre o trabalho de artistas, com características que se aproximam pelo emprego de elementos semelhantes, luz e espaço, mas com fundamentos filosóficos distintos, trazendo contribuições importantes para a reflexão nas qualidades perceptivas em questão contribuindo assim para a compreensão na forma de pensar o conceito, por meio do enfoque especial da arte.

Essas condições de percepção, segundo Barros (1999), são filtradas pela sensibilidade de cada artista e se espelham em semelhanças criativas na sensibilidade particular de questões que podem surgir em várias cabeças criadoras. Na intenção deste estudo, o pensamento foi também a de incluir os

elementos da luz e do espaço de uma maneira que propiciasse a percepção da poética.

Antes de outros aspectos físicos sobre o objeto instalado nas janelas, com o intuito de ser um local pra receber a luz, a proposta atenta para o cuidado a interação da luz e o material no ambiente. Assim, no uso do material translúcido nas janelas, tem-se como foco a percepção: enfatizando o momento tênue, quando a luz refletida numa superfície revela a imagem ali presente que se mostra quase imperceptível, como uma lembrança quase apagada, o registro de um instante. Uma visão tão tênue quanto a efemeridade da intervenção/instalação; a luz e o espaço se associam à percepção perdendo o sentido da ausência tanto de um quanto do outro elemento.

Barros (1998-99, p.33)também comenta que tendo em vista “o nomadismo real e virtual do ser humano atual, demanda um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta”. Considerando a produção artística da atualidade, a autora refere acerca dos termos lugar e local, distinguindo-se da definição de espaço.

Este seria o lugar que, com frágeis paredes, poderia absorver por osmose o local, um espaço já humanizado e possuindo uma narrativa histórica própria, com características mais amplas do que as do primeiro, mas que pode ainda ocasionar uma reação em direção contrária, invadindo o espaço mais geral. A isso soma-se o conteúdo da memória que faz de um lugar uma multiplicidade de locais (BARROS,1998-99, p. 33).

Ainda, segundo a autora, para um artista, “a noção de local se amplia para terras especificamente individuais, por serem em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do local como socioculturais, o que cria uma tensão aguda” (BARROS, 1998-99, p. 33). Igualmente recorda que desde o minimalismo o espaço tem estado em foco na arte como parte do mundo real e não mais da representação pictórica, exigindo uma nova participação fruidor-obra, em razão da prioridade dada à relação entre o objeto e o contexto.

Desta forma, o espaço em questão como parte do mundo real coloca como prioridade à relação entre o objeto e o contexto onde ele se encontra, solicita a participação do espectador chamado a completar a obra. É o que pretendeu com a ação intitulada “Lugar de Passagem”. As projeções e imagens

aderidas às janelas e portas em material translúcido, guardam sutilezas que podem ou não ser percebidos pelos passantes ou tornarem-se evocativos de uma visão interior. Uma distância na proximidade. A distância do olhar para negar a presença na convivência cotidiana se configura como um lugar de passagem em um lugar. Pela conformação do local, as pessoas, apesar do uso diário, do dispêndio da própria vida, não se identificam com o espaço, porque é um lugar (sem ligação e recusa de pertencimento).

1.3 Ações partilhadas e interações no local

A experiência desta poética incorpora o espaço onde se instala como parte do mesmo. Para este conceito foram consultadas as reflexões de Carvalho (2005), Buren (2001), Machado (1996), Ferreira e Cotrim (2006), entre outras.

A motivação e escolha do lugar devem-se à trajetória artística, que sempre esteve em envolvimento com as questões tridimensionais e espaciais, assuntos da escultura e, além disso, também estão associados sentimentos pessoais e subjetivos que envolvem a arte e o lugar em questão, incluindo também os aspectos humanos e sociais das ruínas pertencentes ao complexo arquitetônico da Estação Férrea de Santa Maria. Assim, das observações e percepções, somadas às inquietações da contemporaneidade que envolvem questões relacionadas à escultura e a arte de modo geral, surge o interesse no assunto para construção de um pensamento e entendimento na articulação construtiva desta pesquisa.

Na busca de definição e de estabelecer as ligações entre os conceitos instalação e intervenção que estão presentes em termos teórico/prático nesta pesquisa, busca-se um entendimento quanto a sua classificação. No que respeita a tais conceitos, Carvalho comenta:

Entendemos que no âmbito das práticas artísticas, em termos conceituais, a *intervenção* – como o termo pretende indicar – privilegia a ação, o ato artístico de intervir em uma situação dada, provocando algum tipo de mudança, definitiva ou temporária. As instalações como argumentamos mais acima, privilegia a operação

de instalar, isto é, de dispor, algo de um certo modo em um dado local (CARVALHO, 2005, p. 257).

A autora lembra que discutir a questão da identidade das instalações, envolve delimitar, analisar e compreender suas específicas condições de existência, o que por sua vez, está vinculado ao caráter relacional, contextual e situacional das mesmas. “A rigor, quando observamos que uma obra se configura como instalação, pretendemos evidenciar que ela se especializa como tal” (CARVALHO, 2005, p. 331). Em sua argumentação, a autora diz que o modo de espacializar-se é o que determina a instalação com o sentido de “obra” e a expressão obra que se configura como instalação. Uma instalação configura-se como tal e exatamente por esta especificidade pode ser desinstalada, desmontada (CARVALHO, 2005).

No que se refere à intervenção a autora conta que privilegia a ação, o ato artístico de intervir em uma dada situação, provocando algum tipo de mudança, definitiva ou temporária; já a instalação privilegia a operação de instalar, isto é, de dispor, algo de certo modo em um dado local (CARVALHO, 2005, p.244). Tais noções correspondem a problemáticas que podem ser diferenciadas ao mesmo tempo em que devem ser percebidas e compreendidas como redes de problemas (artísticos) em conexão.

Em relação a esses modos de definir e classificar o trabalho artístico através de estudos de outros autores e artistas buscou-se definir esta experiência artística como uma intervenção/instalação *in situ*, onde as ações de intervir/instalar no espaço inserem elementos constituintes da proposta poética pessoal. Apresenta-se, também, como uma instalação *in situ*, já que o espaço em que foi realizada a ação é essencial e determinante na proposta, pelas relações/interações estabelecidas com o espectador direto no lugar. Neste sentido, deve-se dar atenção para a denominação e conceituação dos termos instalação e *in situ*.

Para Buren (2001, p.), “o trabalho que leva em consideração o lugar no qual mostra/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição”. O autor discute a importância do “lugar” onde a obra “é exposta”, ao comentar sobre sua pintura dizendo que “uma das características das propostas é revelar o ‘continente’ que lhe serve de abrigo”.

Conforme Carvalho (2005), levando-se em consideração as definições de Daniel Buren, que denominou a prática de “instalar” trabalhos em lugares específicos, o local onde a obra se instala/acontece é essencial à sua conformação nas obras *in situ*, o espaço é parte determinante da obra, pois conduz o espectador a interagir com sua dimensão espacial, a mesma sendo apresentada em outro espaço, não seria mais a mesma obra nem causaria os mesmos sentidos. Nas palavras da autora, a instalação é *in situ*:

(...) no sentido de que é realizado no próprio sítio de destinação da obra, ainda que vários elementos que compõem a mesma tenham sido produzidos em outros locais, seja em um estúdio do artista, em uma fábrica ou outra possibilidade qualquer (CARVALHO, 2005, p. 230).

A proposta tem o lugar como razão para sua instauração, gerando um deslocamento nas acomodações existentes durante sua construção e experiência, podendo ocorrer num dia comum. O que está registrado/afixado no *in situ* é a expressão de uma ideia. É um registro de uma intenção, já "materializada" tornada código acessível, que pode ser assimilado por todos, ainda que diversamente. O olhar se impõe sobre algo particular e redesenha sobre a memória, o projeto, a ação planejada num outro tempo espacial.

As intervenções foram realizadas com visitas e planejamento prévio. Estes estudos são imprescindíveis para a preparação de um trabalho *in situ*. Como já colocado, o termo *in situ* faz referência ao trabalho planejado para um local pré-estabelecido, onde são levados em consideração os elementos arquitetônicos e visuais, de forma que dialoguem com o meio inserido.

Assim, com a Ação#1, percebeu-se que, no burburinho, no grito das canções e interações entre o público presente está finalmente a imagem do coletivo. Esse ser dinâmico, que vivencia, experimenta, conhece e inventa o lugar, dando corpo ao caminhante invisível, pois há sempre alguém que se conhece, se olha, participa junto independente da condição social. É neste contexto que se realiza a proposta *in situ*, objeto deste estudo.

Na segunda intervenção no lugar, na Ação#2, foram inseridos nas janelas oito painéis translúcidos, contendo imagens impressas captadas na Ação#1, em sobreposição com as imagens anteriormente captadas em dia comum. Também compunham a intervenção projeções de imagens nas

paredes, e a exposição de um painel de ampliações fotográficas em papel, em nicho arquitetônico, além do mobiliário e objetos para completar a proposta de ambientação, compondo os elementos referenciais com o local.

Conforme as autoras Ferreira e Contrim (2006), as formas e a própria arte ganham um estatuto cada vez mais incerto, e não estão separadas do contexto que as vê surgir.

(...) os códigos do trabalho, seu sentido e significações comportam o questionamento radical do sistema museu-galeria e a geração de lugares distintos do espaço discursivo desse sistema. O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir (...) O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de seu próprio discurso. Ao mesmo tempo, o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética *in situ*. (FERREIRA; CONTRIM, 2006, p.19).

No início das investigações no espaço, as observações das imagens das fotografias captadas na primeira ação e do próprio local, o trabalho ainda não se definia como instalação. A partir das sombras projetadas nas paredes e pisos, através de registros do local surgiu a motivação e o desejo de projetar imagens do passado no presente e fazer os registros destes no momento da intervenção, enquanto passavam pessoas pelo lugar. Durante a pesquisa, nas visitas ao local, seus registros, após serem selecionados, resultaram nos estudos e esboços digitais que conduziram o desenvolvimento das ações.

Com o olhar sobre o lugar, buscou-se observar, escolhendo acompanhar com a câmera a experiência do caminhante marcando compassos as distâncias. Desenvolveu-se um olhar curioso sobre o cotidiano dos passantes, buscando fragmentos de trajetórias, de personagens que circulam diariamente por este território, caminhando a pé. Observar o homem que passa e caminha no seu destino, ver o lugar como se apreciasse uma paisagem, é um modo de perceber o lugar em seus fluxos.

O registro fotográfico tanto analógico quanto digital, em forma de documento ou de arte foram os meios encontrados para vincular a percepção

poética. Relacionar dispositivos analógicos com a película de um negativo (filme fotográfico) foi uma forma de abordar uma tecnologia do passado, de uma época condizente com a arquitetura do lugar e as imagens do passado apresentadas plasticamente no ambiente da instalação.

Os modos de apresentação foram escolhidos com base na representação da tecnologia da época, os filmes fotográficos. As “cortinas” criadas evocando este material foram colocadas nas portas, para as pessoas passarem entre elas e serem tocadas pelas imagens do passado, com a finalidade de instigar sobre a história do mesmo. Ao mesmo tempo eram convidadas a observar as imagens e depois escrever com dispositivos de escrita da época (caneta bico de pena e máquina de datilografia), abarcando o prédio, o mobiliário e a memória. Objetos do passado estão presentes, assim como as imagens apresentadas em hibridismos entre passado e atualidade, podendo sofrer alterações sucessivas em sobreposições.

O que realmente importa é a ideia por trás da obra, a experimentação é mais importante do que sua permanência enquanto objeto artístico; são concepções para experiências efêmeras executadas em um local determinado com tempo de existência restrito pelo tempo da mostra/ocorrência.

Entre as várias possibilidades que constituem a arte contemporânea, incluindo, àquelas ligadas à arte-tecnologia, a instalação, consente maior liberdade de expressão. A interferência no ambiente da instalação em espaço público possibilita a criação e recriação, dependendo de onde e como é exposta, podendo desenvolver um novo diálogo a cada contexto.

Carvalho (2005) disserta sobre o assunto em sua pesquisa,

Uma obra que se configura como instalação é um tipo de obra de arte que envolve a ocorrência da exposição, da montagem, enfim, da instalação propriamente dita. Uma obra que se configura como instalação é resultado dos processos artísticos, poéticos inerentes à produção de cada artista, poderá ser produzida em partes, concebida em projeto ou como conceito ao longo de anos. Mas a instalação propriamente dita, via de regra, não é produzida tal qual um objeto auto-referencial e autônomo no atelier do artista (CARVALHO, 2005, p. 242).

As instalações de Daniel Buren caracterizam-se pelo fato de que a análise da obra se articula em função do local, através daquilo que ele chamou de *in situ*. Conforme o autor, “todo lugar impregna (formalmente,

arquiteticamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto” (BUREN, 2001, p.91).

Assim, diante das múltiplas possibilidades deste trabalho, buscou-se explorar também o desenvolvimento neste aspecto, a noção de trabalho *in situ* e sua aplicação, neste caso, em espaço não instituído da arte.

Esta escolha visa dois objetivos: em primeiro apresentar seu processo, apesar de ser uma proposta simples, foi capaz de movimentar diversos elementos materiais e simbólicos que compõe o espaço expositivo e em segundo, trata-se de avaliar a questão do trabalho *in situ* em ressonância com o espaço no qual se insere como local de exposição e produção a ser problematizado.

Tanto nas fotografias expostas, quanto nas intervenções vividas, são imagens que representam algo podendo ser percebido por uma visão particular, anterior, remetendo à memória individual, o que faz com que cada espectador tire sua própria conclusão, única, sobre o que está sendo visto, ou seja, o lugar de exposição enquanto parte integrante da obra. Para Rouillé (2009) os artistas aceitam o mimetismo sem reservas:

(...) não como uma representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como uma manifestação, um elemento que só se remete a ele mesmo. Aliás, este é um traço característico da arte-fotografia: a fotografia passa do status de documento (ferramenta ou vetor) para o de material artístico quando a *representação produzida* é abolida na *apresentação dada*. (ROUILLÉ, 2009, p. 342)

Nesse contexto, o depoimento do espectador poderá sugerir modos de leitura do lugar onde ocorreu a intervenção, focando no momento em que a imagem projetada/impressa aciona a percepção da proposta, seja pelo estranhamento, similaridades ou elementos estéticos, mostrando aberturas e ambiguidades nos fluxos criados pelas interações.

CAPÍTULO 2

POÉTICAS HÍBRIDAS: CONSIDERAÇÕES E ABERTURAS

Ao tratar da constituição da poética como instalação e intervenção *in situ*, o capítulo aborda questões referentes aos hibridismos, abarcando processos e tecnologias digitais encontrados na produção artística contemporânea, a partir das considerações de teóricos e de exemplos do campo da arte que se aproximam do presente estudo. Para tal, buscou-se compreender tais possibilidades de hibridações a partir de autores como Couchot (2003), Santaella (2008, 2009), Arantes (2005), Burke (2010), Archer (2012), Duguet (1988) Cauquelin (2007), Machado (1996), Castello (2005), Bourriaud (2009), Soulages (2010)

Inserida no campo da arte e tecnologia, a proposta teve nas interfaces digitais e meios analógicos sua forma de constituição, especialmente no que tange às imagens apresentadas no contexto do espaço depositário da instalação *in situ*. Tendo em vista que a experiência artística previu o uso combinado de dispositivos visuais e materiais, de diferentes modos, através dos quais ações de interação foram abertas ao público, a realização das ações envolveu todo tipo de participantes com interesse e disposição de interagir.

Por outro lado, considerando o local para onde se direcionou a proposta artística, tido como um espaço plural, palco de uma multiplicidade de acontecimentos e histórias, de mutações ao longo de sua existência temporal, as questões relativas aos hibridismos são pertinentes. Igualmente, situando o estudo na área da arte e tecnologia e implicando na exploração do meio digital em diálogo com o analógico, a produção esteve apoiada neste conceito para operar a poética. O contraponto entre o âmbito da realidade física e o uso das tecnologias analógicas e digitais, como linguagens que se mesclam entre si, igualmente implicou nos processos híbridos como agentes na constituição da proposta poética.

Tendo em vista que a inserção pessoal no campo da arte e tecnologia, em contato com as interfaces digitais no manuseio de programas

gráficos, ocorreu mais decisivamente durante o Curso de Especialização em Design de Superfície, houve uma aproximação ao desenvolvimento de propostas que exigiam o meio computacional. O projeto de pesquisa desenvolvido durante a formação tratava da criação de uma série de estampas para cimentícios, com referências nas matrizes/moldes da fabricação de ladrilhos hidráulicos, pisos cerâmicos usado na época da construção da Estação Férrea de Santa Maria. Assim, o referido estudo possibilitou adentrar na história e desenvolver estampas relacionadas ao tema da Estação e de seu contexto e, desta forma, experimentar procedimentos de pesquisa teórica e a prática no desenvolvimento do trabalho. Tal processo envolveu equipamentos digitais e também analógicos, como softwares gráficos, câmera digital, *scanner*, ferramentas de desenho entre outros. A partir deste primeiro contato com as tecnologias digitais como atuação voltada ao projeto de superfície, ligando elementos gráficos e tridimensionais, teve-se interesse em ampliar ainda mais a reflexão teórica sobre nestas novas mídias, o que se iniciou com a participação no Grupo de Pesquisa Arte e Design, acompanhando também suas mostras artísticas como produção prática em artes visuais.

Esta inserção no meio tecnológico e na pesquisa em arte, que partiu do tema e história da Estação Férrea, levou à reflexão e à constatação da sua importância, devido às ocupações e à diversidade de usos do local pela comunidade, considerando a produção contemporânea em arte e a multiplicidade do território digital mais próxima e participante da esfera artística. Despertou-se, portanto, o interesse em desenvolver a produção em poéticas visuais, em arte contemporânea no campo da arte e tecnologia.

Sabe-se que os computadores e as mídias digitais estão cada vez mais presentes no cotidiano atual, acarretando na utilização destes recursos nas artes visuais. Segundo Priscila Arantes (2005), nas décadas de 70/80 a arte tecnológica era pouco aceita contando com poucos espaços; foi nos anos 80 que o termo arte e tecnologia passaram a ser usado para designar as expressões artísticas que utilizavam estes recursos.

Acredita-se que foi a partir da década de 1960 que as artes visuais sofreram alterações mais incisivas no campo da estética e da receptividade. A experimentação começou a ser entendida como um caminho fértil para o fazer

artístico e, com isso, a busca de novos suportes, técnicas e materiais passaram a exigir um novo posicionamento na relação com a obra de arte. Assim, a relação entre o espectador e a arte contemporânea ocorre pelas próprias características que envolvem essa comunicação, ativa e crítica porque requer uma disponibilidade de sensações e sentidos. Há a necessidade de contatos inter-relacionais nessa comunicação estética que se deixem envolver pela organização processual de existência da obra. “Observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passível; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2012, p. 235).

Por outro lado, ao se pensar nas multiplicidades e pluralismos da arte contemporânea, vale lembrar o texto “O pluralismo pós-utópico da arte”, de Santaella². Conforme a autora,

Abrigando a diversidade, os espaços e as paisagens das práticas artísticas são hoje traçados em ambientes amplamente concebidos e metacomunidades heterogêneas dessas práticas contextualizam-se e operacionalizam-se em redes e circuitos intercomunicantes. Embora haja uma tendência para o agrupamento em nichos característicos da especificidade do modo de produção, distribuição e recepção de cada tipo de arte, o ecossistema das artes tem apresentado potencial para abrigar esses nichos e os circuitos que lhes são próprios. (SANTAELLA, 2009, p.143).

Nesta perspectiva, a gênese desta proposta poética ocorreu a partir de uma outra experiência, durante o desenvolvimento de um trabalho em parceria para a mostra "Nada a Fazer?" no evento Jardins Efêmeros em Viseu/Portugal, em 2013. A partir de várias imagens fotografadas, a proposta denominada "Cá e Lá" consistiu em uma intervenção fotográfica nos vidros de ambientes comerciais no local, com o intuito de promover uma fusão visual entre as imagens e o próprio lugar onde se encontraram, abordando os aspectos comuns às duas cidades com lugares em situação semelhante, de abandono e resistência. Sugeria-se pensar em uma fusão entre o centro histórico da cidade de Viseu e o prédio Estação Férrea de Santa Maria, que se encontrava “esquecido”, porém resistiu à destruição total devido à atuação do Grupo da

² Lucia Santaella é professora Titular da PUC-SP, diretora do CIMID, Centro de Investigação em Mídias Digitais, da PUC-SP e Coordenadora do Centro de Estudos Peirceanos.

Estação, coletivo artístico instalado naquelas dependências desde 1996 e que iniciou um movimento em defesa do patrimônio histórico e pela criação de políticas de restauração e utilização do espaço.

Karsburg (2007), falando sobre a fase de formação de Santa Maria, destaca a presença de uma complexidade crescente em torno da instalação da Estação Férrea na cidade³. Com foco neste local, buscou-se, assim, uma aproximação às questões culturais, em razão das características do lugar por agregar uma população diversa, bem como distintos eventos, em uma cidade geograficamente situada na região central onde a migração de jovens universitários é intensa e por ser um espaço público.

Dessa forma, devido à multiplicidade de questões da pesquisa, nas áreas da arte, da tecnologia, envolvendo o espaço da Gare, em seus diferentes usos, e abarcando questões sociais e culturais, por conta desses entrecruzamentos, é natural considerá-lo um território híbrido, um lugar marcado por encontros culturais frequentes e intensos.

Com base nestas premissas, as reflexões de Burke (2010) apontam que os textos e discursos são tão híbridos quanto o assunto cultura. Segundo o autor, embora os processos de hibridização possam ser encontrados em outras esferas, este, restringe-se a tendências culturais, definindo o termo cultura em sentido amplo, o que inclui atitudes, mentalidades, valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações, em artefatos, práticas e representações. Em seu ensaio, o autor comenta que os processos híbridos em cada espaço social e histórico possuem sentidos distintos, estando relacionados às “afinidades ou convergências” de distintas tradições.

Neste sentido, a Estação Férrea de Santa Maria parece ser considerada pela comunidade como uma instituição tradicional na cidade,

³ “A chegada da ferrovia, no início da década de 1880, transformou a vila de Santa Maria da Boca do Monte em um dos locais mais prósperos e importantes do interior sul-rio-grandense. Hábitos e costumes identificados ao passado foram questionados por aqueles que queriam ver Santa Maria alçada aos tempos do Progresso. [...] Esse processo de transformações foi capitaneado por autoridades públicas e profissionais urbanos preocupados em criar uma imagem de cidade moderna. Por outro lado, havia o clero local e o bispado em Porto Alegre que não aceitaram ver a Igreja Católica retirada do centro das decisões. [...] A ferrovia fez com que o espaço urbano de Santa Maria se tornasse complexo, gerando uma diversidade cultural difícil de ser analisada pela simples oposição entre católicos e liberais, ou ainda, entre forças conservadoras e modernas” (KARSBURG, 2007, p. 6).

sendo que a maioria simpatiza com o local passando a fazer uso, seja para fins culturais ou não. No entanto, em função de grande parcela da população ser composta por estudantes e militares, acredita-se que desconhecem a história da cidade e da Estação.

Para Burke (2010), as práticas culturais híbridas também podem ser identificadas na música, na religião, na linguagem, no esporte e nas festividades a partir das relações entre as instituições e as pessoas. Completando a reflexão o autor comenta que os possíveis resultados esperados da hibridização cultural são direcionados pela quase “erradicação” das chamadas culturas insulares, isto é, “nenhuma cultura pode sobreviver sem interações com o diferente” (BURKE, 2010, p. 101).

Sobre esses aspectos, o autor comenta que, em função das tecnologias e subsequente homogeneização, vê muitos sinais do surgimento de uma cultura quase global ou pelo menos crescentemente global.

Veja o caso da arte contemporânea. Não vemos uma simples homogeneização no sentido do surgimento de um único estilo em detrimento de todos os seus rivais. O que vemos é uma homogeneização mais complexa no sentido de uma variedade de estilos rivais, abstratos e representacionais, op e pop, e assim por diante, todos os quais estão disponíveis para os artistas, virtualmente independentemente do local no qual por acaso vivam. No nível do indivíduo há mais escolhas, mais liberdade, uma ampliação de opções (BURKE, 2010, p. 108)

No que se referem às interações no campo da realidade física e virtual, que aconteceram durante o processo deste trabalho, tanto em forma de interatividade nas redes sociais⁴entre os internautas, em suas trocas e comentários sobre o acontecido na Gare, ou também nas interações e manipulações dos dispositivos analógicos, ao escreverem suas manifestações de ordem social, partes dos textos se referem a estas questões, em busca de um espaço nesta sociedade, através da música no estilo *hip hop*. (Figuras 20 e 21).

⁴Disponível em:<<https://www.facebook.com/events/416832361787674/>>Acesso em: fev. 2015



Figura 20 – Interação dos participantes via Internet



Figura 21 – Manifestações comentadas dos participantes via Internet

Nesta proposta artística, a relação entre o público e a instalação nos momentos de interação, ocorre de distintas maneiras: (i) nos ambientes virtual/físico, com o uso de dispositivos digitais/analógicos; (ii) a presença física do participante em tempo real e sua relação com as imagens presentes no próprio espaço, hibridizado pelas imagens do passado; (iii) os registros escritos à mão ou máquina de escrever, feitos durante a ação no ambiente físico. (Figura 22).

Assim, a hibridização também acontece no momento em que os participantes interagem via redes sociais em ambiente virtual ao compartilhar

suas emoções e ações, através de narrativas digitadas e/ou em forma de imagem, suas vivências/experiências durante o evento e em relação ao lugar. Do mesmo modo pode-se dizer que nesse momento em que há trocas virtuais e ambos estão em seus distintos locais físicos, acontece automaticamente uma hibridação.



Figura 22 – Interações dos participantes no local de realização da ação artística

No que se refere às hibridações quanto ao uso do local, que envolve questões espaciais e arquitetônicas, e também em função de ser usado para diversas finalidades além das manifestações artísticas, as contribuições de Castello (2005) são de interesse, abordando o que denomina de *complexos multifuncional*, em sua tese “Repensando o lugar no projeto urbano”.

(...) são considerados híbridos, porque é uma catalisação de diferentes atividades urbanas em um mesmo espaço edificado, caracterizando um processo que poderia ser chamado de hibridismo, ou seja, aquilo que o dicionário define como uma criação que resulta do cruzamento de espécies diferentes, na biologia – ou então – numa interpretação mais próxima da acepção arquitetônica - urbanística – um edifício formado por elementos tomados de funções diversas. Esse processo ocorre quando, ao se combinar as diferentes funções em um mesmo edifício ou espaço aberto, são definidas novas tipologias arquitetônicas, o que implica em podermos identificar claramente o “produto final”, se um shopping, hotel, museu ou terminal de transporte. Reside provavelmente aí, a razão pela qual esses complexos multifuncionais são também conhecidos como *complexos híbridos*. (CASTELLO, 2005, p. 207)

Como constatação importante sobre o lugar plural, considera-se que uma variação razoável por parte da população no uso do espaço em atividade de diversas funções se instalam no espaço da Estação Férrea - que não o transporte de cargas e estrada de ferro - mas pelo fato de as pessoas se deslocarem até o espaço com objetivo de apreciar a paisagem, usar o espaço amplo e sem dono para o lazer, ou em função da memória, para recordar o passado quando havia transporte de passageiros e outros bens culturais, ou para assistir eventos artísticos, feiras, eventos políticos, sociais, entre outros, sendo estes eventos efêmeros pelo curto tempo instalado naquele espaço. Neste sentido o multiuso do espaço é aproximado neste estudo ao termo *híbrido*.

Os hibridismos da poética também têm a ver com questões que envolvem pensadores de outras disciplinas como exemplo Milton Santos quando comenta sobre o uso do território, e não o território em si mesmo: que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica, “(...) Mas o espaço é um misto, um híbrido, um composto de formas-conteúdo”. (SANTOS, 2006, p. 25). Conforme o autor

(...) O espaço será visto em sua própria existência, como uma forma-conteúdo, isto é, como uma forma que não tem existência empírica e filosófica se a consideramos separadamente do conteúdo e um conteúdo que não poderia existir sem a forma que o abrigou. Partindo da já mencionada inseparabilidade dos objetos e das ações, a noção de intencionalidade é fundamental para entender o processo pelo qual ação e objetos se confundem, através do movimento permanente de dissolução e de recriação do sentido. A produção e reprodução desse híbrido, que é o espaço, com a sucessão interminável de formas-conteúdo, é o traço dinâmico central da sua ontologia. A categoria de totalidade é como uma chave para o entendimento desse movimento, já que a consideramos como existindo dentro de um processo permanente de totalização que é, ao mesmo tempo, um processo de unificação e de fragmentação e individuação. É assim que os lugares se criam, e se recriam e renovam, a cada movimento da sociedade. O motor desse movimento é a divisão do trabalho, encarregada a cada cisão da totalidade de transportar aos lugares um novo conteúdo, um novo significado e um novo sentido. São os eventos, que constituem os vetores dessa metamorfose, unindo objetos e ações. Não se trata de um tempo sem nome, mas de um tempo empiricizado, concreto, dado exatamente através desse portador de um acontecer histórico, que é o evento. Desse modo, a tão buscada união entre espaço e tempo, aparece mais próxima de ser tratada de forma sistemática em geografia (SANTOS, 2006, p. 14).

2.1 Entrecruzamentos e hibridismos: territórios artísticos em mutação

As discussões sobre a produção artística contemporânea buscam dinamizar as relações artísticas com o público, por meio de ações. A arte atual é uma ocorrência que deriva de um conjunto de ações humanas articuladas que contribuem para comunicar o seu modo de existência. Para haver a comunicação é necessária a troca e a interação: um modo mais aberto aos sentimentos e às sensações tão requisitadas pela arte contemporânea, a qual busca uma relação densa e uma recepção ativa.

Para Michael Archer “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (ARCHER, 2012, p. 236).

Neste sentido, essas discussões relativas à hibridação estão presentes tanto nas ciências como na arte, tendo em vista que consideram cruzamentos e misturas entre elementos distintos. Neste sentido, tal concepção provém da biologia, mas busca pontuar uma produção artística que mistura conceitos e práticas, técnicas e linguagens, em mesclas não habituais até então.

Santaella (2008) coloca que o termo hibridação significa misturas de materiais, suportes e meios que estão disponíveis para os artistas, no entanto, podem ser aplicados, por exemplo: “às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos” (SANTAELLA, 2008, p. 20). Esta concepção tem uma relação direta com a presente pesquisa.

Vale lembrar o comentário de Arantes (2005) sobre o ensaio de Richard Wagner, *Outlines off the Art work of the Future* (1849), onde estabeleceu o conceito de total *artwork*, propondo uma integração entre disciplinas e práticas artísticas em uma concepção híbrida e anti-segregadora (ARANTES 2005). A autora também exemplifica a questão com a produção dos artistas do grupo Fluxus, que concebiam a obra de arte como intermídia, processo e fluxo, em contraposição à obra de arte como produto acabado. Ressalta que o conceito de intermídia referia-se tanto às rupturas das tradições

da pintura e escultura, quanto às colagens realizadas com materiais diversos na mesma proposta; além disso, referia-se também a ideia de “mistura” entre obra de arte e o público, para além do ideal contemplativo referente à fruição da obra (ARANTES, 2005).

Muitas experimentações na utilização de dispositivos tecnológicos e científicos no campo da arte vieram acompanhadas por um processo de hibridação entre meios, linguagens e suportes diversos. Híbrido, nesse contexto, significa “linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (ARANTES 2005, p. 49). Segundo a autora, considerando as mídias digitais, a hibridação é parte constituinte, pois a linguagem digital possibilita converter qualquer informação, sonora, visual, impressa, em uma mesma linguagem, ou também converter uma informação em outra.

Considerando a arte tecnológica, para Couchot (2003), a hibridação ocorre entre todas as imagens, ópticas e numéricas, a partir do momento em que se encontram numerizadas. Para o autor, as artes numéricas, de certa forma, dão continuidade aos processos de hibridação ocorridos durante o século XX.

Longe de se dispensar nas outras artes ou nas outras mídias, o numérico as contamina, insidiosa, mas irreversivelmente. Sua força de comunicação se deve a simulação e a seu poder de hibridação. Já que, decompondo a imagem, o texto, o som, ou o gesto, em seus últimos elementos e os reduzindo a poucos símbolos que somente uma linguagem apropriada pode “compreender” e ordenar, o numérico torna-se um meio de hibridação muito potente. Claro, o *pixel*, ou mais geralmente o bit, espécie de unidade genética que dá acesso ao sentido, não é constituído como um gene. O termo permanece metafórico, mas ele designa um nível de operação sobre os dados quase genéticos; são programas, mais precisamente, que se aproximam dos genes. Certos programas são até mesmo inspirados por modelos genéticos. Mas essa hibridação, se ela é bem o fruto do *soft*, isto é, da programação, conservou todos os caracteres que o termo emprestado de sua raiz grega (*hybrys*) que designa excesso (COUCHOT, 2003, p. 269).

Tal hibridismo de mídias, vídeo, fotografias, entre outros, linguagens sonora, visual e textual é acompanhado de uma mistura entre áreas como

tecnologia e ciência e de um rompimento com uma visão radical a respeito de oposições binárias como público/obra, artificial/natural.

No caso deste estudo, processos híbridos estão igualmente presentes no entrecruzamento entre imagens fotográficas, como registros do passado, obtidas por apropriação(da Internet) já digitalizadas, muito embora a tecnologia de seu tempo fosse do sistema analógico. Considera-se também como entrecruzamento híbrido o manuseio de fotografias analógicas, de acervo próprio, digitalizadas através de equipamentos (*scanner*, câmera digital) e transferidas para o computador. Estas foram trabalhadas em *softwares* gráficos, com imagens simulam lembranças, buscando remeter à memória com imagens pouco definidas, apenas sugeridas, desfocadas, como se fosse uma “nebulosa”; igualmente se escolheu a transparência como uma estratégia criativa e as sobreposições de imagens.

Nesse âmbito, é comum dizer que entramos no universo das imagens pós-fotográficas, pois se multiplicam as telas de vídeos ao nosso redor. Um exemplo comum é a televisão com sua programação ou reprodução de vídeos pré-gravados, os sistemas de vigilância, entre outros. Como produto resultante em desdobramento das ações realizadas no local, as imagens manipuladas, entre outras adquiridas através de registros filmados no local, são apresentadas em vídeo, portanto uma abordagem sobre o assunto se faz necessária. Para este entendimento buscou-se embasamento nas reflexões de Machado acerca deste meio.

(...) colocar-se fora de território institucionalizado e enfrentar o desafio e a resistência de um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas que tende a dissolver-se camaleonicamente em outros objetos ou incorporar seus modos de constituição. Objeto para o qual faltam ainda espaços de visualização, formatos familiares, mercados definidos, críticos especializados. Ou, para usar a expressão mais exata de Anne-Marie Duguet (1986, p. 174): “objeto difícil de enquadrar, portanto explosivo, composto de confins flutuantes, que pode ser efêmero como espetáculo, inclusive nem ser mais objeto, mas uma ação, um acontecimento, como aqueles do grupo Fluxus, um gesto ou processo de comunicação, uma obra de relacionamento momentâneo e sem traços materiais” (MACHADO, 1996, p. 46).

Tal como nesta produção, destaca-se a mistura entre elementos para a formação de um novo, entre os quais estão incluídos misturas de materiais, suportes e meios. De acordo com Santaella (2008):

No sentido dicionarizado, “hibridismo” ou “hibridez” designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. “Hibridização”, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo “híbrido”, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. Na gramática, esse adjetivo se refere a um vocábulo que é composto de elementos provindos de línguas diversas (SANTAELLA, 2008, p. 20).

Entre os elementos que compõem a poética das ações artísticas em questão, na produção das imagens e do vídeo, os resultados se definem com características de imprevisibilidade, mas de modo que se sabia exatamente o que se queria, ou seja, uma metáfora subjetivamente programada.

Por sua vez, o ato fotográfico veio a ser um recurso eficaz para apreender essa experiência vivida e as descobertas do momento. Em uma sequência de ações simples como a escolha de um ponto de vista para a focalização da cena do contexto de origem, reduzindo-a, em seguida, a uma imagem figurada. Percebe-se que, mais do que um mero registro, a fotografia tornou-se o instrumento privilegiado para instaurar o evento estético, uma vez que faz de um agenciamento qualquer o objeto particular do pensamento.

Ao mesmo tempo, ao usar destes recursos e sustentar-se nas máquinas, a manipulação dessas, por vezes, resultou em outros interventores. Considerando a colaboração destes outros, ao manejar e utilizar a máquina, com mão-de-obra especializada, a produção o imaginário, roteiro e direção ficaram por conta da autora deste trabalho. Neste sentido, a reflexão de Arlindo Machado ressalta que:

sem a intervenção desse imaginário radical, as máquinas sucumbem nas mãos de funcionários da produção, que não fazem senão preenche-las com “conteúdos” de mídias anteriores, repetindo em linguagens novas soluções já cristalizadas em linguagens mais antigas (MACHADO, 1996, p. 28).

Ou seja, sem um projeto especificamente estético, as máquinas podem cair no vazio. Outro fator importante nesta produção são os limites financeiros que, muitas vezes, tornam inviável uma elaboração mais abrangente de uso dos dispositivos pela necessidade de envolvimento das equipes de profissionais especializados na área. Para Machado (1996), o artista deve ter uma atitude crítica e reflexiva, buscando aplicar a criatividade e estimular o imaginário. Ele precisa subverter a função para a qual a máquina foi programada, reinventando as suas funções e finalidades, sobrepondo o caráter lúdico ao pragmático, objetivando uma nova linguagem estética e individualizada. Cabe ao autor da obra artística orientar os vários domínios dos intervenientes no processo, recorrendo à sua sensibilidade e anarquia criativa. As suas ideias estéticas devem prevalecer, a sua liberdade criativa e perspectivas inovadoras são auxiliadas pelas novas tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais, ferramentas que o ajudam a testar diferentes hipóteses de intervenção num curto espaço de tempo. Para o autor:

O papel desempenhado pelo artista/autor da obra é alterado pelas mudanças tecnológicas, isto é, cabe a ele aproveitar esses meios de maneira a potencializar a sua obra. Arlindo Machado questiona também o estatuto da máquina: *“Resta saber então se a maior parcela de contribuição na construção de uma imagem fotográfica pertence ao fotógrafo ou à máquina”* (MACHADO, 1996, p.34).

Conforme visto, mídias participam intensamente no campo da arte contemporânea que vem construindo dispositivos que consideram cada vez mais a imagem em diferentes modalidades, interferindo de maneira significativa na concepção e agenciamento de elementos e modelos híbridos, na utilização de fotografias, vídeos e outros dispositivos visuais para a realização das propostas artísticas. Sobre o assunto, Couchot (2003) comenta:

Muitas profissões utilizam os dispositivos que, sem responder completamente ao critério de imersão, salientam a simulação em tempo real: o audiovisual, a comunicação, a medicina, a arquitetura, os lazeres, etc. (...) Enfim, no domínio artístico, cada vez mais artistas que procuram a intervenção do espectador propõem agora variados dispositivos solicitando sua participação por meio da visão, do gesto, do toque, da palavra, do som, etc. (COUCHOT 2003, p. 178)

Em termos de apresentação em vídeo ou através das imagens e registros fotográficos determinados aspectos da instalação são dificultados pelo fato de envolver uma dimensão espacial que extrapola as possibilidades da visualização simultânea e da totalidade de seus elementos que não se restringem aos limites da percepção visual. Isto ocorre pois estão envolvidas percepções sensoriais além da visão, que são os elementos olfativos ou térmicos, sonoros, táteis e não podem ser apanhados com documentação restrita a imagens, mesmo as imagens em movimento não podem captar certos aspectos da instalação no uso de dispositivos sonoros e visuais, portanto faz-se uso também da descrição verbal para ligar os fragmentos da obra fixados nas imagens, para ser reconstruída pela memória do espectador e imaginação do leitor, sem comparar com a totalidade de uma experiência efetiva no local.

Os dispositivos são usados neste trabalho como material e veiculação que possibilita o aspecto transitório entre elaboração/apresentação, sendo que, no contexto poético, tem a possibilidade de desenvolver a imaginação. Em relação aos registros neste território da arte e tecnologia suas características são de ordem técnica. Neste trabalho opera-se um tipo de contato com as imagens através de dispositivos com lógicas distintas que incluem dispositivos sonoros, luminosos, de captação de imagens fixas e em movimento, objetos de escrita e mobiliária, scanner, impressora, computadores, projetor multimídia. Neste caso, documentar a instalação exigiu várias tomadas de imagens em relação ao recinto de exposição.

Particularmente, nesta proposta, os dispositivos incentivaram a produção e a experiência vista como um devir e também com a imagem, um processo que foi possível a partir de uma relação e de interação no modo de operar, entre a participação das pessoas e a produção de modo geral.

Neste sentido, o dispositivo serviu de ativador da experiência levantando questões no decorrer do processo. Diante desta perspectiva, não apenas possibilitou a experiência, mas também a reflexão.

Segundo Vícta Carvalho os dispositivos possibilitam novas formas de subjetividade, múltiplas, fluidas, heterogêneas, que não estão previamente estabelecidas, mas que se dão através de uma relação entre sujeito e dispositivo.

Podemos aferir que a partir das experiências produzidas por e nos dispositivos imagéticos que integram diferentes mídias, como é o caso das obras de Jeffrey Shaw, as subjetividades se apresentam de forma sempre relacional. Não há sujeito prévio, nem imagem determinada. O que há é um processo incessante de subjetivação, que se dá a partir dos deslocamentos dos corpos e das imagens. Pura experiência (VICTA, 2008, p. 3).

Os dispositivos foram usados como meio para viabilizar e simular a apresentação de uma ideia, traduzida por meio da impressão, projeção na instalação e posteriormente na sua apresentação em vídeo. Desta forma os dispositivos serviram tanto como meio e para o processo de criação quanto para seu registro. Victa Carvalho (2008) comenta:

O dispositivo eletrônico permite integrar diversos elementos heterogêneos, oferecendo aos artistas maior liberdade em seus agenciamentos. Desse modo, o dispositivo pode ser tanto conceito da obra, como instrumento de sua realização. Se o vídeo multiplica as possibilidades de difusão de imagem vista é porque não há uma maneira específica de ver televisão. Segundo Anne-Marie Duguet, a instalação é o modo privilegiado de expor o processo de reflexão sobre os dispositivos originários de produção de imagem, da caverna platônica a tavolleta e desta aos sistemas modernos de vigilância. Trata-se de uma revisão da história das relações entre ver e perceber. Nas instalações, a imagem é colocada em situação e não é nada além de um dos termos dentro de um conjunto de relações que conjugam: máquina ótica, espaço ou arquitetura, corpo do visitante. (VICTA, 2002, p. 23).

A produção imagética partiu de fotografias analógicas, de registros anteriores, que foram escaneadas e, após, trabalhadas digitalmente através de softwares, compondo-se de outras imagens, de origem digital e/ou analógica, tornando-se uma nova imagem; esta pode ser impressas e/ou projetadas no local, misturando-se com a realidade do ambiente. As imagens geradas, já no local, são novamente fotografadas surgindo novas imagens de diversas origens. É nesta articulação que a poética se desenvolve, entre realidade e imaginação através dos hibridismos do ponto de vista conceitual e formal. A imagem da Figura 23 exemplifica as questões do apelo visual sobre a memória, a Estação e sobre a aplicação em suportes transparentes, bem como as transparências obtidas em sobreposições de elementos por meio de programas gráficos, seus registros quanto ao objeto arte e quanto ao registro documental.



Figura 23 – “Plataforma de tempos”, imagem composta com sobreposições.

Outro aspecto a ser considerado sobre as questões ligadas a imagem na arte, considerando a imagem técnica, a fotografia e todos seus desdobramentos a partir das tecnologias, no diálogo com outros autores reflete-se sobre algumas questões da fotografia e a arte, que segundo Lemagny *apud* Soulages (2010, p. 159), “Toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide”. Sobre isso, o autor acrescenta:

(...) não há um decreto peremptório (ou pretensamente fundamentado) de um sujeito que declararia: “isto é uma obra e isto não é”. Há uma postura do sujeito que, diante de uma foto, a recebe num horizonte de expectativa que é da esfera da documentação ou da arte; que pode ser frustrada tanto em relação à arte quanto em relação à documentação e não desembocar na declaração: “Isto é uma obra” ou “Aquilo é um documento” (SOULAGES, 2010, p.159).

Vale lembrar que o fundamento inicial da proposta artística foi voltado à ocupação de espaço não institucionalizado da arte, onde se ilustra essa ocupação através da inserção de imagens que compõem com o cenário do espaço, no caso a Gare. Neste mesmo local foi constituída a presente proposta, gerando um hibridismo na relação tempo-espaço e lugar.

Assim, a partir das referências iniciais que motivaram essa pesquisa, voltou-se à produção de imagens compostas pela apropriação de registros

fotográficos de acervos diversos em combinação com os registros pessoais. Buscou-se produzir imagens vinculadas ao contexto do espaço público em questão, sobretudo, ligada às atividades artísticas ali realizadas.

2.2. Intervenção: espaço, objeto e sujeito mobilizados

O cenário aqui posto começa a aproximar a arte dos ambientes e ações da vida cotidiana. O desafio do deslocamento do sujeito que observava por fora da obra e o significado da experiência corporal vivenciada de dentro do objeto artístico em seu contexto (re) estruturado é evidenciado nessa proposta.

Para o entendimento, faz-se uma referência ao fenômeno físico da percepção espacial no pensamento de Merleau-Ponty (1999) com uma noção de espaço entendida como a presença concreta da arquitetura ou elementos naturais, considerando o indivíduo um participante ativo da obra, conectando-se a partir das sensações coletadas no lugar da proposta artística na qual se insere (Figura 24).



Figura 24 – Registro de Passantes em Evento Cultural na Gare, Março de 2014.
Estação Férrea, Santa Maria

Conforme Merleau-Ponty comenta sobre um itinerário perceptivo, segundo o autor.

Em geral nossa percepção não comportaria nem contornos, nem figuras, nem fundo, nem objetos, por conseguinte ela não seria percepção de nada e enfim ela não seria, se o sujeito da percepção não fosse este olhar que só tem poder sobre as coisas para certa orientação das coisas, e a orientação no espaço não é um caráter

contingente do objeto, é o meio pelo qual eu o reconheço e tenho consciência dele como de um objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 341).

No caso desta pesquisa, considerado as características e peculiaridades do local selecionado, com, por exemplo, os tijolos aparentes das paredes desgastadas e corroídas, somados aos objetos (tiras de material translúcido), onde se inserem as imagens, funcionando como cortinas nas portas que não impedem a passagem e, ao serem ultrapassadas, levam o espectador a adentrar entre paisagens, sendo tocado pelas imagens, bem como os elementos naturais que compõem a paisagem no entorno interferem nas sensações do indivíduo participando de sua percepção do espaço. Neste sentido, surgem questionamentos sobre o que muda, o que se integra e o que empresta elementos para a produção em arte (Figura 25).



Figura 25 – Inserção da imagem dos participantes da Ação#1 na composição de imagem apresentada na Ação#2.

Couchot (2010) remete à questão do tempo ucrônico, onde a imagem do espectador/interator, projetada em imagens simuladas - também projetadas em tempo real no espaço físico - coloca o espectador imerso no cruzamento de dois fluxos temporais: a temporalidade própria (ele vive, decide, age) e a temporalidade própria da máquina que desenvolve seu programa à velocidade fulgurante, caracterizada pelo “tempo real”, que permite o dispositivo responder quase instantaneamente aos comandos (rapidez dos cálculos pelo relógio interno e programas).

Assim, o autor coloca que, deste cruzamento entre o tempo subjetivo vivido e o tempo da máquina, resulta um tempo híbrido, um tempo fora do tempo que qualifica de ucrônico.

A contagem do tempo da máquina é mais veloz que a contagem de tempo da realidade fora dela, tempo ucrônico. O espaço/tempo do dispositivo digital é menor que o espaço/tempo da realidade física. Todos os dispositivos digitais em tempo real podem ser considerados como simuladores. Para o autor, a hierarquia do sensório se reconstrói. “Uma nova matriz perceptual se desenha, correspondendo a uma corporeidade sensivelmente diferente, híbrida de carne e cálculo” (COUCHOT, 2007).

Esta modalidade de instalação que abriga a obra de arte e a vincula à concretude do espaço, também exige a presença física do espectador para completar o trabalho, intimando-o a atravessar as molduras e movimentar-se dentro dos limites arquitetônicos onde se instala a proposta (Figuras 26 e 27).



Figura 26 - Participantes na Ação#1, 2014



Figura 27 –Registros na Ação# 2, 2015, Estação Férrea, Santa Maria



Figura 28 – Participação do Público na Intervenção na Gare, Santa Maria, 2014.

Segundo a crítica de arte Rosalind Krauss (1979), as produções no campo da instalação modificam as características das práticas escultóricas desenvolvidas até o Modernismo, trazendo, assim, à escultura, um nível de movimento e interação participativa com o público.

A proposição artística experienciada a partir de um ponto vista interno, móvel e particular de cada individuo, permite situações mais abertas e inclusivas. Neste sentido, a proposta do estudo em questão considera o

espectador quanto as suas sensações e percepções referentes ao espaço, às imagens, ao evento, às memórias. Isto pode ocorrer de formas diversas, no local da instalação ou através de redes sociais, no próprio momento da intervenção ou através de registros deixados no local. O contexto que se agrega ao “espaço da obra” ganha complexidade e inclui universos que extrapolam o campo físico, podendo chegar ao terreno da política, da psique do indivíduo em sociedade (Figura 29).



Figura 29 - Relatos e comunicações no local com mensagens escritas de ordem política/social

A percepção dos passantes no cotidiano neste espaço onde ocorre a proposta, em dias normais, ou seja, sem eventos ou interferências/intervenções no local, é diferente da percepção entre o ambiente alterado pela proposição, sejam pelas imagens ou objetos no ambiente.

A atenção do passante comum em relação ao que o cerca neste lugar é menos viva que aquela possivelmente esperada de uma interferência no espaço. Em geral o passante não está a contemplar, mas sim apenas se encaminha o mais rapidamente possível de um ponto ao outro, ou seja, toma o local como um lugar de passagem (Figura 30).

Neste âmbito, a realização da pesquisa e produção poética em torno das possibilidades que a arte e tecnologia abarca, sobretudo no que concerne à relação obra/espectador, é ressaltada na escolha pelo procedimento *in situ*, com atenção especial à participação do público como interator.

O passante ao entrar no ambiente do seu cotidiano percebe a alteração deste, e o tempo, na fruição da Instalação, é um momento, onde se dá a

relação com o espectador e, através desta, a interação com a obra; é então que ela se completa, com a consciência que se toma desta, interagindo através d a mesma, em sua efemeridade.

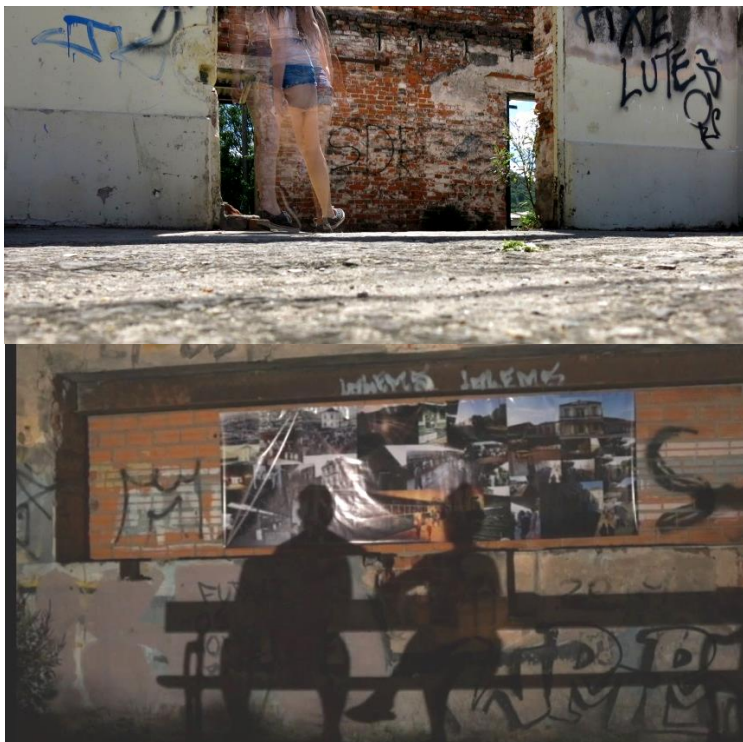


Figura 30 – Passantes e participantes no local, dia e noite, 2014/2015, Gare, Santa Maria.

Em se tratando dos hibridismos na poética, poderia haver outro apelo de resposta do espectador que é convidado a interagir nos moldes habituais, por exemplo, quando solicitado a escrever, não se refere apenas à interação com os dispositivos analógicos. É solicitado ao participante, tanto fisicamente quanto mentalmente, envolver-se em corpo e pensamento em seu processo perceptivo, tocado pelas imagens do passado no presente e, ao mesmo tempo, fazer parte neste momento na constituição da obra em si (Figuras 30 a 33).

Neste sentido, refere-se à imersão no espaço da obra, na instalação, conforme aponta Carvalho (2008, p. 44): “A imagem torna-se um lugar onde é possível entrar transformando-se ela mesma no próprio lugar da experiência”. A autora reforça a idéia da imagem como uma experiência e não uma tentativa de ter a experiência da imagem.



Figura 31 – Público passando na Ação#2, 2015, Gare, Estação Férrea, Santa Maria



Figura 32 – Participação do público na Ação #1, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria

Eu me sinto um estrangeiro, passageiro de
 Alqim trem que não para por aqui que não
 para de ir..."

NOS ANOS 70 AQUI ESTIVE PARA FAZER
 VOS TUBULAR. MUITAS LENCENÇAS DESTA
 ESTAÇÃO FERROVIÁRIA !!! ☺

"Toda a vida minha aqui
 Ela me fez de um menino
 pra ser um homem"

Parisei a infância morando perto da gare, foi aqui
 que aprendi a andar de bicicleta o que hoje é uma das
 minhas maiores paixões

NÃO BASTA QUE TODOS SEJA
 IGUIS PERETE A LEI? E PRECISO QUE
 TODOS SEJA PERATE A LEI.

Figura 33 – Registros deixados na Ação#1, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria

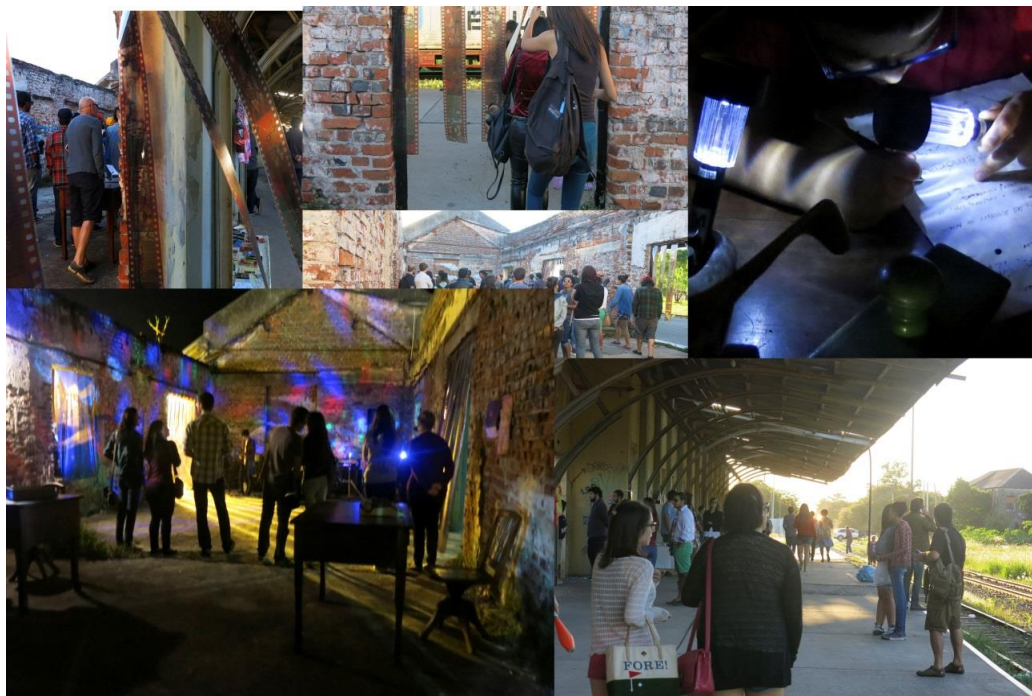


Figura 34 – Registros do evento “Mixturações: Encontros e Mutações!” e da Intervenção I Ação#1 Lugar de Passagem, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria

Na concepção da instalação, do ponto de vista conceitual algumas questões fizeram-se presentes: Como aproximar contextos de épocas que se desenvolveram a partir de situações históricas, políticas e culturais distintas? De que maneira cruzar pontos de vista, atitudes, hábitos, e valores simbólicos, identificados em cada sujeito? Como entrecruzar olhares para aproximar poéticas de contextos semelhantes, problematizando questões relativas à contemporaneidade?

Os desenvolvimentos de conteúdos em torno dos quais as questões técnicas se orientaram a partir da noção de territórios múltiplos, abrangendo memória, tempo, paisagem, esfera pública, tecnologias, hibridismos desenvolvidos e ocorridos nestas ações.

Levando em conta que as tecnologias, analógica e digital, permitem compartilhar sistemas tradicionais de fruição estética com os novos sistemas tecnológicos, a investigação proposta abrangeu desde tratamento de imagens, edições de vídeos, podendo inserir a comunicação em rede (redes sociais) e dispositivos de interatividade em tempo e espaço real e virtual.

Assim, mesmo do ponto de vista técnico, buscou-se o envolvimento e a interação do espectador, em uma concepção poética inserida no local por meio de fotografias analógicas digitalizadas, registros e relatos através de dispositivos como máquina de escrever, registros à caneta bico de pena e tinta, imagens digitais com manipulação em *softwares* gráficos, projeção com equipamento multimídia e geração de vídeos, tudo isso voltado ao desenvolvimento de uma proposta plástica de instalação.

Das intervenções programadas ambas, a “Ação#1 Inter[ação] Lugar de Passagem” e a “Ação#2 Lugar In(Comum)” ocorreram no prédio em ruínas da Gare, que é um local de circulação de pessoas, quando se propôs a intervenção no espaço para recolher percepções e registros a partir da (nova) situação estabelecida no lugar, ou seja, a instalação com imagens e objetos. No caso da primeira intervenção, “Ação #1”, esteve associada, em parte de seu

transcurso, a um show musical no evento *Mixturações*⁵, a outra foi em um dia normal, sem eventos.

Na segunda intervenção planejada foram incluídas as imagens obtidas da primeira, manipuladas e impressas em material translúcido e colocadas no mesmo local onde foram registradas. Desta forma, entre a primeira intervenção, onde as imagens apresentadas tratam com maior ênfase do passado, a segunda foca na atualidade, que também se tornou passado nos registros realizados. Assim, pretendeu-se abarcar épocas distintas acontecendo no mesmo local, com possibilidade de futuras intervenções dando continuidade à proposta. A porta que separa estes dois mundos, passado e presente pode ser transposta, tem o poder de separar lá e cá, a porta é um limite claro, ela demarca territórios, é um limite definido. Ao contrário da porta, a janela mistura territórios, mostra que, nesse momento, o que se olha se encontra lá, esse é exatamente o movimento que anima a experiência da paisagem envolvendo também tempo/espaço e memória, através das imagens.

Ao tratar de assuntos relacionados ao tempo/espaço e memória, Maria Amélia Bulhões faz comentários pertinentes no que tange a tais questões. Segundo a autora, assim como a paisagem, a memória, em muitos casos, também evidencia relações com um espaço específico, apresentando-se como outro importante dispositivo de análise de territorialidades na arte contemporânea. Ao tratar com memórias, os artistas reinstalam territórios, uma vez que se referem ao espaço específico em que determinado evento ocorreu. Dessa forma, recuperam lembranças coletivas ou individuais que transformam em processos poéticos.

Considerando a memória como a reconstrução de um passado, ela, de certa forma, reatualiza questões da História da Arte relativas às possibilidades narrativas da imagem. O caráter narrativo das imagens foi uma forte tradição na arte ocidental desde sua origem. Na ampla bibliografia disponível sobre esse tema, sempre se destaca a estrutura do relato, com ênfase no desdobramento temporal e no conteúdo informacional. Esse é um aspecto polêmico dentro da arte contemporânea, uma vez que, desde a modernidade, a cronologia temporal foi fortemente abalada (BULHÕES, 2004, p. 4).

⁵Evento “MIXturações: Encontros e Mutações”, promovido por estudantes universitários de instituição privada da cidade e realizado em março de 2014 no espaço em ruínas que compõe o complexo arquitetônico da Estação Férrea de Santa Maria.

Na continuidade, a autora menciona como referência, a obra do artista Willian Kentridge, destacando que “em seu trabalho produz narrativas de sua infância, como se hoje, homem adulto, ele rememorasse suas aventuras à beira-mar” (BULHÕES, 2004, p. 4). Além disso, reforça o que considera questão central na obra do artista: “O mais importante em seu trabalho é a discussão conceitual dos meios, com o hibridismo estabelecido entre desenho e vídeo e a evidência dos processos de construção da imagem” (BULHÕES, 2004, p. 4).

Neste processo, o que se evidencia através da sobreposição de imagens entre o que é impressão e a realidade do momento causa ambiguidade na percepção do espaço ao redor, misturando o dentro e o fora, o que é imagem do presente e do passado. Chama a refletir sobre as ligações entre a arquitetura e o seu espaço circundante, onde o diálogo entre arquitetura/escultura e a paisagem do ambiente aparece com ênfase (Figuras 34 e 35).

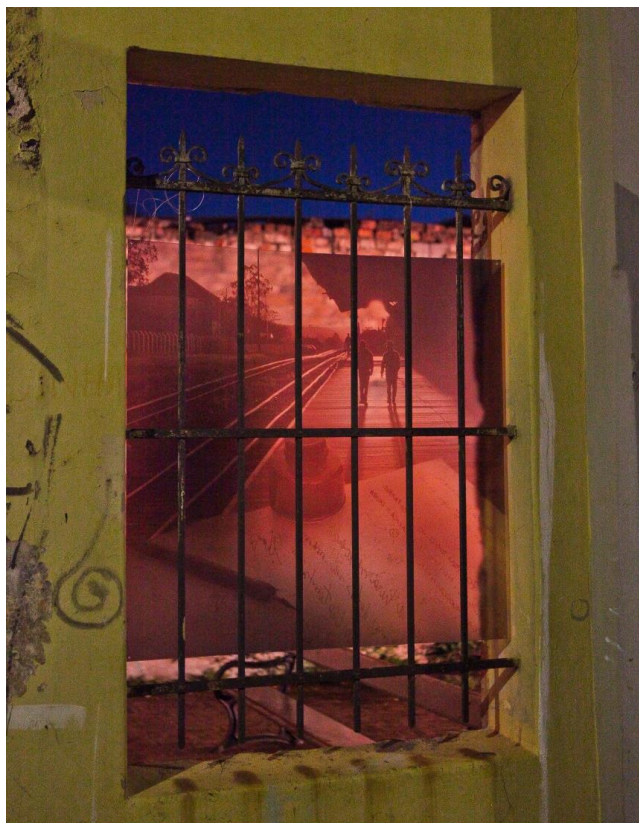


Figura 35 – Imagens aplicadas nas janelas do espaço na Ação#2, 2015, Gare, Santa Maria



Figura 36 – Espaço da Instalação na Ação#2, 2015, Gare, Santa Maria

O tempo presente do espaço, espaço/tempo focalizado aqui e ilustrado nas imagens, refere-se a registros do passado que dão lugar à duração no tempo presente na experiência espacial imediata. O tempo está implícito na proposta e o que se avalia é a experiência impregnada na própria natureza da percepção espacial em torná-la mais consciente e articulada. A memória e a experiência imediata são tratadas como uma ocorrência óbvia, sem necessariamente a consciência na experiência do espaço que se configura na memória, na reflexão e no imaginário.

A instalação tem como elemento constitutivo básico a impressão digital sobre materiais planos e translúcidos (placa de policarbonato e similares mais flexíveis) com impressões de imagens captadas anteriores à ação, que funcionam como apelo e provocação ao espectador para instigar suas memórias, quase sempre, com tema relacionado ao contexto.

Em algumas das peças instaladas, as imagens foram impressas na base plástica (triacetato de celulose), flexível e transparente. A aparência de “negativo” (de filme fotográfico) foi produzida digitalmente através de programas gráficos. As imagens foram colocadas estrategicamente com intuito de instigar o espectador os acontecimentos anteriores ocorridos no lugar.

Tendo em vista que este trabalho teve como base o uso de procedimentos fotográficos para seu desenvolvimento, utilizando suportes tais como impressão digital sobre “base” transparente de acetato em uma

instalação, leva-se em conta não a reprodução, mas “tornar visível” trazendo para o plano do sensível uma noção central da experiência vivenciada nesta pesquisa. Portanto, a questão da fotografia em relação ao espaço faz o papel de intermediária envolvendo olho/lente/câmera/espaço vivido, que define um corte neste mesmo espaço, configurando um território ocupado pelo fotógrafo.

Não se trata de estabelecer o começo, o meio ou o fim de algo, mas como opção para evidenciar que o uso da fotografia neste trabalho permite uma reflexão sobre a experiência espacial, no sentido de se ter consciência do lugar; o trabalho com as imagens, em seus modos de exibição, convoca a questão do tempo.

Neste sentido, a imagem em relação ao *espaço* e ao *tempo*, no ato de fotografar, é definida pelo corte. Dubois (1993), abordando o corte fotográfico em seus diversos aspectos, questiona o fato indissociável deste ato.

A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do cut, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de estando-la, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o *cinze*, passando em cada enforcamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha (DUBOIS, 1993, p. 161).

Em um local como este, a proposta artística de interação é irrestrita e permite o direito a todos de interagirem conforme suas percepções. Lidar com esta condição implica em buscar uma linguagem plural e aberta, voltada a um público abrangente e diversificado, capaz de provocar uma emoção ou alteração de percepção, ou, quem sabe, até mesmo sendo capaz de gerar alguma reflexão sobre o entorno do objeto da ação artística, no caso, a Gare e a Estação. Assim, o espaço no qual a instalação se apóia e com o qual se articula e onde os visitantes são acolhidos é um lugar onde coexiste o espaço da arte e o espaço da vida.

CAPÍTULO 3

MULTITERRITÓRIOS EM ENTRECruzAMENTO

Este capítulo consiste em identificar e compreender a problemática entre os múltiplos territórios a partir do entrecruzamento de espaços singulares que se caracterizam por meio das linguagens específicas. A intenção é explorar conceitos referentes a manifestações artísticas que incorporam o espaço (onde a poética se instala como parte do mesmo), tais como concepções e abrangências da noção de espaço e território, além das formas de espacialização como o *in situ*. No caso da instalação, grande parte de sua essência, enquanto poética artística emerge no contexto do espaço/território.

A proposta de intervenções neste âmbito (*in situ*) permite, em sua realização, integrar, absorver e construir o espaço a sua volta, ao mesmo tempo em que o desconstrói. O espaço está implícito na práxis artística voltada para a instalação, a qual faz uso do mesmo para se constituir enquanto manifestação artística, já que propõem, muitas vezes, o questionamento do próprio espaço e do tempo, pontos presentes na arte atual.

3.1 Multiplicidades em pauta: olhares sobre e além do território e do espaço

Ao refletir em um primeiro momento, acerca de conceitos envolvidos nas concepções de território, busca-se dimensionar tais concepções existentes na arte contemporânea e demais áreas do conhecimento, alargando a compreensão à noção de multiterritórios. Traz-se, portanto, à discussão a construção própria deste olhar de modo que abarque conceitos de território, de espaço, assim como de lugar e o possível entendimento destas questões com base nas abordagens da teoria da arte na contemporaneidade.

Nesse sentido, é significativo compor e identificar aspectos considerados relevantes para se firmar enquanto proposta artística no campo da arte e tecnologia, tendo em vista a constituição da mesma como ações/intervenções, com caráter temporário e efêmero, que se concretiza em determinado tempo/espaço.

Inicialmente cabe destacar que as abordagens e concepções envolvem vários pensadores e algumas sínteses apresentadas neste texto, não tem a pretensão, evidentemente, de dar conta da amplitude da temática de concepção abrangente.

Esta produção elabora-se com base em referências de diferentes áreas do conhecimento, destacando a interdisciplinaridade como intrínseca à pesquisa na arte contemporânea. Sendo assim, a conceituação de território, interessa a muitas ciências e depende da posição do pesquisador e da sua opção por um ponto de vista, podem integrar tanto a dimensão material quanto a dimensão simbólica como aspectos do conceito.

Em consideração a isso, tem-se mantido como ponto de interesse pessoal a questão espacial, as três dimensões, base da elaboração criativa no campo da escultura, área de opção da autora. A partir das práticas desenvolvidas nesta linguagem, sempre se buscou um diálogo e compreensão entre o espaço circundante no local de exposição (onde se inseria o objeto escultórico) e o espaço interior de dado local como um campo a ser explorado, configurado como instalação.

Na linguagem escultórica, a construção da peça/objeto envolve o corpo no embate com os materiais e a forma; a obra é olhada por fora, apreciada em seu contorno e definição formal, cabendo ao artista/propositor perceber e colocar a mesma posicionada em relação a um dado espaço. Na instalação, ao contrário, há uma imersão do sujeito, percebendo-se como corpo dentro do espaço e passando a vivenciá-la.

Com essa percepção, e em função da trajetória artística pessoal, tem-se interesse no desenvolvimento de diálogos através de desdobramentos poéticos no que se refere ao espaço expositivo e espaço público. Essas questões partem do olhar como escultora e também como atuante no coletivo

artístico Grupo da Estação desde 1996, sendo que este se encontra localizado no espaço/território objeto deste estudo.

Neste sentido, o atual momento de produção é um processo que vem se desenvolvendo no tempo e não chega a se constituir como uma narrativa, tratando apenas de dois momentos. O primeiro, na gênese da produção pessoal em arte, focou-se no desenvolvimento de escultura tradicional e/ou de objeto conceitual, além da intenção/necessidade de propor estruturas em espaço público. O segundo, já em uma etapa mais recente da produção artística, buscou uma identificação/associação com o espaço em suas multiplicidades de apresentação, ou seja, focando nas possibilidades de ação em dado local, e prevendo a constituição de intervenções nas quais a participação do espectador é mais solicitada e ativa. Neste último caso, a proposta não se forma em um sistema fechado em si, mas tem a intenção de propor ações que podem inaugurar um território que recompõe questões particulares, postas como anseios nesta trajetória.

As ações artísticas foram pensadas para o espaço público em questão, por ser um lugar privilegiado de sociabilidade e do convívio coletivo; assim, buscou-se integrar as propostas de intervenções efêmeras e experimentais com a preocupação de optar por uma arte ligada aos preceitos do espaço e não se tornar uma invasora deste espaço. Foi necessária uma observação no ambiente em termos sociológicos onde se propunha ser instalada, procurando não reduzi-la a uma pesquisa de conformação estética e espacial. Fez-se necessário outro nível de investigação que se revelou fundamental e determinante em evitar o desrespeito pelo espaço público, sem prejudicar as significações necessárias à existência do trabalho e do local.

O artista francês Daniel Buren, que costuma intervir no espaço público com as suas peças, refere que uma arte em espaço público tem que contaminar e deixar-se contaminar com os outros componentes desse mesmo espaço, ou seja, articular-se com o espaço. Para Buren (2001, p. 195), “o trabalho *in situ* é o único que pode permitir contornar as restrições inerentes a cada lugar e, ao mesmo tempo a elas se adaptarem de modo inteligente”. Da mesma forma, reforça a ideia, lembrando outros aspectos e afirmando que “(...) o trabalho *in situ* pode dialogar diretamente com o passado, a memória, a

história do lugar, uma vez que já existe conhecimento de que a obra projetada em questão irá ali se instalar” (BUREN, 2001, p.195).

Portanto, trabalhar com as memórias e acontecimentos do passado, “contando histórias” integrando ao ambiente atual sobre os suportes transparentes foi a maneira encontrada de não agressão tanto ao espaço quanto ao público, evitando o uso dos meios tradicionais de se expor.

Ao se falar em tradição, faz-se importante lembrar as questões no campo da identidade, assunto muito discutido na teoria social e argumentado em função do surgimento de novas identidades e de uma nova visão sobre o indivíduo moderno, antes visto como um indivíduo unificado. Sobre isso Hall (2006) comenta:

A assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Por outro lado, no sentido de aproximar a reflexão sobre a diversidade do público e dos usos do espaço em questão neste estudo, é fundamental o entendimento sobre a pluralidade contemporânea e seus reflexos nas sociedades, em função das mudanças ocorridas pela globalização, bem como da fragmentação do indivíduo e seu comportamento a partir das vivências culturais. Observando o público que costuma frequentar o local percebe-se que em sua maioria é formado por jovens, entre eles, muitos universitários, oriundos de outros lugares (cidades, regiões), em função da localização geográfica de Santa Maria, situada na região central do Estado. A cidade tem população estimada em 250 mil habitantes fixos e mais de 30 mil de população considerada “flutuante”, composta por militares e estudantes. É conhecida como cidade universitária, mas já foi chamada de cidade ferroviária e como ‘Cidade Cultura’, pois grande parte dos investimentos, comércio e geração de empregos é decorrente do setor terciário, especialmente da educação.

A concentração geográfica de um contingente expressivo de jovens, fixo e flutuante, aliada às facilidades tecnológicas de comunicação instantânea e de custo acessível, favorece o surgimento e a expressão de diferentes visões de mundo. É nesse contexto que as vanguardas pós-modernas ganham

espaço facilitando as mudanças, pois os jovens são suscetíveis às mudanças ao movimento, à atualização.

Conforme Pierre Bourdieu (1996) o espaço social é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os dois princípios de diferenciação que, em sociedades mais desenvolvidas, como os Estados Unidos, Japão ou a França, são, sem dúvida, os mais eficientes - o capital econômico e o capital cultural.

De fato, todo o meu empreendimento científico se inspira na convicção de que não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como "caso particular do possível", conforme a expressão de Gaston Bachelard, isto é, como uma figura em um universo de configurações possíveis (BOURDIEU, 1996, p. 15).

Do mesmo modo, sobre as noções de espaço social e espaço simbólico ou de classe social o autor comenta que "(...) não são, nunca, examinadas em si mesmas e por si mesmas; são utilizadas e postas à prova em uma pesquisa inseparavelmente teórica e empírica a propósito de um objeto bem situado no espaço e no tempo (BOURDIEU, 1996, p. 14).

Portanto, explorar e compreender os múltiplos territórios inseridos nessa proposta artística envolveu abarcar conceitos singulares e interdisciplinares que enriquecem a dinâmica de produção na construção dessa poética.

A noção de território é entendida num sentido muito amplo, ultrapassando o uso que fazem dele na etologia e na etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam podendo ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no qual o sujeito se articula entre outros.

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).

A reflexão construtora desta investigação se deu partindo da história pessoal sem o intento de buscar sequência cronológica de passado, presente, futuro e sim deslocar as estruturas temporais em recortes, misturando, justapondo, sobrepondo e/ou repetindo, de modo a criar outros sentidos.

Nesta perspectiva, a ação artística e seus registros, objeto da pesquisa, em um primeiro momento, destacaram a opção pela inclusão do local (*in situ*) como ponto fundamental na constituição da proposta, tendo em vista suas particularidades e significação neste contexto. A articulação da ação artística através desses suportes (arquitetura, espaço, objetos) e suas relações com o meio, sejam eles tecnológicos ou o próprio espaço público, previu a interação com o espectador (interator).

A partir deste pensamento, chega-se ao ponto onde as questões sociais envolvidas nesta ação podem suscitar reflexões no sentido de que também a arte em espaço público e com a participação do público poderá configurar-se como um território político, possibilitando essa posterior abordagem. Ressalta-se, assim, a ideia de que o espectador tem autonomia como interator diante da ação, ou seja, ele também é suporte, como todo o meio, todo o entorno.

O geógrafo Milton Santos (1986) em sua obra “Por uma geografia nova” relata que encontrar uma definição única para espaço ou mesmo para território é uma difícil tarefa, pois cada categoria possui diversas definições, recebe diferentes elementos de forma que toda e qualquer definição não é imutável, nem fixa. Na concepção dos geógrafos, o espaço é compreendido como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente que estão acontecendo e manifestando-se através de processos e funções. “O espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares” (SANTOS, 1986, p. 122).

Igualmente, o autor, na mesma obra, aborda essa conceituação, denominando o espaço como uma instância da sociedade, sendo apresentado como fator social e não somente como um reflexo social. Ressalta que o espaço precisa ser considerado como totalidade, ou seja, o conjunto de relações conseguidas através de funções e formas apresentadas

historicamente, correspondendo ao espaço humano, lugar de vida e trabalho, morada do homem, sem definições fixas. Segundo o autor,

(...) o espaço organizado pelo homem é como as demais estruturas sociais, uma estrutura subordinada, subordinante. É como as outras instâncias, o espaço, embora submetido à lei da totalidade, dispõe de certa autonomia (SANTOS, 1978, p. 145).

Fazendo uma abordagem dos conceitos de espaço e território, comparativamente, Santos (1978) afirma que “a utilização do território pelo povo cria o espaço”. O território antecede o espaço e é imutável em seus limites, apresentando mudanças ao longo da história; já o espaço geográfico é amplo e complexo, entendido como um sistema indissociável de objetos e ações, em que a instância social é uma expressão concreta e histórica.

Ao elaborar este conceito, Milton Santos põe seu foco no sujeito-homem na construção do mundo e do espaço, ressaltando a dimensão histórica aí presente. Sendo o território compreendido como espaço de uma nação, delimitado e regulado, para o autor, refere-se à espacialidade humana.

A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens super impuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. (SANTOS, 1996, p.51).

No entanto, muito além da Geografia, desperta o interesse de outros ramos do conhecimento, cada qual enfatizando suas perspectivas e ganhando muitos significados a partir disso. Por sua vez e nesta direção, Rogério Haesbaert (2004) aborda os diferentes significados e a amplitude conceitual sobre o assunto a partir do enfoque de várias ciências.

Apesar de ser um conceito central para a Geografia, território e territorialidade, por dizerem respeito à espacialidade humana, têm certa tradição também em outras áreas, cada uma com um enfoque centrado em uma determinada perspectiva. Enquanto o geógrafo tende a enfatizar a materialidade do território, em suas múltiplas dimensões (que deve[ria] incluir a interação sociedade-natureza), a Ciência Política enfatiza sua construção a partir de relações de poder (na maioria das vezes, ligada à concepção de Estado); A Economia, que prefere a noção de espaço à de território, percebe-o muitas vezes como um fator locacional ou como uma das bases da produção (enquanto “força produtiva”); a Antropologia destaca sua dimensão simbólica, no estudo das sociedades ditas tradicionais; a Sociologia o

enfoca a partir de sua intervenção nas relações sociais, em sentido amplo, e a Psicologia, finalmente, incorporou-o no debate sobre a construção da subjetividade ou da identidade pessoal, ampliando-o até a escala do indivíduo (HAESBAERT, 2004, p.37).

Em relação às artes visuais, considerando a produção contemporânea, tem-se observado processos que envolvem territorialidades e se configuram territórios múltiplos. Enquanto mediação simbólica entre ações em territórios distintos a produção artística vem se encaminhando na direção de espaços não instituídos da arte (formais e informais). Sendo assim, baseando-se na mobilidade, o conceito que se deseja empregar neste estudo é o de que, como coloca Costa (2012) a arte contemporânea institui multiterritorialidades para si. Tal consideração associa-se ao pensamento de Rogério Haesbaert quando afirma que:

Mais do que de “território” unitário como estado ou condição clara e estaticamente definida, devemos priorizar assim a dinâmica combinada de múltiplos territórios ou “multiterritorialidade”, melhor expressa pelas concepções de territorialização e desterritorialização, principalmente agora que a(s) mobilidade(s) domina(m) nossas relações com o espaço (HAESBAERT, 2004, p. 341).

Ao se deter o olhar sobre o conceito de território, nota-se que não pode ser aplicado isoladamente nessa reflexão porque independente de qual seja a área do conhecimento existe uma expansão do território, principalmente em se tratando das linguagens visuais contemporâneas. Como exemplo, a pesquisa em arte e tecnologia que considera elementos como a imaterialidade, efemeridade e virtualidade.

A presente investigação envolve as manifestações em arte diretamente ligadas aos espaços públicos e aos “lugares afetivos”, conforme a autora, incluindo-se também a *web* arte. Neste caso, Maria Amélia Bulhões, em sua publicação “Web Arte e Poéticas do Território”, comenta sobre as cidades como territórios da arte e a interatividade daí decorrentes.

Assim, Bulhões (2011) afirma que as relações que se estabeleceram com a cidade enquanto território são questões que se desdobram desde os primeiros indícios da modernidade. O tema ainda é tratado nos debates atuais devido à sua grande repercussão no contexto globalizado da cultura. A mudança que houve na percepção da cidade é que esta fazia parte da

paisagem, agora passa a ser a protagonista. Segundo a autora, desde sua identificação como protagonista das propostas mais conservadoras às mais revolucionárias, dividem-se opiniões a favor ou contra e a verdade é que as cidades têm se colocado como foco na própria vida artística que se concentra nas grandes metrópoles. Para alguns artistas, a cidade é vista em sua perspectiva desafiadora e, ainda, como possibilidade de encantamento, como espaço a ser descoberto e explorado.

Na web arte os territórios geográficos, diferentemente do que muitos avaliam, mostram uma presença significativa; e as cidades se destacam como um de seus focos centrais de interesse. Isso decorre, possivelmente, dessa progressiva e intensa relação que a arte vem mantendo com a cidade desde a modernidade. Foco privilegiado nesses diálogos, a web arte se coloca na continuidade dessas condições interrogantes e desafiadoras que os espaços urbanos apresentam na contemporaneidade (BULHÕES, 2011, p.135).

Deste modo, na convivência neste espaço, nasce o desafio de contar uma história global desses dias comuns, e um olhar sobre um lugar arquitetônico que se tornou passagem, um lugar constituído pelas ruínas do que sobrou de um incêndio. A opção por este local se deu pela característica de ter se tornado um lugar de todos, que une e que separa, um lugar presente na cidade.

Assim, com intenção de referenciar as principais conceituações deste trabalho e as interpretações de autores a respeito do assunto salienta-se o conceito de lugar, sendo este, amplo e abrangente em seu entendimento por ser diversificado o número de disciplinas que abordam o com maior proximidade ao “lugar” tratado nesse trabalho, que experimento no campo da arte. Não se pretende tornar o estudo exaustivo, mas tratar as questões que se aproximam mais diretamente desta experiência artística.

A noção de lugar tem sido amplamente discutida também pelos artistas. Anna Barros comenta sobre os conceitos de espaço, lugar e local com base em diferentes autores, entre eles cita Mary Miss, numa entrevista para a revista Domus (1991).

(...) já declara que a arte pública deve fazer do lugar um momento individualizado pelo emprego de coordenadas que lhe são peculiares, de maneira que possa ser compartilhada pelo público **local** que transforma o conhecimento artístico em experiência, permanecendo o

público responsável pela obra: “o que me torna diferente de um arquiteto ou de um paisagista? [...] o foco principal de meu trabalho é a experiência direta do indivíduo que o olha, tentando dar um conteúdo emocional aolocal”. Aí já surge a palavra local. (BARROS, 1998-99, p. 34).

Como obras representativas dentro da história da arte atual mostram-se dois projetos, o da *Roden Crater* e o do *Irish Sky Garden*, de James Turrell, que incorporam com a maior força essas coordenadas de espaço, lugar e local. (Figura 37).



Figura 37 - James Turrell, *Roden Crater*, 1974. Foto: Florian Holzher

Neste sentido, ao tratar do espaço, do local e do lugar levanta-se a reflexão sobre a condição atual do homem contemporâneo, entre real e virtual, onde apresenta uma condição que ele pode tanto transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta. Isso se faz possível por meio da utilização e manuseio das tecnologias, que promovem o acesso e permitem as trocas, os diálogos, os esboços, manuscritos, fotografias, equipamentos entre outras possibilidades de manifestação em arte contemporânea.

Assim, o presente estudo dialoga no espaço o qual está inserido o artista, a obra e seu processo, como instância reveladora do fazer artístico.

Castillo (2008) comenta que em nenhuma época da história o contato entre arte e público foi tão estreito quanto na década de 60/70:

Arte e sociedade ainda não tinham experimentado um entrelaçamento como naquele momento. (...) O experimentalismo artístico alterava a transmissão e a recepção dos objetos para a “ordem do processo”, fazendo surgir uma nova ideia, que abalaria a história “oficial” da arte moderna: a arte que poderíamos chamar de

informe(efêmera) (...) precipitando um leque de novas fórmulas expositivas: de um lado, a evidência da forma artística (arte como objeto), do outro, a experiência da não-forma artística (arte como meio ou lugar) (CASTILLO, 2008)

A autora toma como exemplo a proposta artística relacionada à questão da não-forma, como se processa, nesse caso, o inter-relacionamento entre objeto, sujeito, espaço e tempo (Figura 38):



Figura 38 - Obras de Bruce Nauman, «*Live-Taped Vídeo Corridor*», 1970; Gordon Matta-Clark *Anarquitectura*, 1973, respectivamente.

Assim, das constantes versões da arte ao longo do tempo, tem-se na questão espacial um dos elementos atuais e fundamentais para a configuração de arte contemporânea. Instaurar ao invés de apresentar traz direcionamentos para esse estudo: indica a necessidade de observação sobre as especificidades do local, do tempo de permanência, do fluxo gerado e dos possíveis desdobramentos que a ação poderá causar com os participantes com quem dialoga a proposta artística. Sylvia Furegatti⁶ comenta:

A valorização do espaço como corpo constituinte do trabalho artístico, tal como o fundamenta a contemporaneidade, conduz o artista para o meio urbano, para o campo e demais configurações geográficas de forma a alterar o lugar da arte, bem como os papéis a serem cumpridos por seus variados agentes. Nessa direção, a arte promove uma abrangente revisão terminológica que vai de encontro à ressemantização desse campo e anuncia a distinção entre apresentação de instauração do trabalho de arte no espaço físico/lugar que ocupa (FUREGATTI, 2011, p. 381).

⁶ sylviafuregatti@iar.unicamp.br / shfdc@uol.com.br - DAP IA Unicamp

Conforme a autora, um primeiro aspecto diz respeito às especificidades do local, do tempo pretendido para a permanência do trabalho, dos possíveis desdobramentos que essa ação pode causar no grupo de espectadores com quem dialoga a proposta artística. Em um segundo ponto chama a atenção para o fluxo gerado pelo projeto instaurado, ou seja, como o seu estabelecimento em determinado espaço adota um sentido de corte temporal que considera como artístico as alterações propostas a partir de sua presença e ação.

De fato, as experiências vivenciadas na trajetória artística pessoal, que envolvem as produções, experimentações e investigações no lugar, sinalizam para a necessidade em se ampliar a noção de espaço, no sentido de que, como porção significativa de lugar, é possível ir além das delimitações concretas do local.

Para Buren, “Aquele que se refere à arquitetura, refere-se também ao contexto social, político e econômico. Seja qual for a arquitetura, ela é o fundo, o suporte e o quadro inelutável de toda obra” (BUREN, 2001, p. 95).

Como exemplo a Figura 38 mostra a instalação *Photo-Souvenir* que contava com as telas de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. Nela, “Manifestação 3” é um trabalho *in situ*, dada a disposição do lugar da “exposição” – a sala de teatro - o espetáculo já estava realizado desde o início e consistia exatamente do público que ali estava.



Figura 39 - *Photo-souvenir*. “Manifestation 3”, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967.

Verifica-se que são relevantes estas definições conceituais de espaço e território para a pesquisa em questão tendo em vista a localização onde se

insere a instalação *in situ*, em um espaço público de forte apelo histórico/cultural.

3.2 Territórios artísticos: implicações na constituição da poética *in situ*

Existem muitos questionamentos acerca da arte e suas conceituações na atualidade, percebendo-se que a literatura voltada para esse debate levanta questões que dificilmente são respondidas de forma objetiva. Sendo assim, pretende-se problematizar algumas dessas abordagens acerca dos conceitos de território, pois que a arte enquanto campo distinto da experiência humana constitui-se e instaura-se a partir de uma territorialidade.

Tendo em vista que a presente pesquisa situa-se no campo da instalação *in situ* em espaço público, destaca-se a necessidade de compreender a questão deste espaço como território na cidade e também como o lugar da arte e sua relação com o espectador/interator.

Na presente proposta de ação, o local selecionado é um espaço público que foi sendo alterado ao longo de sua história, passando de um ponto de convergência de deslocamentos como Estação Férrea, localizada geograficamente no centro da cidade, conhecido hoje como um símbolo local e palco de ações culturais. Neste sentido, implica nos conceitos de espaço e o lugar, provavelmente por sua similaridade e quase equivalência, embora diferentes, são próximos ou até substituíveis (um pelo outro), o que constitui ponto de debates no âmbito de alguns projetos *site-specific* relacionados no domínio da chamada arte pública ou da relação arte/arquitetura.

Trabalhar com o espaço não implica necessariamente trabalhar com o lugar. Mas a prática que se desenvolveu foi centrada em questões relacionadas com o espaço e o lugar, neste âmbito a cargo de discursos em torno da relação da multiplicidade de territórios o local/espaço, entre outros, mesmo com temática ligada ao sentido do lugar, acabou por revelar uma produção não ajustada aos meios convencionais de exposição.

Refletir sobre o lugar implica inscrevê-lo no espaço da atualidade. A abordagem enquanto suporte e matéria de intervenção artística desenvolveu-

se em consequência da abordagem ao espaço enquanto categoria autônoma e específica de investigação, a partir das duas realidades na aceção física: espaço e lugar, situáveis geograficamente e passíveis de serem experienciados pelo corpo em tempo real. Um pertinente desafio na proposta *in situ* e uma abrangente estrutura multidisciplinar na criação.

No imaginário, não há diferenças entre tempo/espaço, quando se olha para o tempo “real”, o presente e o espaço físico. Lembrar o passado é acessar a memória, mas como será o futuro? Para Stephen Hawking (1998):

Quando se tentou unificar a gravidade com a mecânica quântica, foi preciso introduzir a noção de tempo "imaginário". O tempo imaginário não se distingue das direcções no espaço. Se se pode ir para o norte pode-se voltar para trás e ir para o sul; do mesmo modo, se se pode avançar no tempo imaginário também se deve poder voltar para trás. Isto quer dizer que não pode haver uma diferença importante entre os sentidos para diante e para trás no tempo imaginário. Por outro lado, quando se olha para o tempo "real", há uma diferença enorme entre os sentidos para diante e para trás, como todos sabemos. De onde vem esta diferença entre o passado e o futuro? Por que nos lembramos do passado, mas não do futuro? (HAWKING, 1988. p. 58)

Com base nesse pensamento, o que foi experienciado ficou na memória e nos registros fotográficos para uma continuidade e ou futura intervenção. Contudo, a implicação no uso destes espaços/tempos em proposta artística, sobretudo em alguns casos, considerando a efemeridade já implícita, muitas vezes envolve diretamente o registro das ações. Vale lembrar as primeiras manifestações neste aspecto, a partir dos anos 60, como a *Land Art*, dando como exemplo a obra de Robert Smithson, *Molhe espiral*, de 1970 (Figura 40).



Figura 40 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Smithson também documentava o ambiente tal como o encontrava, apresentando, por exemplo, fotografias de escoadouros industriais, pontes e

pontões sobre o rio Passaic, na industrial *New Jersey*, como uma série de “monumentos”, reconhecendo estruturas industriais como monumentos à cultura e à civilização do século XX (ARCHER, 2012, p. 78). Segundo o autor:

Para Smithson, havia uma relação íntima entre a formação e a vida destas esculturas - todas as quais, eram deixadas ao seu destino - e a atividade mental. A deposição de memória sobre memória, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre ideias díspares e a perda pelo esquecimento, tudo isso espelha a sedimentação, as dobras, placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos. (ARCHER, 2012, p. 78)

A atitude de Smithson com o registro foi provavelmente pioneira; possivelmente foi uma das primeiras vezes em que o recurso foi utilizado, pois antes disso o museu era o possível detentor da obra, os trabalhos eram realizados em situações particulares estabelecendo uma nova relação da arte com o meio.

Neste sentido, o registro substitui a presença da obra, foca-se na descrição da ação e os estudos, as imagens, entre outros, são elementos que compõem o cenário apreensível da ação de arte, são memórias do acontecimento, evidenciando os objetos partes da ação transcorrida, a extensão e objetividade do acontecimento.

A ação artística foco desta pesquisa se constituiu por intervenções específicas. A primeira “Ação#1, Inter[ação] Lugar de Passagem” teve sua gênese a partir da noção do local selecionado (prédio em ruínas) como um lugar de passagem, propondo recolher percepções e registros dos passantes sobre o espaço em questão. Sendo assim, o tempo do acontecimento foi congelado no instante, através dos registros, constituídos posteriormente em vestígios de uma ação que permaneceu enquanto processo próprio, presentificado, sob a forma de imagem da experiência da ação (Figuras 41 e 42).



Figura 41 – Registros da Intervenção, Ação#1, 2014, Gare, Estação Férrea, Santa Maria

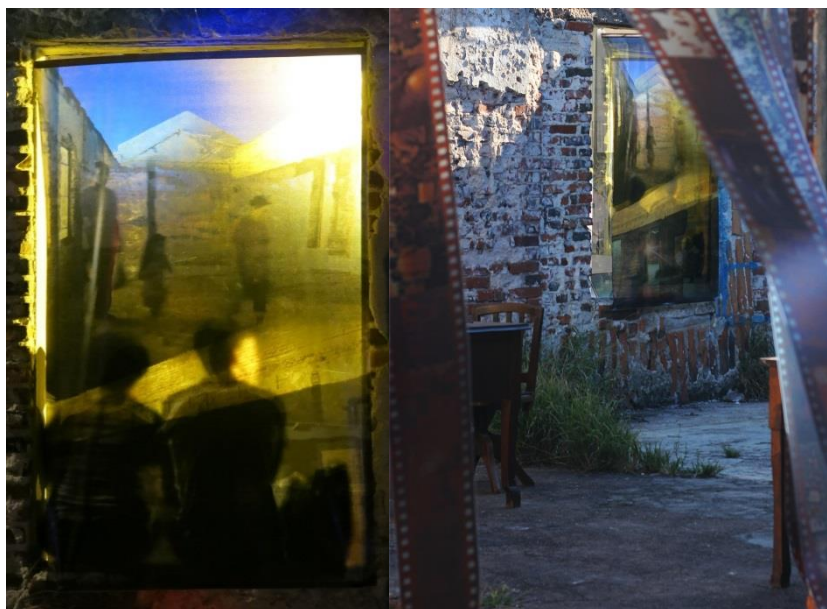


Figura 42 – Detalhe da imagem na janela e registros da Intervenção Ação #2, 2014/2015, Gare, Estação Férrea, Santa Maria

Por sua vez, território é um conceito genérico que é mencionado para agrupar os agenciamentos segundo as diversas modalidades funcionais a que se prestam na proposição artística. Suas diferentes propriedades sem espaço/tempo constituem uma breve reflexão sobre as qualidades que lhe são próprias. E ambos se retroalimentam compartilhando sobre a experiência vivenciada no local da ação, entrelaçam-se com as comunidades do mundo físico, transformando-se em um novo território, emergente, conectado e híbrido.

Neste estudo, o cruzamento de territórios se deu também através das interações nas redes digitais (redes sociais), no compartilhamento dos conteúdos entre os participantes da interação Ação#1 – Lugar de passagem (Figuras 43 a 44).

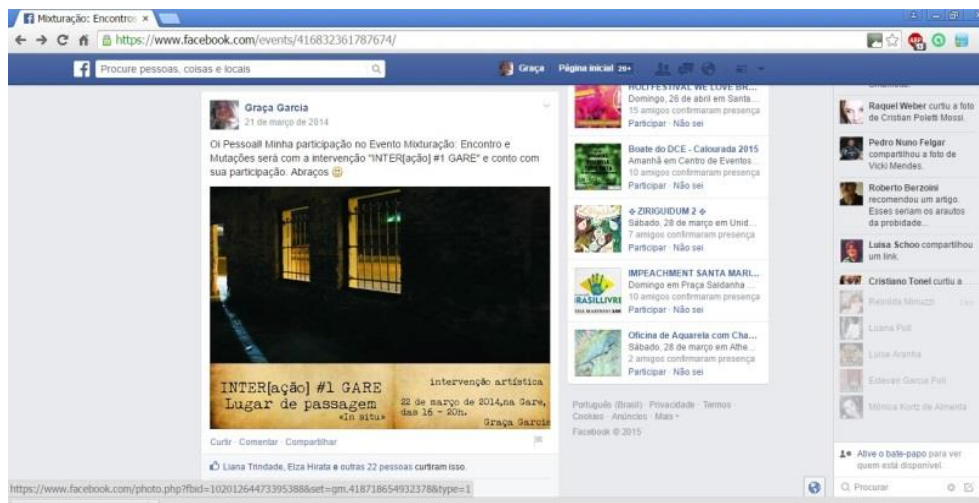


Figura 43 - Interações via internet na Ação#1

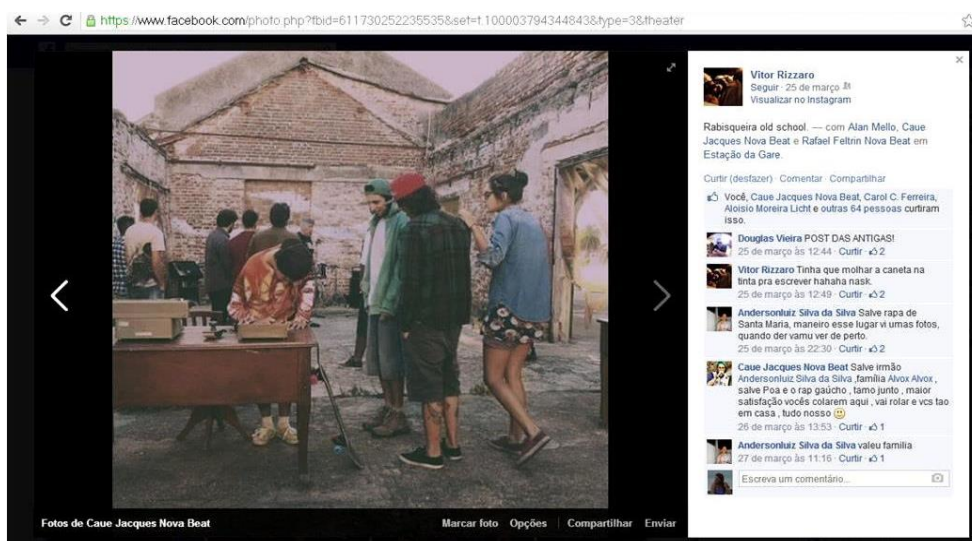


Figura 44 - Interações via internet na Ação#1

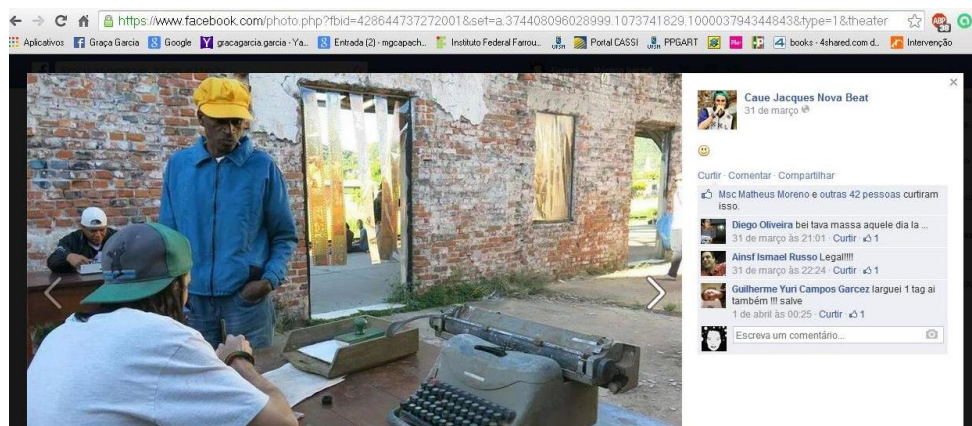


Figura 45 - Interações via internet durante Ação#1

Neste sentido o comentário de Bulhões (2004) sobre cruzamentos entre territórios, diz respeito à tradição narrativa nas abordagens da memória:

A memória, em muitos casos, também evidencia relações com um espaço específico, evidenciando-se como outro importante dispositivo de análise de territorialidades na Arte Contemporânea. Ao tratar com memórias, os artistas reinstalam territórios, uma vez que se referem ao espaço específico em que determinado evento ocorreu. Assim, recuperam lembranças coletivas ou individuais que transformam em processos poéticos. (BULHÕES, 2004, p.3)

Ao fazer questionamentos buscando situar a pesquisa no campo da arte contemporânea e seus territórios, contou-se com a contribuição dos autores que discutem os conceitos envolvidos com a noção de multiterritórios. Para tanto, neste capítulo que trata das questões dos hibridismos se faz necessário um breve comentário sobre o tema pela multiplicidade de conceitos envolvidos nesta pesquisa. Existem muitos questionamentos acerca da arte e suas conceituações na atualidade, que território é este da arte contemporânea e seus hibridismos?

As linguagens e técnicas tradicionais como escultura e pintura sempre tiveram seus códigos próprios em suas épocas, porém na atualidade os modos de pensar arte solicitam um novo olhar sobre sua apresentação. Isto se dá sobretudo em se tratando das linguagens visuais contemporâneas, onde a presença da i/materialidade, efemeridade, virtualidade, in/visibilidade são encontradas nos suportes sensíveis, sugerindo esse tipo de reflexão sobre o território.

Um exemplo similar a ser citado é o “Projeto Arte/Cidade”, ocorrido em São Paulo. Pode ser uma referência por possuir semelhanças com a proposta artística em questões de proposição temática e função interdisciplinar, em termos do uso da arquitetura, da memória, que envolvem a parte histórica importante da cidade (Figura 46).

Trata-se de um projeto de intervenções urbanas, que se realiza desde 1994. Busca destacar áreas críticas da cidade diretamente relacionadas com processos de reestruturação e projetos de re-desenvolvimento, visando ativar sua dinâmica e diversidade. O projeto foi criado com iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/SEC-SP, conforme Souza (2011) destacou-se em uma conjunção de fatores tais como: ocupar temporariamente lugares abandonados por obras criadas especificamente para estes espaços, ou seja, através de práticas artísticas *site-specific*. Trata-se de uma proposta para produção e exposição multi e interdisciplinares de intervenções artísticas intermitentes em espaços “esquecidos” da cidade. Foram previstos três conjunto de exposições com temas e contextos urbanos diferentes. O primeiro, “A cidade sem Janelas”, que ocupa um edifício abandonado; o segundo, a “Cidade Fragmentada”, que se passa no centro da cidade, e, por fim, a “Cidade e suas Histórias”, tendo como cenário a questão das estradas de ferro. O autor coloca que: “Nestes aspectos, Arte/Cidade estaria em um debate intelectual “pós-moderno” com sua busca de sobreposição e hibridização de linguagens, conhecimentos e perspectivas” (SOUZA, 2011, p. 51).

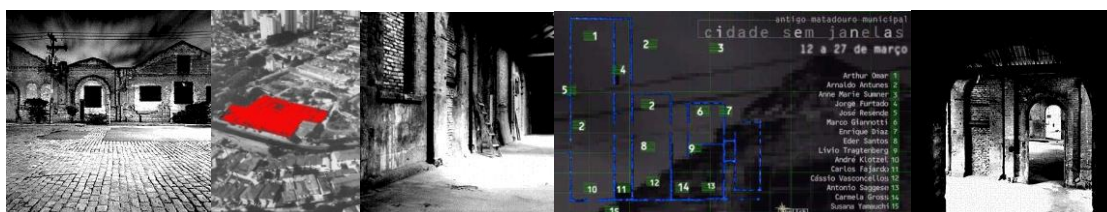


Figura 46 - Matadouro Vila Mariana, São Paulo. Projeto Arte/Cidade – Cidade sem janelas
Fonte: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/21_02.htm

O primeiro bloco de Arte/Cidade - Cidade sem janelas, realizado em 1994, ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em São Paulo. Segundo Souza: “Havia aí um espaço murado, uma estrutura arquitetônica

pesada e isolada do resto da cidade. Ela recebeu artistas voltados para um corpo a corpo com a matéria, a inércia e o peso das coisas” (SOUZA, 2011, p. 56).

Em “A cidade e seus fluxos”, que ocupou o topo de três edifícios na região central de São Paulo, a questão era: numa área urbana sem limites precisos, cortada por inúmeras vias de trânsito, tinha-se três prédios, com obras que tratavam do movimento, da luz, da leveza e da escala desmedida do lugar.

Já em “A cidade e suas histórias”, realizado em 1997, tinha-se uma estação de trem (Estação da Luz) e um trecho ferroviário que atravessa os locais significativos do período fabril da cidade de São Paulo: os silos do antigo Moinho Central, e os galpões e chaminés que restam das Indústrias Matarazzo. O público percorreu de trem esses diversos lugares, em uma composição especialmente configurada para o projeto. As intervenções voltaram-se para a grande escala deste recorte, com suas áreas inacessíveis à observação ocular e desconectadas da organização urbana da metrópole atual.

Cássio Vasconcellos participou do projeto Cidade sem Janelas com um painel que mostra uma panorâmica urbana sobre entretetela, articulada através de formas desproporcionais e perspectivas desencontradas (Figura 47). A imagem entranha o reboco carcomido, penetrando nas fissuras da parede, como se fosse restos de um afresco, estranhamente moderno, que aos poucos vai desaparecendo no muro descascado.



Figura 47 – Produção de Cássio Vasconcellos para “Cidade sem Janelas”, no Projeto Arte/Cidade, São Paulo, 1994

Trazer a imagem para a instalação para uma relação com o tempo e o lugar implicou em cortar, enquadrar, sobrepor projetando metaforicamente o espaço visitado na imagem e o espaço expositivo, onde é visitado, ou seja, o espaço real e o espaço imaginário, transitando entre territórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência artística conduzida nesta pesquisa poética configurou-se como intervenção/installação referente ao lugar de sua instauração, ou seja, uma instalação *in situ*, a qual se desenvolveu embasada em um diálogo versando sobre o lugar, o tempo, a memória e vivências no local escolhido, um prédio em ruínas, que é parte do complexo arquitetônico da Gare e está em abandono.

Sendo assim, este estudo se estruturou com base na experiência vivida durante o processo de construção, levando-se em conta a atuação anterior como escultora e as questões espaciais do local e da convivência no ambiente, a Estação, a partir de um conjunto de significados advindos da história de vida familiar e pessoal.

O lugar que pouco a pouco exhibe sua decomposição está potencialmente carregado de sentido poético (obra/trabalho), tanto formalmente quanto sociologicamente, em tudo que circunda a infra-estrutura da Gare, o que pode ser percebido nos deslocamentos do cotidiano em relação aos seus diferentes usos e ocupações.

Dessa forma, eleito para a constituição desta poética, o lugar transmuta-se, abrindo possibilidades para a produção artística no contexto urbano e no espaço público e compartilhado, abarcando multiplicidades e olhares diversos. A partir das concepções e pensamentos considerados sobre o espaço e as manifestações artísticas, a proposta dialoga com a cidade e com os moradores e visitantes, buscando criar novas relações e percepções sobre o lugar, tendo em vista as interações nas intervenções propostas.

As duas ações, “Ação #1 Inter[ação] Lugar de Passagem” e “Ação #2 In[Comum]”, têm, na fotografia e no registro uma base importante, seja pela função de documentar o processo, ou também como componente da expressão sensível e artística da produção realizada. Para tal, apresentou imagens que exploraram características como a transparência, a sobreposição, o pouco contraste e a sutileza (sugestão de figuras e elementos, desfoque), entre outros. O ambiente da instalação incluiu e foi modificado com objetos e

mobiliário da Estação (mesa, cadeira, entre outros) compuseram a instalação causando curiosidade, interesse e estranhamento aos frequentadores do lugar chamando atenção para outros aspectos que compunham a história do local.

A visualização deste material e sua interferência no ambiente faz referência poética a um tempo passado e presente na instalação com permanência de curto período de tempo, quatro horas.

Assim, a instalação no local se configurou como uma proposta *in situ* efêmera, pelo tempo de duração e por sua impossibilidade de ser vivenciada fora daquele lugar, ou seja, ela não poderá ser desmontada e montada em outro espaço que não seja aquele, perdendo em sua significação, com prejuízo para a obra.

Ao refletir sobre o espaço público em questão conclui-se que ele é mais do que uma área livre na paisagem urbana ou um lugar delimitado por paredes, é percebido como algo que está continuamente em atividade em variados níveis em suas manifestações, políticas, econômicas, sociais, bem como artísticas.

O espaço e tempo coincidem, na medida em que as dimensões espaciais da vida social são dominadas pela "presença", por atividades localizadas no lugar que se torna cada vez mais penetrado e moldado em termos de influências sociais bem distantes deles, ou seja, antes uma estação e hoje utilizado para diversos fins. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a "forma visível" do local oculta às relações distanciadas que determinam sua natureza.

No tempo imaginário não há diferenças entre tempo/espaço, ou seja, passado e presente ou ir para frente ou para trás, por outro lado quando se olha para o tempo "real", há uma diferença muito grande entre passado e presente e o espaço físico.

Mas e o futuro? Porque lembramos o passado e não o futuro? Para o artista o futuro é inventado. E neste sentido há um campo aberto de possibilidades também para desdobramentos da proposta.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: SENAC, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARROS, Anna. Espaço, lugar e local. **Revista USP**, São Paulo, n.40, p. 32-45, dezembro/fevereiro 1998-99.

_____. **A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço**. São Paulo: Annablume:Fapesp,1999.

BISMARA, Ivan Marcos Caminada. **Imagem digital e a alteração do real: fotografia do corpo na moda**. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (orgs.). **Estéticas Tecnológicas: Novos modos de sentir**. 1. ed. São Paulo: EDUC, 2008. v. 1. p 381-389p .

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Tradução Mariza Correa. Campinas, SP: Papyrus. 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. **Web Arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. Cruzando Territórios: História da Arte e Arte Contemporânea. **Anais do XXV Colóquio CBHA**. Belo Horizonte, MG, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/63_maria_amelia_bulhoes.pdf> Acesso em: 10 de novembro de 2014.

BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidos**. (1967-2000). Organizados por Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo. Editora da Unisinos: 2010.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2005.

CARVALHO, Victa. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. **Revista Poiésis**, n.12, p. 39-50, Nov. 2008.

_____. Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea.

Studium. Unicamp. Disponível em:

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/01.html>> Acesso em: nov. de 2014.

CASTELLO, Lineu. **Repensando o lugar no projeto urbano. Variações na percepção de lugar na virada do milênio (1985-2004)**, 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenários da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo. Martins, 2007.

COSTA, Gil Vieira. **Proposições Artísticas da Paraense Lúcia Gomes e as Multiterritorialidades na Arte Contemporânea**. Disponível em:

<http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/gil_vieira_costa.pdf>.

Acesso em: 12 de abril de 2014.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

_____. **Reinventar o tempo na era digital**. Trad. Maria Leticia Rauen (s/d). Disponível em: <<http://punctumoi.blogspot.com.br/2010/01/reinventar-o-tempo-na-era-do-digital1.html>>. Acesso em: 12 de março de 2014.

_____. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993. p. 37-48.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. In: **Communications**, 48, 1988. pp. 221-242. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728> Acesso em: novembro de 2014.

FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FUREGATTI, Sílvia. Transbordamentos da arte contemporânea para o meio urbano. **Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Subjetividade, Utopias e Fabulações**. 2011. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/sylvia_furegatti.pdf > Acesso em: nov. 2014.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/129651100/HAESBAERT-Rogério-Cap-2-Definindo-territorio-para-entender-a-desterritorializacao-pdf>> Acesso em: 02 março 2014.

HAWKING, Stephen W. **Uma Breve História do Tempo**. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

KARSBURG, Oliveira. A. de. **Sobre as ruínas da velha matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria 1884-1897)**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Humanas. PUC. Porto Alegre, 2007.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, PUC-Rio, 1984, p. 87-93.

KLEIN, Otavio José. A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos. **Estudos em Comunicação**, Nº 1, p. 215-231, Abril de 2007. Disponível em: <<http://www.ec.ubi.pt/ec/01/pdfs/klein-otavio-genese-do-conceito-de-dispositivo.pdf> >Acesso em: 10/02/2015.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.15-33.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PLAZA, Julio. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero:**

metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p.121-140.

SANTAELLA, Lúcia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº. 37, dez.2008. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/5550/5034>> Acesso em: out. 2009, fev. 2015.

_____. O pluralismo pós-utópico da arte. **ARS**. São Paulo. Vol. 7, nº. 14, 2009, p.143.

SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **O retorno do território**. In: *OSAL: Observatorio Social de América Latina*. Ano 6, Nº.16, jun.2005. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em:<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>. Acesso em: 12 de dezembro de 2014.

_____. **Espaço e Método**. São Paulo: Nobel, 1985.

SOULAGES, François. **A estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: SENAC, 2010.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. **Territórios estéticos: a experiência do Projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994/2002)**. Apresentação de Fábio Lopes de Souza Santos. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011.

TEDESCO, Elaine. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**.2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 103-111.