

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

## **Habitar: lugares de ver e intervir com a cidade**

**Cláudia Zanatta**

Orientadora:

Prof. Dra. Maria Lucia Cattani – UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Blanca Brittes – UFRGS

Prof. Dr. Hélio Ferverza – UFRGS

Prof. Dr. Milton Machado \_UFRJ

Trabalho realizado com o apoio da bolsa Capes

Maio de 2003.

## Terreno

**Resumo/abstract** 2

**Planta Baixa** 4

**1. Alicerce** 9  
Praça 11

**2. Estaca** 20  
Tornar Visível 28  
Quadrado negro com fundo móvel 33

**3. Em obra** 42  
sem foto 43  
foto 45

**4. Viga** 56  
Cordão Amarelo 57  
Livro de Presenças 67  
Monóculos 70

**5. Andaime** 76  
Panfletos 77  
Edifício São Paulo 85

**6. Outra Casa** 89  
Pinacoteca do Instituto de Artes 90

**7. Mão-de-obra** 108

**8. Planta de Situação** 110

**Resumo:**

*Habitar: lugares ver e intervir com a cidade* enfoca uma produção pessoal em Artes Visuais, constituída de intervenções e proposições urbanas que foram desenvolvidas na cidade de Porto Alegre, RS, no período de 2001-2003.

Nesta pesquisa, investiga-se como os trabalhos apresentados dialogam com a arte e a cidade contemporâneas e como podem tornar visível e construir o que denominamos um *lugar*. Considera-se que este *lugar* se faça quando propositor e passante estabelecem uma comunicação capaz de alterar significativamente as intervenções e proposições.

Os trabalhos de *Habitar* se caracterizam por intervirem discretamente na cidade de Porto Alegre por meio de ações efêmeras que se dirigem para públicos específicos e que objetivam dar visibilidade ao modo como nos relacionamos com o local onde vivemos.

**Abstract:**

*Inhabit: places for seeing and intervening with the city*, focuses on personal artistic production comprising urban interventions and proposals that were developed in Porto Alegre, RS between 2001 and 2003.

This research investigates how the presented works engage in dialogue with the contemporary city and art, and how they can construct and make visible what we call a *place*. It considers that this *place* is made when the proposer and the passer-by establish a communication that is able to significantly alter these interventions and proposals.

The works of *Inhabit* are characterised by their discrete interventions in the city of Porto Alegre by means of ephemeral actions which are directed towards specific publics and which aim to make visible the way in which we relate to the place in which we live.

## **Planta Baixa**

O presente texto é um relato reflexivo que tece considerações parciais sobre como as intervenções e proposições desta pesquisa dialogam com a arte contemporânea e como são vivenciadas por quem as propõem e por alguns habitantes da cidade de Porto Alegre, RS. Os trabalhos aqui apresentados foram realizados em Porto Alegre, durante minha permanência no curso de Mestrado em Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no período de 2001-2003.

*Habitar: lugares de ver e intervir com a cidade* trata da possibilidade da geração de *lugares* na cidade contemporânea, a partir dos quais podemos ver, atuar, questionar, refazer, repensar nossas ações. Nesta pesquisa, utiliza-se o termo *lugar* vinculado ao conceito de lugar antropológico apresentado pelo antropólogo francês Marc Augé, em seu livro *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (São Paulo: Ed. Papirus, 2001). Marc Augé define lugar antropológico como uma construção concreta e simbólica do espaço capaz de estabelecer relações, conferir identidade e ser historicamente determinada. (Augé, 2001, p.53, 54).

A cidade é um espaço social complexo e, neste estudo, escolheu-se utilizar principalmente as ruas de Porto Alegre como campo de ação. Esta é uma decisão estratégica, pois as ruas são um local de situações transitivas que possibilitam uma dinâmica onde o número de variáveis e interferências é maior e mais difícil de ser controlado do que nos espaços específicos a abrigar propostas artísticas, como galerias e museus. As ruas, além de serem um território que já está ocupado, nos apresentam a possibilidade de encontrarmos um olhar não familiarizado com os códigos utilizados pela

arte contemporânea: o olhar do passante. É neste encontro que ficam salientadas as fronteiras conceituais, perceptivas e materiais que vão sendo criadas e deslocadas com nossas ações. Nas ruas, as áreas de contato são maiores e, muitas vezes, torna-se impossível a demarcação de categorias como público/privado, arte/vida, público de arte/passante/proponente.

Também fazem parte desta pesquisa dois trabalhos realizados em espaços internos. Embora partam dos mesmos princípios de construção, possuem características distintas no que se refere ao seu “público” e ao controle das ações.

As intervenções e proposições realizadas em *Habitar* caracterizam-se, de modo geral, por apresentarem ausência de preocupação de que o passante reconheça o que é proposto como fazendo parte da esfera artística e de que o propositor seja um artista: não há comunicação prévia da realização dos trabalhos e o passante depara-se com eles, podendo vê-los ou não. Este “público” é construído juntamente com o que lhe é proposto pois, geralmente, não classifica automaticamente o que vê como arte, precisando formular um código para tentar contextualizar, ter algum entendimento a respeito do que encontra. Em alguns trabalhos não há distinção entre público e propositor porque, muitas vezes, as ações de ambos passam a ser a “obra”, dirigindo-a e alterando-a.

Na maior parte dos trabalhos, emprega-se a tática da apropriação do espaço público por meio de ações quase imperceptíveis quando comparadas ao excesso de imagens, sons e significados formadores da cidade contemporânea. Muitas vezes, estas ações mesclam-se às já empregadas rotineiramente pela cidade, sendo de difícil diferenciação de atos cotidianos.

Utiliza-se o espaço sempre de modo transitório, nunca permanente e as propostas são, freqüentemente, determinadas pelas especificidades dos locais onde ocorrem. Os trabalhos, mais do que em sua materialidade, são pensados visando a dinâmica que possam proporcionar e procura-se não conceber a cidade como um suporte para a realização das propostas: objetiva-se não fazê-las *na* cidade e sim, *com* a cidade.

O texto desta pesquisa foi dividido em 7 capítulos, onde 11 trabalhos recentes e 2 trabalhos anteriores a 2001 são apresentados por meio de relatos. Os relatos objetivam resgatar parte da experiência vivenciada nas ações e compreendem, normalmente, o ponto de vista de um só indivíduo: o da autora. Para explicitar esta parcialidade, decidiu-se narrá-los na primeira pessoa. No Capítulo 1, denominado **Alicerce**, apresenta-se a intervenção *Praça*, considerada metaforicamente o lugar onde me posiciono para falar em *Habitar*, e dois trabalhos realizados anteriormente ao início desta pesquisa: *outdoor* e *notas-de-rodapé*. O Capítulo 2, **Estaca**, trás um trabalho feito em uma sala de aula e uma intervenção feita nos tapumes de um museu. Estes dois trabalhos estão calcados em uma frase de 1920 do pintor suíço Paul Klee, onde ele nos diz que “A arte torna visível” e em uma pintura de Kasimir Malevitch, *Quadrado negro sobre fundo branco*, de 1913. Partindo desta frase e desta pintura, são feitas algumas reflexões sobre as possibilidades que temos, por meio da arte, de que algo se torne visível em um sistema carregado de informação em constante modificação: a cidade. Enfocam-se também os conceitos de habitar e de lugar antropológico. No Capítulo 3, **Em obra** são relatadas duas proposições realizadas nas ruas de Porto Alegre, denominadas *sem foto* e *foto*. Neste capítulo é evidenciado o conceito de *não-lugar*, formulado por Marc Augé. O Capítulo 4, **Viga**, trata sobre algumas questões referentes às noções de público e privado; neste capítulo, são apresentados três trabalhos,

*Cordão Amarelo*, *Livro de Presenças* e *Monóculos*, que demonstram e definem o que é o *lugar* do qual falamos nesta pesquisa e propõe um modo de construí-lo. O Capítulo 5, **Andaime**, fala de duas ações; a primeira delas, *Panfletos*, foi realizada em quatro locais diferentes da cidade; a segunda, *Edifício São Paulo*, ocorre parte em um espaço público, parte em um espaço privado. *Edifício São Paulo* é uma espécie de início de retorno para um espaço interno; tal retorno ocorrerá no trabalho apresentado no Capítulo 6, **Outra casa**, que trata da realização de uma intervenção na Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A intervenção ocorrerá durante a defesa desta dissertação de Mestrado. Este capítulo apresenta apenas os conceitos que nortearam o trabalho, e seu registro será acrescentado posteriormente. No Capítulo 7, **Aberturas**, constam considerações finais sobre o que foi feito durante a pesquisa e apontam-se alguns de seus prováveis desdobramentos futuros. **Planta de Localização**, constitui-se da bibliografia consultada e **Mão-de-obra**, de agradecimentos aos colaboradores desta pesquisa.

**Alicerce**

Começo este relato, posicionando-me, para ver e falar, no meio de um trabalho que me colocou literal e metaforicamente no escuro. Literal, porque, neste trabalho, luzes são apagadas. Metafórica, porque este “apagar a luz” representa a escuridão na qual nos encontramos ao examinar, interpretar e avaliar o que projetamos e realizamos como sujeitos criadores no campo da arte.

Apagar as luzes foi a necessidade de encontrar um lugar exato a partir do qual eu pudesse me aproximar de uma cidade à qual já estou habituada.

Todas as considerações feitas nos trabalhos de *Habitar* têm como base a intervenção *Praça* – descrita a seguir -, onde luzes são apagadas. A escuridão gerada por este ato, estabeleceu uma situação crítica, incerta, uma espécie de ignorância, ocasionando a necessidade de lidar real e imaginariamente com um espaço que, pela diminuição da visibilidade, passou a ser um ponto de interrogação e de exploração; passou a ser um *lugar* na cidade. Na construção deste *lugar*, escolho como guia um quadrado preto; ele será utilizado como uma referência capaz de indicar um ponto de visibilidade em situações de deslocamento.

## **PRAÇA<sup>1</sup>**

*Procuro em um mapa de Porto Alegre um local quadrado. Encontro uma praça: Pça. Desembargador La Hire Guerra;*

*Decido fazer da praça um quadrado preto;*

*Realizo tratativas para obtenção de ajuda e possibilidade de desligamento das luzes do local;*

*Obtenho a permissão, via Atelier Livre da Pref. Municipal de Porto Alegre, para que a SMOV<sup>2</sup> apague, por cinco minutos, as luzes da praça;*

*Marco dia e horário da intervenção;*

*Conheço o local em uma sexta-feira, à tarde. É bonito: há árvores, cancha de bocha e várias pedras. Gostaria de vê-lo do alto, mas não há edifícios por perto. O edifício mais próximo fica na Av. Nilo Peçanha. Vou até lá.*

*Estou no 12º andar do edifício. Vejo a praça e a imagino, à noite, com as luzes apagadas: um quadrado escuro. Combino com o zelador que, às 21:25, chegarei para filmar, deste 12º andar, o apagar das luzes;*

*Chego ao edifício às 21:15. Não me é permitida a entrada no prédio;*

*Decido ir rapidamente para a praça e filmá-la do chão.*

*Chego ao local e encontro os técnicos da SMOV.*

*A noite é muito fria. Acho o local mais bonito agora, à noite.*

*Os técnicos colocam uma escada em um dos postes de luz que contornam a praça;*

*Um deles sobe na escada e espera o sinal para apagar;*

*Às 21:35 as luzes são apagadas.*

*Às 21:40 as luzes são reacesas.*

---

<sup>1</sup> Intervenção realizada em julho de 2001, na praça Desembargador La Hire Guerra, bairro Três Figueiras, Porto Alegre, RS.

<sup>2</sup> Secretaria Municipal de Obras e Viadutos – Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

# *Praça*

*Procuvo*

*Decido*

*Marco*

*Conheço*

*Chego*

*Decido*

*Chego*

*apagar*

*apagadas*

Nesta intervenção, a intenção era ver o apagar das luzes do alto de um edifício. Isso não foi possível. Tive que vê-lo do meio do trabalho, caminhar na escuridão, estar nela, experimentá-la. Não filmá-la do alto. Filmá-la de dentro. Não mais um espectador afastado. Não mais um espectador. E sim, alguém na escuridão. O lugar de onde se pretendia ver a ação passou de um ponto estático - o alto de um edifício - para um ponto em movimento: o caminhar vacilante realizado entre a borda onde estava o transformador geral que apagou a luz até o centro da praça, onde havia o poste principal, que estava apagado. Lá era o ponto mais escuro, o centro do quadrado negro.

A escuridão não é uma superfície sobre a qual podemos nos deslocar facilmente. Ela é um caminho “cheio”, que envolve quem está nele, alterando o modo de avançar: o deslocamento torna-se mais lento, buscamos reconhecer o terreno, queremos antever para darmos o próximo passo. Aos poucos, o olho acostuma-se à falta de luz, adaptando-se e procurando *como* enxergar.

A cidade - o entorno iluminado - conversou com a praça por meio dos faróis dos carros que passavam nas imediações e das réstias de luz lançadas pelas casas próximas. Foram essas luzes que permitiram encontrar o poste central para o qual me dirigi, me fazendo conhecer e, às vezes, reconhecer o trajeto pelo qual caminhei. No ponto mais escuro, no centro, girei sobre meu próprio corpo buscando ver a praça e perceber seus contornos. Impossível apreendê-la na totalidade. A vi em partes, reflexos minúsculos, fachos pequenos, frestas de luz e escuridão. Foi por meio destas frestas que a cidade se mostrou, possibilitando-me vislumbrar a ação realizada. Vislumbrar equivale a entrever,

lançar vaga luz. Na escuridão, na procura de ver, lançamos vaga luz e, às vezes, vemos, mas com um olhar modificado.



Fig.2. Imagens da intervenção *Praça*. Porto Alegre. 2001.

Uma praça, à noite, com as luzes apagadas, é um local onde não podemos parar. A luz na cidade faz parte da segurança e nos dá certa tranquilidade de reconhecer e trabalhar com o costumeiro. Apagar as luzes na rua é “erro”, é bloquear o fluxo da informação. O *blackout* é uma falha no sistema que gera insegurança. Quando a luz retorna, tudo volta à normalidade. Voltar à normalidade é a informação fluindo sem interrupção, ocupando todos os espaços. Mostrar ao máximo o que interessa ser mostrado. É isto o que a contemporaneidade e a cidade nos propõe. Estar na luz é significar e o que está fora dela condena-se a não ter existência. Na cidade só remetemos aos “cantos escuros” o que é feito de inquietações e que não podemos ou não queremos mostrar/ver, como se afastando de nosso olhar eliminássemos de nossas vidas. Esse é um modo de esconder. Outro modo de esconder é tornar muito presente o que queremos ocultar. Quando olhamos muito para uma coisa, ela torna-se familiar. E quando olhamos todos os dias, as mesmas coisas, às vezes, deixamos de vê-las.

Escurecer, no sentido de ocultar, ou mostrar, no sentido de acostumar, são duas dentre as inúmeras maneiras que a cidade e a arte utilizam para disfarçar suas contradições. Mas, escurecer, em sistemas como estes, repletos de informação, pode também revelar onde nos posicionamos para agir e mostrar as relações que estabelecemos com o entorno. Uma visão total, completa, nestes sistemas, não é mais possível. Foi isto o que a praça mostrou, obrigando-me a trocar a vista do alto do edifício pela vista do chão. Foi como se tivesse dito: “venha trabalhar aqui, no meio, caminhar nisto que estás propondo”. Esta perspectiva do trabalho, só me permitiu entrevê-lo e, como diria o escritor Maurice Blanchot, acabamos ficando muito próximos para que algo de útil pudesse ser dito. (Blanchot, 2001). Mesmo assim, é deste lugar (do meio) que passo a agir e a ver.

A praça conversou com a cidade, mas não com um público de arte. Ninguém foi avisado previamente da ocorrência da intervenção, o que implicou na inexistência de público no local. Os técnicos da SMOV e eu realizamos e presenciamos a ação. Eles, ao saberem do plano frustrado de filmá-la do alto, ofereceram, para uma próxima ocasião, a possibilidade da utilização de uma grua, a ser instalada no centro da praça. Deste local, poderia ser filmada a escuridão. Embora isto ainda não tenha sido realizado, este oferecimento abriu outras possibilidades de imaginar a praça e percebi que, nesta intervenção, quem viu o trabalho foi quem o fez: o público, na praça, *in loco*, constituiu-se das quatro pessoas que realizaram a ação e a repensaram visando uma intervenção futura. Para quem residia nas imediações os cinco minutos sem luz representaram um acontecimento, até certo ponto corriqueiro, que fica dentro dos parâmetros da normalidade e que se diluiu completamente na dinâmica da cidade. Público de arte só passou a existir posteriormente, tomando contato com o trabalho através dos registros e do relato. Essa é uma prática já corriqueira, que foi muito utilizada pela performance, *happening*, arte conceitual e, principalmente, pela *land-art*. A crítica de arte Anne Cauquelin, aponta:

“... os trabalhos da *land-art* fazem do espectador, já não um espectador-autor, como queria Duchamp, mas uma testemunha, a quem se exige crença: com efeito, só as fotografias, uma revista de viagem, as notas tiradas ao longo do trabalho atestam de que na realidade existe qualquer coisa de ordem artística, que se passa ‘além’, em qualquer parte. A presença efectiva dos lugares, quer dizer, a relação visual, sempre algum tanto de ordem emocional, está apagada. Existe mesmo o visível, mas ele está fora do alcance, não é senão o seu duplo, uma marca em segundo grau, que atesta a realidade possível.”

(Cauquelin, 1992, p.127)

Embora os registros e os relatos não possam recuperar as relações materiais e simbólicas que aconteceram nas ruas, será por meio deles que a maior parte dos trabalhos realizados em *Habitar* será conhecida.

Previamente à ação na praça, foram realizados dois trabalhos que vão ser citados aqui por constituírem uma espécie de início a partir do qual os trabalhos desta pesquisa se originaram. O primeiro deles foi feito no espaço externo e o segundo, apresentado em uma galeria. Em 1997, pintei um *outdoor* pertencente ao Centro Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, onde funciona o Atelier Livre do município (Fig.3). Tal *outdoor* anunciava um Festival de Arte que acontecia no momento, na cidade. Com autorização do Atelier Livre, pintei-o de preto. Por meio do recobrimento com tinta e conseqüente eliminação dos dados, percebi, pela reação das pessoas freqüentadoras do ateliê, que o *outdoor* sem informação (ou, ao menos, sem a informação que veiculava) passou a gerar mais visibilidade para si mesmo e para o local.



Fig. 3. Imagem da pintura de *outdoor*. Porto Alegre. 1997.



Três anos após a pintura do *outdoor*, foi realizado o trabalho *notas-de-rodapé*, constituído de 1001 placas cerâmicas onde foram inscritas (por meio de carimbos alfabéticos) palavras coletadas nas ruas de Porto Alegre (Fig.4). As placas foram colocadas nos rodapés de salas de exposição<sup>3</sup> (Fig.5). Os dados carimbados na argila provinham de palavras que vi escritas ou ouvi enquanto realizava trajetos pelas ruas da cidade, principalmente a pé ou de ônibus. Tais palavras, ao irem para outro contexto - as placas cerâmicas – passaram a constituir o que denominei um banco de dados inútil e excessivo. Inútil porque os dados não esclareciam nada e não constituíam uma narrativa linear. Excessivo porque supus que ninguém fosse ler todas as palavras existentes nas 1001 placas. Conforme o escritor argentino Jorge Luis Borges, 1000 representaria o infinito, 1001 seria “uma além do infinito”, o excesso. (Borges, 1976).



Fig.4. e topo da página anterior. Imagens de detalhes de *notas-de-rodapé*. Porto Alegre. 2000.

<sup>3</sup> Primeiramente na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS e, depois, na Galeria Iberê Camargo. Porto Alegre, 2000.



Fig. 5 Imagem de *notas-de-rodapé*. Porto Alegre. 2000.

O que une os três trabalhos aqui apresentados, *outdoor*, *notas-de-rodapé* e *Praça*, é a intenção de diminuir a informação ou levá-la para outro contexto. Recobrir um *outdoor* de preto, coletar dados das ruas, levando-os para uma galeria, apagar a luz em um espaço público pode permitir, no meio de tantas visibilidades, que experienciemos o que já estamos acostumados de um outro modo, com outros olhos. Pode estabelecer também outros *lugares* de onde olhar o que já estamos acostumados.

**Estaca**

Em 1999, a artista plástica gaúcha Elaine Tedesco realizou, no Mercado Público de Porto Alegre, a instalação intitulada *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*. Na ocasião, entrei em uma cabine (Fig.6). Era uma caixa forrada de preto, onde somente uma pessoa poderia ficar sentada, não em pé. Entrei e fechei a porta. Abafado pelo tecido que forrava a cabine, o burburinho do Mercado desaparecia. Na escuridão, as imagens do Mercado também não tinham lugar. Senti-me quase revivendo uma experiência do artista norte-americano John Cage. Em 1951, Cage entrou em câmara de vácuo na Universidade de Harvard, pretendendo vivenciar o silêncio: segundo suas palavras, ele literalmente não esperava ouvir nada. Cage permaneceu algum tempo dentro da câmara, mas não conseguiu ouvir o silêncio; ouviu dois sons: o agudo de seu sistema nervoso e o grave de sua circulação sanguínea. (Cage, 1961, p.8).

Permaneci algum tempo dentro da cabine proposta por Elaine Tedesco. Ela ocasionou a experiência do isolamento em um espaço público, diminuindo drasticamente o movimento, as imagens e os sons externos. Era uma caixa que limitava, propunha a pausa, impedindo a visão. Diferentemente da experiência de Cage, quando abri a porta para sair, não entrei em um laboratório onde tudo era controlado. Saí para um local de passagem, de circulação e ruído intermitente: o Mercado Público. Recebi a luz, o ruído como se os minutos de pausa tivessem intensificado e tornado presente o que estava fora. Caminhei pelo Mercado percebendo tudo com mais clareza, com o olhar, o ouvido despertos. A pausa, para mim, foi como uma preparação para receber o exterior de uma outra maneira, com os sentidos aguçados.

Em 2002, Porto Alegre é uma cidade de aproximadamente um milhão e meio de habitantes (IBGE, 2000). Cada vez fica mais difícil nos distanciarmos do que vemos. Estamos no meio do ruído, das ofertas infinitas de imagens, cheiros, na troca veloz de referenciais. Estamos na cidade e a cidade é o contrário da cabine.

Do local onde realizei a intervenção *Praça* podia ver um *outdoor* eletrônico que mudava a informação em poucos segundos. Fiquei sentada na praça e observei os carros que passavam sem cessar. O *outdoor* eletrônico dirigia-se a eles. *Ver* era questão de um instante. Entre uma mudança de marcha ou uma ultrapassagem a informação já era outra.

Como habitar uma cidade de um milhão e meio de pessoas entre uma troca de marcha e uma mudança de sinal; como habitar uma arte que está em pleno movimento de troca de marcha, de sinal?



Fig.6. Imagem de *Cabine Privada*. Elaine Tedesco. 1999. Porto Alegre.

A palavra habitar não é aqui empregada em seu sentido usual, significando morar, ocupar um espaço privado, associada à casa, ao recolhimento; ela é utilizada relacionada a dois termos: mobilidade e instante. Mobilidade, como fluxo, e instante, como *lugar* capaz de estabelecer mínimas pausas geradoras de vínculos para olhar, para a tentativa de compreensão, escuta, comunicação e, eventualmente, decisão. O filósofo Martin Heidegger diz que habitamos somente por meio do construir, usando a palavra construir no sentido de abrigar e cuidar (ligada à palavra latina *collere*, cultura). Heidegger indica como característica fundamental do habitar o cuidado, empregando-o no sentido de olhar, zelar. (Heidegger, 1994). Constrói-se e cuida-se (olha-se), nesta pesquisa, por meio de intervenções e proposições e o instante de atenção necessário para que isto se dê é considerado habitar.

A escolha de uma palavra originalmente indicativa de relações privadas para designar trabalhos realizados em espaços públicos deve-se ao fato de que a concepção de habitar, o hábito, alterou-se: de um local fixo, passou também a significar a presença humana em trânsito, habitando situações estabelecidas mais por constantes deslocamentos do que por coordenadas geográficas fixas. A rua não é somente lugar de passagem: habita-se a rua, habita-se em público.

Habitar implica na existência de um lugar. Para demarcar um lugar podemos usar coordenadas: uma vertical e uma horizontal que indiquem um ponto. Para determiná-las, normalmente, procuramos referenciais estáveis (conceitos, informações que nos permitam posicionamento). Na cidade, os referenciais são cada vez mais móveis; na arte contemporânea há poucos referenciais fixos. Como situar um ponto neste movimento?

Estabelecer coordenadas partindo de referenciais móveis é algo complexo, quase impossível (a menos que as coordenadas se desloquem juntamente, ocasionando o deslocamento contínuo do ponto). Demarcar um lugar, trabalhando em sistemas que têm como característica a alteração constante, torna-se mais fácil quando o indicamos não como um ponto específico, mas como uma situação em movimento, em modificação.

Procurando definições para a palavra lugar, encontro o conceito de *lugar antropológico*, desenvolvido pelo antropólogo francês Marc Augé. O lugar antropológico caracteriza-se por ser identitário (o indivíduo estabelece vínculos pessoais com o lugar, identificando-se com ele), relacional (os lugares são compartilhados; exemplo: a casa, a escola) e histórico (vive-se a história nestes lugares). (Augé, 1994, pg. 43-71). Segundo Augé, “Reservamos o termo ‘lugar antropológico’ àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social...” (Augé, 1994, p.51) (O autor considera o termo espaço mais abstrato que o de lugar, sendo empregado, muitas vezes, em diferentes contextos, de modo pouco diferenciado: espaço aéreo, espaço de uma semana, espaço publicitário, jurídico, de arte...) Augé inclui “...na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza.” (Augé, 1994, p.76). É uma concepção que trata o lugar como construção humana, passível de alteração à medida em que é construído, existindo, freqüentemente, por pouco tempo. Esta abordagem, ao invés de nos apresentar lugar como uma categoria rigidamente delimitada, salienta seu aspecto de fluidez, relatividade e contínua transformação. O lugar, em sistemas que se alteram ininterruptamente, seria então, melhor definido como uma situação transitiva (lugar de relação) do que como uma situação de caráter mais permanente (lugar físico).

Em busca de orientação para trabalhar com as situações de instante e mobilidade encontradas nas ruas de Porto Alegre, volto-me para duas coordenadas: uma imagem e uma fala. A imagem é uma pintura de 1913 feita pelo artista russo Kasimir Malevitch, intitulada *Quadrado negro sobre fundo branco*. A fala é uma frase de 1920 do pintor suíço Paul Klee: “A arte não reproduz o visível, mas torna-o visível.” (apud Partsch, 1993, p.16).

Kasimir Malevitch (1878-1935), criou o suprematismo. O termo suprematismo foi forjado a partir do polonês e do latim, significando desvelar, revelar, apresentar o absoluto sem objeto (Kohlhoff, 2001, p.45). Em 1913, Malevitch expõe a pintura de um quadrado preto tentando acabar com a representação figurativa do objeto em arte. (Fig.7) Segundo Malevitch:

“Quando, em 1913, em minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, busquei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que não representava outra coisa senão um quadrado negro sobre fundo branco, a crítica o deplorou e como ela o público: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto de fundo branco... o quadrado que eu expus não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência de objeto.”

(Kasimir Malevitch. *Manifesto Suprematista*, 1915. apud. Kohlhoff; Simmen. 2001, p.46)

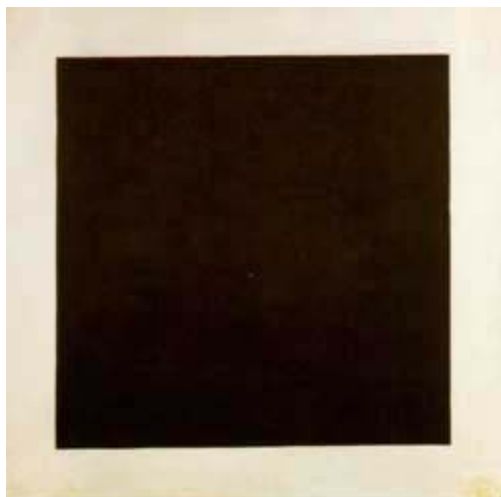


Fig.7 *Quadrado negro sobre fundo branco*. Kasimir Malevitch. 1913. Moscou.  
Óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm.

Por meio de uma forma geométrica, Malevitch cria um lugar que dá autonomia à arte, livrando-a da representação figurativa. A arte institui-se como campo independente, criando um novo local para a subjetividade, um local para uma nova visibilidade. Conforme Renato Cohen,

“O paradoxo de Malévitch – buscar iconografias, representações, sem referencial primeiro – confirma, numa das passagens primordiais da *avant-garde*, a instauração de uma cena da *poiesis* em contraposição à cena de *mimesis*. *Poiesis* enquanto cena gerativa, primária, abstrata – com estatuto próprio enquanto ‘realidade’ - sem contraponto. *Mimesis* como cena reprodutiva, iconográfica, secundária a uma realidade primeira.”

(Cohen, 1998, p.9).

Em *Quadrado negro sobre fundo branco*, Malevitch desloca as coordenadas, modificando o paradigma que orienta o campo da arte, alterando-o e ampliando-o tal qual Marcel Duchamp (1887-1968), Joseph Beuys (1921-1986) e Joseph Kosuth (1945), entre

outros, o farão mais tarde. Ele cria um novo *habitus* (*habitare*) (Bourdieu, 1989): nova morada, novo estado de ser para a arte por meio da eliminação da representação figurativa naturalista, estendendo as possibilidades de compreensão da área na qual atua.

Paul Klee (1879-1940), escreveu que a arte torna visível. *Tornar visível* significa a arte revelar sua poética, mostrando a si própria através da matéria, do ato, da escolha, do separar e aproximar conceitos, significados, idéias. Ele escreveu essa frase por volta de 1920, período no qual a arte, embora ainda se orientasse por algumas certezas, principalmente a crença na existência de princípios gerais de articulação e organização que possam dar conta do campo artístico como um todo unificado, começava a questionar fortemente suas proposições. *Tornar visível* passa a ser também, a arte mostrar, de um modo intencional, o contexto no qual se insere e as relações de poder e históricas que a permeiam. É exemplo desses questionamentos o trabalho *A fonte* (1917), de Marcel Duchamp, no qual o artista escolhe um objeto industrial e o apresenta em um salão de arte, alterando o discurso da arte no que se refere à necessidade de que um objeto artístico tenha que ser manufaturado pelo próprio artista e possua determinadas características estéticas. Ele desloca o foco do objeto para o ato que instaura um outro olhar e um outro discurso sobre o que torna algo arte. (Rezende, 1976, p. 6)

O trabalho que proponho a seguir é aproximar Paul Klee e Malevitch em uma sala de aula da universidade, sobrepondo dois discursos (dois modos) de ver a arte.

# *TORNAR VISÍVEL<sup>4</sup>*

*Entro na sala 63G do edifício nº248 da rua Senhor dos Passos. Apesar das cortinas escuras e pesadas, neste 6º andar, ainda escuto o ruído da rua.*

*Disponho de dois projetores de slides.*

*Apago as luzes, ligo um dos projetores e projeto na parede a frase: TORNAR VISÍVEL.*

*Ligo o outro projetor, com o objetivo de projetar sobre a frase a imagem de um quadrado preto.*

*Isto não é possível: a luz do primeiro projetor anula a imagem do segundo e o quadrado preto não aparece.*

*As imagens eliminam-se mutuamente, ficando somente a luz da projeção.*

*Desligo um dos projetores e passo a imagem e a frase para um mesmo slide.*

*Ligo o projetor. Aparecem o quadrado e a frase: Malevitch e Klee juntos por alguns instantes. Dois discursos delimitados pelo marco de luz da projeção.*

*Na sala há um pequeno vidro.*

*Coloco-o em posição oblíqua defronte ao projetor de slides, no local exato onde passa a luz da projeção.*

*A disposição do vidro permite a geração de duas imagens: uma delas atravessa o vidro e aparece na parede em frente. A outra, é rebatida e surge no teto da sala. O quadrado negro desta segunda projeção é menor e a frase aparece invertida.*

*Olhando para a frente, leio TORNAR VISÍVEL.*

*Olhando para cima, leio LEVISÍV RANROT.*

---

<sup>4</sup> Trabalho realizado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2001.



Fig.8. Imagem de *Tornar Visível*. Porto Alegre. 2001.



Figs. 9 e 10: detalhes de *Tornar Visível*. Porto Alegre, 2001.

Malevitch e seu quadrado negro, Klee e sua fala, o gesto de aproximá-los e a rua presente sob forma de ruídos, mostraram que os contextos e as informações não mais se justapõem; eles se sobrepõem, gerando um terceiro: a conversa. Na conversa não podemos controlar todos os dados - diferentemente do que ocorre no discurso, que é fala unilateral, soberana, sem interferências. (Blanchot, 2001). O diálogo dos materiais e conceitos pode resultar em dados inesperados, originando, por exemplo, uma fala ao contrário e um quadrado menor, que se impuseram no espaço e tiveram visibilidade.

O pequeno quadrado negro, com sua frase ao contrário, modifica o que está sendo dito, apontando para o outro lado do que ele é e, obrigando-me, para reconhecê-lo, a girar o olhar 90 graus: olhar para cima e buscar um entendimento, um significado em um idioma desconhecido: LEVISIV RANTOT (Agora, enquanto digito estas palavras invertidas, o computador reage sublinhando-as e mandando-me corrigi-las. As palavras invertidas são, para ele, idioma estrangeiro ou má ortografia, só admitindo-as no texto como erro). Através de um padrão habitual de leitura, a simples inversão das palavras “torna invisível” o deciframento do que está sendo dito. Elas interrompem o hábito e revelam a possibilidade de produzirmos e vermos um outro lado do que se apresenta.

Na cidade e na arte, as imagens e os “idiomas” são multiplicados infinitamente. São superposições de falas. Fala-se o tempo todo, ocupando todos os espaços. Cada vez vemos menos e assistimos mais (Debord, 1997) e *tornar visível* pode também gerar seu oposto, diminuindo a visibilidade. Os códigos nos escapam, em sua profusão e velocidade (Virilio, 1993). Cada vez menos pessoas têm possibilidade de “ver”. Para ver e ocupar um lugar, é

preciso conhecer e usar códigos e este conhecimento é a chance de inclusão e, talvez, de atuação.

Os dados nos vêm em avalanche contínua. Nessa urgência ávida de acessar e compreender um presente que nos empurra abruptamente (para diante?), fazemos uso de um olhar de malha não muito fina que deixa passar, vazar muito do que vê. É um olhar ativo, veloz, de decisão, que seleciona e elimina rapidamente: que consome e descarta. Temos pouco tempo para nos ocuparmos com um mesmo dado, uma mesma imagem, o que faz com que eles acabem, muitas vezes, tomando parte em nossas vidas mais como *presenças* do que propriamente como possibilidades de apreensão, reconhecimento, compreensão. Temos pouco tempo para interpretar. Diminuir as possibilidades da existência de um olhar que interprete, e por que não dizer, contemple (no sentido de deter-se reflexivamente sobre o que se apresenta), é eliminar oportunidades de ver.

A velocidade da troca de referenciais e os dados em excesso (dados que ocupam todos os espaços) são também uma forma de escurecer, censurar. Eles fazem com que nos desloquemos continuamente, dificultando nossas escolhas. Para vê-los precisamos estabelecer pausas – mesmo que mínimas – no intuito de prestar atenção.

Com este objetivo, deixo a sala do Instituto de Artes para realizar uma intervenção em um local onde se situa um museu<sup>5</sup>. Troco de ambiente, saindo para a rua devagar com a intenção de ocupar o tapume que recobre a reforma do Museu Universitário. Neste trabalho, levo as duas coordenadas da sala de aula: o quadrado negro e o “tornar visível”.

---

<sup>5</sup> Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## ***QUADRADO NEGRO COM FUNDO MÓVEL<sup>6</sup>***

*Estou defronte ao tapume que encobre a reforma do Museu Universitário da UFRGS.*

*Vim pintar quadrados.*

*Fixo no tapume os pregos onde vou colocar o molde para a realização da pintura.*

*Encaixo em 2 pregos o molde para a pintura do primeiro quadrado.*

*Pinto 43 quadrados pretos de 40 x 40 cm em cada uma das lâminas de compensado do tapume.*

*Fotografo.*

*43 quadrados pretos de 40 x 40 cm*

---

<sup>6</sup> Intervenção realizada no tapume do prédio em obras do Museu Universitário – UFRGS. Período agosto/setembro, 2001. A realização do trabalho coincidiu com o período da greve dos docentes da UFRGS e dos atentados de 11 de setembro nos EUA, o que gerou suposições por parte de alguns pedestres de que a intervenção pudesse ter alguma relação com estes fatos.



Fig.11. Imagens de *Quadrado negro com fundo móvel*. Porto Alegre. 2001.



Fig.12. Imagens de *Quadrado negro com fundo móvel*. Porto Alegre. 2001.

Tapumes na cidade são barreiras que impedem a visão. Protegem, isolam, dificultam a passagem, delimitam, sendo apreendidos pelo olhar em questão de segundos. O olhar tenta atravessá-los, buscando um objeto principal: o que os eles escondem. Um tapume normalmente é madeira que já foi usada em outras situações, estando nos locais sempre de passagem, provisoriamente.

Um museu, tradicionalmente, é considerado um lugar de memória, que pede um tempo para contemplação e reflexão. A pesquisadora Cristina Freire, falando sobre os museus e a voracidade com que consumimos o que nos é apresentado, diz: “Antes de mais nada, é necessário lentidão para que as coisas se revelem, para quem as vê, seu sentido e destino.” (Freire, 1997, p.204). A informação veiculada nos tapumes cria um tempo diferenciado ao encontrado no museu: um tempo veloz e descartável.

Na intervenção *Quadrado negro com fundo móvel* foi realizada a pintura de um quadrado preto em cada uma das lâminas de madeira aglomerada que recobriam a reforma do Museu Universitário. Os quadrados foram pintados uma vez por semana, em dias e horários variados, durante o período de um mês. (Fig.12).

Os quadrados sobre as lâminas do tapume pretendiam ser um ponto de referência, principalmente para as pessoas que diariamente faziam o percurso na Av. Osvaldo Aranha, próxima ao Museu.

A rua e a universidade, no momento da reforma do prédio, entraram em contato por meio do tapume, mostrando suas diferenças. O tapume foi um intermediário frágil que envolveu o museu, protegendo-o temporariamente do encontro com a cidade. Foi uma borda extremamente delicada que o tapume pretendeu estabelecer: até aqui é rua, até ali é museu/universidade.

O Museu Universitário enfrenta a rua por meio de uma “parede cega”, pois a face voltada diretamente para a Av. Osvaldo Aranha teve, com a reforma, suas janelas totalmente bloqueadas. Isso permite que o ruído, a luz, a movimentação da rua fiquem do lado de fora. (O museu como a cabine de Elaine Tedesco?)

Do lado de fora, na rua, tudo se refaz continuamente, a cada segundo é uma nova cidade. Os cartazes publicitários que anunciam a programação de eventos são colados no tapume até três, quatro vezes por semana. Linguagem efêmera: espelho da cidade. Os quadrados pintados logo foram recobertos pelos cartazes. Renovação. Igual a lavar o rosto a cada manhã; renovar pela repetição de atos: pintar, colar, pintar, colar, pintar, colar. Quantas vezes? A permanência dos quadrados no tapume foi determinada pelo tempo que levou para os coladores de cartazes publicitários que utilizam-se do local para veicular a programação da cidade, chegarem: um dia, uma noite, dois dias, algumas horas... Os quadrados pretos foram constantemente anulados e refeitos. Espécie de ato inútil para quem passou pelo local. Mais informação descartável, incompreensível. Vi o olhar de algumas pessoas de dentro do ônibus, do carro, indo de um quadrado ao outro. O olhar, por alguns instantes, esteve sobre um mesmo objeto, atraído para o local onde há um museu. O olhar ignorava o que via. Como se o que visse não lhe dissesse respeito. Muitas coisas na cidade

não nos dizem respeito. Nosso olhar, às vezes, tenta estabelecer barreira contra um consumir sem fim de imagens, pois nas cidades há demasiadas coisas para olharmos. Por isso tornar visível na cidade é um lapso de segundo. É experiência de gesto rápido.

*Quadrado negro* estava com um *fundo móvel*, provisório. O fundo não era estático: o quadrado negro não estava mais *sobre* um tranqüilo fundo branco. O que era fundo deixava de sê-lo: os cartazes e a pintura se confundiram, aparecendo e tornando a desaparecer. Na rua, não há possibilidade de um fundo sobre o qual trabalhar. Está-se sempre no meio e a cidade, neste trabalho, nunca foi suporte. Os limites, na rua, nos escapam, implicando na dificuldade em classificar, cercear, em estabelecer com exatidão o que são as coisas e qual o lugar que elas ocupam.

Na tentativa de nomear e compreender este movimento que dilui as fronteiras e estabelece a dinâmica que se instaura no tapume, recorro a um conceito utilizado em biologia. A biologia, por trabalhar com sistemas vivos, pulsantes, possui conceitos que se adequam perfeitamente às situações da cidade. Utilizo o conceito de ecótono.

Ecótono é a zona de passagem de um bioma<sup>7</sup> a outro; por exemplo: entre a floresta e o campo há uma zona de passagem: a mata de arbustos. Neste local, normalmente a diversidade de espécies é muito maior do que as espécies de cada bioma separadamente. É nesta zona de contato, que o diálogo em dois ou mais “idiomas” (espécies) diferentes acontece e tenta partilhar o mesmo espaço. Nesta zona híbrida, é preciso habitar em uma zona de diferenças. Neste local, criam-se microambientes completamente distintos do encontrado nos dois biomas envolvidos. É da relação entre os dois biomas e da adaptação a

este local de contato que nasce o ecótono como interface entre as duas comunidades. É um ambiente de união, de mistura de condições e que gera tensão. Além de conter organismos de cada uma das comunidades que se entrecortam, este local apresenta organismos com características específicas da região do ecótono, (são organismos resultantes do contato e que só são encontrados nesta zona de passagem). Muitas vezes, tanto a diversidade de espécies quanto a densidade populacional são maiores no ecótono do que nas comunidades que o margeiam. A tendência ao aumento da diversidade (diferenças) e de densidade de espécies nas uniões das comunidades é chamada de *efeito de borda*. (Odum, 1998).

Nos trabalhos de *Habitar* encontro muitos *efeitos de borda*. O contorno entre as margens da praça escura e a cidade iluminada apresenta-se como algo muito tênue que confunde e aponta os limites vagamente difusos, praticamente inexistentes que me perguntam o que é e o que não é obra. O apagar das luzes é um ato quase corriqueiro na vida da cidade: a praça pergunta-me quem faz a arte. Não há aviso, convite, comunicação prévia de que a ação irá ocorrer: quem é o público? Malevitch e Klee, juntos em uma projeção que atravessa um vidro, mostram que não há intermediários transparentes (neutros) e que, mesmo um vidro, pode nos apontar a frágil linha que há entre a visibilidade e a invisibilidade. Na intervenção do tapume, encontro outro artista que está, no mesmo período, também atuando no local e intervém com seu trabalho, sem o saber, sobre os quadrados pretos pintados<sup>8</sup>. Quais são as regras de ocupação deste território?

---

<sup>7</sup> Bioma é um conjunto de seres vivos de uma grande área. Por exemplo, bioma marinho. (Conf. ODUM, Eugene. *Ecologia*. Ed. Guanabara, 1998)



Fig.13. *Apócrifo*. Alexandre Moreira. Porto Alegre. 2002.

Em uma manhã, apareceu, no tapume do museu, um cartaz de grande formato onde havia a imagem de uma mulher sorrindo. (Fig.13) Fora colado durante a noite, sobre alguns dos quadrados pretos pintados. Não anunciava nada e, por isso, deteve meu olhar. Depois, fiquei sabendo que se tratava de uma intervenção chamada *Apócrifo*, constituída de uma série de cartazes com imagens em preto e branco do rosto de conhecidos do artista Alexandre Moreira. Ele vem realizando este trabalho desde 2001. Tais cartazes são misturados a outros que anunciam os *shows* em Porto Alegre. De quando em quando, são colados em diferentes locais da cidade, por um funcionário responsável pelo serviço. O artista “contamina” os anúncios, entremeando neles seu trabalho. *Apócrifo* foi parar no tapume do museu, junto aos quadrados pretos.

---

<sup>8</sup> Intervenção *Apócrifo*. Alexandre Moreira. Porto Alegre. 2001-2003.

Durante a realização deste trabalho, também ocorreram várias conversas com os coladores de cartazes publicitários, algumas indesejadas. Como eu pintava os quadrados de dia e eles colavam os cartazes à noite, nunca os vi, mas “conversamos” por meio dos pregos fixados no tapume para orientar o encaixe do molde dos quadrados. Esses pregos atrapalhavam a colagem dos cartazes publicitários. A cada ocupação do tapume, os coladores arrancavam os pregos. A cada realização da pintura, precisei novamente demarcar o local, fixando novamente os pregos. A ação de pregar e despregar foi indicativa de uma disputa por território e visibilidade.

Estão aí todas as diferenças: as tensões, os conflitos, o inesperado, a complexidade da rua e a cidade começa a mostrar-me o que é habitá-la por meio da arte. Está aí a zona de ecótono. Trabalhar, neste local, mais do que atuar na materialidade é agir como uma presença dentro de uma sobreposição de falas, tentando ver e mostrar em meio à poeira, ao ruído, à rapidez da cidade, avançando e recuando em busca de um *lugar* para habitar.

**Em obra**

# *sem foto*<sup>9</sup>

*Paro você em uma rua de Porto Alegre.*

*Pergunto se você aceita ser fotografado segurando um quadrado preto de papel e, depois,  
o molde deste quadrado preto.*

*Espero sua resposta.*

*Espero um outro passante.*

---

<sup>9</sup> Proposição realizada em diferentes locais da cidade de Porto Alegre. 2001-2002. Neste trabalho são realizadas duas fotografias: em uma delas o passante segura o quadrado preto de papelão utilizado na intervenção *Quadrado negro com fundo móvel*. Na outra, segura o molde de papelão do qual o quadrado foi recortado.

*sem foto*

*Paro*

*Pergunto*

*Espero*

*Espero*

*nenhuma fotografia*

# *foto*<sup>10</sup>

*Paro você em uma rua de Porto Alegre.*

*Pergunto se você aceita ser fotografado segurando um quadrado preto de papel e, depois, o molde deste quadrado.*

*Espero sua resposta.*

*Lhe alcanço o quadrado preto.*

*Peço que você olhe para a câmera.*

*Fotografo.*

*Lhe alcanço o molde do quadrado preto.*

*Peço que você olhe para a câmera.*

*Fotografo.*

---

<sup>10</sup> Proposição realizada em diferentes locais da cidade de Porto Alegre. 2001-2002.

*foto*

*Paro*

*Pergunto*

*Espero*

*Alcanço*

*Peço*

*Fotografo*

*Alcanço*

*Peço*

*Fotografo*

*duas fotografias de cada pessoa*



Fig.14. Imagem de *foto*. Porto Alegre. 2001.

Nesta proposição, pede-se que passantes das ruas de Porto Alegre posem para duas fotografias: em uma delas, lhes é solicitado segurar um quadrado preto de papelão e na outra, o molde de papelão do qual o quadrado foi recortado. Tanto o quadrado quanto o molde são sobras da intervenção *Quadrado negro com fundo móvel*, realizada nos tapumes do Museu Universitário. Decidiu-se utilizar os resíduos de uma intervenção para a realização de uma proposição que abordasse diretamente o passante, convidando-o a agir.

Os trabalhos de *sem foto* e *foto* giram em torno da pergunta: “Poderia tirar uma fotografia sua segurando esse quadrado e esse molde?” Esta pergunta sempre provoca desconfiança e, nos instantes que antecedem a resposta, observo a tentativa do passante em entender o que lhe é proposto para poder decidir. A razão que apresento para a realização da imagem: “É um trabalho que estou fazendo e gostaria que você colaborasse, parando para tirar uma fotografia.” soa estranha e, principalmente, devido a não ter nenhuma garantia de como a imagem será utilizada, a pessoa hesita. Então, a maior parte das solicitações que faço é recusada. Mas, às vezes, alguém, surpreendentemente, aceita.

A pessoa que aceita desacelera o passo, pára e é fotografada procurando a melhor maneira de segurar um quadrado de papel e depois o molde deste quadrado por alguns instantes; o olhar esperando o ajuste do foco, sabendo para onde olhar: a câmera. Olhar que não sabe como a câmera o está vendo: medo. Que revela apreensão quanto à como a foto será utilizada: risco. Olhar inquieto que procura antever, prever a imagem.

Posar para a fotografia é o indivíduo decidir “estar em obra” refletindo sobre o que tem diante de si (a proposta, a pessoa que a propõe) e sobre o que está além: os possíveis usos da imagem obtida. Isto complica a situação. O passante provavelmente não verá a foto, pois certamente não o encontrarei mais para mostrar-lhe a imagem revelada. Essa aquiescência em participar, sem compreensão clara dos usos que farei da imagem, me inquieta e intriga: o passante aceita ser visto. Ele é visto, mas o quê ele vê?

Normalmente, quando alcanço o quadrado ou o molde, quem os recebe pergunta-me como deve segurá-los. A resposta é: “Como queira”. Isto abre uma possibilidade, empregada rapidamente por algumas pessoas: usar o quadrado negro para esconder o rosto.

Segurar o quadrado diante do corpo é utilizá-lo como um escudo. Ele é um sinalizador que cria um referencial e estabelece as coordenadas para a realização da imagem, determinando um alvo. Na fotografia com o molde é mais difícil esconder-se, pois ele deixa vaziar o corpo, enquadrando-o parcialmente e constituindo uma espécie de marco.

Depois dos segundos de exposição, o passante segue adiante seu caminho, desprendendo-se da imagem. Voltar a deslocar-se é deixar de ser um alvo fácil.

Ao revelar as fotografias, deparo-me com imagens que me olham em sua singularidade, estranheza, absurdo, divertimento. A foto mostra e eu me surpreendo: “fotografar é não ver”. (Barthes, 1984). Nas imagens encontro a dimensão cênica, trágica e cômica dos habitantes fotografados: suas expressões variam de desconfiadas a bem humoradas. No momento em que as vejo, surge a necessidade do cuidado com o material coletado e a responsabilidade em revelar a imagem do outro: o respeito (a raiz da palavra respeito está ligada a: *olhar para*<sup>11</sup>). Esse cuidado vêm principalmente do fato de que, normalmente, quem aceita parar na rua para ser fotografado, são os mais fragilizados socialmente: quem não tem nada a perder, não tem uma imagem a zelar. (Fig15).

---

<sup>11</sup> **Respecto. I. Int. 1.** Olhar para trás com frequência, olhar para trás. 2. Estar na expectativa, esperar. **II. Tr. 1.** Olhar para/ ter os olhos voltados para a cidadela., 2. Prestar atenção, preocupar-se com, ter os olhos em, ocupar-se de. (FERREIRA, Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Lisboa: Porto Editora, 1987).



Fig.15. Imagem de *foto*. Porto Alegre. 2002.

As imagens que vejo no trabalho *foto* me incomodam e, em busca de compreender o que me desagrada, procuro alguns artistas que atuaram em um contato direto (corpo-a-corpo) com o “público”. Nos escritos de Hélio Oiticica, leio a respeito dos Parangolés<sup>12</sup>: (Fig.16)

“O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço inter-corporal... Há como que uma violação do seu *estar* como ‘indivíduo’ no mundo, diferenciado ao mesmo tempo ‘coletivo’ para o de ‘participador’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’ dentro da estrutura-obra. É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participante-obra)”.

(Hélio Oiticica, 1992, p.93)

Vejo também outros dois trabalhos: a proposição *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, feita pela artista inglesa Gillian Wearing, que, em 1992, abordou passantes nas ruas de Londres, pedindo-lhes que escrevessem em uma folha de papel em branco o que pensavam no momento (Wearing fotografou-os depois, segurando a declaração. Fig.17) e o *Alien Staff* (Fig.18) feito pelo artista polonês Krzysztof Wodiczko que, em 1993, projetou um dispositivo constituído por uma espécie de bastão móvel com um microfone e um monitor que mostra o rosto e grava a voz de quem o está usando. A partir de então, Wodiczko vêm realizando um trabalho no

---

<sup>12</sup> “Parangolé: expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre as pessoas.”(OITICICA, Hélio. *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*. in *Hélio Oiticica*. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris. 1992).

qual o bastão é colocado nas ruas de diferentes cidades, principalmente européias, e imigrantes ilegais ou estrangeiros são convidados a comunicar suas necessidades e experiências neste aparelho. O gravador existente no bastão armazena o que é dito, constituindo um banco de dados que pode ser utilizado por outras pessoas. Ocorrem muitos impedimentos e desconfianças quanto ao trabalho de Wodiczko (tanto por parte dos imigrantes ilegais quanto pelos poderes instituídos). Muitos imigrantes recusam-se a participar do projeto, com medo de represálias e por não terem garantias de como o material será utilizado futuramente. Aqui, a proposta de Wodiczko depara-se com questões éticas e de confiança do público a respeito do trabalho do artista. (Borja-Villel, 1992). Apesar disso, participar do *Alien Staff* torna-se muito significativo para o usuário, que encontra um lugar para expressar a sua versão do que está vivendo, utilizando-se de um meio de comunicação não oficial.



Fig.16

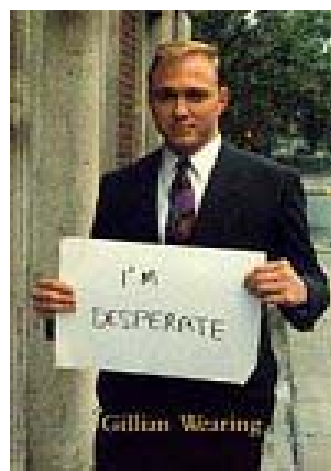


Fig.17



Fig.18

Tanto no trabalho de Oiticica quanto nos trabalhos de Wearing e Wodiczko, percebe-se que o participante relaciona-se com a proposição de um modo que lhe é significativo: o que lhe é solicitado lhe interessa, lhe “diz respeito” Isto não acontece em *foto* e *sem foto* e vejo o que me inquieta nas fotografias: elas revelam um participante passivo e figurante e a cidade aparece como um quadro a ser visto, eliminando o que ela verdadeiramente é ou eu gostaria que fosse: um *lugar* para seus habitantes.

Nas proposições *sem foto* e *foto*, a pessoa, quase sempre, pergunta sobre os objetivos da ação e embora, na explicação que lhe apresento seja evitado o uso de um vocabulário específico da arte, o passante, geralmente, quando decide participar, é sem a compreensão clara do destino de seu ato. Percebo que o contato que se estabelece questiona a validade de minha ida à rua, pois a relação que ocorre nestas proposições é a criada entre alguém que propõe algo que tem muito mais significado para si próprio e talvez para o meio (da arte) de

onde provém do que para os passantes que, decidindo em meio à dúvida, às vezes, participam da ação.

O artista José Resende diz que: “Um confronto direto público/obra no espaço urbano carece de significado, pois o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade.” (Resende, 1976, p.6). Embora não concorde totalmente com esta afirmativa, por considerar que sempre é possível estabelecermos algum tipo de comunicação com o passante, apesar de utilizarmos códigos que lhe são, em sua grande maioria, desconhecidos, a frase de José Resende descreve parte do sentimento que tenho em relação ao que ocorre em *foto* e *sem foto*: ao mesmo tempo em que, para o proponente é gerado um *lugar* de significado, para o passante, cria-se uma espécie de *não-lugar*.

O não-lugar é um conceito formulado pelo antropólogo Marc Augé, em seu livro *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Os não-lugares são espaços “onde nem a identidade, nem a relação, nem a história, fazem realmente sentido”. (Augé, 2001, p.81). Augé apresenta-nos um exemplo que se aplica ao que encontro em *foto*. Descrevendo uma situação a respeito do turista (arquétipo do habitante do não-lugar), ele diz:

“‘Veja só, sou eu, ao pé do Partenon’, mas no instante, acontecia de nos espantarmos: ‘Que é que vim fazer aqui?’ (essa ‘expatriação’) introduz entre o viajante-espectador e o espaço da paisagem que ele percorre ou contempla uma ruptura que o impede de ver aí um lugar, de aí se encontrar plenamente, mesmo que tente

preencher esse vazio com as informações múltiplas e detalhadas que lhe propõem os guias turísticos... ou os relatos de viagem.”

(AUGÉ, 2001, p.79).

Nas proposições *foto* e *sem foto*, o não-lugar surge como a ausência de uma relação significativa entre a proposta e o passante. Isso me faz repensar tanto o modo como estou ocupando o espaço público quanto o que estou propondo para ele. A quem estes trabalhos se destinam? Se eles se destinam somente para um público relacionado a um circuito de arte, talvez eu pudesse continuar com o emprego desta tática de abordagem em relação ao passante e a cidade passaria a ser uma espécie de “fundo branco sobre o qual poderia trabalhar”. Contudo, se com estas proposições pretende-se atingir outras instâncias que não somente a de um público de arte, estabelecendo uma comunicação com o passante (no sentido de gerar um vínculo significativo entre os envolvidos. Não no intuito de aceitação, mas de uma compreensão – mesmo que mínima – do que é proposto para poder estabelecer uma relação mais consciente com o trabalho, abrindo possibilidades de transformá-lo) será necessária uma alteração de estratégia e de conceito no modo como isto vêm sendo feito. É o que será buscado nas proposições que vêm a seguir.

**Viga**

# *Cordão Amarelo*<sup>13</sup>

*5 horas da madrugada, seis de maio. Estou na rua Marechal Floriano Peixoto, no centro de Porto Alegre. A cidade começa lentamente seu movimento. Passam algumas pessoas a pé.*

*Observo a demarcação onde os camelôs que trabalham nesta rua vão instalar suas bancas de venda. Há 50 retângulos de 80 x 120 cm pintados em tinta branca, no chão.*

*Coloco em cada retângulo 120cm de corda de nylon semelhante à corda que os camelôs utilizam para amarrar os toldos de proteção das bancas.*

*Afasto-me um pouco do local, sentando no cordão de uma calçada para esperar a chegada dos camelôs.*

*5:50 da manhã. Rapidamente eles chegam transportando seus carrinhos com a mercadoria para a venda e começam a montar as bancas. Fotografo a atividade da montagem, detendo-me nas amarrações feitas para esticar os toldos que protegerão as mercadorias.*

---

<sup>13</sup> Intervenção realizada na rua Marechal Floriano Peixoto, área central da cidade de Porto Alegre. 2001. O título desta intervenção deve-se ao fato de que cordão amarelo, nas ruas, é sinalização de um local no qual não podemos estacionar, ou podemos fazê-lo por pouco tempo.

# *Cordão Amarelo*

*Chego*

*Observo*

*Distribuo*

*Espero*

*Fotografo*

*amarrações com as cordas*



Fig. 21. Imagens de *Cordão Amarelo*. Porto Alegre. 2001.



Fig. 22. Imagem de *Wrapped Trees*, Christo. 1997-98. Suíça.

Sentada no cordão amarelo de uma calçada, observo a entrada dos camelôs na rua Marechal Floriano Peixoto. Acho a chegada deles muito bonita: todos vêm trazendo a mercadoria de trabalho envolta em lonas de plástico, puxando-a em pequenos carrinhos. É como se eu estivesse vendo, nesta madrugada de outono, uma procissão de camelôs transportando embrulhos feitos pelo artista búlgaro Christo (Fig. 22). Cada feirante vai até seu espaço e começa a montar sua banca. A montagem consiste em desembulhar mercadorias, dispondo-as sobre mesas e cabides de sustentação, abrir guarda-sóis amarelos e estender lonas de proteção, amarrando-as em árvores, postes, edifícios, placas de trânsito, paradas de ônibus próximas ao local. O espaço do qual cada um dispõe - um retângulo de 80 x 120 cm, demarcado no chão - é utilizado ao máximo, cada banca toca a de seu vizinho.

Os métodos construtivos e os materiais utilizados na montagem são populares, a arquitetura é de ocasião, resultado da justaposição de diferentes elementos baratos, alguns

reaproveitados: os principais são madeiras compensadas, lonas, arames, ferros, cordas, pregos e cola. Poderíamos definir suas construções como feitas de dobras, encaixes, empilhamentos, amarrações, objetivando expansão, proteção, adaptabilidade, praticidade, visibilidade. São táticas de ocupação do espaço que constróem um local estratégico diariamente reinventado (Certeau, 1994), adaptado às atividades a qual se destina: a venda de produtos aos passantes. As soluções construtivas são sempre temporárias; tudo é resolvido de modo precário, gerando um território maleável, que reflete a instabilidade do local.

Os retângulos de 80 x 120 cm pintados no chão tentam estabelecer a ordem, pretendendo funcionar como uma espécie de rede modernista que planifica o espaço. Mas algo excede, vaza, escapa, cria a complexidade: quase todos os dias é feita uma trama de cordas para esticar as lonas coletivas de proteção. Essa estrutura é expandida sobre as barracas, contrapondo-se às demarcações do espaço pintadas no chão. As cordas são espécies de raízes aéreas, formadas por amarrações que se entrecruzam, cortam-se, sobrepõe-se umas às outras, rompendo a aspiração clássica de simetria, ordem, controle, racionalidade, mostrando a imperfeição e complexidade do local. Para os camelôs da Marechal Floriano, não há possibilidade da construção de algo definitivo: a rua é pública e tudo o que é construído pela manhã deverá ser desfeito à noite. As cordas são uma estrutura de fixação móvel, refeita cotidianamente, metáfora da tentativa de ancoragem em uma situação transitiva.

O trabalho que realizo neste espaço dos camelôs é como um elemento de espera: uma isca. Espalho, antes da chegada deles ao local, no retângulo de cada um, cordas. A

proposição, neste caso, é feita por meio de um material flexível, que permite adaptação e ligação, algo familiar e útil aos camelôs. Presumo, portanto, que estes elementos distribuídos não serão ignorados: algo será construído com eles; serão aproveitados. Após colocar as cordas, espero e observo a reação dos camelôs ao encontrá-las. Eles estranham que elas estejam ali, largadas, mas rapidamente, sem grandes preocupações em saber qual a origem do material, com a praticidade que lhes é peculiar, as recolhem e as utilizam juntamente com as outras cordas que trazem consigo. Repito a intervenção algumas vezes, em outros dias, e eles acabam por perceber de onde o material provém. Converso com alguns a respeito do que faço. A maioria me olha de um modo irônico, não compreendendo bem o objetivo da ação, mas como as cordas lhes são úteis, brincam dizendo que eu esteja à vontade para espalhá-las pelo local, diariamente, se possível. Por meio das conversas, tomo conhecimento da rotina deles; alguns deixam-se fotografar enquanto fazem as amarrações. Contam-me que habitar a rua Marechal Floriano é estar ali pelo menos 15 horas diárias, fazer as refeições no local, utilizar os banheiros do Mercado Público próximo. E, às vezes, é vivenciar situações de confronto com os pedestres, com os comerciantes lojistas, com o espaço do vizinho, com a fiscalização pública que controla a venda de produtos ilegais. Permanecer e trabalhar nesta rua é transformá-la em um *lugar* rico em significado, porém, esse *lugar* mostra o avesso da cidade desejada: o *lugar* hoje, para muitos, não é uma escolha; é espécie de gueto, de aprisionamento e imobilidade sociais. Por isso habitar já é outra coisa, já mudou. Habitar está ligado também a viver com poucos recursos, sobreviver.

Para a maioria das pessoas que circulam pela rua Marechal Floriano, os camelôs são sinônimo de ilegalidade, marginalidade, tornando a cidade mais desconfortável e difícil. Os pedestres têm seu deslocamento obstruído, precisando alterar suas rotas de passagem,

desviando-se das bancas e das amarrações. Reclamam que os camelôs estão em um local que “não é deles”, pois transformam diariamente a rua - espaço público - em espaço privado. Muitos acham que eles deveriam ser transferidos para outro local, preferencialmente na periferia da cidade. Esta discussão da apropriação de um espaço público para transformá-lo em espaço privado aproxima-se de outra, realizada durante a década de 80, em outro contexto, envolvendo uma obra de arte. Trata-se da discussão em torno da escultura intitulada *Arco Inclinado*, do artista norte-americano Richard Serra (Fig.22). Em 1989, o *Arco Inclinado* foi retirado do espaço público onde estava alocado pelo poder municipal de Nova York. Esta decisão deveu-se a um processo movido por parte de algumas pessoas que utilizavam diariamente como passagem o local onde a escultura foi instalada e por parte de especuladores imobiliários que tinham interesses na área. Alegavam que a obra dificultava o trânsito de pedestres e, por dividir ao meio a praça onde estava, tornava o local perigoso. Discutia-se, neste caso, entre outras coisas, o fato de um artista poder dispor de uma área pública, sem considerar os verdadeiros usuários do local em questão: a população que trabalhava nas imediações. (Finkenpearl, 1998, p.73). Richard Serra havia participado de um edital público para colocar na praça seu trabalho e exigiu que a obra permanecesse no local para o qual havia sido planejada, pois tratava-se de um projeto para sítio específico. Mesmo assim, a obra foi retirada, sob decisão judicial, considerada por alguns, ilegal. (Brenson, 1998, p.26).



Fig.22. Imagem de *Tilted Arc*, Richard Serra. 1981. EUA.

A discussão a respeito do *Arco Inclinado* demonstra as dificuldades encontradas quando tentamos determinar o que é espaço público e privado e como um artista pode relacionar-se com estas categorias e com os usuários destes espaços. Mostra também como o Estado age, recuando e alterando regras em função de interesses ou mesmo se ausentando das discussões. O historiador Richard Sennett esclarece a questão: “Ao jogar as pessoas umas contra as outras, o sistema de classes relativamente à autoridade e à tomada de decisões se oculta; o sistema é deixado intocado, enquanto as pessoas, subjugadas pelos enigmas de seu poder, disputam entre si por respeito”. (Sennett, 1972, p.150). O debate envolvendo a ocupação por propostas artísticas de espaços considerados públicos demonstra a necessidade do artista estabelecer o diálogo com a cidade sobre outras bases, que não apenas as estéticas (não que esta tenha sido a atitude de Richard Serra), pois trabalhamos em um espaço social comum, já ocupado, onde as “propostas artísticas” estão literalmente expostas a outros olhares, concepções de cidade que, freqüentemente, vão de encontro às concepções prévias (muitas vezes abstratas) que o artista tem a respeito do espaço, da cidade. As relações constituídas na prática artística, em locais públicos (se quisermos evitar a ocupação dos espaços pelo viés da ótica do monumento, que apropria-se

deles, muitas vezes, ignorando as particularidades dos locais ao qual se destina), revelam, no meu entender, a necessidade do trabalho ser socialmente construído e reconstruído. Isto não significa que ele seja decidido juntamente com o público ou o passante, ou que deva ser aceito por ele; significa que, se o trabalho não é transformado de uma maneira profunda pelo espaço social no qual se insere (neste caso, o espaço público), a escolha deste local de apresentação/proposição talvez não seja a mais adequada. Foi isso o que a prática me mostrou em *sem foto e foto*: o passante estava tão distante da proposta quanto se ela fosse realizada em uma galeria, e percebi que este tipo de relação não justificava minha ida à rua, pois apesar de revelar diferenças (de repertório, códigos), não estabeleceu pontos de contato, vínculos significativos: não construiu o *lugar*.

É quando começo a trabalhar em *Cordão Amarelo* que noto o quanto as propostas *Praça*, *Quadrado negro com fundo móvel*, *sem foto e foto* se aproximam da tática de apropriação do espaço utilizada pelos camelôs: chegamos e o ocupamos, habitando-o em meio ao trânsito. Esta ocupação acontece de modo ambíguo: utilizamo-nos do espaço como um não-lugar. No caso dos camelôs, isto se revela na atitude de pouco compromisso que têm em relação à rua que ocupam, basta ver a sujeira que deixam todo dia ao ir embora do local, e no modo como, muitas vezes, danificam o entorno para amarrar as lonas de proteção das bancas. Augé nos diz que os usuários dos não-lugares não se sentem responsáveis pelo espaço que utilizam, já que o ocupam provisoriamente (Augé, 2001); apesar de, no que diz respeito aos camelôs, há mais de duas gerações já trabalharem na rua Marechal Floriano Peixoto, eles também agem ali como se estivessem em um local provisório. Nas intervenções e proposições que realizo, o não-lugar revela-se,

principalmente quando quem vê ou participa das ações, não estabelece um vínculo significativo com o que lhe é proposto.

Em *Cordão Amarelo*, a concepção da proposta altera-se: além de orientar-se para um “público” bem específico, não há existência prévia de um trabalho e de um sujeito pronto para ocupá-lo: o trabalho não estava predeterminado; ele apresentou-se como possibilidade não de adaptação, mas de modificação do que foi criado. A proposta se originou de uma “preparação do terreno”: foi a convivência, as conversas que ocasionaram o conhecimento do contexto no qual se objetivava intervir. Isto demandou um certo tempo e as muitas idas ao local fizeram com que a proposição tivesse origem no contato que se estabeleceu. *Cordão Amarelo* começou a mostrar-me a possibilidade da geração de uma relação significativa que revelasse o espaço que ela ocupava e o *lugar* que poderia produzir. Começou a “tornar visível”, para mim, um outro modo de habitar a rua.

É feita, então, uma segunda proposição aos camelôs: o *Livro de Presenças*. (Fig.23)



Fig. 23. Imagem de *Livro de Presenças*. Porto Alegre. 2002.

# *Livro de Presenças*<sup>14</sup>

*Você poderia assinar o Livro de Presenças, indicando data de hoje e o local onde está?*

---

<sup>14</sup> Proposição realizada primeiramente junto aos camelôs da rua Marechal Floriano Peixoto, Porto Alegre. 2002. Posteriormente, ela foi estendida a outros locais da cidade.

# *Livro de Presenças*

*Peço*

*nenhuma assinatura*

*Livro de Presenças* é um caderno de capa preta que apresento aos camelôs, solicitando-lhes que o assinem. É um caderno em branco, igual aos normalmente utilizados como Livro de Presenças nas exposições de arte. Todos se recusam a assiná-lo.

A partir deste trabalho, minha permanência na rua Marechal Floriano começa a enfrentar dificuldades, pois os camelôs passam a desconfiar das ações propostas, entendendo que elas possam estar, de algum modo, vinculadas à fiscalização pública. Não colaboram mais e reagem negativamente quando demonstro intenção de fotografá-los. Primeiramente, considerei *Livro de Presenças* como um erro tático, porque dificultou muito *minha presença* no local. Depois, vi que esta ação frontal, mesmo não sendo a forma mais adequada de diálogo, mostrou de modo contundente a instabilidade dos camelôs em relação à rua e fez realmente emergir o problema no qual este espaço de trabalho está envolvido: nada ali é garantido, há uma dependência total de negociação para que ele continue a existir; ele se mantém como um espaço em suspensão a espera de uma solução satisfatória para todos os envolvidos. Qualquer interferência ali ocasiona uma situação de conflito e receio de perda do espaço.

*Livro de Presenças* desestabilizou a relativa tranquilidade que a proposição *Cordão Amarelo* ocupava entre os camelôs, me obrigando a tentar restabelecer o diálogo com eles de uma outra maneira; me obrigando a estabelecer outro *lugar*. Realizo então, uma última intervenção na Marechal Floriano. Devido à animosidade que encontro no ambiente, volto à tática da intervenção por meio de um elemento que coloco no local, evitando uma abordagem direta (corpo-a-corpo). A intervenção chama-se *Monóculos*.

# *Monóculos*<sup>15</sup>

*Estou novamente na rua Marechal Floriano Peixoto, local dos camelôs.*

*São 5:00 da madrugada, 10 de dezembro. Tenho comigo 50 monóculos fotográficos.*

*Dentro de cada monóculo está escrita uma frase que ouvi dos camelôs.*

*Coloco em cada espaço demarcado para os camelôs um monóculo.*

*Fotografo.*

*Afasto-me do local, indo tomar café no Mercado Público.*

*Do bar onde estou posso ver a chegada dos camelôs e seu encontro com os monóculos.*

*Observo sua movimentação. Não faço fotografias.*

---

<sup>15</sup> Intervenção realizada junto aos camelôs da rua Marechal Floriano Peixoto. Porto Alegre. 2002.

# *Monóculos*

*Chego*

*Distribuo*

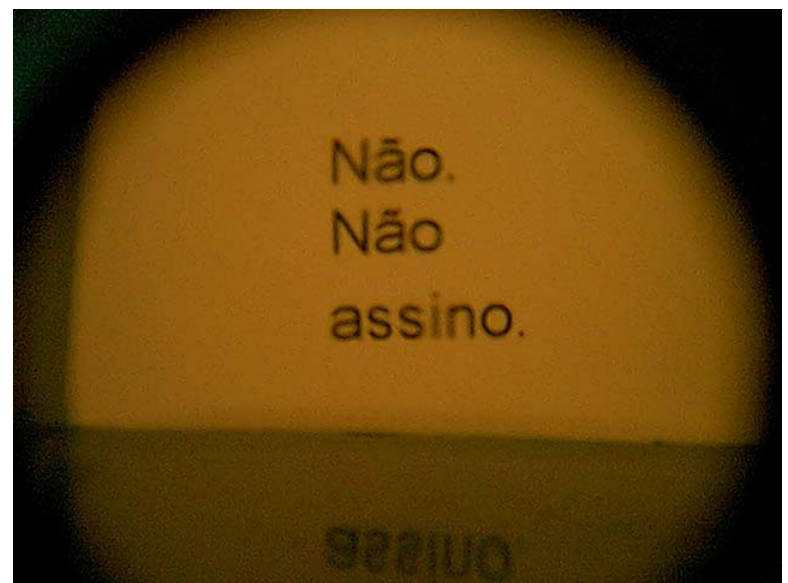
*Fotografo*

*Observo*

*Imagens de 50 monóculos*



Fig.25 e pág.seguinte. Imagem de *Monóculos*. Porto Alegre. 2002.



Este trabalho constitui-se de 50 monóculos distribuídos nos retângulos demarcados no chão, mesmo local onde antes deixava as cordas. Dentro de cada monóculo, onde habitualmente colocamos uma imagem, há uma frase que ouvi nas conversas com os camelôs, principalmente durante a realização de *Livro de Presenças*. Há 50 frases diferentes, uma para cada monóculo. Devolvo aos camelôs suas próprias palavras em outro contexto: dentro de um monóculo. Isto pode fazer com que não reconheçam o que disseram, embora ache improvável. Eles estão em contato com palavras reveladoras das atitudes que têm em relação ao local, do modo como o vivenciam, o reclamam e reveladoras da relação que estabeleceram com o as intervenções propostas. Observo-os, de longe, tomarem contato com os monóculos; imagino que saibam de onde eles provêm. Desconheço o que pensam a respeito e nenhuma fotografia é feita.

Nas três propostas apresentadas, os camelôs, gradativamente passam a habitar o trabalho (mesmo à revelia), alterando-o radicalmente. Eles indicam parcialmente o rumo que os trabalhos tomam e os limites entre público e propositor tornam-se de difícil definição; poderíamos aqui trocar as noções de público e propositor pela noção de vivificador, termo já utilizado pelos situacionistas<sup>16</sup> para redefinir o papel de público, substituindo-a pela de participante que constrói situações. (Andrade, 1993, p.17).

---

<sup>16</sup> Grupo europeu dos anos 60, muito ligado à política, arquitetura e urbanismo. Teve como principais articuladores Guy Debord, Raoul Vaneigem e Constant Nieuwenhuys que foram alguns dos idealizadores do movimento de maio de 1968, na França. No que se refere à arte, este foi um dos movimentos que mais aproximou arte e vida. (Conf. *Situacionista: teoria e prática da revolução/ Internacional Situacionista*. São Paulo: Conrad Ed. do Brasil, 2002).

Em *Monóculos*, passa a ser tão importante a fala quanto a escuta; ouvir as falas que encontro e acrescentar outras “falas” constituem a conversa; nos trabalhos com os camelôs considero que o *lugar* é construído e, a partir deste trabalho, posso defini-lo. O *lugar* que interessa em *Habitar* é, mais do que uma categoria física, o que surge de uma relação capaz de estabelecer um vínculo significativo entre os envolvidos e que gera o instante de atenção necessário para que possamos reconhecer como habitamos o que é proposto.



Fig. 26. Imagem de *Monóculos*. Porto Alegre. 2002.

**Andaime**

# *Panfletos*<sup>17</sup>

*Parada em uma sinaleira de trânsito, espero o sinal fechar para os carros.*

*O sinal fecha.*

*Caminho entre os carros, distribuindo panfletos.*

*O sinal abre.*

*Retorno para a calçada e distribuo panfletos entre os pedestres que esperam o sinal abrir para atravessar.*

# *Panfletos*

*Distribuo*

*Espero*

*6000 panfletos distribuídos*

---

<sup>17</sup> Proposição realizada em diferentes sinaleiras de trânsito da cidade de Porto Alegre. 2003.

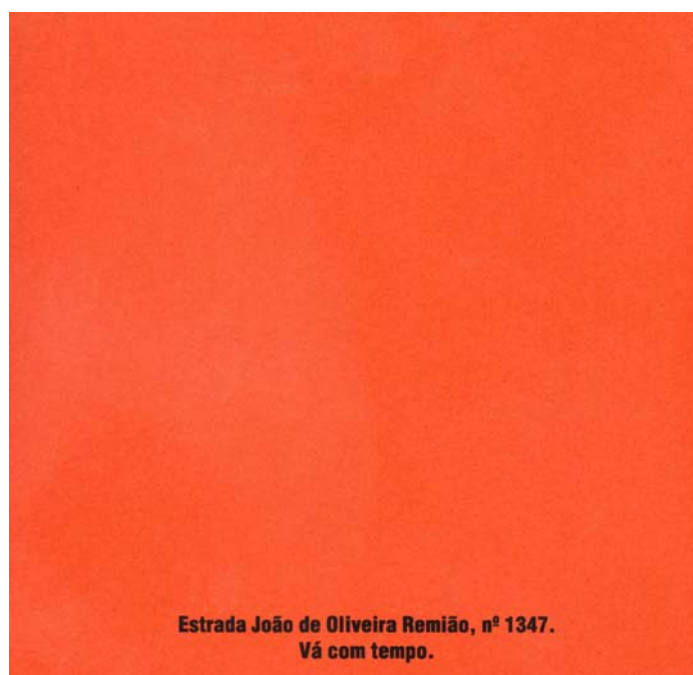
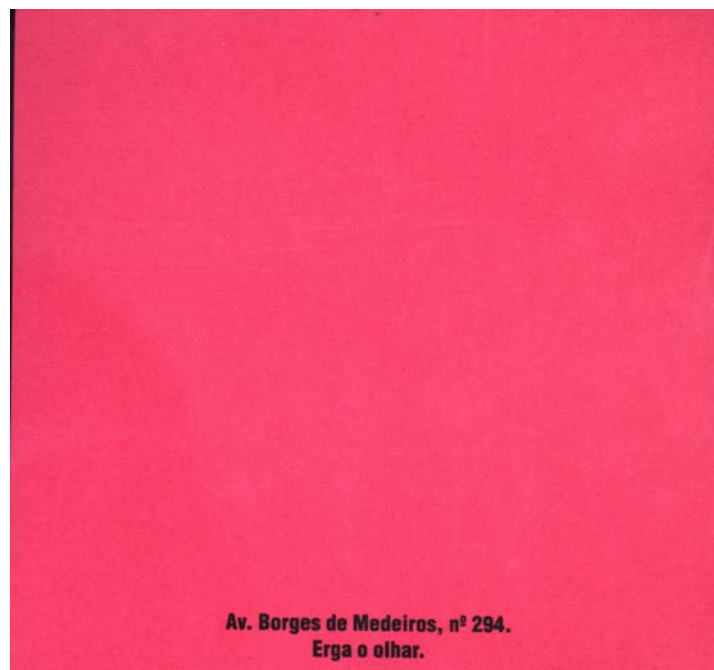


Fig. 27 e págs.seguintes. Imagens dos seis tipos de panfletos. Porto Alegre. 2003.



**Rua Honório Silveira Dias, nº 625, às 18:00 e 18:15 h.  
Todos os dias. Sugiro fechar os olhos.**

**Av. Osvaldo Aranha, 277.  
De segunda a sábado, das 10 às 19h.**

Esta proposição consiste na distribuição de 6000 panfletos com informações que indicam diferentes locais/situações existentes em Porto Alegre. Eles foram distribuídos em quatro sinaleiras de trânsito da cidade a quem estava parado - dentro de veículos ou a pé - esperando o sinal abrir.

É habitual a entrega de panfletos nas sinaleiras de Porto Alegre (em cidades maiores isto já não é freqüente: poucas são as pessoas que abrem os vidros dos veículos, devido à insegurança). Comumente, eles são logo descartados: os amassamos e os jogamos fora. Para evitar o descarte imediato, o material desta proposição procura seduzir pela cor, forma e informações que não trazem grande esclarecimento sobre o assunto ao qual se referem. Isto pode gerar um tempo - mesmo mínimo - de busca de compreensão, de contextualização da ação, por quem os recebe. A quem os panfletos se destinam? Por que remetem a locais, apontando situações? O que são estes locais/situações indicados? Quem os propõe? Com que objetivo?

Os locais/situações que constam nos panfletos são muito diversos entre si e não houve uma idéia *a priori* de que tipo de situação ou local específico se pretendia encontrar. Embora estejam situados em diferentes pontos da cidade, eles têm em comum o fato de repetirem-se regularmente em Porto Alegre, em determinados horários.

O artista Hélio Oiticica escreveu sobre o conceito de *obra achada*. A obra achada compunha-se de objetos (latas, panos, caixas,...) encontrados por Oiticica em terrenos baldios, ruas, campos. (Fig. 29) Ele apropriava-se temporariamente de tais objetos, às vezes modificava-os - por exemplo: encontrava uma lata de óleo e acendia fogo dentro dela - e os deixava no local onde os tinha encontrado para, eventualmente, serem achados por

passantes (Oiticica, 1992, p.100). Mesmo não sabendo previamente que tipo de objeto iria procurar, Oiticica nos diz que havia escolha e não somente intervenção do acaso, no encontro dos objetos. “...acham-se ‘coisas’ que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar.” (Oiticica, 1992, p.105). No trabalho *Panfletos*, poderia falar em uma situação que é buscada não somente por mim, mas também pela pessoa que, seguindo as orientações, vai encontrá-la; talvez não haja reconhecimento imediato (talvez nunca haja) da situação escolhida ou ainda a pessoa ache outra situação, julgando que seja aquela à qual o panfleto se refere. Este trabalho difere da obra achada porque indica-se ao passante o local onde poderá encontrar o trabalho e pelo fato de que, quem irá seguir as orientações, o fará deliberadamente, com intenção de encontrar o que consta nos panfletos.

Os locais/situações escolhidos apresentam-se como “notas-de-rodapé” de uma cidade que é o “texto principal”. Por isso, as informações desta proposição estão escritas ao pé-da-página, em letras pequenas. Para lê-las aproximamos o olhar, como se nos deslocássemos para um outro plano na folha. Podemos ler um livro sem consultar as notas-de-rodapé, mas são elas que sugerem desvios, apontando atalhos, pausas, outros textos, outros assuntos, fazendo com que a leitura seja, às vezes, mais longa e inesperada do que se nos limitássemos ao texto principal. Se quisermos prestar atenção a elas, precisamos alterar nossa rota habitual, enveredar por outros caminhos.

A movimentação das pessoas, nas ruas, é pontuada por pausas. Muitas delas são devido ao fluxo de veículos que, a cada instante, é interrompido pela sinalização de trânsito. Os veículos são como espaços privados móveis que geram na cidade uma dinâmica feita de avanços e paradas. Talvez o tempo da leitura de um panfleto seja o tempo para o sinal fechado abrir: instante de segundos para uma rápida olhadela antes do pé pisar novamente

no acelerador ou retomar sua marcha. Mas, talvez, o tempo da leitura dos panfletos seja ir até os locais/situações às quais eles remetem. Quem estabelece isto é o passante.

# *Edifício São Paulo*<sup>18</sup>

*Estou defronte ao Edifício São Paulo. Fotografo detalhes de sua fachada.*

*Escolho 19 fotografias, colocando-as em envelopes separados.*

*Cada envelope é deixado em cada uma das 19 caixas de correio correspondentes aos apartamentos existentes no edifício.*

---

<sup>18</sup> Edifício situado na Av. Independência, nº 720. Porto Alegre, RS.

# *Edifício São Paulo*

*Fotografo*

*Envelopo*

*Entrego*

*19 envelopes com fotografias*

Neste trabalho, detalhes da fachada de um edifício (Ed. São Paulo) foram fotografados e remetidos como imagem para as caixas postais de cada apartamento do prédio. Os detalhes que aparecem nas imagens não são prontamente identificados, sendo necessário um olhar atento para perceber a que as fotos se referem.

Conheço apenas um habitante do Ed. São Paulo; foi ele quem possibilitou o acesso às caixas postais que estavam no interior do prédio, onde os envelopes foram distribuídos. Cada morador recebeu a fotografia dentro de um envelope colorido no qual não havia nenhuma informação explicativa sobre a imagem ou sobre seu remetente. (Fig. 31).

Há um trabalho do holandês Peter Nemetschek, feito em 1969, chamado *Habitante I*, no qual o artista mostra, na fachada de um edifício (nas janelas e sacadas externas), uma fotografia do rosto de moradores dos apartamentos do prédio, revelando a identidade de quem o habita. (Fig.32). Nemetschek conseguiu convencer 77 de um total de 88 moradores a exporem as fotografias. Em 1994, o artista repetiu o trabalho, no mesmo local e, desta vez, 37 moradores, dos 54 que ainda estavam vivos, concordaram em participar, apresentando novamente as fotografias nas janelas e sacadas. Peter Nemetschek, por meio desta proposta, oportunizou a comunicação não só do edifício com a cidade, mas entre os próprios moradores, alguns dos quais passaram a estabelecer contato a partir da intervenção. (Pallamin, 2002, p.87) Ele tornou público o particular, resignificando totalmente um local, singularizando cada morador por intermédio da imagem e criando um “espaço” para o estabelecimento de vínculos entre eles.

No trabalho *Edifício São Paulo*, começou a haver o retorno para o espaço privado por meio de uma ação invasiva que remeteu o “espaço público” (a fachada) para o espaço privado (as caixas postais), mostrando aos moradores de um prédio o olhar que alguém pode ter sobre a face pública do local onde residem. Nesta proposição, diferentemente do que ocorreu na intervenção de Peter Nemetschek, *Habitante I*, os moradores não foram avisados da ação ou convidados a participar da escolha das imagens. Eles não tiveram contato direto com quem realizou a proposição e não dispuseram de ocasião para obter informações a respeito das fotografias que encontraram.

Em *Edifício São Paulo*, o propositor não soube dos resultados do trabalho, pois não verificou a reação de quem recebeu as imagens a domicílio. Como na proposição *Panfletos*, apenas são preparadas as condições para que se estabeleça uma relação entre a proposta e a pessoa a quem ela é endereçada. Esta relação implica uma tentativa de compreensão a partir de poucos dados (neste caso, uma imagem) que exigem instantes de pausa e de atenção para serem identificados. O reconhecimento destes dados pode ajudar a conhecer o que “vemos” e habitamos diariamente.

**Outra casa**

## *Pinacoteca do Instituto de Artes*<sup>19</sup>

*Troco as lâmpadas da pinacoteca do Instituto de Artes por lâmpadas de potência maior.*

*Ligo a luz.*

*Disponho no local as mesas e as cadeiras utilizadas durante as bancas de defesa de Mestrado e de outros eventos que ocorrem na pinacoteca.*

---

<sup>19</sup> Trabalho a ser realizado na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ocasião da banca de defesa da dissertação de Mestrado de Cláudia Zanatta. Porto Alegre. 2003.

# *Pinacoteca do Instituto de Artes*

*Troco*

*Ligo*

*Disponho*

*Banca de mestrado*

Olho para os registros e relatos do que foi realizado nas proposições e intervenções feitas na cidade e vejo a impossibilidade, neste momento, de trazê-los para dentro da galeria, sem que tenham o aspecto de um pálido reflexo do que foi experienciado nas ruas. Os trabalhos ainda estão muito palpitantes, muito recentes e seu local já foi encontrado: a mobilidade da cidade e o instante de sua realização.

Embora os registros sejam testemunhas de que os trabalhos existiram - “Na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá” (Barthes, 1980, p.115) -, eles evidenciam, a cada foto batida, a dificuldade de dar conta das relações ocorridas nas ruas. Eles tentam presentificar as ações, mas pelo fato de serem uma edição, seleção, não revelam jamais a realidade à qual se referem. Eles são, juntamente com os relatos, uma outra realidade; outro trabalho. Por considerá-los deste modo, serão tratados e mostrados em outra ocasião, e seu local de apresentação passa a ser, temporariamente, o texto da dissertação.

No espaço da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, será feita uma intervenção que consistirá em aumentar a potência das luzes utilizadas normalmente durante as exposições no local e em realizar a defesa da dissertação *Habitar: lugares de ver e intervir com a cidade*. Em trabalhos anteriores que apresentei neste espaço (exposições coletivas e *notas de rodapé* – embora neste trabalho já ocorra uma modificação a esse respeito), havia o distanciamento entre “espaço de exposição” e “exposição”. Ao projetar a intervenção *Pinacoteca do Instituto de Artes* vejo o quanto se passou a considerar indissociáveis espaço de trabalho e trabalho e o quanto as experiências nas ruas foram transformadoras, pois retorna-se para o espaço interno de um modo diferente.

A galeria do Instituto de Artes não é um cubo branco: há portas, janelas, pilares, chão de *parquett*, grades, caixa de luz, luminárias de diferentes tipos e, ao longo dos anos, são recorrentes as reclamações por parte de expositores, devido à grande interferência desta arquitetura no que é apresentado. Os elementos arquitetônicos revelam a “imperfeição” do local e, tenta-se, freqüentemente, ignorá-los ou utilizá-los como suporte; as luzes, muitas vezes, são empregadas com a intenção de neutralizar esta arquitetura que desvia o olhar do que está sendo exposto. Não sei o quanto o aumento da potência da iluminação e a organização dos móveis modificará o espaço de exposição, mas presumo que ele se apresentará como um espaço alterado. Para onde as luzes se dirigirão? Como serão dispostas as cadeiras e mesas? Também ainda não sei. Só o saberei enquanto estiver realizando o trabalho.

O artista francês Daniel Buren (nasc. 1938) há décadas vêm realizando inúmeros trabalhos onde mostra o espaço de exposição, por meio do que foi denominado *espaço de substituição*. Exemplos são as chamadas “Cabanas Explodidas”, onde Buren “substitui” a arquitetura do museu onde a obra está exposta, criando outra em seu local<sup>20</sup>. Em outras intervenções, o artista recobre com papel listrado e espelhos os espaços de museus reservados a apresentarem as obras de arte. (Rorimer, 1990, p.7-17). (Fig. 33).

---

<sup>20</sup> Embora, atualmente, muitos destes trabalhos estejam sendo expostos em locais para os quais não foram planejados (fora do local de origem), Buren deu a estas obras o nome de trabalho *in situ*, por ser sua apresentação indissociável do local para o qual a obra se destina. (Conf. FERREIRA, Glória. *Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos*. In *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*. Ano VIII. Número 8. 2001.)



Fig. 33. Imagem da instalação em Treppenhause des Neuen Museums. Daniel Buren. Weimar. 1994.

Também desde meados da década de 90, o artista inglês Martin Creed vem propondo trabalhos que mostram o espaço de exposição e *são* a exposição. Suas intervenções consistem na instalação de dispositivos que apagam e acendem luzes de galerias vazias. A Fig. 34 mostra um destes trabalhos, onde, de cinco em cinco segundos, as luzes são apagadas e acesas. Esse acender e apagar faz com que, a cada ação destas, o espectador precise readequar o olhar para ver o local.



Fig. 34. Imagens de *The Lights Going On and Off*. Martin Creed. Inglaterra. 2001.

Por meio de seus trabalhos, Daniel Buren e Martin Creed tornam visíveis aos espectadores, de um modo direto, os comprometimentos que têm com os locais de exposição e suas intenções de revelá-los como espaços físicos, estéticos e ideológicos. Segundo o professor e crítico de arte Celso Favaretto “... tudo o que se pode dizer da arte contemporânea está ligado a seu lugar de exibição. O caráter institucional de onde se colocam obras é determinante para aquilo que se quer dizer”. (Favaretto, 2002, p.10).

O local onde se realizará o trabalho *Pinacoteca do Instituto de Artes*, além de ser um espaço físico para exposições, é um espaço com capacidade de conferir legitimidade às propostas que ali são apresentadas e um espaço simbólico onde são realizados rituais de passagem: bancas de graduação, mestrado e doutorado. O aumento da potência das lâmpadas vai procurar tornar mais visíveis não somente o espaço físico da galeria, mas também, o “espaço” ideológico do local que estará, no momento, representado por uma banca de mestrado. O público, muitas vezes, vai presenciar estes rituais que fazem parte de exigências acadêmicas. Quem entrar na galeria, diferentemente do que ocorreu nas propostas realizadas nas ruas, estará, de certa forma, preparado para o que vai encontrar: sabe que o local trata-se de um espaço de arte e irá até ele em busca de uma “experiência artística”.

No trabalho *Pinacoteca do Instituto de Artes*, o “público” e os envolvidos na banca de Mestrado também passarão a ser a “obra”.

Como irá se posicionar quem entrar no espaço alterado de *Pinacoteca do Instituto de Artes*?

Poderia hoje ter aqui apresentado os inúmeros registros que fiz das ações nas ruas. Os registros recortaram as ações que foram realizadas e as reproduziram como aparência. E por isto eles não conseguem recuperar as ações materiais, simbólicas, a complexidade do que se desenvolveu. Eles não estão aqui presentes em exposição porque olhar para eles seria como olhar para um pálido reflexo das atividades realizadas nas ruas. Eles se assemelham a e tentam reproduzir situações que ocorreram como movimento, trânsito. Neste seu intuito, eles são falhos. A cidade não é uma reprodução a ser vista. A cidade é um local para ser vivido. Os registros têm função de documento e de referência. Mas não somente isto. São também um outro trabalho que ainda não encontrou seu *lugar* e, por isto, neste momento, seu lugar temporário está no texto da dissertação.

Aqui, hoje, estamos construindo, vivenciando um outro trabalho. Ele se chama *Pinacoteca do Instituto de Artes* e compreende a troca das lâmpadas desta pinacoteca por lâmpadas de potência maior e da realização desta banca de mestrado. Estamos, portanto, em obra.

O trabalho *Pinacoteca do Instituto de Artes*, frente ao que foi realizado nas ruas, tem uma intenção: a intenção de clareira, conceito ligado ao filósofo Martin Heidegger. Fazer uma clareira é abrir um espaço para a entrada da luz. Na mata, a clareira é uma parte da floresta onde é aberto um espaço que serve para que as pessoas se reúnam e façam pausas temporárias, conversem, construam, se protejam e estabeleçam um limite que as possibilite se distanciar um pouco da floresta. As margens da clareira geram uma espécie de espaço concentrado que é estabelecido pelo diferente grau de luminosidade e visibilidade que

encontramos entre ele e a mata que o circunda. O que é conferir a esta galeria de exposição a função de clareira?

A clareira, além de dar maior visibilidade ao local que habitamos, possibilita que vivamos, nela, com mais tranquilidade, eliminando muitas das diferenças, das interferências indesejadas do espaço externo.

Na clareira uma espécie prevalece em detrimento de outras. Esta espécie se distancia das demais, se protege e se torna mais visível. A clareira é, portanto, questão de sobrevivência para uma determinada espécie, e muito da diversidade que encontramos na mata, é perdida neste local. As pausas feitas na clareira nos possibilitam pensar melhor a mata que a circunda, ver os pontos de contato, os limites entre elas, ver no que elas se distanciam e se aproximam.

A pesquisa *Habitar* iniciou por um trabalho no qual foram apagadas as luzes de uma praça de Porto Alegre e, hoje foi aumentada a potência das lâmpadas de uma pinacoteca. São atos opostos e que têm um objetivo comum: criar espaços alterados que possibilitem a aproximação à uma cidade e a um ambiente ao qual já estamos acostumados. Estes atos estabelecem situações que passam a ser pontos de interrogação e exploração: passam a ser *lugares* na cidade.

A clareira (a pinacoteca do Instituto de Artes) que está aqui posta é um ponto de reunião, de conversação para discutirmos como habitamos e nos relacionamos com o que a margeia (a rua).

## **Aberturas**

Os capítulos de *Habitar* receberam nomes provenientes de uma linguagem ligada à edificação: Planta Baixa, Alicerce,... Estes termos foram empregados no intuito de orientar e dar certa estabilidade a dois procedimentos desta pesquisa que ocorreram quase ao mesmo tempo: o de construir e o de revolver o construído em busca de chaves de leitura que auxiliassem no entendimento tanto do que foi realizado quanto do modo como foi realizado. Estas chaves de leitura vêm, então, de situações instáveis, de difícil apreensão e que contém muitas “camadas” que precisam ter sua compreensão ampliada: quem vai fazer isso é o tempo do amadurecimento do olhar e a continuação do percurso.

Escrevendo estas considerações finais, recordo-me de um dos parangolés do artista Hélio Oiticica (Fig.36). Trata-se de uma capa feita de camadas de cor, tecido, textura, forma. Quando a vi, percebi que a capa era algo que eu nunca entenderia, pois me encontrava *diante* dela. Para compreendê-la, seria preciso vesti-la e movimentar-me com ela. Só assim iria converter as camadas físicas das quais a capa se compunha em camadas simbólicas, imaginárias, ricas em vida e significado. Vesti-la seria constituir o *lugar*. Vesti-la seria também vê-la parcialmente; e vê-la parcialmente, paradoxalmente, seria compreendê-la. Vivi isto na intervenção *Praça* e, desde então, o que foi produzido e pensado em *Habitar*, o foi nesta condição de estar “sendo vestido”.

O que os trabalhos desta pesquisa podem indicar, de maneira geral, é que constituíram-se de ações muito diversas que objetivaram tornar visíveis a si mesmas, seu lugar de ocupação, para quem e para que tornaram visível. Também procuraram mostrar *contra o que* tornaram visível: as barreiras da inconsciência e do automatismo que nos impedem de

ver e de atravessar limites. Atravessar, muitas vezes para inverter, ver outras camadas e, caso desejado, acrescentar algo à realidade, transformá-la, aceitá-la ou recusá-la; decidir.

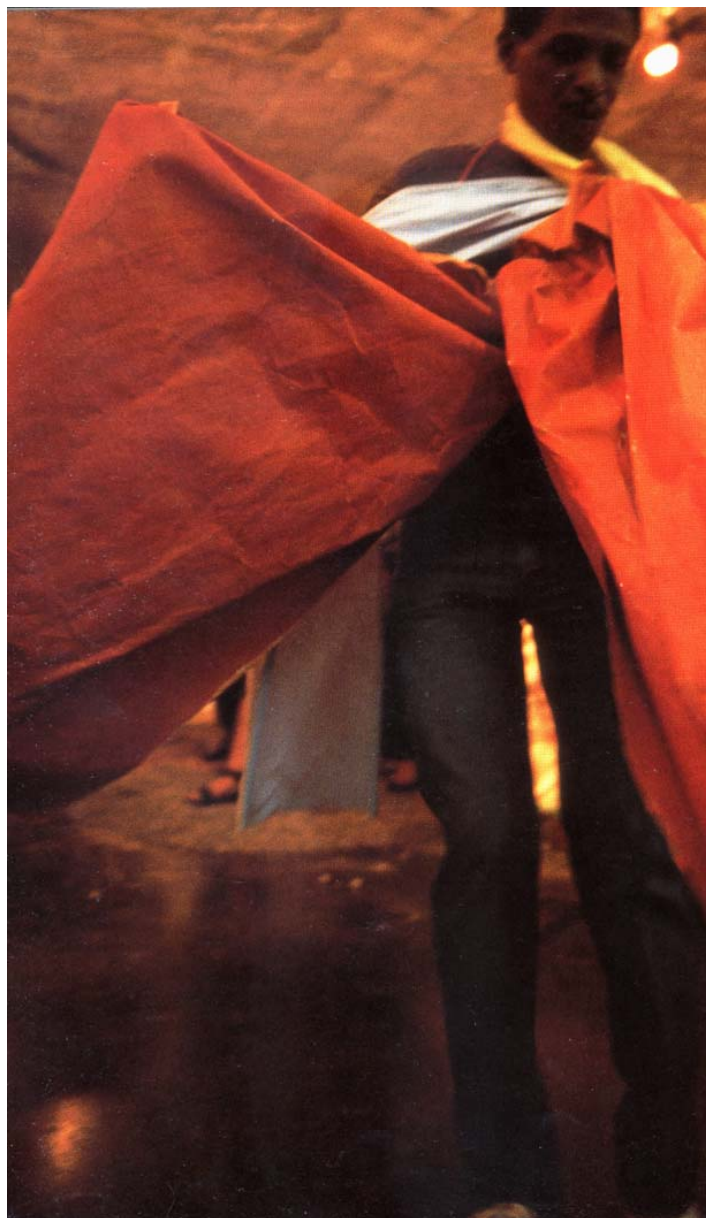


Fig. 36. *Parangolé*. Hélio Oiticica. 1969.

No decorrer da realização dos trabalhos, foi ficando clara, para mim, a necessidade de agir em estreita relação com o contexto no qual me encontrava. O “público” deixou de ser uma categoria abstrata, um “público em geral” e tornou-se relevante ter alguma informação a respeito dele. Foi a busca de conhecer, mesmo que parcialmente, o contexto no qual se atuou que abriu a possibilidade do estabelecimento de vínculos para que se compartilhasse um código (ou parte dele) e ocorresse a comunicação. As propostas orientaram-se, então, cada vez mais, em função de um destinatário específico, capaz de interpretar e conferir significados diferentes para um momento, uma situação determinados. Isto implicou agir em situações pontuais, utilizando, muitas vezes, o recorte etnográfico de um grupo urbano definido. Atuar via contexto passou a ser o elo que possibilitou a comunicação, tornando significativas as ações. Em proposições como *sem foto* e *foto*, o código com o qual se trabalhou demonstrou estar distanciado do passante e o contexto onde a proposição aconteceu foi, de certo modo, ignorado, o que fez com que a comunicação ocorresse de modo falho. A comunicação à qual me refiro aqui é a que possibilita a alteração do que se apresenta, caso queira-se fazê-lo, com, ao menos, um mínimo de compreensão a respeito da situação na qual estamos envolvidos. No trabalho *foto*, o passante aceita participar da ação, mas presumo que esta participação, para ele, não tenha sido significativa. A colaboração do passante sem compreensão clara de seu ato, gerou modificações nas ações futuras. Essa alteração vai se refletir nos trabalhos realizados com os camelôs, *Cordão Amarelo*, *Livro de Presenças* e *Monóculos*, onde foi considerada a necessidade de conhecer alguns aspectos tanto do espaço no qual se iria atuar quanto das pessoas que o habitavam.

Outra modificação ocorrida ao longo dos trabalhos foi o abandono da utilização do quadrado preto empregado como referencial nas primeiras propostas de *Habitar*. Acredito que isso tenha-se dado porque os elementos das intervenções e proposições passaram a ser escolhidos em função do local onde foram realizadas as propostas, não existindo mais um referencial material *a priori* que é levado até estes locais.

As situações com as quais me deparei nas ruas começaram também a exigir outros referenciais conceituais que auxiliassem a compreender a mobilidade das atividades que estava desenvolvendo e presenciando. Um dos referenciais utilizados foram alguns conceitos do artista norte-americano Alan Kaprow que, mesmo não estando presente como citação explícita até este momento no texto da dissertação, embasaram muitas das ações de *Habitar*. Foram considerados seus conceitos de fluxo em vez de obra de arte e de contexto ao invés de categorias artísticas. (Kaprow, 1976, p.36) No que tange às categorias, as propostas realizadas em *Habitar* foram consideradas sob o nome geral de intervenções e proposições, embora tenha havido, muitas vezes mescla de características da performance, *happening*, trabalho *in situ* e tentar restringir os trabalhos a determinada categoria tornou-se praticamente impossível. Quanto à fluidez (fluxo) da identidade da arte, *Habitar* parte do princípio de que os trabalhos não precisam ser reconhecidas como arte pelos envolvidos nas propostas. Embora concordando com Alan Kaprow quando ele diz que não faz diferença se as ações sejam chamadas de “ativismo, crítica social, molecagem, auto-promoção ou arte” e que “Antiarte, não-arte e outras designações culturais semelhantes compartilham afinal da palavra arte ou de sua presença implícita e assim indicam de que se trata de uma discussão em família, na melhor das hipóteses, e, na pior, apenas tempestades em copos de água.” (Kaprow, 1976, pg. 34, 36), gostaria de poder avaliar, por exemplo, o quanto as

proposições feitas junto aos camelôs teriam sido alteradas caso lhes tivesse fornecido o dado de que os trabalhos que ali estavam sendo realizados iriam, de algum modo, ser transpostos para o contexto de uma instituição que, entre outras atribuições, tem as de “orientar e avaliar trabalhos de arte”: o contexto do Instituto de Artes. Essa é uma informação da qual os camelôs não dispuseram, não necessitando dela para reagir, dirigir e alterar o que encontraram, e não sabemos o quanto seu conhecimento teria influenciado na receptividade ou conferido outro rumo ao que lhes foi proposto.

No trabalho *Pinacoteca do Instituto de Artes*, o dado “contexto do Instituto de Artes” está implícito e isso facilita muito a ação, eliminando pontos de atrito, pois trabalhamos em um local que histórica e ideologicamente, “já está garantido”: há consenso a respeito da função à qual este espaço se destina. Um dos aspectos que *Pinacoteca do Instituto de Artes* pode apresentar é a pergunta sempre recorrente do quanto é possível aproximarmos arte e vida, sem que se perca o ponto de tensão existente nesta fronteira que tem seus limites, freqüentemente, estendidos ao máximo. No trabalho da pinacoteca, ao mesmo tempo em que a ação se aproxima muito do cotidiano, se separa dele por meio do ato de denominar a banca como parte da proposta e de trocar as lâmpadas do local. Estes atos criam o ponto de tensão: o espaço alterado que funciona como um limite, com algum grau de mobilidade entre arte e vida.

Outras concepções relevantes foram ligadas à Internacional Situacionista, principalmente sua abordagem da cidade como um sistema no qual encontramos situações em contínuo movimento capazes de redefinir continuamente as noções de espaço e tempo. Para os situacionistas, a rua é “matéria-prima” na aproximação entre arte e vida e a cidade é “também a representação que os cidadãos têm dela, isto é, a cidade enquanto usina do

imaginário social.” (Andrade, 1993, p. 16, 17). Estas são noções que nortearam, de modo subjacente, a pesquisa *Habitar*.

Neste momento, voltar à pinacoteca tem se revelado uma ação difícil porque, em trabalhos anteriores que realizei no local (exposições coletivas e *notas de rodapé* – embora neste trabalho já ocorra uma modificação a esse respeito), havia o distanciamento entre “espaço de exposição” e “exposição”. As ruas provocaram uma alteração de percepção e conceito: a constatação de que, nelas, trabalho e espaço ficaram, muitas vezes, tão imbricados que não foi possível separá-los. Projetar *Pinacoteca do Instituto de Artes* está mostrando o quanto se passou a considerar indissociáveis espaço de trabalho e trabalho e o quanto as experiências na rua foram transformadoras, pois retorna-se para o espaço interno de um modo diferente.

Nas últimas propostas feitas no espaço externo - *Monóculos*, *Panfletos* e *Ed. São Paulo* -, começou a haver uma tendência a, em determinado momento, o trabalho apresentar certa autonomia em relação ao proponente, que depois de criar as condições para que os trabalhos ocorram, depois de “preparar o terreno”, distanciou-se da verificação dos resultados das ações propostas, não realizando registros fotográficos. Em certo instante, o próprio trabalho passou a encontrar e a construir diretamente seu *lugar*, não necessitando mais da presença do propositor. É novamente via contexto da proposição que este *lugar* se fez.

Esta pesquisa deixou “rastros” que ainda não encontraram/construíram seu *lugar*: são os registros das ações. Os registros recortaram as ações feitas nas ruas, retiraram-nas de seu contexto e as reproduziram como aparência. Por indicarem uma situação que já ocorreu e que têm uma história, os registros transformaram-se em documentos. Mas eles também são/abrem outro espaço, que não o de simples referência. Qual é o *lugar* os registros, especialmente em uma época na qual já duvida-se de que eles possam ter validade como prova, devido à facilidade que temos em manipulá-los? Este assunto poderá ser objeto de estudos futuros.

*Habitar* deixou também o *Livro de Presenças* que foi apresentado aos camelôs da rua Marechal Floriano Peixoto (intervenção *Livro de Presenças*). Já o venho utilizando em outros espaços; o livro tem me acompanhado a vários locais, dentre eles, exposições de outros artistas, bancas, palestras e alguns frequentadores destes eventos o têm assinado. As pessoas normalmente perguntam se a exposição já aconteceu, irá acontecer ou se o livro pertence à quem está expondo no momento (no caso de estar-se na exposição de outra pessoa). Respondo que o livro é a exposição. Como em *Pinacoteca do Instituto de Artes*, o livro é sua própria exposição, mas, neste caso, por sua mobilidade, pode infiltrar-se e “apropriar-se” de outros espaços de exposição, provocando dubiedade quanto à qual espaço ele realmente pertence; em determinado momento ele também passou a abrir possibilidades para outros espaços, por exemplo, através dos escritos que algumas pessoas começaram a fazer nele: comentários elogiosos ou críticos a respeito das exposições às quais pensam que o livro se refere, escritos bem-humorados, que comentam exposições fictícias ou francamente negativos, que consideram a proposta do livro invasiva. *Livro de Presenças*,

novamente traz à tona a delicada linha que há na distinção entre aspectos como público e privado.

Até este momento (um mês antes da realização da banca de mestrado) ainda não ficou decidido se o *Livro de Presenças* estará presente no trabalho *Pinacoteca do Instituto de Artes*.

A maior parte das táticas empregadas nas ações realizadas em *Habitar* foram discretas como notas-de-rodapé, não se constituindo em um texto principal na cidade, mas com o objetivo de apontar desvios, atalhos ou até mesmo percursos mais longos que pudessem indicar outras “vistas” para caminhos que pensamos conhecer pelo fato de estarmos habituados a vê-los ou percorrê-los. Encontro no livro de Giulio Carlo Argan, *História da arte como história da cidade*, um parágrafo que pode resumir o que foi buscado em *Habitar*:

“Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não se assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente...”

(Argan, 1998, p.219)

Para “reagir ativamente ao ambiente”, de um modo consciente, precisamos conhecê-lo e reconhecê-lo e conhecer e reconhecer o modo como o habitamos. As ações realizadas em *Habitar* e em inúmeros outros trabalhos de arte que são hoje feitos na cidade mostram que

instantes de atenção são necessários para que possamos decidir que cidade queremos habitar e de que modo participamos de sua construção. A arte é um modo de construí-la e de prestar atenção: ela pode fazer o lugar e torná-lo visível.

## **Mão-de-obra**

Os agradecimentos que faço a seguir são estendidos a todas as pessoas que encontrei nas ruas de Porto Alegre.

Agradeço aos queridos companheiros de trajeto:

Adriana Daccache  
Alan Kaprow  
Alexandre Moreira  
Andrei Thomaz  
Andreia Paiva  
Aline Streb  
Ana Bobson  
Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre  
Bete Núñez  
Blanca Brites  
Cláudia, Jana e Thomaz Paim  
Cristina Mello Souza  
Eduardo Zanatta  
Elaine Tedesco  
Eliza Viccari  
Erzelino Zanatta  
Everton Santos  
Hélio Fervenza  
Hélio Oiticica  
Joseph Kosuth  
Juliana Angeli  
Lenir de Miranda  
Leo Brust  
Lúcia (secretaria PPGAVI)  
Maria Lucia Cattani  
Marcelo, Claudete e Nicolas Gobatto  
Milton Machado  
Miriam Tolpolar  
Mônica Zielinsky  
Museu Universitário - UFRGS  
Nelson Azevedo  
Nick Rands  
Paulo Zanatta  
Renato Garcia  
Rodrigo Núñez  
Rosa Vicari  
Roseli Nery  
Secretaria Municipal de Obras e Viadutos de Porto Alegre

## **Planta de Situação**

ANDRADE, Carlos Roberto M. *À deriva. Introdução aos situacionistas*. In Revista Ócolum, nº 4, 1993. Ed. FAAPUCAMP. São Paulo. p.16-19.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2001. *El sentido de los otros: actualidad de la antropologia*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996. *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *A camera clara: Nota sobre a fotografia*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo, Brasiliense, 1996. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire: Um lirico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice . *A Conversa Infinita – A Palavra Plural (Palavra de escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1976.

BORJA-VILLEL, Manuel (org). *Krystof Wodiczko: Instruments, Projections, Vehicles*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil S.A., 1989

BRAND, Jan. *Allocations: Art for a Natural and Artificial Environment*. Florida: Soetermeer: Foundation Worlar Horticultural Exhibition, 1992.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)*. Org. Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

CAGE, John. *Silence – Lectures and Writings by John Cage*. N. Y.: Wesleyan University Press, 1973. *Silence*. N.Y.: Wesleyan University Press, 1961.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CANCLINI, Néstor Garcia . *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997. *Consumidores e Cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora, 1992.

CHASE, John; CRAWFORD, Margaret; KALINSKI, John. *Everyday Urbanism*. New York: Monacelli Press, 1999.

CHOEN, Ana Paula et al. *Panorama da arte brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.

CRONE, Rainer. *Kasimir Malevich. The Climax of Discloser*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea – Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*. Madrid: Ediciones de la Flor, 1974.

DE CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Arte de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge/Londres: MIT Press, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Ed. Papirus, 1993.

ELIAS, Eduardo Oliveira. *Escritura Urbana: invasão da forma, evasão do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

FERVENZA, Hélio. *A Função do Amanhã. Algumas relações no espaço de apresentação*. Porto Alegre, 2001.

FINKENPEARL, In *Arte Pública. Seminários de Arte Pública*. São Paulo: Publicação SESC, 1998.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas – os monumentos do imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Anablume, 1997. *Poéticas do Processo - Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Ed. Iluminuras/MAC-USP, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia. Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2000.

- GUERRA, Abílio. Olhar estrangeiro. In *Revista Óculum*, nº4, 1993. FAAPUCAMP. São Paulo. p.4-5.
- HABERMAS, Jurgen. *Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar – Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge/Oxford: Blackwell, 1993.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura. Utopia, Subversão, Guerrilha na (anti) arte do séc. XX*. São Paulo: Conrad Editora, 1999.
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.
- KAPROW, Allan. *A Educação do A-Artista*. In *Revista Malasartes*, nº3. Rio de Janeiro, 1976. p. 34-36.
- KOHLHOFF, Simmen. *Kasimir Malevitch*. Colonia: Benedikt Taschen, 2001.
- KOSUTH, Joseph. *Arte depois da filosofia*. In *Revista Malasartes*, nº1. Rio de Janeiro, 1975. *The artist as anthropologist. Art after philosophy and after*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.
- LARROSA, Jorge; LARA, Nuria P. (org). *Imágenes del otro*. Barcelona: Virus Editorial, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger Publishers, 1973.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MARCADÉ, J. C. *Kasimir Malevitch: From Black Quadrilateral (1913) to White on White (1917); from the eclipse of object to the liberation of space, The avant-garde in Russia 1910-1930*. Los Angeles: D'Andrea & West, 1980.

MATURANA, Humberto. *¿La realidad objetiva o construida? Tomo I. Fundamentos biológicos de la realidad*. Barcelona: Anthropos, Universidad Iberoamericana, 1995.

MILES, Malcolm. *Art for Public Places: Critical essays*. Hampshire: Winchester School of Art Press, 1989.

NIEUWENHUIS, Constant. Nova Babilônia. In *Revista Óculum*, nº4, 1993. Ed. FAAPUCAMP. São Paulo. p. 34-37.

ODUM, Eugene. *Ecologia*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *Escritos*. 1992.

PALLAMIN, Vera M. (org.). *Cidade e Cultura – esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PARTSCH, Susanna. *Paul Klee. 1879-1940*. Colonia: Benedikt Taschen, 1993.

PAREYSON, L. *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC/ Ed. Marca D'Água, 1996.

PIÑÓN, Juan Luis. *La recomposición de la ciudad informal*. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, 2001. Volumes 1 e 2.

RESENDE, José. *Ausência da Escultura*. In *Revista Malasartes*, nº3. Rio de Janeiro, 1976. p.4-8.

ROGERS, Richard . *Ciudades para un pequeño planeta*. Barcelona: G.Gili, 2000.

RORIMER, 1990.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.

SENNETT, Richard . *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental* . Rio de Janeiro: Record, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In *Arte Pública. Seminários de Arte Pública*. São Paulo: Publicação SESC, 1998. p. 136-144.

*Situacionista: teoria e prática da revolução/ Internacional Situacionista*. São Paulo: Conrad Editora, 2002.

*Situationnist International Anthology*, Ken Knabb, ed. Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981.

STILES, Kristine, SELZ, Peter (eds). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, 1996.

URRY, John. Limites do Imaginário. *Inhabiting the car*. Agenda do Milênio. Sexta Conferência Internacional. Rio de Janeiro, 2000.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.

WODICZKO, Krystof. *Critical Vehicles*. Cambridge, MIT Press, 1999  
*Interview*, in: Ine Gevers & Jeanne van Heeswijk, *Beyond ethics and aesthetics*, SUN Nijmegen 1997.

WOOD, Ellen; FOSTER, John (org). *Em Defesa da História – Marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

### Sites:

*Artecidade Kristof Wodiczko*. Disponível em

<<http://www.uol.com.br/artecidade/wodiczkos.htm>>.

e <[http://www.uol.com.br/artecidade/txcurador\\_wodiczko.htm](http://www.uol.com.br/artecidade/txcurador_wodiczko.htm)> Acesso em 4 jan. 2002.

*Bureau of Public Secrets*. Disponível em <<http://www.bopsecrets.org>>. Acesso em 10 mar. 2001.

*Conciertos para apagar*. Disponível em <<http://fiftu.fity.org/ffmedia/sans/tres.html>>. Acesso em 3 fev. 2001.

*Gillian Wearing: Disquiet*. Disponível em

<<http://www.babab.com.no10/gillianwearing.htm>> Acesso em 25 maio 2002.

Martin Creed. Disponível em

<http://www.channel14.com/turner/MartinCreedMain.htm>>. Acesso em 10 nov. 2002.

*Trópico na Pinacoteca I: o debate de Rubens Mano e Celso Favaretto*. Disponível em

<<http://www.uol.com.br/tropico>>. Acesso em 10 nov. 2002.

### Catálogos:

TEDESCO, Elaine. *Cabines para Isolamento e Camas Públicas*. Porto Alegre, 1999.