UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DENIS RODRIGUES BARBOSA
DENIS RODRIGUEZ

JOGOS DE APROXIMAÇÃO

AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO NERVO ÓPTICO, DO ARTE CONSTRUTORA E DA GALERIA PENÍNSULA

PORTO ALEGRE
2018

Denis Rodrigues Barbosa
Denis Rodriguez

JOGOS DE APROXIMAÇÃO

AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO NERVO ÓPTICO, DO ARTE CONSTRUTORA E DA GALERIA PENÍNSULA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Área de concentração: História, Teoria e Crítica.
Orientadora: Profª. Drª. Maria Amelia Bulhões Garcia

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Barbosa, Denis Rodrigues
Jogos de Aproximação. As práticas artísticas do Nervo Óptico, do Arte Construtora e da Galeria Península / Denis Rodrigues Barbosa. -- 2018.
240 f.
Orientador: Maria Amélia Bulhões Garcia.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Arte Contemporânea. 2. Sistema da Arte. 3. Espaços Independentes. 4. Intervenção Urbana. 5. Project Space. I. Garcia, Maria Amélia Bulhões, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Denis Rodrigues Barbosa
Denis Rodriguez

Jogos de Aproximação.
As Práticas Artísticas do Nervo Óptico,
do Arte Construtora e da Galeria Península

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Área de concentração: História, Teoria e Crítica.
A banca examinadora, reunida para avaliação em 30 de novembro, foi constituída pelos seguintes professores:

PROFª. DRª. MARIA AMELIA BULHÕES GARCIA (PPGAV UFRGS)

[orientadora]

PROF. DR. RICARDO ROCLAW BASBAUM (PPGAV UFF)

PROFª. DRª. CLAUDIA VICARI ZANATTA (PPGAV UFRGS)

PROF. DR. EDUARDO FERREIRA VERAS (PPGAV UFRGS)

AGRADECIMENTOS

No decorrer destes vinte e quatro meses fui aluno, pesquisador, artista e gestor de um espaço independente. E nesse caminho conheci muitas pessoas e novos parceiros. O período foi turbulento, meu mestrado teve início na ressaca do afastamento da presidente Dilma Rousseff e se encerra agora na eleição de um novo presidente, avesso ao debate democrático e respeito às minorias. Foi desse choque de crescimento pessoal com contexto de desagregação da esfera política e cultural que esta escrita nasceu e que só foi possível pelo apoio e o carinho destes maravilhosos seres:

Maria Amelia Bulhões, minha orientadora, agradeço pela confiança e liberdade, além da disponibilidade e da agilidade na intensa comunicação que as pesquisas exigem.

Fernando Limberger pelas frequentes e acolhedoras conversas e por me receber por tantas vezes em seu ateliê em São Paulo.

Telmo Lanes pelas longas conversas, pelos encontros e pela amizade conquistada.

Elaine Tedesco por confiar seu arquivo e deixá-lo sob minha guarda permanente, que responsabilidade!

Agradeço imensamente aos artistas que foram incluídos nessa pesquisa: Adrián Montenegro, Thiago Correia Gonçalves, Carina Levitan, Luisa Meyer, Carlos Asp, Rochelle Costi, Lucia Koch, Nina Moraes, Romanita Disconzi, Vera Chaves Barcellos e Élcio Rossini.

Cláudia Zanatta pelo apoio, a amizade e o carinho, além dos valiosos aportes à pesquisa e aos questionamentos na banca de qualificação.

Eduardo Veras pelo estímulo, pelas palavras, pelas boas e originais referências, sempre engrandecedoras.

Agradeço também aos artistas que passaram pela Península, em especial Laurencia Strauss, Claudia Paim, Dione Veiga Vieira, Carla Borba, Leandro Machado, Barbara Kaplan, Mariano Dal Verme e Gala Berger, que iluminaram essa fantástica experiência de se ter um espaço independente em um país de contínua adversidade.

Ao Ricardo Basbaum pela inspiração, pelas ideias de *artista-etc*, por sua prosa poética que me trouxe até aqui, além da gentileza de ter aceito o convite de participar desta banca.

À Bruna Fetter pela abertura e o incentivo durante a aventura chamada estágio-docência.

À Mônica Zielinsky, grande educadora, cujas palavras ainda ressonam na minha mente... e, sim, Mônica, a vida realmente se transformou.

Ao Leonardo Remor por ter percorrido esse caminho de mãos dadas, vivenciando todos os momentos, os reveses, os acertos e dividindo as noites de injustiça e desaforo, como também as de entusiasmo e triunfo.

À minha mãe Vera Lúcia e à minha irmã Deneli Rodriguez por acreditarem em mim, mais do que eu mesmo, pela eterna energia positiva, pelas mãos sempre estendidas e pela luz nos corredores escuros da memória e dos pensamentos disfuncionais. Além de contribuírem sempre para a expansão da minha liberdade.
Ao Detlev e a Cuenda, por serem meus companheiros diários de amor incondicional.
E por fim, agradeço à CAPES, pela imprescindível bolsa de estudos.

RESUMO

Esta pesquisa analisa, sob a perspectiva das relações sistêmicas da arte, como os artistas, através da auto-organização, operam microestruturas de produção que repensam o modo de funcionamento dos circuitos de visibilidade e legitimação.

Partindo das experiências do Nervo Óptico (1976-78) e do Arte Construtora (1992-96), marcos locais das práticas conceituais contemporâneas, esta dissertação se propõe a revisar e problematizar trabalhos e eventos da Galeria Península (2014-17), espaço no qual o autor atuou como artista, curador e gestor.

Para aprofundar esta análise, foram selecionados dois eventos com restrita bibliografia e ampla documentação, a *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* (Nervo Óptico, janeiro de 1977) e a *Ilha da Casa da Pólvora* (Arte Construtora, novembro de 1996). Ao examinar as articulações entre prática e distribuição, buscou-se compreender os múltiplos lugares de atuação do artista, com o objetivo de se enunciar características específicas e verificar algumas das consequências da auto-organização na cadeia produtiva da economia da arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Sistema da Arte. Espaços independentes. Intervenção urbana. *Project Space*.

ABSTRACT

This research analyzes, from the perspective of the systemic relations of art, how artists, through self-organization, operate microstructures of production that rethink the mode of operation of circuits of visibility and legitimation.
Based on the experiences of the Nervo Óptico (1976-78) and Arte Construtora (1992-96), local landmarks of contemporary conceptual practices, this dissertation proposes to review and problematize works and events hosted by Galeria Península (2014-17), an art space in which the author worked as an artist, curator and manager.
In order to deepen this analysis, two events with limited bibliography and vast documentation were chosen: Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã (Nervo Óptico, January 1977) and Ilha da Casa da Pólvora (Arte Construtora, November 1996). By examining the articulations between practice and distribution, we sought to understand the multiple roles of artists in order to outline specific characteristics and verify some of the consequences of self-organization in the production chain of the art economy.

Keywords: Contemporary Art. Art System. Artist-run Spaces. Alternative Spaces. Project Space.

LISTA DE IMAGENS

Capa *Sem título*, 2014, Adrián Montenegro.
Quase uma Ilha. Galeria Península

53 Figura 1 Exposição *Quase uma Ilha*. Galeria Península

54 Figura 2 Exposição *Quase uma Ilha*. Galeria Península

55 Figura 3 Convite gráfica *Quase uma Ilha*. Galeria Península

56 Figura 4 Manifesto Nervo Óptico

57 Figura 5 Retrato dos integrantes do Nervo Óptico. Alegrete/RS

58 Figura 6 *Farol Mauá*, 2014, Thiago Correia Gonçalves. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

59 Figura 7 *Farol Mauá*, 2014, Thiago Correia Gonçalves. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

59 Figura 8 *Farol Mauá*, 2014, Thiago Correia Gonçalves. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

60 Figura 9 *Inundação*, 2014, Andressa Cantergiani. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

61 Figura 10 Fachada da Galeria Península, Quase uma Ilha

62 Figura 11 *Porto Alegre, 1400*, 2014, Leonardo Remor. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

62 Figura 12 *Porto Alegre, 1400*, 2014, Leonardo Remor. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

63 Figura 13 *Inconsciência Negra*, 2014, Denis Rodriguez. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

63 Figura 14 *Inconsciência Negra*, 2014, Denis Rodriguez. *Quase uma Ilha*, Galeria Península

83 Figura 15 Fachada do antigo armazém de pólvora da Ilha da Casa da Pólvora, *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996. Arte Construtora

84 Figura 16 *Silêncio*, 1996, Fernando Limberger. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora

85 Figura 17 *Silêncio*, 1996, Fernando Limberger. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora

86 Figura 18 *Migração*, 1996, Luisa Meyer. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
87 Figura 19 *Migração*, 1996, Luisa Meyer. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
88 Figura 20 *Casa Própria*, 1996, Lucia Koch. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
88 Figura 21 *Casa Própria*, 1996, Lucia Koch. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
89 Figura 22 *Ciranda*, 1996, Rochelle Costi. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
89 Figura 23 *Ciranda*, 1996, Rochelle Costi. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
90 Figura 24 *O Quarto das Almas*, 1996, Elaine Tedesco. *Ilha da Casa da Pólvora*, Arte Construtora
92 Figura 25 Mapa de localização das instalações da Ilha da Casa da Pólvora. Arte Construtora
93 Figura 26 Ilha da Casa da Pólvora
93 Figura 27 O armazém de pólvora da Ilha da Casa da Pólvora
94 Figura 28 Transporte fluvial para Ilha da Casa da Pólvora. Arte Construtora
94 Figura 29 Passarela de madeira da Ilha da Casa da Pólvora. Arte Construtora
95 Figura 30 Aracy Amaral na Ilha da Casa da Pólvora. Arte Construtora
96 Figura 31 *Sem título*, 1996, Mima Lunardi. *Ilha da Casa da Pólvora*. Arte Construtora
96 Figura 32 Élcio Rossini descansando na Ilha da Casa da Pólvora. Arte Construtora
97 Figura 33 Retrato dos integrantes do Arte Construtora, com críticos e jornalistas
125 Figura 34 *Sem título*, 2015, Alice Ricci. *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

126 Figura 35 Convite gráfico de *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

127 Figura 36 *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga*, 2015, Adrián Montenegro.
Jogos de Aproximação, Galeria Península

128 Figura 37 Encerramento da experiência *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

129 Figura 38 Encerramento da experiência *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

129 Figura 39 Encerramento da experiência *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

130 Figura 40 *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga,* 2015, Adrián Montenegro.
Jogos de Aproximação, Galeria Península

131 Figura 41 *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga*, 2015, Adrián Montenegro.
Jogos de Aproximação, Galeria Península

132 Figura 42 Encerramento da experiência *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

133 Figura 43 Encerramento da experiência *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

134 Figura 44 Mesa de trabalho de Denis Rodriguez em *Jogos de Aproximação.* Galeria Península

136 Figura 45 Mesa de trabalho de Leonardo Remor em *Jogos de Aproximação*. Galeria Península

137 Figura 46 *Rio Ciano*, 2015, Leonardo Remor. *Jogos de Aproximação*, Galeria Península

138 Figura 47 *Ascensão e Queda do Cubo Branco*, 2015, Denis Rodriguez. *Jogos de Aproximação*, Galeria Península

139 Figura 48 *Ascensão e Queda do Cubo Branco*, 2015, Denis Rodriguez. *Jogos de Aproximação*, Galeria Península

139 Figura 49 *Ascensão e Queda do Cubo Branco*, 2015, Denis Rodriguez. *Jogos de Aproximação*, Galeria Península

140 Figura 50 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
140 Figura 51 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
141 Figura 52 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
141 Figura 53 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
142 Figura 54 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
143 Figura 55 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
143 Figura 56 *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977. Nervo Óptico
144 Figura 57 Exposição do Nervo Óptico no Centro Cultural de Alegrete/RS, janeiro 1977.
145 Figura 58 *Modado*, 1976, Telmo Lanes. Centro Cultural de Alegrete. Nervo Óptico
146 Figura 59 *Gravataí*, 1976, Telmo Lanes. Centro Cultural de Alegrete. Nervo Óptico
177 Figura 60 Cartazete Nervo Óptico, nº 3, junho de 1977
178 Figura 61 Cartazete Nervo Óptico, nº 6, setembro de 1977
179 Figura 62 Carta de Klaus Groh, novembro de 1977. Arte Postal. Nervo Óptico
180 Figura 63 Carta de Vera Chaves Barcellos, janeiro de 1978. Nervo Óptico
181 Figura 64 Telegrama do MAM Chapultepec, fevereiro de 1978. Nervo Óptico
182 Figura 65 Carta de Jean Sellem, abril de 1978. Nervo Óptico
182 Figura 66 Envelope para Jean Sellem, julho de 1978. Nervo Óptico
183 Figura 67 Carta de Flavio Pons e Claudio Goulart, julho de 1978. Nervo Óptico

184 Figura 68 Carta de Flavio Pons e Claudio Goulart, julho de 1978. Nervo Óptico
185 Figura 69 Convite de Paulo Bruscky, outubro de 1978. Arte Postal. Nervo Óptico
185 Figura 70 Envelope do convite de Paulo Bruscky, outubro de 1978. Arte Postal. Nervo Óptico
186 Figura 71 Jornal *Ephemera*, editado por Ulises Carrión, Aart van Barneveld e Salvador Flores. Arte Postal. Nervo Óptico
196 Figura 72 Convite gráfico *Casa Modernista*, 1994. São Paulo. Arte Construtora
197 Figura 73 Convite gráfico, 1994. Arte Construtora
197 Figura 74 Convite gráfico, 1994. Arte Construtora
198 Figura 75 Convite gráfico da *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996. Porto Alegre. Arte Construtora
198 Figura 76 Convite gráfico da *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996. Porto Alegre. Arte Construtora
199 Figura 77 Convite gráfico do *Solar Grandjean de Montigny*, 1994. Rio de Janeiro. Arte Construtora
199 Figura 78 Convite gráfico do *Solar Grandjean de Montigny*, 1994. Rio de Janeiro. Arte Construtora
200 Figura 79 Convite gráfico da *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996. Porto Alegre. Arte Construtora
200 Figura 80 Convite gráfico da *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996. Porto Alegre. Arte Construtora
201 Figura 81 Catálogo da *Ilha da Casa da Pólvora*, 1997. Porto Alegre. Arte Construtora
202 Figura 82 Convite gráfico do Solar dos Câmaras, 1992. Porto Alegre. Arte Construtora
202 Figura 83 Convite gráfico do Solar dos Câmaras, 1992. Porto Alegre. Arte Construtora
203 Figura 84 Pôster da *Ilha da Casa da Pólvora*, 1996. Porto Alegre. Arte Construtora

SUMÁRIO

21 **INTRODUÇÃO**

34 **1 O MANIFESTO DE QUASE UMA ILHA DA PÓLVORA**

34 **1.1 Antagonismo e contranarrativas. Uma questão de identidade**

64 **1.2 A celebração do lugar e do deslocamento: Arte Construtora**

66 1.2.1 Solar dos Câmara: intervenção *site specific*

69 1.2.2 *Site* e intervenção urbana. Reconhecendo genealogias

73 1.2.3 Instalações na natureza. A Ilha da Casa da Pólvora

98 **2 JOGOS DE APROXIMAÇÃO E A SERPENTE DO IBIRAPUITÃ. EXPERIÊNCIA, PARTICIPAÇÃO E PÚBLICO. AS NUANCES DO RELACIONAR-SE**

147 **3 O PROJETO *NÃO SOU DAQUI, NEM SOU DE LÁ*. DOS ESPAÇOS INDEPENDENTES AOS *PROJECT SPACES*, NOTAS E CONTRADIÇÕES DE UMA CATEGORIA EVASIVA**

171 **4 DISTRIBUIÇÃO EM TRÊS TEMPOS. NERVO ÓPTICO, ARTE CONSTRUTORA E GALERIA PENÍNSULA**

171 **4.1 O breve namoro do cartazete com a arte postal**

187 **4.2 Navegando com os críticos e curadores do eixo Rio-São Paulo nas plácidas águas do Guaíba**

204 **4.3 Vivendo sob a ideologia do imediatismo. Presença digital. O local é global?**

215 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

220 **REFERÊNCIAS**

229 **ANEXO**

“The incomplete self longs for the fragments to be brought together. This can't be done without a context, a place.”
“O eu incompleto anseia que os fragmentos sejam reunidos. Isso não pode ser feito sem um contexto, um lugar.”

Lucy Lippard, *The Lure of The Local*

INTRODUÇÃO

> "Se as Universidades têm uma função social ativa, esta é a de formar intelectuais. Se os intelectuais têm uma função, é a de gerar ideias. As ideias são uma forma de imaginação política e cultural que podem orientar as sociedades quando estas tentam gestionar a mudança." HIRST, Paul. *Educação e produção de ideais.*

Os jogos envolvem regras, observação e prática. Todo jogo é participação em uma atividade. É movimento. Proponho aqui uma escritura que é um jogo, no sentido de que ela é um exercício com intencionalidades, com o objetivo de fazer o leitor acompanhar e, quem sabe, completar as relações que lhe são sugeridas.

Jogos de Aproximação é a reunião de práticas artísticas produzidas no Rio Grande do Sul que nos permitiram apoiar algumas hipóteses, estabelecer pontes e fazer comparações. Como, também, sistematizar genealogias que comprimiram geografias, com o objetivo de se romper um isolamento local, através de uma produção que sempre sonhou em conquistar o mundo. De certa forma, foi em oposição à certeza histórica e à natureza estável das genealogias que procurei compor linhas do tempo.

Proponho jogos como motor estimulante para reflexões, no entanto o principal jogador, o narrador, participou com o propósito de (re)conhecer e compreender sua própria prática, tornando *Jogos*, então, uma ferramenta autorreflexiva.

Jogos de Aproximação também foi o título de uma exposição realizada na Galeria Península que, somada a outros três projetos, uma experiência criativa, outra exposição e um manifesto compõem o tabuleiro deste trabalho.

Revisar a teoria e pensá-la nos meus próprios termos ocupou parte significativa do meu percurso neste mestrado. Como autodidata no campo específico da arte, esta dissertação foi o resultado da minha aproximação com a vida acadêmica das Artes Visuais. Talvez tudo derive da minha

condição de *artista-etc*[1] transitando por diversas posições do mundo da arte e finalmente aceitando as sobreposições como marco do meu tempo, do lugar que habito e, principalmente, como característica essencial da minha trajetória. Confesso não manifestar desejo de optar por nenhuma delas, pois cada uma me brinda com diferentes perspectivas desta bolha cultural, chamada arte contemporânea.

Ao identificar o espaço possível para esta pesquisa, gostaria de me utilizar das minhas experiências e convivências com diferentes projetos para fundamentalmente refletir sobre a Galeria Península e, quem sabe, através dessas ponderações, contribuir para a expansão de algumas discussões e construções teóricas.

Ao longo dos últimos dez anos foram investidos bastante tempo e algum dinheiro nas discussões sobre os formatos dos centros de produção de cultura independentes, ou apenas espaços independentes. Esses debates enfatizaram a sustentabilidade financeira e as políticas públicas de incentivo para a permanência/viabilização desses espaços. Como consequência disso, foi sendo gradualmente constituído um modelo de atuação para esses lugares, o que promoveu a institucionalização dessas atuações, reduzindo o imaginário discursivo e as múltiplas possibilidades de colaboração e organização.

Nos últimos três anos fui gestor do espaço independente Galeria Península, que percorreu um caminho peculiar: antes do meu ingresso, atuava como galeria comercial; e, a partir dele, consolidou-se como um lugar de produção, de práticas contemporâneas. O grande potencial desta pesquisa assenta-se exatamente nas condições de produção da arte e em suas formas de distribuição.

Portanto, quais foram as condições da produção artística da Galeria Península e como se deu essa distribuição? Como estavam as condições locais em comparação a outros cenários temporais?

Estas duas questões iniciais dispararam todas as demais: como os grupos de artistas se formam e como encontram novos públicos? Em quais contextos essas visões minoritárias do sistema da arte encontram

[1] Basbaum desvela algumas das múltiplas faces do artista contemporâneo, um sujeito tomado por sobreposições de papéis em sua vida social. Basbaum, 2013.

testemunhas para as suas proposições e ampliam o diálogo entre a percepção e o sistema de valor vigente? Seria possível falar de práticas artísticas sem nos preocuparmos com os objetos, com a produção material decorrente dessas práticas? E como tratar o resultado dessas experiências? Em relação à prática apenas como um exercício de aprimoramento, o que se mostra e o que se oculta? Existe espaço para a valorização do fracasso como dinamizador da experimentação criativa nas artes? E quais são os lugares que permitem o aperfeiçoamento do artista além da universidade? E essas práticas demonstram-se sustentáveis ao longo dos anos? E existiriam condições para se pensar as práticas artísticas como enfrentamento às narrativas hegemônicas[2] que instituem e propagam o regime dos objetos?

Brian O'Doherty, em 1986, no capítulo final da edição revisada de *Inside The White Cube*, sustenta que "(...) quando a economia de um campo é perturbada ou subvertida, o sistema de valores fica confuso". E prossegue apresentando o modelo vigente há cem anos no Hemisfério Norte, o modelo econômico do produto (da obra de arte), que é distribuído por galerias, oferecido a colecionadores e instituições públicas, publicado em revistas parcialmente apoiadas pelas galerias e direcionado ao aparato acadêmico que estabiliza a história. O autor complementa afirmando que as universidades certificam as obras tal como os bancos dão lastro à moeda. O que o leva a anunciar que a História da Arte vale, em última análise, dinheiro. E que não recebemos a arte que merecemos, mas a arte pela qual pagamos. Ao finalizar, ele convoca os artistas a questionarem esse sistema, afinal, ele está completamente apoiado em uma figura central, o artista, que para O'Doherty é o mais acomodado de todos os agentes.

Tal perspectiva explicita o alinhamento da História da Arte ao mercado da arte, posicionando-a como agente das narrativas hegemônicas. Além disso, a ótica de O'Doherty vê no mercado, nas celebridades das artes e nas megainstituições a pulsação e a substância da configuração do sistema.

[2] Práticas hegemônicas no sentido proposto por Chantal Mouffe (2013). Como as práticas de articulação através das quais uma ordem é criada e o significado das instituições sociais é fixado. De acordo com essa abordagem, toda ordem é a articulação temporária e precária de práticas contingentes. E o que é em um dado momento aceito como a ordem natural, juntamente com o senso comum que a acompanha, é o resultado de práticas hegemônicas sedimentadas.

Entretanto, ele não vê que o artista não está e nunca esteve inerte. Desde os anos 1950 e, com grande força, a partir dos 1970, os artistas vêm se auto-organizando, impulsionados por uma ampla diversidade de ideias. Se O'Doherty estivesse olhando para as organizações de artistas, ele estaria apontando um possível movimento de deslocamento do sistema de valores da economia da arte e nos alertando para a articulação de uma nova ordem.

Vivemos num contexto de turbulência econômica, política e social, no qual, de fato, o sistema de valores anda confuso, como diria O'Doherty. Além desses valores, outros fatores vêm minando esse antigo sistema sólido ou sedimentado, porque qualquer ordem é sempre a expressão de uma configuração particular de relações de poder, como explicaria a filósofa belga Chantal Mouffe, e o poder, nas artes, está sempre, de alguma forma, vagarosamente, se deslocando de mãos. As celebridades das artes e seus estúdios são hoje dinâmicas empresas, autônomas da ingerência de uma única galeria; os curadores gerenciam significativas verbas; existe uma ampla gama de instituições culturais; uma diversidade de fontes de recursos, inclusive com plataformas de autofinanciamento [*crowdfundings*], possibilidades de prestação de serviços, locação de ateliês, ou seja, o mercado de trabalho expandiu e diversificou-se.

Essa crescente diversidade e a mobilidade do mercado de trabalho, mais a ampliação do acesso à formação acadêmica e aos novos canais de distribuição, vêm, juntos, redefinindo a esfera de trabalho do artista, decretando a morte do artista boêmio e o fim da *era da singularidade da obra de arte*[3], mas, principalmente, permitindo novas redes de atuação no sistema. Diríamos até outras maneiras de existir e prosseguir no campo.

Diante de todas essas consequências e da irreversibilidade dos avanços do estado neoliberal, nossa prerrogativa é de ter chegado o momento de não somente discutirmos sobre os acontecimentos que perpassam as grandes instituições do mundo da arte e passarmos a nos interrogar sobre o que vem acontecendo no âmbito das microestruturas, os

[3] Na esteira do pensamento de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica*, José Luis Brea (2008) sustenta que na contemporaneidade, além dos múltiplos, as práticas simbólicas tendem cada vez mais a se espalhar sob as economias de distribuição, nas quais não existiriam mais trocas entre a propriedade do objeto (obra) e transações econômicas.

grupos de artistas e os espaços independentes, organizações que ao longo das duas últimas décadas dilataram o restrito e excludente sistema da arte e, através da auto-organização, tornaram visíveis outros modos de fazer e de socializar. A perspectiva dos espaços independentes pode ser pensada como o reverso da imagem elitista propagada pelos grandes museus, pelas casas de leilões de arte, pelas supergalerias do Chelsea ou de São Paulo e pelas numerosas feiras e bienais ao redor do mundo.

O filósofo e artista alemão Alexander Kluge assume como tarefa de todo autor a capacidade de apresentar “a história como uma ficção histórica que é”. Kluge não crê na separação entre documento [experiência] e ficção [narração], que para ele compõem cada uma das faces da realidade, que seria “(...) real e irreal ao mesmo tempo: os desejos coletivos de pessoas, as forças de trabalho, as relações de produção, as guerras, as biografias. Cada um desses recortes de realidade tem natureza antagônica, e o conteúdo do real se encontra em contradição”. Para Kluge,

> (...) a motivação do documental não deve ser a confirmação da realidade, mas antes de tudo condição de protestar. O protesto a partir de baixo implica a produção de objetividade sensível, de um horizonte de experiência que é a forma específica da esfera pública na qual ocorre todo o trabalho cultural da experiência. (KLUGE, 2014, p. 14)

A perspectiva dos espaços independentes é essa narrativa que vem de baixo, de objetividade sensível e com notas de protesto, com o desejo de equalizar narrativas. Nesse sentido, esta pesquisa é também o protesto de um sujeito, do narrador, e não a voz de um grupo, que percebe sua insuficiência e limitação diante de uma narrativa hegemônica que se impõe e que nos devora no campo da arte.

Os artistas podem contribuir para a reconfiguração do sistema da arte de múltiplas maneiras, e uma delas seria através da rejeição ou crítica tanto à estrutura institucional quanto ao mercado da arte, já que ambos imantam volumes majoritários de políticas e financiamentos públicos. Uma outra, através da auto-organização. A proposição de novas práticas e de novos

canais de distribuição seriam outras. A educação como lugar de práticas artísticas e de fomento a novas subjetividades, outras ainda. Atitudes e escolhas capazes de alcançar uma dimensão política e social bem maior que os exercícios de representação do atual momento político, obras que são rapidamente absorvidas pelo sistema hegemônico e que têm circulado fartamente nas feiras de arte ao redor do mundo.

Como Anne Cauquelin, acredito que a Crítica não se dirige unicamente a individualidades – obras e autores. Aliás, este tipo de crítica tem se revelado o mais improdutivo e pequeno. A Crítica atinge também o gênero, a forma, o estilo, a organização do próprio sistema. Pois, como diria a teórica, "(...) não se trata somente de humor, mas de convicção; não somente de gosto, mas de engajamento".

O desejo de discutir e aprofundar respostas à complexidade da prática e da distribuição da arte na contemporaneidade nos conduziu a buscar respostas no passado, e foi através das ações do Nervo Óptico (N.O. 1976-78) e do Arte Construtora (A.C. 1992-96) que encontramos produtividade para analisar velhos elementos que permanecem relevantes, como espacialidade, socialização e experiência. Foi através de coleta de dados, relatos dos artistas e análise de imagens de algumas das ações dos dois grupos, ou projetos, que decidimos sustentar um diálogo que permitisse comparar diferenças e similitudes em contextos históricos distintos. Ou nem tanto assim, se considerarmos a recorrente precariedade institucional sul-rio-grandense e a intermitência de políticas públicas de fomento.

Apresentaremos as ações do Nervo Óptico e do Arte Construtora a fim de destacar e discutir as suas especificidades na maneira de atuar, suas estratégias de visibilidade e circulação. Eles tomaram decisões e iniciaram conversas que objetivaram um alcance além do circuito local, buscaram dialogar com a arte brasileira como um todo e também direcionaram suas produções aos centros internacionais. Eles ocuparam o espaço público e raramente estiveram isolados em atividades de ateliê. Também se dedicaram ao fomento, à produção e ao agenciamento de eventos. Além disso, criaram peças gráficas, catálogos, pôsteres, livros, como também cuidaram da documentação do que fizeram... enfim, maneiras de atuar nas quais os artistas assumem toda a cadeia produtiva da atividade artística.

Esta dissertação foi dividida em quatro capítulos.

O primeiro, intitulado *O Manifesto de Quase uma Ilha da Pólvora*, reúne três eventos: o lançamento do Manifesto do Nervo Óptico na exposição *Atividades Continuadas*, em dezembro de 1976; a exposição coletiva *Quase Uma Ilha*, na Galeria Península, em dezembro de 2014; e a intervenção urbana *Ilha da Casa da Pólvora*, do projeto em deslocamento Arte Construtora, em novembro de 1996. Ao mesclar o título dos três eventos, comprimindo temporalidades, o que se sobressai é o contexto dessas práticas, a cidade de Porto Alegre. Identificar o contexto para Claire Bishop (2004) é simplesmente demarcar os limites de análise. Sendo assim, a cidade como um limite já implicaria a sobreposição de muitos outros contextos.

Nesses três eventos, os limites foram precisamente demarcados pelos artistas, o local e o lugar foram destacados e deles desdobraram-se propostas, questionamentos, práticas, relatos, obras, documentos que geraram críticas, reportagens, mais documentos e finalmente esta escrita. Através da descrição dos eventos e de alguns de seus trabalhos e obras, esse capítulo se propõe a discutir identidade, antagonismo, contranarrativas, o próprio contexto, mas acima de tudo o *site* e suas teorias.

Reinaldo Laddaga, no livro *Estética de Laboratório,* afirma que as exigências locais definem a maneira como os artistas operam. Contestar, compensar ou neutralizar seriam para ele, então, maneiras de se operar dentro das exigências de um determinado circuito. A dificuldade de contrapor tal afirmação nos motivou a pensar sobre essa encruzilhada que é o trabalho do artista contemporâneo, que deve conhecer o passado – as obras e as ações dos artistas antecedentes – o que ao mesmo tempo frustra e possibilita potencialidades. E mais do que isso, as circunstâncias histórico-temporais, muitas vezes, atribuem diferentes sentidos a gestos muito semelhantes.

O artista britânico Anthony McCall simplifica o que estamos tentando expressar enunciando que “(...) talvez seja apenas uma questão de ênfase. Cada geração muda o centro de gravidade para adequá-lo às suas necessidades”. Possivelmente, os aspectos ligados à economia da arte foram enfatizados nas ações do Nervo Óptico, já os aspectos experienciais e a negação institucional sobressaíram-se no projeto Arte Construtora, e a

valorização do conjunto de princípios estéticos de apresentação retornou em *Quase uma Ilha* da Galeria Península. Ou talvez os aspectos experienciais caracterizaram a atuação do Nervo Óptico, a negação à economia da arte marcou o projeto Arte Construtora e o Manifesto e as práticas ligadas ao contexto do Arte Construtora definiram a organização da exposição *Quase uma Ilha*. Ou talvez todas essas práticas possam simplesmente ser reunidas como práticas conceituais que atenderam às exigências da cidade de Porto Alegre.

O capítulo seguinte, *Jogos de Aproximação e a Serpente do Ibirapuitã*, articulou-se a partir do material visual encontrado nos arquivos da Fundação Vera Chaves Barcellos reunidos sob o título *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã,* um *happening* organizado pelo Nervo Óptico na inauguração do Centro Cultural de Alegrete, em janeiro de 1977. Diante dessas imagens e da ausência de bibliografia sobre essa atividade, foi realizada pesquisa de campo que reuniu relatos sobre a *Experiência*. Nessas conversas com os artistas avultaram-se afirmações ambivalentes sobre a palavra “experiência”.

Os aspectos subjetivos e universais ligados a esse termo deflagraram uma longa reflexão sobre os múltiplos sentidos da experiência. Partindo das teorias de John Dewey, encontrou-se nos posicionamentos de Claire Bishop, Markus Miessen, Ricardo Basbaum e Simon Sheikh munição para discutir participação e público. E foi o tripé experiência, participação e público que permitiu a análise de *Jogos de Aproximação*, a residência artística, aberta permanentemente à visitação pública, promovida pela Galeria Península, em setembro de 2015.

Nesse capítulo, muitas vezes consideramos a produção do Nervo Óptico tendo como ponto de referência o tempo presente, a fim de sustentar um diálogo que permitisse conhecer, compreender e analisar *Jogos*. A difícil rotulação desse evento em uma única nomenclatura implicou também a insistente busca de nitidez para a noção “experiência”.

O capítulo se encerra debatendo o posicionamento de Claire Bishop sobre participação e sua argumentação de as práticas artísticas terem se tornado uma nova economia do sistema. Adicionamos a esse debate um outro aspecto da participação aclarado através da teoria de Ricardo Basbaum. O autor nos alerta sobre um desmedido foco de atenção ao

microssensorial nas discussões sobre participação, o que ocultaria a observação sistêmica do termo, hoje absorvido pelas esferas política, econômica e social do capitalismo neoliberal.

O capítulo três, a partir do projeto *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá,* da Galeria Península, discute a validade da nomenclatura espaços independentes para as microestruturas de difusão de arte. Escrever sobre os espaços independentes no Brasil limita-se em grande parte a pesquisar artigos na *internet*, a uma leitura de meia dúzia de teses nos repositórios acadêmicos e a algumas notas e resenhas em jornais, além de documentos e livros publicados pelos próprios espaços independentes, retratando suas organizações.

O gênero ou a categoria "espaços independentes" no Brasil organizou-se fundamentalmente através de mapeamentos e estatísticas. Esta pesquisa apoiou-se em três mapeamentos, dos anos 2013, 2014 e 2016, além das estatísticas disponibilizadas pela Funarte e pela plataforma Latitude[4].

Percebendo essa natureza fragmentária da informação disponível, a restrita bibliografia e a falta de investigação sobre as filosofias subjacentes desse gênero, decidimos organizar uma genealogia considerando que o principal objetivo de um espaço independente é a capacidade de produzir visibilidade através da auto-organização.

O fenômeno, "espaços independentes", é resultado da capacidade de auto-organização dos artistas, dentro de contextos nos quais economias e relações de poder se consolidaram e criaram barreiras ao acesso dos novos ingressantes. A auto-organização sempre foi a ferramenta do excluído que decidiu trabalhar por conta própria, criando as condições para o seu trabalho. Em muitos países, a auto-organização de artistas surgiu como oposição a um sistema dominante e excludente. Nos EUA foi assim, no Brasil não.

Rex Gallery & Sons (1966-67), o primeiro[5] espaço independente brasileiro, era formado por artistas que participavam do sistema dominante da

[4] A plataforma Latitude é um programa desenvolvido para promover a internacionalização do mercado brasileiro de arte contemporânea. Criado em 2007, o programa conta hoje com 46 galerias de arte do mercado primário localizadas em sete estados brasileiros, representando mais de 1.200 artistas. www.latitudebrasil.org

[5] Para a organização da genealogia dos espaços independentes, sob a hipótese do capítulo três desta dissertação, apurou-se através de cruzamentos bibliográficos que Rex Gallery & Sons pode ser considerado o primeiro espaço independente do Brasil.

arte e que decidiram auto-organizarem-se em razão da censura do Estado totalitário da época. A partir dessa constatação inicial, decidimos ordenar a genealogia dos espaços independentes, reunindo dois sistemas que se interceptaram frequentemente, o brasileiro e o estadunidense, a fim de avolumar distintas práticas e contextos dentro de uma mesma categoria. Primeiro, em razão de a institucionalização da arte ter correspondência com o surgimento dos espaços independentes e por Nova York ter protagonizado esse fenômeno; como também, pelo presente distanciamento do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul das pesquisas que são conduzidas nas universidades norte-americanas, o IA privilegia hoje diálogos, pontes e relações com as instituições europeias.

O capítulo se encerra discutindo os *project spaces*, ou espaços de projeto, terminologia que vem substituindo a categoria "espaços independentes" nos países de língua alemã e inglesa, pela percepção da inoperância do sentido de resistência ou oposição nas práticas das organizações de artistas dos dias de hoje. Além disso, essa terminologia nos ajuda a refletir sobre as estruturas organizacionais do Nervo Óptico e do Arte Construtora, que foram marcadas pela ideia de projeto e de contestação à rotulação de suas organizações como grupo ou coletivo de artistas.

Em *Fragmentos de uma Teoria de Arte,* Stéphane Huchet afirma que "todo projeto de pesquisa almeja produzir conceitos". E em abordagem análoga, Néstor Canclini (2012) adiciona que "os conceitos são úteis sempre que estivermos dispostos a revisar sua produtividade e a admitir seu desgaste". Foi exatamente nessa perspectiva que decidimos apresentar o termo *project space* nesta pesquisa, diante do desgaste e da imprecisão de uma nomenclatura evasiva, mas com uma importância histórica que demandaria fomento e esforços no sentido de seu aprofundamento.

O último capítulo aborda a problemática da distribuição das práticas artísticas. E foi organizado em três subcapítulos que analisam de maneira individualizada as estratégias do Nervo Óptico, do Arte Construtora e da Galeria Península. É importante destacar que as estratégias de distribuição de cada uma dessas organizações de artistas foram significativamente marcadas pelas contingências de seus contextos temporais.

A segunda metade dos anos 1970, durante a ditadura, foi marcada pelos desdobramentos do crescimento econômico e da concentração de renda nas mãos da elite, o que impulsionou a expansão do mercado de arte. É sob esta perspectiva que temos de avaliar a circulação da produção do Nervo Óptico, cujo principal veículo foram os cartazetes. Eles foram o grande canal de distribuição dos fazeres dos artistas. A variedade de experimentações estéticas do Nervo Óptico buscava dialogar com outros públicos, em outras geografias. E foi na circulação do cartazete n. 10, *Relatos Urbanos: Sociedade Anônima*, que o Nervo Óptico interceptou as redes internacionais da arte postal.

O artista uruguaio Clemente Padín afirma que para os artistas latino-americanos a arte postal foi a chave que deu acesso não à porta de uma arte alternativa, mas sim ao portão da arte contemporânea como um todo. Padín refere-se às possibilidades de experimentação, inovações de linguagem propiciadas aos participantes dessas redes, como, também, ele faz referência à resistência e à existência de uma arte política num contexto de censura e ditadura. Verificaremos nesse subcapítulo se a afirmação de Padín tem validade para as ações e publicações do Nervo Óptico e como o grupo se utilizava dessas redes.

Os meados dos anos 1990 foram marcados pela *démarche* da Lei Rouanet[6] e por iniciativas localizadas de fomento regional à cultura. Em 1995, surgiu em Porto Alegre o FUMPROARTE, fundo local de apoio à cultura. E o ano de 1996 marcou o início do funcionamento da grande rede no Brasil, a *internet*. Foi nesse contexto de expansão e otimismo que os artistas do Arte Construtora organizaram seu último projeto conjunto, o evento *Ilha da Casa da Pólvora*. Entretanto, nesse projeto sob financiamento do FUMPROARTE os artistas optaram pelo estabelecimento de redes presenciais, comunitárias e sistêmicas. Trouxeram curadores e jornalistas para participar da organização e dos dois dias de atividades da Ilha. Essa distribuição qualificada gerou artigos e debates entre os artistas e agentes da época e teve como efeito uma midiatização da intervenção através dos jornais locais e nacionais.

[6] Principal mecanismo de fomento à cultura no Brasil.

Esse subcapítulo também apresenta uma pesquisa documental que inventariou uma gama de projetos gráficos do grupo, de convites a mapas. A força gráfica do Arte Construtora parece dar continuidade aos criativos e inovadores cartazetes do Nervo Óptico, numa prática que substituiu a fotografia pela ilustração.

O último subcapítulo retrata, também, a prática da Galeria Península, que encontrou na grande rede e nas redes sociais o principal canal de distribuição de suas atividades, muitas vezes em tempo real. Num cenário que corroeu a percepção da *internet* como ferramenta de ampla distribuição e que reposicionou as redes sociais como economia dominante[7].

A pesquisadora de tecnologia e mídia social Danah Boyd[8] explica que, quando as redes sociais surgiram, o que elas possibilitavam era a articulação e a visibilidade de seus usuários, e o fato de possibilitarem que esses mesmos usuários encontrassem novas pessoas era caraterística subsidiária, já que essas redes frequentemente eram iniciadas em contextos *off-line*. Entretanto, com o passar dos anos, Facebook, Google, Twitter e Instagram tornaram-se empresas líderes no setor de comunicação e começaram a desempenhar um papel central no consumo de informação e serviços de seus usuários. A popularidade dessas redes – e a escala com a qual elas impactam tanto a audiência quanto as finanças – forçou muitos produtores de mídia a alterarem como produzem e disseminam conteúdo para seus públicos. E fizeram com que os *data centers* dessas redes, que operam por algoritmos, definissem novas estruturas para a circulação de dados. Ou seja, as redes deslocaram-se de uma estrutura integral e horizontalizada para uma nova configuração hierarquizada, difundida por critérios financeiros. Essas ideias nortearam as ponderações sobre a distribuição e o alcance da circulação das práticas da Galeria Península, que encontraram apoio nas

[7] Entre os três websites mais acessados do mundo, o Facebook encontra-se na terceira posição do *ranking.* Dados de 2018 da Alexa Internet Inc., empresa estadunidense que monitora o tráfego global da internet comercial.

[8] Danah Boyd é fundadora e presidente do Instituto Data & Society Research, a principal pesquisadora do Microsoft Research e professora visitante do programa de telecomunicações interativas da Universidade de Nova York.

teorias de *self-media* e nas críticas às redes sociais do pesquisador Geert Lovink[9].

Esta pesquisa é, portanto, um jogo no qual se fundem documentos, depoimentos, história, teoria, crítica e elaboração em primeira pessoa, no sentido de escrito de artista.

O entendimento do papel do artista como mero produtor de obras atende apenas à lógica do mercado, e de seu *marketing*, que neutraliza e desativa a percepção de que o ecossistema da arte está em plena mutação, expandindo a ponto de não mais existir nenhum critério consensual para a avaliação e a validação da produção artística contemporânea.

Neste novo jogo, de inúmeros atores e agentes, muitos artistas deslocaram-se do inocente papel de produtores de obras para assumirem todas as consequências das práticas ligadas à articulação de projetos. Se, de um lado, a sobreposição de papéis nesse sistema demonstra a precariedade de um circuito ou a diminuta envergadura de um evento, de outro, ela sublinha a possibilidade de autonomia e de ação.

Portanto, ao nos concentrarmos nas práticas artísticas do Nervo Óptico, do Arte Construtora e da Galeria Península, buscamos, através da análise de seus contextos e de algumas obras, refletir sobre a distribuição da produção artística que se deu fora do mercado e de maneira própria.

[9] Geert Lovink é crítico de mídia e professor pesquisador da Hogeschool van Amsterdam, onde é diretor fundador do Institute of Network Cultures. Professor associado de New Media Studies da Universidade de Amsterdã. Lovink é autor de *Dark Fiber* (2002) e *Zero Comments* (2007), entre outros.

1 O MANIFESTO DE QUASE UMA ILHA DA PÓLVORA

1.1 Antagonismo e contranarrativas. Uma questão de identidade

> "A identidade é um grito de guerra usado em uma batalha como autodefesa: um indivíduo contra o ataque de um coletivo, um coletivo menor e mais fraco (e por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e com mais recursos. Onde quer que se ouça essa palavra, podes ter certeza de que há uma batalha em marcha." (BAUMAN, 2005, p. 162)

Quase uma Ilha[10] – do latim: **pen**, quase; **insula**, ilha – foi uma exposição coletiva inaugurada na Galeria Península em 11 de dezembro de 2014. Ela marca a minha primeira colaboração com a galeria[11]. Meses depois me tornaria gestor desse espaço, o território do encontro de três artistas.[12] Indivíduos que não possuíam de antemão um horizonte comum e que inventaram as normas cambiantes que regulariam juntos por três anos.

A Galeria Península foi um espaço independente focado em práticas processuais que promoveu residências artísticas, performances e exposições[13]. Ao longo de seu funcionamento, a galeria foi se configurando como um *project space*[14]. Estava localizada no corredor cultural do Centro Histórico de Porto Alegre, a Rua dos Andradas, bem na ponta da antiga península do Centro. Este logradouro, também conhecido como Rua da Praia, por correr exatamente à margem do Guaíba e seguir até o porto da

[10] Participaram de *Quase uma Ilha* os seguintes artistas: Avatar Moraes, Adrián Montenegro, Adauany Zimovski, Andressa Cantergiani, Gustavo Freitas, Letícia Ramos, Denis Rodriguez, Leonardo Remor, Rommulo Vieira Conceição, Thiago Gonçalves, Túlio Pinto e a dupla Virginia Simone & Matheus Walter.

[11] Antes disso, havia colaborado como artista, apresentando trabalhos em duas mostras. Esta foi a minha primeira colaboração como curador e produtor cultural.

[12] Eram gestores da Galeria Península os artistas Leonardo Remor, Andressa Cantergiani e Denis Rodriguez.

[13] A Galeria Península atuou na cidade de Porto Alegre entre maio de 2014 e dezembro de 2017.

[14] Esta nomenclatura será discutida no capítulo três desta dissertação. Os *project spaces*, ou espaços de projeto, são lugares que trabalham por projeto, promovendo uma atmosfera criativa, sem identidade cultural fixa, que se organizam conforme as metas necessárias para a realização do projeto e conforme os desejos do grupo de indivíduos reunido para a execução desse trabalho em comum.

cidade, concentrou importantes investimentos e inovações do urbanismo projetado pelos ideais desenvolvimentistas porto-alegrenses da virada do século XX, o que implicou o aterramento do rio e a ruptura da ligação visual com suas águas.

A partir do convite para a organização de uma exposição que discutisse o contexto do edifício Península, encontramos estímulo para investigar as razões de esta ponta do centro de Porto Alegre receber tanta atenção do urbanismo local. Ao longo do século XIX, a região alojou a forca, o pelourinho, o cárcere e o aterro sanitário da cidade. Essa compreensão histórica nos levou a definir o contexto da mostra em seu sentido estritamente geométrico, ou seja, como uma área radial de um quilômetro quadrado ao redor do edifício, a fim de repensar sua localização geográfica e proximidade com as águas do rio; os aspectos históricos da praça situada em frente à galeria e as sobreposições de equipamentos públicos nesse lugar; e as relações arquitetônicas com os prédios vizinhos.

Nesse momento, a Galeria Península funcionava como um *coworking* de arquitetos com uma loja na frente, transformada em sala de exposições. Já existia um *site* (sítio *web*), mas ainda sem domínio próprio. A galeria aspirava à representação de artistas e tinha organizado sete eventos que não atribuíram nenhum tipo de identidade ao espaço.

No livro *Identidade*, Zigmunt Bauman (2005) explica que "(...) o problema da identidade é que ela é uma convenção necessária socialmente. E recorrer-se à identidade deveria ser um processo contínuo de redefinição de si mesmo e de invenção e reinvenção da própria história". Chantal Mouffe (2013) parte da identidade individual e expande sua reflexão para a configuração da identidade de grupos e comunidades, afirmando que "a criação de uma identidade sempre implica o estabelecimento de diferenças. E a condição para a demarcação de um 'nós' é a simples demarcação do 'eles'". Bauman, entretanto, esclarece que "a identidade não nos é dada, ela precisa ser elaborada (...)". E por fim, para Laclau, interlocutor recorrente de Mouffe, a criação de novas identidades se dá a partir da "recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação". Portanto, o que está em jogo na questão das identidades?

Não seria precisamente o reconhecimento de uma identidade própria o que alimenta/anima o fazer artístico, os artistas, os grupos de artistas, como também, os espaços independentes? E por que a discutir no contexto de *Quase uma Ilha*? Seria em razão de a identidade localizar práticas e facilitar a circulação de uma produção?

De acordo com Blanca Brites (in GOMES, 2007), cada geração de artistas se impõe pelas inovações e posturas de enfrentamento face às normas até então vigentes e "(...) que nesse agir elege e participa de acontecimentos que formam sua identidade. Junto a esses, há ainda antecedentes que estão fora de sua área de interferência e contra os quais essa mesma geração se rebela".

Foi através do manifesto, de dezembro de 1976, que o grupo Nervo Óptico marcou um claro posicionamento no circuito de arte do Rio Grande do Sul, conseguindo diferenciar-se de todos os outros grupos que atuavam naquele momento. Apesar de se reunirem desde meados de 76 no estúdio fotográfico de Clóvis Dariano, onde produziam coletivamente e dialogavam sobre suas poéticas individualizadas, foi o manifesto que gerou visibilidade para as ações do grupo e para a exposição que apresentaram por um único dia na antiga sede do MARGS.

Os artistas Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Álvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos assinaram o manifesto e, alguns meses depois, já sem Disconzi e Escobar, deram início à publicação Nervo Óptico. O primeiro cartazete foi lançado em abril de 1977. Entretanto, foi apenas em novembro do mesmo ano que o crítico Frederico Morais, ao escrever um artigo, tomou o nome do projeto gráfico para definir o grupo de pessoas que o publicava.[15] E foi nesse momento que Nervo Óptico, a publicação, tornou-se a aglomeração de artistas.

As experimentações, eventos e ações públicas do Nervo Óptico configuram-se como marco das práticas conceituais no Rio Grande do Sul e estavam caracterizadas pela perspectiva exploratória, com vistas à

[15] Algo semelhante transcorreu com a Galeria Península, que nunca existiu enquanto personalidade jurídica, registrada em Junta Comercial. Foram os artistas amigos e visitantes do espaço que começaram a nomear a galeria localizada no edifício Península como Galeria Península.

dinamização da criação – experiências ligadas à performance, à fotografia e ao filme. Tiveram também o desejo de desestabilizar a ordem do sistema local. E o manifesto foi uma estratégia direcionada a colocar em xeque esse circuito, dominado, então, por pintores, escultores e gravuristas modernos. Como relata Romanita Disconzi:

> O Manifesto foi uma ação basicamente provocada pelo fato do governo ter dado uma verba bem significativa para o Grupo de Bagé, que tinha uma atividade mais voltada para o aspecto comercial da arte. Nosso grupo, mais jovem, via a atividade artística transcendendo esta visão da arte. Como o Manifesto e as *Atividades* tiveram um impacto na imprensa, a Secretaria de Cultura nos chamou e ofereceu uma verba, muito menor do que a oferecida ao outro grupo, para fazermos o que quiséssemos.[16]

O papel do artista e das práticas artísticas no contexto histórico do final dos anos 1970 foi marcado por um posicionamento antagonista. Vivia-se sob a égide da ditadura militar do general Geisel, um período de censura no ambiente artístico, desmantelamento da educação pública, acelerado crescimento demográfico e no campo macroeconômico: de endividamento externo, de especulação financeira e altos índices inflacionários. André Andriani descreve o contexto artístico desse período como formado por

> (...) uma geração de artistas extremamente politizados, oriundos de um ensino público excelente. Ensino este da época dos complexos e difíceis exames de admissão da escola pública. Neste contexto, várias mobilizações desta classe artística intelectualizada surgem da contestação do sistema geral das coisas. Questões sobre moralidade, a política, a economia e o próprio sistema de arte vigente. Sistema de arte que vinha dos vestígios do mecenato no Brasil e depois, com o início dos anos 1970, da consolidação

[16] Romanita Disconzi em entrevista ao autor em julho de 2018, por correio eletrônico.

> de um mercado de arte no eixo Rio-São Paulo. (ANDRIANI, 2016, p. 46)

Já o contexto social do hemisfério norte ocidental foi marcado pelos desdobramentos das manifestações estudantis do final dos anos 1960 e início dos 1970 que questionaram tudo, inclusive as estruturas organizacionais das instituições do campo da arte. Concepções pictóricas tradicionais foram atacadas e a elas se sobrepuseram práticas artísticas experimentais. O período foi marcado pela propagação das noções de situação, ambiente, *happening* e performance. Foi também o fim das neovanguardas e dos manifestos.

Em relação ao mercado de arte, verifica-se um *boom* quantitativo de galerias e o alcance de altas cifras nas transações dos leilões de arte, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Maria Amelia Bulhões confirma essa compreensão no livro *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil,* trazendo dados estatísticos para a discussão,

> (...) em um levantamento das galerias de arte em São Paulo, feito em 1977, constatou-se que, num total de 46 estabelecimentos, dois haviam sido fundados nos anos 1950, dez nos anos 1960 e os demais nos anos 1970. No registro de comércio de São Paulo, os leilões de arte passam de três, em 1967, a oitenta, em 1979. (BULHÕES, 2014, p. 37)

Dentro dos limites geográficos do Rio Grande do Sul, ainda de acordo com Bulhões, o período compreendido entre os anos de 1975 e 1985 foi dos mais dinâmicos para o mercado da arte local, já que este se diversificou, com crescimento significativo de público participante nos eventos. As galerias desse período deram início a uma integração do Rio Grande do Sul ao panorama artístico nacional. E além disso, trouxeram artistas de outras localidades para exibir trabalhos em Porto Alegre. Sobre a produção desse período, Bulhões relata que ela era basicamente de

> (...) viés modernista, centrada na figuração, que se encontrava hegemônica no meio local e, para sua permanência, se atualizava com influências da Pop Art e da Nova Figuração (...) ancorada no mercado em franca expansão. Nesse processo se ampliavam as possibilidades de profissionalização do artista, com um público mais diversificado, com mais atuações dos meios de comunicação de massa e com a colocação de obras em espaços públicos. (BULHÕES in GOMES, 2007, p. 135)

É preciso ainda adicionar a atuação institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) aos contextos apresentados. De acordo com Bulhões, a universidade foi um "(...) espaço decisivo atuante em prol de novas tendências estilísticas nos anos 1970, rompendo, de certa forma, com a orientação modernista que a Escola de Artes mantivera ao longo dos anos 1960". Todos os artistas pertencentes ao Nervo Óptico passaram pela Escola de Artes, exceto Lanes, que participou ativamente da Escolinha de Artes da UFRGS, projeto paralelo à Escola de Artes, que oferecia oficinas de artes plásticas para a comunidade porto-alegrense não ligada à universidade.

A identificação do Nervo Óptico com os novos processos e práticas na arte impediu o grupo de encontrar espaço para apresentar suas proposições/produções além do ambiente acadêmico, o que levou os artistas a uma disputa e a um questionamento do sistema dominante de então. O Manifesto foi, portanto, a resposta do grupo a esse excludente panorama.

Essa situação de exclusão estava amplificada pela inexistência de um circuito de museus e centros culturais dedicados à visibilidade da arte moderna ou contemporânea, e vale lembrar que o MARGS só terá sede própria em 1978.

Em contexto tão frágil e de restrita mobilidade, é de se estranhar que o Nervo Óptico dedique metade do manifesto a contestar o agenciamento do artista como um produtor de obras e não as próprias regras desse emergente mercado percebido como onipresente. Afinal, em qual economia os artistas se apoiariam para prosseguir no campo, se nos anos 1976, 1977 e 1978 só

existia o mercado e os salões da universidade? Teria sido o manifesto uma alegoria para criar visibilidade à atuação dos artistas na cidade? Transcrevo o início do icônico texto para analisá-lo logo em seguida a partir das premissas que acabamos de expor.

> Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos à necessidade de certas colocações esclarecedoras. Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona à demanda comercial. Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico. A venda não é a medida de qualidade da obra de arte, como prova a história. O condicionamento ao mercado leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos. (Manifesto Nervo Óptico, 1976)

Sabemos, através do levantamento de dados das pesquisas de Maria Amelia Bulhões[17] sobre o sistema das artes visuais no RS, que no período de 1975 a 1985 a pintura e a escultura eram destaques nas vendas, seguidos, secundariamente, pelo desenho e a gravura. Bulhões relata que, "(...) não havia, além disso, quase nenhum espaço para novas tendências, como fotos, instalações, objetos etc., que começavam a aparecer na produção local". Portanto, as práticas experimentais do Nervo Óptico não buscavam encontrar compradores e nem contavam com espaços de apresentação, colocando o grupo em situação de marginalidade à narrativa dominante local.

[17] A crítica e historiadora de arte Maria Amelia Bulhões coordena junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS o grupo de pesquisa que investiga as *Relações Sistêmicas da Arte*. Entre os anos 1991 e 1995, a pesquisadora chefiou o projeto *O Sistema das Artes Visuais no RS nas Décadas de 60, 70 e 80*, que foi importante núcleo de documentação e análise do mercado da arte sul-rio-grandense.

Mesmo hoje em dia, passados quarenta anos, o filme, o vídeo[18] e a performance ainda encontram dificuldade de circulação e de venda, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Apesar da permeabilidade do mercado atual, é frequente para essas produções encontrarem seus públicos apenas em nichos específicos, tais como os centros de arte, museus com recortes segmentados, festivais, bienais e, nos últimos anos, inclusive em feiras de arte. E os maiores compradores dessas práticas são os acervos de museus e fundações. Em Minas, o Inhotim e o Museu de Arte da Pampulha são entidades que estavam investindo na aquisição de performances para as suas coleções. Entretanto, o pioneirismo do País foi do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que somente no ano 2000 adquiriu, pela primeira vez, dois trabalhos da artista Laura Lima.[19] Eliana Finkelstein, diretora da Vermelho, galeria que representa muitos artistas que trabalham com práticas performativas e sedia a principal mostra de performance brasileira, a *Verbo*, ativa há 13 anos consecutivos, afirma que as únicas obras de performances vendidas pela galeria foram duas de Maurício Ianês, uma para o CNAP, o Centro Nacional de Artes Plásticas, responsável pela coleção de arte contemporânea da República Francesa, e outra à Pinacoteca de São Paulo[20].

Se a dificuldade de circulação das práticas ligadas à performance, ao filme e ao vídeo persiste no mercado nacional, podemos então assumir o manifesto como uma estratégia de validação e visibilidade. Ao demarcarem o "nós" com seu lançamento, inicia-se a constituição da identidade do grupo. Que será consolidada com a publicação e a circulação dos cartazetes entre abril de 1977 e setembro de 1978.

A publicação do artigo de Frederico Morais, "Nervo Óptico: Entre o Museu e o Mercado", no jornal *O Globo*, em novembro 1977, deu nitidez ao "nós" Nervo Ótico, reforçando sua identidade e estimulando o

[18] De acordo com a base de dados da plataforma Latitude, as vendas de vídeo no ano de 2016 realizadas pelas 46 galerias de arte associadas ao programa representaram 1% do total de vendas do mercado – http://www.latitudebrasil.org/pesquisa-setorial. Latitude é um programa desenvolvido para promover a internacionalização do mercado brasileiro de arte contemporânea. Criado em 2007, conta hoje com 46 galerias de arte do mercado primário localizadas em sete estados brasileiros, representando mais de 1.200 artistas contemporâneos.

[19] *Folha de S. Paulo,* reportagem de Nina Rahe, de 10/4/2016. Jornal *Hoje em Dia*, reportagem de Thais Oliveira, de 1/5/2016.

[20] *Folha de S. Paulo*, reportagem de Nina Rahe, de 10/4/2016.

prosseguimento da atividade gráfica. Entretanto, os artistas reunidos no manifesto frequentemente rejeitavam, em depoimentos e entrevistas, a ideia de grupo. Telmo Lanes, em depoimento a Ana Albani de Carvalho (2004), descreveu o intercâmbio constante de informações entre os artistas, mas também salientou que eles trabalhavam em duos, ou trios, e que mantinham fortemente suas próprias individualidades. Asp confirma esse entendimento ao declarar:

> (...) os encontros do grupo não tinham regularidade, éramos colegas do Instituto [*de Artes da UFRGS*], e o ponto de encontro sempre foi o estúdio do Clóvis [*Dariano*], desde 1974. Sou um *globe-trotter,* andei pela vida afora, nunca fiquei muito tempo parado em Porto Alegre. (...) fiz meu cartazete sozinho em casa, não me lembro como foi a participação para a realização dos outros. Só me lembro de trabalharmos juntos no *Sociedade Anônima* [*cartazete n. 10*], em que encenamos outros moradores da cidade. Saí lá de casa com meu vira-lata preto e branco, o guri, carregando sacos com papelão, caminhei mais de quarenta minutos até o estúdio do Clóvis para fazer a foto, que aconteceu num terreno próximo. (ASP, 2018)[21]

Não obstante, a circulação dos cartazetes vai firmando a identidade de um grupo, ancorando esse "nós" diferente de todos os outros, na especificidade da distribuição gráfica das singulares práticas artísticas que produziam. Um "nós" ligado ao conceitualismo e às experimentações com o corpo, promovendo a emergência e a difusão da performance, encontrando na película sua possibilidade de arquivo e no formato gráfico sua distribuição.

[21] Durante os anos 1970, Carlos Asp participou de duas edições do JAC (Jovem Arte Contemporâneo do MAC/USP) e foi assistente do artista Genilson Soares, mantendo vínculos e residindo na cidade de São Paulo. Asp também recebeu uma bolsa para estudar com Carlos Vergara no MAM/RJ, participando de duas edições do *Domingos da Criação*, organizadas por Frederico Morais. O artista se autodenomina um *globe-trotter*, e durante os anos 1970, em razão de sua participação ativa no MR8, sofreu perseguição política em Porto Alegre, residindo frequentemente em São Paulo, Rio de Janeiro e Itaparica. Em depoimento ao autor, em entrevista por telefone, no dia 11 julho de 2018.

Além disso, as atividades do grupo caracterizaram-se pela interlocução direta com o público. Entretanto, uma ideia de público ainda carregada pela visão tradicional das Artes Cênicas e com atitude de vanguarda que oferece uma crítica radical, dentro de uma práxis de cultura na qual a produção artística é enviada e entregue a um destinatário. O que de certa forma sustenta essa atitude é a visão de transgressão que acompanhou as práticas por eles realizadas, reflexo dos indispensáveis posicionamentos políticos antagonistas e do questionamento ao funcionamento do conservador circuito local da arte.

Mas seria possível enquadrar essa produção como contranarrativa na semântica de José Luis Brea? O que significa dizer:

> não como uma ideologia anunciada ou como um programa de salvação do mundo, mas sobretudo como um contradiscurso, com disposição desconstrutiva, que desmantela e debilita os potenciais que supostamente sustentam e expressam o mundo estabelecido. (BREA, 2008, p. 21)

A leitura atenta do manifesto dá algumas pistas. O potencial de uma nova ordem está presente na segunda metade do manifesto, no momento em que os artistas deixam de contestar o agenciamento do mercado de arte na produção artística e fazem quatro propostas, que são:

> - Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e um clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e ideias.
> - Um trabalho que, antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.
> - Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.

> - Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto. (Manifesto Nervo Óptico)

Já a primeira parte do manifesto expressa um antagonismo, sem potencial de contranarrativa e dirigido ao mercado que naquele momento histórico vinha interferindo na produção do artista, segundo o Nervo Óptico. Entretanto, ao mesmo tempo em que criticam o dirigismo do mercado disparam outra crítica, direcionada agora aos colegas artistas, aos que trabalham sob encomenda. Devemos nos deter neste fragmento do manifesto para examinar o que os artistas anunciavam.

> Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona à demanda comercial. (Manifesto Nervo Óptico)

Essa diferença realmente existe? Pensemos na Capela Sistina, em *As Meninas* de Velázquez ou na produção dos artistas que pintam retratos, para citar apenas dois: Modigliani e Klimt. Por quanto tempo é possível se sustentar tal juízo moral? É difícil estabelecer parâmetros para relações um-a-um como normalmente são as relações entre galerista e artista, e galerista e comprador, pois essas transações estão alicerçadas em termos de mútua confiança e interesse. Essa cumplicidade em torno da distribuição beneficia tanto o galerista como o artista. Afinal, como coloca a artista Andrea Fraser (2008), “Não somos meros símbolos de recompensa do regime vigente: nesse mercado da arte, somos materialmente seus beneficiários diretos”. E sob a ótica do galerista de Los Angeles Jeff Poe (in THORNTON, 2008), o papel do galerista é de editor e conspirador, “(...) ajudamos a determinar o que é mostrado e como é mostrado, além de ajudar a colocar a arte em produção”.

Esta sempre foi de fato a dinâmica do sistema. Se a produção artística foi encomendada ou não, a princípio isso não representa nenhuma condição para maior ou menor valor, comercial ou ético, basta pensarmos na própria

História da Arte. E trazendo essa discussão para os dias de hoje fica evidente que essas condições de agenciamento e comissionamento só se ampliaram. Portanto, qual seria então o lugar de uma produção sempre agenciada, seriada e a serviço das grandes corporações do mundo da moda como o trabalho do artista Takashi Murakami, um dos maiores nomes da arte contemporânea japonesa e do sistema hegemônico? Ou de Beatriz Milhazes no Brasil ou David Hockney na Inglaterra, entre tantos outros?

Nesse processo de repúdio e contestação, o que ganha nitidez é a demarcação de um "nós" Nervo Óptico, que através do manifesto conquistou uma identidade para o grupo. Era um período de se definir posições, afinal, como explica Blanca Brites, o contexto histórico de unidade nacional pela redemocratização faria ressurgir nacionalmente afirmações de autonomia regional,

> E esse não foi um fenômeno exclusivo do Rio Grande do Sul, mas partilhado por outros estados, como Mato Grosso, Minas Gerais, e pela Região Nordeste. De certa forma, essa nova situação refletia os condicionantes da incipiente globalização, que dialeticamente trazia em si a valorização do seu contrário. (BRITES in GOMES, 2007, p. 141)

Gostaríamos de agregar um último dado para aclarar a sutil, mas importante, distinção entre as práticas antagonistas e as contranarrativas, pelo menos em relação ao Nervo Óptico, e antes de retomar a análise de *Quase uma Ilha* e o início da constituição da identidade da Galeria Península.

Em dezembro 1976, Carlos Asp, em resposta à pergunta "O uso do suporte não convencional restringe a aceitação da obra por parte do comprador?", deixa registrado um entendimento sobre a importância da experiência diante da obra, destacando outra função das práticas artísticas. A resposta de Asp, além de visionária, contribui à elucidação do que são as contranarrativas no sistema da arte e quando ocorrem. O artista se expressou da seguinte maneira:

> ...não existe este “uso de suporte não convencional”, pois o que se poderia dizer convencional como suporte quando até ideias não fixadas podem servir como manifestação artística. O que existe é a obra ou atuação ou acontecimento, e a vivência desta situação. Participar de um ato é maior que possuí-lo. No momento em que cessem as regalias de poder econômico para alguns, no sentido de possuidores únicos, uma maior inter-relação entre público e obra poderá se dar, visto que será necessário viver ao máximo o instante, o acontecimento sem a angústia de querer comprar a obra; elimina-se o silêncio posterior do isolamento com o único dono, a morte em vida da obra. (ASP, 1976)

Trinta anos mais tarde, no *Estatuto de Las Prácticas Artísticas en La Era del Capitalismo Cultural*, Brea, em sentido análogo, posiciona-se sobre as relações do artista, da obra e de sua propriedade, reinserindo a questão na importância da distribuição em comparação às transações de compra e venda.

> Quanto a qualquer outra forma de trabalho imaterial, as produções simbólicas tendem cada vez mais a ser disseminadas para o espaço público, não sob formatos comerciais (transação de objetos onerosos), mas sob economias de produção e distribuição. Até hoje, a economia da arte é, em última instância, mantida em um ato de comércio, troca com lucro que afeta a propriedade do objeto transferido. No entanto, tanto mais se acentue o caráter imaterial do seu modo de produção, as práticas de distribuição, nas quais não há nenhuma mudança em relação à propriedade do objeto e as transações financeiras, referem-se exclusivamente ao direito de acesso às informações que contém – ou seja, economias semelhantes àquelas que operam no campo do cinema, televisão, radiodifusão ou transmissão de música. A favor desse deslocamento, pesa indiscutivelmente a maior democratização dos processos de

> distribuição (em comparação com o mercado), e, sem dúvida, elas atingem mais destinatários. (BREA, 2008, p. 16)

A declaração de Asp não carrega um antagonismo histriônico ou uma transgressão violenta, seu relato enseja outras possibilidades para o sistema, destaca a complexidade entre a propriedade e a circulação do trabalho do artista. Asp não aceita como natural o funcionamento do mercado da arte.

As contranarrativas não são, portanto, relatos que tentam colidir com os relatos hegemônicos, com um *molotov* na mão, mas sim estratégias e posicionamentos que inoculam possibilidades e que penetram no sistema, obrigando-o a revisar, a incorporar, a expandir, promovendo sua gradativa transformação, lenta ou rápida, dependendo da estatura do agente e do circuito irradiador, ou simplesmente de quem fala e de onde fala.

Tomando a identidade como a capacidade de ação que estabelece um contorno próprio para as atividades promovidas por um conjunto de pessoas, gostaria de retornar a *Quase uma Ilha,* que a partir do contexto geoespacial selecionou artistas e exibiu trabalhos *site specifics*.

A geolocalização é a localização de um edifício, de um sujeito ou de um objeto em um sistema de coordenadas geográficas. Utilizar os dispositivos que trabalham com esse sistema, como os *smartphones* de milhões de pessoas em todo o planeta, implica o acesso preciso a uma determinada localização geográfica, já que as coordenadas de latitude e longitude conferem unicidade, na mesma medida em que as sequências do DNA atribuem a singularidade de um indivíduo. Mas enquanto o DNA define o ser, a geolocalização define o estar. Distingue o estar em algum ponto de todos os outros, confere especificidade. Entretanto, essa singularidade é insuficiente para transformar um espaço em lugar, como esclarece Yi-Fu Tuan,

> O que começa como um espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os lugares são centros aos quais atribuímos valor por dados experienciais ou onde satisfazemos necessidades

> biológicas, exatamente como os outros animais. (TUAN, 1983, p. 6)

Em 1991, o texto do filósofo francês Henri Lefebvre, *La Production de L'espace*, foi traduzido e publicado pela primeira vez em língua inglesa e, logo em seguida, geógrafos, sociólogos, teóricos da arquitetura, filósofos, artistas e historiadores da arte estadunidenses começaram a atribuir ao texto a capacidade de incitar discussões sobre um novo entendimento do espaço – tal como o lugar – como um conceito social e político, algo que produz e é produzido por relações sociais e econômicas, em vez de ser apenas um conceito geométrico, matemático ou geográfico. Emily Eliza Scott e Kirsten Swenson, no livro *Critical Landscapes: Art, Space, Politics*, defendem que o livro de Lefebvre foi responsável por uma virada espacial, *spatial turn,* nas discussões e práticas críticas que envolviam o espaço, aproximando, assim, a noção de espaço à noção de lugar e apontando, portanto, à complexidade da noção de *site* e contexto na arte contemporânea.

Sendo assim, cada pausa no movimento tornaria possível que uma localização se transformasse em um lugar, já que o movimento foi o resultado de um dado experiencial. A partir dessa hipótese, gostaria que imaginássemos juntos as sobreposições de espaço e lugar através da descrição de quatro trabalhos de *Quase uma Ilha.*

Na performance *Inundação* – filmada com um *drone* e apresentada como um vídeo na exposição –, Andressa Cantergiani caminhou, com um tecido azul de 30 metros de comprimento, pela antiga península dos primeiros 150 anos da cidade, aquela anterior aos aterramentos dos séculos XIX e XX. O tecido azul devolveu metaforicamente as águas do Guaíba ao seu perímetro original. Em *Farol Mauá*, Thiago Correia Gonçalves pintou a planta baixa de um gigantesco farol ficcional, ao lado da chaminé do Gasômetro, o que ocultaria a chaminé. Através desta provocação, o artista buscou ativar um diálogo sobre o controverso cenário de privatização do Cais Mauá, que a exemplo de outros projetos de reurbanização de cidades brasileiras foram aprovados pelos Conselhos das Cidades e pelos Escritórios de Planejamento Urbano, mesmo com forte rejeição da comunidade situada em seu entorno e expressivo descontentamento da população. Em *Porto*

Alegre, 1400, Leonardo Remor construiu um diorama vivo no jardim da Galeria Península, sujeito, portanto, às oscilações das condições climáticas. E através de um circuito de câmeras de vigilâncias, um recorte do diorama era exibido em um monitor posicionado no fundo da sala expositiva. O quadro era composto por um lago bucólico, com muita vegetação e com canoas mbyá-guarani ancoradas na margem, encenando um lago Guaíba anterior à conquista portuguesa.

Quase Uma Ilha permaneceu em exibição de 11 de dezembro de 2014 a 21 de fevereiro de 2015. Passadas duas semanas da abertura da mostra, a instalação *Porto Alegre, 1400* foi reposicionada na entrada da galeria. Decidiu-se tirar partido das mudanças de luz do diorama, dia e noite, e do fato de o trabalho estar em contínuo funcionamento, 24h/7dias transmitindo imagens em tempo real do jardim para a galeria.[22] Isso permitiu o acesso à mostra mesmo fora do horário de funcionamento do espaço expositivo.

Já em *Inconsciência Negra* ou *Acre, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Pará, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Rondônia, Roraima, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe e Tocantins Não Têm Feriado da Consciência Negra*, organizei uma quadrícula de escavação arqueológica na Praça Brigadeiro Sampaio [23] . No ano anterior, artefatos centenários foram encontrados na praça durante as obras de duplicação da avenida Padre Cacique. Neste mesmo local simulei uma escavação científica, cumprindo todos os protocolos arqueológicos – isolamento da área e uso de equipamentos específicos e, durante uma semana, fui abrindo uma cova de $1m^3$. Nesse processo, conversei com vizinhos e passantes que se aproximaram. Ao final, "descobri" uma máscara de madeira, que depois da "perícia" revelou-se como um molde para a produção de máscaras de flandres. A praça Brigadeiro Sampaio, renomeada assim durante a Velha República, era até então o largo da Forca. O trabalho discutiu as ressignificações dos espaços públicos operadas pelo urbanismo, que apaga a história da cidade, decidindo o que permanece e o que se exclui da memória coletiva. A apresentação do trabalho na mostra implicou a

[22] A fachada da Galeria Península era toda de vidro, uma grande vitrina.
[23] Esta é a praça localizada na frente da Galeria Península, o antigo largo da Forca.

organização de um painel que continha a documentação fotográfica da escavação, o molde de madeira encontrado e mapas que convidavam os visitantes a conhecer a quadrícula de interesse arqueológico, de onde fora retirado o artefato, fazendo com que a instalação funcionasse também como um convite para se abandonar a mostra e vivenciar a praça.

É preciso considerar as diferentes maneiras de experienciar dados que carregam esses trabalhos – sensório-motora, tátil, visual, conceitual – e interpretar espaço e lugar como imagens de sentimentos complexos, muitas vezes ambivalentes. Esses quatro trabalhos *site specific*, somados aos demais trabalhos da mostra coletiva – que ainda contou com outros dois trabalhos *site specific*, de Túlio Pinto e Gustavo Freitas –, sobrepuseram dados experienciais ao espaço geográfico da galeria, densificando a relação do espaço de arte com o seu contexto. A Península ganhou novas camadas, e não somente o letreiro do edifício ou sua característica geográfica do passado[24] eram as memórias de suas águas, de seus habitantes, de seus mortos, de seus progressos e de suas vergonhas que se tornaram visíveis através das ações, documentações, vídeos, fotografias e instalações da exposição.

Em outras palavras, o *sentido literal do site*[25] (KWON, 2002) que a noção de geolocalização carrega tornou-se insuficiente para categorizar esses trabalhos.

Referência nas teorias e crítica ligadas ao *site*, a pesquisadora sul-coreana Miwon Kwon esquematiza o tópico em três paradigmas: o fenomenológico (ou literal), o social/institucional e o discursivo. E antes de discorrer sobre as nuances dessa sistematização, Kwon alerta que "(...) o *site* da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento

[24] A antiga península do Centro Histórico de Porto Alegre hoje configura-se como uma ponta (uma punta), em razão dos sucessivos aterros da orla.

[25] "(...) A arte *site specific* inicialmente tomou o *site* como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. O trabalho *site specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho".

principal na concepção de um *site*". Nesse sentido, em *Quase uma Ilha,* as condições espaciais da localização da galeria deflagraram propostas que borraram a esquematização da autora, e os trabalhos *Inundação*, *Farol Mauá*, *Inconsciência Negra* e *Porto Alegre 1400* conceberam esse lugar como uma estrutura mais complexa, com dimensão histórica, articulando relações sociais, geográficas, políticas, urbanísticas, como também ligadas à memória. *Inundação* remeteu à topografia do passado, da península do centro histórico. *Farol Mauá* sublinhou a arbitrariedade das políticas públicas que dinamizam e/ou deterioram distritos. Em *Inconsciência Negra*, sobressaíram-se as questões articuladas em torno da memória, implicando apagamentos étnico-sociais. *Porto Alegre 1400* também apresentou preocupações étnico-sociais e, além disso, discutiu a situação institucional da galeria. Até esse momento, o jardim da galeria era fechado à visitação pública. E foi através de *Porto Alegre 1400* que ele foi apresentado aos visitantes, que puderam conhecer o diorama e o jardim. A dinâmica de funcionamento deste trabalho, em horário excedente às horas de visitação da Península, atraiu um novo público que pôde se aproximar dos eventos promovidos pelo espaço.

As teorias do *site* serão mais detidamente examinadas, logo em seguida, nos subcapítulos dedicados ao Arte Construtora, nos quais prosseguiremos em algumas reflexões sobre as práticas ligadas ao lugar.

Lucy Lippard, no capítulo "Being in Place", do livro *The Lure of The Local* (1997), mergulhou nas possibilidades de ativação da história de um lugar e, ao final, expôs a seguinte ideia: "Encontrar um lugar adequado para si mesmo no mundo é encontrar um lugar para si mesmo em uma história". *Quase uma Ilha* definiu e tornou pública a complexidade do lugar no qual a galeria se situava, inaugurando uma história própria para a Península. E as atividades dos artistas nessa mostra adicionaram sentidos, imagens... um imaginário a esse lugar.

De acordo com Bauman, na elaboração da identidade, "(...) experimenta-se com o que se tem. O problema não é o que se necessita para chegar lá, para atingir o ponto que se quer alcançar, e sim quais são os pontos que se podem alcançar dados os recursos disponíveis. E quais pontos merecem os esforços necessários para consegui-los". *Quase uma Ilha*

buscou na História, na Geografia Urbana e no planejamento urbanístico do Centro Histórico de Porto Alegre identificar-se com a comunidade dessa região e, assim, se diferenciou de todos os outros espaços comprometidos com a difusão da arte, engendrando uma identidade.

Foi a partir de *Quase uma Ilha*, que os artistas-gestores da Galeria Península começaram a considerar uma ideia semelhante como uma tarefa que deveria ser perseguida incessantemente, em vez de pensar esse lugar, subitamente complexo, como uma experiência única.

Responder às circunstâncias do lugar e pensá-lo enquanto um espaço social e político rapidamente se tornaria a missão da nova Galeria Península. E é essa complexidade que aparta essas práticas do fazer convencional, dos estúdios dos fazedores de obras, da prática de ateliê apartada do contexto. Pensar identidade, lugar, contexto são exigências indispensáveis para os nascentes espaços de arte, se o que se quer é o fortalecimento das relações entre os sujeitos e o lugar. Se o que se busca são momentos de comunicação capazes de criar tensão e entendimento, armadilhas e estranhamento, disseminação de ideias e diálogo.

Esta mostra coletiva, portanto, contribui também para elucidar a noção de contranarrativas, já que ela organizou um modo específico de enunciação que não estava disponível nos espaços institucionais, nem no mercado local. O que é importante na discussão das contranarrativas não é a capacidade de produção de discurso que reaja ou responda às narrativas hegemônicas, mas sim a possibilidade de compor um painel mais pluralista e polifônico ao trazer à tona outras narrativas.

Figura 1: Mostra coletiva *Quase uma Ilha*, dezembro de 2014. Galeria Península. No chão, escultura de Avatar Moraes. À direita, do fundo para a porta, instalação de Denis Rodriguez, desenhos de Gustavo Freitas, quadro de Adauany Zimovski e *Nadir* com pedra suspensa de Túlio Pinto. À esquerda, fotografias de Letícia Ramos, instalação de Matheus Walter e Virginia Simone e instalação de Thiago Correia Gonçalves. Foto e arquivo: Denis Rodriguez

Figura 2: Mostra coletiva *Quase uma Ilha*, dezembro de 2014. Galeria Península. No chão, escultura de Avatar Moraes. À esquerda, do fundo para a porta, desenhos de Gustavo Freitas, quadro de Adauany Zimovski e *Nadir* com pedra suspensa de Túlio Pinto. À direita, da porta para o fundo, quatro esculturas azuis de Rommulo Vieira da Conceição e objeto suspenso de Adrián Montenegro. Foto e arquivo: Denis Rodriguez

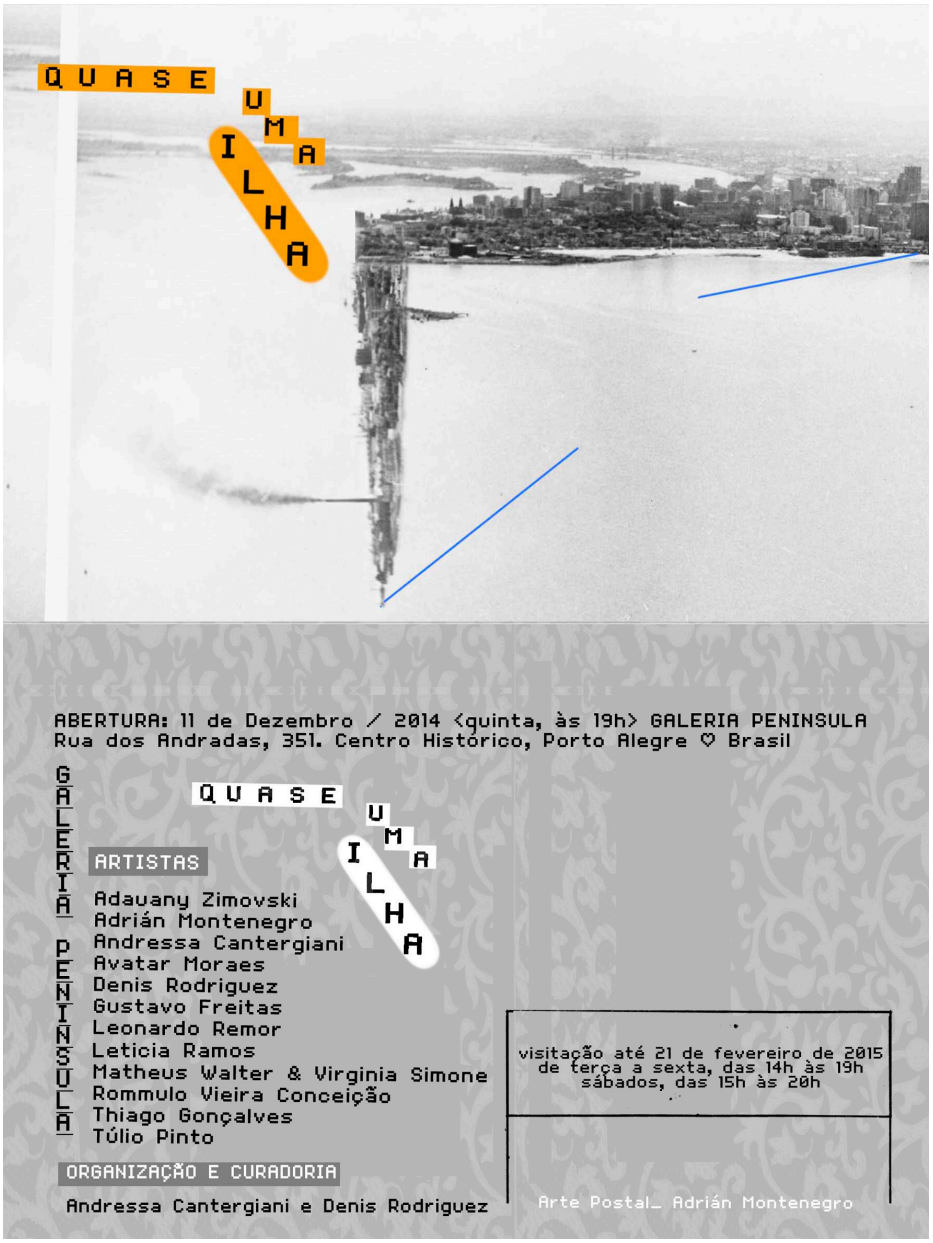


Figura 3: Um dos convites gráficos, na cor laranja, de Adrián Montenegro para a abertura de *Quase uma Ilha.* Arquivo: Denis Rodriguez

M A N I F E S T O

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos a necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial.

Não sômos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

O condicionamento ao mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

Propomos:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e idéias.
- Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.
- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.
- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto. .

Carlos Asp
Carlos Pasquetti
Clovis Dariano
Jesus R.G. Escobar
Mara Alvares
Romanita Martins
Telmo Lanes
Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, dezembro de 1976.

Página anterior, figura 4: O icônico Manifesto do Nervo Óptico, dezembro de 1976.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Abaixo, figura 5: O Nervo Óptico em pausa para o almoço em Alegrete.
Da esquerda para direita, Carlos Pasquetti, o motorista que levou o grupo até Alegrete, Telmo Lanes, Clóvis Dariano, Carlos Asp, Vera Chaves Barcellos, Romanita Disconzi e Mara Alvares.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 6: Still da planta baixa do projeto *Farol Mauá* de Thiago Correia Gonçalves.
Fotografia: Thiago Correia Gonçalves. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 7: Instalação *Farol Mauá* de Thiago Correia Gonçalves, apresentada em *Quase uma Ilha.*
Arquivo: Denis Rodriguez

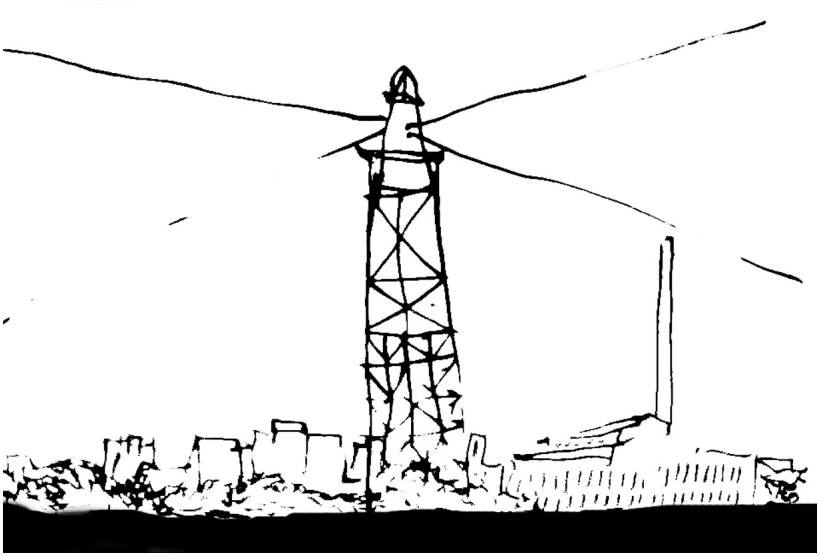


Figura 8: Croqui do projeto *Farol Mauá* de Thiago Correia Gonçalves.
Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 9: Stills do vídeo *Inundação* de Andressa Cantergiani, apresentado em *Quase uma Ilha.* Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 10: À esquerda, na fachada da Galeria Península, o monitor que transmitia em tempo real as imagens do jardim. *Porto Alegre, 1400* de Leonardo Remor. Pintura em tinta acrílica de Gustavo Freitas. Fotografia: Leonardo Remor. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 11: O diorama *Porto Alegre, 1400* de Leonardo Remor, posicionado no jardim da Galeria Península. Fotografia: Leonardo Remor. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 12: Detalhe do diorama *Porto Alegre, 1400* de Leonardo Remor. Canoas de madeira esculpidas por descendentes da etnia Mbyá-Guarani. Fotografia: Leonardo Remor. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 13: Escavação na praça Brigadeiro Sampaio, dentro do escopo do projeto *Inconsciência Negra* de Denis Rodriguez. Fotografia: Maria Montero. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 14: A instalação *Inconsciência Negra* de Denis Rodriguez. Fotografia: Leonardo Remor. Arquivo: Denis Rodriguez

1.2 A celebração do lugar e do deslocamento: Arte Construtora

Alguns lugares carregam uma memória histórica, outros alcançam um significado simbólico, outros ainda possuem nomes que se traduzem em imagens. Os lugares muitas vezes modulam significados amplamente conhecidos, compartilhados por comunidades e até mesmo por cidades, mas carregam também outros, particulares e escondidos, para os que desfrutam de uma maior intimidade com essas localidades. A Ilha da Casa da Pólvora, localizada no delta do rio Jacuí, guarda esses múltiplos sentidos ligados ao lugar, talvez por sua torre ser visível e destacada na paisagem das ilhas para quem se encontra no Centro Histórico de Porto Alegre, talvez por ter abrigado um paiol de armazenamento de pólvora e posteriormente o laboratório pirotécnico do Arsenal de Guerra. Em 1996, os artistas do Arte Construtora apropriaram-se dessa ilha e nela levaram a cabo uma série de melhorias e atividades. O projeto foi denominado com o mesmo nome da ilha e através dele examinaremos contexto, *site specific*, as relações entre indivíduo e lugar e os primeiros contornos e consequências das práticas articuladas em torno da noção de projeto.

O Arte Construtora foi um projeto que se deslocou no tempo e nas cidades. Esteve no Solar dos Câmara em Porto Alegre, em 1992, no Solar GrandJean de Montigny no Rio de Janeiro e no Parque Modernista em São Paulo, ambos em 1994. A intervenção na Ilha da Casa da Pólvora foi a última atividade realizada pelo grupo. Essas intervenções nunca aspiraram à permanência[26], o grupo esteve sempre articulado em torno das ideias de contexto, modificação e desaparecimento. À vista disso, será preciso diferenciar os múltiplos sentidos que se sobrepõem às práticas ligadas ao lugar, explorando as noções de *in situ*[27], *site* e intervenção urbana, conceitos contíguos que se contaminam nas práticas do Arte Construtora.

[26] "(...) é desimportante também que sejam efêmeras, e, aliás, a não permanência das intervenções é a própria razão de cada edição do projeto" (AMARAL, 2003).

[27] Sobre a noção de *in situ*, Daniel Buren explicava: "Meu trabalho é sempre colocado de maneira precisa e efetuado no lugar ('sur place')". Portanto, a ideia de *in situ* envolve a decisão por um lugar e a partir dele desenvolve-se o trabalho, sendo o mesmo ali apresentado. E complementava afirmando que "o objetivo é que o espectador experimente o trabalho alerta das condições do lugar e do tempo nas quais o trabalho foi produzido". Os trabalhos de Buren são sempre transitórios, por isso a importância da consciência da especificidade histórica da intervenção crítica, cuja eficácia estará sempre limitada a tempo e

O projeto foi criado pelos artistas Fernando Limberger, Elaine Tedesco, Lucia Koch, Élcio Rossini, Nina Moraes, Luísa Meyer, Marijane Ricacheneisky e Jimmy Leroy. Com vontade de trabalhar juntos por um período determinado de tempo, o grupo explorou lugares não destinados à arte, propondo intervenções e um diálogo constante com o público, que (re)descobriu esses lugares, mediados pela presença dos artistas. Em outras palavras, os integrantes do grupo entendiam suas atividades, da concepção à apresentação, como intersubjetivas – de partilha, de colaboração e de participação.

Os artistas nunca se perceberam enquanto um coletivo, agrupavam-se sempre em torno do projeto a ser desenvolvido. As tarefas não eram fixas, flutuavam conforme a disponibilidade e a proximidade do *site* sob intervenção. Por exemplo, na intervenção do Solar dos Câmara, Marijane Ricacheneisky integrava a equipe de restauro do solar, e com a ajuda de Lucia Koch, que ainda morava em Porto Alegre, dispararam e concentraram num primeiro momento as articulações para a viabilização da intervenção. Em relação a *Casa Modernista*, Fernando Limberger, Lucia Koch e Nina Moraes residiam em São Paulo e assim atuaram como organizadores e coordenadores desse evento.

Sobre *Ilha da Casa da Pólvora*, Élcio Rossini e Elaine Tedesco produziam no cais do porto o espetáculo *Parque Extremo de Diversões* (1995), e a partir desse vínculo continuado com o cais surgiu a vontade de ocupar a ilha situada bem em frente à entrada do galpão onde trabalhavam. Élcio e Elaine foram os coordenadores e produtores executivos dessa edição.

Para o projeto da Ilha da Casa da Pólvora, os artistas do Arte Construtora convidaram outros quatro artistas – Rochelle Costi, Mima Lunardi, Marepe e Carlos Pasquetti, além de três críticos, Aracy Amaral, Felipe Chaimovich e Lorenzo Mammi. Juntos eles exploraram o potencial simbólico de uma ilha e seu forte apelo poético para quem vive em Porto Alegre. A ocupação começou com a produção de infraestrutura para o

---

lugar particulares. Noção próxima ao *site* literal, fenomenológico da teoria do *site* de Kwon, entretanto o artista destaca duas características essenciais: a primeira, a exigência de ser feito no local (não pode ser pensado e trazido, tem de ser produzido), e, na segunda, ele ressalta a importância da temporalidade da produção, pois fora dessa temporalidade o trabalho poderia perder eficácia (POINSOT, 1991).

acesso ao local, como a construção de um píer, de passarelas, além da abertura de trilhas e do recolhimento do lixo trazido pela correnteza do rio. Cerca de 800 pessoas visitaram a ilha nos dois únicos dias em que esteve aberta à visitação pública – 23 e 24 de novembro de 1996 –, mobilizados também pela chance de se conhecer um lugar inacessível, que integra o concorrido panorama do pôr do Sol do Guaíba. Essa intervenção, em conjunto com as demais, permite inscrever as atividades do Arte Construtora como marco para as discussões sobre *site specificity* tanto na cidade de Porto Alegre quanto em âmbito nacional. Ações que reestruturaram a percepção de um espaço dado e injetaram a singularidade do lugar na semântica das propostas artísticas.

1.2.1 Solar dos Câmara: intervenção *site specific*

> "O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar."
> Michael Heizer

A primeira intervenção ligada ao *site* do Arte Construtora, a ocupação do Solar dos Câmara[28], realizada no ano de 1992, antecedeu em dois anos o primeiro Arte/Cidade[29] (BRISSAC PEIXOTO, 2002), tradicional marco das instalações em sítio específico, como também das intervenções urbanas no Brasil. A década de 1990, sobretudo na cidade de São Paulo, foi marcada por intervenções expandidas no espaço público, diferentemente do final dos anos 1970 e início dos 1980, quando as intervenções eram políticas e pontuais, e se davam em monumentos públicos ou praças, como nas ações do grupo 3 NÓS 3, formado pelos artistas Mário Ramiro, Hudnilson Jr. e Rafael França.

[28] O Solar dos Câmara está localizado na rua Duque de Caxias, 968, centro de Porto Alegre. É uma edificação de 1824, sendo reconhecida como o mais antigo prédio residencial da capital gaúcha. No ano de 1963, a casa foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e, em 1981, adquirida pela Assembleia Legislativa, vizinha ao imóvel. O processo de sua restauração ocorreu entre 1989 e 1993, quando o prédio foi requalificado como um espaço cultural.

[29] A escala e a abrangência do Arte/Cidade implicavam o envolvimento de múltiplos agentes ligados à cultura e ao urbanismo. É importante destacar a correalização da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, gestão do arquiteto Ricardo Ohtake, nas duas primeiras intervenções. Como também o caráter multidisciplinar do evento, que exigiu a articulação permanente entre arquitetos, artistas, técnicos e agentes públicos.

Durante os anos 1990, São Paulo assistiu a uma série de apropriações de espaços urbanos em ruínas ou abandonados. O exemplo mais notório dessas intervenções foi o Arte/Cidade, que contou com quatro edições, soma idêntica às edições do Arte Construtora. A primeira, em 1994, ocupou um matadouro desativado, que hoje abriga a Cinemateca Brasileira, na Vila Clementino. Essa intervenção guarda características equivalentes à ocupação do Solar dos Câmara. Ambas implementaram um projeto artístico em uma área circunscrita por muros e com reconhecido valor histórico pela comunidade, ocupando áreas internas e externas dos prédios tombados e com períodos de visitação aproximados. Entretanto, enquanto o matadouro estava desativado e em ruínas, o Solar dos Câmara passava por um processo de restauro.

Outra importante distinção é o fato de o Arte/Cidade não ter sido um projeto concebido e articulado por artistas. Sua concepção e sua organização contavam com produção executiva e recursos de um grande evento, oriundos de fontes públicas e privadas. E foi coordenado pelo crítico e curador Nelson Brissac Peixoto. Já os projetos do Arte Construtora sempre foram autogestionados, com divisão de tarefas entre os artistas e sem financiamentos – exceto *Ilha da Casa da Pólvora*, que foi parcialmente financiada com recursos públicos do FUMPROARTE. A moeda corrente entre os artistas do Arte Construtora era a gestão de permutas e a organização de força de trabalho para a realização do projeto, através da coordenação de um cronograma no qual todos pudessem efetivamente participar, incluindo amigos e familiares. Disso decorre característica essencial: o seu perfil de agrupamento circunstancial em torno de projeto. Ser definido como um grupo foi apenas uma contingência semântica, pelo simples fato de trabalharem juntos na viabilização de suas ocupações[30].

A segunda edição do Arte/Cidade aconteceu no topo de três edifícios do centro de São Paulo, na região do Viaduto do Chá. A mudança de contexto inseriu a ideia de deslocamento à condição do *site*, pois as intervenções objetivaram um transitar entre edifícios (KWON, 2004, p. 29),

[30] Aqui uso esta palavra apenas em substituição à palavra projeto. Cláudia Paim circunscreve os eventos promovidos pelo Arte Construtora como ocupações. Ver *Espaços de Arte, Espaços da Arte:* perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90. Dissertação de Mestrado da UFRGS, defendida em 2004.

possível apenas por percursos a pé, contestando o modelo de crescimento da cidade que a partir do pós-guerra teve o automóvel como parâmetro de escala. O evento permitiu distintos pontos de vista do *site* interferido. Nesse sentido, verificamos correlação direta entre essa edição e o escopo do projeto Arte Construtora. Foi em torno das ideias de deslocamento e de percurso que os artistas do grupo se reuniam e se separavam. Em entrevista ao Segundo Caderno de *Zero Hora*, em 18 de novembro de 1996, Elaine Tedesco explicava ao jornalista Eduardo Veras: “Além do percurso na própria ilha, o deslocamento de uma cidade para outra faz parte do projeto, porque é no trajeto que nos desocupamos para ocupar um novo espaço”.

O aumento da complexidade das intervenções promovidas pelo Arte/Cidade nos anos de 1998 e 2002, inseriram definitivamente o projeto na escala da megalópole, apartando-o de possíveis correlações com o Arte Construtora. Essas edições, ambas posteriores a *Ilha da Casa da Pólvora,* desenvolveram-se ao longo de ramais ferroviários, incorporando extensas áreas urbanas degradadas. A edição 3 ocupou uma região de 5km, partindo da região da Luz, estendendo-se até uma região conhecida como Parque Antártica e atingindo a antiga fábrica Matarazzo, hoje um complexo cultural privatizado denominado Casa das Caldeiras. E a última intervenção, a edição 4, deu-se em ampla zona industrial e ferroviária da Zona Leste, bem próximo de onde hoje se localiza o Sesc Belenzinho. O que esteve em jogo nessas edições foi a problematização do uso e do destino das antigas áreas industriais e ferroviárias e sua conservação ou não como patrimônio histórico da cidade. Entretanto, hoje, passados mais de 20 anos das primeiras intervenções, percebemos que o legado do Arte/Cidade foi a substituição dos antigos padrões urbanos ligados ao mundo do trabalho industrial para a renovação da cidade através da criação de complexos culturais que favoreceram a descentralização das atividades artísticas do eixo paulista Jardins-Pinheiros, propiciando novas convivências sociais no meio urbano. Ao atingir essa escala agigantada, em ambiente urbano, a compreensão do Arte/Cidade demanda a utilização de critérios específicos que se somam às noções de *site*. Entra em cena a precisão da nomenclatura intervenção urbana.

> [...] as intervenções tendem, portanto, a não ser locais, mas a abranger áreas mais amplas, a partir dos territórios configurados pelos sistemas de transporte e comunicações e pelas grandes operações urbanas. Trabalhando na interseção desses diferentes dispositivos, nos intervalos surgidos no tecido fragmentado e nos fluxos descontínuos da megalópole. (BRISSAC PEIXOTO, 2002)

Como ocorrência análoga às edições 2, 3 e 4 do Arte/Cidade, portanto dentro do enquadramento de Brissac Peixoto de intervenção urbana, é que propomos a compreensão do evento *Ilha da Casa da Pólvora* do Arte Construtora.

1.2.2 *Site* e intervenção urbana. Reconhecendo genealogias

É tarefa dos pesquisadores nunca estarem satisfeitos em definir ou conceituar um acontecimento, revendo constantemente a produtividade de uma nomenclatura. Reconhecer uma genealogia implica fazer escolhas, ela é o resultado do recorte do pesquisador. Para onde ele olha? E para qual contexto? Local? Sul-Americano? Ocidental? Global? Portanto, seria mais correto discutir genealogias e não uma única. Entretanto, é preciso reconhecer que alguns movimentos possuem marcos internacionais que inauguraram discussões e que, ao longo dos anos, foram contaminando os circuitos periféricos do sistema hegemônico.

A partir do levantamento de dados em dois sistemas de bibliotecas, o SBU da UNICAMP e o SABI da UFRGS, o primeiro integrado a uma rede internacional de bibliotecas e o segundo interligando apenas as diferentes bibliotecas da universidade, constatamos uma grande lacuna bibliográfica sobre as experiências artísticas na cidade – no espaço público ou em áreas industriais abandonadas – empreendidas em escala mais ampla, sobretudo no recorte temporal entre 1978 e 1994, em âmbito nacional e internacional. Além disso, os estudos que tratam o grafite, as performances e situações em espaço público como intervenções urbanas vêm dificultando o

enquadramento e a organização dessa categoria que reequaciona o espaço urbano. Ocorre, ainda, que a nomenclatura "intervenção urbana" exige sempre a consideração de dimensões – do espaço, da cidade e da coordenação de esforços coletivos para a sua implementação. O fenômeno macroeconômico da desindustrialização, cujas primeiras ocorrências manifestaram-se nas economias desenvolvidas, talvez seja uma das respostas para esses países serem a gênese dessas práticas.

A genealogia das intervenções urbanas confunde-se com a das intervenções ligadas ao *site.* Nesse sentido, a *Land Art* representa o ponto de convergência das duas noções, já que é o início das práticas que problematizaram o *site*. Mesmo sendo trabalhos conceituais em grande escala, *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, no lago Great Salt, 1970; *Valley Curtain*, de Christo e Jeanne-Claude, Colorado, 1972; *Lighting Field*, de Walter de Maria, New Mexico, 1977; *Roden Crater*, de James Turrell, Arizona, 1977; *A Line and Tracks in Bolivia: An Eleven Day Walk Crossing and Re-crossing a Lava Plain*, de Richard Long, Atacama, 1981, estes evidentemente não carregam o índice urbano e portanto se apartam da especificidade exigida pela nomenclatura "intervenção urbana".

Para o conceito de intervenção urbana no campo da arte[31], os trabalhos *Affichages Sauvages*, de Daniel Buren, Paris, 1968, e *Splitting*, de Gordon Matta Clark, Nova Jersey, 1974, seriam antecedentes com vinculação mais precisa, pois foram executados em ambiente urbano, produzindo novos sentidos para os espaços interferidos. Contudo, Martin Beck atribui à curadora e produtora cultural Alanna Heiss a organização das primeiras exposições em espaços públicos e em áreas de desindustrialização. Beck (in AULT, 2002) revela que "Desde o início dos anos 1970, Heiss organizou uma série de projetos desafiadores e exposições em prédios abandonados e subutilizados por toda a cidade [*Nova York*], incluindo a *Clocktowe*r e a ponte do Brooklyn".

[31] No campo da Arquitetura e Urbanismo, a terminologia intervenção urbana é de uso funcional, com perspectiva de permanência, ligada à requalificação de áreas urbanas e raramente implica a contabilização de intervenções artísticas – consideradas como efêmeras ou temporárias.

Alanna Heiss rapidamente tornou-se uma figura proeminente do movimento dos *espaços alternativos*[32] nos Estados Unidos. Em 1971, ela fundou The Institute for Art and Urban Resources, que organizou uma série de exposições em edifícios e plantas industriais abandonadas, espaços públicos negligenciados e deteriorados em Nova York. A primeira exposição organizada pelo Instituto foi *Under the Brooklyn Bridge*, em português *Sob a Ponte do Brooklyn*, organizada por Heiss e Gordon Matta-Clark e que contou com a participação dos artistas Carl Andre, Sol LeWitt e Dennis Oppenheim com instalações e proposições para os espaços vazios, deteriorados sob a ponte.

No entanto, foi em 1976 que as atividades de produção cultural de Heiss atingiram seu clímax com a exposição *Rooms*, que marcou a inauguração do P.S. 1 de Nova York. Nesse sentido, Beck relata que

> (...) a exposição *Rooms*, exibida no verão de 1976, no P.S.1, (...) ocupou um antigo prédio de uma escola pública fechada em 1963 pelo Conselho de Educação de Nova York e transformada em um local cultural sob a coordenação de Alanna Heiss. (...) os trabalhos ocuparam cada metro quadrado do espaço, do telhado ao porão, das salas de aula aos armários. A maioria dos artistas respondeu e integrou o estado dilapidado do edifício na história específica da proposição apresentada. (BECK in AULT, 2002, p. 257-258)

As intervenções urbanas propostas por Heiss são consideradas como matrizes desta noção no contexto estadunidense. E a elas filiam-se tanto o projeto Solar dos Câmara como o Arte/Cidade de Brissac Peixoto.

Entretanto, se pensarmos o projeto Arte Construtora como um todo, em suas quatro edições, verificamos filiação direta ao projeto *The Floating Museum*[33] (*Museu Flutuante*) da artista californiana Lynn Hershman Leeson,

[32] Até o início dos anos 1990, a noção *espaços alternativos* na língua inglesa carregava a negação institucional. Espaços que se opunham ao *white cube*, às paredes brancas dos "espaços neutros" dos museus e galerias de arte comerciais. E o movimento dos espaços alternativos abarca todas as exposições realizadas fora do cubo branco.

[33] Quero sublinhar a dupla conotação da palavra flutuante, *floating* em inglês. A primeira, relaciona-se à ideia de suspenso na água ou no ar, e a segunda, de uma localização não

operante entre os anos de 1975 e 1978. *The Floating Museum* foi um projeto pioneiro – sem precedentes na história da arte contemporânea norte-americana, que comissionou artistas para a criação de instalações em paisagens rurais, em edifícios públicos, em áreas degradadas abandonadas, pelas ruas da cidade, em pátios de prisões... enfim, encorajava os artistas a fazerem uso de expressões artísticas não tradicionais na época, como o vídeo, a performance e as instalações pensadas para o lugar. O *Museu Flutuante* de Lynn comissionou cerca de quatrocentos novos trabalhos dos seguintes artistas: Michael Asher, Eleanor Antin, Gordon Matta-Clark, Robert Harris, Judith Barry, Terry Fox, a própria Lynn Leeson, entre tantos outros.

Duas características essenciais do *The Floating Museum*, além do deslocamento por geografias, foram a reciclagem dos materiais encontrados nos lugares sob intervenção e a consideração dos aspectos estruturais desses mesmos lugares. O projeto levava os artistas para trabalharem no espaço público ou em zonas privadas abandonadas/negociadas com o objetivo de transformar esses lugares em exposições temporárias.

O *Museu Flutuante* foi uma estrutura colaborativa, autogestionada, que funcionou como uma espécie de clube, no qual os próprios artistas contribuíram com doações para a viabilização das atividades.

Se tomarmos o conjunto de intervenções do Arte Construtora, existe um extenso campo comum entre o *Museu Flutuante* e o projeto brasileiro. Entretanto, quando consideramos isoladamente a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora, percebemos que o Arte Construtora não pode ser dissociado das estratégias da *Land Art*, como também das novas práticas ligadas ao paisagismo e à arte do meio ambiente [*environmental art*[34]] no Reino Unido. Nesse sentido, é preciso destacar o pioneirismo dos jardins de poesia concreta do escocês Iam Hamilton Finlay – *Little Sparta*, 1966, e os primeiros trabalhos efêmeros de Andy Goldsworthy, a partir de 1976.

Portanto, é crucial explorarmos a singularidade da orientação à paisagem da intervenção *na Ilha da Casa Pólvora*, mesmo em território

---

determinada. Essa multiplicidade de localidades encontra equivalência no deslocamento, característica constitutiva do projeto Arte Construtora.

[34] Compreende as práticas artísticas que se apropriam exclusivamente de elementos naturais para a organização de intervenções efêmeras no meio natural.

urbano, uma particularidade incomum das intervenções urbanas e sem precedentes na historiografia da arte contemporânea brasileira.

1.2.3 Instalações na natureza. A Ilha da Casa da Pólvora

A atividade da natureza teve papel central para a articulação dos trabalhos na ilha. Os artistas incorporaram a natureza como força determinante dentro da espacialidade do *site* interferido*,* como nas ações da *Land Art.* Mas trilharam um outro caminho, evitaram as operações de poder sobre a natureza. Jogaram com o espaço dado, imiscuíram-se no domínio natural. Se observarmos a História da Arte, podemos claramente perceber dois modelos tradicionais de comportamento dos artistas em relação ao meio ambiente[35].

O primeiro é o modelo instrumental, que decorre do desejo de colonizar o território. Nele, o artista quer dominar a natureza através dos conhecimentos científicos e tecnológicos, como nos trabalhos de Robert Smithson, Nancy Holt ou James Turrell. Tomemos como exemplo *Spiral Jetty*, um trabalho que envolveu tecnologia de aterramento para a construção de uma espiral de pedras no lago Great Salt em Utah. A viabilização do trabalho só foi possível devido ao substancioso aporte financeiro da mecenas por trás de Smithson, a galerista Virginia Dwan, herdeira da transnacional 3M. Dwan foi a grande incentivadora da *Land Art* norte-americana e comissionou a maioria dos artistas do movimento, incluindo Michael Heizer. Consideremos, ainda, os outros dois exemplos citados do modelo instrumental *Sun Tunnels* (1973-1976), de Nancy Holt, no qual a artista fez uso de técnicas de cimento armado da construção civil para criar quatro cilindros de concreto de 5,5m de comprimento por 2,8m de diâmetro. Os *Túneis de Sol* do Deserto da Grande Bacia, uma extensa e desoladora região localizada em sete estados estadunidenses, foram organizados em formato de cruz aberta e alinhados para enquadrar o Sol no horizonte durante o

[35] Perspectivas apresentadas pela pesquisadora norte-americana Amanda Boetzkes (2010), nas quais ela divide as atitudes dos artistas em relação à natureza entre instrumentais e românticas. A teórica, através desses dois modelos de trabalho, pondera sobre as implicações éticas da arte realizada na natureza.

solstício de verão e de inverno. Também com cimento armado, *Roden Crater*, um projeto ainda em desenvolvimento de James Turrell, iniciado em 1977, vem edificando túneis e aberturas num vulcão extinto, com o objetivo de promover diferentes percepções da luz aos visitantes.

O segundo modelo é o romântico, que envolve a fantasia do não pertencer, como nas pinturas dos artistas viajantes; ou a possibilidade de retorno a um estado de envolvimento contínuo com a natureza – enquadram-se aqui todas as práticas artísticas ligadas a representação da paisagem, da pintura à fotografia, como também os atos de presença da performance, desde o recorte corpo e paisagem até as instalações contemporâneas, como *Riverbed* de Olafur Eliasson.

Os trabalhos apresentados na Ilha da Casa da Pólvora escapam ao binarismo do modelo proposto por Boetzkes, não são práticas românticas nem de poder. No trabalho *Silêncio,* Fernando Limberger instalou "(...) doze pequenas caixas quadradas de madeira e papelão, dispostas irregularmente dentro do recinto de quatro paredes já desprovidas de telhado, e atuando elas como um contraponto ordenador de espaço envolvente, de densa vegetação da Casa da Pólvora" (AMARAL, 2003). Cada caixa continha um único pigmento de cor. Cores que permitiram uma melhor percepção do espectro de verdes naturais que compunham esse *site*, como também interferiram na experiência com a arquitetura em ruínas. Ao articular vegetação, arquitetura, formas geométricas e planos de cor, o artista funcionalizou a natureza, transformando-a em matéria viva, elemento organizador de um plano.

A transformação da natureza por meio da ação humana e o modo como ela reage diante dessa intervenção integram o quadro final das ações propostas por Limberger. Um quadro sempre em processo, se levarmos em consideração que a intervenção humana é pontual e temporal, mas a resposta da natureza, por outro lado, é contínua, precária e mutável.

Silêncio inaugura uma produção que posteriormente será denominada pelo próprio artista como caixas cromáticas. Essas intervenções cromáticas na paisagem tornaram-se estratégia frequente na produção de Limberger a partir de *Ilha da Casa da Pólvora.* Esse recurso de se introduzir cores e formas geométricas em paisagens naturais e parques urbanos, como

também no sentido contrário, fragmentando a natureza em porções geométricas e contrastando-a com a arquitetura das instituições de arte, ressalta o aspecto organizador da interferência humana na natureza e expõe a ampla de gama de possibilidades do paisagismo. Convoca-nos também a repensar a polaridade: cultura e natureza, nos obrigando a reconhecer que a natureza sempre excede as representações e os discursos.

Operar na natureza normalmente implica um ato de presença invasor, reorganizador e contaminante [o homem e seus hábitos de consumo, suas arbitrariedades e seus desejos de conforto e segurança] que rompe com o equilíbrio do ciclo natural em funcionamento. Em *Ilha da Casa da Pólvora*, os artistas decidiram trabalhar prioritariamente com o que a natureza oferecia. Luísa Meyer gastou seus dias na intervenção fincando taquaras no leito raso de um Jacuí bastante assoreado. Num segundo momento, resultado de um lento processo, ela fixou peças de cimento em tons vermelhos nessas taquaras, condicionando nossa visão à percepção das vazantes e cheias do rio. O Guaíba se demonstra plácido e imóvel na maior parte do tempo, e a ação da artista nos ofereceu a oportunidade de perceber que essa movimentação é frequente e expressiva – não apenas nos dias de tormenta ou fortes chuvas, quando nos alarmamos com a variação do nível das águas na orla urbana. A instalação, nas palavras da artista, teve como desejo explorar a perda de escala dos objetos inseridos na água em relação às montanhas ou à cidade que integravam o último plano da paisagem.

> O trabalho *Migração* surgiu para compor como um 3D com Porto Alegre ao fundo uma brincadeira. Na verdade, sempre fui fascinada por paisagens, ali tinha algo emocional que eu precisava resolver, aquele fato de a "maré subir/descer", alguma hora a água cobriria os objetos. Foi uma verdadeira aventura executar a instalação. As peças eram superpesadas e em grande número, além disso foi preciso comprar uma roupa especial para não ter contato com a água contaminada do Guaíba.[36] (MEYER, 2017)

[36] Luísa Meyer, em entrevista ao autor, em agosto de 2017, por correio eletrônico. Além de troca de mensagens por WhatsApp, em setembro do mesmo ano.

Tanto em *Migração* quanto em *Silêncio*, o que é crucial são as percepções das condições transientes do meio natural nas instalações – o movimento das águas, o crescimento da vegetação, a variação das condições de luz e clima. Características que se estendem aos trabalhos *Casa Própria*, de Lucia Koch, e *Ciranda*, de Rochelle Costi.

Ao decidir se abrigar na casa do último morador da ilha e ali instalar filtros coloridos em algumas janelas – e principalmente na que avistava uma Porto Alegre estática e silenciosa, Koch elaborou uma situação que deveria ser experimentada singularmente no aqui-e-agora, característica do modelo fenomenológico das instalações *site specific.* Nesse modelo, a experiência corporal vivenciada é indissociável do lugar. E é precisamente essa inseparabilidade de lugar e experiência que aproxima o *site* fenomenológico ao conceito de *in situ* de Buren.

Como Buren, Lucia Koch projeta e movimenta sombras e luzes coloridas que transfiguram superfícies. A depender da hora em que se visitava *Casa Própria* e das múltiplas posições de onde se podia experienciar o trabalho, projeções eram feitas e desfeitas diante dos olhos, e relações variadas eram estabelecidas entre o ato de ver e aquilo que era visto, como se a intervenção pontuasse continuamente a impermanência, sublinhando o sentido existencial da observação da luz. O filtro monocromático instalado alterava a atmosfera do espaço e destacava o *skyline* de Porto Alegre. A utilização da cor como filtro tem sido estratégia frequente nas produções da artista desde então.

Nas caixas cromáticas de Limberger, a cor também é elemento-chave, de materialidade tátil, pigmento; enquanto nas instalações de Koch ela é gasosa, ritmada e evanescente.

Ao longo dos anos, através do uso de filtros e anteparos, Lucia Koch convoca o público a desfrutar de uma experiência com a luz, a vivenciar a relação entre dispositivo e efeito. Nas palavras da pesquisadora Mônica Zielinsky, “Lucia busca em seu trabalho criar estratégias de experiências relacionais. Sua atenção primordial é o sujeito afetado sensorialmente e, neste processo, ele será levado, pela proposta da artista, a recusar a percepção fixa e estável das coisas”.

Já o trabalho *Ciranda*, de Rochelle Costi, exigia a experiência com um outro elemento: o vento. Ele ativava a instalação que antes existia apenas como roupas inertes no chão – que reforçavam o abandono da ilha. Sem o vento, o trabalho estava incompleto. Em *Ciranda*, a artista se apropriou tanto das roupas e taquaras encontradas na ilha quanto de sua condição climática, orquestrando um "(...) baile contínuo ao sabor do vento. Peças rotas, desfeitas pelo uso e abandono, e, de repente, praticamente resgatadas" (AMARAL, 2003).

A ação do vento permeia o ar com o tom da incerteza, é o instante insuflado que conserva a completude da instalação. No instante seguinte ela está desfeita, e refeita, e desfeita novamente... ao sabor de forças que escapam ao controle da artista.

O vento recomeça balançando galhos e movimentando vultos, e uma atmosfera espectral se estabelece. Elaine Tedesco se apropria do vento e de um lote da ilha para ali introduzir um novo elemento, obtendo um efeito insólito. O elemento é duplicado, triplicado... ao final, um conjunto de seis mosqueteiros são suspensos e fixados às árvores. O que se produz é uma relação onírica, uma fantasmagoria[37], em sentido análogo à instalação *Ciranda* de Rochelle Costi.

Com os espectros sobrevoando a ilha, Elaine apontou para possibilidades perceptíveis etéreas e materiais ao mesmo tempo – resgatando a apreensão metafísica da experiência com a natureza.

Como partilhar com o outro a experiência disparada pelo vento? O que se move agora, moveu-se de maneira semelhante ontem? O registro da memória é engendrado pelo instante da presença. Diferentemente das experiências controladas e condicionadas em espaços institucionais da arte, tirar partido da natureza é adentrar no domínio de experiências únicas. A subjetividade vaga junto com o vento.

Diante desses trabalhos, podemos assumir que a potência das práticas artísticas de *Ilha da Casa da Pólvora* residiu precisamente na escolha do lugar sob intervenção, onde produziram instalações em uma experiência fluida, movediça, que dependia tanto das intenções dos artistas

[37] Não no sentido de Benjamin, mas em seu sentido impróprio, como aparência que produz na mente uma impressão fugidia.

quanto da intermitência das condições climáticas e do atravessamento da natureza, como do envolvimento e do movimento do visitante.

Esse mover-se entre discursos e práticas organizou um novo sentido para o *site*. “O que significa que agora o *site* (...) não é uma coordenada em um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista” (KWON, 2002).[38] E no caso da *Ilha* também pela passagem do público.

A narração de alguns dos trabalhos de *Ilha da Casa da Pólvora* teve por objetivo ressaltar diferentes ocorrências da teoria do *site* em um único evento. Os três paradigmas da teoria de Miwon Kwon podem ser percebidos nas diferentes propostas instalativas, como também poderíamos compreender o conjunto dos trabalhos da *Ilha* como o *site* discursivo de Kwon, embora o *site* de intervenção (físico) e o *site* dos efeitos/recepção (discursivo) sejam o mesmo e não afastados, como na exemplificação da autora, ao descrever o trabalho *On Tropical Nature* de Mark Dion. Entretanto a própria autora nos apresenta a saída para essa sobreposição de paradigmas:

> (...) a definição operante de *site* foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual. Mesmo se o domínio de uma formulação particular de *site specificity* emerge em um momento e desaparece em outro, as mudanças, todavia, nem sempre são pontuais ou definitivas. Desse modo, os três paradigmas de *site specificity* que esquematizei aqui – fenomenológico, social/institucional e discursivo –, embora apresentados de forma cronológica, não são estágios em uma trajetória linear de desenvolvimento histórico. Preferivelmente são definições que competem entre si, sobrepondo-se uma à outra e operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje (ou mesmo dentro de um projeto específico de um artista). (KWON, 2002, p. 30)

[38] Fragmento da elaboração de Kwon sobre o *site* discursivo.

A todos esses deslocamentos é preciso adicionar um outro: o deslocamento de barco para acessar a ilha. Este acesso só foi possível através de transporte hidroviário a partir do cais Mauá, especialmente organizado pelos artistas. Ao chegar na ilha, o visitante se deparava com algumas trilhas abertas e um único mapa[39], que continha a localização dos trabalhos que estavam espalhados pelo amplo espaço de intervenção. As possibilidades de circulação e de desvendamento do *site* eram múltiplas, o que exigia um envolvimento mais ativo do visitante, que se via obrigado a encontrar as obras. Além disso, por vezes, era difícil se definir onde começava um trabalho e quando se apresentava simplesmente o lugar. As instalações borraram, portanto, as relações entre lugar e obra, o que resultou na intensificação da relação entre o sujeito e o lugar.

O evento *Ilha da Casa da Pólvora* foi um lugar à espera de narrativas sobre sua existência, aberto à imaginação, induzindo a situações intensificadas de encontro e de socialização. Foram apenas dois dias. Somente algumas horas capazes de gerar memórias de reconhecimento mútuo e que permitiram emergir a certeza de que o valor da arte está nas "(...) configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas de subjetividade política" (RANCIÈRE, 2009). Nesses acontecimentos, os artistas são efetivamente capazes de conectar pessoas e lugares.

Segundo Lucy Lippard,

> os maiores desafios para os artistas atraídos pelo local[40] são: o equilíbrio entre tornar acessível a informação sobre o lugar e torná-la visualmente provocativa; as propostas devem satisfazer aos artistas e também aos participantes; inovar, não pelo mero interesse de inovação, tampouco para ampliar sua reputação artística ou massagear o próprio ego, mas sim para escalar um novo grau de coerência e beleza para o lugar sob intervenção. (LIPPARD, 1997, p. 286)

[39] Figura 25, p. 92, desta dissertação.
[40] Em seu duplo sentido, o de lugar e o oposto ao global, como em arte local.

Os desafios enumerados por Lippard são parâmetros éticos para as práticas ligadas ao lugar. Nesse sentido, as práticas efêmeras e sutis dos eventos do Arte Construtora atendem organicamente a esta enunciação.

Percebemos assim que as situações de intervenção propostas pelos artistas do Arte Construtora em *Ilha da Casa da Pólvora* foram capazes de transformar a nossa percepção, criando terrenos não familiares e nos obrigando a reconsiderar a história do lugar sob a luz da presença.

Timothy Morton, em *Ecologia sem Natureza*, professa que devemos renunciar à ideia de natureza e dissolver as fantasias estéticas que temos sobre ela, para dar espaço a uma verdadeira ecocrítica e uma cultura ambiental. A crítica ecológica, segundo Morton, deveria aceitar a não naturalidade do dualismo sujeito-objeto. Já que estamos radicalmente envolvidos nessa narração, não existe sujeito e objeto, somos natureza, estamos na natureza e somos responsáveis pelo que acontece no nosso entorno. Esse sentido de Natureza absolutamente contemporâneo, da ordem filosófica do século XXI, encontra ressonância nas cosmovisões dos nossos antepassados, nas culturas mais ancestrais da América. A cosmovisão guarani, civilização que habitou e ainda habita a região do atual estado do Rio Grande do Sul, não faz distinção entre Natureza e Ser Humano, ela percebe a interdependência de tudo o que existe e o destino compartilhado entre o lugar e aqueles que o povoam. Facilitando a compreensão de que tudo o que ocorre na Terra ocorre também com os filhos da Terra. Cuidar da Terra seria então cuidar de si mesmo. Essa percepção agudamente contemporânea, e ao mesmo tempo ancestral, já estava presente nas ações e situações de *Ilha da Casa da Pólvora.*

Muito antes da circulação das ideias ligadas a *dark ecology* de Morton, Aracy Amaral já destacava que as práticas do Arte Construtora “(...) não buscaram produzir um manifesto ecológico, ou foram marcadas por um ativismo pró-verde”. Portanto, práticas que não ilustraram um ativismo, de uma outra esfera de sensibilidade. Da esfera da espera, da observação. Gestos que apreciam e valorizam as dinâmicas da vida natural.

As condições climáticas, a força e a orientação dos ventos, as oscilações do nível das águas do rio, o movimento do Sol, fenômenos ligados a um conjunto de estados meteorológicos que caracterizam o meio ambiente

atmosférico de uma determinada região. Não há dúvida de que estas não são produções que atuam dentro do dualismo sujeito-objeto, ou no modelo romântico de representação. Essas práticas reavivaram as infinitas possibilidades de se estar e interagir com o ambiente natural, que exigiram uma proatividade do visitante e cultivaram o valor da experiência, empreendendo um último deslocamento do sentido material, físico, para o vivencial dos trabalhos artísticos.

> Deixando de existir fisicamente, libertando do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. (MORAIS, 1970, p. 45)

Foi dentro desse sentido de Morais, dessa ideia de puro acontecimento que favorece a convivência e as trocas, que reunimos esses três eventos sob o mesmo título, *Manifesto de Quase uma Ilha da Pólvora*. Essa integração nos permitiu investigar e propor algumas hipóteses sobre identidade, vincular sujeito e lugar, deslizar pelas teorias do *site* e perceber a insuficiência dessas teorias já nos anos 1990 com o próprio projeto *Ilha da Casa da Pólvora*. E a compreensão do funcionamento do projeto Arte Construtora sob à luz da edição de *Ilha* nos permitiu questionar terminologias e brevemente esboçar genealogias, tudo isso dentro do principal escopo de discutir e destacar a relevância do contexto para esses artistas.

Afinal, praticar a arte contextualizada exige sempre essa associação do sujeito ao lugar e, no caso dos espaços independentes, transforma o espaço da galeria em um lugar de sujeitos.

A exposição coletiva *Quase uma Ilha*, de condição quase insular, compartilhou com *Ilha da Casa da Pólvora* preocupações e similitudes, ambas se desprenderam do contexto do lago, do delta do Jacuí, e discutiram a permanente condição da cidade de se mirar em suas águas. Ou seria exatamente o reverso? Em razão de a cidade dar as costas às suas águas,

os artistas recorrentemente trabalham pela conexão da natureza com a cidade, da natureza com a cultura, implodindo a polaridade (im)posta.

Nesse sentido, novamente, estamos diante de narrativas que negam o discurso dominante – que promove a separação entre a cidade e as suas águas como algo natural – e que se rearticulam no sentido de estimular outras maneiras de identificação coletiva. Micronarrativas que interceptam mundos que nos relatos hegemônicos correm paralelos. O *Manifesto de Quase uma Ilha da Pólvora* é autêntica contranarrativa de um mundo achatado, de uma sociedade que se mantém inerte e cínica em relação à eliminação do *habitat* natural.

A partir desse ponto de contato, parece-nos oportuno sublinhar a característica de dispositivo crítico e relacional de *Quase Uma Ilha*, em compasso com *Ilha da Casa da Pólvora*. E por fim, percebemos agora que a semântica dos nomes dos projetos informa bastante sobre o exercício de aproximações realizado neste capítulo.

O nervo óptico, de função sensitiva, capta as informações através da retina e as envia ao lóbulo do cérebro responsável por processar essas informações. A palavra construtora, vem do latim *construere*, que significa juntar diferentes elementos para formar um todo. E península é uma formação geológica consistindo de uma extensão de terra que se encontra cercada de água por quase todos os lados, um território em processo de isolamento. Se juntássemos todos esses sentidos, na ordem da cronologia de aparecimento desses projetos, chegaríamos “à visão que gera informações sobre elementos que juntos formam um todo num território em processo de isolamento”.

Essa junção informa também sobre o processo desta pesquisa que partiu da imagem para num segundo momento avaliar textos e, num terceiro e último, de pesquisa de campo, organizar informações oriundas de conversas, de questionários e da gravação de depoimentos dos artistas. Em outras palavras, esta análise nasceu na documentação fotográfica, prosseguiu ao exame bibliográfico e se encerrou com a inclusão da fala do artista.

Figura 15: Uma das entradas da instalação *Silêncio* de Fernando Limberger na casa da pólvora. Fotografia: Marcelo Zocchio. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 16: Algumas das caixas cromáticas da instalação *Silêncio* de Fernando Limberger na *Ilha da Casa da Pólvora*. Fotografia: Marcelo Zocchio. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 17: Duas caixas cromáticas. À frente, com pigmento verde-limão e no fundo, amarela. *Silêncio*, Fernando Limberger. Arquivo: Fernando Limberger

Na página anterior, figura 18: Detalhe da instalação *Migração* de Luísa Meyer. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 19: Instalação *Migração*, de Luísa Meyer, em um dia de vazante do Guaíba.
Fotografia: Marcelo Zocchio. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 20: A casa de madeira ocupada por Lucia Koch. Ela também serviu como base de produção durante os dias de preparação da ilha para a visitação.
Fotografia: Marcelo Zocchio. Arquivo: Elaine Tedesco

Figura 21: Intervenção de Lucia Koch na janela da casa de madeira.
Casa Própria, Lucia Koch. Arquivo: Elaine Tedesco

Figura 22: A instalação *Ciranda* de Rochelle Costi insuflada pelo vento.
Arquivo: Elaine Tedesco

Figura 23: Outra perspectiva da instalação *Ciranda* de Rochelle Costi.
Fotografia: Marcelo Zocchio. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 24: A instalação *O Quarto das Almas* de Elaine Tedesco. Arquivo: Elaine Tedesco

Figura 25: Mapa de localização dos trabalhos da *Ilha da Casa da Pólvora.*
Escondido atrás da árvore o artista Jimmy Leroy, integrante do Arte Construtora.
Arquivo: Fernando Limberger

Figura 26: Alguns dos percursos da Ilha da Casa da Pólvora. Arquivo: Elaine Tedesco

Figura 27: Vista da torre da casa da pólvora. Arquivo: Elaine Tedesco

Figura 28: O píer construído pelos artistas, onde os barcos com visitantes atracavam. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 29: Uma das passarelas construídas pelos artistas. Da frente para o fundo, Nina Moraes, Marepe, cinegrafista, Lucia Koch, Fernando Limberger e Jimmy Leroy. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 30: Aracy Amaral organizando calçados encontrados na ilha. Arquivo: Fernando Limberger

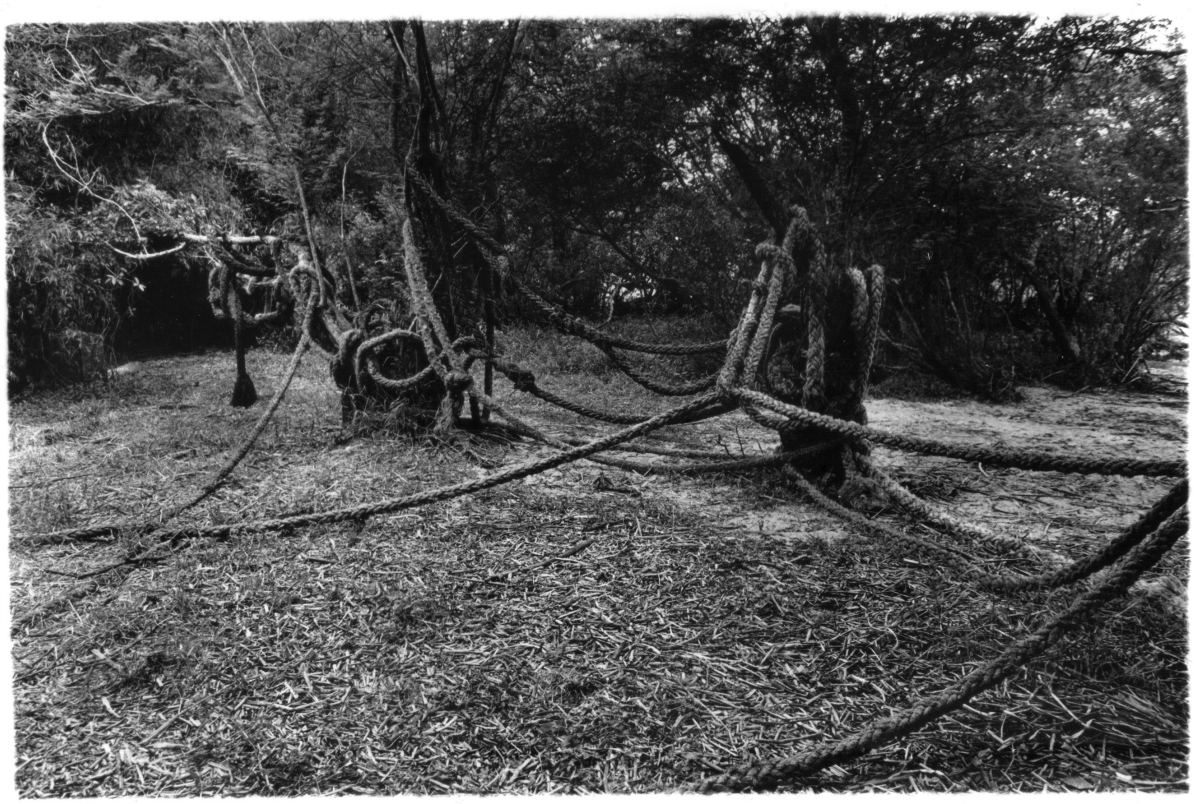


Figura 31: A instalação da artista convidada, Mima Lunardi.
Fotografia: Marcelo Zocchio. Arquivo: Fernando Limberger

Figura 32: Élcio Rossini descansando depois de um longo dia de capinagem na ilha.
Arquivo: Fernando Limberger

Figura 33: A tripulação a caminho da Ilha da Casa da Pólvora. Da esquerda para a direita, da frente para trás: Carlos Pasquetti, Flávia Aguiar, João Guimarães, Rochelle Costi, Nina Moraes, Marepe, Lorenzo Mammi, Laura Fróes, Antônio Gonçalves Filho, Felipe Chaimovich, Carlos Freitas, Lucia Koch, Luísa Meyer, Kátia Prates, Seu João (dono do barco), Fernando Limberger, Elaine Tedesco, Jimmy Leroy, Marijane Ricacheneisky e Élcio Rossini. Arquivo: Elaine Tedesco

2 JOGOS DE APROXIMAÇÃO E A SERPENTE DO IBIRAPUITÃ. EXPERIÊNCIA, PARTICIPAÇÃO E PÚBLICO. AS NUANCES DO RELACIONAR-SE

Entre a obra e seu processo de produção, qual deles teria mais força em ativar a aproximação e o diálogo com o visitante? Este questionamento deflagrou a organização de uma situação em um contexto no qual os artistas-gestores da Península não possuíam pesquisas em desenvolvimento e não queriam apresentar trabalhos prontos. A ideia era mudar o foco das conversas no espaço, em vez de fazer o visitante se interrogar sobre o que trata a exposição e os trabalhos ali colocados, criaríamos campo para a percepção e a reflexão de como os trabalhos são produzidos. Ou melhor, a ideia foi a de favorecer relações um-a-um, através de um estúdio aberto com trabalhos embrionários – cheios de incertezas e, portanto, repletos de possibilidades – permeáveis a outras interpretações e reconfigurações.

Jogos de Aproximação, assim foi intitulada essa experiência na qual cada artista-gestor da Galeria Península convidou um artista amigo para residir durante três semanas no espaço. E todos trabalharam simultaneamente na produção de novas obras. Os participantes comprometeram-se a ficar em produção artística, mediando os visitantes e ocupando toda a estrutura física da galeria – sala expositiva, ateliês, mezanino e jardim.

Essa experiência também poderia ser chamada de residência artística, com a especificidade de estar aberta à visitação pública. Vale relembrar que a Península estava localizada no corredor cultural de Porto Alegre e *Jogos de Aproximação* transcorreu anteriormente à revitalização da orla, em um momento de intensa circulação de pessoas em frente à galeria. Nos dezoito dias consecutivos de estúdio aberto, os artistas permaneceram em prática artística, recebendo o público a qualquer horário do dia. Em outras palavras, *Jogos de Aproximação* propôs a presença e a produção, compartilhando continuamente essa experiência. Participaram da residência Adrián Montenegro, Alice Ricci, Andressa Cantergiani, Carina Levitan, Carina Sehn, Denis Rodriguez e Leonardo Remor.

Jogos de Aproximação assinalou também a nossa entrada, Leonardo Remor e eu, na gestão da galeria, entendendo agora o espaço como o ateliê de três artistas, apesar de estarmos ativamente colaborando com a programação desde *Quase uma Ilha*. A ideia foi de criar-se um marco que permitisse a diferenciação da nova gestão das exposições anteriores, sinalizando o abandono do formato de galeria comercial e reposicionando o espaço como um lugar dedicado às práticas artísticas. Pretendia-se também que essa nova atividade desse continuidade aos esforços de intensificação das relações com o entorno e a comunidade do Centro Histórico de Porto Alegre, uma vez que a exposição anterior a *Jogos*, a minha individual *Água Viva*[41], havia incitado a participação comunitária, favorecendo a aproximação dos vizinhos e de novos visitantes.

Ávidos por uma troca crítica – e antes mesmo de *Jogos de Aproximação* configurar-se como uma residência artística permanentemente aberta à interação com o público –, convidamos a curadora Gabriela Motta para conversar regularmente com o grupo. Estabelecemos todas as segundas à tarde para esses encontros. Nesse momento pensávamos no papel de Motta como uma provocadora de consciências, tecendo relações entre conceitos, referências e desejos de implementação/apresentação de trabalhos.

O texto do convite, escrito coletivamente e distribuído à imprensa e ao *mailing* da galeria, além das redes sociais, buscava esclarecer do que se tratava essa experiência, declarando:

[41] *Água Viva* transformou a estrutura física da galeria em um ato de comunicação. Durante três meses, uma chuva intermitente caiu entre obras e projetos que exigiam a avaliação e a participação do público. A exposição abraçou duas questões que estavam bastante vivas na época, a revitalização do Cais Mauá e a balneabilidade das águas do Guaíba. Segundo a pesquisadora e curadora Mônica Hoff, "Água-viva, a exposição, é um estudo incansável e aberto sobre as formas de materializar um desejo – individual e, também, coletivamente. Organizada como uma espécie de arquivo submerso, a mostra se apresenta em dois tomos. O primeiro, integralmente performado por Rodriguez, é composto por mapas, cartas náuticas, desenhos, colagens, pinturas e registros ordinários de hoje e de ontem, que produzem, através de estratégias ora poéticas ora críticas, um redemoinho cognitivo em nossas noções sobre as relações entre público e privado; natureza e cultura; direitos e deveres; balneável e impróprio; navegável para que(m)? O segundo, ao mesmo tempo uma estratégia ativadora e uma espécie de dispositivo de interlocução disparador do próprio processo do artista, organiza-se como uma colaboração com quatro arquitetos e um escritor. Convidados a pensarem soluções para os impedimentos políticos, culturais e institucionais que distanciam a comunidade de Porto Alegre de suas águas".

> *Jogos de Aproximação* é como nomeamos os encontros que vêm ocorrendo na Península desde julho e que, a partir de agora, tornam-se públicos. A vontade de pensar em voz alta, de conhecer melhor pesquisadores e artistas da cidade, de produzir relações, acontecimentos e encontros é o que move este projeto. Acreditamos que é fundamental a existência de espaços que possibilitem fazer, pensar, trocar, discordar e compor. Com esta convicção, nos propomos a abrir as portas da galeria para ampliar e compartilhar essas vontades. No dia seis de outubro, entre 14h e 20h, inauguramos o ateliê aberto da Galeria Península, com um brinde de boas-vindas para os artistas que chegaram de outras cidades: Oi, Adrián! Oi, Alice! Viva vocês! é o nome desse primeiro encontro. E entre 7 e 23 de outubro, a galeria segue com o processo de pesquisa e produção dos seus residentes aberto à visitação.[42]

O desejo de se pensar em voz alta na presença do outro expressava a sede por essa troca ativa, requisito essencial da experiência na filosofia de John Dewey. No seminal *Arte como Experiência*, ele postula que

> (...) a experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; e em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (DEWEY, 2010, p. 83)

Mas como fazer trocas ativas em um mundo disperso, treinado para o espetáculo e ansioso por excitações?

De acordo com Simon Sheikh (2012), "as indústrias culturais apenas oferecem um sem-fim de novas experiências, a produção dos organismos autoinstitucionalizados [como os espaços independentes, como a Galeria Península], tende notadamente a parecer chata, não espetacular na

[42] Texto do *press release* de *Jogos de Aproximação*, escrito em 1 de outubro de 2015.

organização da experiência". De fato, qual a excitação de se visitar um ateliê em funcionamento? E além disso, como ter uma experiência neste ambiente proposto?

Bondía afirma que

> a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Existiria esse sujeito descrito por Bondía? Estaria ele interessado no que se passa no interior de um espaço independente de arte contemporânea? Como acessaríamos esse sujeito e seríamos capazes de, através de nossas práticas artísticas, motivar relações e fazer emergir o interesse da participação?

Existia também o desejo de oferecer uma programação paralela à 10ª Bienal do Mercosul, que em 2015 ainda ocupou a Usina do Gasômetro com inúmeras atividades e exposições. O visitante que se deslocasse a pé pela Bienal inevitavelmente transitaria pela Galeria Península antes de atingir o Gasômetro. Entretanto, esta edição da Bienal ficaria marcada pelo desgaste institucional da organização, pela débil captação de recursos, crise na equipe curatorial – levando vários curadores a abandonarem o projeto alguns dias antes da abertura – e pela megalomania do curador-chefe da edição[43]. A soma de todos esses fatores levou ao adiamento da abertura da 10ª Bienal por duas vezes, o que dificultou a coordenação de um evento paralelo

[43] Conforme artigo pulicado no jornal *Zero Hora*, de 12 outubro de 2015: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/10/crise-na-10-bienal-do-mercosul-4876301.html

específico. Apenas seis dias antes da abertura do grande evento, o Guaíba registrou a segunda maior cheia da história do Rio Grande do Sul acompanhada por fortes ventos que arrancaram treze árvores da praça Brigadeiro Sampaio[44]. A artista Carina Sehn, residente em *Jogos*, incorporou a tragédia climática em sua prática artística, produzindo um sombrio ensaio fotográfico com o seu *Acessório para Conexão Etérica*. Esses dados apontam, portanto, o desejo de se criar pontes com os agentes de arte internacionais, curadores e artistas em circulação durante a produção e a abertura da Bienal.

Ao final dos dezoito dias de residência, *Jogos de Aproximação* tinha se convertido em um lugar saturado, um caótico ambiente imersivo, sem qualquer fantasia de pureza de *medium*, de técnica, ou de diálogo semântico entre os trabalhos. Os mesmos materiais repetiam-se em diferentes propostas. Cordas, linhas, vidros, tinta, materiais orgânicos, copos, garrafas, embalagens plásticas, bugigangas, enfim, todo o material disponível na galeria. Como também muitos processos artísticos desencadeados por atitudes de reciclagem.

Apesar de existirem zonas definidas de autoria, existiam uma permeabilidade e uma continuidade entre as propostas. O imenso ambiente consolidado testava a capacidade das práticas artísticas como estrutura dinamizadora de aproximação com os visitantes e os convidava a investir tempo no desvendamento de cada uma das propostas.

O artista colombiano Adrián Montenegro iniciou um mural no qual trabalhou com desenhos, pinturas, colagens bi e tridimensionais, materiais artísticos, giz de lousa, ferramentas, lâmpadas, cabos, panos de limpeza, embalagens de alimentos, batata frita, pipoca, cabelo e tantos outros elementos. Para a confecção do *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga*, Montenegro foi se apropriando do material trazido pelos outros artistas, dos materiais da reserva técnica, dos destinados à alimentação e à limpeza, além do lixo descartado por todos. Do primeiro dia ao último de sua estadia, o mural nunca se manteve sob as mesmas condições, ele acumulava camadas e crescia em escala, obrigando

[44] Esta é a praça onde estava localizada a Galeria Península.

Montenegro a discutir fronteiras ou a combinar misturas e fusões com os artistas das áreas vizinhas.

Uma faixa de comunicação, pintada à mão, presa a uma cerca de arame, ao lado de uma estrada de chão, anunciava um baile com *show* ao vivo. Mas as informações sobre o lugar, o horário e alguns dos participantes do *show* haviam desaparecido em razão de o vento ter desfeito a trama desse material de comunicação, típico do interior de alguns estados brasileiros. Essa faixa coletada por Leonardo Remor e levada à galeria resultou em operações que desfizeram, refizeram, restauraram e destacaram composições cromáticas e palavras nela contidas. O artista passou seus dias na residência desfiando a faixa e tramando quadros com esse material. Num procedimento muito semelhante ao de um tapeceiro, análogo às monumentais esculturas tecidas com material reciclado pelo artista de Gana El Anatsui. Entretanto, em escala intimista. Na instalação *Rio Ciano*, composta por três peças*,* Remor apresentou dois quadros e a própria faixa encontrada, que foi fixada num canto da galeria, aludindo a uma cachoeira. O título *Rio Ciano* resultou do exercício de se apagar e manter sílabas da faixa.

Os encontros com a curadora Gabriela Motta foram iniciados durante a mostra *Água Viva*. Ao término da exposição, em 26 de setembro de 2015, Leonardo e eu demos início a uma desmontagem lenta, pois nosso próximo evento era a residência *D.O.S.*[45], dos argentinos Bárbara Kaplan e Mariano Dal Verme, programada para o início de novembro. Ao desproduzirmos, as cordas náuticas que sustentavam a principal instalação de *Água Viva* permaneceram pendentes do teto, encostadas à parede. Essa imagem foi o ponto de partida para uma nova instalação, *Ascensão e Queda no Cubo Branco.* Um mural participativo composto por quatro cordas náuticas, usadas agora para escalar a parede da Península. No chão, almofadas de tinta de

[45] *D.O.S.* foi a exposição resultante da primeira residência internacional do programa de residências da Galeria Península, sob minha coordenação. *D.O.S.*, dois em espanhol, é também a sigla em inglês para *Disk Operation System*. Nas palavras de Bárbara Kaplan, "... queremos que a mostra seja vista como uma unidade, que haja relação entre as nossas obras individuais e com as instalações que produziremos aí em conjunto. Estamos totalmente abertos para que novas obras surjam durante a residência, afinal, não é para isso que as residências artísticas existem? Algumas obras têm um tom irônico e esse é o clima que queremos para a exposição, e até por isso decidimos pelo título *D.O.S.*, por se tratar de um sistema operacional obsoleto".

diversas cores convidavam os interessados a usarem as solas dos sapatos como carimbos e, assim, marcarem sua ascensão no cubo branco, deixando o registro de suas pegadas. Operei também nas cordas, transformando-as em serpentes, já que nesse jogo de atingir-se o topo é inevitável apoiar-se em alguma víbora.

Em uma outra atitude de reciclagem, a série *Cacos de Vidro Trazem Felicidade* crescia na área de ateliês da galeria, na mesma voracidade de expansão do mural de Montenegro, tomando por completo a maior mesa de trabalho da Península e gerando objeções dos outros artistas em razão da escassez de espaço. Dezenas de sacos de caliça acumulam-se lotados de garrafas de vidro embaixo da grande mesa. Nessa prática artística, o desafio estava em encontrar solução técnica capaz de dar leveza às composições com cacos de vidro, num desejo de prosseguir na pesquisa plástica já trilhada por Ivens Machado e Diego Bianchi. *Cajado* e *Carnívoras* foram algumas das esculturas resultantes desse processo.

Ao lado de Adrián e imiscuindo-se nas fissuras abandonadas pelos outros artistas, Carina Levitan compôs e ampliou sua coleção de esculturas sonoras – objetos ruidosos, de melodia desarmônica, que resultam de um processo de desmonte de máquinas e eletrodomésticos. *Mata Mosca, Volta ao Mundo Subaéreo em 1/2 Segundo, Valsa para Difundir Calor, Rajada de Vento Degradê* e *Teclar* foram os títulos das cinco novas esculturas produzidas durante a residência, em uma prática artística que colocou a reciclagem em primeiro plano, produzindo novos sentidos e sons a partir do lixo industrial e tecnológico.

As práticas artísticas acima descritas sublinham a reciclagem como motor para novas experiências. E nesse sentido, a apropriação e a reciclagem de materiais é procedimento ordinário desde os surrealistas e, principalmente, a partir da consciência de seus usos e efeitos com as teorizações de Duchamp. Prática que se alarga com a Arte Povera e corriqueira desde então. Nesta abordagem, *Jogos* é uma proposição infértil. Gostaria de indagar sobre os efeitos dessas experiências quando em troca ativa com o mundo, enquanto exercício na presença do outro, desse outro que circulava pelo território de um espaço de arte nascente. Desde o início deste capítulo venho utilizando deliberada e inadvertidamente uma velha

palavra frequente no vocabulário da arte, a experiência. Um conceito que vem sendo usado de forma tão vaga que praticamente perdeu sua definição. É através da análise de alguns de seus aspectos que gostaria de ampliar a percepção da proposição *Jogos de Aproximação*.

Se, por um lado, *art is about experimenting and ideias* (THORNTON, 2008), sabemos que o tempo dedicado à experiência é cada vez mais raro no cotidiano do *artista-etc.*, tanto pela compulsória sobreposição de papéis dentro do circuito quanto pela exigência crescente de um projeto executivo bem detalhado a fim de viabilizar suas ações. O que implica um tempo reduzido para experimentação com diferentes técnicas e *mediums*, para tornar prática artística a ideia, sua antítese e variantes.

Segundo Ricardo Basbaum, esse fenômeno é resultado da sucessiva adição de camadas de mediação entre o artista e a obra:

> (...) tornou-se lugar-comum hoje em dia referir-se ao sistema ou circuito de arte como uma entidade natural, tão habituados que os praticantes de arte (**nós**) se tornaram em lidar com as camadas de mediação: qualquer gesto requer estar associado a um projeto; ter um orçamento; buscar publicidade, imprensa, taxas de licenciamento; engajar-se com a museologia, segurança etc. Em outras palavras, fazer arte acarreta um estado permanente de negociação com os muitos nós constitutivos do enredamento do circuito. (BASBAUM, 2018, p. 193)

Portanto, quantas horas do dia, ou melhor, quantas horas do mês sobrariam para o artista-gestor absorver-se em suas práticas simbólicas?

A essas constatações se somam também o excesso de informação e opinião em que vivemos nos dias de hoje. Essa vertigem coletiva, esse contato quantitativo com pessoas e dados, marca indelével do nosso tempo. O sujeito contemporâneo é muito informado e opina mais do pratica ou escuta. Como diria Jorge Larrosa Bondía, ele “(...) é alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação”. Ou, como avalia José Luis Brea, “(...) a nova alienação

definitivamente não tem por objeto primordial o tempo e as relações de trabalho, mas sim o tempo e as relações de comunicação, o consumo e a troca de informação".

Por outro, a experiência carrega o próprio sentido de aprendizado, além de participação e comunicação, como afirma Dewey. Foi Dewey quem cunhou o célebre jargão *learning by doing*, matriz das discussões e reflexões sobre os sentidos e consequências da experiência na Arte e na Educação. Em *Arte como Experiência*, de 1934, ele enuncia que "a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação". Ampliando, assim, a noção clássica de Kant e, senso comum ainda hoje, que considera apenas o aspecto empírico e fenomenológico da experiência, preconizando que somente aquilo que é o produto do sujeito é o objeto da experiência, e esse sujeito em si produz as regras e leis da estrutura do mundo fenomenológico.

No mesmo sentido, Paul Ardenne conjectura sobre a origem latina da palavra experiência, *experiri*, que significa tentar. Para Ardenne (1999), "(...) a experiência, em seu sentido primário, refere-se ao processo de realmente passar por algo, uma tentativa cujo propósito inclui ampliar e enriquecer o conhecimento resultante dela". E conclui, destacando o aspecto fenomenológico da experiência: "(...) etimologicamente está relacionada ao experimento, que engloba, como bem sabem os círculos científicos, o fato de realmente provocar um fenômeno com a intenção de estudá-lo". Ou seja, destacando o colocar à prova, o testar como o cerne da experiência.

Já Yi-Fu Tuan (1983) confirma que a experiência é aprendizagem, mas aponta para a subjetividade do resultado, ao enunciar que "(...) experienciar é aprender, significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é uma construção da experiência, uma criação de sentido e pensamento".[46]

[46] Yi-Fu Tuan apresenta como primeira definição de experiência a seguinte noção: "Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade".

E foi a partir da percepção dessa realidade subjetiva que David Hume organizou parte de seu pensamento filosófico. Hume é o principal interlocutor de Dewey em *Arte como Experiência* e levou o empirismo às últimas consequências, alertando que as nossas sensações são os únicos fatos comprováveis, e, quanto mais próximas no sentido cronológico estiverem as sensações, mais nítidas e fortes essas ideias serão. Aquilo que percebemos, os nossos dados ou a estimulação física dos órgãos dos sentidos e os sinais nervosos que eles emitem, são a única realidade que conhecemos. Tornando a experiência uma atividade absolutamente subjetiva e que vaga no compasso do pensamento e das emoções.

Os artistas compreendem e permanentemente expressam essa subjetividade da realidade, habitando em uma greta que separa a ideia do trabalho, a inovação da repetição e entendem que muitas vezes repetir com outros dados e em outros contextos significa ampliar. E neste nosso campo, a experiência é o único caminho de se sair da abstração do pensamento e dos projetos e de se atingir a bidimensionalidade, a tridimensionalidade e todas as outras dimensões da vida. Mas a experiência não é apenas um processo relacionado à singularidade de um sujeito, como sustenta Hume. Ela também pode ser verificada e repetida por outros, ela

> (...) é a expressão de um processo de produção que se baseia não em indivíduos isolados, mas denota a atividade de um sujeito societário coletivo no qual todas as atividades de engajamento externo e natureza interna são desenhadas. A experiência é em sentido estrito simultaneamente um processo de produção e recepção de acordos triviais sobre a manifestação ou limitação de objetos. (KLUGE; LABANYI; NEGT, 1988)

Confirmamos esta afirmação de sujeito societário coletivo proposta por Kluge, Labanyi e Negt, quando relembramos que as inovações científicas emergem simultaneamente em diferentes regiões do planeta, como a fotografia, o motor a vapor, a energia elétrica, o avião, e segue sendo assim no século XXI, com os mapeamentos de DNA, os avanços das nanocirurgias,

as impressoras 3D de órgãos e metais, os automóveis autônomos, entre tantas outras. E as Ciências Humanas não escapam a essa mesma lógica.

Portanto, a experiência científica reconhece esses acordos prévios e deles parte rumo a um aprimoramento. Todo pesquisador intui que as coisas podem ser melhores e que somos capazes de melhorar as nossas próprias condições. E além disso, experimentação significa produção, entretanto, uma produção sem garantias, resultados sem garantias, num mundo repleto de conhecimento e informação, sem espaço, tempo e dinheiro para correr riscos. Talvez, exatamente por este aspecto, a experiência estética esteja sempre em desvantagem no sistema da arte. Já que a validar implicaria investir tempo e dinheiro em resultados sem garantia, num contexto em que *buyers* (colecionadores e instituições) se refugiam na arte como estratégia de investimento seguro a médio e longo prazos.

Em janeiro de 1977, guiados pela intuição e pela reverberação das noções de experiência e obra aberta[47] no campo da arte, os artistas do Nervo Óptico conduziram uma atividade intitulada *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã*, que implodiu a distância entre o trabalho do artista e o espectador, questionando a existência de um lugar específico para arte – "eles estavam interessados em trocas e experiências com a comunidade no espaço público, fora dos espaços destinados à arte" (ALBANI DE CARVALHO, 2004) –, mas, acima de tudo, como um exercício de liberdade para os participantes[48]. Uma liberdade claudicante no cotidiano daqueles dias reconhecidos agora como o início do declínio do estado totalitário.

No campo internacional da arte, o final da década de 1970 foi marcado, como pontua Ana Albani de Carvalho (2004), por uma produção alinhada às referências da arte conceitual, da arte povera e da antiarte. "(...) neste período desenvolve-se uma produção que enfatiza a noção de

[47] Carlos Asp, em depoimento ao autor em julho de 2018, por telefone. Quando perguntei sobre críticos, autores e artistas que influenciaram o grupo na época, Asp afirmou que as ideias da *Obra Aberta* de Eco eram frequentemente mencionadas nas conversas do grupo, que era a grande referência.
"A poética da obra aberta coloca em movimento um novo ciclo de relações entre o artista e seu público, uma nova mecânica da estética da percepção, uma condição diferente para o produto artístico na sociedade contemporânea. (...) Em suma, essa nova poética instala uma nova relação entre a contemplação e a utilização de um trabalho de arte." ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
[48] Vera Chaves Barcellos, em entrevista de julho de 2018 ao autor, por correio eletrônico.

processo em detrimento da obra como produto acabado, trabalhando com o efêmero e envolvendo a participação do espectador." Nesse mesmo sentido, Suzanne Lacy (1995) reafirma que "foi a arte conceitual que ajudou a isolar o processo, às vezes até substituindo objeto por processo". E Claire Bishop (2004) adiciona que foi com os *happenings*, com as instruções do grupo Fluxus e com a performance que o trabalho de arte revelou seu potencial de participação nos anos 1970 e que este esteve sempre acompanhado pelo discurso da democracia e da emancipação. *Serpente do Ibirapuitã* é precisamente este tipo de atividade reconhecível na esfera internacional, entretanto apenas latente no circuito local.

O *happening* integrou o programa de atividades que singularizou a inauguração do Centro Cultural de Alegrete. Paralela ao *happening*, houve a organização de uma exposição coletiva que levou até Alegrete os trabalhos apresentados na exposição *Atividades Continuadas*[49], de dezembro de 1976, no MARGS. E os artistas que participaram do acontecimento foram: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Este evento marcou também a última participação de Disconzi no Nervo Óptico, em momento ainda anterior à denominação do grupo como Nervo Óptico.

Através do exercício lúdico com materiais de baixo custo – cordões, cordas, papel crepom colorido, bobinas de plástico, retalhos de tecidos, tesouras e fita adesiva –, os artistas articularam com o público processos de simbolização e identificação coletiva, produzindo uma serpente que saiu em procissão, ou baile, pelas ruas de Alegrete. A atividade coletiva caracterizou-se pela somatória de diferentes imaginários sociais e culturais justapostos, pontos de referência e dados sobre a realidade, o que possibilitou a emersão de um sentido compartilhado da experiência artística coletiva. E com ele, a promessa de uma nova arte para viver. Ou o que John Dewey (2010) enquadrou como experiência estética[50], que são experiências singulares capazes de facilitar a participação e a comunicação coletiva no ato de fazer.

[49] *Atividades Continuadas* foi a exposição organizada na sede do MARGS em Porto Alegre, na qual os artistas lançaram o manifesto do Nervo Óptico.

[50] No capítulo "Ter uma experiência", Dewey distingue as experiências ordinárias das experiências singulares, preconizando que as singulares são as que o material vivenciado faz o percurso até a sua consecução, e um percurso consciente. Exemplificando como

Ao propor a participação na produção do trabalho, os artistas do Nervo Óptico deslocaram a tradicional relação artista-produtor e visitante-receptor, estreitando a distância entre o artista e seu público. Basbaum contextualiza esse novo sentindo da produção afirmando que

> (...) por alguma razão, mudanças ocorreram em meados da década de 1950 – na direção de uma "condição participativa" da sociedade contemporânea – no sentido de descentralizar o gesto artístico e adicionar um novo papel ao circuito ou sistema de arte: aquele do participador ativo, uma figura de alteridade que se tornará não apenas cada vez mais relevante para os processos artísticos, mas que também influenciará decisivamente, no final do século XX, o deslocamento das práticas críticas em direção às práticas curatoriais. (BASBAUM, 2018, p. 191)

Basbaum, ao concluir, aponta, assim, para outro deslocamento: das práticas críticas em direção às curatoriais, entretanto gostaria que nos concentrássemos apenas no primeiro deslocamento, o da inserção do participador ativo para examinarmos as circunstancias históricas do sistema da arte dos anos 1970 e entendermos o sentido de participação e público na *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã.*

Segundo Claire Bishop,

> as tarefas que se colocam diante de nós atualmente são analisar como a arte contemporânea se dirige ao observador e avaliar a qualidade das relações com o público que ela produz: a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho. (BISHOP, 2004)

---

experiências singulares: a conclusão de uma obra de modo satisfatório; a solução de um problema ou ainda quando um jogo é praticado até o fim. Portanto, é esta consciência do processo que torna as experiências singulares, condição para a experiência estética na teoria de Dewey.

E é exatamente para discutir as ideias democráticas contidas na experiência criativa da *Serpente do Ibirapuitã* – esse exercício experimental da liberdade[51], além da trivial associação de reação ao contexto histórico repressivo –, que trarei dados de um outro evento dos anos 1970, os *Domingos da Criação*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A breve passagem por este evento tem por objetivo tornar visível a transformação da posição sujeito-receptor, alvo e sentido das novas práticas artísticas da época. São traços das práticas participativas dos anos 1960 e 1970: a expressão da liberdade, o questionamento do lugar da arte e a eliminação da distância entre o artista e o público.

Serpente do Ibirapuitã carregou o desejo de coalizão com o visitante, contestando, portanto, a ideia modernista de público, daquele observador passivo diante da obra de arte. Entretanto, os artistas do Nervo Óptico possuíam uma percepção de público genérica, universal, não consideravam a composição do público e os aspectos de sua identidade. Além disso, não havia um método de envolvimento do outro, tampouco a consciência de como este outro se integrava à estrutura da proposição e o que ele formava e informava sobre/com o *happening* em marcha.

Nesse sentido, Lanes esclarece que

> (...) foi feito um chamado para a comunidade no dia anterior para que participassem. Algumas pessoas trouxeram tecidos e foi-se explicando o objetivo, ajudando as pessoas a fixar os panos nas cordas e foi-se montando a serpente. O Centro Cultural tinha uma calçada bastante ampla onde a ação foi preparada. E dali saímos pelas ruas próximas, rumo ao Centro de Alegrete.[52]

[51] *Exercício experimental da liberdade* foi o termo criado por Mário Pedrosa para designar a produção de arte brasileira nos anos 1960, ao examinar os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Antonio Manuel. Neste texto de 1970, ele comentava não apenas a arte brasileira, mas uma tendência internacional, que seria a da superação da produção de objetos, para uma nova compreensão da arte como produção de práticas e proposições abertas a participação.

[52] Telmo Lanes, em entrevista ao autor em julho de 2018. Entrevista concedida via Messenger e por correio eletrônico.

Percebe-se então que existiram algumas instruções para a participação na atividade. Por outro lado, Asp e Disconzi relatam que a atividade foi marcada pela improvisação e pelo entretenimento.[53] O que talvez aponte para uma ausência de método no envolvimento do público participante.

Se tomarmos a teoria de público de Suzanne Lacy (1995) como parâmetro, o público de *Serpente* deve ser enquadrado como colaborador, formado por aqueles que investiram tempo, energia e identidade no trabalho e estiveram profundamente imbricados na produção da obra. Entretanto, é difícil traçar um perfil preciso desse público em razão da insuficiência de relatos e dados específicos sobre o assunto.

Ao narrar os lendários *Domingos da Criação*, Frederico Morais arriscou algumas afirmações sobre o perfil do público participativo dos anos 1970 no Rio de Janeiro. A documentação do evento e a cobertura da imprensa da época autorizam também considerações sobre participação, autonomia e liberdade criativa. O *Diário de Notícias*, de 26 de abril de 1971, estampou na primeira página a manchete *Criatividade Liberada*. Já na cobertura do *Jornal do Brasil*, a matéria foi intitulada como *O Livre Exercício da Criação*.

Em 1971, Morais era então coordenador de cursos do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e resolveu dedicar um domingo de janeiro a uma festa ao ar livre do lado de fora da instituição, reunindo artistas como Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Antonio Manuel... algumas bobinas de papel e uma multidão de curiosos. O papel deu margem a uma série de experiências estéticas. Nasciam, assim, os *Domingos da Criação*, que renderiam outros cinco encontros.

Trinta anos depois, em 2011, em depoimento ao documentário *Um Domingo com Frederico Morais*, de Guilherme Coelho, Morais relata que o público de *Domingos* "(...) era muito diversificado, composto por ripongas [jovens *hippies*], artistas, funcionários públicos e crianças acompanhadas por seus pais". As imagens do documentário confirmam esse público diversificado, composto majoritariamente por jovens entre 15 e 35 anos e em

[53] Carlos Asp e Romanita Disconzi, ambos em entrevista ao autor em julho de 2018. Asp, por telefone, e Disconzi, por correio eletrônico.

expressiva quantidade. Além de evidenciar a absoluta autonomia criativa dos participantes.

Domingos da Criação eliminou a relação artista e público, convertendo esse público em criador. Já que não existiram instruções de como usar os materiais fornecidos, eles eram apenas compartilhados e os presentes respondiam a esses materiais. O que acabou por inscrever esse acontecimento em esfera além da participação. O público foi transformado em criador através da experiência. *Domingos* antecede em um ano a declaração de Joseph Beuys de que “todo homem é um artista” e, em suas sucessivas edições, atraiu um público diferente do que aderia à programação do museu e em volume sempre crescente. Nas práticas participativas o outro é alguém que interfere na obra, entretanto, em *Domingos da Criação*, esse sujeito-receptor foi emancipado, já não existe espectador.

E se tomássemos como parâmetro a teoria contemporânea de contrapúblico proposta por Simon Sheikh para compreender o papel do público nos *Domingos da Criação*?

> Contrapúblicos podem ser entendidos como formações particulares paralelas, de caráter menor ou mesmo subordinado, em que discursos e práticas outros ou oposicionistas podem ser formulados e circular. Enquanto a noção clássica burguesa de esfera pública reivindica por universalidade e racionalidade, contrapúblicos costumam buscar o oposto, e em termos concretos costumam implicar em uma transformação dos espaços existentes conforme outras identidades ou práticas. Aqui, o contexto arquitetônico, edificado para garantir certos tipos de comportamento, permanece inalterado, enquanto o uso deste contexto é drasticamente modificado. (SHEIKH, 2012, p. 7)

Ripongas, artistas, crianças, juntos em catarse, não correspondem às características universais das classes burguesas que frequentavam o MAM/RJ naquela época, e, além disso, sucessivos depoimentos no documentário de Guilherme Coelho reconhecem que o grande impacto do evento foi o de encontrar no museu pessoas em que eles se reconheciam,

algo muito raro no ambiente social do Rio de Janeiro daqueles primeiros anos da ditadura.

A partir da teoria *queer* de Michael Warner (2008)[54], Simon Sheikh prossegue nos contornos de sua enunciação do que seria o sentido de contrapúblico, citando Warner:

> Contrapúblicos são "contra" [apenas] para o espectro que eles tentam promover, de diferentes maneiras, de imaginar sociabilidades mais estranhas e suas reflexividades; como públicos, eles permanecem orientados para circunstâncias mais estranhas num sentido que não é apenas estratégico mas constitutivo de associações e seus efeitos. (SHEIKH, 2012, p. 7)

Neste sentido, contrapúblico implicaria uma autonomia propositiva, favorecendo a constituição de associações. Em *Domingos* a autonomia era em relação ao exercício da criatividade e não em perspectiva ligada à organização do evento, tampouco em relação à definição dos materiais que seriam compartilhados para a viabilização da atividade. Esse público ativo não se estruturou como uma organização, portanto as associações foram de caráter temporário. Tanto é que ele não foi capaz de dar continuidade aos encontros dominicais do MAM/RJ, o que levou ao término do evento em junho de 1971.

Serpente, em analogia aos *Domingos*, não promoveu a autonomia dos participantes e sim implicou a participação ativa do público. Participar no sentido de fazer juntos, entretanto direcionado a realização de uma ideia proposta. Em depoimento ao autor, Lanes declarou que a ideia da *Serpente* surgiu, inclusive, em conversas anteriores à viagem[55].

A *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* envolveu aspectos simbólico e de representação, já que a produção participativa foi direcionada

[54] Michael Warner é crítico literário, teórico social e considerado um dos fundadores da teoria *queer*, ao lado de Judith Butler. Em 2002, ele publica *Publics and Counterpublics* pela prestigiosa editora nova-iorquina Zone Books, coordenada por Jonathan Crary, Michel Feher, Hal Foster e Ramona Naddaff. Os fragmentos dos textos de Warner nesta dissertação foram traduzidos pelo autor da edição espanhola de 2008.

[55] Telmo Lanes, em entrevista de julho de 2018 ao autor, por correio eletrônico.

à criação de uma serpente. O que não existiu em *Domingos*, que consistiu em uma experiência coletiva de experimentação, de vivência e percepção das potencialidades dos materiais.

Em revista à ampla documentação fotográfica organizada pelo grupo, é preciso pontuar que o público que saiu em baile pelas ruas de Alegrete esteve majoritariamente composto por crianças, poucos adolescentes e pelos próprios artistas do grupo.

Gostaria de tecer agora breves considerações que se desprendem do contexto da atividade *Serpente do Ibirapuitã*. Uma primeira: seria possível num contexto de inauguração de um espaço cultural promover uma atividade que ensejasse a percepção da liberdade? E além disso, a maneira como a atividade foi conduzida teria sido capaz de absorver democraticamente os desejos dos implicados na proposição? Outro ponto que emerge a partir da avaliação da documentação fotográfica da experiência é a existência de um outro público durante o desenvolvimento da atividade, inclusive em maior número do que o dos participantes. Um público observador, formado por adultos. Portanto *Serpente* foi uma atividade de experiência assistida, que contou com dois tipos de público, o participante e o passivo/observador.

Assim, teriam sido os artistas capazes de guarnecer os envolvidos na atividade com os sentidos de democracia e liberdade? Ou a liberdade em *Serpente* teria sido tão genérica quanto o entendimento de público e participação da época? Já que aquilo que firma *Domigos da Criação* como um cânone da participação no Brasil foi sua capacidade de estimular a livre criação e de ter propiciado a autonomia deste público.

Eyal Weizman, em *The Paradox of Collaboration*, circunscreve a participação como um sistema fechado no qual as opções disponíveis para escolha e aqueles que as apresentam não podem ser desafiados, desfazendo a carga semântica distintiva e inclusiva da palavra. Markus Miessen toma a ideia de Weizman e estrutura um livro intitulado *The Nightmare of Participation*, no qual a noção de participação nos sucessivos capítulos é colocada em xeque. No capítulo “Undoing the Innocence of Participation”, Miessen anuncia que “a participação não é nenhuma qualidade particular e tampouco possui qualquer significado”, e se interroga sobre o que ele qualifica como “(...) um falso e perceptível senso de urgência em relação

à inclusão, que é mais frequentemente alimentado pelo medo de perder o poder, por sustentar os eleitorados e por moldar e controlar as partes interessadas a fim de poder usá-las estrategicamente". Ambos os autores refletem sobre a participação no campo das políticas públicas, da democracia e como instrumento para inovação na Arquitetura, no Urbanismo e no Design. Vejo produtividade em ambas as enunciações para avançarmos nas reflexões sobre a participação na arte, no passado e na atualidade.

É inegável que a imensa maioria dos trabalhos participativos funcionam nesta lógica de sistema fechado e à mercê das escassas opções participativas oferecidas pelos artistas e, evidentemente, sem espaço para confronto ou negação da proposição. Ou seja, ou se responde ao trabalho participativo proposto ou vira-se o rosto e segue-se adiante, exatamente na mesma dinâmica de participação das redes sociais – reagir ou rolar o cursor em busca do próximo *post*. Ou, ainda, há a opção de se atuar como o segundo público presente na inauguração do Centro Cultural de Alegrete, como audiência, meros observadores do acontecimento em desenvolvimento. Entretanto, observar um *happening* em processo pode ser mais reflexivo do que um fazer participativo mecânico.

Nesse sentido, Miessen professa que a participação deve ser a ferramenta que produz conteúdo crítico, pois, se não for assim, a própria ferramenta se tornaria aquilo que se supõe ser lido como crítico. Ou seja, a ferramenta participativa seria a própria criticalidade. O que para o autor torna a participação em modo de produção, sedativo social que, ao oferecer uma estreita gama de decisões, subtrai a possibilidade dos participantes de poderem criticar ativamente as ações do tomador de decisão.

Miessen prossegue alertando que

> (...) é preciso ter cuidado para não confundir a participação com uma forma de filantropia social ou de atividade altruísta, que pretende promover o bem ou melhorar a qualidade de vida. É equivocado o entendimento de participação como algo sempre positivo e como uma maneira inquestionável de envolvimento. (MIESSEN, 2010, p. 55)

É neste ponto que vejo a bifurcação do sentido de participação das práticas do Nervo Óptico em relação às práticas contemporâneas. Nos anos 1950, 1960 e 1970 existia uma fórmula utópica e mecânica de participação, pensando-se sempre em uma escala universalizante, de massas, em detrimento da constituição de relações de convívio continuadas, capazes de gerar uma participação mais abrangente, favorecendo, inclusive, a auto-organização e a autonomia. Essa perspectiva ideológica pode ser observada tanto nas práticas dos situacionistas como nos parangolés de Oiticica.

Basbaum (2018) ressalta ainda para um outro aspecto das discussões sobre a participação, o tradicional foco de atenção ao microssensorial – ou seja, "as camadas de percepção ativadas pelo contato com a proposição artística" – em detrimento da observação sistêmica da participação e sua utilização na esfera política, econômica e social. Em outras palavras, seria preciso levar em consideração nas análises e leituras sobre os trabalhos participativos uma dupla vinculação, considerando tanto as relações microssensoriais como a perspectiva participativa promovida pelas economias da cultura dos estados neoliberais. O que é importante nessa extensão de análise proposta por Basbaum é seu potencial de desfazer a inocência da participação na arte, apontando novas responsabilidades e expondo a absorção e a banalização deste conceito nas sociedades contemporâneas.

O propósito deste panorama sobre experiência, público, contrapúblico e participação foi com o intuito de apontar para a complexidade dessas noções hodiernamente. E é neste ponto que gostaria agora de retomar o evento *Jogos de Aproximação*, a fim de concluir o capítulo.

Ao visitante de *Jogos* se exigiu o perguntar, o observar, o sugerir, o questionar, o interagir ou reagir ao que estava posto. Em *Jogos*, a participação não estava no ato de produzir a obra, mas sim no favorecimento do diálogo, como motor de sociabilidade. Num sentido análogo ao modelo relacional proposto por Bourriaud, portanto, concentrado nas relações inter-humanas, já que a estrutura de um ateliê aberto implica práticas artísticas voltadas ao encontro. Do visitante com o artista, como também, do visitante com a experiência artística em plena execução. Se normalmente os programas de ateliê abertos não operam assim, em *Jogos* isso foi uma

realidade. As práticas artísticas de *Jogos* funcionaram como dispositivo relacional, provocando encontros casuais, individuais e coletivos.

O evento foi direcionado ao diálogo com destinatários específicos, sem estruturas de mediação, facilitando as interações diretas entre receptor-artista. Esses destinatários foram, essencialmente, os agentes do próprio sistema, os do circuito local e os de passagem, em razão da 10ª Bienal. Buscou-se também uma aproximação com os vizinhos da galeria e com o público do corredor cultural do Centro Histórico de Porto Alegre. Entretanto, é preciso assumir que as conversas nos espaços de arte normalmente se voltam a questões e problemas dos próprios agentes, e talvez por isso a abertura do diálogo proposto aos vizinhos, aos moradores do entorno da galeria, não tenha crescido e superado a fração de uma dezena de encontros, uma vez que as conversas com esses visitantes foram marcadas por uma antiga problemática, sem interesse para os residentes, a questão do "isso é arte?". Questão que fora vital para experiências criativas dos anos 1970.

> Dar forma às relações de convívio tem sido uma constante histórica desde os anos sessenta. A geração dos anos noventa assumiu a problemática mais uma vez, dessa vez livre da questão da definição de arte, que havia sido central nos anos sessenta e setenta. O problema não está mais em ampliar os limites da arte, mas sim em experimentar as capacidades de resistência da arte dentro do campo social global. De uma única família de práticas pode-se ver duas problemáticas radicalmente diferentes: ontem, a insistência colocada nas relações internas ao mundo da arte, dentro de uma mudança modernista, dando lugar de destaque à nova subversão através da linguagem; hoje, o que se sublinha são as relações externas no âmbito de uma cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao nivelamento da sociedade do espetáculo. (BOURRIAUD, 2009)

O deslocamento observado e relatado por Bourriaud pode ser facilmente verificado através dos artigos e matérias da imprensa sobre os

Domingos e sobre a inauguração do Centro Cultural de Alegrete[56]. Em relação à resistência ao nivelamento da sociedade do espetáculo dos dias de hoje, esta nunca foi uma preocupação na organização da programação da Galeria Península, entretanto o oferecimento de um evento em processo certamente responde a essa questão, como aconteceu em *Jogos* e em tantos outros eventos promovidos. A escolha dos artistas em trabalhar com materiais precários, reutilizando matérias-primas e objetos, poderia ser outra confirmação à afirmação de Bourriaud. De certa forma, propor processo em janela temporal paralela a uma bienal é também uma resposta à sociedade do espetáculo, já que as bienais se consolidaram através da proposição de espetáculos. Para esses eventos de envergadura e volumosos aportes financeiros parece ser essencial o alinhamento a quantidades e escalas, em detrimento do fomento ao micro e à valorização das relações inter-humanas.

E em relação ao público da Península, apesar de todos os esforços de se fazer pontes com a comunidade e trabalharmos constantemente na distribuição através de veículos massivos, da internet à TV, ele sempre se configurou por uma audiência de artistas e criativos iguais, desconstruindo a ideia tradicional de público e tornando essa relação fluida e direta, muito mais próxima da ideia de contrapúblico de Warner e Sheikh[57].

É preciso também ponderar que em *Jogos* os papéis ainda não estavam claros, tudo era muito recente – nova gestão, nova linha editorial, novos desejos pactuados. Portanto, quem eram os artistas? Quem eram os artistas-gestores? Quem era o visitante? Quem era amigo? Quem era público? A primeira dificuldade de quem adentrava em *Jogos* era a de como se situar e de decidir em qual direção seguir. E a quem se dirigir. A Península ainda não havia constituído a sua *entourage*, um grupo de pessoas que movimentou e participou de muitas das atividades do espaço, definindo o espaço da galeria como um ponto de encontro. Alguns desses futuros

[56] Ver artigo "Artistas Fazem Experiência de Criatividade em Alegrete", publicado pelo *Jornal da Manhã*, de 22 de janeiro de 1977. "(...) começada a experiência com os materiais recebidos, aos poucos todos foram descobrindo que existiam outras maneiras de se fazer arte e criar objetos livres de um esteticismo convencional ou preconcebido."

[57] Entretanto Sheikh adverte que a noção de auto-organização, como os espaços independentes, não é em si um contrapúblico. "De fato, auto-organização é uma distinção de qualquer formação pública: ela constrói-se e postula-se como um público por meio de seu modo específico de enunciação" (SHEIKH, 2012, p. 7).

habitués visitaram sucessivas vezes *Jogos*, dando início a vínculos de amizade e trabalho.

A esse enredo deve ser adicionada a clareza contemporânea sobre a noção de produção cultural, que informou a percepção e o tratamento de público no exercício da gestão cultural da Península. Segundo Bourdieu (2009), o campo da produção cultural sempre experimentou uma tensão entre dois mundos diferentes: o da construção restrita e o da produção cultural em larga escala. O primeiro é um sistema no qual as comunidades de artistas e criativos geram suas obras voltadas para uma audiência de artistas e criativos iguais. O segundo, por outro lado, é aquele em que a produção cultural é destinada a públicos não culturais. Neste último campo domina a lógica do mercado, e os artistas competem para emergir e conquistar o reconhecimento e a visibilidade desse público amplo e heterogêneo.

Nos últimos anos, no entanto, estamos testemunhando uma mudança de paradigma na concepção da produção cultural, principalmente devido às novas oportunidades de criação, compartilhamento e participação que a era digital introduziu. Se historicamente a ênfase na produção cultural foi colocada no valor do processo criativo de poucos e, portanto, uma demarcação clara entre artistas e público, hoje tendemos a reavaliar a produção e a fruição cultural como bens experienciais e relacionais, nos quais não só importa o valor simbólico e econômico dos bens produzidos, mas acima de tudo o valor do compartilhamento social de experiências. A residência em contínuo ateliê aberto, *Jogos de Aproximação*, transcorreu exatamente nesse sentido, como instância de produção e como mecanismo de socialização de fazeres e saberes, via diálogo.

Claire Bishop (2004) argumenta que os contextos de trabalho em andamento, *work-in-progress*, começam a ficar compatíveis a uma nova economia, o que ela define como “a economia da experiência”, que seriam “estratégias de venda que buscam substituir bens e serviços por experiências pessoais encenadas e roteirizadas”. E complementa afirmando que nesse novo tipo de economia “(...) não está claro qual é o suposto benefício obtido pelo observador a partir de tal experiência de criatividade, que nada mais é do que atividade institucionalizada de ateliê”. E qual seria o benefício obtido quando se visita um ateliê? E qual o benefício obtido quando se visita uma

exposição sem experiências participativas? É bem complicado mensurar os efeitos da Arte em termos de benefícios. Acredito que essa questão deva ser reformulada para outros termos, no sentido de seu funcionamento, se essas experiências propostas foram efetivas na provocação/indução à participação? Tanto em seu sentido plástico quanto em seu sentido discursivo, crítico.

E em relação à primeira parte da enunciação de Bishop, de fato, as residências artísticas e os ateliês abertos vêm se configurando como novas economias, principalmente no Hemisfério Norte. No Brasil, essas estratégias ainda estão nascentes, surgem e desaparecem do sistema no mesmo fluxo da instabilidade política e econômica do País. Bettina Rupp (2017), em sua recente pesquisa de mapeamento de residências artísticas no Brasil[58], finalizada em 2017, apresenta alguns dados significativos apoiada em um outro mapeamento financiado pela Funarte (VASCONCELLOS; BEZERRA, 2014), o qual revela

> (...) uma concentração de residências artísticas brasileiras em áreas urbanas, inclusive elas ocupam áreas centrais dentro das capitais, próximas a instituições culturais, teatros e museus. Estes dados demonstram que a região Sudeste contempla 58% delas. Os estados de São Paulo (56), Rio de Janeiro (30) e Minas Gerais (16) juntos somam o maior número de residências artísticas do País, seguidos por Ceará (10), Rio Grande do Sul (10), Bahia (9) e Espírito Santo (8), (...) dentre os mais variados programas de residências artísticas, voltados para música, teatro, literatura, dança, fotografia, cinema e vídeo, artes plásticas, novas tecnologias e práticas circenses.

Nesse mesmo estudo, Rupp organizou um outro levantamento, agora histórico e específico, com foco nas residências artísticas em Artes Visuais, entre programas em andamento e já finalizados. Essa lista contabilizou 73 instituições, entretanto nem todos os espaços, instituições e programas estavam orientados especificamente para a arte contemporânea ou possuíam

[58] Tese de Doutorado, defendida em 26/1/2017 na UFRGS, sob orientação da Profª Drª Maria Amelia Bulhões Garcia.

uma programação continuada de residências artísticas. A pesquisadora selecionou cinco programas de residência para apoiar suas considerações sobre os contornos da residência artística na atualidade, que foram: Bolsa Pampulha (MG), Red Bull Academy (SP), Casa Tomada (SP), LABMIS (SP) e Pedregulho (RJ). Dessas cinco residências apenas a Bolsa Pampulha, o Red Bull Academy e o LABMIS seguem em operação. E ainda é preciso fazer duas ressalvas, a Red Bull Academy não tem mais perfil específico em arte contemporânea e o LABMIS, até esta data[59], não abriu convocatória para novos residentes em 2018. Da lista com 73 residências mapeadas, apenas 21 seguem em operação.

Esses números nos permitem afirmar que os programas de residência, pelo menos no Brasil, estão longe de ser uma nova economia da experiência como Bishop postula. E se fizermos um paralelo entre o número de cursos de graduação em Artes Visuais e a quantidade de residências artísticas específicas em atividade, fica fácil verificar a enorme possibilidade de crescimento para esse segmento.

Ainda em relação às novas economias da experiência, Bishop também se insurge em relação aos novos centros de arte que atuam na promoção de práticas processuais, como o Palais de Tokyo (Paris) e os *kunstverein* dos países germanófonos. Passados quinze anos, esses novos modelos e metodologias de trabalho na arte não produziram a contaminação que Bishop imaginava. Mesmo na Europa, eles seguem como esparsas células institucionais de distribuição de experiências. No Brasil, os espaços independentes assumiram esse papel de difusor de práticas processuais. No próximo capítulo examinarei algumas das características dos espaços independentes na contemporaneidade.

A disponibilização de ateliês abertos como estratégia de distribuição de experiências também é infrequente no Brasil. Em relação à Península, *Jogos* foi a primeira experiência de residência artística e ateliê aberto. Essa experiência produziu mudanças na maneira como pensávamos a residência artística, adicionando esta estratégia como oportunidade de se conquistar a tão idealizada, e nunca alcançada, autossustentabilidade do espaço. O

[59] Até a data de 10 de outubro de 2018, o LABMIS não havia lançado convocatória para 2018. http://www.labmis.org.br

programa de residências da Península integra agora a lista das residências finalizadas, compondo a estatística de 72% de programas encerrados no Brasil.

Antes de seguirmos ao próximo assunto e capítulo, gostaria de encerrar considerando as maneiras de expressão individual nos processos de trabalho participativos, que proporcionam a liberação de potencialidades individuais ocultas que emergem via participação. Além disso, a conduta e a passagem do participante deixam vestígios visíveis. Portanto, as escolhas e ações desses participantes interferem na materialidade e na experiência do trabalho. Essas potencialidades são impulsionadas pela curiosidade, o ponto de acesso às práticas participativas. Como também, subsidiariamente, pelo abandono temporário do próprio conhecimento no desejo de se participar em determinado ambiente, sistema ou proposição.

A curiosidade gera exploração, investigação e aprendizado. A *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* enfatizou as capacidades intuitivas, receptivas, experimentais e de observação dos participantes. E além disso, não podemos nos esquecer do sentido semântico que a palavra criatividade carregava nos anos 1970, como explica Frederico Morais:

> A noção de criatividade está ligada à recuperação que o homem faz de si mesmo no sentido de alcançar a plenitude de seu ser. A produção de si mesmo, entretanto, é um processo aberto no qual o homem se manifesta contínua e livremente. A atividade criadora se justifica nela mesma. Viver em estado de criação é reencontrar-se consigo todo o tempo. (MORAIS, 1979, p. 54)

Por isso a experiência *Serpente do Ibirapuitã* foi tratada aqui como um paradigma local para as práticas participativas, pois ela foi apresentada como um acontecimento na inauguração de um Centro Cultural, deflagrando o campo ideológico de criatividade e participação. Este evento foi também selecionado em razão de sua potência para a organização de analogias e contraposições, iluminando a análise do sentido e a complexidade da participação, no circuito local, ontem e hoje.

Em temporalidades e contextos tão contrastantes, *Serpente* e *Jogos* inventaram relações entre sujeitos, que forjaram o residir em um mundo comum temporário, promovendo outras maneiras de relacionar-se. As práticas artísticas do Nervo Óptico em Alegrete e de *Jogos de Aproximação* avizinham-se como práticas efêmeras que se inscrevem na história através da preservação de registros, ou seja, via organização e manutenção de documentação. Ambas se manifestam no sentido de uma atitude renovada de autenticidade e de costas para o mercado da arte. Revelando-se, portanto, como rupturas no desenvolvimento ordenado da narrativa hegemônica. E sem esquecer que o significado dessas práticas não reside apenas no resultado dessas experiências, mas sim nos processos intelectuais que estão em sua origem e nas conexões conquistadas durante sua duração.

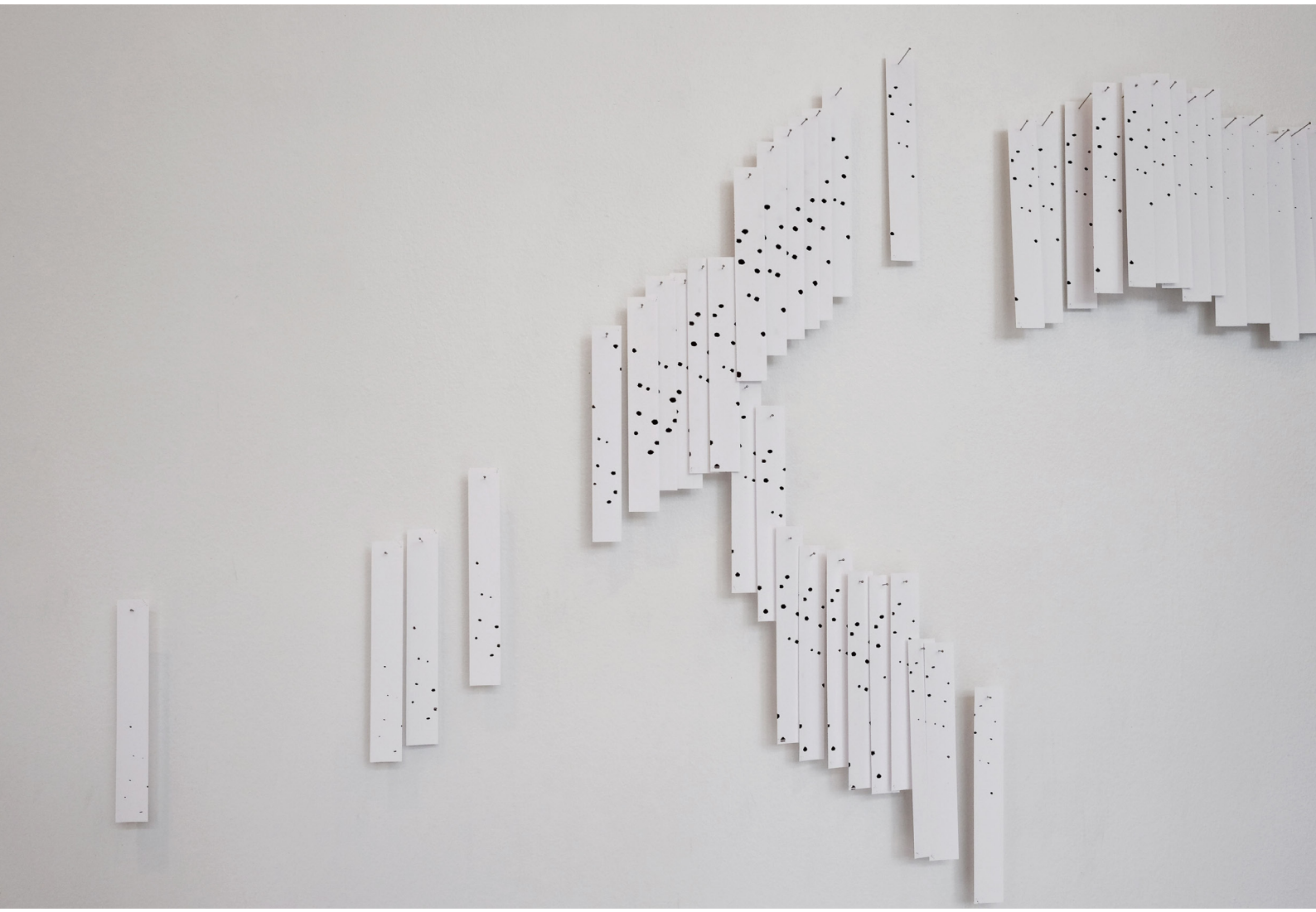


Figura 34: Detalhe da instalação de Alice Ricci na entrada da exposição *Jogos de Aproximação.*
Arquivo: Denis Rodriguez

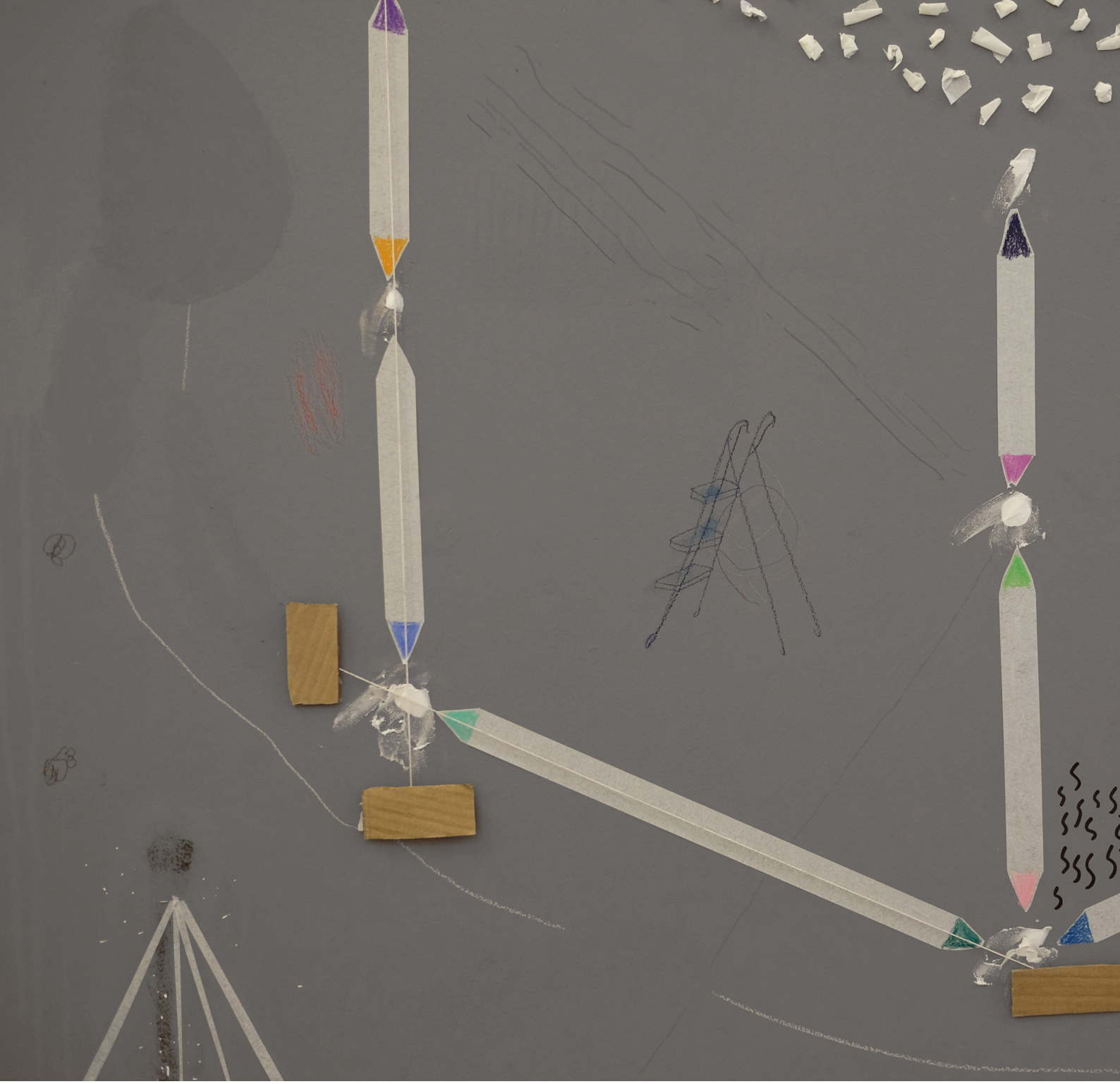
Figura 35: Um dos convites de *Jogos de Aproximação*. Design gráfico de Leonardo Remor. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 36: Fragmento do *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga,* de Adrián Montenegro. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 37: Vista da segunda sala de *Jogos de Aproximação* no dia do encerramento da residência. Da esquerda para a direita, na parede cinza, *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga,* de Adrián Montenegro, ao fundo, instalação *Rio Ciano* de Leonardo Remor, *O Banheiro de Juçara* de Andressa Cantergiani e as cordas náuticas pintadas da instalação *Ascensão e Queda do Cubo Branco*, de Denis Rodriguez. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 38: *Jogos de Aproximação*. Da esquerda para a direita, *Cajado*, de Denis Rodriguez, esculturas sonoras de Carina Levitan e fragmento do *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga,* de Adrián Montenegro. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 39: *Jogos de Aproximação*. Da esquerda para a direita, *Cajado*, de Denis Rodriguez e ao fundo, a instalação *Rio Ciano* de Leonardo Remor. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez



Figuras 40 e 41: Fragmento do *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga,* de Adrián Montenegro. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 42: Vista do mezanino da segunda sala de *Jogos de Aproximação*. Da esquerda para a direita, *Ascensão e Queda do Cubo Branco*, de Denis Rodriguez, esculturas sonoras de Carina Levitan e, no primeiro plano, fragmento da instalação *Cenas de Chumbo,* de Leonardo Remor. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 43: Outro ângulo da segunda sala de *Jogos de Aproximação*. Da esquerda para a direita, a instalação *Ascensão e Queda do Cubo Branco*, de Denis Rodriguez, o *Cajado* de cacos de vidros de Denis Rodriguez, no centro, as esculturas sonoras de Carina Levitan e, na parede cinza, fragmento do *Mural Para Seduzir uma Pequena Mutante com Dor de Barriga,* de Adrián Montenegro. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 44: Mesa de trabalho de Denis Rodriguez em *Jogos de Aproximação*. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 45: Bancada de trabalho de Leonardo Remor em J*ogos de Aproximação*.
Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Na próxima página, figura 46: Instalação *Rio Ciano* de Leonardo Remor.
Fotografia: Leonardo Remor. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 47: Detalhe da instalação *Ascensão e Queda do Cubo Branco* de Denis Rodriguez.
Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 48: Outro detalhe da instalação *Ascensão e Queda do Cubo Branco* de Denis Rodriguez. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 49: Visitantes adicionando pegadas à instalação *Ascensão e Queda do Cubo Branco* de Denis Rodriguez. Fotografia: Vicente Carcuchinski. Arquivo: Denis Rodriguez

Figura 50: Início da *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã* dentro do Centro Cultural de Alegrete. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 51: Crianças envolvidas na atividade de produção da *Serpente,* Centro Cultural de Alegrete. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 52: Crianças envolvidas na atividade *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã*, com Carlos Pasquetti ao fundo. Lado de fora do Centro Cultural de Alegrete. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 53: Crianças envolvidas na atividade *Experiência Criativa Serpente do Ibirapuitã*. Em frente à entrada principal do Centro Cultural de Alegrete.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 54: Saída da *Serpente do Ibirapuitã* em direção às ruas de Alegrete. Da direita para esquerda, Telmo Lanes, Carlos Asp, Mara Alvares, Carlos Pasquetti e Clóvis Dariano. Entrada principal do Centro Cultural de Alegrete. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 55: A *Serpente do Ibirapuitã* em repouso. Carlos Pasquetti, de costas, conversando com as crianças. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 56: A *Serpente do Ibirapuitã* pelas ruas de Alegrete. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 57: Vista da exposição organizada pelo Nervo Óptico dentro do Centro Cultural de Alegrete.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 58: A instalação *Modado* de Telmo Lanes na mostra do Nervo Óptico no Centro Cultural de Alegrete. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

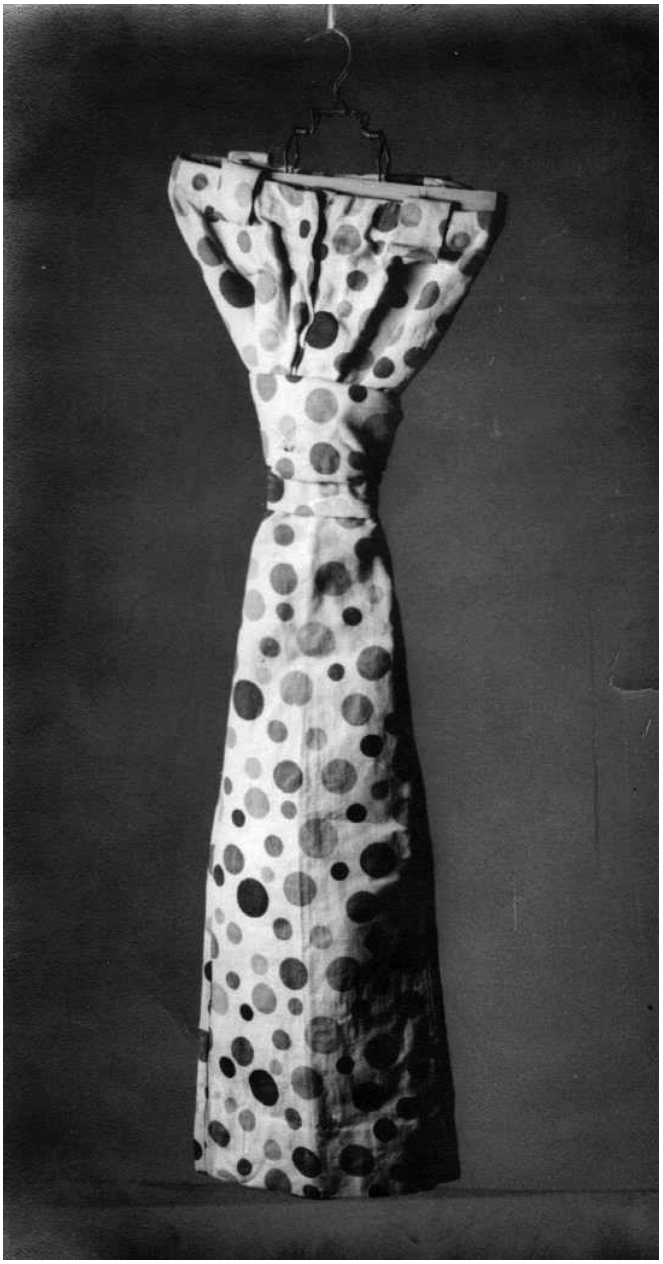


Figura 59: *Gravataí* (1976), de Telmo Lanes. Peça que integrou a instalação *Modado*, apresentada na mostra do Nervo Óptico no Centro Cultural de Alegrete.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

3 O PROJETO *NÃO SOU DAQUI, NEM SOU DE LÁ*. DOS ESPAÇOS INDEPENDENTES AOS *PROJECT SPACES*, NOTAS E CONTRADIÇÕES DE UMA CATEGORIA EVASIVA

Na contemporaneidade, o artista tem assumido cada vez mais um papel multidisciplinar, de alguém que pensa sistemicamente os diferentes elementos políticos, sociais, econômicos e educacionais que conformam não apenas seu trabalho artístico, mas também os veículos, metodologias e plataformas que habilitam esta produção, ou seja, seus canais de circulação.

No Brasil, não apenas, mas com grande força, e principalmente como modo de existir paralelamente ao mercado da arte, esta tem sido uma estratégia recorrente entre artistas nas diferentes regiões – quando não a única maneira encontrada para viabilizar as produções que se desenvolvem fora do eixo Rio-São Paulo.

Os artistas-gestores da Galeria Península não escaparam a essa lógica. E o projeto *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá. Gestão, Curadoria e Residência Artística em Rede*, financiado pela última edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2015), teve a mesma duração da colaboração entre os artistas. Ele marcou o início da produção cultural da Galeria Península, como também o encerramento das atividades do espaço, com o lançamento do livro de mesmo título. Entre a concepção do projeto e o lançamento do livro transcorreram 34 meses. Foi um amplo projeto que envolveu simultaneamente formação, produção, reflexão, debate e difusão das práticas artísticas, curatoriais e de gestão da Galeria Península.

O projeto propôs, através de viagens de pesquisa e residência artística, a criação de uma rede de intercâmbio em trânsito, em que artistas, curadores e gestores de cinco espaços autônomos de arte se deslocaram de um lugar ao outro para investigar, debater, partilhar saberes e metodologias e produzir em rede. Além da Galeria Península, participaram do projeto os espaços Pivô (SP), Fotoativa (Belém), Terra Una (MG) e Saracura (RJ).

Esse pequeno mapeamento de espaços independentes proporcionado pelo projeto *Não Sou Daqui* – em contexto histórico de extinção e precarização dos fundos de financiamento público e com a grave

consequência do encerramento de muitos projetos independentes em todo o território brasileiro – permitiu a compreensão de que a longevidade dos espaços independentes depende de uma boa irrigação desses fundos, entretanto a gestão desses espaços transborda a questão da sustentabilidade financeira. *Não Sou Daqui* apontou para outros vetores de sustentação, tais como a qualidade das relações interpessoais dos gestores dos espaços, os desejos compartilhados de programação e o envolvimento simétrico dos gestores em relação às responsabilidades do cotidiano e da burocracia de se ter um espaço físico dedicado às Artes Visuais, aberto ao público, no Brasil. A Península foi um espaço que sempre atuou de portas abertas e com horário regular de funcionamento.

Posteriormente à publicação do livro, outro mapeamento teve curso[60], agora no sentido de distribuir e verificar a importância dos nós conceituais organizados a partir do tripé de sustentação do livro – gestão, curadoria e residência artística. Sobre gestão, foi possível conhecer novas estratégias de sustentabilidade, que pensavam outros equilíbrios na divisão das tarefas de gestão, perfis híbridos de gestores (artistas, curadores ou apenas gestores) e ainda identificar critérios de participação desconectados das relações interpessoais afetivas e apoiados em plano de gestão e projetos. Em relação à curadoria, como se conformava o pensamento crítico e quem assumia a demandante função de produzir textos e dialogar com a produção do espaço. E sobre residência, como eles acolhiam os artistas e quais eram os limites de envolvimento e colaboração.

Esta dupla cartografia, fatalmente sentimental (ROLNIK, 1989)[61], fez emergir a percepção de que os espaços independentes não são compostos por grupos de artistas e sim por indivíduos que se dedicam obstinadamente por objetivos comuns transitórios. E que não são os laços de amizade que colocam essas pessoas lado a lado no desenvolvimento de projetos pactuados em grupo, mas sim a ausência de espaços que possibilitem o livre exercício da prática artística, sem ingerência institucional ou comercial. Em

[60] Entre outubro de 2017 e março de 2018, visitei espaços independentes das cidades de Kansas City, Turim, Zurique e Madrid, distribuindo o livro *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá* e repensando o tripé de sustentação do projeto.

[61] "(...) o problema para o cartógrafo não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade."

razão da frequente exteriorização da palavra “projeto”, nos parece também oportuno abordá-la como um novo centro de gravitação das práticas artísticas da contemporaneidade. Internacionalmente, e principalmente nos países de língua alemã, a palavra projeto vem ganhando contornos mais precisos quando associada à atuação dos espaços independentes. Além disso, tanto o Nervo Óptico quanto o Arte Construtora têm no projeto, mais do que no sentido de grupo, a força motriz de suas proposições coletivas.

Em relação a esse aspecto de espaços que possibilitem o livre exercício da prática artística e sua apresentação, o curador Charles Esche adiciona uma outra característica essencial ligada aos espaços independentes localizados fora das principais cidades do mercado de arte, afirmando que “(...) uma das principais razões pelas quais muitos jovens artistas se organizam como espaços independentes fora dos centros presumidos de arte é para que eles possam continuar a viver nos lugares com os quais estão comprometidos”. Certamente a viabilização de plataformas próprias de apresentação contribui para a permanência de artistas em localidades sem mercado de arte, como Porto Alegre, por exemplo. De acordo com Pryde-Jarman (2013), “Esche traçou uma metáfora com o poder de negociação entre o poder econômico globalizado e o desenvolvimento de soluções alternativas e respostas locais que permitem aos artistas manter ou recuperar o controle de seu próprio trabalho”. Esche prossegue afirmando:

> Os espaços geridos por artistas podem proporcionar aos artistas um maior grau de validação e importância em suas próprias comunidades e contextos locais, ajudando a desenvolver uma cena e contribuindo para uma cultura de resistência ao poder das instituições centrais. Muitos artistas desenvolverão sua primeira exposição fora de um contexto de escola de arte dentro de um espaço dirigido por artistas, proporcionando-lhes uma valiosa experiência em um estágio crucial no desenvolvimento de sua prática. Estes espaços podem funcionar como um porto seguro para a experimentação, ou como uma plataforma de lançamento

> para artistas em início de carreira, dependendo dos métodos e *status* crítico da organização. (ESCHE in PRYDE-JARMAN, 2013, p. 21)

Do enfoque de Esche desdobra-se a problemática da validação, que segundo o curador é fundamental para a complexidade dos circuitos locais, já que a atuação dos espaços independentes equilibra forças, relativizando as ações institucionais hegemônicas. Em outras palavras, Esche aponta para a condição inata dos espaços independentes como locais de disseminação de narrativas dissidentes ou contranarrativas.

No mesmo sentido de Esche, Ricardo Basbaum destaca outro aspecto sistêmico dessas ações direcionadas à promoção da arte através de espaços próprios, afirmando que os artistas devem estar

> (...) conscientes de como esta sua ação de agenciadores influi na trama de contatos que constituem o circuito de arte – portas se abrem e se fecham a partir deste jogo (mais um a ser conduzido...), que influi diretamente na recepção de sua própria produção (que afinal é um dos itens básicos na legitimação de seu "estar" dentro do circuito). (BASBAUM in FERREIRA, 2006, p. 239)

A partir dessas colocações, podemos abordar essa última nota ligada a validação e legitimação dos espaços independentes, sua contribuição para a autoprojeção (promoção) do artista-gestor, que se atuasse sozinho em prática de ateliê individual, sem espaço expositivo aberto ao público, talvez não alcançasse a visibilidade que os espaços independentes proporcionam. Entretanto, o esforço da legitimação não é uma prática exclusiva dos espaços independentes. Todos os artistas trabalham no sentido de legitimar as próprias práticas, já que o grupo constituído de *players* e críticos não responde aos novos fazeres. O que convoca todos, mas principalmente os novos artistas, à produção paralela, à elaboração de um pensamento crítico distribuído por meios e canais próprios.

Diante disso, o que define, delimita e dá especificidade aos espaços independentes atuantes nos dias de hoje? E sob qual perspectiva poderíamos organizar essa categoria? E, além disso, a nomenclatura espaços independentes favorece a compreensão do funcionamento e a intencionalidade dessas organizações?

Kamilla Nunes argumenta, logo na abertura de seu livro *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*, a dificuldade em se categorizar os espaços independentes em razão dos variados contextos de atuação dessas organizações, e além disso "(...) trata-se de uma multiplicidade de práticas e sujeitos falantes, que postulam a dúvida mais do que a afirmação". E conclui afirmando que "(...) não existiriam regras palpáveis para a escolha de uma terminologia".

A história dos espaços independentes na América Latina, e principalmente no Brasil, é uma história resultante de sucessivos mapeamentos, que se esquivam do enfrentamento ao problema da indefinição de uma terminologia.

Nunes (2013, Apêndice D, Mapeamento) contabilizou em seu mapeamento 117 espaços independentes no Brasil, entre ativos e finalizados, desde os anos 1990. Em outro estudo de abril de 2014, a Curatoría Forense (SEPULVEDA; PETRONI, 2014, p. 106-112; p. 217-221)[62] verificou 227 iniciativas independentes atuantes em 18 países latino-americanos. Nele foram incluídas dez iniciativas brasileiras, além de a publicação apresentar o mapeamento de Nunes como apêndice do livro. Num mapeamento mais recente da plataforma Córtex[63], foram contabilizadas 188 iniciativas independentes de arte em atuação no Brasil durante o primeiro semestre de 2016. A partir desses dados quantitativos, podemos afirmar que

[62] Curatoría Forense é um grupo de trabalho em rede que difunde atividades e parâmetros de trocas entre as gestões autônomas de arte na América Latina. Foi fundada em 2005 e é coordenada pelo crítico e curador Jorge Sepúlveda. http://www.curatoriaforense.net.

[63] A plataforma Córtex é uma base de dados que assume como espaços independentes aqueles que são propostos e geridos por um ou mais indivíduos, que desenvolvem atividades ligadas a criação, pesquisa, reflexão, produção, formação, articulação e difusão das artes visuais. A base de dados é coordenada por Maíra Endo, pesquisadora e gestora do Ateliê Aberto, Campinas/SP. Os dados inseridos na plataforma foram coletados durante o primeiro semestre de 2016, nos últimos meses do governo Dilma Rousseff e no início da gestão de Michel Temer. A mudança de governo e das políticas culturais repercutiram no encerramento de muitos espaços independentes em todo o território brasileiro e que, portanto, não foram contabilizados no levantamento. www.cortex.art.br

estamos diante de um fenômeno contemporâneo do sistema de arte brasileiro. Inclusive com uma representatividade, em números absolutos, superior ao volume de galerias comerciais atuantes em nosso território, se tomarmos os dados da plataforma Latitude[64] como referência.

A partir do levantamento de dados históricos sobre os espaços independentes atuantes nos anos 1970 em Nova York, Martin Beck (in AULT, 2002) reflete em *Alternative: Space*[65], sobre as dinâmicas de funcionamento dos espaços independentes estadunidenses na virada do milênio, buscando traçar características comuns entre as estratégias de ontem e de hoje (anos 2000). E no final do capítulo, Beck (in AULT, 2002, p. 267) conclui que "o principal objetivo de um espaço independente é a capacidade de produzir visibilidade. A relação entre o trabalho de arte e o espaço é de primeiro plano para segundo plano – o espaço existe como local de apresentação do trabalho de arte".

Gostaríamos de tomar a conclusão de Beck como premissa para esboçarmos uma genealogia dos espaços independentes, considerando assim apenas o espaço físico como o elemento organizador dessa categoria. Ou seja, os lugares organizados com o objetivo de distribuição de práticas artísticas ou ainda, como coloca Nunes, "(...) o lugar como uma estrutura de acontecimento".

Sob essa perspectiva, traçaremos uma linha do tempo capaz de diferenciar os espaços independentes de seus desvios e antecedentes, como os clubes de artistas, as associações e os sindicatos de artistas, as escolinhas de arte e os ateliês coletivos. Até por isso, nos capítulos anteriores, nos detivemos em reflexões sobre o *site*, porque dele deriva aspecto vital para os espaços independentes da contemporaneidade. As cronologias dos espaços independentes propostas pela pesquisa de Nunes e pelos mapeamentos da Curatoría Forense fundam-se em alicerce semântico abstrato, sustentado por três palavras-chave: liberdade, resistência e afetividade. O que ressalta a retórica ideológica, que confunde e dificulta a organização dessa categoria.

[64] Relatório de dezembro de 2016 da plataforma Latitude. www.latitudebrasil.org
[65] Julie Ault é artista, *publisher* e curadora estadunidense. Foi cofundadora do Group Material, coletivo de artistas ativo em Nova York entre 1989 e 1996 que redefiniu a semântica de participação e colaboração na arte contemporânea.

Se no passado a perspectiva ideológica acompanhou a organização e o desenvolvimento dessas iniciativas, na atualidade o desejo de dialogar e participar do sistema suplanta o posicionamento antagonista, como já passamos em revista no subcapítulo 2.1.

E como aponta Nunes (2013) na conclusão do capítulo dedicado aos espaços independentes nos anos 1990, "Gradualmente, os artistas reconheceram que ocupam um lugar estratégico na sociedade contemporânea, fazendo com que a dicotomia 'dentro' e 'fora' deixasse de ser um limite, para se tornar um lugar de contato". De fato, essa imagem de zonas de contato espelha a atuação dos espaços independentes, lugares que irradiam alternativas às práticas hegemônicas, com seus modos específicos de enunciação. Entretanto, mais do que zonas de contato é preciso reconhecer que não há mais um fora da instituição de arte e que foram

> (...) os artistas, assim como os museus e o mercado, que em seus esforços de fugir da instituição de arte geraram essa expansão. Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la ao cotidiano, para alcançar pessoas comuns e trabalhar no mundo real, expandimos nossa moldura e trazemos mais do mundo para dentro desse enquadramento. Mas dele nunca escapamos. (FRASER, 2008, p. 185)

Para Fraser (2008), portanto, não existe um fora, tudo que se enuncia já está no sistema, faz parte de um enquadramento da arte, resultante das ações pós-modernistas que abraçaram a vida e a realidade[66]. Nesse sentido, prossegue a autora detalhando seu raciocínio:

[66] ROSLER, Martha, no ensaio *Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience in Brian Wallis*, de 1979, expõe que a partir de 1969 começa a emergir uma concepção de *instituição da arte* que não só inclui o museu ou mesmo os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. O que incluiria "(...) o espaço público quando nele a arte está instalada, os ateliês de artistas, os *sites* de produção de discurso: revistas, catálogos e colunas direcionadas à arte, como também simpósios, conferências e aulas, além de residências artísticas, programas de estudos curatoriais e de História da Arte, e claro, os espectadores, os compradores, os *dealers* e os realizadores."

> (...) a instituição de arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação. (FRASER, 2008, p. 183)

No mesmo sentido de Fraser, entretanto em momento anterior, o crítico e curador Mario Ontiveros[67], ao analisar a geração de artistas emergentes do final dos 1990, em conferência organizada pela National Association of Artist's Organization (Associação Nacional de Organizações de Artistas Estadunidenses), em 1999, ponderava que a geração de artistas da virada do milênio

> (...) cresceu plenamente consciente de que não existe e nunca existiu um exterior. Para muitos, construir um modelo diferente ao do sistema é uma ideia problemática, tanto na teoria quanto na prática. Talvez porque essa geração não lutou nas manifestações libertárias e de empoderamento[68] dos anos 1970. (ONTIVEROS in AULT, 2002, p. 10)

A partir dessas concepções propomos a exclusão da retórica ideológica do discurso dos espaços independentes como elemento organizador. Ademais, é preciso reconhecer que a terminologia já possui

[67] Mario Ontiveros é crítico de arte, curador e professor assistente de História da Arte Moderna e Contemporânea no Departamento de Arte da Universidade Estadual da Califórnia (CSUN). Sua pesquisa é centrada em questões de solidariedade, empoderamento, impermanência e pertencimento social. Seus projetos atuais consideram as formas como artistas, curadores, praticantes culturais lidam com o intercâmbio cultural, como iniciam o diálogo público e facilitam a mobilização política em resposta às pressões econômicas e transformações geopolíticas resultantes da globalização.

[68] Tradução do autor da palavra *empowerment*. As manifestações de empoderamento dos EUA foram as que lutaram por equidades identitárias, desde os movimentos feministas, passando pelos raciais e de inclusão social até as lutas ligadas ao gênero e orientação sexual.

significado no campo da arte e fora dele. Quando se escuta a menção aos espaços independentes, compreendemos de imediato que se trata de espaços expositivos não comerciais que abrigam uma produção emergente.

Diante deste conjunto de hipóteses, somado ao desejo de se apontar para o limiar de uma outra nomenclatura, associada à palavra projeto, traçaremos uma história dos espaços independentes[69] firmada no espaço físico, ou seja, em iniciativas que possuíram um espaço de exibição aberto ao público com regularidade. O objetivo desta linha do tempo é o de organizar esta categoria e aludir a algumas características comuns ao longo dos anos.

A partir dos anos 1950 começaram a emergir em Manhattan, Nova York, os primeiros espaços independentes das nações ocidentais, um fenômeno que a partir dos anos 1960 e 1970 se espalharia por outros estados americanos, por muitas cidades europeias e por isoladas iniciativas no hemisfério sul. A principal configuração dessas iniciativas deu-se sob o formato de espaços geridos exclusivamente por artistas, em inglês *artist-run spaces*, como a Galeria Península.

Um dos primeiros espaços geridos por artistas em *downtown*, Nova York, foi o espaço Hansa (1952-59), que teve entre seus membros Allan Kaprow, em período anterior aos *happenings* da costa oeste norte-americana. Outro espaço independente composto por ícones da arte contemporânea norte-americana foi a Judson Gallery (1959-1962), que teve entre seus membros Claes Oldenburg, Jim Dine e Tom Wesselmann. O espaço de Yoko Ono, Chambers Street Loft (1960-61), é o primeiro exclusivamente dedicado à performance. “Cada um desses espaços independentes tinha uma visão distinta, e juntos ajudaram a redefinir os parâmetros das práticas artísticas, desafiando a própria definição de arte da época”, foi assim que a curadora e historiadora Melissa Racheleff (2017) apresentou seu mapeamento de espaços independentes na Nova York do pós-guerra. [70]

[69] A terminologia *artist-run space* foi considerada pelo autor como espaço independente para a organização desta cronologia.

[70] “No início dos anos 1960, as relações entre arte e ativismo político que caracterizaram a década de 1950 começou a desvanecer-se à medida que os artistas começaram a se envolver cada vez mais com questões sociopolíticas. Uma das primeiras galerias a evidenciar esse novo ativismo foi a *March Group* (1960-62), um ateliê de artistas antimercado, politicamente provocadores, fundado por Boris Lurie e Sam Goodman, (...).”

O Brasil nesse mesmo período vivia seus “anos dourados”, uma época de intensa urbanização e prosperidade econômica, reflexo do incremento do consumo em escala global e da prosperidade e do dinamismo estadunidense como superpotência econômica e militar. No campo político nacional vivíamos uma época de democracia, nacionalismo e de políticas desenvolvimentistas que logo em seguida seriam substituídas pela opressora ditadura militar, na qual todas as formas de organização independente estariam, então, sujeitas a censura – o que impediria o surgimento e o funcionamento de instituições antagonistas. Foi nesse contexto repressivo que surgiu o primeiro *artist-run space* brasileiro, Rex Gallery and Sons (1966-67), formado pelos artistas Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee.

> À origem desta cooperativa artística paulista relaciona-se ao episódio em que Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros retiraram suas obras da exposição coletiva Propostas 65, em protesto e em solidariedade ao artista Décio Bar que teve alguns de seus trabalhos censurados pelo regime militar. Teria sido justamente após este incidente que estes artistas decidiram não apenas formar um grupo, mas abrir uma galeria e publicar um jornal (*Rex Times*), como “frentes de luta” para questionar e combater a mistificação da arte e o circuito que se formava em torno dela: galerias, *marchands*, críticos, mídia. (PELEGRINI, 2007, Arte do Século XX/XXI. Visitando o MAC na web)

Geraldo de Barros cedeu então uma parte de sua loja de móveis, a Hobjeto, na rua Iguatemi, em São Paulo, e ali os artistas inauguraram a Rex Gallery and Sons. Glória Ferreira e Cecília Cotrim relatam que a Rex Gallery and Sons foi

> (...) marcada por irreverência e humor, a atuação do grupo buscou novas formas de apresentação da arte (sempre em processo), bem como outros tipos de comunicação com o público, em franco embate como o circuito tradicional do

> mercado e das mostras de arte e com a crítica de arte dominante. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 152)

Em relação à legitimação das próprias práticas e à distribuição desses fazeres, o relato do grupo sobre a exposição *Flash-back* nos oferece algumas pistas do contexto da época e sobre as estratégicas do grupo nesse sentido,

> (...) *Flash-back* tinha a intenção de exprimir as origens individuais dos artistas pertencentes ao grupo. Poucos foram os que alcançaram o significado desta exposição. Ali estava uma quantidade de obras-disparates, que demonstravam perfeitamente uma posição comum a quase todos os artistas. A falta de informação no período de formação determinava uma valorização excessiva das poucas informações chegadas ou monopolizadas pelos meios de divulgação. Isto acontece nos países subdesenvolvidos, principalmente, e vai inibindo os delicados achados individuais de artistas que no período de formação são declarados com grande timidez. Ao sentir que seus achados localinos não são percebidos pela crítica (que sofre de problemas similares, característicos de países "sub"), os artistas tentam se colocar dentro das tendências internacionais, o que muitas vezes conseguem com grande desenvoltura, chegando a transcender os limites locais sem que mesmo a crítica local tenha percebido o que aconteceu. (GRUPO REX in FERREIRA, 2006, p. 154)

No curto espaço de dez meses de atuação, este relato sobre *Flash-back* ilumina a compreensão sobre as táticas de visibilidade dos espaços independentes, neste caso utilizadas para a promoção dos trabalhos e pensamento crítico dos próprios artistas-gestores. Além de *Flash-back*, *Descoberta da América* e a exposição de encerramento do espaço contaram exclusivamente com trabalhos dos integrantes da galeria.

Outro aspecto revelado pelos relatos do grupo é o do espaço independente funcionar como uma plataforma de profissionalização e de lançamento de artistas em início de carreira, como confirma o trecho: "(...)

continuando com a política cultural estabelecida, foi iniciado o ano de 1967 com uma exposição especial do grupo de alunos da FAAP que refletiam em suas primeiras obras objetivos comuns aos do Grupo Rex".

E por fim, a lendária *Exposição-Não-Exposição* de duração de oito minutos, na qual o público depredou completamente a galeria, encerrou as atividades do espaço em 25 de maio de 1967. A distribuição da publicação *Rex Times* acompanhou a exposição e informava os motivos para a súbita interrupção das atividades do grupo. Junto aos motivos, o jornal exibia uma tabela gráfica com o balanço financeiro dos dez meses de atividades da galeria, que haviam totalizado um prejuízo 5.680 cruzeiros novos.

> Os motivos declarados ficam sendo:
>
> 1º - Dificuldades financeiras como demonstra o balanço em anexo.
> 2º - Escassez de público, provavelmente por causa da insuficiente cobertura dos meios de divulgação especializados durantes as várias manifestações.
> 3º - Situação financeira anormal que atravessa o País, que reduziu a níveis ínfimos as compras de obra de arte. (GRUPO REX in FERREIRA, 2006, p. 155)

Entre os motivos declarados pelo grupo, a problemática da sustentabilidade foi evidenciada, traço indelével dos espaços independentes ao longo dos anos. E mais do que isso, ao afirmarem ironicamente que os motivos declarados para o fim "ficam sendo", os artistas deixaram subjacentes outras camadas, outras razões... portas abertas para especulações e futuras interrogações. Existiu, portanto, uma declaração coletiva consensuada e estampada no jornal que frisou o aspecto econômico como resposta simplificada à trama sempre complexa de razões que normalmente implicam a descontinuidade de projetos organizados por artistas. É exatamente neste sentido que buscamos relativizar o sobrepeso da gestão financeira nas análises sobre os espaços independentes nesta pesquisa. Afinal, concentra-se na gestão e suas consequências resulta muitas vezes na primeira e mais fácil resposta sobre a continuidade ou o encerramento desses espaços, permeados por relações de conflitos que compõem o cotidiano de espaços genuinamente democráticos.

Nos anos 1970, Nova York assistiu à notável expansão de iniciativas de artistas na região hoje denominada como SoHo, em razão da evasão das indústrias que estavam ali estabelecidas. O contexto de decadência imobiliária – portanto de baixo custo de locação e, em muitos casos, cessões de uso em troca da manutenção das condições do edifício ou simplesmente ocupações clandestinas – somado a uma nova situação de contestação do tradicional espaço institucional da arte favoreceram o surgimento de novos espaços independentes e de novas práticas de ocupação artística e de intervenção urbana. Como relata Martin Beck,

> Para as práticas artísticas processuais e pós-minimalistas que se desenvolveram no início dos anos 1970, os espaços industriais do SoHo tornaram-se, estética e ideologicamente, estruturas espaciais de ruptura em relação às estruturas físicas das galerias estabelecidas e, consequentemente, constituíram-se em uma alternativa efetiva. (BECK in AULT, 2002, p. 257)

A partir da demarcação do contexto do SoHo, Beck começa a relatar o surgimento de alguns espaços independentes nova-iorquinos, reafirmando a demanda dos artistas por espaços diferenciados,

> Respondendo a uma necessidade de mudanças radicais no processo de exibição de arte, no outono de 1970, o artista Jeffrey Lew tornou dois andares de seu prédio na Greene Street disponíveis para um amplo círculo de amigos artistas para expor e produzir obras de arte, dança, performances, saraus literários e outros eventos. Em algum momento no início de outubro, 112 Workshop ou 112 Greene Street, como este espaço ficou conhecido publicamente, abria as portas do térreo e dos porões de um edifício com colunas de ferro fundido na Greene Street, n. 112, no SoHo. (BECK in AULT, 2002, p. 251)

Um ano antes, o artista neozelandês Billy Apple inaugurava um espaço em circunstâncias semelhantes às de Lew, dessa vez um amigo pintor retornava à Austrália, deixando vazio o edifício que compartilhavam. Assim surgia o espaço Apple (1969-73), que em conjunto com o 112 Workshop (1970-79), abrigariam os primeiros trabalhos de Vito Acconci. Em 1971, tem início o projeto The Kitchen, o mais longevo espaço independente estadunidense, voltado às práticas mais experimentais de vídeo, som e performance. O The Kitchen foi fundado pelos artistas Steina e Woody Vasulka, os Vasulkas, pioneiros da videoarte. Alguns meses depois, em outubro de 1971, também no SoHo, distante apenas algumas quadras do 112 Workshop, surgiu o projeto Food (1971-74), capitaneado por Caroline Goodden e Gordon Matta-Clark. Outro espaço independente iniciado no fervilhante SoHo dos primeiros anos dos 1970 é a A.I.R. Gallery (1972-), fundada pelas artistas Susan Williams, Barbara Zucker, Dotty Attie, Maude Boltz, Mary Grigoriadis e Nancy Spero, com foco exclusivo na apresentação de trabalhos de artistas mulheres e ainda ativa nos dias de hoje, em outro endereço. O *press release* de inauguração da A.I.R. Gallery destacava um posicionamento antimercado. Conforme relata Beck, a galeria "(...) oferecerá exposições em um ambiente independente das pressões comerciais pelas quais os artistas membros esperam redefinir as atitudes existentes sobre a qualidade e importância da *women art*[71]". Em 1973, o artista Stefan Eins, em colaboração com as artistas Sherrie Levine e Susan Hiller, inaugura 3 Mercer Store (1973-1977), um espaço dedicado a performance, instalações e projeção de filmes.

E é nesse contexto de ocupações de espaços industriais abandonados que a genealogia dos espaços independentes de Nova York do início dos 1970 se interceptou com a genealogia das intervenções urbanas, apresentada no subcapítulo 1.2.2. Atribui-se à atuação da curadora e produtora cultural Alanna Heiss, fundadora do P.S.1[72] (Project Studios One),

[71] Mantive na tradução a categoria *women art* proposta pelas artistas, para evitar a tradução por arte feminina ou arte das mulheres.

[72] No ano 2000, o P.S. 1 tornou-se afiliado ao MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). E nessa transição de um centro cultural independente para uma estrutura institucional hegemônica, Heiss atou a negociação financeira a sua continuidade no gerenciamento do centro por sete anos a partir da afiliação. Portanto, foi apenas em 2008 que a gestão do P.S. 1 começou a ser conduzida exclusivamente pelo MOMA.

as primeiras exposições temporárias organizadas para ocupação de armazéns e fábricas abandonados na costa leste dos E.U.A. Beck descreve a circunstância de inauguração do P.S.1, que Heiss dirigia e reformava desde 1971,

> A interação do movimento pós-minimalista com o *espaço cru*[73] atingiu seu clímax na inauguração da mostra *Rooms*, em exibição durante o verão de 1976, no P.S.1, centro de arte contemporânea na cidade de Long Island. (...) desde o início dos anos 1970, Heiss organizou uma série de projetos desafiadores e exposições em prédios abandonados e subutilizados por toda a cidade, incluindo uma galeria na Torre do Relógio (*Clocktower*) e a ocupação da ponte do Brooklyn. (BECK in AULT, 2002, p. 257)

No início da retomada democrática dos anos 1980, surgem no Brasil, em localidades periféricas do circuito comercial brasileiro, dois espaços independentes que seguem em funcionamento até os dias de hoje. O primeiro, que nunca foi gerido por artistas, é o Museu do Trabalho, fundado em 1982, que ocupou, e ainda ocupa, um conjunto de galpões de madeira que seriam demolidos em razão das novas diretrizes urbanísticas do município de Porto Alegre. O segundo, iniciado como um projeto solo e dedicado exclusivamente à promoção da fotografia na cidade de Belém do Pará, trata-se da Associação Fotoativa[74], criada em 1984 pelo fotógrafo paulista Miguel Chikaoka, atento à inexistência de espaços de encontro e debates para as práticas ligadas à fotografia na região norte do Brasil.

Entretanto, o primeiro antecedente em Porto Alegre foi o Espaço N.O., inaugurado em 1979. De acordo com Albani de Carvalho,

[73] *Raw spaces* ou espaços crus são os espaços apropriados por artistas nas condições em que se encontravam e assim utilizados para trabalhos *site specific*, incorporando as características do ambiente na semântica dos trabalhos produzidos. A terminologia *raw space* a partir dos artigos de Brian O'Doherty será amplamente utilizada para contrastar com uma outra noção espacial do mundo arte, os *white cubes*, ou simplesmente, cubo branco.

[74] Entre 17 de novembro de 2016 e 14 de janeiro de 2017, estive em residência na Fotoativa, através do *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá*, o projeto disparador das discussões deste capítulo.

> (...) o Espaço N.O. se constituiu em uma iniciativa de artistas nucleados em Porto Alegre, sendo um de seus objetivos integrar o meio artístico local a um circuito voltado para a arte experimental, entendida aqui como uma produção de cunho investigativo quanto às proposições, aos meios e aos procedimentos, com ênfase no processo em detrimento do produto finalizado. (ALBANI DE CARVALHO, 2004, p. 54)

O Espaço N. O. foi idealizado, mantido e administrado pelos artistas Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso, Cris Vigiano, Rogério Nazari, Milton Kurtz, Mario Rohnelt, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi e Sérgio Sakakibara. Foi

> (...) um lugar destinado à veiculação de variadas manifestações artísticas – seja no campo das artes visuais, através da arte-postal, arte-xerox, performances e instalações, em música, teatro, dança e literatura – promovendo intercâmbio com outros centros, organizando cursos, encontros e palestras sobre arte contemporânea. Sua inauguração ocorreu em 1º de outubro de 1979, como um espaço expositivo sem objetivos comerciais, com uma mostra de trabalhos em arte-postal apresentados por Paulo Bruscky. (ALBANI DE CARVALHO, 2004, p. 49)

No dia 15 de fevereiro de 1982, o jornal *Folha da Tarde* noticiou o encerramento das atividades do Espaço N.O. De acordo com Albani de Carvalho, o fim do espaço independente pode ser associado a diversos fatores, entre eles:

> (...) o esforço despendido na organização dos eventos não tinha, como contrapartida, um retorno em termos de público visitante. Também o tempo ocupado com atividades administrativas não permitia uma maior dedicação ao trabalho artístico individual. Manter o Espaço N.O. funcionando, com o padrão de qualidade desejado pelos

> organizadores, envolveria uma dedicação integral, maiores investimentos em organização e administração, para o que faltavam recursos financeiros. (ALBANI DE CARVALHO, 2004, p. 58)

Novamente, como no "ficam sendo" do grupo REX, a precariedade financeira e a baixa adesão do público são as razões para a descontinuidade do projeto. Entretanto, um espaço com uma pequena sala expositiva e que surgiu como uma cooperativa de artistas, formado por quatorze pessoas, teria efetivamente dificuldade de sustentabilidade financeira? E para mais, se considerarmos os eventos que promoviam ligados a arte postal, arte xerox e performances que não exigem grandes investimentos nem na produção nem na distribuição, faria sentido tal alegação? Ou seriam as longas horas de trabalho não remunerado? Ou o exercício de processos democráticos pelos quais tomar decisões em grupo demandava porções de tempo gradativamente maiores em razão da crescente visibilidade do espaço?

Com o aumento exponencial de espaços independentes no Brasil a partir do final dos anos 1990 e durante as duas primeiras décadas do século XXI, três autores[75] começaram a levantar os primeiros dados quantitativos dessas organizações, e dois dos mapeamentos foram realizados com o aporte financeiro da Funarte, ambos posteriores a 2010.[76] Verificamos que, a partir de 2010, a Funarte Artes Visuais esteve seriamente implicada no incremento das discussões através de bate-papos, palestras, simpósios e conferências, além de viabilizar uma série de publicações sobre a problemática dos espaços independentes no Brasil.[77]

Assim, com a passagem do tempo e o volume de espaços independentes atuantes no Brasil e no mundo, foi se constituindo uma

[75] Os autores são: Thais Rivitti do ateliê 397, Kamilla Nunes e Jorge Sepúlveda da Curatoría Forense.

[76] O autor não localizou bibliografia, nem dissertações e teses sobre o assunto anteriores a 2010. Para a busca de dados foram utilizadas as palavras-chave: espaços independentes, iniciativas de artistas e *artist-run spaces*. A pesquisa abrangeu os bancos de dados das seguintes instituições: UFRGS, UFMG, USP, UNICAMP e ETHOS (Biblioteca Britânica de Teses). A dissertação da artista Claudia Paim, *Espaços de Arte, Espaços da Arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2004, foi o único registro encontrado anterior a 2010.

[77] Ver: dados.cultura.gov.br/.../programa-rede-nacional-funarte-artes-visuais-consolidado dos anos 2010 a 2015. Tanto Nunes quanto Rivitti foram contempladas em editais da Funarte.

gramática comum, compartilhada em âmbito nacional e internacionalmente, através das redes de atuação digital. Como já bradava o crítico e curador Jorge Sepúlveda (2011), na publicação resultante dos encontros das gestões autônomas de artes visuais em Córdoba, na Argentina:

> (...) todas as gestões independentes estão condenadas inevitavelmente a se converterem em instituições ou a desaparecer. Porque uma vez que houver um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento, e os espaços se converterão em instituições. (SEPÚLVEDA, 2011, p. 123)

A terminologia espaços independentes sempre se demonstrou insuficiente para definir essas microestruturas, de curta duração, marcadas pela precariedade financeira. Fundamentalmente porque os espaços independentes são dependentes de recursos públicos, privados ou de fundos de apoio internacional para a sua subsistência, tanto em âmbito nacional quanto internacionalmente. “Nota-se como os editais – quer promovidos pelo governo, quer sejam por outras empresas – desempenham papel importante na atuação desses espaços. A inscrição em editais é uma prática comum aos espaços independentes (...)”, assim descrevia Rivitti (2010, p. 14) sobre a situação dos espaços independentes em 2010, diagnóstico que permanece válido na atualidade.

Trazendo essa discussão para 2018, momento no qual não estão operantes os fundos de fomento da Funarte e tampouco os da Petrobrás voltados à promoção das Artes Visuais, e em relação aos fundos privados apenas Oi e Itaú prosseguem organizando convocatórias públicas de fomento, gostaria agora de retomar as quantificações dos mapeamentos para analisar os números do circuito de Porto Alegre. Da totalidade de espaços independentes mapeados por Nunes em 2013, apenas quatro seguem em funcionamento, são eles: Museu do Trabalho, Studio Clio, Atelier Plano B e Atelier Jabutipê – sendo que as duas últimas organizações não oferecem exposições com regularidade. Já o banco de dados da plataforma Córtex, respaldado em mapeamento realizado no primeiro semestre de 2016, como

já mencionado, contabilizou 25 espaços independentes na cidade, dos quais apenas 10 seguem em operação, são eles: Museu do Trabalho, Studio Clio, Atelier Plano B, Atelier Jabutipê, Galeria Hipotética, Galeria Mascate, Vila Flores, O Bestiário, Ecarta[78] e Associação Chico Lisboa[79], sendo que as duas últimas organizações não são espaços independentes[80].

Esses números evidenciam o contexto de precariedade dos espaços independentes e, mais do que isso, nos permitem assumir a dependência estrutural dessas organizações de financiamentos públicos e privados, invalidando a própria terminologia espaços independentes.

Além disso, como pontua Pryde-Jarman,

> Por definição, a independência deve referir-se ao estado de ser independente de outro órgão ou força em particular, seja atividade comercial, financiamento público ou atuação como empreendedor individual. Nenhum espaço de artista existe dentro de um vácuo, e assim a questão da independência pode ser melhor analisada através do grau em que um determinado espaço é dependente, ou cúmplice, de fatores que restringem a autonomia criativa e a autodeterminação. O *boom* de interesse na atividade cultural independente durante os anos 1990, sintetizado pela popularização da música *indie*, que cresceu em gravadoras independentes *underground* para tornar-se um gênero musical com distribuição *mainstream*, também se estendeu às atividades conduzidas por artistas visuais. (PRYDE-JARMAN, 2016, p. 31)

As autonomias criativa e de autodeterminação, mencionadas pelo autor, convergem para outro ponto nevrálgico dos espaços independentes,

[78] A Fundação Ecarta é uma entidade instituída pelo Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul, fundada em 2003. Tem por missão a promoção de atividades voltadas à qualificação da educação e a ampliação dos espaços e das oportunidades de acesso à arte, à cultura e à recreação, assim como iniciativas de caráter assistencial.

[79] A Associação Chico Lisboa é uma das mais antigas entidades culturais em funcionamento no Brasil, fundada em 1938, e tem por finalidade promover as artes visuais e a defesa dos interesses de seus associados perante a sociedade.

[80] A última checagem do funcionamento das organizações foi feita através das páginas de Facebook e websites e realizada em 1 de outubro de 2018.

que desencadeou a busca por novas terminologias no grupo de estudos da Curatoría Forense. Dessas investigações deliberou-se pela substituição de espaços independentes pela noção: gestões autônomas de arte. Nela substitui-se espaço por gestão e independência por autonomia, assumindo, assim, que a autonomia dar-se-ia em relação à gestão.

Com essa dupla troca foram vinculadas as iniciativas de artistas aos modelos corporativos. O que tem por consequência a aproximação e mimese às práticas consolidadas pelo campo da Administração. E mais do que isso, modelos que reproduzem contextos macroinstitucionais e que abordam esses pequenos projetos polivalentes como negócios, estruturas voltadas ao lucro e que, portanto, não se diferenciariam das galerias comerciais. Seriam então as gestões autônomas em arte meras incubadoras[81] de futuras galerias? Evidentemente que não.

Assim, ambas as terminologias, gestões autônomas e espaços independentes, deflagram discussões que problematizam as noções de independência, autonomia e gestão, ocultando tópicos mais relevantes ao funcionamento dessas microestruturas que se configuram como instâncias de aperfeiçoamento do próprio sistema e de seus agentes. E assim poderiam ser abordadas, por exemplo.

Não pretendemos negar a essas noções suas histórias específicas e seus significados particulares tanto para a sociedade quanto para o campo da arte. Este rápido sobrevoo na história dos espaços independentes nos forneceu dados históricos suficientes para organizá-los como uma categoria, considerando apenas o espaço como elemento organizador.

A substituição hodierna da nomenclatura “espaços independentes” por *project space* aponta para a centralidade das ideias de projeto nas novas estruturas de visibilidade da arte. E é a partir desse deslocamento que gostaríamos de interligar as práticas do Nervo Óptico, do Arte Construtora e da Galeria Península, a fim de concluir as considerações deste capítulo.

O termo *projektraum*, ou *project space*, vem substituindo as terminologias *offspace* e *alternative spaces*, nos países de língua alemã e

[81] Jargão recorrente na retórica das economias criativas.

inglesa, pela percepção da inoperância do sentido de resistência ou oposição nas práticas das organizações de artistas dos dias de hoje.

Através da condução de entrevistas com artistas de espaços de projeto da cidade de Zurique, o pesquisador e curador Barnaby Drabble[82] afirma que

> (...) não existe mais a oposição ao mercado ou a instituições maiores, mas sim o fato de uma atuação diferente dessas instituições, informadas por sensibilidades de artistas. Além disso, o distanciamento das grandes instituições e do mercado não seria exatamente o que os novos espaços buscam, o que eles querem é coexistir intelectualmente num campo de batalha entre diferentes modelos de exibição e de produção de valor. (DRABBLE, in KHONSARY; PODESVA, 2012, p. 215 e 216)

Ou seja, os *project spaces* são novos modelos de auto-organização que apresentam e distribuem práticas artísticas, preocupados com a produção de valor simbólico e paralelos aos modelos mais institucionalizados. E que têm frentes de trabalho com diferentes agentes, em torno de distintos projetos temporários. Esta expressão, ao gravitar em torno da ideia de projeto, torna as iniciativas de artistas ainda mais fluidas, em termos de programa e de participantes. Os *project spaces* talvez sejam a resposta ou o indício das identidades fluidas proclamadas por Bauman.

Essas novas agremiações da modernidade líquida [83] promovem espaços criativos sem identidade cultural fixa que basculam conforme as metas necessárias para a realização do projeto e conforme os desejos do grupo reunido para a execução desse trabalho em comum. Portanto, são espaços de intensa socialização e com foco na produção, que infundem novas perspectivas e abordagens ao fazer artístico e sua circulação.

---

[82] Barnaby Drabble é curador, escritor, pesquisador e professor da Universidade de Artes de Zurique. É cofundador do Programa de Pós-Graduação em Curadoria da Universidade de Artes de Zurique e editor-chefe do *Journal For Artistic Research*.

[83] É o campo filosófico de Zygmunt Bauman que deu novos contornos ao termo pós-modernidade. Com ele, Bauman discute o tempo presente que seria “um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível”.

O crítico e curador Burkhard Meltzer[84] ainda agrega a disposição crítica à atuação dos *project spaces*

> (...) em contraste com o mundo da alta cultura de galerias comerciais e instituições públicas, (...) produzem espaços de experimentação, com disposição para repensar questões fundamentais como o que a arte quer e é capaz nos dias de hoje, além da pura retórica desses questionamentos. (MELTZER in KHONSARY; PODESVA, 2012, p. 212)

Os *project spaces* seriam então centros de produção cultural que evidenciam uma metamorfose nas relações entre os indivíduos e os sistemas de produção cultural que levam à experimentação de novas formas de pertencimento. Essas organizações favorecem a constituição de um campo de produção cultural que não pertence nem aos circuitos comerciais nem aos institucionais, os espaços de projeto são realidades que estão em fase germinal, informal e fluida. Espaços que suplicam por uma leitura de seus potenciais ligados ao contexto em que se expressam, desejantes de novos paradigmas de atuação, e por consequência novos paradigmas de inovação, de valor simbólico e econômico. Propõem também outras maneiras de estar junto e geram aproximações mais espontâneas e inconscientes dos visitantes desses lugares, já que não existe uma imagem institucional projetada.

Atuam em frestas e fissuras concebidas em escalas distintas das economias de espetáculo, essencialmente qualitativa, produzindo efeitos como o aprimoramento de futuros agentes do campo da arte, o alargamento das noções de autoria e colaboração, reflexões sobre o produto da arte orientado ao mercado, a percepção do fazer artístico dissociado desse mesmo mercado, como também organizam e propagam bens coletivos e viabilizam experimentações individuais e coletivas sem qualquer

[84] Desde 2006, Meltzer é professor na Universidade de Artes de Zurique. Pesquisa as relações do *design* com a arte contemporânea no *Institute of Critical Theory* da mesma universidade. Coeditou uma antologia sobre as pesquisas conduzidas intitulada *It's Not a Garden Table* (2011). Como crítico, publica regularmente nas revistas *Kunstbulletin*, *Frieze* e *Spike*. Entre 2003 e 2007, foi curador e diretor artístico da Neue Kunsthalle de Saint Gallen, Suíça.

atravessamento vertical, ou seja, esses lugares de projeto oferecem a liberdade que seus gestores vivenciam aos que ali residem e produzem.

Essas realidades, por outro lado, muitas vezes, estão no limite da legislação ou realmente fora dela, portanto marcadas pela informalidade, pela precariedade das relações de trabalho e, no caso dos gestores, frequentemente beirando o voluntariado, aspecto eclipsado em nome dos ganhos em termos de formação, flexibilidade de horários de trabalho, visibilidade e da liberdade na linha editorial dos eventos (programação). Mas por se tratarem de projetos, portanto de caráter temporário, incorporam seus custos fixos na produção cultural ou assumem o autofinanciamento como modelo financeiro de referência. No caso da Península, os gestores assumiram os custos fixos do espaço como custos de um ateliê compartilhado, afastando assim a centralidade da problemática da sustentabilidade financeira.

Entretanto, como *project space*, a Galeria Península foi um espaço de arte restrito ao seu próprio espaço, enquanto o Nervo Óptico e o Arte Construtora jamais estiveram circunscritos aos limites das mesmas paredes no desenvolvimento de seus projetos. Muitas das reflexões disparadas pela terminologia *project space* poderiam ser estendidas para a compreensão do Nervo Óptico e do Arte Construtora.

A partir do exame de algumas declarações publicadas, entrevistas concedidas à imprensa e inclusive via entrevistas exploratórias e em resposta aos questionários aplicados pelo autor, os artistas perceberam-se mais frequentemente como um projeto do que uma organização coletiva. No caso do Arte Construtora, à ideia de projeto deve ser acrescentada a expressão *em deslocamento*, como posicionamento inequívoco em relação aos eventos realizados em conjunto.

Sobre o Nervo Óptico, ainda que eles tenham produzido uma ampla gama de trabalhos colaborativos, como *On Ice*, *Um Dia Eu Volto*, entre outros, o grupo surgiu a partir da idealização de um projeto gráfico para distribuição de suas produções, no qual cada um cuidou individualmente de seu cartazete, já que um único cartazete envolveu a participação do grupo como um todo. E, como foi apresentado no primeiro capítulo, o grupo só se tornou grupo pela ação de um agente cultural externo. De volta ao Arte

Construtora, cada artista conduzia e apresentava a sua própria poética, e as colaborações estabeleceram-se em torno da organização do evento e das estratégias de distribuição dessas práticas. A seguir, no capítulo sobre distribuição, detalharemos as estratégias dos artistas nesse sentido.

4 DISTRIBUIÇÃO EM TRÊS TEMPOS. NERVO ÓPTICO, ARTE CONSTRUTORA E GALERIA PENÍNSULA

4.1 O breve namoro do cartazete com a arte postal

> "A arte postal usa o correio como suporte,
> assim como outras formas de arte usam tela,
> papel, ferro e madeira." Ulises Carrión

A informação e a comunicação tiveram importância central nas práticas do Nervo Óptico, e, ao lado disso, havia um desejo de democratização do sistema de arte, o que significava facilitar o acesso à arte para um público mais amplo. Uma maneira de atingir esse objetivo foi através de um fluxo expandido de comunicação.

Assim, as atividades do Nervo Óptico começaram a borrar o entendimento da arte enquanto obra destinada ao mercado, em benefício da experiência, antecipando as qualidades estéticas voláteis, efêmeras e divertidas. Esses novos fazeres assentaram-se na tangibilidade da documentação através da fotografia, de textos escritos e de material gráfico. Práticas que favoreceram a compreensão do artista como um produtor de critérios e conhecimento, como um distribuidor de informações, liberando o fazer artístico da tirania da produção de mercadorias e orientação ao mercado, o qual já se demonstrava bastante voraz no final dos anos 1970.

Os cartazetes produzidos a partir de abril de 1977 deram início à distribuição e à visibilidade de artistas que se deslocavam por diferentes mídias, permitindo, assim, a circulação da produção pós-modernista do Rio Grande do Sul, em âmbito nacional e internacional. Os cartazetes Nervo Óptico foram veículo para a difusão de posicionamentos sobre a arte, para a divulgação de eventos e registros de obras, além, é claro, de imagens autônomas, especialmente desenvolvidas para o meio gráfico. Eles eram impressos em *off-set*, preto e branco, medindo 32cm x 22cm. A distribuição

era feita no um-a-um, mas também através dos correios. As frequentes viagens de Carlos Asp e Vera Chaves Barcellos contribuíram para uma distribuição ampliada, em território nacional e internacionalmente.

Em onze de janeiro de 1978, Vera Chaves Barcellos enviou uma carta aos companheiros do Nervo Óptico relatando seu encontro com o crítico e editor Giancarlo Politi[85] em Milão. Na carta Barcellos contava que havia entregado todas as edições dos cartazetes para o crítico e que o Nervo Óptico e seus integrantes seriam listados na próxima edição do diretório *Art Diary*. Infelizmente o *Art Diary* de 1978 não integra o acervo do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

De acordo com Albani de Carvalho, as publicações eram "(...) distribuídas gratuitamente em faculdades, livrarias, galerias e remetidas pelo correio a críticos de arte em outros centros do Brasil e no exterior". Em junho de 1977, os esforços de distribuição do grupo emplacaram o artigo *Um Grupo em Busca de Nova Mensagem Visual* de Tiarajú Brockstedt no jornal *Zero Hora*, mas foi com a surpreendente resposta do crítico Frederico Morais, em novembro de 1977, ao publicar o artigo *Nervo Óptico: Entre o Museu e o Mercado*, no jornal *O Globo*, que o grupo conquistou visibilidade nacional.

Quanto à visibilidade internacional do Nervo Óptico, ela esteve associada às redes de circulação da arte postal, facilitada por laços de amizade com os artistas Ulises Carrión (1941-1989), Paulo Bruscky (1949-), Flávio Pons (1947-) e Cláudio Goulart (1954-2005).

O artista polonês Klaus Groh, pioneiro da arte postal na Alemanha, foi um dos primeiros a responder aos envios do Nervo Óptico. Em primeiro de novembro de 1977, ele confirma o recebimento dos cartazetes e a inclusão dos mesmos no arquivo da IAC (International Artists Cooperation). Em 14 de fevereiro de 1978, foi a vez de a revista trimestral do Museu de Arte Moderna de Chapultepec, no México, confirmar o recebimento e a inclusão dos cartazetes em uma próxima edição da revista, que estava sendo organizada ao redor da temática: propostas artísticas não tradicionais.

[85] Giancarlo Politi é o fundador da revista *Flash Art* e do diretório *Art Diary*, que regularmente apresenta uma listagem internacional de estúdios de artistas, críticos, galerias e museus ao redor do mundo. A edição de 40 anos do *Art Diary* (2015-2016) mapeou 50 mil agentes em 41 países.

Em abril de 1978, o artista e galerista francês Jean Sellem[86] enviou uma carta ao Nervo Óptico solicitando os cartazetes para uma exposição que organizava em sua galeria localizada em Lund, na Suécia. Em julho de 1978, o Nervo Óptico enviou as edições para Sellem.

Entretanto, foi com a circulação do cartazete n. 10, publicado em março de 1978, em formato de folha duplo ofício e, encartado na publicação *Ephemera,* n. 9, ano 1, de julho de 1978, que o Nervo Óptico finalmente conquistou a circulação expandida das redes de arte postal. *Ephemera* foi um jornal mensal sobre arte postal e obras efêmeras – editado por Ulises Carrión, Aart van Barneveld e Salvador Flores – e publicado pela *Other Books and So*, editora de Carrión. O jornal contou com doze números e publicava contribuições que os editores recebiam diariamente através da rede internacional de arte postal.

A constituição, através do correio, de um sistema de produção e circulação da arte, paralelo e independente ao sistema nos anos 1960, 1970 e 1980, ampliou o lugar ocupado pela arte na sociedade ao permitir o estabelecimento de conexões diretas entre artistas em distintos continentes. E mais do que isso, a arte correio[87] engendrou a consolidação de uma rede internacional de artistas que trocaram arte, informação e ideias através do sistema postal.

Paulo Bruscky, ponto de convergência desse sistema de distribuição no Brasil, confirma o novo lugar da arte, comprometido em difundir ideias e em fomentar a participação, ao revelar que a arte postal

> (...) encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos, nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia. (BRUSCKY in FERREIRA, 2006, p. 163)

[86] Foi através de Jean Sellem que o Fluxus ganhou visibilidade na Suécia.
[87] Nomenclatura preferida por Paulo Bruscky por ser mais abrangente do que arte postal e por evidenciar que se trata de uma atividade artística que aproveita o correio como transporte.

A internacionalização da arte postal deu-se no início dos anos 1970, quando artistas do Fluxus começaram a compartilhar listas de endereços cada vez mais extensas e abrangentes. A principal característica da arte postal não é apenas que ela viaja pelo correio, mas que essa jornada é concebida como uma parte elementar do trabalho e contribui para o seu significado.

Entretanto, Zanna Gilbert[88] alerta que essa característica "(...) deixa ampla margem de interpretação, além de ensejar o desejo de criação de trabalhos distribuíveis, não comercializáveis e participativos, exatamente na tônica do discurso não mercadológico dos artistas que discutiam sobre a eficácia da arte na América Latina dos anos 1970".

A eficácia da arte permeava as conversas dos artistas do Nervo Óptico, e os cartazetes podem ser considerados a principal resposta do grupo a esses questionamentos. Como confirma este fragmento da pesquisa de Albani de Carvalho (2004) sobre o grupo: "(...) fazer da arte um campo de experiências. Não a mera estética. Questionar incessantemente a expressão, preocupados com sua eficácia informacional". Entretanto, apesar da preocupação informacional e do direcionamento dos cartazetes a uma audiência mais ampla, o idioma, o português, somado à ausência de característica essencial da arte postal – a circulação de obras abertas à participação, dificultaram a circulação internacional do Nervo Óptico.

Zanna Gilbert ainda adiciona

> (...) que na América Latina, na década de 1970, muitos artistas foram compelidos a usar o sistema de correio – em razão da censura e da própria autocensura. Os artistas que estavam trabalhando com intenção conceitual gravitaram para a esfera relativamente segura da rede de arte postal. (GILBERT, 2014, p. 11)

[88] Zanna Gilbert é historiadora de arte e curadora. Completou seu doutorado na Tate Research e na Escola de Filosofia e História da Arte da Universidade de Essex, no Reino Unido. Sua pesquisa enfoca redes de artistas, arte postal, Fluxus e arte conceitual, bem como arte moderna e contemporânea na América Latina.

Sem dúvida alguma, os cartazetes não se encaixaram nas funções politizadas da arte postal latino-americana e jamais serviram a qualquer tipo de denúncia à censura que o continente vivia.

No curto período de 17 meses, de abril de 1977 a setembro de 1978, foram publicados 13 Nervos Ópticos que geraram 19 artigos e registros na imprensa. Sendo 17 na imprensa local e apenas 2 na imprensa nacional.[89] O que comprova um esforço na visibilidade local de suas produções. Talvez esta seja a razão do tardio envolvimento com a arte postal que passará a ser a tônica do espaço independente Espaço N.O., integrado por parcela do grupo.

É preciso destacar que a inauguração do Espaço N.O., em 1 de outubro de 1979, foi exatamente com uma exposição de arte postal de Paulo Bruscky. E além disso, atribui-se a Ulises Carrión o impulso inicial para abertura do espaço em Porto Alegre.

Albani de Carvalho relatou o episódio de abertura do Espaço N.O. da seguinte maneira:

> Esta rede de contatos chegou a Porto Alegre, através de uma carta endereçada por Ulises a Vera Chaves Barcellos, entregue através de Ana Torrano, artista vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS que, na época, reunia um grupo de jovens alunos e artistas interessados e atuantes, promotores de diversos eventos significativos em arte postal. Através de Torrano, parte do grupo de artistas (...) entrou em contato (...) com Barcellos que, por sua vez, tinha interesse em dar continuidade à experiência desenvolvida com o Nervo Óptico. (ALBANI DE CARVALHO, 2004, p. 50)

A aproximação de Carrión e Barcellos resultaria na vinda de Ulises ao Brasil e a organização de sua única individual em território brasileiro, a mostra *Bibliografia Parcial*, apresentada no Espaço N.O., em 1980.

O direcionamento dos cartazetes a uma audiência mais ampla, ausente do circuito de arte estabelecido, e a eficácia, ou não, desta escolha

[89] Levantamento de artigos e notas jornalísticas que compreende o período de dezembro de 1976 a dezembro de 1978, realizado na base de dados da Fundação Vera Chaves Barcellos.

representam outra especificidade da distribuição de Nervo Óptico. No cartazete n. 8, de novembro de 1977, os artistas publicaram um texto nos seguintes termos:

> Pressupondo a necessidade do público em se manter sempre informado das modificações do pensamento artístico e conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal, em folhas colecionáveis, denominada Nervo Óptico. Consideramos que este trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo, fazendo parte de um processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço.

Apesar da enunciação e da elucidação do que se tratava o material gráfico, além da gratuidade de sua distribuição, portanto com alcance mais democrático, o conteúdo dos cartazetes envolvia questões ligadas ao exercício da arte, aos avanços da linguagem fotográfica e à difusão das práticas performativas no Brasil. Preocupações autorreferenciadas das quais brotavam descobertas, dúvidas e percepções de alcance apenas aos atores e agentes do próprio sistema. Entretanto, mesmo de conteúdo hermético, ao oferecerem ao público informação das discussões mais contemporâneas da arte em primeira mão, sem intermediários, tal disposição favorece a compreensão do posicionamento do grupo em relação à eficácia da arte que em discurso direto dialoga com o outro-receptor, sublinhando sua função informacional. Partilhando a arte com as ruas, devolvendo-a à cidade e remetendo-a ao mundo.

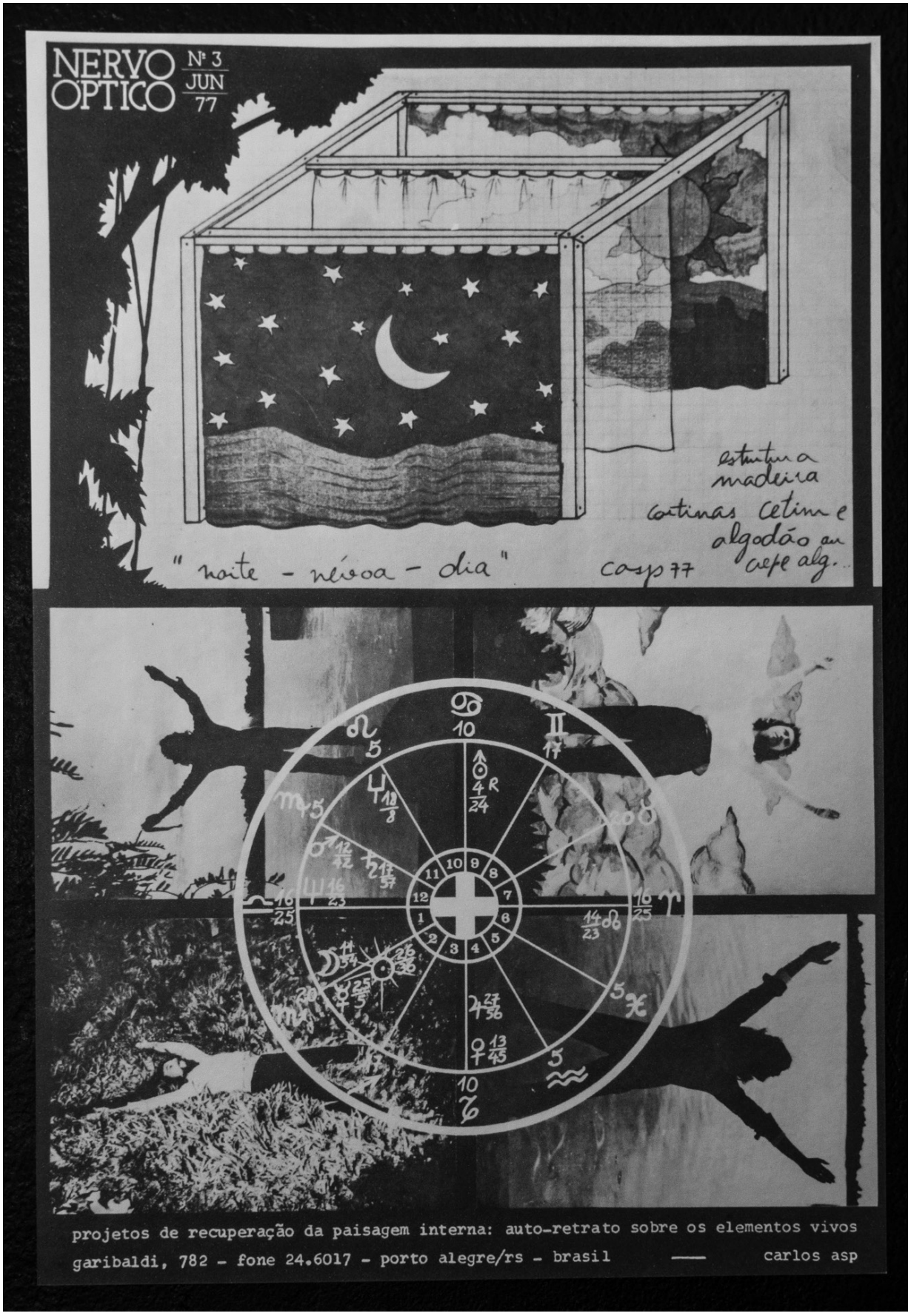


Figura 60: Cartazete Nervo Óptico, nº 3, junho de 1977, de autoria de Carlos Asp.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

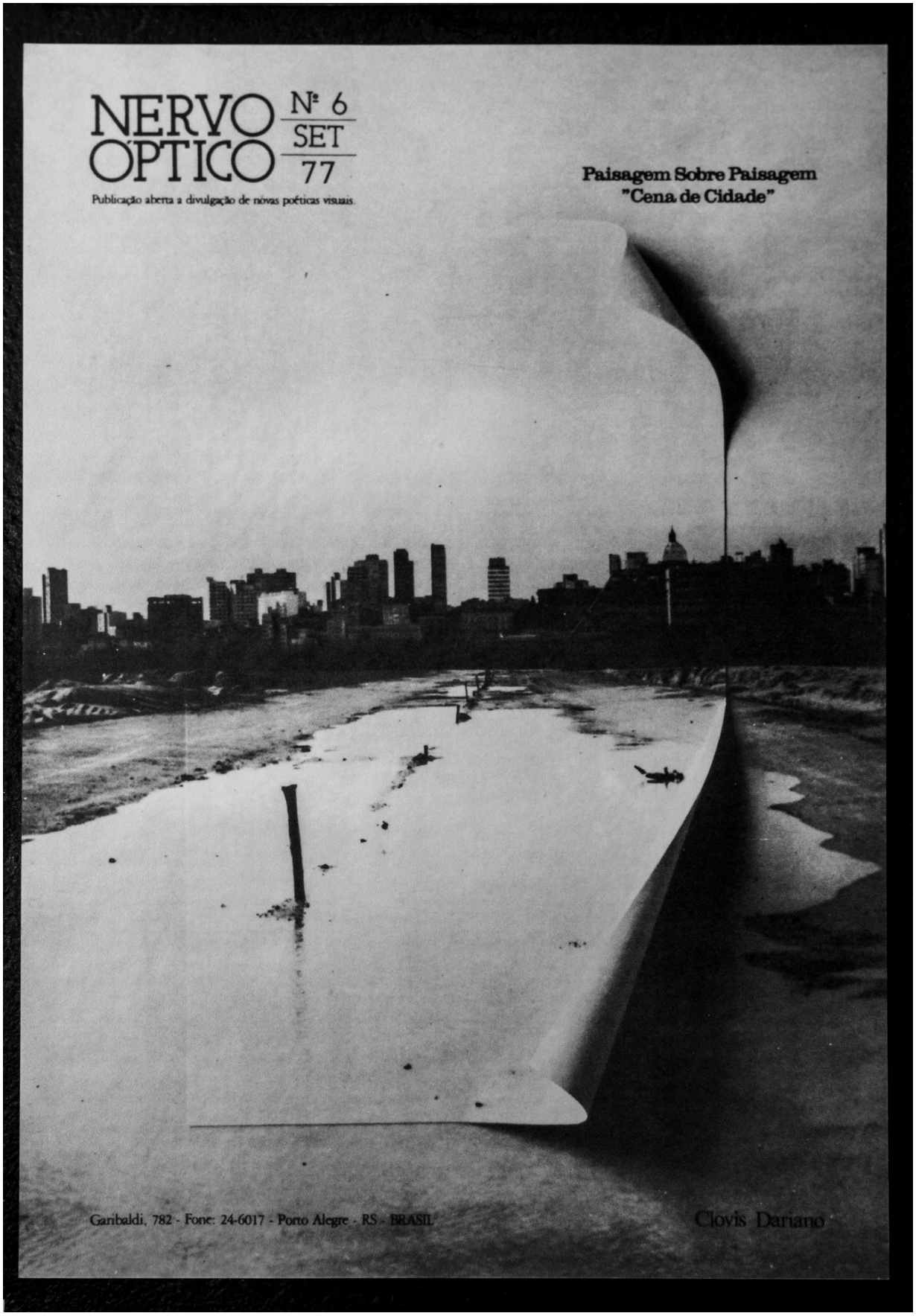


Figura 61: Cartazete Nervo Óptico, nº 6, setembro de 1977, de autoria de Clóvis Dariano.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Klaus Groh
Roter Steinweg 14
D 2905 Edewecht-
Fr'Fehn, T. 04486/354

iac
International Artists' Cooperation
CENTRAL-
OFFICE

TO:

nervo optico
rua gabrialdi - 782
90.000 porto alegro
r.s.
brazil

concerning ART

DATE 01-11-77

MESSEGE:

dear friends in poetry's love -

thank you very much for your couples of very good things concerning not only art alone, as a fact of investment & decoration, but also as thinkable information material - and that is, what art EVER should content.
in my south-american archive you since now have a special place.

so it would be great and important for the international art-idea, that you could inform me always about your new activities by sending me your always new informationa.

i publish the I.A.C.bulletin since six years. if you want, i will send you some past sheets, they are not longer actual, but perhaps intersting for your library. the next info is nr. 27 - and if you want (it is a double folded page in black and white with artistic informations, invitations and documentations from all over the world) i will send it to you after having printed it.

hasta luego, muchas embracios de aqui
su amigo

klaus

Yours Klaus

o.k.

IAC-EDITION
EDEWECHT

Figura 62: Correspondência de Klaus Groh enviada ao Nervo Óptico, novembro de 1977.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

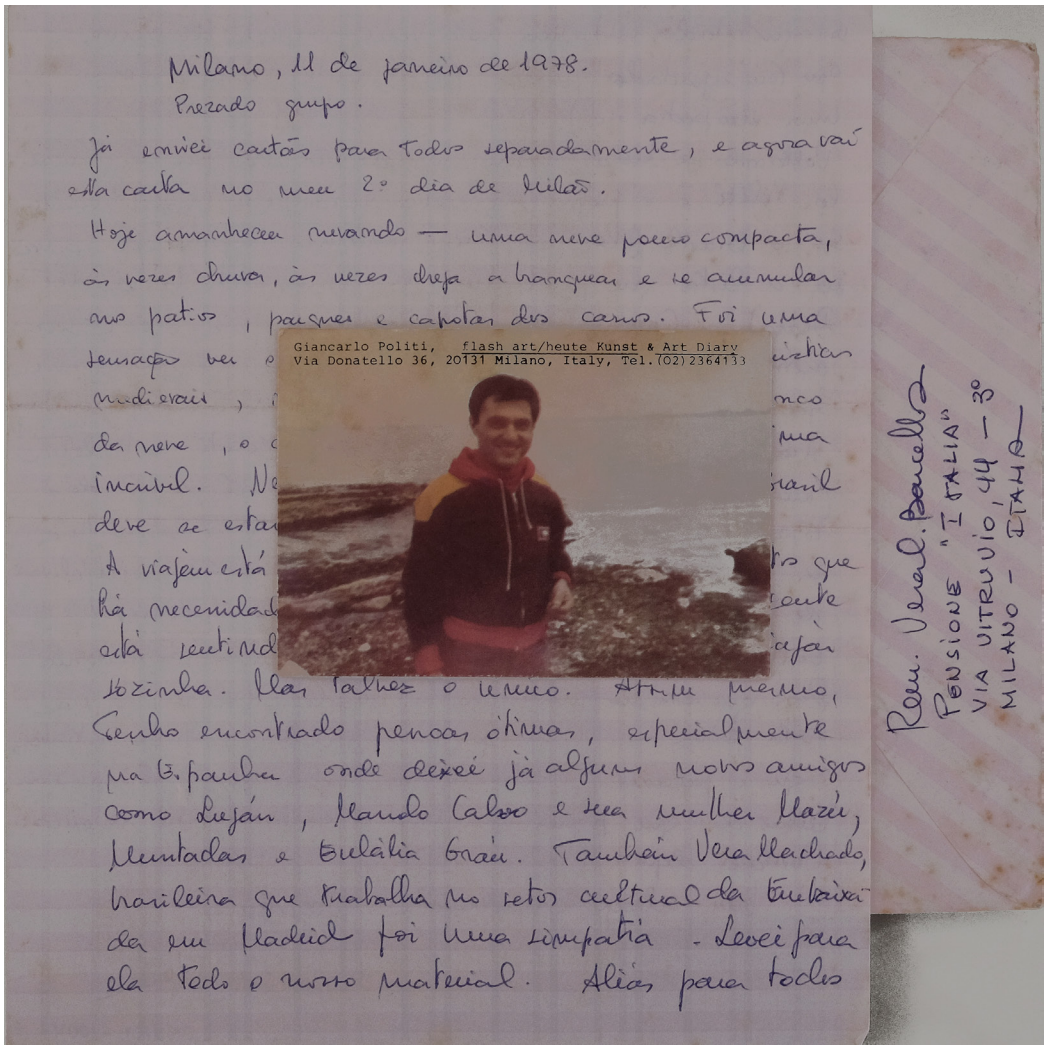
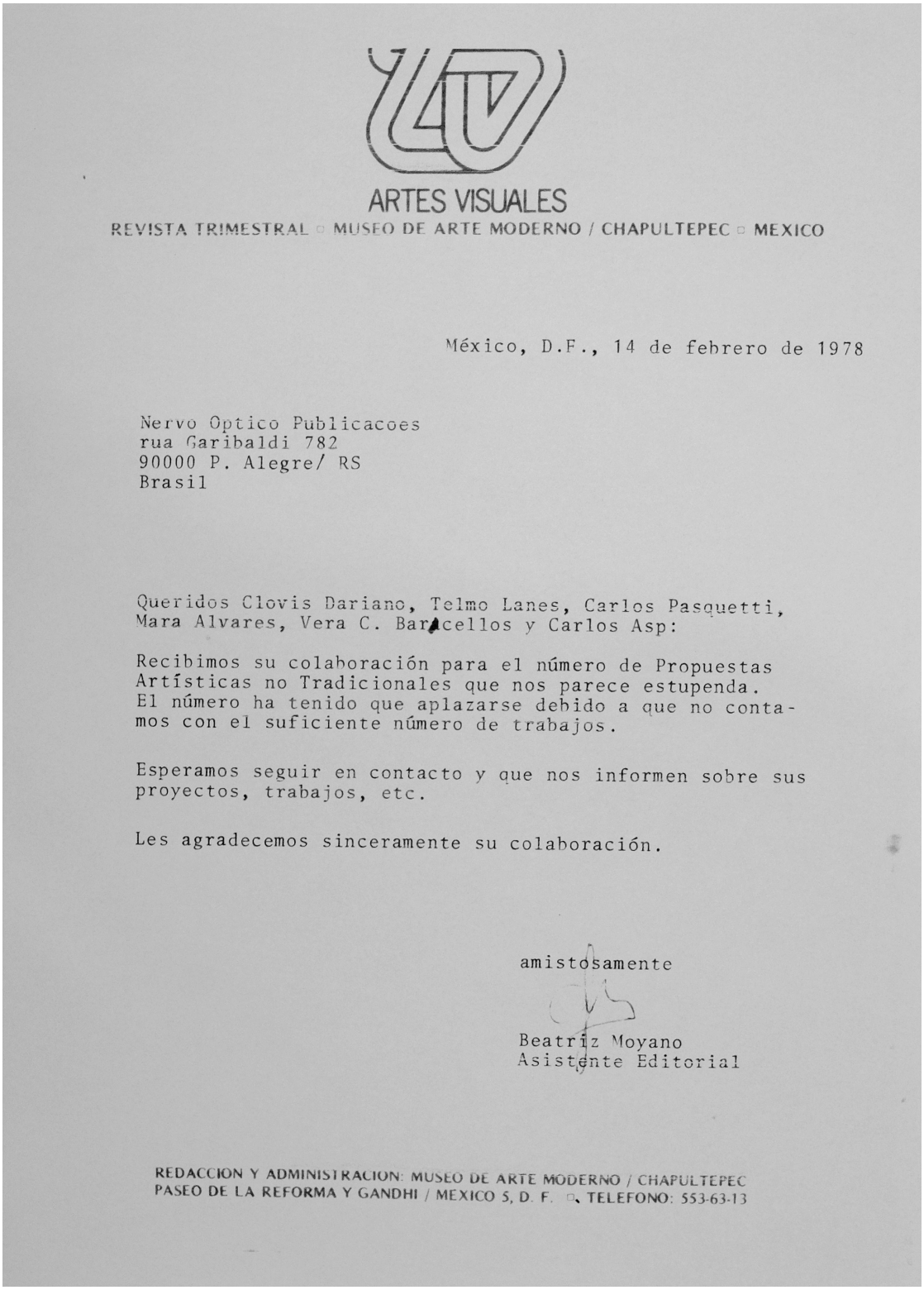


Figura 63: Correspondência de Vera Chaves Barcellos enviada ao Nervo Óptico, janeiro de 1978. Na carta Barcellos relatou seu encontro com Giancarlo Politi em Milão. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos



ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL ▫ MUSEO DE ARTE MODERNO / CHAPULTEPEC ▫ MEXICO

México, D.F., 14 de febrero de 1978

Nervo Optico Publicacoes
rua Garibaldi 782
90000 P. Alegre/ RS
Brasil

Queridos Clovis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Pasquetti,
Mara Alvares, Vera C. Barcellos y Carlos Asp:

Recibimos su colaboración para el número de Propuestas
Artísticas no Tradicionales que nos parece estupenda.
El número ha tenido que aplazarse debido a que no conta-
mos con el suficiente número de trabajos.

Esperamos seguir en contacto y que nos informen sobre sus
proyectos, trabajos, etc.

Les agradecemos sinceramente su colaboración.

amistosamente

Beatriz Moyano
Asistente Editorial

REDACCION Y ADMINISTRACION: MUSEO DE ARTE MODERNO / CHAPULTEPEC
PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI / MEXICO 5, D. F. ▫ TELEFONO: 553-63-13

Figura 64: Telegrama do Museu de Arte Moderna de Chapultepec confirmando o recebimento do material gráfico do Nervo Óptico para publicação na revista trimestral do museu, fevereiro de 1978. A carta também comunicou o adiamento do lançamento da edição da revista sobre o tema: propostas artísticas não tradicionais. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

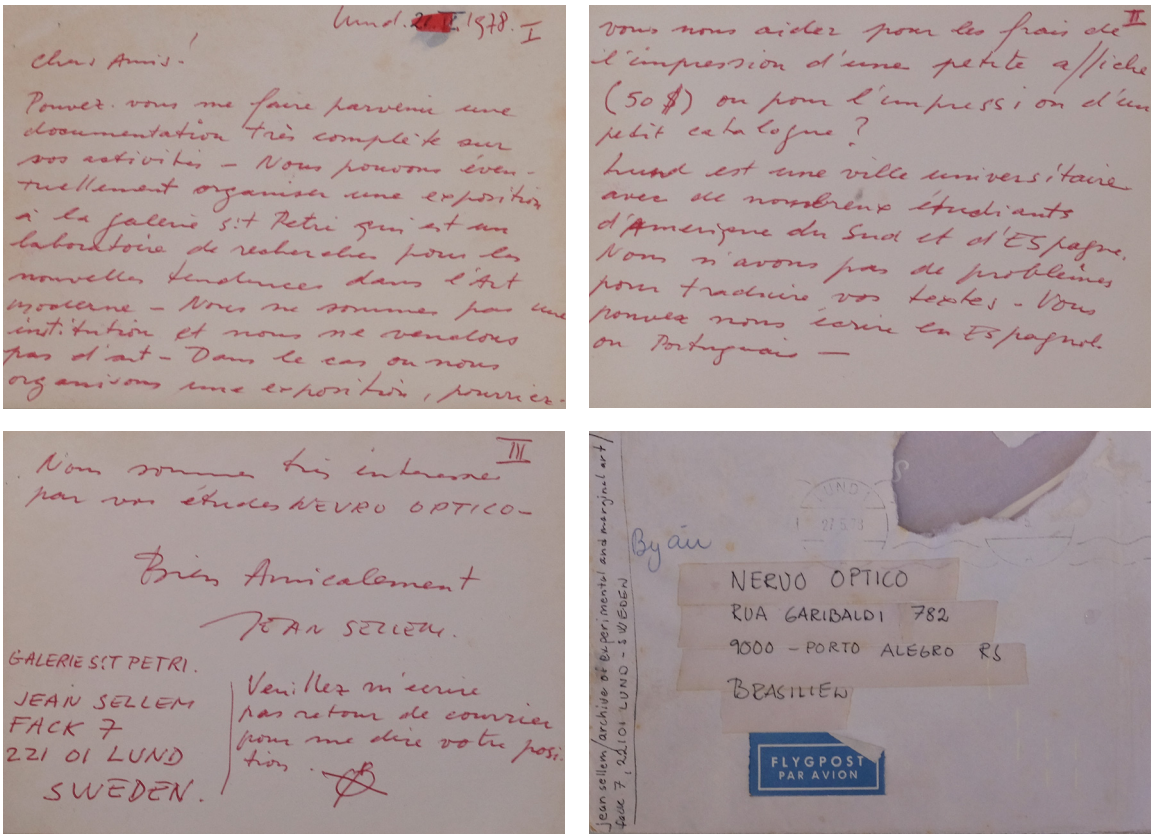
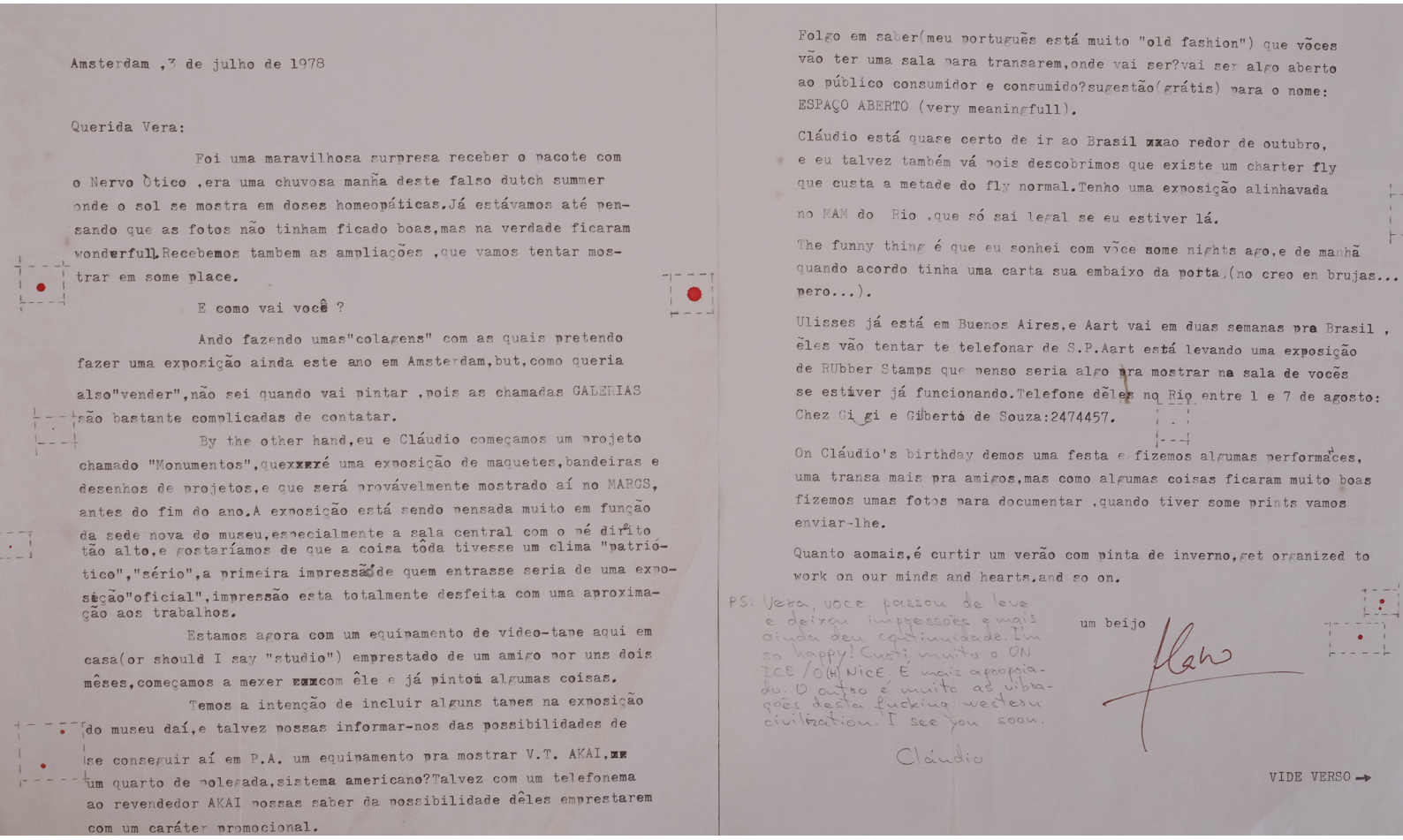


Figura 65: Correspondência de Jean Sellem enviada ao Nervo Óptico, abril de 1978. Na carta Sellem solicitou o envio de material do grupo para a apresentação em um exposição que organizava na cidade de Lund, Suécia. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 66: Fotocópia do envelope que continha o material gráfico enviado a Jean Sellem, em resposta à solicitação do galerista, julho de 1978.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos



Amsterdam ,7 de julho de 1978

Querida Vera:

Foi uma maravilhosa surpresa receber o pacote com o Nervo Òtico ,era uma chuvosa manha deste falso dutch summer onde o sol se mostra em doses homeopáticas.Já estávamos até pensando que as fotos não tinham ficado boas,mas na verdade ficaram wonderfull.Recebemos tambem as ampliações ,que vamos tentar mostrar em some place.

E como vai você ?

Ando fazendo umas"colagens" com as quais pretendo fazer uma exposição ainda este ano em Amsterdam,but,como queria also"vender",não sei quando vai pintar ,pois as chamadas GALERIAS são bastante complicadas de contatar.

By the other hand,eu e Cláudio começamos um projeto chamado "Monumentos",quexxxré uma exposição de maquetes,bandeiras e desenhos de projetos,e que será provávelmente mostrado aí no MARGS, antes do fim do ano.A exposição está sendo pensada muito em função da sede nova do museu,especialmente a sala central com o pé dirito tão alto,e gostaríamos de que a coisa tôda tivesse um clima "patriótico","sério",a primeira impressão de quem entrasse seria de uma exposição"oficial",impressão esta totalmente desfeita com uma aproximação aos trabalhos.

Estamos agora com um equipamento de video-tape aqui em casa(or should I say "studio") emprestado de um amigo por uns dois mêses,começamos a mexer xxxcom êle e já pintou algumas coisas.

Temos a intenção de incluir alguns tapes na exposição do museu daí,e talvez possas informar-nos das possibilidades de se conseguir aí em P.A. um equipamento pra mostrar V.T. AKAI,xx um quarto de polegada,sistema americano?Talvez com um telefonema ao revendedor AKAI possas saber da possibilidade dêles emprestarem com um caráter promocional.

Folgo em saber(meu português está muito "old fashion") que vôces vão ter uma sala para transarem,onde vai ser?vai ser algo aberto ao público consumidor e consumido?sugestão(grátis) para o nome: ESPAÇO ABERTO (very meaningfull).

Cláudio está quase certo de ir ao Brasil xxao redor de outubro, e eu talvez também vá pois descobrimos que existe um charter fly que custa a metade do fly normal.Tenho uma exposição alinhavada no MAM do Rio ,que só sai legal se eu estiver lá.

The funny thing é que eu sonhei com vôce some nights ago,e de manhã quando acordo tinha uma carta sua embaixo da porta.(no creo en brujas... pero...).

Ulisses já está em Buenos Aires,e Aart vai em duas semanas pra Brasil , êles vão tentar te telefonar de S.P.Aart está levando uma exposição de RUbber Stamps que penso seria algo pra mostrar na sala de vocês se estiver já funcionando.Telefone dêles no Rio entre 1 e 7 de agosto: Chez Gi gi e Gilberto de Souza:2474457.

On Cláudio's birthday demos uma festa e fizemos algumas performances, uma transa mais pra amigos,mas como algumas coisas ficaram muito boas fizemos umas fotos para documentar ,quando tiver some prints vamos enviar-lhe.

Quanto aomais,é curtir um verão com pinta de inverno,get organized to work on our minds and hearts.and so on.

PS: Vera, voce passou de leve e deixou impressões q mais ainda deu equinuidade. Im so happy! Custi muito o ON ICE/OH NICE. E mais appopiado. O outro é muito as vibrações desta fucking westesu civilization. I see you soon.

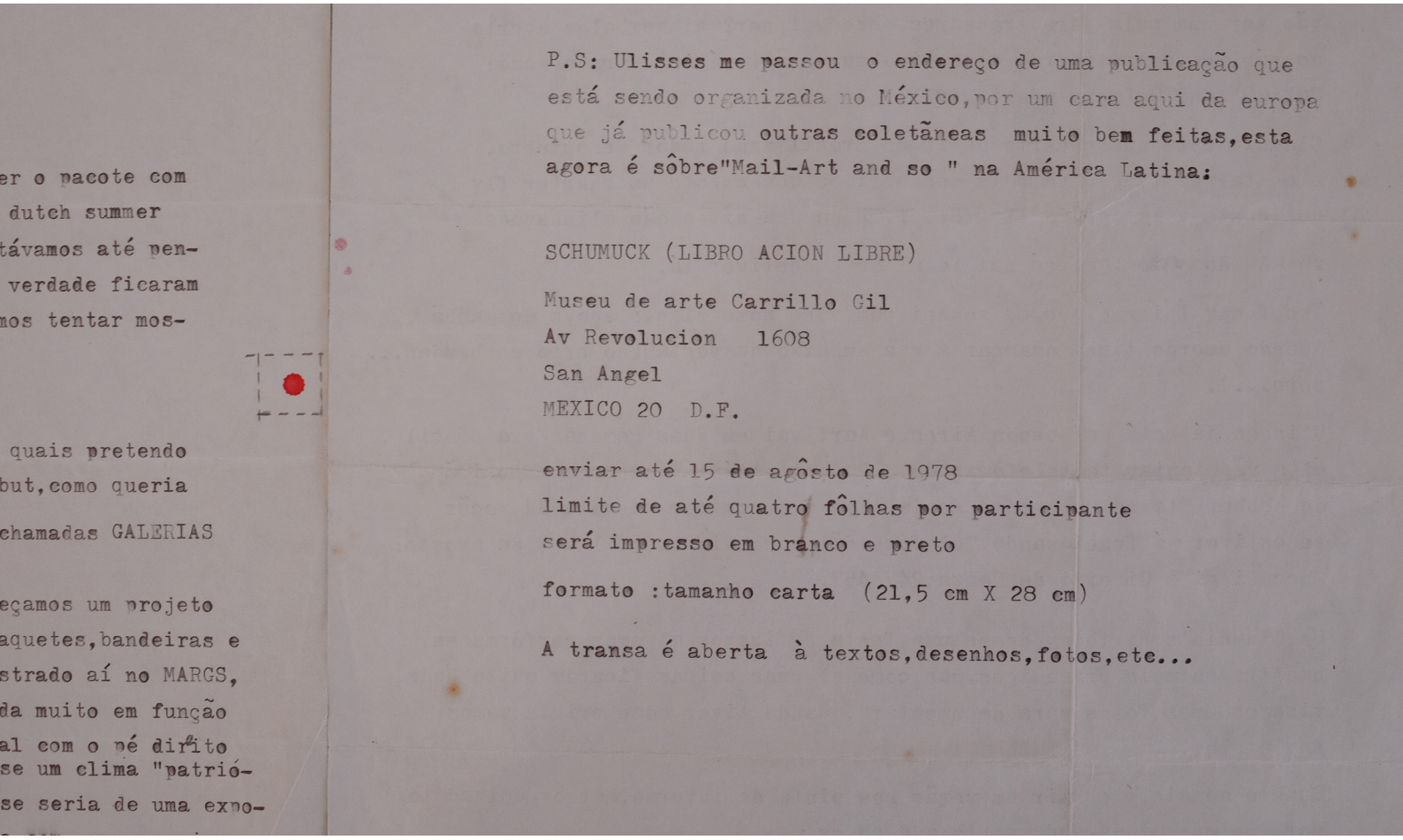
Cláudio

um beijo

Flavio

VIDE VERSO →

Figura 67: Correspondência de Flavio Pons e Claudio Goulart enviada a Vera Chaves Barcellos, julho de 1978. Na carta, os artistas residentes em Amsterdão agradeciam e comentavam sobre o cartazete de nº 11, publicado em maio de 1978, que estampou o trabalho colaborativo *On Ice* realizado pelo trio.
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos



er o pacote com
dutch summer
távamos até pen-
verdade ficaram
nos tentar mos-

quais pretendo
but,como queria
chamadas GALERIAS

eçamos um projeto
aquetes,bandeiras e
strado aí no MARGS,
da muito em função
al com o pé direito
se um clima "patrió-
se seria de uma expo-

P.S: Ulisses me passou o endereço de uma publicação que está sendo organizada no México,por um cara aqui da europa que já publicou outras coletãneas muito bem feitas,esta agora é sôbre"Mail-Art and so " na América Latina:

SCHUMUCK (LIBRO ACION LIBRE)

Museu de arte Carrillo Gil
Av Revolucion 1608
San Angel
MEXICO 20 D.F.

enviar até 15 de agôsto de 1978
limite de até quatro fôlhas por participante
será impresso em branco e preto

formato :tamanho carta (21,5 cm X 28 cm)

A transa é aberta à textos,desenhos,fotos,etc...

Figura 68: Fragmento da correspondência de Flavio Pons e Claudio Goulart enviada a Vera Chaves Barcellos, julho de 1978. Este trecho confirma Ulises Carrión como vértice para distribuição do Nervo Óptico nas redes internacionais da arte postal. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

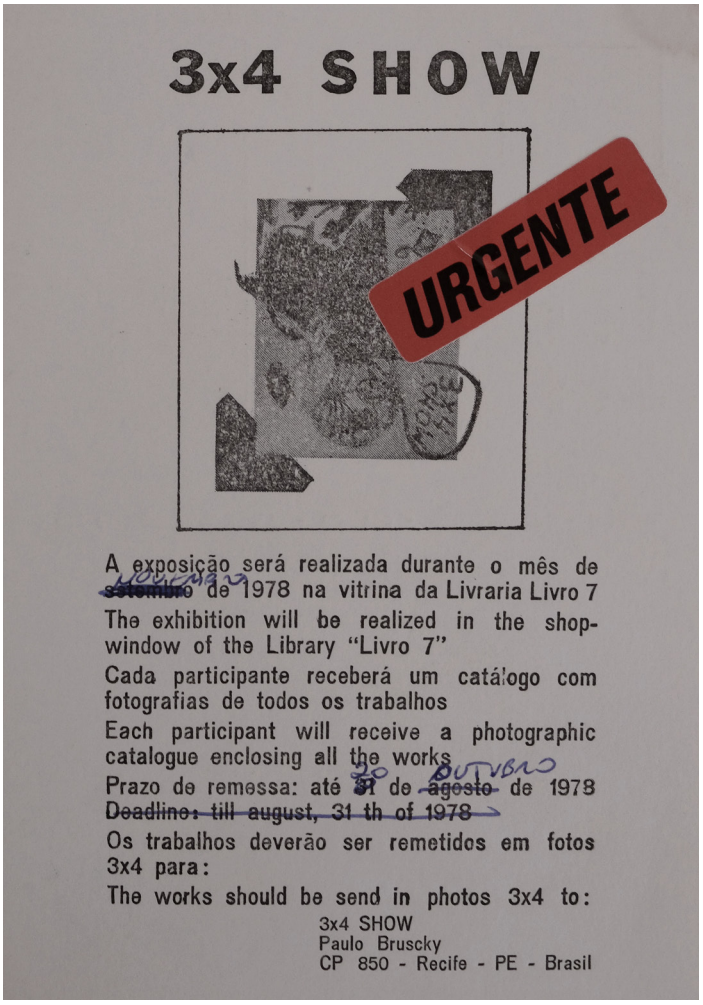


Figura 69: Convite enviado ao Nervo Óptico para participação em uma exposição organizada por Paulo Bruscky, outubro de 1978. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 70: Envelope de Paulo Bruscky, que continha o convite da figura 67, outubro de 1978. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Figura 71: Fotocópia de fragmento da capa do jornal *Ephemera,* nº 9, ano 1, julho de 1978, editado por Ulises Carrión, Aart van Barneveld e Salvador Flores. Esta edição do jornal encartou o cartazete nº 10, de março/abril de 1978. Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

4.2 Navegando com os críticos e curadores do eixo Rio-São Paulo nas plácidas águas do Guaíba

A intervenção urbana *Ilha da Casa da Pólvora* é o paradigma de análise da distribuição das práticas do Arte Construtora, por se tratar do último projeto do grupo e temporalmente distante dos três eventos iniciais. Portanto, eles já haviam consolidado algumas dinâmicas de produção e de distribuição de seus trabalhos. Nesse sentido Nina Moraes esclarece que a ilha foi

> (...) o quarto evento, ampliamos a circulação da informação e, como tínhamos verbas, quisemos testemunhos para a nossa prática, e no caso tanto a Aracy [Amaral], figura admirada por nós e mais próxima, quanto o Lorenzo [Mammi], que, se não me engano, foi um acaso, uma escolha sem vínculo *a priori*, e o jornalista da hora que tratava de assuntos de arte no *Estadão* [o jornal *O Estado de S. Paulo*] foram convidados a participar da ocupação.[90]

As estratégias de distribuição do Arte Construtora assentaram-se em três eixos: o primeiro, a proximidade afetiva de curadores e críticos; uma excelente interlocução com a imprensa, em âmbito local e nacional, decorrente dos diferentes locais de residência dos artistas integrantes do projeto, e, por fim, a produção e a distribuição de apurado material gráfico, de convites a catálogos, inclusive publicações produzidas após o evento, com ampla tiragem. O que facilitou a circulação dessa produção, impulsionada também pelo substancial número de participantes nas ações do grupo – dezesseis artistas produziram trabalhos na ilha.

Em 1995, Elaine Tedesco e Élcio Rossini trabalhavam em um espetáculo localizado em um dos armazéns do Cais Mauá, e dali avistavam a Ilha da Casa da Pólvora. Dessa relação visual cotidiana com a ilha surgiu o desejo de ocupá-la e ali realizar uma nova edição do projeto. Assim, eles

[90] Nina Moraes, em resposta ao questionário do Anexo, aplicado pelo autor, em agosto de 2017.

consultaram os outros amigos artistas e deram início ao que seria o último evento conjunto.

"(...) estávamos cansados dos (poucos) lugares que eram oficialmente oferecidos. Numa vontade de ocupar o espaço público, (...) lugares abandonados, esvaziados. Todos nós olhávamos a determinados locais e aquilo nos instigava"[91], complementa Luísa Meyer sobre a escolha da ilha. Já Fernando Limberger esclarece que eles haviam escolhido a ilha por "(...) ser um local que, apesar de pertencer a cidade de Porto Alegre e estar próximo ao centro, por necessitar atravessar o Guaíba para o acesso, pouquíssimas pessoas já haviam estado naquele terreno".[92]

Quem vive em Porto Alegre sabe que o acesso ao rio é dificultado pela escassa disponibilidade de embarcações e por seus altos custos. Tendo isso em mente, os artistas definiram que seria necessário obter algum tipo de financiamento para viabilizar o projeto.

Uma outra questão, referente à intervenção anterior na Casa Modernista, em São Paulo, em 1994, permanecia gravada na memória dos artistas: a impossibilidade de uma discussão mais ampla sobre o que se produziu durante esse evento. Em 1994, foi dada a sentença na qual o estado de São Paulo fora obrigado a indenizar o proprietário e a efetuar o pagamento da compra da Casa Modernista – situação que não reverteu o processo de deterioração, devido à falta de uma política de ocupação e conservação do imóvel, sendo este objeto de furtos e invasões frequentes. De acordo com o relato de Élcio Rossini,

> (...) houve um problema na Casa Modernista, um pouco antes da nossa ocupação, a casa foi invadida e depredada. Ela estava sendo mal gerenciada e mal cuidada pela entidade pública recém-empossada na administração. A nossa intervenção incorporava nos trabalhos o vandalismo

[91] MEYER, Luísa, em resposta ao questionário do Anexo, aplicado pelo autor, em agosto de 2017.
[92] LIMBERGER, Fernando, em resposta ao questionário do Anexo, aplicado pelo autor, em agosto de 2017.

> sofrido no imóvel. Os gestores da época, quando perceberam isso, não permitiram a divulgação pública do evento.[93]

O que tornou a terceira edição muito restrita, funcionando apenas para a rede de amigos mais próxima. Não houve uma divulgação pública sobre a realização do evento. Isto posto, não nos surpreende o manifesto interesse de envolvimento da imprensa e intercâmbio com agentes da arte para a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora, já que a circulação do que eles estavam produzindo e discutindo fora tolhida na edição da Casa Modernista.

Assim, em 1995, Tedesco e Rossini aplicaram para obter o financiamento do nascente FUMPROARTE[94], e para surpresa da dupla foram contemplados sem nunca terem visitado a ilha. Ao contrário das edições anteriores, essa foi a única a obter financiamento. Cabe destacar que em âmbito federativo as políticas públicas de intercâmbio de agentes entre as diversas regiões do País no campo da arte só tiveram regularidade a partir de 2004, com o Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais[95]. Ele surgiu em razão das dificuldades encontradas quanto à articulação do debate e da troca de experiências no campo da produção e da reflexão sobre a arte contemporânea brasileira. O contato direto com esta produção, fruto da interação viabilizada por esse programa, revelou-se como um importante

[93] Élcio Rossini, em depoimento ao autor em outubro de 2016.

[94] O FUMPROARTE foi criado em 1994 como uma forma de apoio municipal à produção artística local. Em sua trajetória, financiou inúmeras produções das mais diversas áreas de expressões artísticas, tornando a Secretaria da Cultura de Porto Alegre reconhecida nacionalmente por gerir um fundo que alavancou a vida cultural e artística da cidade. Desde o início da gestão de Nelson Marchezan (PSDB), em 2017, o fundo não contemplou nenhum edital de fomento. O ano de 2016 marcou o último edital do FUMPROARTE – direcionado apenas às áreas da Literatura, Música e Dança, e que atingiu o irrisório montante de 660 mil reais, descontados impostos retidos na fonte. Dados FUMPROARTE – http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?p_secao=19.

[95] Desde o golpe de maio de 2016, observamos o colapso dos financiamentos públicos, em âmbito municipal e estadual, acompanhando o desmanche federal. Em 2015, foi aberto o último edital do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais. Em âmbito estadual a situação agrava-se anualmente, culminando com a extinção da Secretaria Estadual de Cultura, em 2016. Esta foi amalgamada às secretarias de Esportes e Turismo. Houve redução dos fundos disponíveis à cultura. Entretanto, manteve-se o FAC Pró-Cultura RS, o Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul. Em 2017, foram realizados dois editais que juntos somaram a cifra de 7 milhões de reais e beneficiaram 110 projetos culturais no estado. Em 2018, foi aberto um único edital de 250 mil reais destinado exclusivamente a projetos voltados ao folclore local. Dados: www.procultura.rs.gov.br

canal para a circulação e a distribuição de práticas marginais ao mercado e ao eixo Rio-São Paulo.

Para a proposição do projeto de financiamento os artistas pensaram detalhadamente o plano de divulgação, exigência incontornável para a participação em um edital público. O material gráfico, a organização do catálogo, a vinda dos críticos e curadores, as metodologias de comunicação, a assessoria de imprensa (realizada pelos próprios artistas), a divulgação em São Paulo – já que muitos dos artistas do grupo nessa época residiam por lá – foram enunciadas como metas do projeto. Assim, constatamos que a distribuição foi planejada *a priori* e levada a cabo com a entrada dos recursos.

Luísa Meyer confirma que a produção da edição de *Ilha* esteve a cargo de Tedesco e Rossini, mas salienta que Lucia Koch esteve envolvida na captação de recursos. Além disso, a artista pontua que "(...) na época era muito difícil essa história de captação de recursos, então, com certeza, o FUMPROARTE foi importante. Nosso projeto era muito ambicioso, pois dependíamos do deslocamento por água".[96]

Elaine Tedesco esclarece que a exigência da formatação da distribuição em razão da solicitação do financiamento simplificou a produção da edição. "Uma vez que ganhamos o fundo, essas ações já estavam planejadas. O FUMPROARTE foi definitivo, porque assim se pôde pagar as passagens, a documentação, assim fizemos os convites e recebemos a Aracy, o Lorenzo e o Felipe Chaimovich."[97]

Dos três críticos/curadores convidados e presentes nos dois dias do evento, Aracy Amaral foi a que publicou mais artigos e textos sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora. "A Propósito do Arte Construtora: Das Poéticas Visuais às Interferências Urbanas", de Amaral, foi publicado parcialmente pela primeira vez na ocasião do lançamento da 3ª edição do projeto Arte/Cidade, sob o novo título de "Arte/Cidade Desafia Sensibilidades Criativas". O texto ganhou página inteira na edição do dia 22 de novembro de 1997, do Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*.

[96] Luísa Meyer, em resposta ao questionário do Anexo, aplicado pelo autor, em agosto de 2017.
[97] Elaine Tedesco, em resposta ao questionário do Anexo, aplicado pelo autor, em agosto de 2017.

No artigo, Amaral abordou o deslocamento da sensibilidade expressiva para locais não destinados à arte; discorreu sobre sítio específico [*site specific*] – assunto bastante discutido na cidade de São Paulo no final dos 1990; descreveu alguns dos trabalhos do Arte/Cidade; e fez algumas analogias com o projeto Arte Construtora, como no seguinte trecho:

> (...) quando vejo Nelson Brissac trabalhando com propostas sobre o meio urbano degradado, a desejar dialogar nesse espaço de tensionamento, segundo diz ele. Existem iniciativas similares entre nós, projetando poéticas visuais em interferências urbanas de caráter efêmero, como tem sido o caso do jovem grupo paulista/gaúcho Arte Construtora também nos últimos anos, que se desloca de São Paulo para o Rio, de lá para Porto Alegre, num esforço de continuidade e nexo em seus trabalhos articulados com arquitetura e natureza.

A prestigiosa revista espanhola de arte *LAPIZ*, nº 134/135, também em 1997, publicou um novo texto de Aracy Amaral, “Brasil: el Contexto Artístico-cultural”, no qual a autora teceu um panorama da arte contemporânea brasileira do final do século passado. A abordagem sistêmica do artigo com um breve mapeamento de artistas e produções por todo o território brasileiro ocupou 12 páginas da revista, entre imagens e texto. Nele Amaral dedicou um parágrafo ao Arte Construtora, afirmando que

> (...) o grupo gaúcho/paulista tem realizado intervenções poético-visuais efêmeras em espaços paisagísticos e arquitetônicos de diferentes cidades como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Em um projeto serial que abarca tanto o despertar da consciência em relação ao nosso patrimônio arquitetônico – em um país conhecido por sua ausência de memória – como com os problemas ecológicos. (p. 39)

O mesmo texto, “A Propósito do Arte Construtora: Das Poéticas Visuais às Interferências Urbanas”, volta a ser publicado, agora em um livro que compilou outros textos de Amaral – *Arte e Sociedade: uma relação polêmica*, publicado pelo Itaú Cultural, em 2003.

Em 1997, os artistas produziram um catálogo com a documentação dos trabalhos de *Ilha* e texto do curador Felipe Chaimovich. Ele foi lançado no dia 21 de maio de 1997, no Espaço Unibanco de Cinema de São Paulo – que na época contava apenas com a unidade da rua Augusta. A prosa poética “Todo Mundo é uma Ilha” tece analogias entre a condição geofísica de uma ilha e as condições interiores existenciais humanas para apresentar alguns dos dias da ocupação da Ilha da Casa da Pólvora. Chaimovich relatou tantos os dias preparatórios quanto os dias de visitação pública. “Ao escolher uma ilha como local de intervenção urbana, o Arte Construtora desencadeou uma relação de fantasias da cidade de Porto Alegre consigo mesma.” O texto, à semelhança do evento, tirou partido do imaginário relacionado às ilhas desabitadas, já que visitar uma ilha deserta é oscilar entre descoberta e isolamento.

Em 2001, a revista milanesa *Tema Celeste Contemporary Art* publicou uma entrevista de Chaimovich com o Arte Construtora. Na entrevista Chaimovich explorou tópicos como: a evasão do espaço institucional nas intervenções do grupo; as ambivalências entre projeto e grupo de artistas; e as motivações para a escolha dos locais de intervenção.

Os jornais locais e nacionais deram visibilidade ao evento através da publicação de diversas matérias e notas. Das nove matérias localizadas no acervo de Elaine Tedesco e Fernando Limberger, destaco: a contracapa do jornal *Zero Hora*, do dia 18 de novembro de 1996, sob o título: “A Arte Atravessa o Guaíba”; seguido pela matéria publicada no Segundo Caderno do mesmo jornal, “A Arte do Outro Lado do Rio. Instalações e Intervenções Transformam a Paisagem da Ilha da Casa da Pólvora”, de Eduardo Veras, também no dia 18 de novembro de 1996; “Artistas Resgatam com Mostra Ilha Gaúcha Abandonada”, de Carlos Alberto de Souza, publicada na Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, no dia 23 de novembro de 1996; a contracapa do jornal *Zero Hora*, no dia 23 de novembro de 1996, sob o título: “Ruínas e Obras Abertas à Visitação” – junto à matéria, a contracapa também estampou um

microartigo de Amaral, sob o título: “Ação em Meio ao Marasmo”; e, por fim, o artigo “Artistas se Unem Para Salvar Ilha da Ruína”, de Antônio Gonçalves Filho, para o jornal *O Estado de S. Paulo*, do dia 28 de novembro de 1996.

O texto do crítico Lorenzo Mammi, “A Descoberta do Espaço Abandonado”, que segue inédito[98], foi apresentado para uma plateia de estudantes e artistas no dia 25 de novembro de 1996 no Instituto de Artes da UFRGS. O texto aborda questões relacionadas ao lugar, ao *site*, também discute função e abandono, e para isso utilizou-se das teorias de Duchamp sobre o *ready-made*, como no fragmento:

> O lugar, para esses artistas, não é só um material ou uma premissa necessária. Num certo sentido, é a própria obra, uma espécie de *ready-made* transposto em escala ambiental, que as intervenções se limitam a modificar, sem superpor-se a ele. Não há autoria coletiva: cada artista opera independentemente, num espaço próprio. As intervenções, porém, são tão leves que dificilmente poderiam ser chamadas de obras.

A artista Maria Helena Bernardes presente na plateia escreveu um singelo texto (também inédito)[99] a partir das colocações de Mammi. Nele, Bernardes diferencia as intervenções do Arte Construtora das intervenções dos artistas estadunidenses da *Land Art* e aborda a situação de abandono sob a luz das concepções de Walter Benjamin*,* como no fragmento:

> Neste momento, em que a funcionalidade foi esquecida, o objeto se revela. O trabalho do artista se dá nesta direção: descobrir a existência das coisas deslocando-as das circunstâncias cotidianas. Neste momento, o crítico [Mammi] associa o modo de intervenção do projeto Arte Construtora com o *ready-made* de Duchamp: trabalha-se com o objeto (ambiente) em situação de deslocamento, fora da funcionalidade. Segundo ele, o trabalho do Arte Construtora,

[98] O texto integra a documentação do acervo de Fernando Limberger sobre a mostra.
[99] O texto integra a documentação do acervo de Elaine Tedesco sobre a mostra.

> bem como da maior parte dos artistas brasileiros que operam nesta direção, aproxima-se mais de Duchamp do que das correntes ligadas a *arte povera* na década de 1960. No caso dos artistas que buscam os espaços abandonados, o movimento é justamente este: um espaço em situação de abandono está fora da função a que originalmente foi destinado, adquire personalidade própria nesta situação.

O cuidado nas estratégias de distribuição da produção artística possibilitou irradiar esses fazeres além do restrito circuito de arte local. Os esforços de comunicação, em direção a uma visibilidade expandida, atenderam não só a urgência por um diálogo mais amplo, em busca de novos espaços conversacionais, mas também as exigências de distribuição impostas pelos financiamentos públicos.

A produção de textos e sua reverberação na mídia são fundamentais para historicizar uma produção e amplificar o diálogo. Uma longa matéria publicada no jornal da cidade, uma página em uma revista de circulação nacional, outra página em outra revista de circulação internacional, uma entrevista veiculada em um canal não dedicado à arte, um catálogo em uma prateleira de uma livraria comercial, um folheto gráfico em locais de informação turística... essas estratégias podem incluir novos participantes, aproximar artistas marginalizados, ter ressonância em outros circuitos e comunidades. Empenhar-se para que a ideia de arte se torne parte de um recorte maior do tecido social extrai a produção artística de sua tradicional vinculação a uma elite econômica e cultural. Indo de encontro à ideia de eficácia informacional alardeada pelo Nervo Óptico, potencializando a escolha de abandono dos espaços institucionais da arte.

O Arte Construtora fez ainda amplo uso de material gráfico para dar visibilidade à intervenção. Os convites gráficos foram a principal estratégia de divulgação. Os artistas produziram dois convites. Um, em papel cuchê com duas dobras, no formato fechado de 13,5 x 16,5cm, aberto de 29 x 16,5cm. Outro, em papel de gramatura alta, no formato 13,5 x 16,5cm. O convite com dobras foi remetido pelos correios e o de alta gramatura entregue de mão em mão. Ambos possuíam a mesma identidade gráfica, estampando um

diagrama do movimento aparente do Sol em Porto Alegre. A intervenção contou também com um grande pôster no formato 97 x 72cm, de fundo vermelho intenso, que continha um desenho do delta do rio Jacuí na cor branca e a logo do projeto em preto e branco, além dos nomes dos artistas. As quatro edições do Arte Construtora utilizaram a mesma logo nas diferentes propostas gráficas do grupo. Para o lançamento do catálogo de *Ilha* no Espaço Unibanco de Cinema foi criado um cartão postal (10,5 x 14,5cm), com tiragem de 3 mil unidades. O postal contou com imagens fotográficas de Marcelo Zocchio em ambos os lados e foi impresso em duas cores: verde e preto.

A partir da reunião dos materiais gráficos de todas as edições do Arte Construtora, percebemos uma linguagem específica do grupo, assentada no desenho e na ilustração, com elementos ligados à cartografia e à arquitetura. A função de *designer*, em todas as edições, foi ocupada por Fernando Limberger.

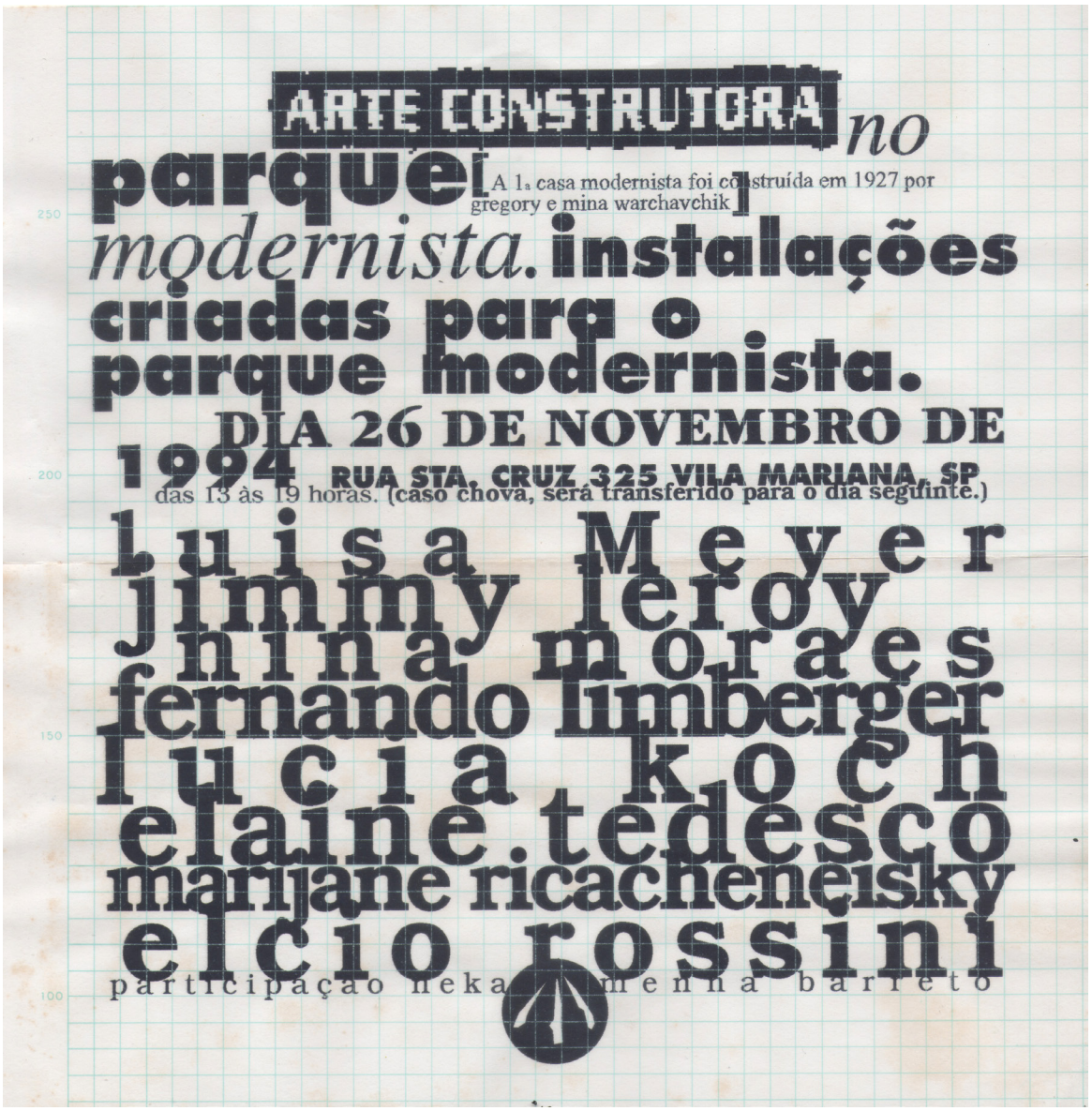


Figura 72: Frente do convite do Arte Construtora para a intervenção na Casa Modernista, em novembro de 1994, em São Paulo. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

Figura 73: Parte externa do material gráfico de divulgação das três intervenções do Arte Construtora previstas para o ano de 1994. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

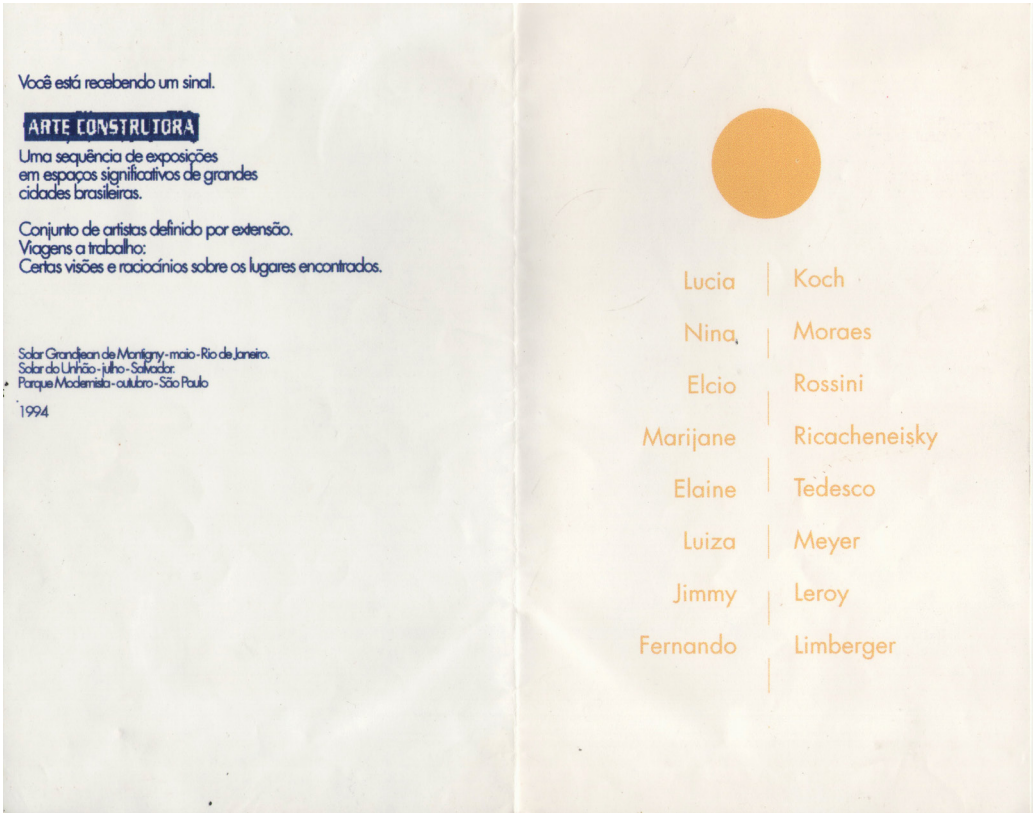
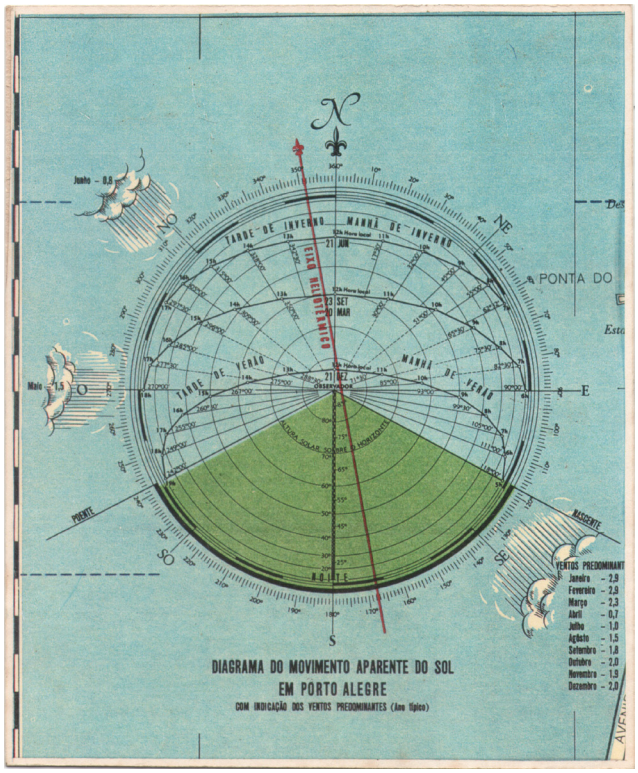
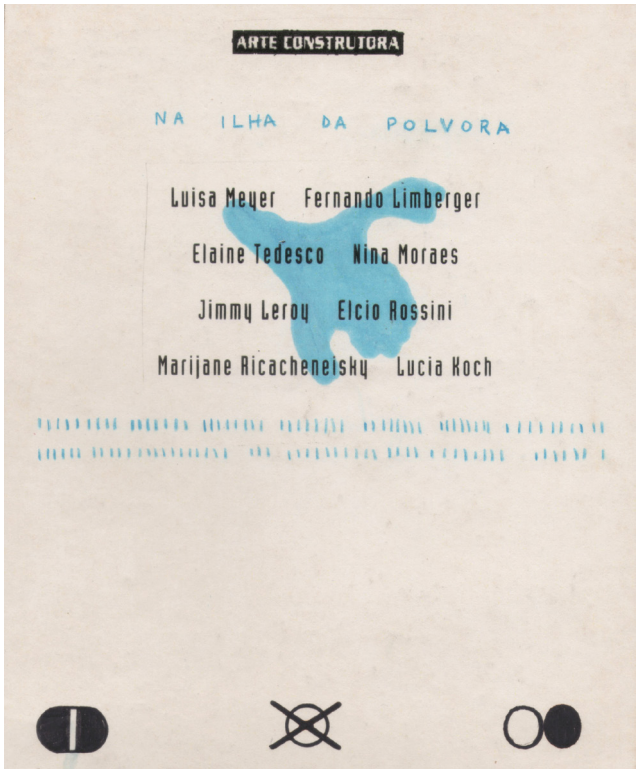
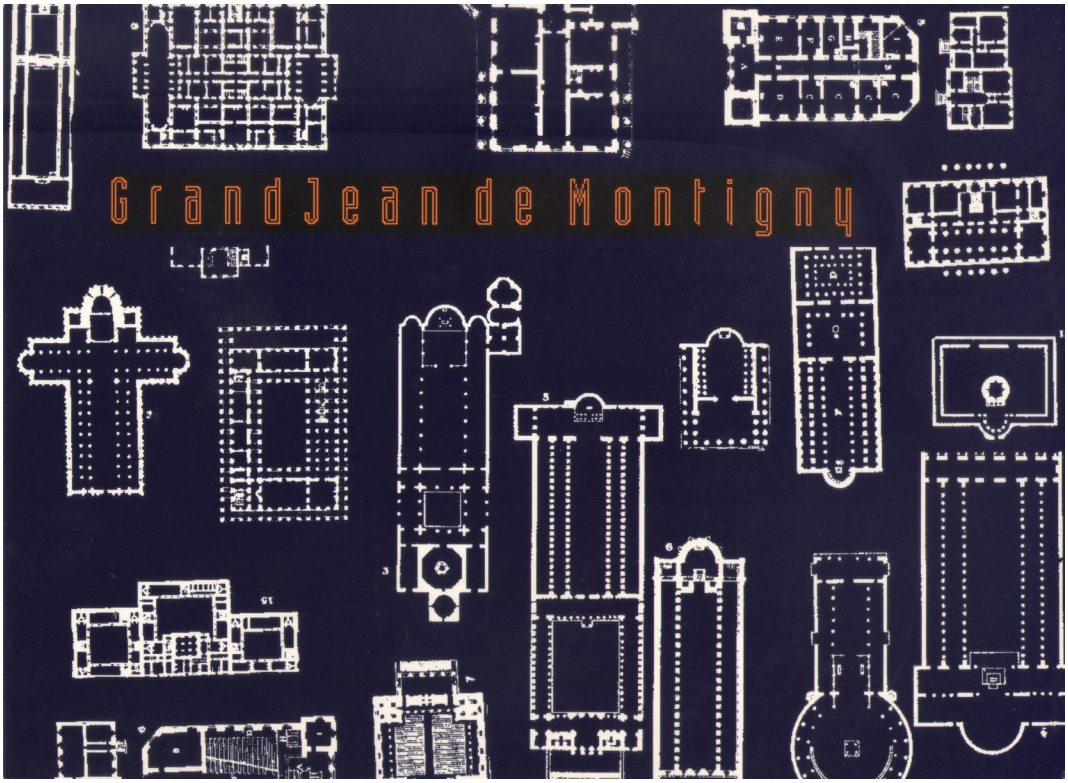


Figura 74: Parte interna da figura 71. Das três intervenções programadas para o ano de 1994, a que estava prevista para o Solar do Unhão, em Salvador, não foi realizada. O círculo laranja do convite continha um pequeno broche, que foi presenteado a cada um dos destinatários. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

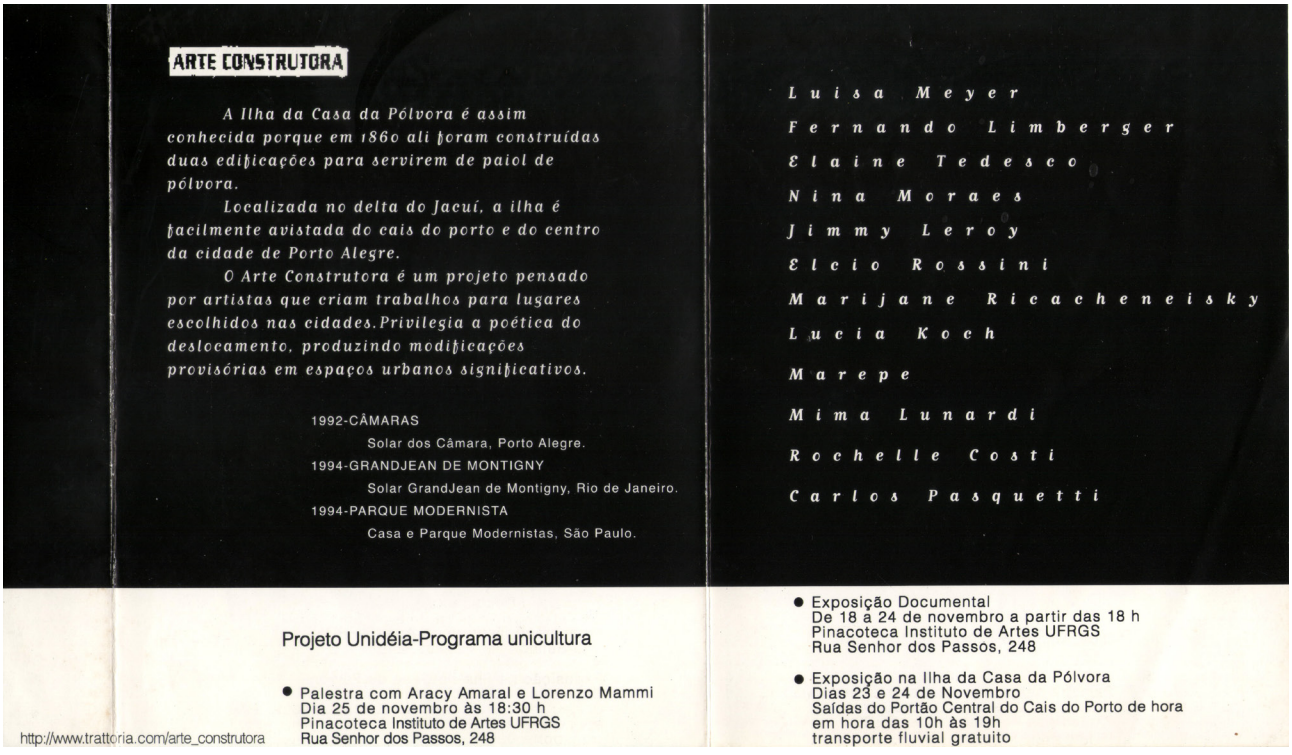




Figuras 75 e 76: Frente e verso do convite da intervenção na Ilha da Casa da Pólvora. Convite para distribuição um-a-um (em mãos). Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger



Figuras 77 e 78: Frente e verso do convite, em formato de cartão postal, da intervenção no Solar Grandjean de Montigny, em maio de 1994, no Rio de Janeiro. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger



Figuras 79 e 80: Parte externa e interna do convite da intervenção na Ilha da Casa da Pólvora, enviado por correio, em novembro de 1996. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

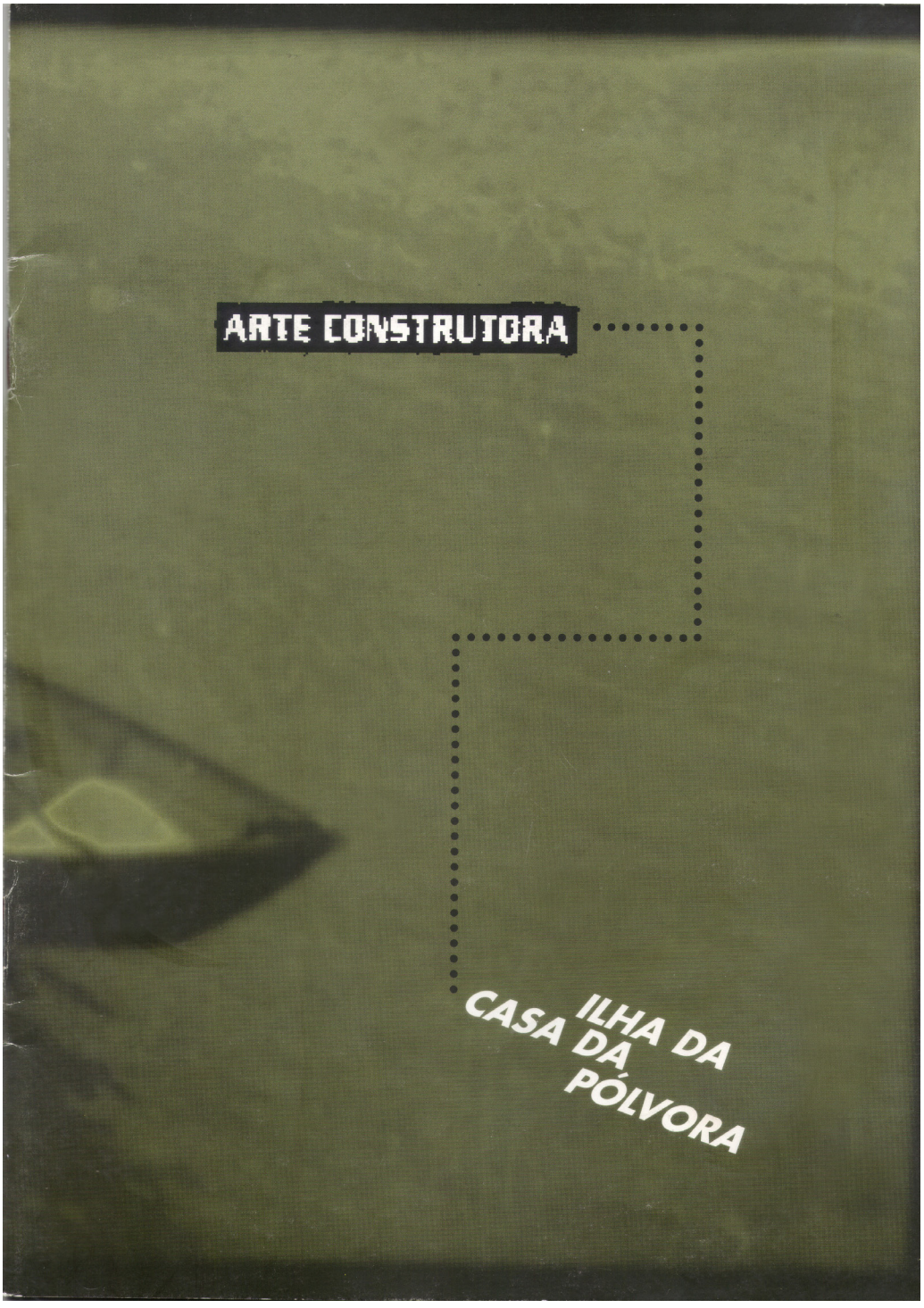


Figura 81: Capa do catálogo da intervenção *Ilha da Casa da Pólvora*. Lançado no dia 21 de maio de 1997 no Espaço Unibanco de Cinema, em São Paulo. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
CONVIDA PARA A ABERTURA
DA MOSTRA CÂMARAS, DIA 21 DE JULHO ÀS 16 HORAS
NO SOLAR DOS CÂMARA.
RUA DUQUE DE CAXIAS, 968 — PORTO ALEGRE.
DE 22 DE JULHO A 14 DE AGOSTO DE 1992.
2ª A 6ª DAS 9:00 ÀS 11:30, DAS 14:00 ÀS 18:30
SÁBADO E DOMINGO DAS 13:00 ÀS 18:00

ELCIO ROSSINI
JIMMY LEROY
NINA MORAES
RENATO HEUSER
MARIJANE RICACHENEISKY
ELAINE TEDESCO
LUISA MEYER
IRAN DO ESPIRITO SANTO
CARLOS PASQUETTI
LUCIA KOCH
FERNANDO LIMBERGER

Figuras 82 e 83: Frente e verso do convite, em formato de cartão postal, da intervenção no Solar Câmaras, julho de 1992, Porto Alegre. Design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

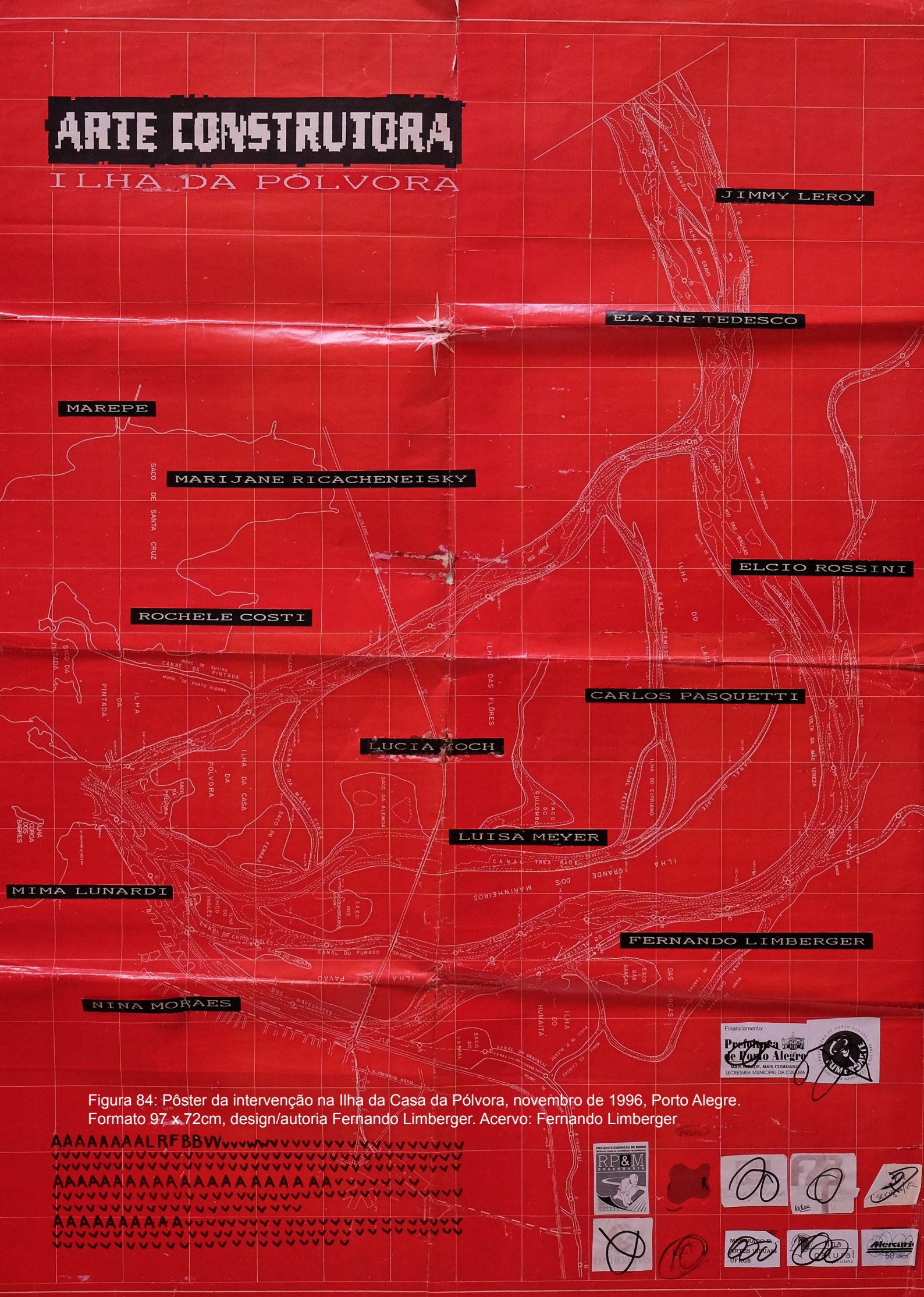


Figura 84: Pôster da intervenção na Ilha da Casa da Pólvora, novembro de 1996, Porto Alegre. Formato 97 x 72cm, design/autoria Fernando Limberger. Acervo: Fernando Limberger

4.3 Vivendo sob a ideologia do imediatismo. Presença digital. O local é global?

"Social media demand from us that we perform
in a never-ending show." Geert Lovink[100]

Quando se tem Facebook, Instagram e YouTube, quem precisaria estar em São Paulo, Nova York ou Paris?

A Galeria Península pertence a uma geração de artistas que não se ressente de se localizar fisicamente fora dos centros irradiadores do mundo da arte. Trabalhando desde Porto Alegre, com uma internet de alta velocidade, é possível acessar o mundo. Essa estratégia não difere tanto assim da estratégia de circulação das redes da arte postal, utilizadas pelo Nervo Óptico.

O que mudou? A transição da materialidade (a carta, o papel) para a imaterialidade – a circulação de dados e informação? A extensão da rede, sua capilaridade? O deslocamento de participação para interatividade? O incremento no número de agentes, instituições e receptores?

A distribuição de imagens através de arquivos digitais nas redes sociais, frequentemente em tempo real, tem facilitado a circulação de uma produção. Entretanto, é a presença digital ininterrupta que expande essa distribuição.

Nas microestruturas de difusão de práticas artísticas, quem assume esta função? Diante da inexistência de recursos humanos, esta demandante atividade é novamente absorvida pelo artista. Afinal, ele o faria de qualquer forma para distribuir suas próprias práticas. A ideia de distribuição pelo próprio artista nas redes sociais deriva de uma ideia corrente durante os anos

[100] Geert Lovink é crítico de mídia e professor pesquisador da Hogeschool van Amsterdam, onde é diretor fundador do Institute of Network Cultures. Professor associado de New Media Studies da Universidade de Amsterdã. Lovink é autor de *Dark Fiber* (2002), *Zero Comments* (2007), entre outros.

1970, a ideia de *self-media*, ou automídia, que permeou também a ideologia da arte postal. Pascal Beausse[101] coloca que

> (...) devemos lembrar que o conceito de *self-media* surgiu originalmente no início dos anos 70, bem antes do amplo acesso à *internet*. (...) devemos medir o surgimento dessa nova mídia em perspectiva à crise em curso da mídia tradicional, que passou a ser vista como vil naquela época de suspeita real. A noção de automídia representa a possibilidade de intercâmbios verdadeiramente pessoais em um momento em que a comunicação humana está se tornando cada vez mais difícil. (BEAUSSE in ARDENNE, BEAUSSE, GOUMARRE, 1999, p. 83)

No final dos anos 1990, Beausse já afirmava que não haveria maneira de os artistas evitarem de lidar com o problema da produção e da distribuição da informação e se questionava sobre os meios que eles teriam para criar microrredes de circulação de informação diante dos gigantescos monopólios da indústria da informação. As redes sociais são este exato formato, nos quais os artistas se apropriam de um sistema e nele produzem microrredes de circulação de informação, gerando circuitos semelhantes às redes da arte postal, entretanto de uma outra ordem. Ligados a uma economia global de interdependências em tempo real, recebendo atualizações, 24 horas por dia, 7 dias por semana, resultado de nossa aceitação, condicionamento e acomodação a essa nova lógica, que já alcançou sua puberdade.[102]

Nesse novo sistema é preciso também se interrogar com quem se interage e em qual idioma. E além disso, é fundamental alcançar-se uma eficiência, uma qualidade de interação e não apenas uma interatividade eventual. Novamente, como na arte postal, o tamanho da rede e seus

[101] Pascal Beausse é responsável pela coleção de fotografias do Centre National des Arts Plastiques em Paris. Curador e crítico de arte, ele ensina história e teoria fotográfica na HEAD, a prestigiosa Escola de Arte e Design de Genebra. Ele também conduz pesquisas no laboratório do programa de Curadoria da Goldsmiths College, Reino Unido.

[102] Em 2018, a mídia social Facebook completou 14 anos de existência, seguida pelos 13 anos de YouTube, 12 anos de Twitter e aos 8 anos da rede de compartilhamento de fotos e vídeos Instagram.

receptores implicam a circulação do trabalho. Uma batalha quantitativa integra a disseminação de uma produção.

Nesse processo irreversível de comunicação e distribuição propiciado pelas redes de atuação digital, os artistas vêm redefinindo a estrutura do sistema da arte e, em alguns casos, até mesmo o próprio objeto da arte. Estaríamos, aos poucos, menos condicionados aos valores políticos e às preferências estéticas e afetivas do sistema hegemônico? Ou seria exatamente o contrário? Independentemente da direção, está em marcha uma reconfiguração de poderes no sistema, que lentamente vem relativizando a influência dos principais centros de distribuição e visibilidade como Nova York, Londres, Tóquio e Paris. Entretanto, essa nova arquitetura do sistema ancora-se em lógica própria, de uma economia que se pensava descentralizada e que hoje percebemos a cada dia mais concentrada nas mãos de poucos *players*.

Nesse sentido, Geert Lovink enuncia, que

> As redes sociais são muito mais do que apenas um discurso dominante. Precisamos ir além do texto, das imagens e incluir seu *software*, interfaces e redes que dependem de uma infraestrutura técnica composta de escritórios e seus consultores, cabos e *data centers*, trabalhando em conjunto com os movimentos e hábitos dos bilhões conectados. Os círculos acadêmicos de estudos da *internet* mudaram seu foco de atenção, antes nas promessas, impulsos e críticas utópicas, para agora mapear o impacto da rede. (...) de uma sociabilidade de causas para uma sociabilidade de efeitos da rede. (LOVINK, 2016. www.e-flux.com/journal/75/67166/on-the-social-media-ideology)

Entretanto, Lovink também esclarece que este seria

> (...) um momento crucial para a teoria crítica recuperar o território perdido e trazer exatamente isso: uma mudança dos impactos quantitativos para os qualitativos e incontroversos

> dessa formatação onipresente do social. Uma vez que a tecnologia envolve nossos sentidos e fica sob nossa pele, a distância colapsa e não temos mais nenhuma sensação de que estamos fazendo uma ponte sobre distâncias. Com Jean Baudrillard, poderíamos falar de uma implosão do social no dispositivo portátil em que se cristaliza um acúmulo sem precedentes de capacidade de armazenamento, potência computacional, *software* e capital social. As coisas ficam bem na nossa cara, nossos ouvidos, guiados por nossas pontas de dedos autônomas. É isso que Michel Serres admira tanto na plasticidade navegacional da geração móvel, a suavidade de seus gestos, simbolizada na velocidade do polegar, enviando atualizações em segundos, dominando miniconversas, absorvendo o clima de uma tribo global em um instante. (LOVINK, 2016. https://www.e-flux.com/journal/75/67166/on-the-social-media-ideology)

No mesmo instante em que se absorve uma informação, no instante seguinte ela já se diluiu, se perdeu. O que se reteve da interação? E por quanto tempo essa informação habitará a memória? Esse é o jogo das redes sociais, um jogo de presença, de permanência, de constante ativação, de chamados sucessivos à lembrança e à memorização. Um jogo quantitativo.

Diante da homogeneização das redes sociais e da crescente centralização do poder econômico de seus atores, para Charles Esche o grande desafio no enfrentamento ao quantitativo em favor ao qualitativo seria o de manter "(...) as nossas redes e manter a discussão internacional em andamento. Devemos evitar nos tornar localistas. Talvez precisemos pensar em termos de comunicação entre universidades, pequenos enclaves aqui e ali que discutam e façam a diferença."[103]

Portanto, é indispensável o questionamento à retórica da circulação da informação nessas redes, uma vez que o conhecimento que ali circula é extremamente limitado: primeiro pelas forças econômicas, segundo pela força algorítmica, ambas normalmente de mãos dadas, impulsionadas pela

[103] Entrevista de Charles Esche a Ekaterina Degot e David Riff. In *Self-organized*, p. 154. Londres: Open Editions, 2013.

adesão quantitativa aos parâmetros limitados desse sistema participativo neoliberal a que devemos aderir e com o qual o fazemos de bom grado. Qualquer coisa fora desses parâmetros deve ser forçada como outra coisa, ou simplesmente excluída e descartada, ou ainda, se houver tempo e energia, programada e direcionada para outros canais de distribuição.

Importante parte da distribuição da Galeria Península se deu dentro desse espírito e ambiente de ativa participação nas redes sociais. Através do Facebook convidou-se visitantes e se interagiu com agentes e público. Ele também funcionou como plataforma de documentação de exposições, falas, oficinas, performances, residências, lançamentos de livro, bancas acadêmicas e tantos outros eventos que foram promovidos pelo espaço.

Entretanto, como já alertava Michel Serres ao examinar o espaço virtual em meados dos anos 1990, "(...) o trânsito do intercâmbio [*das redes virtuais*] é difícil de cartografar. Já que vamos do semelhante ao diferente e do diferente ao semelhante sucessivamente. E arrematava se questionando como seria possível "(...) prolongar até o distante os caminhos de nossas viagens? (...) se as antigas questões de lugar: de onde falamos você e eu? Por onde passam as nossas mensagens? Parecem se dissolver e se esparramar, como se o novo tempo organizasse um espaço diferente" (SERRES, 1995).

De fato, a organização de itinerários, de uma cartografia para a recepção da distribuição pelas redes sociais através das estatísticas fornecidas pelo próprio sistema são de difícil análise, incompletas, pouco detalhadas – inclusive em termos de perfis, cidades, idades e envolvimento. E a quem caberia fazer essa análise? Ao artista novamente? Haveria tempo no cotidiano do artista-gestor para as análises de estatísticas sobre os fluxos das redes sociais e seus destinatários? E para além disso, como mensurar os efeitos dessa distribuição?

Engajamentos em *posts*, estatísticas de visualização de página, contabilização de curtidas vêm se tornando escalas de mensuração na produção cultural, capazes de comprovar a realização de atividades viabilizadas por fundos públicos e internacionais. A título de exemplificação, o fundo regional Pró-Cultura FAC RS valora a organização de um seminário

com a mesma pontuação da abertura de um perfil no Instagram ou no Facebook.

Em relação ao Instagram, esta rede social ganhou relevância nos últimos dezoito meses de atividade da Península. Ele foi o principal veículo de transmissão em tempo real das atividades do espaço, e seu alcance demonstrou-se capaz de envolver novos agentes e público, inaugurando laços e permitindo novas aproximações presenciais de sujeitos que ainda não acompanhavam a programação da galeria.

Diante da centralização hodierna da distribuição via redes digitais, principal estratégia da Península, é preciso pensar a outra ponta de distribuição. A concreta, física, a que decorre imediatamente da condição de se ter um espaço físico. A programação, a organização de eventos voltados para o envolvimento dos visitantes, ensejando a permanência e o retorno. Gerenciar um espaço físico voltado à arte é assumir e direcionar uma produção em uma época na qual proliferam produções e eventos que não deslancham presencialmente e que encenam visitação.

Anton Vidokle[104] sublinha a importância do controle da distribuição pelos artistas partindo de uma antiga, e ainda corrente, discussão sobre a continuidade de uma posição/postura inocente do artista no sentido de não se envolver no negócio de arte. O que Vidokle avalia como uma reminiscência da construção de uma imagem boêmia iniciada em meados do século XIX e que só agora, nos últimos trinta anos, vem sendo substituída pelo profissionalismo e o entendimento de campo específico oferecido pelas universidades de arte. A partir de um lugar comum, ele introduz essa enunciação nos seguintes termos:

> (...) alguns dos artistas modernistas mais influentes, de Paul Gauguin a Mondrian e Rodchenko, morreram em extrema pobreza, não porque seu trabalho era impopular, mas porque a economia produzida pela circulação e distribuição de seu trabalho era inteiramente controlada por outros, tanto no capitalismo como sob os regimes comunistas. (VIDOKLE,

[104] Anton Vidokle é artista, editor e fundador do e-flux. www.e-flux.com

2013. https://conversations.e-flux.com/t/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art/4610)

Vidokle segue em sua argumentação, posicionando Andy Wahrol como um agente consciente desse importante papel do artista na distribuição, e relata que Wahrol: “(...) transformou sua arte em uma espécie de negócio, conseguiu a independência, embora não fosse independente do mercado de arte”.

A arte pode claramente existir sem um mercado, grande parte da produção artística hoje ocorre em lugares sem mercado de arte, como Porto Alegre, Belém do Pará, Lima, Córdoba (ARG), Tucumán, Asunción, para mencionar apenas alguns polos de produção artística na América do Sul. Entretanto, os artistas dependem fundamentalmente de uma certa economia para viver e fazer arte, portanto nos parece que a questão não é ser independente ou integrar o mercado de arte, mas sim poder atuar e permanecer ativo neste campo – como já debatemos no capítulo sobre os espaços independentes.

Nos *project spaces*, os artistas têm absoluto controle da distribuição do que ali se produz. E sob essa perspectiva, gostaria de posicionar o programa de residência artística da Galeria Península como estratégia de circulação da produção do espaço.

As residências artísticas propiciam a criação de um ambiente de troca e de imersão em torno do fazer artístico, e, consequentemente, são lugares de compartilhamento de trabalhos. O contato e o convívio por tempo estendido entre artistas e agentes produzem novas redes de circulação de informação, que muitas vezes resultam em futuras atuações conjuntas. Nesse sentido, podemos compreender o programa de residências da Galeria Península como estratégia de distribuição de fazeres. De outubro de 2015 a outubro de 2017, a Península recebeu nove residentes internacionais e nove residentes brasileiros, praticamente um artista por mês. Foram eles: Adrián Montenegro (Pasto, Colômbia), Alexis Chevallier (Nantes, França), Barbara Kaplan (Buenos Aires, Argentina), Daniel Chávez (San Cristobal de Las Casas, México), Gala Berger (Buenos Aires, Argentina), Laurencia Strauss (Miami, EUA), Mariano Dal Verme (Buenos Aires, Argentina), Violeta Luna

(Cidade do México, México), Sherwood Chen (San Francisco, EUA); e entre os nacionais: Leandro Machado, Alice Ricci, Bruno Mendonça, Carla Borba, Cibelle Cavalli Bastos, Elen Gruber, Liana Padilha, Marion Velasco e Rubiane Maia.

Através das residências foi possível difundir as práticas artísticas que aconteciam na Península em outras redes de distribuição, nacionais e internacionais, ampliadas pelas redes de atuação dos artistas residentes que se somaram às da galeria e dos artistas-gestores. Além disso, estar em residência em um novo território permite a aproximação de novas pessoas, alargando o círculo social do residente e da galeria.

Essas novas relações prosseguiram de maneira não presenciais, através da internet, sobretudo via Skype e redes sociais, nas quais o Instagram permitiu o maior fluxo de interações.

As residências do programa *PPPP* (Programa Público de Performance Península) e *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá* geraram dois livros, com projeto gráfico do também gestor Leonardo Remor.

Entretanto, a estratégia de circulação através de material gráfico foi infrequente. Entre todas as exposições promovidas[105], apenas *Quase Uma Ilha, Água Viva* e *Jogos de Aproximação* tiveram convite gráfico. *Jogos de Aproximação* contou com dois convites gráficos, um com autoria de Adrián Montenegro e outro de Leonardo Remor. A exposição *Água Viva* também contou com pôsteres gráficos que foram lambidos nas imediações do espaço expositivo, no Centro Histórico de Porto Alegre.

O alto custo gráfico na contemporaneidade foi a principal razão para a baixa utilização de material gráfico pela Península. Entretanto, a sustentabilidade ambiental também foi considerada, optando-se pela divulgação digital que é limpa e eficiente.

Diferentemente do Nervo Óptico e, principalmente, do Arte Construtora, a Galeria Península teve acesso restrito a crítico e curadores do circuito hegemônico, como também não acessou a imprensa nacional.[106]

[105] De dezembro de 2014 a novembro de 2017 foram promovidas 13 exposições, das quais apenas 4 foram mostras coletivas.

[106] Sobre a cobertura de imprensa nacional, a Galeria Península obteve três menções, sendo duas na agenda de programação da revista *Select* e um parágrafo, sem foto, na matéria “Os

Talvez uma das razões do distanciamento com críticos e curadores seja em razão de o autor ter assumido a função de produção de textos do espaço. Como também nos três financiamentos públicos obtidos, os artistas-gestores absorveram a tarefa de produzir textos, justificada pela urgência em gerar algum *pro labore*. A necessidade de criar e manter as condições econômicas para a continuidade das atividades foi um desafio constante. Além disso, a Península nunca investiu na contratação de críticos e curadores para produzirem textos, exceto no livro *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá*, financiado pela Funarte. Este livro contou com textos dos seguintes curadores: Camila Fialho, Cristiana Tejo, Fernanda Brenner, Gala Berger, Kamilla Nunes, Nadam Guerra e Mônica Hoff.

Outro ponto a se especular sobre curadores e críticos é o expressivo número de espaços independentes, galerias e artistas atuantes no sistema da arte brasileiro no século XXI. O volume quantitativo de obras e práticas artísticas obviamente interfere na visibilidade das práticas emergentes e influencia nas possibilidades de acercamento.

Em relação à imprensa local e à mídia eletrônica, estas foram bastante generosas com a atuação da Península. Entre matérias e notas, foram contabilizados 57 registros. Entre os quais selecionamos quatro registros impressos: a contracapa do jornal *Zero Hora* do dia 9 de agosto de 2016, sob o título: “Pare e Repare”, para o lançamento do *outdoor* Península na rua Bento Martins, com o mural *Conserto de Nuvens* do artista alemão Henning Wagenbreth; a contracapa do jornal *Zero Hora* do dia 27 de junho de 2015, sob o título “A Cidade e o Rio”, para a exposição *Água Viva*; a capa do caderno Panorama do *Jornal do Comércio* do dia 20 de julho de 2016, com a matéria “Performance em Discussão”, da jornalista Michele Rolim, sobre o *Programa Público de Performance Península (PPPP)*; e a capa do Segundo Caderno do jornal *Zero Hora* do dia 27 de junho de 2015, com o título “Previsão de Chuva”, matéria do jornalista Francisco Dalcol, sobre a exposição *Água Viva.* A razão dessa seleção foi porque essas matérias tiveram caráter investigativo e possibilitaram debates e questionamentos,

---

Espaços Independentes que Estão Redefinindo a Arte Contemporânea Brasileira”, na edição de abril de 2017 da *Casa Vogue Brasil*.

como também favoreceram uma percepção de como a imprensa local recebia e pensava a programação da galeria.

Baseado nas ideias de autodistribuição e das redes virtuais de disseminação de informação é que passei em revista a problemática da distribuição da Galeria Península. Os espaços geridos por artistas enfrentam situações bastantes distintas das instituições e galerias comerciais para tornar públicas e visíveis suas práticas no sistema.

Talvez pela incapacidade de ler dados virtuais, em razão da ausência de recursos humanos ou da negligência de seus gestores, os *project spaces* ainda se encontram em zonas livres da interferência das leis da audiência, prática a cada dia mais corrente entre as grandes instituições culturais, que vêm na interpretação das estatísticas das redes sociais capital para a organização e direcionamento da programação. Esta inadequação às leis da audiência permite situar mais uma vez os espaços independentes como polos difusores de contranarrativas.

E em relação à aparente facilidade de distribuição, com seu alcance global, é preciso contrapor que ela foi substituída por um novo emaranhado de relações e profissionais que cercam a arte como qualquer outro negócio que se utiliza dessas redes, criando barreiras para a circulação da informação. Primeiro em razão do compartilhamento a partir das preferências dos perfis e do trânsito dos usuários, o que gera um direcionamento algorítmico das informações, ocasionando os *filters bubbles*. [107] E, secundariamente, através da priorização de *posts* pagos e com maior audiência. Assim, a antiga economia radial e desierarquizada de usuários, ligada às utópicas ideias de democratização da informação, foi recolocada no antigo vetor vertical de emissores e receptores, pautados agora pela economia das redes sociais.

[107] Termo cunhado pelo ativista da internet Eli Pariser, que publicou livro em 2011 com o mesmo título (*Filter Bubble*], para descrever um estado de isolamento resultante de buscas personalizadas por algoritmos que selecionam quais informações um usuário gostaria de ver com base em informações de perfis, como também localização, além de comportamento de cliques anteriores e histórico de navegação na rede. Como resultado, o usuário se separa de informações que discordariam de seus posicionamentos e pontos de vista, isolando-o em sua própria bolha cultural e ideológica. Desde 2012, o curador Hans Ulrich Obrist vem pesquisando esse fenômeno e, através de uma exposição com o mesmo título, apresentou sua visão sobre o assunto na galeria Luma de Zurique, em 2015.

José Luis Brea, em *El Tercer Umbral*, já advertia sobre essa substituição, quando afirmava que “(...) os bens imateriais, cuja circulação está regulada pelas indústrias culturais definitivamente fundidas às indústrias do ócio e da comunicação, estão se convertendo no principal modo de consumo”. E apontava que a grande consequência desse reposicionamento era a nova centralidade da geração de riqueza, “(...) antes ocupada pela posse do capital e que agora bascula em direção à posse da propriedade intelectual, objeto principal da nova reordenação do sistema capitalista”. E concluía afirmando que “(...) as práticas artísticas devem encontrar seu lugar em relação a todos esses processos de transformação”.

A autodistribuição e a consciência de suas possibilidades vêm consolidando canais próprios de distribuição que, mesmo limitados, estabelecem redes paralelas, capazes de interceptar as redes hegemônicas. Se muitas dessas novas redes vêm ganhando visibilidade e seus articuladores ocupando posições estratégicas no tabuleiro do grande jogo, podemos assumir que está em marcha uma vagarosa reconfiguração do sistema. Entretanto, diante da consolidação do espaço digital como uma economia dominante, como postula Lovink, talvez estejamos apenas vivendo uma nova formatação da distribuição, semelhante aos *mailing lists* dos correios eletrônicos da virada do milênio e ainda amplamente utilizados nos nossos dias. O que, em consequência, nos permitiria afirmar que não vivemos em tempos tão distintos das grandes listas de destinatários das redes da arte postal. Estaríamos apenas distribuindo em tempo real, vivendo sob a ideologia do imediatismo do capitalismo avançado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[Des]Construções do[e] nós

> “Ahora, la lengua flota a la deriva dispersa en tonos locales, en desinencias dispersas, en significados inagotables, en fragmentos: no se dice el sentido de una vez ni para siempre – en ningún lugar. Al contrario, todo habla es fragmento de un discurso inacabado, aplazamiento del sentido siempre abierto a interminables reutilizaciones.” José Luis Brea

As práticas artísticas do Nervo Óptico, do Arte Construtora e da Galeria Península encontram na auto-organização, nas ideias de projeto e na autodistribuição sua dimensão comum. Entretanto, uma outra característica deve ser adicionada, o que Chantal Mouffe denomina como práticas críticas.

Para Mouffe, as práticas artísticas críticas, ou contranarrativas na semântica de Brea, são as produções que não aspiram a levantar uma suposta falsa consciência para revelar a verdadeira realidade, mas sim as estratégias de desarticulação que fomentam uma variedade de espaços públicos agonísticos, ou pluralistas, através da circulação de outras narrativas.

Nesta pesquisa Mouffe e Brea foram autores essenciais, pois sustentaram com seus conceitos e intencionalidades as aproximações que traçamos e discutimos. Através deles muitas ideias subterrâneas sobre as práticas artísticas, de gestão e de distribuição puderam emergir.

Se nos anos 1950, 1960 e 1970 os espaços independentes contestavam os espaços institucionais e raramente eram interceptados pelo mercado da arte, hoje as ideias de convívio e interlocução sobrepõem-se à postura antagonista. As possibilidades de auto-organização coletiva continuam a ser experimentadas, assentadas agora no estabelecimento de redes, na transmissão de conhecimento, em dar visibilidade a artistas emergentes, além de ser um lugar no qual risco e fracasso são aceitos, tanto pelos gestores quanto pelo público, portanto espaços de aprendizagem.

Esses “novos” espaços independentes – ou usando a nomenclatura proposta nesta dissertação: os *project spaces* – operam, no entanto, entre dois polos. De um lado, plataforma de visibilidade para as práticas emergentes, que sem eles não encontrariam possibilidade de apresentação e de público, e, como grupo de apoio, produção, comunicação e vendas, por outro. Isso significa que os membros desses espaços implementam conjuntamente o reconhecimento e o estabelecimento de outras narrativas da arte por meio de exposições, ações e publicações, como também implementam o programa do próprio espaço, produzindo sua institucionalização, através de contribuições práticas, prestando serviços, investindo recursos próprios em gastos fixos, como também, em contingências ligadas à manutenção de equipamentos e, inclusive, oferecendo suporte à produção e à alimentação de quem passa por esses lugares.

As ideias de agonismo, pluralismo e adversariedade de Chantal Mouffe nos permitiram evadir a estreita dialética das discussões sobre a subvenção pública e o mercado de arte, que são o combustível das conversas nos espaços geridos por artistas. Contribuíram também para corroer a resposta encenada de que os artistas que trabalham em grupo deixam de fazê-lo por questões financeiras. A adversariedade como prática que discute diferentes interpretações sobre princípios compartilhados e o agonismo como atitude que dá visibilidade e registro ao conjunto de visões, vencedoras e derrotadas, tal qual um inventário de possibilidades anotadas.

É evidente que muitas vezes nas microestruturas de artistas não estão em debate apenas as interpretações, mas efetivamente os princípios. O que com a recorrência leva ao término dessas estruturas. E como Mouffe, acreditamos que a ênfase excessiva no consenso, juntamente com a aversão ao embate de ideias, leva à apatia e à desafeição na participação. A equidade só é possível quando as relações de conflito são registradas e reproduzidas. Não deveríamos nos mobilizar tanto em busca de consenso, mas sim em registrar as ideias e os princípios em jogo nos debates, ordenando um painel completo. Porque nessas disputas não são apenas as ideias que estão sendo discutidas, existem interferências sociais, econômicas, hierárquicas, de gênero e do próprio tempo que compõe esse

contexto. Essa perspectiva é essencial para se entender que os grupos de artistas compartilham um panorama de assimetrias, desde questões ligadas aos recursos econômicos e à personalidade de cada um dos membros, o que gera protagonismos; até no lado mais pragmático, o da distribuição de tarefas e do tempo dedicado ao projeto coletivo. Portanto, é preciso reconhecer que haverá sempre desacordo em relação ao sentido dos valores em jogo e as maneiras de implementá-los.

O que nos leva as considerações sobre participação e colaboração como noções centrais nas práticas artísticas consensuadas por grupos de artistas, num cenário de crescente presença digital, que vem substituindo a participação presencial. Nesse campo, as ideias de Eyal Weizman, Markus Miessen e Ricardo Basbaum foram fundamentais para dissipar a nobreza e a distinção que a ideia de participação traz subjacente. E como consequência, compreendê-la em diálogo com o novo *modus operandi* do capitalismo neoliberal.

Miessen, a partir dos posicionamentos de Mouffe, enumera múltiplas possibilidades de participação. Desde a condição antagonista, na qual participar seria uma prática micropolítica de se reagir a um campo de forças; até a proposição de modelos que distinguem cooperação e colaboração. Para ele, a cooperação seria a participação por adesão, na qual apenas um sujeito ou grupo coloca as regras e os outros realizam esse trabalho conjuntamente. Já a colaboração seria a participação em um processo de trabalho no qual os que ingressam podem mudar a estrutura para se atingir o(s) objetivo(s) comum(ns). Portanto, a adversariedade e o conflito de ideias, nesse modelo, produziriam um excedente de forças, que equalizaria interesses e fortaleceria uma estrutura rizomática de atuação.

Mas pensar o trabalho em grupo, as práticas artísticas e a autodistribuição na contemporaneidade sem as ideias de José Luis Brea implicaria em uma escritura menos reflexiva. Interlocutor frequente em quase todos os capítulos deste trabalho, o teórico madrilenho, morto em 2010, antecipou discussões sobre a importância das práticas imateriais e da circulação de informação, sentenciando o limiar das novas sociedades de trabalho imaterial, objeto principal da reordenação do sistema capitalista. Nessa reconfiguração do sistema, o artista seria um produtor de narrativas de

reconhecimento mútuo; um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e um produtor de mediações para trocas em esfera pública. E esse “novo” artista intervém agora no tempo real da experiência, ele não atua mais no tempo diferido da representação. E além disso, o tempo real acontece no local e em outro lugar, em razão de que os dispositivos tecnológicos se instalaram definitivamente no nosso cotidiano e, porque não dizer, no próprio campo do conhecimento.

Por isso Brea alerta sempre para termos atenção com as oportunistas retóricas da resistência, que para o autor não são contradiscursos, mas apenas práticas de representação, que invadem e ocupam indiscriminadamente e ambiciosamente as zonas de juízo de valor e de saber, afastando o pensamento crítico.

E por fim, onde estaria esta pesquisa se não fosse nas relações sistêmicas da arte?

Ao longo dos últimos trinta anos, Maria Amelia Bulhões vem esboçando e reescrevendo os contornos e metodologias para outras análises e narrativas das pesquisas na arte contemporânea, sustentadas pela abordagem sistêmica. Nesses estudos uma ampla gama de fenômenos é considerada e auxiliada por teorias, frequentemente interdisciplinares, que compreendem que o todo é mais do que a simples soma das partes. Biografia, contexto, produção simbólica, economia, filosofias adjacentes devem ser articuladas à luz da fluidez do ambiente globalizado da arte contemporânea. Para a autora, o conceito de sistema da arte deve ser pensado como uma modelagem conceitual que amplia as possibilidades de análise e entendimento de determinada realidade.

Foi assim que encontramos nesta pesquisa corrente para navegar por um oceano de práticas artísticas, recuperando práticas do passado, para descobrir e refletir sobre alguns dos múltiplos aspectos das práticas processuais e efêmeras da contemporaneidade.

A consciência do abismo e da rapidez com que se pode destruir algo que demorou para crescer é uma experiência radical. Refiro-me tanto às condições das políticas culturais dos últimos anos quanto à frágil ideia de democracia, colocada em xeque na recente disputa eleitoral presidencial, como também ao fim precoce da Galeria Península.

Talvez e com sorte este seja um microrrelato de uma episteme que ainda está por vir. Aquela que reconhece o valor das microestruturas de artistas e encontram na auto-organização e na autodistribuição paradigma para outros modelos institucionais. Modelos que desviam da cartilha das economias criativas e que promovem narrativas autoconscientes dispostas a repensar, às vezes contestar e dificilmente resistir às forças de corporativização do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBANI DE CARVALHO, Ana. *Espaço N.O. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004.

ALBELDA, José Luis; SABORIT, José. *La Construcción de la Naturaleza*. Valência: Generalitat Valenciana, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte e Sociedade:* uma relação polêmica. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ANDRIANI, André. *Funarte e a Arte Brasileira Contemporânea:* políticas culturais públicas do INAP e CEAV. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2016.

ARAMBURU, Nekane. *¿Un Lugar Bajo el Sol? Los Espacios para las Prácticas Creativas Actuales. Revisión y Analisis*. Buenos Aires: CCEBA/Embajada de España em Argentina, 2008.

ARAÚJO, Virgínia Gil. As intervenções urbanas do Arte Construtora. Revista *Ars*, n. 2. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARCHER, Michael; DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation Art*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en Situación, de Intervención, de Participación*. Murcia: CENDEAC, 2002.

_____. *L'art dans L'espace Public:* Un Activisme. Montréal: Les Plumes, 2011.

_____; BEAUSSE, Pascal; GOUMARRE, Laurent. *Contemporary Practices. Art as Experience*. Paris: Éditions Dis Voir, 1999.

AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985:* A "Cultural Politics" Book For The Social Text Collective. Minnesota: University of Minnesota, 2002.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do Artista-Etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2013.

_____. Participação pós-participativa. Revista *Vazante*. Volume 2, n. 1. Fortaleza: Universidade do Ceará, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidad.* Buenos Aires: Losada, 2005.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEY, Hakim. *TAZ, Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

BISHOP, Claire. *Participation*. Londres: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2006.

_____. Antagonismo e estética relacional. Revista *October*, n. 110, 2004.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

BOETZKES, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira da Educação n. 19, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BREA, José Luis. *El Tercer Umbral* [O Terceiro Limiar]. *Estatuto das Práticas Artísticas na Era do Capitalismo Cultural.* Murcia: CENDEAC, 2008.

_____. *Las Tres Eras de la Imagen*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____; JAUA, Maria Virginia. *El Cristal se Venga*. Textos, Artículos e Iluminaciones de José Luis Brea. N. 0002. Cidade do México: Fundación Jumex de Arte Contemporaneo, 2014.

BRETT, GUY; MACIEL, Kátia (orgs.). *Brasil Experimental:* Arte/Vida, Proposições e Paradoxos. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2005.

_____. *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*. Londres: Kala Press, 1995.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson (org.). *Intervenções urbanas:* Arte/Cidade. São Paulo: Senac, 2002.

BULHÕES, Maria Amelia. *As novas regras do jogo:* o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. Antigas ausências, novas perspectivas: O mercado no circuito das Artes Visuais. In: GONÇALVES, Lisbeth R. (org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. Mercado de arte: uma crise que pode gerar crescimento. Revista *Aplauso*, ano 4, n. 28. Porto Alegre, 2001.

_____; CAATANI, I.; FABRIS, A.; REBOLLO, L. G.; ESCOBAR, T.; HABER, A. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Veronica (orgs.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

CAMERON, Dan. *Lucia Koch*. São Paulo: APC, 2016.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CHAIMOVICH, Felipe Soeiro. Todo Mundo é uma Ilha. In: ARTE CONSTRUTORA. *Catálogo Arte Construtora – Ilha da Casa da Pólvora*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, SMC, FUMPROARTE, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea, uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Londres: MIT Press, 2001.

DAVIDSON, Cynthia C.; RAJCHMAN, John; GROSZ, Elizabeth e outros. *Any Place*. Nova York: Anyone Corporation, 1995.

DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca; LORENTE, Jesús-Pedro. *Arte en el espacio público:* barrios artísticos y revitalización urbana. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil:* temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

FORSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da Crítica. Revista *Concinnitas*, ano 9, volume 2, número 13. Rio de Janeiro: PPGAV/UERJ, 2008.

FRASER, Marie; PERRAULT, Marie; JACOB, Mary Jane. *Sur L'expérience de la Ville:* Interventions en Milieu Urbain. Montréal, QC: Optica, 1999.

GILBERT, Zanna. Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms. *Caiana # 4* – Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Buenos Aires, primeiro semestre, 2014.

GONÇALVES, Monica Hoff. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 2014.

GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul:* uma panorâmica. Santa Maria: Lahtu Sensu, 2007**.**

HALL, Stuart. *A identidade cultural da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEBERT, Stine; KARLSEN, Anne Szefer. *Self-organized. Occasional Table*. Bergen, Noruega: Open Editions e Hordaland Art Center, 2013.

HEINICH, Natalie. As reconfigurações do Estatuto do Artista na Época Moderna e Contemporânea. Revista *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, maio 2005.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do Método da Cartografia:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KHONSARY, Jeff; PODESVA, Kristina Lee (orgs.). *Institutions by Artists*. Vancouver: Fillip Editions, 2012.

KLUGE, Alexander. *El Contexto de um Jardín. Discursos sobre las Artes, la Esfera Pública y la Tarea de Autor*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

_____; NEGT, Oskar; LABANYI, Peter. The Public Sphere and Experience: Selections. Revista *October*, vol. 46, outono, 1988, p. 60-82.

KOCH, Lucia. *Lucia Koch*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

KWON, Miwon. *One Place After Another. Site specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT press, 2002.

LACY, Suzanne. *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics*. Londres: Duke University Press, 2010.

_____. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art.* Seattle: Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Estética de laboratório*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAMOUREUX, Johanne. *L'Art Insituable:* de l'in Situ et Autres Sites. Montréal, QC: Centre de diffusion 3D, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Malden: Blackwell, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo. Viver na Era do Capitalismo Artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*. Nova York: The New Press, 1997.

_____. *Six Years:* The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley e Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1997.

LUKAS, Henrique; ENDO, Maíra; MOREIRA, Samantha; MORETTI, Ruli. *Metadados/Ateliê Aberto*. Campinas: Ateliê Aberto Produções Contemporâneas, 2016

MAMMI, Lorenzo. *A descoberta do espaço abandonado*. Texto inédito produzido em ocasião da palestra proferida em Porto Alegre sobre a ocupação da Ilha da Casa da Pólvora, em novembro de 1996.

MELLADO, Justo Pastor. *Ensaios sobre Políticas de Gestión en Arte y Cultura*. Córdoba: Curatoría Forense Editorial, 2013.

MIESSEN, Markus. *The Nightmare of Participation. Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*. Berlim: Sternberg Press, 2010.

_____; BASAR, Shumon. *¿Alguien Dijo Participar? Um Atlas de Prácticas Espaciales*. Barcelona: DPR-Barcelona, 2009.

MICHAUD, Yves. *El Arte en Estado Gaseoso*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n. 1, p. 45-59, jan./ fev. 1970.

_____. *Artes Plásticas na América Latina:* do Transe ao Transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileria, 1979.

_____. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MORTON, Thimothy. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, EUA: Harvard University, 2009.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

_____. *Agonistics. Thinking the World Politically*. Londres: Verso, 2013.

NUNES, Kamilla. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

O'DOHERTY, Brian. The Gallery as a Gesture. In: _____. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: Lapis Press, 1999.

_____. *Studio and Cube. On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. Amsterdam: Buell Center, 2007.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley: Universidade da Califórnia, 1992.

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina:* coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

_____. *Espaços de Arte, Espaços da Arte:* perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa:* Arte, Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POINSOT, Jean-Marc (org.). *Daniel Buren, Les Écrits 1965-1990*. Bordeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain, 1991.

PRADA, Juan Martin. *Otro Tiempo para El Arte. Cuestiones y comentarios sobre el Arte Actual*. Murcia: Sendema, 2012.

PRYDE-JARMAN, D. *Curating the Artist-Run Space:* Exploring Strategies for a Critical Curatorial Practice. Tese defendida na Faculdade de Filosofia da Coventry University, Reino Unido, 2013.

RACHELEFF, Melissa. *Inventing Downtown:* Artist-Run Galleries in New York City, 1952-1965. Nova York: Prestel, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RATCLIF, Luigi; CASTELLI, Luca. Generazione Terzo Millennio: I Centri Indipendenti di Produzione Culturale. *Rivista Economia della Cultura*. Bologna: Il Mulino, 2013.

RIVITTI, Thais (org.). *Espaços independentes*. São Paulo: Funarte, 2010.

ROBERTSON, Jean; MCDANIEL, Criag. *Themes of Contemporary Art. Visual Art After 1980*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

RODRIGUEZ, Denis; REMOR, Leonardo; HOFF, Mônica. *Não Sou Daqui, Nem Sou de Lá*. Gestão, Curadoria e Residência Artística em Rede. Porto Alegre: Funarte/Editorial Península, 2017.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RUPP, Bettina. *Residências em Arte Contemporânea:* espaço, tempo e interlocução. Tese defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SCOTT, Emily; SWENSON, Kirsten. *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*. Oakland: Universidade da Califórnia, 2015.

SEPÚLVEDA T, Jorge. *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas*. Córdoba: Curatoría Forense Editorial, 2011.

_____. *Residencias de Arte Contemporaneo Social Summer Camp*. Villa Alegre, Chile. Santa María de Punilla: Curatoría Forense, 2017.

_____; PETRONI, Ilze. *Directorio de Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo – Latinoamérica*. Córdoba: Curatoría Forense Editorial, 2014.

SERRES, Michel. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995.

SHEIKH, Simon. Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público. In: *Sobre artistas como intelectuais públicos. Respostas a Simon Sheikh*. São Paulo: Casa Tomada, 2012.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes. *Apontamentos sobre Ulises Carrión*. XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas, 2011.

SORLI, Scott (org.). *Practice, Practise, Praxis:* Serial Repetition, Organizational Behaviour and Strategic Action in Architecture. Toronto, ON: YYZ Books, 2000.

SUDERBURG, Erika (org.). *Space, Site, Intervention:* Situating Installation Art. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

TEDESCO, Elaine. *Sobreposições imprecisas. Elaine Tedesco*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

_____. *Passagens e desdobramentos entre repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

THORNTON, Sarah. *Seven Days in the Art World*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar. A perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André. *Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

VOORHIES, James. *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form since 1968*. Cambridge, EUA: MIT, 2017.

WARNER, Michael. *Públicos y Contrapúblicos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Universidade Autônoma de Barcelona, 2008.

ZIELINSKY, Mônica. *Lugares desdobrados. Elaine Tedesco, Lucia Koch e Karin Lambrecht*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

REFERÊNCIAS *ON-LINE*

http://www.as-ap.org/oral-histories

http://as-ap.org/content/banquet-years-food-soho-restaurant-early-1970s-lori-waxman-0

http://curatorsintl.org/

https://paulardenne.wordpress.com/

http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/en

https://www.e-flux.com/journal/75/67166/on-the-social-media-ideology/

https://conversations.e-flux.com/t/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art/4610

http://www.archivolafuente.com/en/fondos-y-conjuntos/fondo-ulises-carrion

http://www.tafterjournal.it/2014/08/28/i-centri-indipendenti-di-produzione-culturale-a-torino/

https://hyperallergic.com/322774/how-daniel-burens-institutional-critique-became-institutional-chic/

http://edredon.uqam.ca/revue-les-plumes.html

http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2621

http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2541

https://visualartists.ie/?s=self+organisation

http://www.jeanneworks.net/

http://thekitchen.org/

http://www.artspaceguide.ch/

https://www.nytimes.com/2012/07/26/books/112-greene-street-the-early-years-70s-art-in-soho.html

https://frieze.com/article/billy-apple-brand-new

http://tartart.ch/exhibitions/

http://oncurating-space.org/

https://www.laweekly.com/arts/25-alternative-la-art-spaces-to-check-out-now-2372826

https://www.lacasaencendida.es/cursos/artes-plasticas/gestion-creacion-contemporanea-casa-encendida-8102

http://www.corner-college.com/Archiv

http://www.kiosktabak.ch/

https://www.lasttango.info/about/

https://www.cripta747.it/

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/07/cultura/1517989873_086219.html?id_externo_rsoc=FB_CC

http://openstudio.es/

ANEXO

QUESTIONÁRIO ARTE CONSTRUTORA

Sobre o questionário

No dia 25 de agosto de 2017, este questionário com nove perguntas foi encaminhado a oito integrantes do projeto (apenas ao núcleo): Fernando Limberger, Elaine Tedesco, Lucia Koch, Élcio Rossini, Nina Moraes, Luísa Meyer, Marijane Ricacheneisky e Jimmy Leroy. Apenas cinco artistas retornaram as respostas, foram eles: Elaine Tedesco, Élcio Rossini, Fernando Limberger, Nina Moraes e Luísa Meyer.

1. Como surgiu o grupo ou a proposta de ação conjunta? Que interesses comuns havia?

2. Como era a divisão de tarefas dentro do grupo? Como foi a divisão de tarefas para a Ilha da Casa da Pólvora?

3. Quais eram as motivações para se ocupar os lugares onde aconteceram as intervenções do Arte Construtora? Genericamente e especificamente sobre a Ilha da Casa da Pólvora.

4. Especificamente sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora, como e quando se desenvolveram as primeiras visitas à ilha e quando se decidiu realizar o projeto? O FUMPROARTE foi importante para a decisão de realização?

5. Existe uma imagem emblemática do grupo junto a jornalistas e críticos num barco a caminho da ilha e o *press kit* do evento grafava os nomes de Aracy Amaral e Lorenzo Mammi junto aos nomes dos artistas. Nessa edição a distribuição foi pensada *a priori*? Como era pensada a distribuição da produção? Como era a circulação de informação sobre

os eventos de arte já que os e-mails eram ainda nascentes nessa época e os custos gráficos já eram altos?

6. Cite artistas, críticos/pensadores e eventos que você admirava nessa época (1994-1996), em âmbitos nacional e internacional?

7. O que você entende como prática artística e qual é o valor dessa experiência?

8. O que você sabia sobre intervenção urbana (não vale Arte/Cidade)? Você tinha conhecimento de intervenções que aconteciam em outras localidades, como Los Angeles, Barcelona, Londres ou Berlim? Se sim, quais eram suas conexões com esses eventos?

9. Passados 20 anos de *Ilha da Casa da Pólvora*, quais relações você enxerga entre essa experiência e seu trabalho atual?

1. Respostas do primeiro entrevistado: LIMBERGER, Fernando

Quem fala? Fernando Limberger.
Para dizer o quê? Responder sobre o projeto Arte Construtora e principalmente sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora.
A quem? A mim, Denis Rodriguez, gestor da Península e amigo recente. Antes de ingressar no Mestrado, antes mesmo de atuar como gestor da Península, disparei um processo para viabilizar uma mostra coletiva composta apenas de obras vivas. O nome do Fernando estava incluso nesse meu time da futura mostra *Elemento Verde* que não foi selecionada na convocatória pública do Paço das Artes de São Paulo. Em 2015, já como gestor da Península, submetemos um projeto de exposição individual para financiamento público e não logramos. Em 2016, ingresso no Mestrado para pesquisar as práticas artísticas do Arte Construtora. O Fernando, em conjunto com a Elaine Tedesco, articula toda a rede dos integrantes para facilitar o meu contato para pesquisa. Reapresentamos o projeto de exposição individual e novamente não somos selecionados. Nesse ínterim, visito por duas vezes o ateliê do artista em Pinheiros/SP, onde realizo duas entrevistas exploratórias, cada uma com duração de três horas.
De que modo? Via entrevistas presenciais, via conversas *on-line* pelo Skype e Vídeo Conferência do Facebook. Também nos comunicamos por WhatsApp e Messenger, além de e-mails.
Com que finalidade? Já relatadas no “A quem?”.

Com que resultados? Muito interessantes, compreendi o Arte Construtora como um projeto e não como um coletivo através das conversas com o Fernando. A seguir apresento as respostas dele ao questionário:

1. Surgiu a partir do resultado da reunião de alguns artistas amigos para realizar a exposição *Câmaras*, no Solar dos Câmara, em 1992, em Porto Alegre, e da vontade de dar continuidade a propostas semelhantes para outros locais significativos para algumas cidades do País. Além deste havia o interesse de continuarmos promovendo ações conjuntas como grupo independente e autônomo para realizar eventos com estrutura horizontal onde a convivência era parte fundante para a realização dos trabalhos.

2. Em cada ocasião havia um pequeno grupo dentro do maior grupo Arte Construtora que encabeçava a organização de um ou mais eventos, e dentro dessa organização, dependendo das disponibilidades individuais, eram divididas algumas tarefas. O mesmo ocorreu em *Ilha da Casa da Pólvora*.

3. Nos interessavam lugares que possuíam alguma importância histórica para cada cidade, mas que no momento de nossas ações já não estavam mais cumprindo suas atividades originais. A Ilha da Casa da Pólvora tinha nos interessado por ser um local que, apesar de pertencer à cidade de Porto Alegre e estar próximo ao centro, por necessitar atravessar o Guaíba para o acesso, pouquíssimas pessoas já haviam estado naquele terreno.

4. Sobre o início do projeto e visitas à ilha não tenho memória. Sobre a questão do FUMPROARTE Elaine e Elcio são as pessoas mais aptas a responder, pois encabeçavam aquela ação.

5. Não tenho como contribuir para estas questões.

6. Certamente eram muitos, mas qualquer nome que citar agora será uma interpretação do passado sem nenhuma certeza.

7. Estas questões poderiam ser motivo para uma dissertação, mas vou ser bem sucinto na resposta. Acredito que a prática artística deva ser o exercício de expansão dos campos estabelecidos da arte e é experiência fundamental para o artista que está engajado em pesquisa relacionada a seu momento histórico.

8. Conhecia alguns grupos de artistas como o 3Nós3 e o Viajou sem Passaporte que tinham atuado em São Paulo e os artistas que grafitavam em cidades como Porto Alegre e São Paulo. O Arte/Cidade, apesar de contemporâneo, realizou o primeiro evento dois anos depois do primeiro evento do Arte Construtora. Acho que eu não tinha conhecimento de intervenções que aconteciam em outras localidades do mundo.

9. Não somente a experiência na Ilha da Casa da Pólvora como todas as ações do Arte Construtora foram fundamentais para a estruturação de minha pesquisa

artística a partir daquela época. Questões surgidas naquelas intervenções coletivas como contaminação do e para o ambiente, compartilhamento, negociação, responsabilidade sobre escolhas e ações, influências e contribuições no processo, invisibilidade, entre outras, se tornaram frequentes e importantes para os projetos que tenho realizado.

2. Respostas da segunda entrevistada: MEYER, Luísa

Quem fala? Luísa Meyer.
Para dizer o quê? Responder sobre o projeto Arte Construtora e principalmente sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora.
A quem? Denis Rodriguez, pesquisador do Arte Construtora do Mestrado Acadêmico da UFRGS.
De que modo? Via entrevista por e-mail com envio de questionário, após o e-mail de apresentação da Elaine e do Fernando. A partir de então seguimos em contato, por WhatsApp. Gosto muito da instalação dentro da água da Luísa, intitulada *Migração.* Comuniquei a ela minha admiração por esse trabalho.
Com que finalidade? De fazer análise de conteúdo das respostas dos integrantes do Arte Construtora, como também poder descrever e escrever melhor sobre o trabalho *Migração* que possui bastante destaque na dissertação. Desde 2014 venho mapeando artistas no Brasil e fora daqui que trabalham com o elemento água – questões como a mobilidade hidroviária, a contaminação das águas, o aumento do nível dos oceanos, a atuação das marés e todas as nuances da água como meio, media e preocupação ecoética na produção de novos trabalhos artísticos.
Com que resultados? O questionário possibilitou uma aproximação, hoje seguimos conversando sobre o Arte Construtora e sobre os trabalhos da Luísa. A Luísa também me interessa pelo fato de ser a única artista do grupo que deixou de produzir. Sei que o Jimmy Leroy também deixou de produzir, mas ele não respondeu ao questionário. Abaixo, seguem as respostas da Luísa:

1. Éramos amigos e colegas de trabalho. Como amigos, muitos interesses em comum, no sentido amplo, mais que interesses, espírito de trabalho. Não que tivéssemos trabalhos que se relacionassem.

2. Não havia uma “produtora”, então nós mesmos nos virávamos, havia muitas coisas a serem resolvidas. Claro que nas prioridades, como deslocamento e limpeza, todos eram convocados.

3. Acho que estávamos cansados dos (poucos) lugares que eram oficialmente oferecidos. Numa vontade de ocupar o espaço público. Hoje até consigo pensar, não que fôssemos artistas políticos, mas já ansiávamos pelo fim da ditadura. Lugares abandonados, esvaziados.
Todos nós olhávamos para determinados locais e aquilo nos instigava.
Nossos professores nos ensinaram a ver nosso trabalho com participação do entorno e não ter que necessariamente estar em um “cubo branco”.

4. A produção de Élcio e Elaine e a captação de recursos deles mais da Lucia.
Como já havíamos realizado vários projetos juntos, essa configuração se manteve e foram convidados outros artistas que você pode conferir nos catálogos.
Fomos inúmeras vezes... As idas eram importantes para coleta de ideias, fotos, sentir o movimento das águas, do lixo que insistia em voltar…
Na época era muito difícil essa história de captação de recursos, então com certeza o FUMPROARTE foi importante, projeto muito ambicioso, pois dependíamos do deslocamento por água. A visitação foi limitada também, tivemos imprevisto de última hora, pois, apesar de o barco ser grande, não foi possível transportar um número maior do que uns 30 ou 40 por viagem.

5. Na época a divulgação era aquela tradicional: jornais, revistas, rádio e televisão. Até que foi bem divulgado. Acho que redator de *releases* tivemos só nos últimos eventos (Pólvora e Solar Granjean de Montigny). O que conseguimos fazer, fazíamos, se alguém tivesse um amigo pra ajudar, botava na roda, fazíamos permuta, fotógrafos entre a gente não era difícil.

6. Sempre gostei muito de Pop Art, mas, de contemporâneos, lembro que gostava muito dos ingleses, tinha ido em 1985 pra Europa e visto uma exposição de escultores ingleses muito marcante.
Andy Goldsworthy, Bill Woodrow, Anish Kapoor, Richard Long e Tony Cragg.

7. Essa pergunta é bem genérica, você meio que pergunta o que eu acho que seja arte. Então, para mim, pensar arte já é uma prática artística, projetar também. Realizar ainda mais. Entre você imaginar algo novo com um determinado material e conceber fisicamente tem um crescimento de ideias e realizações mentais incríveis, inimagináveis sem esse percurso.

8. Como citei acima, conhecia esses artistas que já estavam trabalhando com arte/instalações/lugares especiais, mas na época tínhamos acesso com vídeos, mostras que vinham a SP (Bienais por exemplo) e revistas. Em 1990, em São Paulo participei com uma pintura no Tendal da Lapa e no mesmo ano, na usina do Gasômetro, ainda em processo de restauro, instalei o trabalho “Os 40 ladrões”, pinturas de cabeças modeladas em gesso pré-fabricado, penduradas como um varal. Não me lembro de todas as pessoas que participaram, mas estava com certeza a Marijane, a Lucia e a Elaine.

9. No meu modo de ver, a arte que se faz atualmente parece estar muito conectada com o momento que estamos vivendo. Mais de 20 anos se passaram, nós todos estamos bem diferentes.
Acho que muita coisa não mudou, vemos as pessoas recolhendo o lixo no meio do oceano, como fizemos nos meses em que estávamos “habitando/ocupando” a ilha.
O trabalho *Migração* surgiu para compor como um “3D” com Porto Alegre ao fundo, uma brincadeira, na verdade sempre fui fascinada com paisagens, adoro, ali tem algo emocional, pois eu tinha que resolver aquele fato de a “maré subir/descer “, alguma hora a água cobriria os objetos. Foi uma verdadeira aventura executar, um trabalho pesado, que na época foi meu marido mesmo quem me ajudou a instalar as estacas para apoiar as peças, comprei uma roupa especial para não ter contato com

aquela água “suja”. As peças superpesadas e em grande número eram levadas aos poucos.

3. Respostas da terceira entrevistada: MORAES, Nina

Quem fala? Nina Moraes.
Para dizer o quê? Responder sobre o projeto Arte Construtora e principalmente sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora.
A quem? Denis Rodriguez, amigo artista com o qual a artista trabalhou junto em uma mostra coletiva no Sesc Avenida Paulista em 2005, a mostra *Aderência*. A primeira exposição que organizei. A Nina entrou na expo porque eu era assistente da Rochelle Costi nessa época e comentei com a Rochelle sobre a proposta dos trabalhos e ela disse que a Nina trabalhava nessa linha. Rochelle foi meu primeiro trabalho nas Artes Visuais. *Aderência*, meu primeiro trabalho de organização de exposição e curadoria.
De que modo? Via troca de e-mails, não nos falávamos desde a minha mudança de residência para Porto Alegre em 2012.
Com que finalidade? De fazer análise de conteúdo das respostas dos integrantes do Arte Construtora, como também poder descrever e escrever melhor sobre o trabalho *Semitério* que pensei em retratar na dissertação, mas acabei não usando.
Com que resultados? Pela intimidade anterior, pude insistir em alguns pontos. Por exemplo, fiquei insistindo bastante para ela se lembrar de intervenções em São Paulo nos anos 90. Abaixo as respostas da artista ao questionário:

1. A ideia foi gerada entre amigos artistas de Porto Alegre. (Preciso perguntar pra outros participantes como exatamente aconteceu...) Lucia Koch, Fernando Limberger, Élcio Rossini, Elaine Tedesco, isso em 1992, para ocupar um espaço na Assembleia, um casarão antigo, Solar dos Câmara, onde havia sido declarada no passado a guerra contra o Paraguai....
Este espaço estava sendo restaurado, prospectado, e seria um lugar cultural de apoio à Assembleia.

2. A parte operacional se deu entre os artistas que moravam em Porto Alegre, eles buscaram verbas de apoio junto a Assembleia para realizar o evento, a primeira, no Solar dos Câmara.
No evento da Casa da Pólvora, vários dos artistas do coletivo já estavam morando em São Paulo, fazíamos reuniões periódicas e tudo junto por aqui. O pessoal de POA articulou o lugar na Ilha, mandava fotos, detalhes e durante meses trabalhamos neste projeto, com visitas, e quando aconteceu de fato, nos instalamos lá por uns dez dias para estudar o meio de campo, fazer um faxinão. Todo o trabalho, as obras, vieram das ações executadas lá. Aproveitando o que havia de materiais, muito lixo, desorganização e as ruínas da velha Casa da Pólvora. OCUPAMOS.

3. As motivações: lugares fora do circuito, evento curto de duração de um fim de semana, pois em geral era preciso armar todo o aparato de segurança, comidinhas

etc., e em cada dia tivemos em torno de 400 pessoas circulando. Na ilha da Pólvora, precisamos construir um trapiche para a chegada de barcos e contratar barcos específicos para o transporte dos visitantes.

4. SIM, o FUMPROARTE foi decisivo, pois o projeto ocupou muito de nosso tempo. Fizemos viagens de estudo de campo, trabalhamos seis meses neste projeto. Durante dez dias estivemos na ilha preparando o evento *site specific*.
Também pudemos fazer convites a artistas originais como o Marepe, da Bahia, e levar dois críticos de arte, Lorenzo Mammi e Aracy Amaral, e o jornalista Antonio Gonçalves Filho. para contar o que aconteceu por lá. Tudo em clima muito descontraído e bem-humorado. Vivência deliciosa.

5. SIM, foi. Como já era o nosso quarto evento, ampliamos a circulação da informação, e, como tínhamos verbas, quisemos testemunhos para a nossa prática, e no caso tanto a Aracy, figura admirada por nós e mais próxima, quanto o Lorenzo, que se não me engano, foi um acaso, uma escolha sem vínculo *a priori*, e o jornalista da hora que tratava de assuntos de arte no *Estadão*, se não me falha a memória, o Antônio Gonçalves Filho.

6. Posso citar anteriores a essa data? ... Na verdade, os que mais me pautei pelas ideias, quando em 1981 morei em Paris e conheci, ... convivi com os Novos Realistas, vários artistas já de meia-idade, como François Dûftrene, Arman, Jacques de la Villegré, Mimmo Rotella, Pavlos, o crítico de arte francês Pierre Restany e toda a entourage desses personagens foliões que faziam festival de poesia sonora, eventos no Boubourg e na cidade, cartazes poéticos colados nos muros... daí que eu me amalgamei e segui numa direção aproximada. Também as criações teatrais vida-arte do casal Julian Beck e Judith Malina, um outro organizador de livros lá de Paris chamado Julien Blaine, Jorge Glusberg e a argentina Marta Minujín... TIT (Taller de Investigationes Teatrales), e aqui no Brasil, Julio Plaza e Regina Silveira, Carmela Gross e Nelson Leirner, Barrio, ...tudo isso anterior a esse período demarcado, circa 1993.

7. PRÁTICA ARTÍSTICA é elaborar perante a vida condutas criativas de modo a dar conta deste universo angustiante que temos ao redor de nós. É vida. É viver numa causa.

8. Hahaha, Arte/Cidade é algo muito mais recente, já bem estruturado e quase institucionalizado. Entretanto, de grande abrangência e importância.
Bem, quanto a isso, desde 1980, quando fazia ainda a FAAP, entrei na Filosofia da USP e conheci imediatamente o grupo Viajou sem Passaporte que era um grupo surgido na Eca (1978) e se propunha a criar uma crise na normalidade, com ações meio surreais/dadaístas, na cidade. Deste mesmo meio conheci o 3nós3, outro grupo de intervenção plástica na cidade, cujo membro Mario Ramiro foi meu marido por dez anos na sequência.
Isso obviamente muito me influenciou, era uma época de ditadura ainda, dura, careta, e muitos eventos iam tomando forma por baixo do pano, em meio a ações políticas. O Viajou sem Passaporte, por exemplo, era do movimento estudantil

LIBELU, Liberdade e Luta, corrente Trotskista. (Vou anexar um verbete da Wikipedia sobre o Viajou...)

> A atividade do grupo foi mais intensa entre os anos de 1978 e 1982, quando ficaram conhecidos por realizarem intervenções em peças de teatro, que causaram forte reação na classe teatral e na imprensa especializada, devido à violenta ironia e provocação de que eram carregadas, embora pacíficas e fisicamente inofensivas. O Viajou Sem Passaporte se dedicou principalmente a quatro tipos de atividades: a criação de jogos criativos, a realização de intervenções urbanas, a recriação irônica de mídias e a investigação dos limites da imaginação humana.
> Os próprios termos intervenção criativa e intervenção urbana foram introduzidos no Brasil pelos grupos 3nós3, Viajou sem Passaporte e Manga Rosa. A expressão "intervenção" foi usada para diferenciar as ações desses grupos tanto em relação aos *happenings* (tornados célebres por grupos de teatro estadunidenses ou o grupo inglês Living Theatre, influentes em grupos como o Teatro Oficina, no Brasil) quanto em relação à performance dos artistas plásticos.

O que importa era a quebra na ordem, na normalidade… intervenções que miravam isso, o que foi muito salutar no período. Estão sendo preparados livros contando a trajetória desses grupos, fatos históricos, pois na época nem havia muita divulgação desses acontecimentos. Era tudo evento policial, rsrs….

9. Bem, entrei em crise, ou o mercado se apoderou de tudo, dos artistas, das ideias, das artes, ...tudo muito diferente da "época" em que nasci pro mundo das artes, da criação, coisa meio brincadeira, meio intervenção, séria, arte-vida... Entrei em galerias, toquei meu barco, mergulhei nos materiais, nas sobras, insignificâncias, poesia... estou reconstituindo caminhos, pra trás, sempre pra frente. AGORA VEJO SINTONIAS, DÁ VONTADE...
Novas oportunidades, vontade de construir uma história.

4. Respostas do quarto entrevistado: ROSSINI, Élcio

Quem fala? Élcio Rossini.

Para dizer o quê? Responder sobre o projeto Arte Construtora e principalmente sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora.

A quem? Denis Rodriguez, artista-gestor da Galeria Península e pesquisador do Arte Construtora do Mestrado Acadêmico da UFRGS. Conheci o Élcio Rossini na edição de *Audio Visual sem Destino* (AVSD), que foi sediada na Galeria Península, em maio de 2016.

De que modo? Sempre presencialmente. Em outubro de 2016, fui até a casa do artista para fazer uma pesquisa exploratória sobre o Arte Construtora. A entrevista durou duas horas. Em relação ao questionário, o Élcio preferiu ler e gravar arquivos de áudio com as respostas. Portanto, as respostas abaixo são transcrição das falas do autor.

Com que finalidade? De fazer análise de conteúdo das respostas dos integrantes do Arte Construtora, como também poder descrever melhor o principal evento do capítulo do Arte Construtora, a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora. Quando entrevistei o artista, depois de Fernando Limberger e Elaine Tedesco, já sabia que o Élcio tinha sido o idealizador da ocupação da ilha, como também coordenador e proponente do financiamento FUMPROARTE. Também queria saber um pouco mais sobre o trabalho *Habitat* que pensei em retratar na dissertação, mas acabei não usando.
Com que resultados? Compreendi a intervenção na ilha e como o grupo pensava a distribuição dos fazeres. Entendi a midiatização da intervenção e descobri fato novo sobre a edição da Casa Modernista em São Paulo. Abaixo transcrevo as respostas do artista:

1. O grupo não era um grupo, nunca houve um projeto de grupo. Aconteceu porque o Fernando, a Lucia, a Elaine estavam em negociação com o Solar... ah, agora lembrei, a Marijane trabalhava no restauro do Solar dos Câmara. Não participei desse início do projeto. Uma vez que a Marijane estava trabalhando lá, eles começaram a pensar numa exposição nesse lugar. Considerando as particularidades do lugar e as coisas que estavam ali. Mas sei pouco porque quando entrei a exposição já estava definida, não participei dessa articulação para fazer a exposição acontecer.

2. A divisão de tarefas era negociada caso a caso. Quem estava em São Paulo trabalhou mais lá. A Lucia, a Nina e o Fernando, por residirem em São Paulo, estavam mais envolvidos com a edição da Casa Modernista.
Já *Ilha da Casa da Pólvora* teve a diferença de ser a única ação com financiamento FUMPROARTE, então eu propus isso junto com a Elaine e nós gerenciamos essa produção, afinal, nós estávamos aqui. Cada lugar teve particularidades e uma maneira de organizar as tarefas, não me lembro de nada muito definido.

3. Surgiu no Solar dos Câmara. A ideia não surgiu pronta, ela foi amadurecendo a partir das escolhas do Solar, depois disso pensamos em três ações: a do GrandJean de Montigny, a da Casa Modernista e uma outra no Solar do Unhão em Salvador. O Solar do Unhão não deu certo logo no início quando percebemos que não teríamos nenhum tipo de apoio. No Solar GrandJean de Montigny e na Casa Modernista também não obtivemos apoio, mas existia um interesse e uma facilitação para que as nossas propostas acontecessem.
Sobre a escolha, ela se deu por ser uma arquitetura mais antiga ou histórica. A Casa Modernista não tinha funcionários, não tinha um gerenciamento ativo, foi uma apropriação, a experiência de se viver num parque abandonado no meio da cidade de São Paulo. Isso mudou o rumo do que a gente imaginava poder fazer e se tornou uma experiência mais profunda. Porque ela intensificou a convivência entre os artistas e realmente permitiu o trabalho conjunto. Além disso, os trabalhos foram adquirindo um diálogo mais visceral com o lugar, o que no final acabou desembocando numa maior sutileza das intervenções, o que só ficou ainda mais evidente na nossa última intervenção, a da Casa da Pólvora.

4. Iniciou-se com um desejo: de ir a um lugar próximo, mas distante, porque ele não era acessível. Aí ganhamos o financiamento sem nunca ter ido até lá. Logo em seguida, surgiu o problema de como ir até lá. A solução foi ir com os Bombeiros.

Não me lembro como a gente articulou isso, mas eles acabaram levando a gente até lá. Fui algumas poucas vezes sozinho. Mas a Elaine, a Luísa e a Marijane também foram. Eu fui mais vezes para fazer coisas, eu varria, capinava... o problema do acesso foi um grande obstáculo. O FUMPROARTE foi fundamental, principalmente quando nos demos conta de que não era possível ancorar na ilha. Foi preciso construir um trapiche. Construímos 30 metros de trapiche de madeira e troncos de eucalipto. Mas a nossa ignorância sobre o lugar só se revelou com o tempo, porque o rio tem um tipo de represamento das águas e isso deixava o trapiche sem utilidade. Foi preciso superar esse obstáculo físico, daí entendemos um pouco o isolamento do lugar. Isso nos trouxe muito transtorno, e essa superação nos fez viver uma experiência intensa com o lugar. Poderia falar muito mais desses dias...

5. Uma das coisas é que pensamos em ter uma melhor circulação de ideias. Houve um problema na Casa Modernista, um pouco antes da nossa ocupação, a casa foi invadida e depredada. Ela estava sendo mal gerenciada e mal cuidada pela entidade pública recém-empossada na administração. A nossa intervenção incorporava nos trabalhos o vandalismo sofrido no imóvel, os gestores da época, quando perceberam isso, não permitiram a divulgação pública do evento.
Então, em São Paulo só foram até lá os amigos mais próximos, mas mesmo assim consideramos essa experiência muito potente, mais potente que o Rio e Porto Alegre, e ficamos com esse desejo de uma discussão mais ampla. Até por isso os críticos e os jornalistas, para finalmente podermos propagar as ideias que estávamos trabalhando, ampliar a circulação das coisas que a gente fazia.

6. Não sei responder. O período é muito específico para alguém que tem pouca memória de datas, não sei te dizer agora.

7. Posso te dizer o que foram as práticas artísticas da Casa Modernista e da Ilha da Casa da Pólvora. É essa experiência que misturou arte e vida, pra mim é a nossa ação sobre esses lugares. Essa é a potência, a ação. E não os trabalhos individuais. O Arte Construtora foi o que a gente viveu e como a gente contagiou e estendeu a nossa experiência para as pessoas que foram até esses lugares. *Ilha da Casa da Pólvora* foi uma aventura porque os barcos contratados não conseguiram chegar até o trapiche. O barco maior parava no meio do Guaíba e era preciso trocar de barco para acessar o nosso trapiche. Essa era a aventura de todo visitante. Tinha também uma narrativa da nossa experiência para os que chegavam nesses lugares.

8. O Arte/Cidade começou depois, acho que um ano depois, e com muita visibilidade. Eles tinham dinheiro e muita divulgação. Nós éramos um coletivo de amigos que se reunia para fazer alguma coisa instigante.

9. Não sei se têm relações diretas. Foi uma coisa muito especial, existiram antecedentes importantes de experiências coletivas. As minhas esculturas de fogo e gelo normalmente eram ações que precisavam ser realizadas coletivamente. Houve uma experiência muito legal em Santa Catarina, com a Nina, o Ramiro, com o Fernando, na qual desenvolvemos uma série de trabalhos com fogo e gelo.

5. Respostas da quinta e última entrevistada: TEDESCO, Elaine

Quem fala? Elaine Tedesco.
Para dizer o quê? Responder sobre o projeto Arte Construtora e principalmente sobre a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora.
A quem? Denis Rodriguez, aluno do Mestrado e artista-gestor da Galeria Península. Não me lembro direito quando conheci a Elaine, mas comecei a ficar mais próximo a partir da exposição *D.O.S.* (novembro 2015) dos argentinos Barbara Kaplan e Mariano Dal Verme, quando a rolha de uma instalação explodiu bem na hora em que a Elaine passava. Foi um susto, ela atingiu a Elaine, fiquei super preocupado. A Elaine deu risada do incidente, afirmando que esta tinha sido uma autêntica performance do objeto. Acho que foi nesse dia que ficamos amigos. Sempre senti falta de uma interlocução sincera sobre as ações da Península, e assim fomos nos aproximando.
De que modo? Sempre presencialmente. Nunca houve uma entrevista formal sobre o Arte Construtora, sempre conversas rápidas e esparsas. Em relação ao questionário, a Elaine, como o Élcio, preferiu gravar arquivos de áudio com as respostas. Portanto, as respostas abaixo são transcrição do autor.
Com que finalidade? De fazer análise de conteúdo das respostas dos integrantes do Arte Construtora, como também poder descrever melhor o principal evento do capítulo do Arte Construtora, a intervenção na Ilha da Casa da Pólvora. A Elaine foi quem me forneceu toda a documentação do projeto, toda! Uma loucura, muita confiança. Logo no início, após as primeiras entrevistas exploratórias com o Fernando Limberger, fiquei sabendo do envolvimento da Elaine na produção do evento *Ilha da Casa da Pólvora*. Sobre o trabalho *O Quarto das Almas* nunca conversamos, estava curioso sobre as impressões da Mônica Zielinski em relação aos trabalhos da Elaine, e a partir da Mônica acabei lendo a dissertação da Elaine.
Com que resultados? Compreendi a intervenção na ilha e o que significava intervenção para eles na época. Entendi também a midiatização da intervenção da ilha. Abaixo transcrevo as respostas do artista:

1. O Arte Construtora é um projeto que aconteceu em decorrência de uma primeira aproximação no Solar dos Câmara, que estava em reforma.

2. Todos se engajaram na limpeza, a ilha era um local cheio de lixo. Tarefas não é a melhor maneira de nomear, cada um ia fazendo o que encontrava pela frente. Tudo muito misturado, uma vivência mesmo.

3. Qualquer lugar que não fosse uma galeria, um lugar que não tivesse nenhuma intenção de neutralidade.

4. Surgiu durante o espetáculo do Élcio Rossini, a ilha ficava na frente de um dos armazéns do cais. As primeiras visitas foram feitas apenas pelo Élcio, depois Luísa e eu fomos até lá. Tudo depois de obtermos o financiamento do FUMPROARTE.

5. Nessa foto estavam todos presentes, para o projeto pensou-se a organização do catálogo, a divulgação em São Paulo, já que muitos dos artistas do grupo nessa

época residiam em São Paulo. A distribuição foi pensada *a priori*, já que foi necessário se pensar nisso para a solicitação do fundo. Uma vez que ganhamos o fundo, essas ações já estavam planejadas.
O FUMPROARTE foi definitivo, porque assim se pôde pagar as passagens, a documentação, assim fizemos os convites e recebemos a Aracy, o Lorenzo e o Felipe Chaimovich.

6. Não sei dizer, não me lembro mais...

7. Tudo é prática artística. A sala de aula, cozinhar, prática artística é muito genérica, qualquer um pode fazer. Como dizia o Beuys, é para todos, todos podem fazer, e aí tu estás com uma intenção artística.

8. Sobre intervenções o que me lembro é do Renato Heuser falando no início dos 90 dos “ocupa” em Berlim, logo após a queda do muro.

9. 21 anos depois... a ilha... ela adensou as nossas possibilidades de vivência, de compartilhamentos abertos e conectados ao lugar.