



Ocupação experimental de lotes vagos (Projeto Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental - Belo Horizonte, 2005/2006). Plantio de 100m² de grama (esquerda) / Praia (direita). Trabalho de Louise Ganz e Ines Linke. Fotos: Louise Ganz.

Paisagens e experiências*

Louise Ganz

A partir da obra de quatro grupos artísticos, traço algumas reflexões sobre a paisagem em suas escalas micro (proximidade) e macro (pública). As obras e/ou os artistas possuem alguns pontos coincidentes: a existência do percurso ou da infiltração em um espaço urbano ou na natureza como procedimento artístico; os tipos de lugares ou espaços escolhidos por eles são banais ou marginais, revelando uma cidade não formalista ou fora dos parâmetros do planejamento urbano; os trabalhos são vinculados à experiência, à inserção e à ação do corpo no ambiente; o uso de métodos de registro da ação em forma de mapas, fotografias e narrativas; necessidade de expressar a relação arte e vida, falando de cotidiano e realidade; as obras implicam novas relações com o público, sendo ele participante a partir de proposições deterministas da obra ou da própria ausência de público de arte, que passa a ser atuante ou agente realizador.

Paisagem, espaços banais ou marginais, arte e vida.

A superfície terrestre apresenta-se hoje como uma extensão desordenada, fragmentada e diluída de cidades e aglomerados, de grandes redes de transporte, mercadorias e energia, de áreas agrícolas industriais, áreas de extração vegetal e mineral, de infra-estruturas de turismo implantadas a partir de discursos neoliberais, e falsos, de sustentabilidade ambiental. A cidade, sobretudo, dá a ilusão de que a geografia e a geologia da terra não existem, gerando um processo de amnésia. Isso devido a cortes, terraplanagens, extrações, plantações artificiais, sobreposições de camadas de edifícios e infra-estruturas, ou seja, um processo de retiradas e inserções. As modificações da fisionomia do mundo, ocorridas principalmente no século XX, constituem paisagens contemporâneas.

Paisagem é noção moderna que nasce como representação de ordem estética, como imagem, seja ela mental, verbal, pictórica ou realizada sobre o território (*in situ*). Trata-se de exercício do olhar, que enquadra ou revela modos como o mundo é construído e visto. Sabe-se que os poetas e pintores construíram inicialmente essa noção. A fisionomia dos lugares é percebida ou apreciada, o que qualifica primeiramente os modos de olhar, e não os de fazer. Outros saberes, porém, como a geografia, a botânica, a geologia, a arquitetura e a engenharia, ampliam essa noção para além da estética, associando-a a outros campos de conhecimento e ao fazer. Partindo da estética, tangencialmente, em alguns momentos, esses

*Artigo recebido em janeiro de 2008 e aceito para publicação em março de 2008.

outros campos e os modos de fazer e transformar a terra. Considero dois pontos de vista ou escalas – macro e micro, distância e proximidade.

Na macroescala pode-se olhar a paisagem como uma superfície. Esse olhar distanciado é fundamental para perceber as conexões, articulações, mobilidades e transformações que redesenham diariamente o mapa da superfície, para fazer prospecções e reconhecer as aparências. Essa cartografia é também aquela que permite a realização de projetos, abstrações, controles, estratégias de guerra, demarcação de terras, domínios e fronteiras.

Após o vôo sobre a superfície na macroescala, abordar a micro escala implica relações de proximidade, de embates, de encontros, ou seja, experiência distinta da anterior. Na microescala o que muda completamente é o tipo de olhar, de relação e envolvimento que se estabelece com o espaço. Alguns profissionais trabalham de dentro, como o fazendeiro, o camponês ou, muitas vezes, o artista. Isso gera outra cartografia, que aborda, simultaneamente de modo objetivo e subjetivo, diversas questões. Georges Perec, em seu livro *L'infra-ordinaire*¹ realiza o mapeamento de uma pequena rua de Paris em que morava e que estava então em processo de contínuas demolições. Seu procedimento foi acompanhar de 1969 a 1975 as transformações, fazendo visitas freqüentes ao local, anotando as modificações, casa por casa, construindo uma espécie de inventário pessoal. Pela numeração dos edifícios registrava aqueles que estavam habitados, os que passavam a ter placas de 'aluga-se' ou 'vende-se', os que estavam abandonados, os que eram demolidos. Ano após ano a paisagem foi-se modificando, até chegar à total demolição. A partir desse simples procedimento ele revela a história de habitantes e do espaço de um trecho de rua.

1 Perec, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989. Coll. La Librairie du XXe. siècle.

Em outro livro, *Espèces d'espaces*² utiliza-se do mesmo método da repetição para apresentar outra paisagem: a de sua própria casa. Os capítulos se dividem em descrições obsessivas dos espaços de sua intimidade, começando pela folha de papel em branco, em que exercita seu trabalho diário da escrita. Passa em seguida para longas descrições: das camas em que já dormiu; de todos os quartos em que pernitoiu; da sala de sua casa; de sua escrivaninha e dos objetos sobre ela, da rua, de calçadas e elementos do espaço público, ampliando cada vez mais a escala até abarcar a cidade, o país, o mundo e o universo. Isso provoca, em nós, leitores, um estado de suspensão, que parece ocorrer pela descrição excessiva de detalhes e desdobramentos repetitivos de um pequeno espaço, como o da folha de papel, expandindo-o espacialmente. Há um deslocamento dos sentidos dado pela intensidade da infiltração no micro, que o faz expandir-se. Trata-se da sensação de amplitude espacial.

2 Perec, George. *Espèce d'espace*. Paris: Éditions Galilée, 1974. Coll. L'Espace Critique.

Perec parte de uma relação de profunda intimidade com objetos e espaços. O procedimento de inventariar os objetos ou as casas ano após ano não só revela os acontecimentos cotidianos e íntimos, como também os coloca na esfera pública. Da dimensão das histórias particulares de objetos ou pessoas pode-se construir uma história sobre uma rua, uma cidade ou uma nação. Interessa-me, assim, comentar obras e procedimentos de artistas que

trabalhem na escala micro de experiência e que com suas obras redefinem as paisagens públicas. Escolhi quatro obras e/ou projetos de artistas e/ou grupos para formar quatro paisagens: uma experiência dadaísta, a deriva situacionista, os monumentos de *Passaic*, de Robert Smithson, e o conceito ambiental de Hélio Oiticica. A idéia de associá-los à noção de paisagem, como espaço enquadrado e modificado pelo homem, vem pelas relações que estabelecem com os espaços abertos, urbanos ou “naturais”, não apenas pelo olhar contemplativo, mas a partir da infiltração ou do percurso do próprio corpo nos lugares. Assim, todos eles vão desenhando paisagens móveis e orgânicas.

Busco alguns pontos de aproximação entre essas paisagens, alguns mais evidentes, outros nem tanto. Não são comparações entre obras, mas a constatação da existência de pontos coincidentes: a existência do percurso ou da infiltração em um espaço urbano ou na natureza, como procedimento artístico; os tipos de lugares ou espaços escolhidos por eles são banais ou marginais, revelando uma cidade não formalista ou fora dos parâmetros do planejamento urbano; os trabalhos são vinculados à experiência, à inserção e à ação do corpo no ambiente; o uso de métodos de registro da ação em forma de mapas, fotografias e narrativas; uma necessidade de expressar a relação entre arte e vida, falando de cotidiano e realidade; as obras implicam novas relações com o público, sendo ele participante a partir de proposições deterministas da obra ou da própria ausência de público de arte, passando este a ser atuante ou agente realizador.

Por fim, a idéia de paisagem me parece potente quando vista a partir das obras, em vez de tentar estabelecer conceitos estáticos e inflexíveis desvinculados da realidade da obra. Ambas as escalas (micro e macro) interessam para olhar esses artistas.

Paisagem 1

Em 1921 um grupo de dadaístas ocupa um terreno em Paris que fica na lateral de uma igreja pouco conhecida, Saint-Julien-le-Pauvre. Esse terreno tem a aparência de um jardim bastante banal e familiar. Ali permaneceu o grupo durante parte do dia, fazendo leitura de textos do dicionário e casualmente distribuindo alguns presentes aos transeuntes. A documentação da ação, como relatos e fotografias, não passou por revisão posterior. Os registros fotográficos apenas mostram os dadaístas posando, nada fazendo. Não realizaram nenhuma operação material no terreno, nem deixaram rastros físicos. Apenas ocuparam o local durante algumas horas. O modo adotado para tornar pública a operação foi através de anúncio em revista e um artigo no dia seguinte.

Intitulada *A visita*, essa ação, que eles consideram um ready-made urbano, atribui valor estético a um espaço, em vez de a um objeto.

Dada, que já havia inserido um objeto banal no campo da arte, passa a levar a arte – aqui considerada como sendo as próprias pessoas e seu corpo – a um lugar banal da cidade. A nova interpretação da nature-

za aplicada desta vez à vida, e não à arte, representa uma chamada revolucionária à vida e contra a arte, do cotidiano contra o estético, que contesta abertamente as modalidades tradicionais da intervenção urbana, campo este de ação que pertencia à arquitetos e urbanistas.³

3 Careri, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: GG, 2002:76.

Nessa operação os dadaístas adotaram uma atitude de revelação de um certo tipo de espaço – um lugar banal, ordinário, sem nenhuma importância histórica, turística ou sequer monumental. Adotaram também uma atitude de exploração e de descobrimento, que os leva a encontrar realidades e situações presentes em qualquer parte da cidade. Apenas praças, parques e canteiros, espaços formalmente construídos e autorizados como públicos, existiam como possibilidade para a instalação de obras de arte. A idéia de arte pública até então se relacionava à ornamentação e ao embelezamento pela instalação de objetos artísticos nesses espaços oficiais.

Num contexto pós-guerra, de niilismo justaposto às visões modernistas de reconstrução, os dadaístas jogam por água abaixo a idéia de cidades ideais, platônicas e utópicas. Incorporam o existente, o mais banal do existente.

Desse modo, a paisagem e seus campos de abordagem são ampliados, já que passam a incorporar espaços banais, comuns, como possibilidade de espaço público ou de uso coletivo. A experiência *dada* de permanecer no terreno, ocupando-o apenas de modo efêmero e sem gerar nenhum tipo de modificação ou traço que indique fisicamente sua presença, revela um desprendimento da matéria e do objeto. A permanência no terreno, em si, é uma ação banal que qualquer pessoa poderia estar fazendo. O que importa para uma reflexão no campo da arte é justamente o fato de eles conceberem essa ação banal; Deslocar-se até esse local e lá permanecer. Isso revela também a aproximação de arte e vida como uma ação revolucionária. Será que os *dadas* queriam de fato ser legitimados pelos salões e museus ou tinham outra proposta? O que pretendiam ao debater sobre a arte nas instituições: sua própria legitimação ou continuar questionando esse lugar da legitimação institucional?

Essa aproximação de arte e vida pode ser também identificada na relação que estabelecem com o público. Qual é esse público? Nesse dia esforçaram-se por tentar trazer as pessoas de dentro de suas casas para a rua, simplesmente para permanecer na rua. Não as convidaram para ser espectadores de um espetáculo nem mesmo para ter uma atitude participativa. Provocavam ou, talvez até menos do que isso, apenas convidavam para a ocupação da rua. Trata-se, portanto, desse público. Um público local. Sua ação comunica a um cidadão comum que as forças poéticas e políticas de transformação do cotidiano e do espaço estão nos próprios desejos, muito mais do que na formulação e instalação de belos monumentos pela cidade. A construção da paisagem se faz, aqui, por microação, o que é um ato político, ou seja, um ato de transformação dos modos de vida.

Paisagem 2

Criada na Itália em 1957, a Internacional Situacionista (IS) surge a partir da fusão de três grupos: a Internacional Letrista (da qual veio Debord e Bernstein), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (do qual veio o artista Asger Jorn do grupo Cobra) e a Associação Psicogeográfica de Londres (apenas Ralph Rumney). Existiu durante 12 anos e teve no total 70 integrantes de 16 nacionalidades, mas devido às constantes exclusões a IS poucas vezes teve mais de 10 integrantes ao mesmo tempo. Sua primeira fase (até os anos 60) foi marcada pela importância que davam aos temas Arte e Cultura, principalmente pelo fato de seus membros serem, na maioria, artistas.

Os conceitos da deriva e da psicogeografia pertencem a essa primeira fase.

A IS reconhece no perder-se pela cidade uma possibilidade expressiva concreta de anti-arte, e o assume como um meio estético-político através do qual podem subverter o sistema capitalista pós-guerra.⁴

4 Careri, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: GG, 2002.

A deriva era a soma de uma leitura subjetiva e de um método objetivo de exploração da cidade: "o espaço urbano era um terreno passional objetivo, e não só subjetivo e inconsciente".⁵ Em oposição aos surrealistas, que freqüentavam os lugares marginais em busca de um inconsciente dos espaços urbanos, os situacionistas queriam materializar, na realidade cotidiana, um novo estilo de vida. Teorizada por Guy Debord,⁶ a deriva é uma operação construída que aceita o acaso, mas nele não se baseia, pois está submetida a certas regras, por exemplo:

5 Id., *ibid.*

6 Teoria da Deriva, 1956.

fixar antecipadamente com base em cartografias psicogeográficas as direções de penetração em uma unidade ambiental (esses mapas são o resultado de investigações dos efeitos psíquicos que o contexto urbano produz nos indivíduos); a extensão do espaço a investigar pode variar de uma residência até um bairro, ou extensões maiores como uma cidade e suas periferias; a deriva deve ser empreendida por grupos de duas ou três pessoas unidas por um mesmo estado de consciência, pois a confrontação entre as impressões deve levar a conclusões objetivas; sua duração média é de um dia, mas pode estender-se a semanas ou meses; pode ser estática, tratando-se da permanência durante um dia inteiro em um certo local, bastante movimentado, como numa estação de trem ou numa praça.⁷

7 Id., *ibid.*: 100-101.

8 Id., *ibid.*

Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*,⁸ aponta uma aversão ao trabalho, aos sistemas de circulação urbana ditados pela lógica do automóvel e das grandes distâncias, às modernas setorização e hierarquização das cidades, à transformação do cotidiano em produto e espetáculo, em que há distância cada vez maior entre as ações feitas pelo homem e o sentido dessas ações. Aponta a ruptura entre as coisas que um habitante de cidade faz e

o sentido que essa ação carrega – tudo passa a ser mediado pela imagem. O que Debord vislumbra é a transformação do uso do tempo e do espaço na vida cotidiana. A idéia é despertar os desejos latentes das pessoas, que possam se sobrepor àqueles impostos pela cultura dominante.

Assim, criar situações (*situ* = lugar + ação) em espaços públicos constituía-se em experimentação e materialização de novos comportamentos na vida, em modos de habitar a cidade, não tendo caráter de happenings nem performances. Seu interesse era na transformação da vida. Desse modo, a deriva dificilmente poderia ser incorporada ao sistema da arte, pois não deixava traços. Era ação fugaz, presente, sem preocupação em ser representada e conservada no tempo; atividade estética concorde com a lógica dadaísta da antiarte.

Algumas materializações foram feitas, como mapas com memórias e amnésias urbanas, fragmentos de colagens e desenhos. Em 1957 Debord elaborou o Guia Psicogeográfico de Paris (um mapa que convida o turista a perder-se) e *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* (placas, flechas e território vazio – bairros flutuando dentro de um espaço líquido, ligados por flechas). Nesses mapas a cidade forma uma paisagem construída com lacunas, para que, mediante o vazio, infinitas cidades possam ser construídas. Também confeccionavam descrições em forma de guias turísticos e manuais de uso da cidade, que eram distribuídos publicamente. Muito semelhante aos panfletos dadaístas e às narrativas ficcionais, eram também inseridas em meios públicos de divulgação já existentes. Tendo sido, posteriormente, incorporados pelo sistema da arte, esses mapas têm a função radical de propor outra cidade, partindo da cidade como é e construindo a partir daí ficção totalmente real, com base na experiência.

Também os situacionistas não operavam transformações físicas no espaço, como no procedimento dadaísta. A paisagem situacionista é mutável e depende completamente da experiência e do envolvimento de quem faz a deriva.

Após início dos anos 60, passam a aprofundar seu projeto em questões políticas, sendo seus membros mais atuantes Raoul Vaneigem e Guy Debord. Este último, sempre presente, queria que a IS se libertasse das características de grupo vanguardista de arte para transformá-la em uma verdadeira organização política. “O tempo da arte já passou, trata-se agora de realizar a arte (...) Nosso tempo já não necessita mais fazer relatos poéticos, mas executá-lo”.⁹ Propunham-se como tarefa modificar a realidade. A questão que suscita é, mais uma vez, como fizeram os *dadás*, sobre a relação arte e vida. Circunscrita em suas disciplinas específicas, poderá a arte incorporar essa relação com a vida?

9 Careri, op. cit.

Paisagem 3

Comecei a questionar seriamente a noção de *gestalt*, a coisa em si, objetos específicos. Comecei a ver o mundo de um modo mais relacional. (Robert Smithson, 1968)

10 *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. Passaic é um subúrbio de Nova Jersey, EUA.

Em 1967, Robert Smithson realizou o trabalho intitulado *A tour of the Monuments of Passaic*,¹⁰ que nos é apresentado por fotografias do local e narrativa textual em que descreve seu percurso pelo subúrbio. Assim, inicia o texto:

no sábado, 30 de setembro de 1967, dirigi-me ao edifício das autoridades portuárias na Rua 4 com Avenida 8. Comprei um exemplar do *New York Times* e um de *Earthworks*, de Brian W. Aldiss. Depois fui ao guichê 21 e comprei um tíquete de ida para Passaic. Dirigi-me em seguida à plataforma 173 e embarquei no ônibus de número 30 da Companhia Inter-City. Sentei-me, abri o *Times* e dei uma olhada na seção de arte. (...) Detive-me na reprodução de uma pintura romântica, *Allegorical Landscape*: céu cinza e nuvens parecendo manchas sensíveis de antigas aquarelas. Uma pequena estátua com um braço erguido. Edifícios “góticos” nessa alegoria tinham aparência desbotada.¹¹

11 Smithson, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*. California: University of California Press, 1996: 68 (tradução minha).

Segue assim a descrição dessa pintura de paisagem romântica, entremeando a narrativa com observações do que vê através da janela. Toma o exemplar de *Earthworks* para tomar conhecimento de que se trata.

Parecia que o livro era sobre solos carentes, empobrecidos, e os *earthworks* referiam-se à técnicas de manufatura de solos artificiais.¹²

12 Id., *ibid.*: 69.

Ao descer do ônibus inicia a descrição daquilo que vem a chamar de monumentos. Trata-se de pontes, guindastes, máquinas paradas, tubos, tonéis flutuantes, caixas de areia, um estacionamento, canos que despejam no rio um líquido sujo.

Ouvia o som de pessoas jogando futebol. Hoje a paisagem não é paisagem, mas um tipo de mundo de cartão-postal se autodestruindo por imortalidade falida e grandiosidade opressiva. Pareciam ruínas ao reverso. É o contrário das ruínas românticas, porque as construções não decaem, arruinadas, depois de algum tempo, mas já são ruínas antes de serem construídas. Isso reverte a noção de tempo. Os subúrbios existem mesmo sem passado e sem os grandes eventos da história. Não há passado, apenas o que passa para o futuro. Passaic parece cheia de buracos. Esses buracos são os monumentos, os vácuos, que de certo modo definem os traços de memória de um futuro abandonado.¹³

13 Id., *ibid.*:71-72.

Os procedimentos artísticos adotados por Smithson nesse trabalho envolvem o percurso, o registro fotográfico e a narrativa, os quais revelam seu modo de olhar as coisas, o mundo. O percurso é um modo de experiência, e, ao fazê-lo a pé, o artista estabelece aproximação com o local, pois tem mais sensibilidade à luz, à temperatura do dia, aos sons, aos odores, às matérias que pisa, assim como o próprio corpo manifesta interesse,

cansaço ou vontade de prosseguir ou não. O interessante é que esse percurso não é feito em parque, zona formal da cidade ou região em que a natureza prepondera, mas em um espaço aberto no subúrbio, às margens de uma rodovia em construção, repleto de restos e destruições, pouco convidativo para passeios. Assim, nos buracos citados, esse passeio de aproximação torna-se um jogo de relações entre inospitalidade/repulsa e aproximação. O inóspito gerado pelos restos da infra-estrutura e pelo espaço fragmentado e desintegrado, e a aproximação pela experiência do próprio ato de percorrer. Talvez pudéssemos supor que essa seria, para os situacionistas, uma das zonas apagadas e em branco, os vácuos representados em seus mapas, pelo fato de esse subúrbio ser localidade em que não se travam relações ou promovem encontros. É área desolada, o oposto do que procuravam os situacionistas em suas derivas.

Ao fotografar a ponte, Smithson comenta ter tido a impressão de estar fotografando uma fotografia e, ao andar sobre ela, a de estar andando sobre uma fotografia. Essa experiência revela outra dimensão: a da cartografia, pois é a sensação de distanciamento na experiência. Andar sobre a foto é como andar sobre um mapa, que é o elemento abstrato, de contenção. A sobreposição de experiência *in situ* e cartografia configura dois procedimentos artísticos de Smithson, que são desenvolvidos em seus trabalhos *Site/Non-Site*.

Nesse trabalho, porém, a fotografia parece mais do que apenas registro ou mapeamento do local. Ao enquadrar a paisagem, constrói quadros em que a lembrança da pintura *Allegorical Landscape* reproduzido na revista e observado quando ainda estava no ônibus, parece bastante presente. Em *The Pumping Derrick* e em *The Great Pipe Monument*¹⁴ pode-se notar composição bastante semelhante: primeiro plano, água e reflexo das margens, paisagem embaçada ao fundo, torres de “castelos”, manchas de árvores. Seu olhar, porém não é ingênuo e traz antes especificidade advinda de seus conhecimentos – suas paisagens falam de desintegração, fragmentação e irreversibilidade. As imagens da revista que ele vira no percurso de ida estão presentes como referência e contraponto. A composição pictórica romântica é utilizada para produzir as fotos desse campo devastado.

14 Títulos dados às fotografias dos monumentos encontrados no local.

Também a idéia da irreversibilidade está presente no sentido de monumento que ele adotou. Monumentos agora são os territórios devastados, patrimônio de uma era industrial, em que grandes áreas caem em desuso, em que obras são iniciadas mas não finalizadas. Paisagem obsoleta e esvaziada de sentido gerada por grandes infra-estruturas que passam pelo território desprendidas de qualquer sentido de localidade, revela a ausência de passado e a sensação de futuro sem passado, como o próprio Smithson observa. Já o solo é a sedimentação de camadas ao longo de milênios. É em si a memória, o registro de distintas épocas sobrepostas. Assim, o solo que não tem mais recuperação perde sua potência e sua memória. A solução de recuperação artificial não lida com a memória, mas com a superfície. E é justamente essa imagem de ausência de memória, de passado, que existe nessa paisagem.

Por fim, o procedimento da narrativa, também usado pelos *dadas* e pelos situacionistas, nos insere no percurso. Ele não só descreve o que vê, como tece pensamentos que trazem referências das ciências, da arqueologia, da física e de um olhar estético. Ele nada introduz ou modifica no local, apenas olha; lança o olhar sobre o que está presente.

Paisagem 4

A partir de 1964, Hélio Oiticica começa a freqüentar o Morro da Mangueira. Na favela há características espaciais e comportamentais muito específicas, como a porosidade dos espaços, em que as noções de público e privado não se manifestam com limites muito precisos, ocorrendo infiltração simultânea de um no outro. Sua estrutura é labiríntica, pois não se pode ter percepção do espaço como um todo, apenas fragmentos seqüenciais. Os materiais das casas são precários, e a construção se dá de modo contínuo e sem fim – por toda a vida. Não ocorre a seqüência formal que incluiria desenho, planejamento, obra e finalização. A topografia e a geografia estão parcialmente visíveis e presentes, o que significa estarem as construções justapostas aos vestígios da natureza.

Em *A estética da ginga*, Jacques observa que:

A experiência de Oiticica nesta favela desencadeou muitas descobertas simultâneas: a descoberta do samba, que é também uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de uma outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas ao mesmo tempo marginal, e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta da idéia de comunidade; e a descoberta de outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com materiais precários, instáveis e efêmeros. Essas novas descobertas formam a base da primeira obra de Oiticica totalmente influenciada pela favela: os *Parangolés*.¹⁵

15 Jacques, Paola Berenstein. *A estética da ginga*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001:28-29.

Oiticica apropria-se da experiência cotidiana na favela para propor o que chamará de “Bases fundamentais para uma definição do *Parangolé*”, texto escrito em 1964, evidenciando seu caráter antiarte. Posteriormente passará a chamar *Parangolé* a todos os princípios que irá formular. Por mais que tenha sido exaustivamente estudado, uso aqui o exemplo do *Parangolé*, para falar sobretudo de apropriação e proposição.

Entender o que ele chama de apropriação é fundamental, pois é esse procedimento a base para a realização de obras a partir de espaços e coisas encontradas. Ao referir-se à apropriação afirma não se tratar da transposição de algo achado para outro plano. Não é a atitude ready-made de deslocamento para um espaço reconhecido como do universo da arte. Em um dado objeto, busca reconhecer, de forma objetiva, seus elementos constitutivos e estruturantes, para a posterior construção de uma proposição. No caso dos espaços urbanos marginais ou da favela da Mangueira, esses elementos constitutivos seriam: a

porosidade dos espaços, as relações de proximidade entre as pessoas, a continuidade espacial, a materialidade a partir de sua funcionalidade, a relação construção/tempo. Assim, a pesquisa dos elementos estruturantes é método fundamental de sua pesquisa ao se apropriar e propor.

Hoje, 40 anos depois, Oiticica tornou-se referência e citação em diversas produções artísticas, porém seu modo de entender a apropriação raramente é compreendido. O discurso da apropriação tornou-se fácil na contemporaneidade, pois permanece a atitude ready-made de deslocamento de objetos de um ambiente específico para o do circuito da arte, não passando por uma pesquisa dos elementos estruturantes, como o próprio Oiticica propunha. Seu método de apropriação levou a uma atitude propositiva, o que implica atuar na transformação e invenção de novos modos de produção e de vida.

Assim, sua definição de obra envolve totalidade advinda da relação entre partes. A estrutura-cor, termo criado por ele, teve nos bólides uma radicalização: um jarro de vidro e o pigmento que o preenche não interessam separadamente, mas sim a relação de um com o outro, que o transforma em um todo. Isso constitui a "obra", que é algo orgânico.

Dessa totalidade dos elementos constituintes parte para a "totalidade ambiental", o que, além de envolver a relação entre partes, implica a participação do espectador ou "participador". Essa participação gera a "obra-ação". A própria ação é a obra. Isso revela novos espaço e tempo na obra, que são sua vivência e não um objeto situado em relação ao tempo-espaço.

A totalidade ambiental, portanto, também recorre à idéia de elementos constitutivos e estruturantes. Os elementos isolados nada constituem. Essa é a lógica presente em toda a sua obra. Quase ecológica, ou seja, uma estrutura com dinâmica orgânica. Não à toa ele usou o termo ambiental em todas as suas elaborações teóricas.

É evidente que isso impõe questões para o público que, numa circunstância de roda de samba na favela, incorpora e produz a obra de modo distinto daquele que o faz quando está no museu ou na galeria. Nestes últimos o público é distanciado. Pergunto, então, se a obra participativa instalada na galeria ou no museu gera por si um congelamento de todo o seu conteúdo. Robert Smithson ao realizar seus *Site-Non-Site* declarou:

Ainda, se arte é arte, deve ter limites. Como se pode conter esse *site* oceânico? Desenvolvi o *Non-Site*, que, fisicamente, contém a quebra do *site*. O *container* é um fragmento em si, poderia ser chamado de mapa tridimensional. Sem apelo para *gestalts* ou antiforma, ele existe como fragmento de fragmentação maior. Trata-se de perspectiva tridimensional que se partiu de uma totalidade, enquanto contém o resto de seu próprio "conter".¹⁶

16 Smithson, op. cit.

Entende, assim, que há uma passagem de estados: do oceânico para o de contenção. O espaço da galeria condiciona outros modos de construção do espaço e de estabelecimento de relação com o público.

É visível que Oiticica propunha a transformação do comportamento do espectador. Como observou Mário Pedrosa, desejava o “exercício experimental da liberdade”. Ao falar do supra-sensorial, em carta a Guy Brett, em 1968, Oiticica manifesta o sentido profundo de totalidade em sua obra.

O sentido do suprasensorial chegou a um ponto de vista claro: para mim ele seria um “exercício para a realidade total” – tenho a sensação de que a vida mesma será a continuação de toda experiência estética, como totalidade, e que nada deveria ser separado intelectualmente dela. Um regresso ao mito. Cresce a necessidade de uma comunidade nova, baseada em afinidades criativas. Não uma comunidade para fazer obras de arte, mas algo como uma experiência na vida real – qualquer tipo de experiência que possa resultar em um novo sentido da vida e da sociedade – algo como a construção de um entorno para a vida mesma (...) Não quero desligar mais minha experiência da vida real (talvez não fosse esse o caminho, mas agora ocorre como se a coerência fosse uma urgência para mim – não uma urgência formal, mas sim uma interiorizada, a busca de uma integridade completa). Toda minha experiência com a Mangueira me ensinou que as diferenças sociais e intelectuais são a causa da infelicidade: a criatividade é inerente a qualquer um; o artista pode incendiá-la, pode levar a libertar dos condicionamentos. Ele não é algo inatingível.¹⁷

17 Hélio Oiticica. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.

Diante de sua iluminação a respeito da arte como experiência na vida real, de ser “algo como a construção de um entorno para a vida mesma”, resta a pergunta do que teria feito esse artista caso não tivesse morrido? se teria afastado dos sistemas de cooptação da arte? teria construído espaços para se viver, não transferíveis para galerias ou museus? ou como teria feito as traduções para esses espaços da contenção? Ou, ainda, por outro lado, caso não fizesse tais traduções para galerias e museus, como o sistema da arte – críticos e curadores – teria lidado com sua “construção de um entorno para a vida mesma”?

Conclusão

As ações desses artistas ou grupos de artistas atravessam ou rompem com os determinismos e funções dos traçados urbanos, e reconfiguram as cidades através de percursos e de descobertas de lugares banais e comuns como paisagem: o terreno baldio para os *dadas*; a deriva situacionista que reconstrói uma cidade pelos percursos feitos a pé e não pelas funções dos espaços; o subúrbio arruinado e ausente de memória que diz da construção

de uma possível identidade atual; e o morro da favela, o espaço poroso, que aproxima ou dilui a dicotomia entre público e privado.

Todos eles têm como campo de produção os espaços abertos da cidade, e é comum a todos fazer-se a pergunta sobre arte e sobre vida. Será então um ponto coincidente? Atuar nos espaços públicos lança o artista num campo de imprevisibilidades que o coloca diante da necessidade de estabelecer relações e negociações com pessoas, espaços e ambientes, sobre os quais não se tem pleno domínio. Não há a proteção dos espaços privados e fechados, seja para a produção, seja para a exposição da obra. Talvez surjam daí tantas questões para se pensar arte, vida, política e sociedade. A noção de obra é revista, assim como a de público da arte, pois passam a ser coisas, relações e pessoas comuns, não exercitadas na esfera da arte.

A questão arte-vida que perpassa os quatro momentos apresentados parece ser um problema teórico, que depende de onde se fala. Talvez seja marco inicial dessa questão a proposta dadaísta de incorporação de um espaço banal e a intenção de provocar nos habitantes de uma cidade o desejo de possuí-la. Tanto os *dadas*, quanto Debord e Oiticica pretendiam que os espaços e as ações fossem incorporadas na vida cotidiana das pessoas. Se para os *dadas* e Oiticica suas ações são antiarte, para Debord não são arte. Isso significa que o parâmetro para os dois primeiros realizarem suas obras surge da arte, ao passo que para Debord isso não importa – não há arte em suas proposições, afirma; há política. Debord nega a arte e com muita frequência utiliza a palavra aventura, para se referir ao modo como as pessoas deveriam encarar a cidade.

Sem nenhum drama, Smithson tem clareza da distinção entre as experiências de se produzir *in situ* e para o espaço específico da galeria. Nem mesmo levanta a questão arte-vida, nem quer situar seu trabalho como antiarte. Considera, sim, a distinção entre agir no espaço externo e no espaço interno.

Para finalizar, pensando em paisagens construídas pela proximidade e pelo envolvimento com o espaço, poderia citar uma das *Merz*, de Schwitters,¹⁸ feita durante o período em que permaneceu na prisão. Sob a mesa da cela, com pedaços de coisas enxertadas, gerou um ambiente para ele mesmo habitar. Por um lado, a reciprocidade entre vida e arte fica bastante evidente em seus atos de transformação do cotidiano. O que interessa nessa dupla aproximação é que o objeto construído não quer ser uma representação do passado ou do presente, ou da destruição, ou da melancolia. Talvez nem quisesse ser apresentado a um público específico das artes, mas apenas vivido pelo artista. Talvez essas questões que envolvam a não-representação e a não-existência de um público nos permitam, portanto, aproximar arte e vida. Por outro lado, será que essa dupla associação arte-vida não deveria ser jamais levantada, se partirmos do princípio de que na arte é necessário o distanciamento – portanto, a representação?

18 Kurt Schwitters (1887-1948) artista dadaísta. A *Merzbau* tem sua origem nas colagens dadaístas; feitas no espaço, acumulam sentidos diversos enquanto são construídas, pois são, ao mesmo tempo, utilitárias, escultóricas e arquitetônicas.

Referências bibliográficas

- BÉGUIN, François. *Le Paysage*. (col Dominos). Paris: Flammarion, 1995.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: GG, 2002.
- Hélio Oiticica. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- JACQUES, Paola Berenstein. *A Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- KASTNER, Jeffrey, *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 2000.
- PEREC, George. *L'Infra-ordinaire*. Éditions du Seuil, 1989.
- PEREC, George. *Espèce d'Espace*. Éditions Galilée, 1974. (Coll. L'Espace Critique)
- SADLER, Simon. *The situationist city*. Cambridge: the MIT Press, 1998.
- Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Ed. , 2002. (coleção Baderna)
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The collected writings*. California: University of California Press, 1996.

Louise Ganz é mestranda em Artes Visuais, EBA UFMG (2005), graduada em Arquitetura e Urbanismo UFMG e Artes Plásticas – Escola Guignard, BH. Projetos coletivos de intervenção urbana em publicações de âmbito nacional e internacional. Em 2003 1º Prêmio no Concurso Internacional de Arquitetura E2: Exploring the Urban Condition, França. Em 2004 9ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza. Em 2005 mapeamento Rumos Itaú Cultural. Em 2006 selecionada pelo Programa Petrobras Cultural 2005/2006 de curtas para mídias digitais; DOCTVIII “M2- construindo espaços públicos temporários”. Em 2007 Projeto Trajetórias 2007/ Recife, Fundaj; edital do Palácio das Artes/BH -exposição Percursos; e edital Conexão Artes Visuais/Funarte/Minc/Petrobras. Participou de diversos festivais de cinema e vídeo entre 2005 e 2007, como 15º e 16º Videobrasil. / louseganz@gmail.com