

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES



POÉTICAS PARA UM CORPO COMUM

Susana Maria Coelho Pires

MESTRADO EM PINTURA

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES



POÉTICAS PARA UM CORPO COMUM

Susana Maria Coelho Pires

MESTRADO EM PINTURA

Dissertação orientada pela Professora Doutora Isabel Sabino

2011

RESUMO

A corporeidade e a subjectividade ligam-nos ao que mais nos distingue enquanto indivíduos, o espaço ocupado pelo corpo e o pensamento de cada um e, ao que mais nos aproxima, uma base de funcionamento comum que viabiliza a vivência e a convivência.

A presente dissertação apresenta uma reflexão sobre as relações recíprocas que envolvem a intercorporeidade e a intersubjectividade, num texto que pretende situar, como referente empreendedor a interacção entre indivíduos no contexto do pensamento plástico de alguns artistas contemporâneos e, simultaneamente, enquadrar um projecto individual de trabalho que vive desse mesmo universo de possibilidades de contacto.

Assumindo a marca da passagem de um corpo por outro como uma forma possível de registar, pretende-se evidenciar o potencial poético da comunicação através de uma inventariação seleccionada de trabalhos consequentes de uma reflexão sobre a complexidade da coexistência.

Neste texto, as nomeações escolhidas para cada capítulo (*Entre dois, Os Outros e O Outro*), situam o autor de um enunciado artístico em relação ao seu objecto de endereçamento, dentro de um universo relacional.

Esta pesquisa acompanha, ainda, no contexto interno de um laboratório de experimentação plástica, um conjunto de formas e objectos, cuja orientação conceptual, sintoniza as temáticas anteriormente referidas, evidenciando a intenção de tornar registo campos sonoros resultantes da interacção entre corpos.

Palavras-chave:

Intercorporeidade; Comunicação; Proxemia; Coexistência; Comum.

ABSTRACT

Corporeity and subjectivity connect us to what distinguishes us most as individuals, the space occupied by the body and each one's thought. They also connect us to what approaches us most, a common base of operation which enables existence and living together.

This research presents a reflection about the reciprocal relationships that involve intercorporeity and intersubjectivity within a text that intends to locate the interaction between individuals in the context of the art thought of some contemporary artists as an enterprising subject and, at the same time, framing an individual work project that lives of the same universe of contact possibilities.

Assuming the mark of one body passing by another as shape possible to register, one seeks to highlight the poetic potential of communication through a selected inventory of works, resulting from a reflection on the complexity of coexistence.

In this paper, the titles chosen for each chapter (*Between Two*, *The Others* and *The Other*), place the author of an artistic statement in relation to its purpose of addressing, within a relational universe.

This research also includes, in the framework of a plastic lab experiment, a set of objects and shapes whose conceptual orientation approaches the subjects mentioned above, showing the intention to make a record of sound fields resulting from the interaction between bodies.

Key Words :

Intercorporeity; Communication; Proxemics; Coexistence; Commom.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar o meu mais sincero agradecimento à professora Isabel Sabino pela disponibilidade e pela forma sempre dedicada e atenta como acompanhou este trabalho. As suas palavras, construtivas e motivadoras, foram elementos estruturantes quer desta dissertação quer do meu percurso enquanto artista e enquanto pessoa.

Agradeço a todos aqueles que me cederam o seu tempo dirigindo uma especial atenção a alguns amigos que de alguma forma me ajudaram directamente neste projecto: Ana Vicente, Cláudia Alves, Filipa Viana, Joana Gancho, João Nogueira, Lisa Valente, Luísa Baeta e Tiago Martins.

Por último, agradeço a todos aqueles que tive o privilégio de encontrar e cuja convivência despertou em mim as inquietações que levaram à formulação deste trabalho.

INDÍCE

Resumo	III
Abstract	IV
Agradecimentos.....	V
Introdução	2
I. Entre Dois	
I.1 Mapear	7
I.2 Ligar	22
I.3 Sintonizar.....	26
II. Os Outros	
II.1. Ser Conjunto	32
II.2. Em Conjunto	39
III. O Outro	
III.1. Observar e criar	49
III.2. Participar	58
IV. Em torno de projecto	67
Conclusão	75
Bibliografia.....	78
Fontes Iconográficas.....	81
Anexos	
Anexo_1: <i>Auscultórios</i>	84
Anexo_2: <i>Pátio Comum</i>	86

INTRODUÇÃO

A paisagem humana, figurada pelo passar e ficar dos corpos, constrói-se através de conjuntos de pessoas que circulam ou povoam os espaços, e que criam entre si uma densa e complexa rede de conexões distintas. Neste lugar, onde o sensível se torna o registo do encontro, a corporeidade apresenta-se como a estrutura móvel que assegura a coexistência.

É o corpo, enquanto coisa, que possibilita o sujeito que o habita, estar e ser no mundo. A vivência do corpo exige a presença de outros corpos com os quais, através dos sentidos, irá aceder a um mundo de significados.

Reflectir sobre a corporeidade implica aceder a uma partilha comunicante do sensível, onde a troca de vivências e experiências configura uma arquitectura das relações intersubjectivas.

A intercorporeidade, entendida como o espaço entre corpos que estabelecem relação entre si, é um lugar privilegiado de significados em que é possível limitar um princípio fundador para problematizar a comunicação.

Ser humano é comunicar. A comunicação é, em primeira instância, um instinto de sobrevivência, individual e colectiva, sendo posteriormente uma rede de troca pela qual se forma e se transforma a própria realidade. Comunicar é actuar sobre a sensibilidade de alguém, moldando-o e moldando-se. A comunicação existe quando dois corpos se reconhecem. Somos potencialmente um corpo disponível para outro.

A existência e a experiência podem ser entendidas como uma estrutura configurada a partir da nossa situação relacional no mundo. Neste sentido, o contacto é uma oportunidade para um exercício criativo envolvido com uma capacidade humana de agir, transformar e criar.

Inserida no âmbito do Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, a presente dissertação tem como objectivo aprofundar as possibilidades do espaço **entre** corpos e a interacção entre indivíduos no contexto do pensamento plástico de alguns artistas contemporâneos e, simultaneamente, enquadrar um projecto individual de trabalho que vive desse mesmo universo circunscrito à comunicação e ao contacto.

Assumindo a marca da passagem de um corpo por outro como uma forma construível, pretende-se evidenciar o potencial poético da comunicação através de uma inventariação seleccionada de trabalhos que encontram no Outro uma paisagem inevitável de registo. Propõe-se considerar o espaço da intersubjectividade como entidade possível de ser observada, descrita e representada.

Assim, situado o estudo no terreno construído pelas relações sociais e afectivas que o sujeito estabelece, a leitura sobre a produção e recepção das obras propostas será conduzida como uma estrutura que surge da interacção de “Um” com o “Outro”.

A escolha e definição do objecto de estudo surgiram da recolha de um conjunto de questões dispersas entre si, que tinham como aglutinante o horizonte das relações interpessoais. O ponto de partida não foi uma questão concreta, mas a procura de pontos de convergência e ligação, a fim de criar um corpo coerente de interrogações que protagonizasse uma intenção latente de metaforizar as linhas relacionais entre sujeitos, para a construção de objectos ou acções.

A dissertação de carácter teórico-prático é uma proposta essencialmente descritiva e interpretativa, pois problematiza, sem pretensão de solucionar os problemas referidos. Reúne uma selecção de trabalhos artísticos, os quais propõe interpretar à luz das premissas abordadas, que simultaneamente conduzem à sinalização de um universo de pesquisa que alicerça o documentar de um trabalho artístico pessoal.

Formalmente, o corpo da dissertação encontra-se dividido em quatro grupos, onde os três primeiros capítulos se dirigem à leitura da prática artística, que encontra no Outro um elemento interveniente na construção de uma obra, agindo na sua estrutura como tema, como fonte ou como sujeito activo na sua realização. Deste modo, pretende-se enquadrar a ideia de campo artístico gerado pela incorporação do Outro, em que as partes e as relações se fundem com o horizonte teórico das relações interpessoais.

As nomeações encontradas (*Entre dois, os Outros e o Outro*) partiram de uma necessidade de agrupar graus de relacionamento distintos.

Entre dois incide no espaço encerrado entre dois indivíduos. Pretende ser uma apresentação desse lugar do espaço subjectivo, qualificando como referente identificável, essa estrutura vivencial em que participa a poética do outro.

Este capítulo visa estudar a malha das relações humanas, referindo o artista que “usa” a sua vivência pessoal ou relações que lhe são próximas como objecto de trabalho para

problematizar as questões da comunicação em geral. Restringindo a relação ao número dois, ao par, ao casal, documenta-se o registo dessa marca invisível que nos liga enquanto indivíduos, usando como ponto de partida a experiência *do* e *com* o outro.

Mapear, *Ligar* e *Sintonizar* verbalizam maneiras distintas de aceder a um objecto/forma que aparece como resultado de uma reflexão sobre as relações entre sujeitos.

A passagem do *Espaço a Dois*, um território íntimo, para a massa anónima dos *Outros*, que procura uma dimensão social mais abrangente, encontra sequência no desejo de conexão de uma forma de vida que necessita do outro para se constituir como ser, permanecendo o imaginário de referências dentro de uma poética do espaço partilhado. Neste contexto, o segundo capítulo investiga dentro do pensamento plástico, por um lado, um *Ser-conjunto* enquanto grupo, pela ênfase de um espaço simbólico no lugar entre indivíduos e, por outro, indaga como, hoje, a nova rede de comunicação influencia uma outra forma de pensar o *estar ligado*.

Ao longo da história, o desenvolvimento da comunicação tem desempenhado um papel fundamental na construção e crescimento das sociedades humanas, garantindo a coesão da comunidade não apenas como veículo de informação, mas como um meio de cimentar a ligação entre as pessoas e reforçar as suas relações mútuas.

A abordagem ao tema *Outros* estuda-o como um conjunto de pessoas anónimas, indivíduos que podem não ter à priori qualquer relação entre si, mas cuja acção colectiva e respectiva reflexão, protagonizam um enunciado sobre o fazer e o recodificar da vivência partilhada.

O terceiro capítulo ocupa-se da referenciação do *Outro*. Na cosmologia social o *Outro* não tem um nome ou identidade específicas, no entanto algo lhe é endereçado. O *Outro* é um sujeito real, mas também um lugar de uma inscrição de uma combinação de determinadas características. Esta nomeação indefinida permite, a quem produz, focar indiferenciadamente o endereçamento de um trabalho.

As histórias que ouvimos e observamos também podem servir para contar a nossa história. Assim, o *Outro* é aqui entendido como o terceiro agente, referindo-se a uma pessoa no geral, mas cuja acção é relevante na construção da obra.

A ideia de campo artístico gerado pela incorporação do *Outro* está associada, nos domínios da arte contemporânea, à ideia de Participação. A acção corporal do espectador como parte integrante da obra posiciona a ideia do espectador/outro como algo inerente à construção de um projecto artístico, que não se faz apenas para si, nem para o público, mas com o público, explorando a reversibilidade e fusão de posições como criador/receptor, artista/espectador. O *Outro* não ultrapassa aqui a indefinição do nome que o caracteriza, mas assegura um momento de inclusão concreta na existência da mensagem recodificada do artista.

Usando como ponto de partida a recolha de exemplos que usam a observação do outro para a conceptualização de um qualquer exercício, dentro da prática artística, pretende-se aferir neste capítulo, a evidência de que autor e obra podem ser construídos na relação com o outro.

A opção por colocar em terceiro lugar a referenciação a um sujeito indeterminado, situa o objecto de endereçamento numa relação mais afastada do sujeito/autor, isto é, enquanto nos capítulos anteriores há uma relação prevista entre aquele que faz e aquele que é referenciado, neste momento de reflexão posiciona-se um certo distanciamento eu/outro que não valoriza, já, o espaço de relação intermédia, mas que coloca o reconhecimento das consequências da acção dos outros, para além do contexto da coexistência, como elemento activo do processo de reconhecimento de um objecto artístico desde o momento da sua produção à sua recepção pelo público.

Todos os espaços são dinâmicos, construídos e desconstruídos continuamente, quer pelo homem, quer por forças exteriores a ele. Não existem vazios, nem de matéria, nem de significado. Comunicar face ao outro é atribuir-lhe permanentemente formas renováveis.

Em linhas gerais, no meu trabalho procuro aprofundar o olhar sobre a comunicação, o contacto e as inevitáveis fronteiras que colocamos entre nós. Pretendo revelar o corpo como um lugar de sensações ligado à memória do outro. As formas surgem geralmente de uma interrogação sobre o espaço que existe entre mim e aqueles que me são mais próximos, ambicionando por vezes a materialização do que não é dito. Interessa-me a infinidade de meios que usamos para comunicar, estudando incisivamente objectos e situações que procuram problematizar a relação.

Assumindo as referidas questões como linhas estruturantes de uma pesquisa em aberto para a continuidade de uma produção individual, o quarto capítulo assume com carácter descritivo o registo do fazer e do pensar sobre um conjunto de formas e objectos cuja orientação conceptual abraça as temáticas anteriormente referidas.

As práticas da arte são uma rede de organizações de sistemas de produção de sentido, uma forma diferente de organizar os dados e a informação consoante as coordenadas psico-vivenciais de cada um. Colocando como referente o critério da co-existência, pretende-se valorizar neste estudo o registo da passagem do outro e a sua descoberta como paisagem.

Esta dissertação considera as imagens que se formam no espaço entre pessoas, através de um inventário pessoal de referências.

O recurso à prática da arte como pesquisa é um meio de buscar formas imaginativas e de inquérito independente sobre o que se procura documentar.

I. ENTRE DOIS

1. MAPEAR

O ponto, como elemento, é uma pequena mancha de forma mais ou menos circular e de dimensões variáveis. A distribuição de pontos sobre um campo visual pode ser geradora de formas em função da sua disposição e distribuição.

Por recta entende-se um conjunto infinito de pontos, dispostos sucessivamente e infinitamente próximos uns dos outros, ao longo de uma determinada direcção. Alguns autores consideram, no entanto, que uma recta é a sequência de posições que um dado ponto ocupa quando se movimenta ao longo de uma dada direcção. Desse modo, a recta é entendida como um percurso. Tal como o ponto, a recta é uma abstracção. Por direcção de uma recta entende-se a posição que a recta possui no campo visual ou no espaço, relativamente às referências visuais.

A geometria é a ciência matemática que estuda as relações entre pontos, rectas, curvas, superfícies e sólidos geométricos. O seu objecto de estudo é assim o espaço e as figuras que podem ocupá-lo, descrevendo as propriedades dessas formas e as relações entre elas. Este entendimento do espaço permite-nos um conhecimento generalizado do seu funcionamento e, sobretudo, um meio universal para a sua representação.

Pensar o espaço em que vivemos ultrapassa a ideia de um espaço vazio, no interior do qual podemos situar indivíduos e coisas; implica equacionar um conjunto de relações, atribuindo significados às acções que nele se desenvolvem.

A teoria relacional do espaço remete a Leibniz (séc.XVIII)¹, que descreve o espaço como a ordem de relações possíveis entre os objectos. Segundo o teórico, há uma ordem na coexistência que passa pela relação da distância entre coisas/corpos, no entanto; para Leibniz, uma posição não pode ser percebida se o objecto não existir, sendo o espaço, por conseguinte, a ordem dos objectos existentes. Seguindo o seu pensamento, poderá entender-se que o espaço determina, em termos de possibilidades, uma ordem das coisas que existem juntas em simultâneo, protagonizando uma entidade invisível organizadora de relações.

¹ Gottfried Wilhelm von Leibniz (Leipzig, 1646/1716) Filósofo, cientista, matemático, diplomata e bibliotecário alemão.

Numa perspectiva mais próxima da contemporaneidade, a leitura do espaço através das relações que nele se podem estabelecer é retomado por Foucault, que procura fundamentar que as nossas relações, dentro ou fora dos espaços que ocupamos, são constantemente reorganizadas². Segundo ele: “(...)Nós não vivemos numa espécie de vazio, dentro do qual podemos colocar indivíduos e coisas. Não vivemos dentro de um vazio que poderia ser colorido com diversas intensidades de luz, vivemos dentro de um conjunto de relações que delinham lugares que são irredutíveis a um outro e absolutamente não sobre-positivos entre si.”³

Tal entendimento é um dos responsáveis por uma nova forma de olhar o espaço, que surgiu teorizada no final dos anos 60, partilhada sobre diferentes perspectivas e por diferentes autores, incidindo o estudo deste conceito sobre uma dimensão estratégica, longe do vazio passivo, ou seja, o Espaço Vivido.

As distâncias de posicionamento e as metáforas espaciais acrescentam os seus conteúdos nos estudos desenvolvidos pelo antropólogo, seu contemporâneo, Edward T. Hall⁴. A ideia de *Proxemia*, desenvolvida pelo autor, analisa o jogo de distâncias e proximidades que as pessoas estabelecem no espaço, traduzindo o modo pelo qual nos colocamos e movemos uns em relação aos outros, como gerimos e ocupamos o espaço envolvente, considerando a presença do outro.

*The Production of Space*⁵ de Henri Lefebvre consolida o processo de reconhecimento de uma espacialidade socialmente produzida. O legado de Lefebvre assume a ideia de que espaço físico, mental e social não tem separações rígidas, antes inter-relacionam-se e sobrepõem-se.

Considerando as resumidas referências aos três autores mencionados, encontra-se um campo de exploração de definições e redefinições, que oferecem um novo território de abordagens, sobre o espaço, ao domínio da arte contemporânea.

O pensamento plástico alcança o trabalho com o espaço físico (diga-se que tais considerações se remetem às práticas artísticas posteriores à segunda metade do

² *Of Other Spaces* é um ensaio sobre a afirmação do sec.XX como uma época do espaço, onde o autor assinala a ideia de que a nossa experiência do mundo é grande parte conseqüente da vivência de um espaço heterogéneo, composto por diferentes colocações configuradas pelo conjunto de relações que se estabelecem entre si. Este conjunto de relações determina os nossos movimentos e deslocações que, por sua vez influenciam o pensamento da acção.

³ in_FOUCAULT, Michel , *Of Other Spaces* (1967):[disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>].(Consultado a: 10/10/2010). Tradução da autora.

⁴ HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*. Relógio d'Água: Lisboa, 1986.

⁵ LEFEBVRE, Henri, *The production of space*. Blackwell Publishing: Massachusetts, 2009.

sec.XX) partindo geralmente de uma investigação formal sobre uma dada superfície, que se equaciona em termos de organização, interpretando os volumes que a constituem bem como os movimentos do corpo e as relações físicas com a estrutura dessa superfície desempenhados pelos utilizadores.

A relação física e mental com o espaço e suas mutantes elaborações conceptuais incorpora, nos domínios da representação plástica, os conteúdos de tal conceito, como uma ferramenta motriz de mudança, pelo seu uso como tema ou material.

A investigação técnica do fazer sobre o objecto artístico, durante o sec.XX, é acompanhada pela investigação da percepção física e espacial do corpo no espaço. Muitos artistas estimulam a interacção entre ambos, utilizando a arte como um meio para questionar aspectos qualitativos e heterogéneos do espaço, num afastamento da exclusiva intencionalidade da sua representação.

Assumir o corpo como uma entidade física, sensível, capaz e responsável por agir e transformar, situa definitivamente o Homem como ser concreto e atribui-lhe (ao corpo) a qualificação do espaço. A sua ocupação fabrica a própria espacialidade, dentro de um sentido de uma relação imediata onde o corpo vivente cria e produz o seu espaço. Inversamente o espaço interfere nas acções do corpo.

Sendo a nossa espacialidade partilhada por seres coexistentes, inicia-se aqui o esboço de um espaço produzido entre indivíduos. Nas palavras do antropólogo Marc Augé :*“A partir do momento em que os indivíduos se aproximam, criam social e ordenam lugares.”*⁶ Ou seja, as nossas relações pessoais organizam o espaço e são inversamente organizadas por este.

Numa definição enciclopédica de espaço, poderá ler-se: *“(...)espaço disponível entre dois espaços ocupados(...)”*⁷. A título introdutório, tal definição induz o olhar sobre o “entre” de duas entidades concretas.

Entre duas espacialidades corporais surge um lugar organizado mas descontínuo, preenchido por formas, imagens e entendimentos codificados. Um espaço abstracto e imensurável que, não encontrando significado imediato, mas tornado sujeito de reflexão, surge como um lugar concreto preenchido de sentido.

⁶in_AUGÉ, Marc, *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Modernidade*. 90 Graus Editora: Lisboa, 2007 p.93.

⁷ in_AAVV, OLIVEIRA, Leonor(ed), *Nova Enciclopédia Larrousse*, Volume IX. Círculo de Leitores: Lisboa, 1997 p.2695.

Existe uma diferença entre espaço e lugar. O lugar emerge do espaço pela sua vivência e memória, abrangendo uma dupla paisagem visível e invisível em que os planos ultrapassam a geometria. O lugar entre indivíduos assume a dificuldade de um mapeamento, daí a complexidade da sua representação ou mesmo definição conceptual.

O presente estudo propõe pensar a ideia de lugar entre indivíduos como um *loco* da experiência partilhada, procurando nessa abstracção do espaço físico emergentes significados. Propõe pensar esse lugar que vai para além dos contornos aparentes dos corpos: o espaço dentro do qual nos movemos, sem nos darmos conta da sua existência, onde corre o fio invisível que nos une, usando os pressupostos de um pensamento plástico para problematizar a comunicação.

Viver é conviver, é relacionar-se. O Homem é um ser de relação, um ser incompleto porque, sem o outro, a sua existência, se não nula, é menor.

O sentido de presença do outro é um evento que aqui se procura representar e significar.

A intercorporeidade entendida como o espaço entre corpos que estabelecem entre si relação, é um lugar privilegiado de significados em que é possível limitar um princípio fundador para problematizar a comunicação.

O filósofo francês Jean Luc Nancy entende que a comunicação consiste, antes de tudo, na partilha da presença. Para este autor a comunicação é o eixo construtivo de duas singularidades que se definem pela “co-exposição”. Encontra no ser vivente uma abertura para a partilha do sentido de existência com o outro. Partindo deste entendimento e investigando-o com o pressuposto de que a proximidade com outros cria um espaço difícil de gerir, dois artistas, Linda Montano e Tehching Hsieh partiram para a elaboração de uma obra vivencial assente sobre a gestão de vínculos entre dois seres que partilham as suas corporeidades.

Rope Piece: One Year Performance, foi um trabalho realizado pela dupla supramencionada, iniciado a quatro de Julho de 1983, que continuou até quatro de Julho de 1984, para o qual os artistas combinaram ficar juntos durante um ano, atados

por uma corda de três metros⁸. Amarrados quer no interior da casa que partilharam, quer no exterior, viveram em conjunto todas as acções banais do quotidiano, pontuadas por discussões contínuas sobre a conceptualidade do trabalho.⁹

A obra pretendia investigar e problematizar o complicado funcionamento das relações humanas, através da abordagem do esforço do ser humano na sua relação com o outro. A corda deu forma a uma ligação, focando os vínculos e dependências psíquicas, afectivas e emocionais que unem um conjunto de pessoas.

A realidade da corda tornou-se um símbolo de relação, uma metáfora¹⁰ e, efectivamente, a objectivação da dificuldade de relacionamento.

Hsieh argumenta os seus propósitos para este trabalho pela enfatização da ideia de que cada pessoa tem consciência das suas vontades, mas sabe que não vive isolada.

*“A ideia desta peça surgiu-me porque existem problemas de comunicação entre as pessoas.(...). Então, quis fazer uma peça sobre os seres humanos e as suas lutas entre si, ao longo da vida. Penso que estar atado a um ao outro é uma ideia muito clara para mostrar o que pretendo, porque, para sobreviver, estamos todos ligados. Não podemos viver sozinhos, sem os outros.”*¹¹



Fig.1 - *Rope Piece: One Year Performance*, 1983/84



Fig.2- Linda Montano e Tehching Hsieh dentro do apartamento que partilharam, durante o decorrer da performance.

⁸ A obra de Tehching Hsieh é caracterizada pelo que se pode chamar “arte de endurance”. O artista realizou um conjunto de acções com a duração de um ano com o intuito de levar ao extremo as suas interrogações sobre as codificações psicovivenciais que nos caracterizam enquanto indivíduos.

Linda Montano é uma figura central da performance feminista dos anos 60. Embora assuma no seu trabalho um carácter quase missionário, enquadrando diversos ícones e acções religiosas, a ideia de problematizar a comunicação e a relação com o outro está presente em diversos trabalhos da artista.

Esta obra surge de uma preocupação comum a dois percursos singulares.

⁹ O rigor dos horários, a ausência de intimidade e de sexo, as discussões entre ambos, os diálogos e as reflexões conjuntas, foram tema e material de um processo documentado diariamente em fotografias, escritos e vídeo.

¹⁰ A corda enquanto metáfora visual de uma união é uma imagem poética da inevitabilidade de uma relação. Takeshi Kitano usa-a no seu filme *Dolls*, um filme altamente metafórico e introspectivo, que vive da estética das imagens em detrimento dos diálogos. Imagem de uma das três histórias de amor eterno que compreende o filme: Ligados por uma corda vermelha, um jovem casal vagueia em busca de algo perdido. O laço da corda liga-os, mas impede o seu progresso; quando um cai o outro tropeça. Eles caminham sem ir a lado nenhum, apenas movem os seus corpos, ligados por uma marca que se provocaram mutuamente, incorrigível. A corda assume a metáfora de uma relação inevitável.

¹¹ in _KLEIN, Jennie (ed.) – *Letters from Linda M. Montano*. Routledge, N.Y.: 2005, p.40. (Tradução da autora).

A complexidade da obra passa pela contínua exposição e deterioração do território pessoal de cada um deles, em detrimento da fisicalidade que os une.

As regras culturais abrangem os limites entre indivíduos. As pessoas mantêm distâncias face a outras pessoas e objectos, e essa bolha invisível constitui o território de cada pessoa. A Proxemia compreende o estudo social da gramática espacial das relações interpessoais e as variáveis respeitantes ao corpo na relação com o outro.

Esta performance tem como o tema central, tal como a obra de Edward T.Hall, anteriormente mencionada, o espaço de comunicação.

Hall, descreve três formas de espaço, que se diferenciam pela maneira como estamos e agimos: *Espaço Íntimo*; *Espaço Social* e *Espaço Público*. A globalidade desta obra vivencial funde estes três espaços.

Quando a intimidade de ambos é aniquilada pela constante presença do outro e todas as pequenas rotinas diárias documentadas, o *Espaço Íntimo* de cada um deles torna-se inexistente, aproximando-se do social. Ao tornar a relação entre ambos uma obra performativa observável e exposta à interacção e interpretações de anónimos, o *Espaço Social* de ambos na dimensão da sua interacção com conhecidos e estranhos, tornou-se domínio do *Espaço Público*.

Em 1998, Linda Frye Burnham escreveu: “*O espaço entre dois seres humanos tornou-se arte pública quando dois artistas, Linda Montano and Tehching Hsieh, estimularam a atenção do país, anunciando que iriam passar um ano inteiro, em Nova Iorque, atados um ao outro, pela cintura, com uma corda de cerca de três metros. Durante esse tempo, combinaram que não se tocariam.*”¹²

A intercorporeidade, uma vez consumida, ultrapassa-se a si mesma. Geralmente não apreciamos a presença do outro como se de uma obra de arte se tratasse. Não olhamos o espaço que nos une como um lugar de constante conflito por gerir, não o entendemos como um lugar de observação ou algo para mostrar aos outros, registando-o e sobrepondo-lhe significados. Foi este o desafio a que ambos se propuseram.

¹² in_ Introdução Editorial: *The Art/Life Experiment*. in *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena - An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*. N.Y., 1998. (Tradução da autora).

Retomemos então o entendimento da corporeidade, como uma entidade que nos pertence e nos codifica, que comunica com o outro e com o espaço, que provoca lugares e se relaciona com eles.

Esta experiência de pensar o corpo e as coisas à passagem da experiência sensível entra no enunciado da fenomenologia da comunicação de Merleau Ponty.

Ponty considerou o corpo como uma disposição de base ou estrutura de intencionalidade que constitui um ponto de vista particular, dando-nos a consciência que a nossa experiência física e mental é inseparável daquilo a que chamamos carne.

Considerando alguns dos conteúdos de Ponty, Jean Luc Nancy reafirma a ideia de que o corpo é uma condição da percepção do outro, no seu livro *Corpus*, onde descreve um corpo que se enuncia fora da linguagem, centrando as questões no corpo em si e como este pode ser visto: *“Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pêlos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu.”*¹³

Nancy lembra que os corpos, antes de tudo, são outros, e que os outros, antes de tudo, são corpos. É do surgimento do outro, como paisagem corporizada, que se retoma o vínculo da questão do espaçamento entre corpos e as suas relações de entendimento com o encontro entre seres.

*“O intervalo entre os corpos é o seu ter-lugar em imagens. As imagens não são aparências, ainda menos fantasma ou alucinações. São o modo como os corpos se oferecem entre si(...”*¹⁴

Se, em *Corpus*, Nancy tenta esboçar uma política do corpo, em *Ser Singular Plural* acrescenta-lhe uma dimensão convivencial onde a singularidade de cada um surge indissociável do “ser-com-outro”. Descrevendo estas figuras estranhas, que são as pessoas, mostra que tudo se passa “entre nós”.

“Everything, then, passes between us. This “between”, as its name implies, has neither a consistency nor continuity of its own. It does not lead from one to the other; it constitutes no connective tissue, no cement, no bridge. Perhaps it is not even fair to speak of a “connection” to its subject; it is neither connected nor unconnected; it falls short of both; even better, it is that which is at the heart of a connection, the interlacing [l’entrecroisement] of strands whose extremities remain separate even at the very center of the knot. The “between” is the

¹³ in_NANCY, Jean-Luc, *Corpus*(trad. Tomás Maia).Vega (Passagens): Lisboa, 2000, p.118.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

stretching out [distension] and distance opened by the singular as such, as its spacing of meaning. That which does not maintain its distance from the "between" is only immanence collapsed in on itself and deprived of meaning.

*From one singular to another, there is contiguity but not continuity. There is proximity, but only to the extent that extreme closeness emphasizes the distancing it opens up. All of being is in the touch with all of beings, but the law of touching is separation; moreover, it is the heterogeneity of surfaces that touch each other. Contact is beyond fullness and emptiness, beyond connection and disconnection. If "to come into contact" is to begin to make sense of one another, then this "coming" penetrates nothing; there is no intermediate and mediating "milieu". Meaning is not a milieu in which we are immersed. There is no mi-leu [between place]. It is a matter of one or the other, one and the other, one with the other, but by no means the one in the other, which would be something other than one or the other (another essence, another nature, a diffuse or infuse generality). From one to the other is the syncopated repetition of origins-of-the world, which are each time one or the other."*¹⁵

Este "entre nós", este meio que nos liga ao mesmo tempo que nos separa, absorve uma continuidade com o outro, ao mesmo tempo que afirma a nossa descontinuidade. A dialéctica de continuidade *versus* descontinuidade é também abordada por Bataille, quando a relação a dois é cumprida a par, pelo casal. O autor afirma que entre um ser e outro há um abismo de descontinuidade imposto pelas diferenças que temos enquanto seres individuais. Essa diferença jamais poderá ser suprimida, apesar de todos os esforços de comunicação.

Sob o título do *Erotismo*, Bataille encontra uma experiência que permite ir além de si mesmo e superar a descontinuidade que condena o ser humano, atribuindo à essência da paixão a substituição da persistente descontinuidade por uma continuidade entre dois seres.

*"(...)Para todos os amantes, há mais possibilidades de gozar de uma desesperada contemplação da íntima continuidade que os uniu(...) a união dos corações - pode, neste mundo, realizar o que os nossos limites proíbem, ou seja, a plena fusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos(...)"*¹⁶.

¹⁵ in_NANCY, Jean-Luc, *Being Singular Plural*. Stanford University Press: 2000, p.5.

A opção pela não tradução desta citação, ainda que longa, passa por se considerar que essa acção poderia retirar pequenos entendimentos linguísticos presentes no texto.

¹⁶ in_ BATAILLE, Georges, *O Erotismo*. Edições Antígona: Lisboa, 1988, p.18-19.

A experiência erótica busca a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda.

Em ambos os casos, o íntimo de Bataille e a comunicação de Nancy, há dois corpos expostos que colaboram entre si através de uma estrutura de implicação recíproca.

A paisagem intersubjectiva descreve-se como ponto de reflexão determinante por uma essência comunicativa imanente do ser, que é também fundamento das práticas artísticas.

O artista visa sempre uma comunicação para outras corporeidades, através de uma recodificação do visível. A obra de arte, enquanto elemento revelador de um determinado mundo, expõe uma abertura à interpretação das consciências.

Não querendo induzir a uma ilustração dos conteúdos expostos, apenas direccionando um olhar para o lugar da espacialidade entre corporeidades, evoca-se aqui o conjunto de trabalhos de Marina Abramovic e Ulay, desenvolvidos entre 1975 e 1988. Nomeadamente: *Relation in Space*¹⁷ (1976, 58 minutos, XXXVIII Bienal de Veneza); *Breathing in/Breathing out*¹⁸, (1977, 19 minutos, Student Cultural Center, Belgrado); *Imponderabilia*, (90 minutos, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonha); *Expansion in Space*¹⁹, (1977, 32 minutos, Documenta6, Kassel); *Relation in Time*²⁰, (1977, 17 horas, Estúdio G7, Bolonha); *Light/Dark*²¹, (1977, 20 minutos, Internationale Kunstmesse, Colónia); *Balance Proff*²², (1977, 30 minutos, Musée d'Arte et d'Histoire, Geneve); *AAA-AAA*²³, (1978, 15 minutos, realizado para ser exibido em vídeo); *Kaiserschnitt*²⁴, (1978, 38 minutos, International Performance Symposium,

¹⁷ Nesta performance dois corpos, Marina e Ulay, circulavam em direcções opostas cruzando-se entre si repetidamente. Progressivamente o ritmo de movimentação aumentava e os dois acabavam por colidir.

¹⁸ Com os rostos e as bocas unidas, os dois artistas, criaram um círculo respiratório comum, único, que fizeram circular entre si até ao limite da existência de oxigénio.

¹⁹ Para esta performance foram colocadas, na galeria, duas colunas móveis idênticas às paredes da mesma. (As paredes móveis tinham respectivamente, o dobro do peso de Marina e Ulay). Em direcções contrárias, os dois artistas, afastavam-se um do outro empurrando as paredes móveis com o próprio corpo de forma a expandir o espaço.

²⁰ Marina e Ulay, sentaram-se costas com costas, imóveis aos olhos do público, unidos pelos cabelos e permaneceram nesta tensão contida 17 horas.

²¹ Ajoelhados, face a face, os rostos dos dois *performers* estavam iluminados por uma luz muito forte. Alternadamente esbofeteavam-se um ao outro, até um deles parar.

²² A tensão corporal foi aqui utilizada como elemento capaz de assegurar a verticalidade de um objecto. De pé, nus, os dois artistas seguraram com toda a superfície do corpo, um espelho, entre eles.

²³ A deterioração do espaço de comunicação como consequência de um entendimento mútuo incompleto, surge como referente desta performance onde, com as duas faces aproximadas, ambos produziam sons vocais contínuos. A pouco e pouco a tensão entre eles aumentava, as suas caras aproximavam-se até estarem a gritar na boca um do outro.

²⁴ A performance contou, além dos dois artistas, com a presença de um cavalo. Uma corda fazia um percurso entre eles e o cavalo, criando um circuito de tensão triangular. Os dois artistas criaram uma posição de braços

Hofreitschule, Viena); *Charged Space*²⁵, 1978 (32 minutos Brooklyn Museum, Nova Iorque); *Point of contact*²⁶, (1980 ,60 minutos, De Appel Gallery, Amesterdão); *Rest Energy*²⁷, (1980, 4 minutos ROSC'80, Dublin); *Nightsea Crossing*²⁸, (1987, 48 horas, Musée Saint- Pierre, Lion); *The Great Wall Walk* (90 dias, Março a Junho de 1988, Grande Muralha da China).



Fig.3 - *Relation in Space*, 1976.



Fig.4 - *Breathing in/ Breathing out*, 1977.



Fig.5 - *Relation in Time*, 1977.



Fig.6 - *Expansion in Space*, 1977



Fig.7 - *Light/Dark*, 1977.



Fig.8 - *Balance Proff*, 1977.



Fig.9 - *AAA-AAA*, 1978.



Fig.10 - *Kaiserschnitt*, 1978.



Fig.11 - *Charged space*, 1978.



Fig. 12 - *Point of contact*, 1980.



Fig. 13 - *Rest Energy*, 1980.

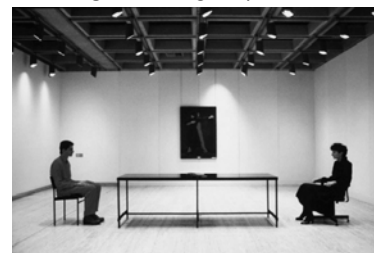


Fig. 14 - *Nightsea Crossing*, 1987.

interligados, onde a cada extremidade estava atada a corda. Cada movimento do cavalo resultava numa redução da corda e portanto, uma enorme tensão que quase rasgava a união dos dois. Na força da sua união encontravam forma de lutar contra a força que actuava contra eles.

²⁵ Dois corpos fazem uma roda e vão girando cada vez mais depressa, até que a força centrífuga entre eles irá afastá-los. Depois de separados, os corpos continuavam a mover-se fora de controlo.

²⁶ Sobrevalorizando o contacto como estrutura, Marina e Ulay, colocaram-se frente a frente, olhando continuamente nos olhos um do outro apontando-se mutuamente, com as pontas dos dedos quase unidas.

²⁷ Os dois artistas colocaram entre si um arco de flecha em tensão. O peso dos seus corpos deixava em tensão o arco. A seta estava apontada para o coração de Marina. Pequenos microfones foram agarrados ao corpo de Marina para gravar o número de batidas cardíacas.

²⁸ Estiveram sentados, imóveis, cada um a uma ponta de uma mesa rectangular, olhando um para outro durante um longo período de tempo.

Com um trabalho intimamente ligado à história da própria performance, desde os anos 60, o discurso de Abramovic é geralmente conotado pela ideia de territorialização do corpo e do gesto humano no discurso visual.

Conhecida pelo foco na resistência e limite do seu próprio corpo, tornando-o objecto e sujeito da sua acção artística, Marina convoca em cada trabalho a presença da carne e das fragilidades do humano, assumindo o corpo como uma presença física de imagens em potencial. Não usa objectos como mediadores, expõe-se através da arquitectura viva que assegura o seu ser. Expõe o seu organismo à dor, à deformação e, sobretudo, à acção dos outros.

O trabalho de colaboração de Marina e Ulay teve início num processo de exploração da identidade artística de cada um. Ambos estavam interessados nas tradições do seu próprio património cultural, mas ambos partilhavam um desejo de explorar essas fronteiras, onde cada um se tornaria “o outro do outro”.

A aproximação de ambos assumiu uma presença crescente, tornando cada vez menos acessíveis as suas identidades individuais. No entanto, foi sempre pela exploração das suas fronteiras que ambos encontraram um vínculo de união.

Ultrapassando as considerações conceptuais da individualidade de cada performance realizada por eles, traçando uma linha unificadora do seu conjunto, é do espaço entre ambos que surge o foco do significado das acções, é desse lugar que surge a obra. A dupla de artistas usa o espaço que existe entre os seus corpos para criar um conjunto de formas e situações, interferindo nas nossas concepções interiores de distância em relação ao espaço do outro.

Os seus corpos são o material e o resultado das imagens expostas que, reconhecendo a ideia que o público e eles próprios têm de corpo, exploram e recodificam, pela procura constante de um limite físico, o que um humano tem por descobrir com outro. Marina e Ulay abrem e fecham o espaço entre si, ora usando-o como inevitabilidade, ou sufocando-o, tornando-o quase mortal.

Esta intercorporeidade reflectida determina, por essência, o fundamento das suas práticas artísticas.

Os corpos de Ulay e Marina exploram-se na reversibilidade de ver e ser visto, de tocar e ser tocado. Abrem a fenomenologia do corpo para o que há de poesia e trágico. O outro é, a cada instante, uma inevitabilidade e uma ameaça, numa imagem que se vai

revelando ao público pelos códigos da consciência da sua própria condição e da sua história individual. Nos seus trabalhos, surge repetidamente a ideia que, por mais ínfima que seja uma acção, ela condiciona uma imediata reacção no outro.

Se em algumas performances encontramos metáforas de amor e companheirismo, em outras, como *Breathing in/ Breathing out*, percebemos como o outro nos pode levar ao esvaziamento e à exaustão.



Fig.15 –Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, 1977.

Uma das suas obras mais conhecidas, *Imponderabilia* (fig.15), colocou Marina e Ulay, um em frente ao outro, nus, à entrada do museu, para que o público fosse obrigatoriamente conduzido a passar entre os dois. O espaço formado entre ambos tornou-se uma forma visível e construída para ser “invadida” por outros, suscitando o desconforto, não só pela nudez de ambos, mas pela invasão de um espaço que não é geralmente partilhado.

A delimitação de campo artístico é aqui assegurada por aquele lugar entre os dois. É o olhar entre ambos que encerra a forma.²⁹

O mesmo lugar entre os dois e a inevitável invasão dessa intimidade colocam a sua espacialidade partilhada no centro da visualidade e da consciência de quem observa.

A espacialidade contida na dimensão observável de *Imponderabilia* e de outras performances, ganha outra dimensão quando a dupla propõe fazer *The Lovers – The Great Wall Walk*.

Esta performance de longa duração foi elaborada com o intuito de marcar o fim do relacionamento entre ambos. Para tal propuseram-se percorrer a pé toda a extensão da Muralha da China. Partindo cada um de um extremo oposto, a performance terminou quando os dois artistas se encontraram, a meio, na província de Shaanxi,

²⁹ Marina recorre com frequência ao conceito “emptiness” que pretende mostrar o vazio como forma, apresentando-nos poeticamente esse lugar que fica entre nós.

para se despedirem. A distância imensa, mas finita, entre ambos, foi uma forma que se foi construindo, transformando e acrescentando de significados a marcha de um em direcção ao outro.

O percurso assumiu assim a carga de um drama pessoal, onde cada um percorreu 2500km. Cada passo diminuía a espacialidade criada entre ambos, para chegar ao encontro, neste caso sinónimo de separação.

A necessidade do recurso ao constante confronto das suas corporeidades mostra como a espacialidade criada pelas estruturas corpóreas de Marina e Ulay geravam uma poética espacial que se relaciona com a explosão de uma imagem, onde o acto poético e a imagem estão relacionados com o ontológico, com o real.



Fig.16, 17 e 18 – Marina Abramovic e Ulay, *The Lovers – The Great Wall Walk*, 1988.

A poesia do real, que emana daqueles corpos em vivência, remete para um discurso sobre a consciência sonhadora, constituída pelo trabalho da razão e da imaginação, trabalhadas alternadamente, através de uma fenomenologia das imagens, situadas na esfera dos espaços e tempos íntimos.

Esta relação existente entre o universo poético e imaginário, a partir das imagens do espaço aproxima-se do método descrito por Bachelard em *Poética do Espaço*³⁰.

A filosofia poética de Bachelard surge associada à explosão de uma imagem. Ele estuda o fenómeno das imagens poéticas no momento em que elas emergem na consciência, usando como referência a casa como estrutura. Segundo ele, a nossa imaginação trabalha a imagem dos espaços, e a fenomenologia, por sua vez, serve de base para estudar esse fenómeno que dá consciência do indivíduo. É sobre este entendimento que Marina e Ulay elaboram os discursos.

Os corpos de Marina e Ulay, enquanto obra, representam espaços que permitem a possibilidade de conviver frente a frente com todas as nossas ilusões, reflectindo sobre o que acontece e o que poderá acontecer.

³⁰ BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes: São Paulo, 2008.

Situamos, então, o discurso no potencial das imagens imagináveis convocadas na nossa experiência de contemplação do mundo, para além de paradigmas racionalistas. Entre Março e Maio de 2010, o MoMa, em Nova Iorque, apresentou uma retrospectiva bastante significativa do trabalho de Marina Abramovic.

Criada propositadamente para a mencionada exposição, Marina apresentou *The Artist is Present*, onde durante três meses, todos os dias, durante o horário de funcionamento do museu, a artista esteve sentada, convidando os visitantes a ocuparem um lugar à sua frente, durante o tempo que bem entendessem.

Uma mesa e duas cadeiras ocupavam a zona central do atrium The Donald B. and Chatherine C. Marron, do MoMa. Numa das cadeiras estava Marina, na outra, alternadamente um anónimo visitante. A performance estava delimitada por um rectângulo e uma zona de luz, à volta do qual o público se reunia.

O resultado era não mais do que um período acumulado de silêncio trocado entre a artista, a pessoa que ocupava o outro lado da cadeira e o público.

Entre a *performer* e o elemento do público cria-se uma espécie de “ponte”. Os dois elementos fixam olhares e fundam os pilares de uma dinâmica momentânea que visa essencialmente a união e conseqüente observação dessa espacialidade entre indivíduos.

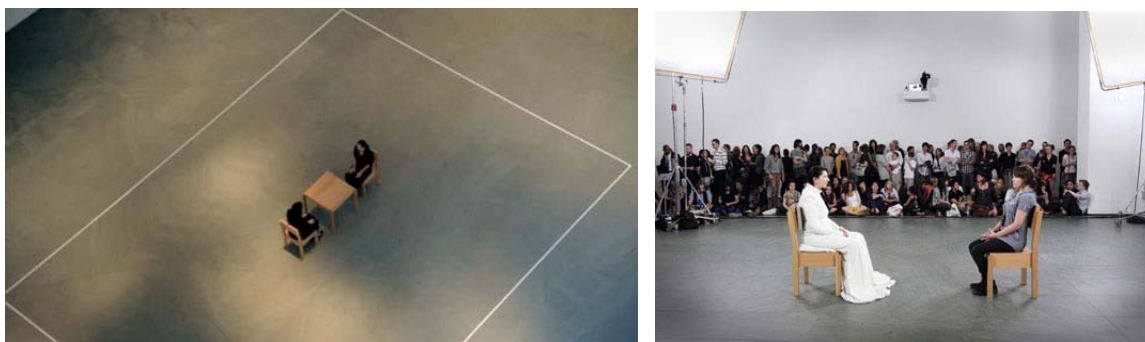


Fig.19 e 20 – Marina Abramovic, *The Artist is Present*, MoMa 2010.

*The artist is Present*³¹ convocou a cada instante a presença de dois corpos em confronto, gerando, para esta obra, um campo artístico observável e paralelamente invisível. (Sempre que um novo elemento ocupa a cadeira dá-se uma ocorrência específica, com temporalidade própria, onde o espaço é vivido física e mentalmente).

³¹ *The Artist is Present* assenta sobre as linhas comuns de *Night Sea Crossing* e outros trabalhos com o denominador comum de um sentar contemplativo (que é dos dados centrais do seu trabalho).

Os seus olhos estão focados mas parecem não ver nada. Olhando para lá do outro, que está diante de si, a sua presença não é uma abstracção, pois o espectador que partilha o espaço com Marina, não observa um manequim, mas uma personalidade. Qualquer acção de um irá sempre condicionar a acção do outro.

Para Bachelard, todo o acontecimento poético é um encontro entre o autor e o leitor. Um encontro genuíno, um cruzamento que coloca a poesia no plano do pertença.

Abramovic proporciona através da sua presença uma entrega da sua “pessoalidade” aos outros, um acto que contém uma poesia do humano, constituindo um desafio à lógica imagética e forçando os limites das estruturas conceptuais daqueles que assistem fisicamente às suas performances.

Proporcionando um encontro com o espectador, Marina levou aquele momento para lá da imagem real. Os conteúdos que perduram desta performance poderão ser descritos, em jeito de memória, como *quando o espaço entre duas pessoas se tornou arte*.

Tal afirmação poderá enunciar-se considerando os elementos constitutivos da obra em questão. Os dois corpos são o que a tornam obra, tendo sido criadas as condições para que ela se desenvolva, num contexto específico das artes plásticas.

Estender a descoberta da paisagem do outro e entender o significado sobre o que une duas identidades distintas, depende da vivência de cada um. Discursos, como o que tem vindo a elaborar Marina Abramovic, apenas vêm reforçar o potencial poético desses momentos.³²

Entenda-se que se procurou compreender como a fenomenologia da percepção descreve a significação natural do sentir, o laço vivido entre o corpo e o mundo, irreduzível a uma qualidade ou a um conceito. Sentir intersubjectivamente passa pela relação do corpo consigo mesmo, que o transforma num vínculo do ser com as coisas. As coisas dão-se ao nosso olhar, e nós damo-nos nesse jogo de reciprocidade.

Segundo Ponty, a visão é o transformador mágico a que os artistas emprestam as suas mãos e o seu corpo, metamorfoseando-a num novo visível. Assumindo a intercorporeidade como tema, o sensível torna-se o registo do encontro, do domínio do entrelaçamento dos vários seres.

³² Registe-se ainda a difusa fronteira entre arte e vida, tema que, para alguns artistas, foi até um enunciado discursivo como Allan Kaprow, conhecido como o “pai” do *happening* do final dos anos 50. Para ele, os acontecimentos do quotidiano, como conhecer alguém, são mais do que um tema de arte: eles são o significado da vida. Kaprow trabalhou para mudar o lugar especializado da zona de arte, conquistando lugares particulares e ocasionais para o efeito. Para ele, a produção de um trabalho artístico requer o esforço de observar e de interpretar o processo de viver. As experiências comuns interessavam-lhe mais do que o significado da arte. Tais entendimentos pretendem reconquistar o espaço/lugar do corpo na vida e colocar a vida na arte.

O sensível não é feito somente de coisas, é feito também de tudo o que nelas se desenha, mesmo do oco dos intervalos, de tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e assumindo a existência da possibilidade de uma ausência.

Usando a geometria cartesiana, em todas as direcções o espaço pode ser distinguido em partes, cujos limites partilhados costumamos chamar "superfícies" e estas superfícies podem ser consideradas em todas as direcções e em partes, cujos limites partilhados costumamos chamar "linhas". Estas linhas podem ser distinguidas, em todas as direcções, em partes que chamamos "pontos". Na lógica da união de dois pontos surge uma recta. Entre dois corpos existe espaço expandido, porque os seus limites não terminam em si mesmos, mas sim naquilo que os seus mecanismos sensoriais alcançam, ou caso estejam a ser observados, naquilo em que o olhar dos outros os une. O espaço entre dois é uma estrutura imensurável. Não existem distâncias absolutas entre nós e os outros.

Um lugar que nos continua sem continuidade, é um espaço de devir de significados.

Esta tentativa de *mapear* o espaço *Entre dois* afasta qualquer coordenada identificável, antes e só, pretende situá-lo no existente, tornando-o referência de uma possível imagem.

I . ENTRE DOIS

2 . LIGAR

No intervalo entre dois corpos há sempre lugar para imagens, uma linha que une de forma diferente, uma forma que os afasta, um devir de sucessivas relações que apetece olhar, desenhar, rasgar, coser, moldar, formar e *desformar* para voltar a construir.

A acção que *liga* duas corporeidades pode potenciar o vir a ser forma.

As formas configuram os espaços em que vivemos, determinam a composição dos objectos à nossa volta e o modo como, com eles, nos relacionamos. As formas e os objectos, que estabelecem relações de volumetria, de distâncias, de aproximação ou afastamento, de dimensão e de escala, para além das razões de funcionalidade que as

determinam, caracterizam e marcam os ambientes em que se inserem e, por conseguinte, a noção e a sensação que adquirimos quando as confrontamos.

O ser homem organiza o espaço que mantém entre si próprio e os outros, bem como o espaço envolvente. A nossa realidade é construída face às diferentes distâncias e pontos de cruzamento com o Outro.

A existência e a experiência podem ser entendidas como uma estrutura configurada a partir da nossa situação relacional no mundo. Neste sentido, o contacto é uma oportunidade de um exercício criativo envolvido com uma capacidade humana de agir, transformar e criar.

A dinâmica fluida dos limites da imagem corporal evidencia-se quando percebemos que, para seres sociais, um objecto nunca é apenas um objecto, mas sempre um mediador de uma relação.

A ideia de *Objecto Relacional* sugere a ligação ao trabalho da artista plástica brasileira Lygia Clark, sendo esta a designação genérica que a artista atribuiu ao seu trabalho desenvolvido durante os anos 60 e 80, no qual culminaram as suas investigações, que envolviam o espectador e convocavam a experiência corporal como condição de realização da obra, ou seja, um conjunto de objectos cuja relação com o espectador não é concretizada pela imagem visual, mas pela própria experiência dos sentidos, que envolve uma acção real.

A visão não é puramente óptica, está ligada à vivência do sentir. Apelar aos sentidos, envolvendo preferencialmente a experiência táctil e a visão, constitui o suporte de uma envolvência comportamental herdeira da “simbologia geral do corpo”, teorizada também pela fenomenologia de Merleau Ponty. Todas as relações dos sentidos se estabelecem, segundo o filósofo francês, no contexto humano. É seguindo esta leitura, que se enquadram duas propostas de Lygia Clark: *Diálogo de Mãos* (1966) e *Diálogo: Óculos* (1968).

A prática artística, com o horizonte teórico do domínio das inter-relações humanas, passa, numa visão macroscópica, por olhar para a vivência *a dois* (basta haver *dois* para existir relação). É sobre o *dois* que se apoia qualquer dialéctica, qualquer esforço, qualquer combate, qualquer movimento, qualquer progresso. O *dois* exprime, portanto, o antagonismo que de latente se torna manifesto, uma rivalidade, uma reciprocidade, uma oposição, que tanto pode ser contrária e incompatível, como

complementar e fecunda. É o motor do desenvolvimento diferenciado. *Dois* é o Outro enquanto que Outro.

Pensar em *dois* é também pensar em “ponte”. No universo dos *Objectos Relacionais* de Lygia Clark, uns foram concebidos para ser descobertos individualmente, outros propõem ser vividos a dois: formas que convocam dois intervenientes a formar uma relação, como é o caso dos exemplos supramencionados, onde a obra não é só o objecto, é também o espaço *entre-os-dois*. A relação entre dois é usada como estrutura que, por sua vez, acciona uma proposta de conhecimento mútuo.

Assim, seguindo estas premissas, a relação com o outro e a intercorporeidade são usadas como tema e como obra. O objecto-ponte inaugura a relação espacial entre dois intervenientes, que são eles também parte da obra (ao mesmo tempo que a obra só existe com eles). A proposta completa-se pela interacção das subjectividades de quem elabora e quem consome, testemunha, que se associa, co-produz, protagoniza, é acto ou é hóspede de uma estrutura.

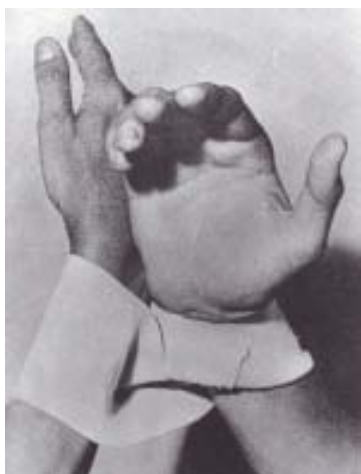


Fig.21– Lygia Clark, *Diálogo de Mãos*, 1966.



Fig. 22 – Lygia Clark, *Diálogo: Óculos*, 1968.

No primeiro exemplo mencionado, *Diálogo de Mãos*, uma fita de *Moebius* elástica ata os pulsos dos participantes que dialogam com movimentos das mãos. Em cada gesto é criada uma arquitectura biológica viva que finda quando a experiência acaba.

O espectador é convocado a utilizar o objecto a partir das instruções inscritas, atribuindo-lhe sempre, no entanto, formas renovadas. Uma mão procura outra mão, toca, foge, envolve, dança. Duas mãos descobrem-se, envolvem-se ou evitam tocar-se. Cria-se a experiência do diálogo entre dois participantes que partilham um terreno comum. Do espaço entre ambos surgiu um novo lugar, uma poética projectada a dois.

Em *Diálogo: Óculos*, dois participantes com óculos captam imagens de si mesmos e do ambiente circundante através de espelhos. Os espelhos possuem movimentos de rotação e através da aproximação e distanciamento, os participantes utilizam a fragmentação visual para estabelecer diálogo.³³

Na sua obra *On touching*, Jacques Derrida conduz uma quase antologia da filosofia do sentido do tacto, inaugurando as suas questões sobre as relações de proximidade, com a seguinte questão: “Quando os nossos olhos se tocam, será dia ou será noite?”³⁴

Quando o tacto e a visão são um só sentido o corpo existe como presente, relembrando a presença do Outro numa relação sensorial ignorada no quotidiano.

Neste caso o participante desloca-se da função de espectador ou da sua actuação para compreender o Outro como sujeito concreto. Os intérpretes descobrem-se a si mesmos, mudando a questão de “como és” ao invés de “quem és”.

*“O corpo frui por ser tocado. Frui por ser premido, pesado, pensado pelos outros corpos, e por ser aquilo que prime, e pesa, e pensa os outros corpos. Os corpos fruem e são fruídos pelos corpos.”*³⁵

O corpo é aqui entendido como lugar de experiência singular não normativa e aberta.

A proposta de Lygia Clark é incorporada no acto e actuada no corpo. Os seus objectos só têm sentido quando “habitados”, quando o público aceita esse lugar de diálogo com a obra e com o outro.

A concepção destes espaços, por si criados, é performativa. O espaço não se significa pelas suas características euclidianas, mas antes, presentifica-se pelas qualidades ontológicas adquiridas pela/na experiência.

Em cada experiência há um corpo ocupado por outro corpo. Há um corpo que é abrigado/confortado por outro. Ambos os corpos, aglutinados, são a solução dum espaço topológico, um espaço-estrutura relacional, onde imperam noções de convergência, continuidade e naturalmente de memória.

A percepção veiculada pelo corpo é ao mesmo tempo um somatório subjectivo e intersubjectivo de experiências. Tal como no mundo fenomenológico de Merleau-

³³ Lygia Clark cria objectos para serem explorados pelo público. O objecto é acrescentado ao corpo como uma extensão, assumindo um triplo paralelismo entre microsensibilidade e a memória do corpo, com a percepção geral, visual, da obra e as concepções simbólicas que elabora.

³⁴ DERRIDA, Jacques. *On Touching – Jean-Luc Nancy*. Stanford University Press, California, 2005, p.2.

³⁵ In_NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Veja, 2000, p.115.

Ponty, o significado destas estruturas surge da intersecção das experiências de “Um” com as do “Outro”.

O trabalho artístico de Lygia Clark representa um momento de ruptura do pensamento visual. Iniciando as suas pesquisas sobre a linha, o fio do espaço e a sua espessura, desdobra o plano, rompe a bidimensionalidade, deixando aberto o espaço ao espectador. Lygia redefiniu a noção de superfície, problematizou a dicotomia entre sujeito e objecto para propôr a experiência da comunicação. Na globalidade do seu percurso, a relação do objecto enquanto matéria atenua-se face à proposição deste enquanto dispositivo promotor da actividade comunicacional.

No seu entender aprofundar o olhar sobre a comunicação e as inevitáveis fronteiras que nos colocamos é criar um espaço de manobra para a percepção dos mais ínfimos detalhes e das nossas mais subtis diferenças.

Nos trabalhos mencionados a poética da intercorporeidade é accionada por uma acção lúdica de dois corpos que são convidados a vivenciar acções específicas, sempre redesenhando aquele lugar *entre-os-dois*.

Entre dois já não é aqui um lugar de contemplação, mas o espaço que possibilita a descoberta da “impressão” do outro.

Diálogo de Mãos e *Diálogo: Óculos* potencializam uma estrutura espacial que evidencia a experiência partilhada.

I. ENTRE DOIS

3. SINTONIZAR

A nossa identidade é atravessada pela experiência do outro, cada ser humano faz parte da construção imagética de outro.

A arte sempre foi um resultado de relações: entre volumes e cores, entre escalas e perspectivas, claros e escuros, tradição e ruptura, realidades e pessoas. Esta última dupla de elementos é responsável por um complexo jogo dialéctico da nossa existência e da expressão artística. A dualidade entre objectos e sujeitos fundamenta as nossas habilidades de comunicação e constitui factores difusos de pré-configuração para o trabalho criativo, seja ele mimético, alegórico ou conceptual.

A representação corresponde à vontade de conter numa imagem um pensamento. Em modo de síntese, representar significa simbolizar.

Os contornos conferidos ao lugar da representação do Eu caminham, numa perspectiva literária, para a noção de autobiografia, em que o relato da experiência singular do indivíduo é levado a cabo por ele próprio. A articulação deste percurso individual com outro (entendido como próximo), estruturam a noção de Espaço Íntimo.

Partir da experiência com o outro, baseando-se em simples modelos de vivência e de referência, não afere mais explorar o “espaço entre dois” mas o “espaço a dois”.

Encontrar conceitos, nos momentos íntimos da vida de um pessoa, e materializá-los, criando uma estrutura de identidade e de pertença, invoca as linhas orientadoras do artista plástico cubano Felix Gonzalez-Torres.

A estrutura formal da sua obra reside na inclusão do eu no outro, elaborando um espaço baseado na intersubjectividade. O artista usa a sua própria experiência de vida, a relação com o seu parceiro como ponto de partida para a formalização de objectos sobre as relações humanas, a mortalidade e o fluxo inevitável do tempo. Na verdade, a totalidade do seu trabalho é uma autobiografia, mas uma autobiografia de dois homens, compartilhada.³⁶

A ideia de “incluir o outro” não é apenas um tema, é essencial para o entendimento formal do seu trabalho, que assenta sobre a linha fecunda da co-existência.

Nas palavras do curador francês Nicolas Bourriaud³⁷, Gonzalez-Torres surge como um criador de formas específicas que se caracterizam essencialmente pela dualidade sem oposição, onde o número dois é omnipresente e nunca é uma oposição binária. Bourriaud define a unidade de base estética de Gonzalez-Torres pelo duplo, onde o sentimento de solidão nunca é representado por um, mas pela ausência dos dois, reservando para o seu trabalho um momento importante na representação do casal. Gonzalez-Torres trabalha sobre o espaço e o tempo de partilha, centrando as suas concepções no conceito que nomeou “*state of togetherness*”.

³⁶ Jane Blocker descreve o discurso poético de Gonzales-Torres como um caso particular de testemunho, no seu texto “ Binding to Another’s Wound: Of Weddings and Witness”, editado por Gavin Butt em *After Criticism, New Responses to Art and Performance*.

³⁷ BOURRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*. Les presses du réel; Dijon,2008.

“No mundo ideal de Gonzalez-Torres, as pessoas não resistem sozinhas, sobrevivem em pares, como parte de um casal unido pelo amor e já não sob perigo de separação prematura causada por uma doença incurável e inexplicável. Aqui a realização corporal refere-se a estar apaixonado, a existir em estado de união, a constituir uma comunidade a dois.”³⁸

O símbolo de união emerge das suas obras quando coloca lado a lado objectos idênticos. A harmonização de objectos iguais reforça a ideia do casal, surgindo alusões ao amor, intimidade e desejo.

A comunhão a dois e a metáfora da dupla presença humana é assim sugerida pelos mencionados objectos em duplicado: duas cadeiras [*Untitled (Paris, Last time, 1989)*]; dois relógios sincronizados [*Untitled (Perfect Lovers, 1991)*]; duas almofadas (*Untitled, 1991*); dois conjuntos de lâmpadas iguais [*Untitled (Lovers-Paris, 1993)*]; dois espelhos [*Untitled (Orpheus, Twice), 1991*], etc.

A co-habitação das formas não é realizada nem em simetria, nem em complementaridade: são duas formas iguais que se dispõem lateralmente e, quando circulares, geralmente tocam-se. Opõem-se, desta forma, ao pensamento dialéctico que atravessa a nossa cultura, marcado pelas dicotomias: margem/centro, homem/mulher, preto/branco, hetero/homossexual.

O casal de Torres não elabora duas realidades heterogéneas ou complementares, complementa-se num estado de harmonia.

A harmonia e a sintonia são particularmente evocadas no trabalho *Untitled (Perfect Lovers, 1991)* não só pelo subtítulo, mas pela estrutura formal e conceptual da obra, onde dois relógios de parede convencionais, iguais, são colocados lado a lado, tocando-se, estando os ponteiros de ambos sintonizados ao segundo.

Os relógios gémeos traduzem a harmonia interior obtida pela redução do múltiplo à unidade. Cada um é repetição do tempo do outro, cada um mede o encerramento do outro. Ambos dependem um do outro para a sua existência, estão ligados na medida em que o movimento de ambos parece contar a história um do outro, construindo assim uma identidade dupla.

Os dois relógios marcam, lado a lado, o passar das horas, desenhando uma roda sincronizada, em paralelo. Tanto na linguagem como na percepção, o tempo simboliza

³⁸ in_SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. Guggenheim Museum Publications; Nova Iorque, 2007,p.143. (Tradução da autora).

um limite na duração e uma oposição entre o efêmero e o eterno. (O próprio tempo é simbolizado pelo círculo com o seu movimento giratório, metaforizando os ciclos da vida.)

A perenidade e a urgência do tempo individual induzidas pela forma do círculo, contrapõem a imagem de conjunto, que remete para o oito, símbolo do infinito.

Os amantes de Gonzalez-Torres são mais do que indivíduos isolados, são um só. Mais do que o cumprimento do encontro entre metades incompletas, dos seres ancestrais descritos no discurso de Aristófanes, no Banquete (ou Simpósio do Amor) de Platão³⁹, aqui afere-se ao potencial de uma comunidade a dois.

Perfect Lovers são uma e a mesma coisa, em total acordo, fundidos a cada etapa⁴⁰. Mas os relógios cujas baterias (coração) operam a um nível unívoco, são também a amarga realidade das relações humanas, mesmo as ideais.⁴¹

Quando fala do seu processo criativo e dos níveis de significado inerentes ao seu trabalho, evoca Rainer Maria Rilke na sua noção “*blood remembering*”, acreditando não ser possível a construção de um trabalho artístico sem a acumulação da experiência de vida do artista. Vê um significado em tudo o que fazemos.

Em diálogo com Nancy Spector para a realização do catálogo da sua exposição individual no Guggenheim em 1995, Felix confessa a inevitabilidade da experiência artística reflectir a complexidade da vivência individual de quem a produz, acreditando que a memória do vivido se introduz no corpo, reproduzindo-se a cada acto.

Embora invisível numa primeira leitura, o artista infunde a sua memória no trabalho, ao introduzir pistas subtis das suas próprias referências, incorporadas nos subtítulos das obras.

Os trabalhos de González-Torres aparecem geralmente nominados como *Untitled*,



Fig.23-Felix Gonzales-Torres, “Untitled”(Perfect Lovers, 1991).

³⁹ PLATÃO, *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*. Guimarães Editores, Lisboa, 1998.

⁴⁰ Pela subtileza da imagem emparelhada, Gonzalez-Torres indica um amor, baseado na homossexualidade, pista da sua própria experiência pessoal. No entanto, demonstra ser relevante para todos os tipos de união, porque, segundo o artista, o amor não é apenas uma complementaridade da diferença, mas sim uma unidade dupla. Para ele, a homossexualidade representa, não apenas um tema discursivo, mas uma dimensão emocional – uma forma de vida que cria formas de arte.

⁴¹ Félix Gonzales-Torres nasceu em Cuba em 1957, viveu e trabalhou em Nova Iorque até à sua morte em 1996, vítima de HIV. O seu companheiro Ross Laycock morreu em 1991, também vítima de HIV.

seguidos de outro nome entre parêntesis⁴². Pelos subtítulos das suas obras conseguimos construir uma narrativa, onde inclui factos como mensagens encriptadas. A narrativa não é um dado da obra em si, mas é sugerida enquanto campo de possibilidades.

A introdução do mundo íntimo no seu trabalho é sempre articulada com o contexto sociopolítico da sua geração. É a fusão entre o íntimo e o social que torna o seu auto-referente, para o espectador, um desafio e desencadeia um envolvimento de reconhecimento e reflexão.

Miwon Kwon descreve este processo e o resultado das suas representações como uma dialéctica dinâmica entre a presença e a ausência, pois se por um lado Gonzalez-Torres nos deixa pistas da sua intimidade, por outro deixa a possibilidade de nos distanciarmos desses subtis elementos. Por isso, o seu trabalho contém a capacidade de desencadear conjuntos de sensações tão distintas.

A permeabilidade entre a representação do seu espaço íntimo e a sua utopia face a uma sociedade ideal, desenham uma metáfora existencialista, onde a angústia da existência é atenuada constantemente pela relação e pela fusão com o outro.

A sua força reside na capacidade de manipular as formas para atingir o cerne da experiência humana, reservando a poética do espaço, pela simplicidade e pureza formal.

Segundo o pensamento do filósofo americano Nelson Goodman, o nosso conhecimento consiste na construção de “versões-do-mundo”.

As versões são sistemas de símbolos que ordenam, classificam e categorizam os objectos do seu domínio, resultado de livres decisões nossas quanto à forma de organizar. Goodman argumenta que, ao pensarmos em qualquer grupo de objectos, enfrentamos sempre várias possibilidades de os organizar. Precisamos de algum esquema ou sistema categorial que nos permita distinguir as diferenças que contam das que não contam, de modo a classificar os objectos numa mesma categoria. Estes esquemas não estão disponíveis na natureza, são construídos por nós. Somos nós quem decide que objectos pertencem a que domínio, havendo várias maneiras de o

⁴² Neste caso, *Untitled*, mente na sua aparente abertura de leitura, indicando, pela dicotomia do título e subtítulo, uma dualidade de intenções.

fazer. A tarefa do artista, do cientista ou do homem comum consiste em organizar e classificar as coisas, construindo versões de mundos.

A versão do mundo de Gonzalez-Torres é muitas vezes traduzida pelo uso de objectos do quotidiano. Os objectos tornam-se parte da sua expressão artística.

A presença dos objectos é um signo da pessoa ou acontecimento a que faz referência, apelando à nossa capacidade de discernimento para encontrar algum indicador de presença humana. O seu objectivo, ao usar material comum da vida diária, passa por desencadear associações mais claras através da simples observação das suas relações espaciais. E embora lhes introduza um nível discreto de antropomorfismo, não pretende nem figurá-los nem usá-los pela sua condição em si, mas pelo seu potencial poético⁴³.

Estes jogos conceptuais com as formas e o discurso criam uma série de possibilidades de interpretação e de comunicação que permitem ao espectador entrar num novo sistema de referências.

Na malha das relações humanas, a forma como nos relacionamos e ligamos é complexa e sempre diferente para cada conjunto. Da relação entre dois elementos emergem múltiplas formas de comunhão.

Perfect Lovers e o conjunto de trabalhos formalmente emparelhados tornam-se forma (para além da sua fisicalidade) pela analogia do encontro de dois seres que encontraram sentido na sua vivência partilhada.

Nesta perspectiva, o “espaço a dois” (como anteriormente o espaço entre-os-dois) surge numa visão macroscópica da co-existência, como uma entidade possível de ser observada, descrita, representada e posteriormente reformulada, a cada leitura do seu referente.

⁴³ No seu trabalho as metáforas objectuais são subtilmente inscritas a níveis imperceptíveis, como por exemplo em “Untitled”(Loverboy), 1990, onde o peso inicial das pilhas de papel corresponde ao peso do artista e do seu companheiro, somadas. Ele recorre a elementos não visíveis para falar de marcas pessoais importantes, (usando, no entanto, imagens isentas de uma identidade reconhecível). O corpo é sempre o seu ponto de partida, uma marca presente, embora nem sempre seja visível como tal. Ele usa objectos como matéria, mas o homem é a sua unidade de assunto.

II . OS OUTROS

1 . SER CONJUNTO

As referências semânticas da entidade verbal *coexistência* remetem para o entendimento de uma vivência partilhada. O prefixo gramatical que precede o vocábulo *existência* aproxima-se da preposição “com”, enunciando uma relação.

A ideia de coexistência poderá ser entendida, de forma generalizada, como uma inevitabilidade da imanência relacional do ser, o que conseqüentemente leva ao entendimento do Homem constituído na convivência com outros e marcado pela consciência da sua identidade social. Neste sentido, traça-se um encontro com a condição humana, enquanto portadora da relação com os outros. (Inversamente esta relação surge como organizadora do existente.)

Trabalhando sobre a filosofia existencialista, Sartre enuncia ser no encontro entre seres que ocorre a identidade e o sentido do humano. A constatação, na filosofia Sartriana, que posiciona o Homem como criador de distâncias e das relações entre as coisas, redimensiona-se face à constatação da existência do outro. O pensamento de Sartre é fundamental para o entendimento de um homem que, retirado da sua definição solitária, passa a ser visto socialmente nas suas relações interpessoais.

No prolongamento da procura de um enunciado teórico sobre as valências da coexistência, retoma-se o discurso de Jean Luc Nancy em *Ser Singular Plural*. Herdeiro de algumas linhas de pensamento de Sartre, Nancy avança com a ideia de que a preposição “com” é uma determinação fundamental do ser.

O complemento gramatical serve de elemento introdutório de um paradoxo sobre uma unidade que se define no múltiplo, isto é, o “com” evidencia a unidade que caracteriza, oferecendo-lhe a inevitabilidade de um complemento. Este paradoxo é evidente no próprio título *Ser Singular Plural*, onde três palavras sem sintaxe determinada formam um termo composto que abarca a ambivalência de um ser construído com os outros, mas salvaguardando a sua individualidade. É pela compreensão desta forma de ser ambivalente que nos aproximamos de um dos conceitos base da filosofia de Nancy: *Ser-com-outro*.

O composto hifenizado aparece transversalmente em várias obras do autor, inserido nos conteúdos de um pensamento que opera sobre a singularidade de cada um, como indissociável de outras singularidades. A palavra “com” não define nem união, nem

soma, apenas uma ligação. Trata um ser singular que implica um plural a partir do qual é distinto.

O ser designado por Nancy com o “com” fere a ontologia, acrescentando significado à palavra e atribuindo-lhe outra sintaxe. Assim, não só ao sentido do ser lhe é acrescido o significado do “com”, mas também acima de tudo o “com” aparece como significado. A arte é indissociável de uma dimensão comum que envolve desde as nossas projecções de relações interpessoais às utopias de uma comunidade ideal.

A incidência do pensamento plástico de alguns artistas sobre a forma como nos relacionamos enquadra o seu maior desenvolvimento conceptual em paralelo às renovadas posições sociais que caracterizam os anos 60 e 70.

Na reflexão sobre um “nós” e um “com” que interroga desde a relação a dois até ao mais vasto complexo social, surgem trabalhos como o *Divisor* da artista plástica brasileira Lygia Pape.

O *Divisor* é um manto branco que propõe a um grupo de pessoas introduzirem as suas cabeças nas diferentes aberturas que o compõem. A manta apresenta-se como uma membrana que limita, separa e divide o lugar de cada um, ao mesmo tempo que une o grupo. Explorando a ideia de um trabalho colectivo, sobre o colectivo, Lygia Pape, focaliza as pessoas como sendo individual e socialmente constituídas⁴⁴.



Fig.24 – Lygia Pape, *O Divisor*, 1969.

Esta leitura reconduz a uma aproximação das considerações introdutórias de uma dialéctica da existência de *Divisão-União*, do paradoxo que nos caracteriza entre a necessidade de solidão e sociabilidade.

Na linha de algumas aproximações conceptuais do *Divisor* que entendem o indivíduo como ser social, mas autónomo em si mesmo, que intervém com a sua singularidade

⁴⁴“O *Divisor* apresenta uma das imagens político-poéticas mais memoráveis dos anos 60: um pano grande, 30 por 30 metros, mantendo unida, mas ao mesmo tempo separada, uma multidão de pessoas cujas cabeças projectam-se através de buracos espaçados a intervalos regulares. Era uma metáfora ambivalente: referindo-se quer a uma atomização, (à massificação do homem, cada um dentro do seu pequeno compartimento); quer à comunidade, o plano está vivo através dos seus movimentos individuais.” Descrição feita por Guy Brett à obra *Divisor*, no seu texto “A lógica da Teia”, In_ *Lygia Pape - Gávea de Tocaia*, Serralves, p.306.

para a determinação de um conjunto, é de referir o trabalho da artista britânica Lucy Orta.

O trabalho de Lucy Orta⁴⁵ parte de um estudo que examina os padrões socialmente estabelecidos dentro de uma comunidade específica, considerando a relação entre os indivíduos e o seu meio envolvente. A artista tem procurado criar conexões, estimular os contactos e pesquisar sobre o espaço colectivo, questionando convenções sociais estereotipadas.

Sendo a sua formação inicial em design têxtil, o tecido enquadra a materialidade da generalidade das suas obras⁴⁶ mas, apesar de em grande parte das suas obras prevalecer a possibilidade do *vestir*, o objecto ultrapassa o que se entende por roupa, aproximando-se de uma arquitectura portátil, situada entre o compromisso social e a imaginação.

A centralidade do corpo permanece como um elemento comum no seu trabalho, enquanto entidade que nos liga uns aos outros. Ela não dedica exclusivamente a sua atenção aos limites do corpo, analisa também os seus processos vitais, como a sobrevivência e a capacidade de coexistir. Lembra-nos que precisamos de outras pessoas a fim de construir o nosso próprio refúgio, que o nosso corpo precisa de outros corpos, desenhando um discurso plástico que interroga e valoriza o espaço individual num ambiente partilhado.

Uma das obras mais representativas do seu trabalho é possivelmente a arquitectura modular de *Nexus Architecture*, resultado de uma pesquisa sobre a noção de acção colectiva, onde tenta criar um espaço simbólico de interacção entre o indivíduo e os seus vizinhos. Materializando a relação entre indivíduos por uma acção física, *Nexus* fala dos nossos relacionamentos, da forma de comunicar e agirmos uns com os outros.

⁴⁵ O discurso plástico de Orta combina a transdisciplinaridade da moda, arquitectura e activismo social. Num trabalho que contém indícios de uma utopia face a uma sociedade ideal, mas cuja realização prática pode ser entendida sobre diferentes níveis de desenvolvimento: I) O projecto inicial surge geralmente de um impulso face a um acontecimento social pouco divulgado; II) Realiza uma pesquisa a nível de design e de materiais que permitam tornar viável a peça; III) Ocorre ao nível das metáforas que elabora a cada trabalho; IV) Cada trabalho de uma série funciona como um mecanismo de um processo em transformação, cada trabalho desencadeia outro trabalho, criando um conjunto de *links*.

Parte do seu trabalho consiste em processos de colaboração, quer com especialistas em diferentes áreas, quer com elementos anónimos da comunidade, pois baseia-se na ideia de que dentro do colectivo todos têm algo importante a dizer.

⁴⁶ No entendimento de Lucy Orta a roupa é um meio de comunicar com os outros e um indicador da nossa individualidade que assegura também protecção e segurança.

Nexus Architecture é uma rede/cadeia construída por diferentes fatos, que visam ser habitados.⁴⁷ A ligação entre os diferentes módulos vestíveis é feita por tubos de membrana flexível que actua como metáfora, para criar uma aliança social. A sua característica principal pode resumir-se no facto de cada um poder ser conectado ao próximo de modo a criar uma serpente de pessoas, unidas por uma espécie de cordão umbilical gigante, anexado com um *zipper* na barriga do uniforme, que se liga na secção posterior do próximo. É um equipamento-estrutura que pode ser infinitamente estendido, envolvendo centenas de pessoas, ou pode ser limitado a um conjunto de indivíduos.⁴⁸

Estas construções, onde proliferam apêndices, sugerem o seu entendimento como “links sociais”, que unem pessoas diferentes, individuais, a uma entidade auto-suficiente que simboliza o poder de um corpo colectivo em detrimento do isolamento. Lucy Horta criou um organismo simbólico que se liga aos demais numa intervenção física e visual.



Fig.26 - *Nexus Architecture*, Nexus Type, 2001.

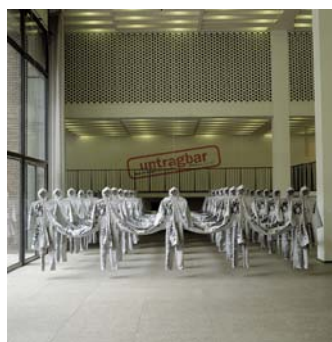


Fig.27 - *Nexus Architecture*, Uyuni Salt Desert, 1998.



Fig.25 – Lucy Orta, *Nexus Architecture*, Köln, 2001 .

A criatura conectada que habita o corpo de *Nexus* é um ser expandido em direcção ao outro, que Andrew Patrizio, no texto *Bridges and Doors: Some Thoughts on Lucy Orta's Connector Project*⁴⁹, equipara às palavras de Georg Simmel, mostrando que cada um é uma ponte e uma porta para os outros.

“Porque o homem é o ser de ligação que deve sempre separar, e que não pode religar sem ter antes separado - precisamos primeiro conceber em espírito como uma separação a existência indiferente de duas margens, para ligá-las por meio de uma ponte. E o homem é de tal maneira

⁴⁷ Os fatos variam, desde uniformes semelhantes aos usados na indústria aos uniformes brancos usados por activistas em protestos ambientalistas, à sua construção com tecidos locais do lugar onde a exposição ocorre.

⁴⁸ “Nexus” tem sido repetida várias vezes, porque os seus resultados são sempre diferentes consoante as pessoas e lugares envolvidos. O projecto tem vários níveis, dependendo da audiência a quem é dirigido. Fazem parte do projecto workshops, intervenções publicas, dança, etc.

⁴⁹ Disponível em: [http://www.studio-orta.com/media/text_16_file.pdf].(Consultado a: 20/4/2010).

um ser-fronteira, que não tem fronteira. O fechamento da sua vida doméstica por meio da porta significa que ele destaca um pedaço da unidade ininterrupta do ser natural. Mas assim como a limitação informe toma figura, o nosso estado limitado encontra sentido e dignidade com o que materializa a mobilidade da porta: quer dizer com a possibilidade de quebrar esse limite a qualquer instante, para ganhar a liberdade.”⁵⁰

Nós somos por natureza sempre conectados e separados, assim um dos aspectos característicos dos módulos lineares do conector é valorizar não só a capacidade do indivíduo se ligar a um conjunto, como ter a possibilidade de se desconectar da sequência. *Nexus* enfatiza os valores sociais de partilha e conexão, pela simbologia da união.

A existência do objecto enquanto obra requer a participação física dos indivíduos e a sua respectiva acção colectiva. Pelo uso de um simples *zipper*, Orta cria a possibilidade de construir uma ligação física entre indivíduos, evidenciando algo que possam ter em comum, onde o membro conector assegura a metáfora visual do “com”.

O “com” ultrapassa a sua essência de preposição e assume a sua relação como prefixo de *Comunidade*, mantendo-se neutro, não sendo nem comunhão nem atomização, somente partilha de um lugar e de um contacto com outros.

A lógica de coexistir constrói-se na fenomenologia banal de conjuntos de pessoas organizadas e por organizar.

Nada é mais comum do que “estar”, sendo essa a evidência da existência. Nada é menos comum do que o ser, essa é a evidência da comunidade. Estas são palavras retiradas a Nancy quando procura enunciar a ideia de *Ser em Comum*.

Segundo Nancy: *“Ainda assim, não se pode criar um mundo apenas com átomos. Tem de existir clinamen (um desvio). Tem de haver uma tendência ou uma inclinação de um em direcção ao outro, de um pelo outro, ou de um para o outro. A comunidade é, pelo menos, o clinamen do indivíduo.”⁵¹*

Para ele, viver em comunidade não significa dividir qualquer substância comum. Entende a comunidade como um termo activo, elaborando um pensamento sobre esta

⁵⁰ in SIMMEL, Georg, *Bridge and Door* (p.5), lido em [http://www.scribd.com/doc/28055369/A-Ponte-e-a-Porta-Georg-Simmel]. (Consultado a: 20/5/2011).

⁵¹ in NANCY, Jean-Luc, *The Inoperative Community*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London: 2008, p.3. (Tradução da autora).

como algo sem forma, como a invenção de algo a reinventar permanentemente, pensa a ontologia da comunidade a partir do “com”.

As contradições que levaram a filosofia a repensar a ontologia do comum e as relações interpessoais, influenciam a reconfiguração da experiência artística.

A gestão das distâncias entre nós enfrenta fracturas num mundo em desenvolvimento, recodificando-se a cada instante na comunidade activa dos seres comunicantes.

São essas fracturas que a experiência artística coloca em evidência, interrogando e reflectindo sobre os modos de endereçamento ao outro.

Questionar as ligações que estabelecemos uns com os outros foi o ponto de partida da exposição intitulada *Apart we are Together*, comissariada por Victoria Lynn, que decorreu entre Fevereiro e Maio de 2010, em Adelaide, na Austrália, integrada no festival *Adelaide International 2010*.

Lucy e Jorge Orta (seu companheiro de vida e de alguns trabalhos) foram alguns dos artistas convidados, contribuindo para o evento com um conjunto de trabalhos representativo de um discurso sobre o humano que procura na partilha uma forma de sobrevivência.

Redefinir um lugar e procurar entender algum tipo de relação que mantém um grupo de indivíduos em contacto, parece ter sido a resposta das propostas dos artistas intervenientes nesta exposição.

As obras expostas resultaram de um conjunto de discursos marcados por um manifesto impulso de conexão, quer seja com uma pessoa, um lugar ou um estado do ser.

Diferentes pontos de vista mostram como alguns artistas, hoje, estão preocupados com as manifestações renovadas dos sentidos de ligação.

O título escolhido para a exposição, *Apart we are Together*, faz referência ao poema em prosa *The White Water Lilly*, do simbolista francês Mallarmé⁵², escrito em 1897. A mesma expressão que Jacques Rancière usa, como ponto de partida, para o seu ensaio *Aesthetics Separation, Aesthetics Community*⁵³ editado no seu livro *The Emancipated Spectator*. A chave central do ensaio investiga as noções de comunidade e separação,

⁵² Mallarmé, como poeta, é uma importante referência nas poéticas do “ser em comum”.

⁵³ *Aesthetics Separation, Aesthetics Community* - in_RANCIÈRE, Jacques, *The Emancipated Spectator* (trad.Gregory Elliot). Verso: London, 2009

através do significado das palavras contidas na paradoxal expressão, retirada do poema.

O discurso de Rancière tece um terreno comum entre o poema e a política da arte contemporânea que gira em torno do vínculo social.

Repartindo o entendimento da expressão em três proposições distintas, o autor comenta a possibilidade do isolamento individual dentro de uma multidão e a possibilidade de estar separado em grupo, numa relação com a vida nos subúrbios das grandes cidades e com algumas intervenções artísticas que se têm realizado.

O autor entende que a acção humana está ligada através de um tecido sensorial comum e que é a partir desta partilha do sensível que se define a forma de estarmos juntos.

O papel do artista passa por tecer um novo tecido sensorial, rasgando as percepções que constituem o tecido da experiência comum. Rancière atribui ao artista a possibilidade de deslocar a divisão do visível, inventando novos problemas, construindo entre os sujeitos implicados caminhos que apontem para outros mundos possíveis, para a construção de novas formas e consequentemente novas denominações do comum.

A expressão “à parte, estamos juntos” abre espaço para um conjunto de possibilidades de uma outra forma de pensar a forma como hoje estamos ligados (que compreende o uso das tecnologias de comunicação).

Victoria Lynn retomou a expressão para definir o seu itinerário, acrescentando à leitura do paradoxo um universo emocional posicionado na ambiguidade das sensações de que por vezes nos sentimos à parte quando estamos em grupo ou, pelo contrário, quando sentimos a pertença de outros, mas permanecemos isolados.

Os onze artistas cujo trabalho foi apresentado na referida exposição responderam com o seu universo formal ao desafio. Neste sentido *Ser-Conjunto*, os *Outros* ou qualquer vocábulo usado para designar uma entidade social que se estabelece por inúmeros significados é sempre uma forma em aberto.

Ao pensamento plástico que encontra como referente a ligação entre indivíduos como um espaço simbólico, cabe a enunciação de novos problemas e consequentemente encontrar novas imagens neste espaço, sempre disponível, por recodificar e conotar.

II. OS OUTROS

2. EM CONJUNTO

“A telefonista disse, Vou ligar, é um anúncio corrente das telefonista, lugar comum da profissão, e contudo são palavras que prometem consequências tanto para o bem como para o mal. Vou ligar disse ela, indiferente ao destino que utiliza os seus serviços, e não repara que está a dizer, Vou juntar, apertar, prender, atar, liar, fixar, unir, aproximar, vincular, relacionar, associar, na sua ideia somente se trata de pôr em comunicação duas pessoas, mas esse mesmo simples acto, observemo-lo nós, já transporta consigo riscos mais do que suficientes para que não o cometêssemos com leviandade.”

História do Cerco de Lisboa, José Saramago⁵⁴

O modo como nos relacionamos e nos organizamos elabora o tecido social, onde o convívio é entendido como um elemento produtivo e construtivo do indivíduo e do grupo, e a comunicação o seu elemento aglutinador.

Pensar uma forma de viver “em Conjunto” transporta geralmente o programa utópico de uma unidade com um fim comum que visa a harmonia dos seus elementos e que o imaginário ocidental tem alimentado através da promessa de uma comunidade universal idílica, perdida no passado ou em conjectura num futuro próximo.

As reflexões anteriormente citadas de Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière colocam a ideia da comunidade em discussão, através do entendimento de um “comum” que ultrapassa o princípio unificador.

Desiludido com as limitações do projecto modernista, que procurava uma representação social figurada pelo sonho de um corpo colectivo, Jean-Luc Nancy tenta compreender a comunidade para além de uma essência produzida colectivamente. O filósofo situa o estudo do “comum”, distinto de uma propriedade antropológica ou associação em torno de interesses, recorrendo aos vocábulos compostos “ser com” e “ser junto” que pré-figuram a ideia da palavra, para colocar a hipótese segundo a qual apenas pela exposição de uns aos outros, de uns com os outros, o comum pode ocorrer. O comum é colocado como não sobreposto ao existente, não possuidor de uma consistência própria, mas como uma propriedade intrínseca da coexistência. Pertencendo a muitos ou a todos, colabora com o “entre”, como zona indecisa, entre o próprio e o impróprio.

O comum, enquanto objecto de reflexão, é abordado também por Jacques Rancière, no seu texto *A Partilha do Sensível*⁵⁵, como o conjunto de formas que definem aquilo que podemos perceber, como podemos dar nomes àquilo que percebemos e a

⁵⁴ in_SARAMAGO, José, *História do Cerco de Lisboa*. Editorial Caminho: Lisboa, 1989.

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política – A Partilha do Sensível*. Dafne Editora: Porto, 2010.

maneira como o podemos pensar, isto é, pela configuração daquilo que é perceptível e sentido, implicando o visível e o invisível.

O conceito nominal do texto é exposto como um sistema de evidências sensíveis que alicerçam a experiência comum, o modo como estamos juntos e distribuição das formas de participação dos indivíduos na sociedade.

Nas palavras de Rancière, a partilha do sensível é um modo negociado de visibilidade⁵⁶ que coloca o indivíduo, em função daquilo que faz, a tomar parte do comum. Ele coloca a ambiguidade dentro da partilha enunciada: a participação em um conjunto comum e inversamente a sua separação e distribuição. Isto significa que o comum não é colocado num plano geral de igualdade e identidade entre membros, mas entendido como algo a ser construído constantemente.

A reterritorialização do comum introduz a reorganização da ideia de ser/estar em conjunto como uma construção contínua que encontra no território multidisciplinar da arte contemporânea um campo fértil de inspirações.

O subcapítulo anterior da presente dissertação procurou evidenciar e conotar a ligação entre indivíduos como um espaço simbólico. A inclusão da referência ao comum como um potencial construtivo empurra a procura, dentro das práticas artísticas contemporâneas, para propostas que investem na interiorização dos modos de relação e da organização da comunicação, como discurso.

O espaço no qual nos colocamos e movemos, uns em relação aos outros, perdeu contornos precisos. As distâncias mensuráveis entre pessoas e a sua forma de interação, descritas na ideia de *Proxémia* de Edward T.Hall, são transtornadas pelo excesso de potenciais formas de comunicação. O “entre nós” transbordou as linhas descritíveis e esse lugar instável tornou-se um elemento produtivo dentro do discurso de alguns artistas e uma preocupação manifesta do pensamento geral em arte, exibido nos debates abertos pelas grandes exposições internacionais dos últimos anos.

Declaradamente colocando em evidência a convivência como uma forma por organizar, a 27ª Bienal de S.Paulo⁵⁷ foi apresentada ao público, em 2006, sob o título *Como Viver Junto*. Lisette Lagnado, curadora da Bienal, apropriou-se do título do

⁵⁶ A visibilidade nesta partilha está directamente relacionada com as características de cada actividade. As formas de visibilidade das práticas da arte são aquilo que elas fazem face ao comum.

⁵⁷ A 27ª Bienal de São Paulo ocorreu entre 7 de Setembro e 17 de Dezembro de 2006.

seminário organizado entre 1976/77, pelo filósofo francês Roland Barthes, no Collège de France, utilizando os conteúdos temáticos do seminário e o *Programa Ambiental* do artista brasileiro Hélio Oiticica para desenhar a plataforma conceptual do seu projecto⁵⁸.

Sumariamente, *Como Viver Junto* recoloca a interrogação: como pensar a relação do sujeito com o outro?

Roland Barthes⁵⁹ colocou como questão o “Viver Junto” entre a solidão e a comunidade, numa tentativa de imaginar uma topologia das distâncias e da proximidade. O autor apresenta a utopia da ideia de “Viver Junto” através do vocábulo que ele próprio requalifica “Idiorritmia”.

Composta de *ídiós* (próprio) e *rhythmós* (ritmo), a palavra remete para o ritmo que cada um possa ter dentro de uma comunidade. Pensada a partir do quotidiano, é a tentativa de conciliar a vida colectiva e a liberdade de cada um, a solidão e a sociabilidade do grupo, a partir do uso do tempo. Um viver junto que não se estabelece na homogeneidade, mas que permite várias modalidades de encontro, que se desregula e se engendra na fluidez aleatória dos tempos e dos episódios.

Como Viver Junto surge na formalização de uma distância idealizada, uma distância penetrável que situa o discurso da Bienal numa reflexão sobre a vida colectiva em espaços partilhados.

A curadoria da Bienal procurou artistas que tivessem como tema central no seu trabalho a questão dos limites, fronteiras e a incorporação das diferenças na esfera da vida quotidiana.

A imagética proposta encenou uma parábola da coexistência, cuja capacidade de integração permitiu um amplo espaço para diálogos e para a interrupção de novos

⁵⁸ O itinerário escolhido foi construído sob a tentativa de responder a uma das questões centrais do seminário: “A que distância me devo manter dos meus semelhantes para construir com os outros uma sociabilidade sem alienação?” e o desejo de actualizar as propostas da obra conceptual de Oiticica, que convocou o espectador a sair de uma atitude passiva e interagir com a obra e cuja herança utópica visa encontrar na arte um convite para actualizar a visibilidade e legibilidade do mundo (re)interpretando-o.

⁵⁹ O Curso intitulado “ Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços quotidianos” dirigido por Roland Barthes na cadeira de Semiologia Literária, ocorreu de 12 de Janeiro a 4 de Maio de 1977. Os conteúdos das aulas foram editados posteriormente. (BARTHES, Roland. *Como Viver Junto* - Simulações romanescas de alguns espaços quotidianos. Martins Fontes. São Paulo, 2003)

No seminário, Barthes explora um universo particular do viver junto através de grupos muito restritos (sociedades, mosteiros, famílias, etc). A sua pesquisa constitui um mote de arranque de reflexão para diferentes situações, deixando aos alunos e ao leitor o papel de pensar e elaborar sobre os temas propostos.

sentidos, onde nem todos os artistas entenderam o viver junto como algo necessariamente harmónico.

A troca de olhares com o outro ou a distância geográfica que nos separa do nosso vizinho pode ser o ponto de partida para pensarmos o significado da vida colectiva.

A proximidade física alcançada pela configuração da vida moderna e contemporânea não significa a intensificação dos laços sociais. A emergência da tecnologia veicula a partilha da interactividade que tem vindo a crescer exponencialmente, evidenciando o desejo colectivo de criar novas áreas de convívio e novos tipos de transacção. Neste sentido, as delineações geográficas de corpos próximos que não efectuem uma comunicação construtiva entre si e a complexa malha do *Em Conjunto*, que transporta a inevitabilidade dos apêndices tecnológicos, evidenciam a reorganização de uma ideia de interactividade.

O trabalho de Marcelo Cidade⁶⁰ é um exemplo que coloca em evidência o reenquadramento das linhas de comunicação como forma emergente dos novos códigos de interacção social.

Insatisfeito com a aparência bem organizada dos ambientes geridos e administrados socialmente, as suas obras investem na desestruturação dos espaços, valores e objectos neles dispostos. O seu trabalho move-se continuamente entre o âmbito social e o subjectivo. Actuando em duas frentes paralelas, parte da vivência das ruas dos sujeitos e dos valores que nela circulam e coloca-os dentro do universo expositivo, ao mesmo tempo que trabalha no espaço físico da rua, interferindo esteticamente na esfera pública.

Para a 27ª Bienal de S.Paulo, Marcelo⁶¹, concebeu um projecto intitulado *Fogo Amigo*, que consistia na efectivação de uma interferência nos hábitos excessivos da comunicação à distância. Para a sua concretização, distribuiu bloqueadores de telemóvel pelo circuito da bienal, criando *Ice spots* de comunicação em determinados

⁶⁰ Nasceu em São Paulo em 1979. Vive e trabalha em São Paulo.

⁶¹ Para além de *Fogo Amigo*, Marcelo apresentou mais dois trabalhos: *Direito de Imagem*, que consistia na implementação de falsas câmaras de segurança feitas de papel cartão ao longo da exposição criando um falso sistema de segurança e *Escada Parasita* uma crítica à funcionalidade perdida de alguns elementos arquitectónicos deixados no cenário urbano, em detrimento do crescimento descontrolado da cidade .

Marcelo Cidade situa, como referências, o trabalho de Hélio Oiticica e as considerações situacionistas de Guy Debord.

O artista constrói a sua própria linguagem, com grande liberdade no uso dos recursos estéticos, efectivada na permanente experimentação e na apropriação específica do espaço social urbano.

A sua obra resulta de um fascínio pelo quotidiano e de um olhar activo que não procura seguir o fluxo das coisas, mas interrompê-lo.

lugares. O seu objectivo era a discussão directa, sem a mediação da tecnologia e, ao mesmo tempo, forçar as pessoas a alterar o seu percurso, criando diferentes rotas de locomoção em função da procura de um sítio onde o dispositivo funcionasse.⁶²

Este trabalho, praticamente invisível, veicula como ideia uma agressão na comunicação com a finalidade de problematizar a interactividade.

Fogo Amigo poderá ter passado despercebido para muitos visitantes da exposição, mas a sua pertinência irrompe da dependência que temos dos aparelhos móveis. A ideia do artista não era ver a exposição sem ser interrompido, mas sim que a pessoa fosse interrompida pela exposição.

A ironia do título (como também acontece com as outras obras) é uma apresentação subtil de um pensamento crítico que procura um sentido mais profundo da superfície das coisas, nos espaços invisíveis, desprezados e inviáveis para consumo.

O seu discurso desconfia de uma sociedade onde todos encontram a ilusão de uma interactividade democrática e, dentro desse registo, vai referindo problemas de sociabilidade. Daí a chave do seu trabalho consistir na proposta de uma nova leitura e de uma nova relação com os espaços colectivos.

A defesa do potencial da arte para transformar o espaço social e as relações humanas é um dos objectivos da tese do curador francês, Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional*⁶³.

Muito embora as considerações tecidas por este autor fiquem aquém daquilo sobre o que se predispõe reflectir, dadas algumas limitações teóricas e uma alienação elitista inscrita no seu discurso face ao que se pode entender por espaço social, a globalidade do texto encontra aqui um momento específico de referência, dadas as suas implicações com o discurso da Bienal.

⁶² Inicialmente, o artista pensou em colocar os bloqueadores dentro de objectos idênticos aos postes urbanos das antigas comunicações, mas efectivou o projecto em pequenas caixas distribuídas pela bienal.

⁶³ A teoria de Bourriaud propõe-se como texto para uma nova geração de artistas em meados dos anos 90 e é publicado pela primeira vez em França em 1998, face à emergência dos discursos sobre a comunidade e as práticas colaborativas na arte.

Bourriaud define a *Estética Relacional* como uma maneira de se abordar a produção desse período, pois acredita que o conjunto de artistas que refere (Felix Gonzalez-Torres, Phillipe Parreno, Rirkrit Tiravanija, etc) são o reflexo das preocupações de uma geração cujo discurso são respostas às profundas transformações sociais.

O discurso proferido no enunciado da *Estética Relacional* enquadra a defesa do processo, da performatividade, dos contextos sociais, contextualizando-o o papel da obra de arte em formas de viver e modelos de acção dentro do real existente.

Em linhas gerais, poder-se-á dizer que a arte relacional está vinculada ao trabalho de artistas que propõem momentos ou objectos que proporcionam uma sociabilidade acrescida.

Segundo Bourriaud, eles não estão ligados entre si por qualquer estilo, tema ou iconografia, mas sim pelo facto de observarem, dentro de uma mesma área prática e horizonte teórico, a esfera das inter-relações humanas e o seu contexto social, mais do que um espaço simbólico.

Essa preocupação é muito próxima daquela proposta pela 27ª Bienal de São Paulo, *Como Viver Junto*.⁶⁴

O território de contaminação entre os propósitos curatoriais da Bienal e as considerações de Bourriaud, pode ler-se na ideia proferida pelo autor quando afirma que *“Reinventar a ideia de pluralidade significa reinventar formas de estar junto”*, evidenciando uma estreita relação entre os regimes da arte e as formas de comunidade. Mas, se Lisette Lagnado propõe a ideia, aceitando a metáfora e a reinterpretação subjectiva do discurso, Bourriaud insiste na utopia realizada pela sua teoria que apresenta a arte como uma forma directa na vida e na comunidade.

Bourriaud defende a tese de que, no momento em que a comunicação virtual ultrapassa os contactos humanos, a arte permanece um terreno rico de experimentações sociais, sobrevalorizando microutopias de proximidade e microterritórios relacionais. Assim, contextualizando o tempo presente na alienação da interactividade vivencial como resultado de um sistema económico que gradualmente nos priva dessa experiência, valida a possibilidade dos modos de representação poderem rematerializar essas funções e processos que se têm vindo a tornar mais abstractos cada dia. Dá ao artista a possibilidade de potencializar essa experiência a ser vivida.

Esta teorização da arte, voltada para a constituição de modelos de sociabilidade, é criticada por Rancière, que não compreende o restaurar as falhas do vínculo social, dentro do pensamento estético.⁶⁵

⁶⁴ Alguns dos artistas citados por Bourriaud fazem parte das escolhas da 27ª Bienal de S. Paulo. Além disso o curador francês esteve presente como orador num dos seminários que ocorreram durante o período da exposição, centrados na discussão dos valores da prática artística apresentada na mostra, organizados pela co-curadora Rosa Martínez.

⁶⁵ Rancière coloca a arte num regime sensível específico que constrói novas relações entre o visível e o seu significado, que produz ficções ou relações inéditas entre regimes heterogêneos do sensível, *uma actividade que*

Também Claire Bishop em *Antagonism and Relational Aesthetics*, um texto teórico que apresenta o contexto da interactividade na arte como uma especificidade da produção contemporânea, reflecte sobre as linhas de pensamento de Bourriaud, questionando a leitura do artista como mediador social. Face ao entendimento da *Estética Relacional* como uma produção experimental de novos modelos de laços sociais, Bishop questiona se o grau de eficácia da obra ultrapassa a estética e se torna mensurável pelo grau das relações estabelecidas.

Bourriaud procura certamente manter o seu discurso dentro do pensamento estético mas, pelo facto de não reconhecer a dialéctica que a heteronímia das suas posições abarca, cerca-se de pressupostos questionáveis e parece tornar-se o ideólogo dos seus efeitos. A fragilidade de algumas considerações desta teoria colocam-na numa posição repartida, que ora pode ser lida como um manifesto que acredita oferecer uma nova caracterização das práticas artísticas contemporâneas e uma nova configuração dos seus termos, dentro de um universo que privilegia as relações interpessoais, ou considerada como uma estétização das relações. No entanto é importante reafirmar a valorização do seu discurso, dentro de um universo teórico específico, que muito se aproxima das propostas plásticas que têm vindo a ser referenciadas nesta pesquisa. Sendo também que, apesar de criticado⁶⁶, Bourriaud apresenta ideias relevantes para o enquadramento do pensamento da prática artística recente.

Ao aferir algumas determinantes macro-sociais, que considera terem afectado de forma significativa a produção artística dos anos 90, enfatiza primeiramente a influência da tecnologia e a sua conseqüente interferência nas nossas relações sociais.

constitui um novo tecido social, de formas de vida em comum que se relacionam com a vivência partilhada, mas colocando sempre o fazer artístico distinto da racionalidade utilitária.

⁶⁶ Outras situações têm apontado a fragilidade teórica de algumas posições da Estética Relacional.

Embora reivindique constantemente um vínculo social nas suas propostas, Bourriaud reconhece que o que ele procura nas obras dos artistas que enquadram a arte relacional foge à preocupação da mudança de um sistema ou à insatisfação com o processo de distribuição do sensível. O vínculo social é estabelecido sobretudo ao nível do convívio.

O convívio e a estética do encontro constantemente referida ao longo do texto ignoram o sistema extremamente hierarquizado e elitista dos espaços e do público que tem acesso às referências plásticas de Bourriaud. A estética relacional profere uma utopia de conjunto, ignorando que quem frequenta estas exposições é um grupo muito restrito.

Bourriaud propõe uma leitura da produção contemporânea que não se esconda atrás da história da arte, assente nos domínios do presente. Mas a precariedade histórica, que Bourriaud viu inicialmente como uma virtude, é-lhe muitas vezes apontada como uma limitação. Nomeadamente nesta proximidade com os domínios da Bienal de S. Paulo, é criticado por Lisette Lagnado quando esta afirma que a obra, o pensamento e a teoria inventiva de Hélio Oiticica, que serviu para conceber o projecto da 27ª Bienal, é fundamental para se pensar sobre troca e interactividade no campo das artes. No entanto, Bourriaud não pronuncia qualquer referência a Hélio Oiticica nem mesmo na bibliografia, crítica incontornável ao carácter inovador que Bourriaud anuncia e à pesquisa superficial sobre os contextos que veicula no seu discurso.

O fluxo constante da informação abriu o espaço virtual, colocando a possibilidade de uma comunhão existencial dentro de uma rede de trocas que exclui a necessidade da presença física do outro. O universo da comunicação contemporânea tornou-se uma realidade abstracta. Os actos comunicacionais têm-se tornado cada vez mais invisíveis e imateriais. Sabemos que coexistimos com uma rede infinita de comunicações, mas só estamos cientes dela através dos seus efeitos.

A rede de comunicação mantém e mostra a organização dos sistemas sociais, se considerarmos que esses sistemas são formados por interações recorrentes.

Assim, questionar a organização da comunicação como forma, conteúdo ou significado, pode entender-se como um lugar pertinente para reflectir o estar em conjunto.

O artista plástico argentino Mariano Sardón⁶⁷ apresentou um projecto no espaço da Fundação Telefónica de Buenos Aires que propõe pensar os processos tecnológicos a partir de uma atitude reflexiva e estética.

Telefónias (iniciado em 2004) partiu das dinâmicas ocultas dos actos comunicativos e o seu objectivo era materializar a dinâmica invisível das comunicações digitais que passavam pelo espaço da central telefónica através de configurações visuais e sonoras construídas com a interferência das comunicações em tempo real.

A tecnologia digital colocou um fosso entre o fenómeno da percepção e o processo comunicativo e, ao mesmo tempo, levou à massificação do acesso a estes sistemas que foram muito facilmente assimilados na vida quotidiana. Uma quantidade imensa de eventos ocorre simultaneamente. Tempo e espaço são divididos em fenómenos intangíveis que nos rodeiam e nos iludem ao mesmo tempo.

O espaço da central telefónica posiciona a organização de um sistema de comunicação que conecta um vasto número de usuários e todos os tipos de telecomunicações. A informação flui pelos sistemas de funcionamento do edifício, como se do sistema nervoso de um organismo vivo se tratasse.

O projecto de Mariano Sardón propõe repensar os processos da central, a fim de perceber uma dimensão da vida quotidiana, onde a interacção diária com grandes

⁶⁷ Mariano Sardon nasceu em Bahia Blanca, Argentina. Iniciou os seus estudos em Física e posteriormente licenciou-se em Artes Plásticas na Akademie Für Internationale Kunstbildende Salzburg, na Áustria. O seu trabalho posiciona a confluência das suas formações artísticas e científicas, desenvolvido no sentido de incorporar os paradigmas científicos, tais como sistemas dinâmicos complexos, autómatos celulares, redes e algoritmos de auto-organização.

volumes de dados é uma constante. Para isso, perspectivou dar forma e som aos eventos electrónicos dos quais não temos consciência.

Inserido no conjunto instalativo *Telefónias, Persitáltica* (fig.28 e 29) é uma peça construída por cinco mil metros de tubos de plástico, que veiculam circulação de água. Para a sua construção, Sardón montou um sistema que faz a interface da central com duas bombas de água atreladas a centenas de canos de plástico coloridos. Cada ligação telefónica feita na cidade emite um impulso eléctrico para as bombas que, por sua vez, forçam por pressão hidráulica a movimentação de uma porção de água dentro das mangueiras. Os impulsos digitais são transformados em impulsos analógicos palpáveis, criando assim um sistema de visualização de dados. Torna visível um sistema de comunicação invisível.

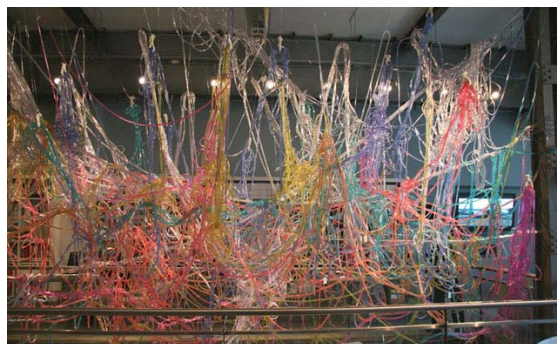


Fig. 28 e 29 – Mariano Sardón, *Persitáltica*, 2008.

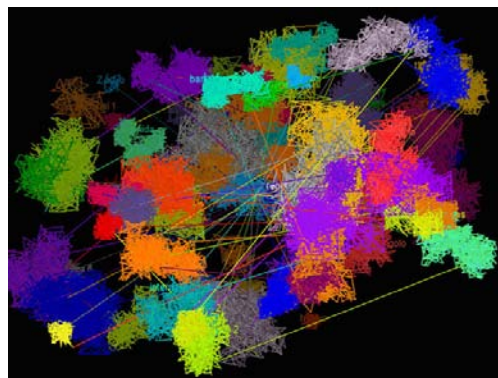
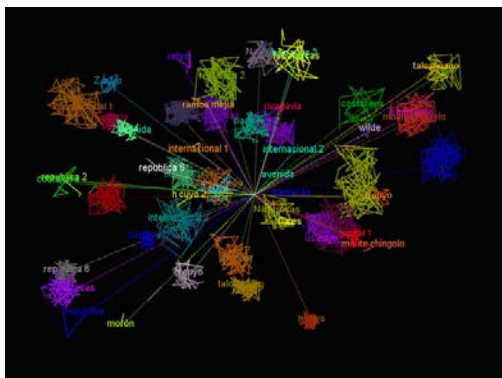


Fig. 30 e 31 – Mariano Sardón, *Abaco*, 2007.

Abaco (fig.30 e 31), uma outra obra, é um dispositivo criado informaticamente que emite, em tempo real, o número de chamadas processadas pela central telefónica, através de uma imagem genérica. Cada chamada processada desenha uma linha em ângulo agudo a partir da linha anterior. A cada cinco minutos a imagem é actualizada e uma nova estrutura surge, de acordo com o volume de tráfego. A peça foi concebida

para estudar e mostrar uma representação do trânsito telefónico por meio de uma estrutura de linhas e cores que se constrói constantemente.

O desenvolvimento destas obras é uma variável dependente de milhares de pessoas que, nas suas casas e locais de trabalho, constroem as propriedades deste universo virtual. Todos os habitantes da cidade de Buenos Aires, que usavam ligações, participaram neste trabalho, mesmo sem perceberem.

Esta prática permite-nos ver uma estrutura por trás de um vasto conjunto de dados aparentemente aleatórios, uma arquitectura virtual das ligações de uma cidade. Neste sentido, a criação da obra plástica, que é normalmente associada com a subjectividade e a introspecção surge construída no mundo interconectado de comunicações.

Telefónias aparta-se de qualquer juízo crítico, mas oferece-nos uma visão estética do mundo tecnológico invisível em que vivemos.

A premissa de “caracterização de relações pessoais” a partir da quantificação da comunicação poderia surgir como possibilidade de leitura e análise das obras supramencionadas, mas é o uso da rede comunicacional e do fluxo de comunicações, como material plástico, que é aqui sublinhada, como referência no acompanhamento de uma reflexão sobre a ênfase da produção artística na dinâmica das relações pessoais.

No estudo das tecnologias de comunicação como objecto, e na sua correlação com a prática artística o “ser-conjunto”, aparece como tema central.

Mariano Sardón e Marcelo Cidade foram dois exemplos escolhidos de entre outros artistas em cujo trabalho os diversos processos de comunicação são geralmente evidenciados e requalificados, na sua dimensão tangível, como instrumentos que servem para ligar indivíduos e grupos humanos. Os seus trabalhos pensam a interacção social e colocam a interactividade com o espectador dentro da experiência estética.

De novo, comunicar significa pôr em comum. *No pensamento de Rancière*, a estética é apresentada como um regime próprio de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar as suas relações, implicando um pensamento determinado.

Na indefinição de uma existência colectiva na qual as partilhas e os conflitos são engendrados, esta rede invisível de trocas e os *Outros* (entendidos como uma massa

corporal de entidades desconhecidas) surgem como matéria para novas articulações visíveis e invisíveis, do fazer e do pensar, que trazem a vivência partilhada para discussão e construção, dentro do pensamento estético.

III. O OUTRO

1. OBSERVAR E CRIAR

Num quadro teórico que tem vindo a considerar as relações interpessoais como unidade significativa ou elemento produtivo de um conjunto de trabalhos realizados em arte contemporânea, visa o presente capítulo esboçar a referência ao *Outro*, enquanto figura singular, excluído de uma identidade específica e cujo grau de relação com o artista é indeterminado.

Referenciado como o diferente da coisa ou pessoa especificada, o outro não significa necessariamente o distante, o estranho e muito menos o impessoal.

O foco no *Outro* como elemento impulsionador de construção para algo, apresenta a possibilidade de um enunciado artístico como um momento de união de subjectividades associando duas experiências singulares.

A cosmologia social alicerça relações distintas do homem com os seus semelhantes. Entre proximidade e distância ou o puro desconhecimento entre si, os indivíduos estabelecem relações de interdependência. Este é o objecto de estudo das Ciências Sociais. Sociologia, Antropologia, Filosofia, Psicologia e História enquadram o homem enquanto actor social numa existência partilhada. Mesmo quando o indivíduo se vê refém do estudo da sua singularidade, tal análise advém da sua relação com os outros.

A esfera do outro lateraliza-nos, circula numa rota imprevisível que constantemente altera a nossa posição referencial. Assim, na coexistência com figuras de estrutura formalmente semelhante surge a construção da nossa própria história.

Um corpo reconhecido na sua realidade concreta enquanto lugar, habita uma experiência que encontra no outro o limite de si.

O sujeito real que nos é distinto apresenta-se como um lugar de uma hipotética chegada, um lugar que inscreve a combinação de determinadas características com um código de algarismos instáveis. A curiosidade pelo enigma do outro é um impulso à sua descoberta.

A curiosidade é o desejo humano de ver ou conhecer algo até então desconhecido, é uma capacidade inata que desperta a exploração e investigação, reunindo em universos distintos novas informações.

Na descoberta do *Outro* reconstituímos o desconhecido com o auxílio do que conhecemos.

Permeabilizando o olhar à ilusão aceitamos a resolução de uma equação de novas variáveis, onde precisamos do outro para contar e construir a nossa história.

Para Sartre o “outro é o eu que não sou”, colocando o *outro* no lugar de questionamento do sujeito. Neste contexto reflexivo surge a referência às construções conceituais da artista francesa Sophie Calle.

O seu trabalho formaliza-se a partir do desejo do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos: Ela e o Outro.

Sophie Calle utiliza a imagem e a escrita como elementos necessários à composição de histórias que nos falam de experiências pessoais, de situações que recriam a vida quotidiana, dos outros e de si mesma, explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, a experimentação e a invenção. Cria uma relação imaginária do seu corpo com tudo o que a cerca, utilizando a fotografia como meio de posicionar uma reflexão sobre pequenos ritos sociais. As suas preposições estéticas alimentam-se da experiência comum da vulnerabilidade humana, tendo como ponto de partida a necessidade de satisfazer uma curiosidade sobre os outros.

A banalidade de uma cama desfeita num hotel ou de um livro de endereços encontrado na rua são os motores de arranque para enunciados criativos regulados por um ritual vivencial a que a artista se empresta, a cada novo trabalho. É a partir de pequenos vestígios físicos que Sophie Calle reconta o mistério de vida dos outros, num método singular muitas vezes denominado de “Arqueologia do presente”.

Para cada trabalho existe um elaborado processo de investigação e uma rotina metódica durante a sua execução. Cada exercício é um jogo de regras estabelecidas por si, que devem ser seguidas. Ela usa a repetição regrada para estabelecer uma ordem que confere sentido às formas.

O jogo que compõe com a sua própria percepção e a do outro, a necessidade de transformar em criação uma experiência existencial são os traços distintivos de uma obra singular.

O seu trabalho tem o encanto da possibilidade da descoberta. Fascinada pela possibilidade da existência do outro, detém o olhar nos hábitos e rituais mundanos. Usa a rua como laboratório, coleciona fragmentos de conversas, cheiros e sons com um carácter científico, procurando tornar sensível o âmbito das sensações e as rotinas do indivíduo, traçando relações complexas entre pessoas e espaços.

As suas instalações são o resultado de encontros e situações que ela coloca em movimento.

A necessidade de encontrar no *outro* um prolongamento de si ou uma baliza para a sua posição referencial inicia uma concretização prática em 1978⁶⁸, quando após um período de viagem de sete anos, a artista regressa à sua cidade natal, Paris. Desintegrada do espaço e dos laços numa cidade de que se ausentara, começa a seguir e a fotografar estranhos. Regista os seus movimentos e anota o que lhe suscita interesse para, num processo de investigação secreta, documentar vidas anónimas.

Sophie Calle procura no *outro* um sentido de si, ainda que provisório. O uso do itinerário dos desconhecidos é uma tentativa de representar a sua existência e simultaneamente compor breves biografias imaginárias.

A artista sintetiza a sua abordagem conceptual no estabelecimento de uma relação com o *outro* e na determinação de regras específicas na relação estipulada com o mesmo. Salienta a importância de uma não relação prévia com os sujeitos implicados nas suas acções,⁶⁹ conferindo ao outro um carácter não identitário.

A identidade do sujeito desconhecido é em muitos dos seus trabalhos um exercício de construção criativa. Esta tentativa de construção de uma identidade ficcionada para um outro real, numa análise hipotética da pessoa, segundo as suas relações de proximidade, é muito clara na sua obra *Livro de Endereços*.

O projecto surge a partir de uma agenda de telefones que a artista tinha encontrado na rua. Antes de devolvê-la anonimamente ao seu proprietário fotocopia-a. Propondo-se a reconstruir o perfil do homem que a perdera, telefona para os nomes anotados,

⁶⁸ *Paris Shadows*, 1978/79 (Conjunto de registos fotográficos e escritos em cadernos que posteriormente enquadra para formatos expositivos.)

⁶⁹ "I follow strangers on the streets for the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movements, then finally lost sight of them and forgot them" in_ MACEL, Christine (ed.), *Sophie Calle , M'as-tu vue*. Prestel; Munich, Berlin, London, New York, 2ª ed, 2008, p. 51.

em busca de informações sobre o dono da agenda⁷⁰. O resultado é um retrato construído por intermédio de outros.

Numa visão alargada podemos considerar que Sophie Calle circunscreve um eixo de trabalho nas relações eu/outro para o desenvolvimento de uma espécie de inventário social, onde recorre a estratégias de recolha e documentação características das ciências sociais, que expande para a produção de objectos artísticos, apresentados sob a forma de fotografias que, posteriormente, são reeditados e organizados em instalações e livros.

No entanto, nas suas descrições, comportamentos, atitudes, sentimentos e emoções são simultaneamente arbitrários e reais. Esta diluição consciente do real no ficcional, perdida entre a literatura e a investigação sociológica, enquadra a dimensão narrativa das suas instalações.

O seu vínculo narrativo não se ausenta da consciência de uma curiosidade natural do homem sobre o percurso e características do seu semelhante. Os seus formulários de registo examinam a intimidade e a identidade, sua e dos outros, transpondo para o universo da exposição o indivíduo anónimo como sujeito de uma história por contar. É o que acontece em obras como *O Hotel*, que resulta num conjunto formal instalativo e num livro constituído por fotografias e pequenos contos sobre pessoas desconhecidas. O cerne performativo da obra é realizado entre 16 de Fevereiro e 6 de Março de 1986, quando Sophie Calle se emprega num hotel de Veneza como empregada de quarto. Durante esse período, usa o acesso que tem aos quartos para, diariamente, registar e fotografar o espaço e os objectos pessoais dos hóspedes. O seu objectivo é reunir informações sobre os habitantes temporários a partir dos indícios à sua disposição, numa tentativa de reconstruir o elemento vivente daquele lugar.⁷¹

Roupas deixadas ao acaso, restos de alimentos, livros e anotações, são marcas de uma presença dissipada, detalhes de uma vida desconhecida que tecem o contorno das figuras que Sophie Calle imagina para os hóspedes cujo quarto foi invadido⁷².

⁷⁰ Durante a concepção deste projecto Sophie Calle produz um trabalho de colaboração com o jornal *Liberation*, entre 2 de Agosto e 4 de Setembro de 1983, onde publica o perfil em construção do proprietário da agenda (a exposição excessiva da esfera íntima do outro trouxe-lhe problemas judiciais.)

⁷¹ A artista entendeu não conhecer os habitantes temporários daqueles espaços, pessoalmente, para que as suas elaborações não se confundissem com figuras reais.

⁷² O trabalho de recolha e pesquisa centra-se em 12 quartos que lhe foram destinados para serviços de limpeza. Como resultado da sua investigação, apresenta um combinado entre a fotografia e a escrita que documenta cada

Longe de ser uma análise superficial, trata-se de um estudo exaustivo de análise e dedução.⁷³ Mas este trabalho não é apenas resultado de uma curiosidade excessiva, ele prolonga a necessidade da artista conferir sentido às coisas simples da vida e é sintomático de valorização da pessoa comum, como protagonista do quotidiano.

É pela fotografia que temos acesso à performance que desencadeia a obra, ela funciona como meio documental de registo, de arquivo e de exposição do trabalho.

No trabalho de Sophie Calle a fotografia não é somente um médium de apresentação plástica, ela sustenta a complexa relação entre o facto, o registo e as suas especulações imaginárias.

As suas imagens são evidências de um processo de documentação decidido à priori, que entra no momento da sua concretização de acordo com a arbitrariedade do real, ora transformando o acaso ora sublinhando-o.

A artista propõe uma recriação da realidade, em que a ideia que encerra o acto se sobrepõe ao gesto fotográfico. A fotografia é um jogo entre o que vê e o que é observado, é uma das suas fórmulas de incluir o outro.

O acto fotográfico desempenha um papel fundamental na estratégia inerente de algumas das suas obras, como é o caso de *Suite Vénitienne*, onde mantém uma prática



Fig.32 – Sophie Calle, *O Hotel*, Quarto 24, 1981.

Fig.33 – Sophie Calle, *O Hotel*, Quarto 29, 1981.

um dos quartos, considerando a variável de diferentes ocupações do mesmo espaço. Identificando o número do quarto e a data precisa em que visitou as instalações.

A série resultou num conjunto de 21 trabalhos. Para cada quarto existe uma fotografia de uma cama desfeita com outros objectos deixados pelos ocupantes do mesmo, acompanhados de uma descrição diária do que encontrou lá.

⁷³ Ocupa-se de pormenores como, por exemplo, considerar que ocupantes do quarto 47 são uma família de quatro elementos, com dois filhos e que são originários de Genebra e que o casal do quarto 28 tem uma idade avançada e um gosto muito burguês.

sustentada mimeticamente a partir da acção de seguir os passos do outro, fotografando-o sem parar.⁷⁴

Durante os meses que seguiu estranhos é, um dia, casualmente apresentada a um dos seus alvos aleatórios. O acto de confrontação entre os dois seres singulares ocorre numa inauguração, momento em que também descobre, durante uma conversa, os planos do seu indivíduo/personagem ir de viagem a Veneza. Sophie decide segui-lo na sua trajectória.

Neste trabalho, o outro apresenta-se como um estranho próximo que a artista procura incessantemente⁷⁵. O homem perseguido é eleito como elemento produtivo do seu enunciado plástico.

Vénitienne é uma confissão do desejo que detém a nossa atenção no desenvolver de segredos íntimos de uma forma independente do facto e da vontade de nos perdermos momentaneamente na acção dos outros. É um trabalho sistemático que tem como primeira tarefa localizar a figura eleita e prossegue por caminhadas e esperas no roteiro do perseguido.

As pegadas do indivíduo desconhecido, num discurso enraizado nas relações interpessoais, elucida a trajectória do *outro*, como vector de sustentabilidade para a pessoa/*persona* de cada um.

As suas histórias são o veículo de uma investigação pessoal e fruto de uma sofisticada elaboração conceptual que redefine a reversibilidade do papel do eu e do outro, do sujeito e objecto, dentro da prática artística.

Este reenquadramento de possibilidades estende-se à ideia de autor. Rejeitando a ideia de “morte do autor”⁷⁶ que se torna comum, a partir dos anos 60, ao mesmo tempo que retira de si a exclusividade da emissão do discurso, Sophie Calle desenvolve o seu trabalho a partir de uma narrativa factual/ pessoal que anula pressupostos estabelecidos.

⁷⁴ Esta obra é um segundo nível do trabalho anterior *Perseguições em Paris*.

⁷⁵ Mesmo usando um alvo de entidade específica, a figura gramatical indeterminada mantém-se, pois existe uma não comunicação efectiva entre o pensamento de ambos.

⁷⁶ BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*.1968. [lido em: <http://pt.scribd.com/doc/63840958/A-Morte-Do-Autor-de-Roland-Barthes>]. (Consultado a: 15/6/2011)

A artista leva a noção de autor a pessoas anónimas e experimenta a co-autoria⁷⁷. Apropria-se de outros autores, ficciona o emissor, confessa-se enquanto pessoa, joga com todas as possibilidades e conexões interpessoais.

Embora se reconheça uma auto-ficção no seu trabalho, o que decorre de cada enunciado é a revelação do *outro* processado numa forma de anonimato onde todos se podem reconhecer.

A unidade de todas as suas referências temáticas é produzida na relação entre duas individualidades distintas.



Fig.34 – Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980.

O *outro* personagem espiado, o amante, o marido, o autor admirado, a pessoa anónima são constantemente um lugar de significação enriquecedora.

Independentemente de serem acidentais ou planeados, os seus encontros funcionam como pretextos para os seus trabalhos.

Através da metáfora e de outras figuras de estilo complexas, Sophie Calle fala das relações humanas inventando e recriando encontros, ligações, redes e personagens.

⁷⁷ Sophie Calle desenvolveu com o escritor Paul Auster um trabalho que se tornou um caso paradigmático de co-autoria.

A *persona* artística de Sophie inspirou o autor americano para a concepção da personagem Maria Turner, protagonista do seu livro de 1992 *Leviathan*. A personagem caracteriza-se por se dedicar a rituais inusitados, a maioria deles, trabalhos já realizados por Sophie Calle. Posteriormente, ela apropria-se de vários episódios inventados de *Leviathan* para o seu projecto artístico, propondo mesmo ao escritor que este venha a ser autor das suas actuações.. Auster, no entanto, não concorda com a ideia de criar uma personagem ficcional com a qual a artista deveria parecer-se pelo período de um ano. Em contrapartida, oferece-lhe um roteiro de acções possíveis, intitulado "Instruções pessoais para Sophie Calle a fim de melhorar a vida em Nova Iorque (a seu pedido)".

Ouve, fotografa desconhecidos, conversa com estranhos, oferece e recebe presentes, expõe-se e tenta ser outros personagens, na procura de articular memórias, ficções, invenções e factos.

As suas acções são uma construção consciente de ambientes momentâneos da vida e da sua transformação, que seguem um roteiro determinado, mas de êxito incerto, que trazem em si a discussão da ideia de autor e necessitam sempre da presença do *outro*.

No trabalho de Sophie Calle o autor e a obra são construídos na relação com o outro.

A descoberta do valor artístico dos escritos fortuitos da vida quotidiana e o uso do discurso do outro como forma e conteúdo de um trabalho individual, alimentam diferentes abordagens na produção plástica das últimas duas décadas.

A composição entre recolha de opinião, observação e pequenas histórias que subtilmente evocam uma reflexão de cada um na sua relação com os outros encontra também uma identificação nas propostas de Miranda July.

Artista plástica, escritora e realizadora, o seu trabalho é a procura de uma consciência de si, através de uma compilação de fantasias dos outros.

Ilustrando o título do filme que evidenciou o seu percurso, *Eu, Tu e Todos os Outros Que Conhecemos*, Miranda July enquadra os seus pressupostos plásticos num círculo de relações em que o mundano se torna transversal e as pessoas se tornam protagonistas dos seus pensamentos mais íntimos.

Há uma lógica aparentemente infantil no seu discurso que introduz como enunciado os medos escondidos e as fantasias mais extremas, suas e de alguns indivíduos.

Miranda July conta-nos histórias, desenha as marcas deixadas por quem se cruza no seu caminho como esboço para formas que surgem das nossas ligações quotidianas com vizinhos, amigos e desconhecidos. Para o *Giardino delle Vergini* durante a 53ª Bienal de Veneza, a artista concebeu um grupo escultórico de onze elementos conceptualizados a partir desta ideia.

O universo formal que ali se encontra tem um carácter lúdico, pois as peças, com diferentes furos, convidam os visitantes a colocar o rosto, os braços, as pernas em volta e dentro dos objectos. Estas formas (de aço, cobertas por fibra de vidro) foram feitas a partir de contornos exteriores, de silhuetas de outros corpos.

Mas para Miranda July a finalidade do seu trabalho não se encontrava naquele espaço, para ela aquele era apenas o ponto de partida para um trabalho de autoria partilhada.

A sua intenção residia na possibilidade de os visitantes da Bienal fotografarem as obras e consequentemente as colocarem como ilustração de uma experiência pessoal nas suas redes sociais e afins, como momento e imagem dos seus próprios percursos.

July não só engendra e constrói as suas histórias como também potencializa o imaginário e histórias dos outros no seu próprio discurso.

Para além do seu trabalho cinematográfico e instalativo, a artista usa como suporte de trabalho websites interactivos, em que partilha, em jeito de proposta, pequenas acções que visam pesquisar o universo poético pessoal de cada um. Desta forma, usa o *Outro* ou os *Outros* para constantemente renovarem os seus enunciados.

Learning to love you more é o nome de um dos *websites* gerido por Miranda July, em colaboração com Harrel Fletcher, que tira partido da simplicidade e da acessibilidade que significa, hoje, enviar um email ou realizar um pequeno filme, para contar histórias que geralmente não são contadas.

Os participantes das acções propostas aceitam seguir as instruções e partilhar a sua experiência: fotografar um beijo entre elementos da família; fazer uma réplica em papel da cama de cada um; fotografar o pôr-do-sol; fotografar o espaço e os objectos escondidos debaixo da cama ou desenhar o noticiário são exemplos de alguns dos exercícios propostos no website.

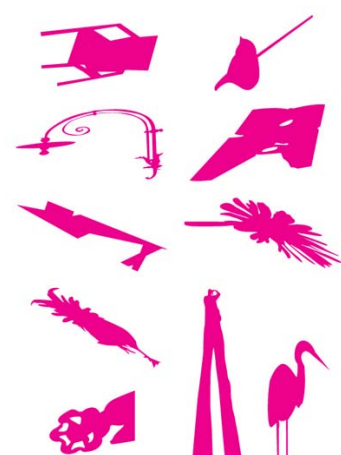
O conceito, que inicialmente parece simples, sustenta um discurso plástico que encerra uma complexa rede de possibilidades do construir e ser construído com o auxílio dos outros.



Fig.35 e 36 - *Giardino delle Vergini*, 53ª Bienal de Veneza.
Intervenções de Miranda July.



Fig.37 – Resultado de uma das propostas feitas por Miranda July em *Learning to love you more: Assignment#6: Fazer um cartaz a partir das sombras.*
.Euphenia , Chicago, Illinois USA.



Sophie Calle e Miranda July são, entre outros casos, uma referência a uma linha produtiva que evidencia a experiência comum de partilha com os outros, como um momento criativo das suas próprias abordagens plásticas.

III. O OUTRO

2. PARTICIPAR

A categoria filosófica do pensamento e do ser que enuncia o *Outro* qualifica o heterogéneo, o diverso e o múltiplo, por extensão ao mesmo.

O *Outro* compreende, em si, a caracterização gramatical de um pronome indefinido. Os pronomes são palavras que substituem os nomes e que os representam; assim, o outro pode ser o meu vizinho, aquele que passa, o meu amigo ou um anónimo desconhecido.

A natureza ou a condição do que é o outro passa por aquilo que é distinto, no entanto, não significa necessariamente o que é diferente, ligado a uma alteridade cultural. Numa continuidade das considerações anteriores, pretende-se delimitar uma noção de outro como um terceiro agente, uma pessoa no geral sobre a qual não existe necessariamente uma relação específica determinada, mas cuja presença é tida em conta e se torna relevante na construção de um enunciado artístico, nomeadamente a sua acção enquanto público.

Na leitura direccionada sobre a produção e recepção de uma obra plástica como estrutura que surge da interacção das experiências interpessoais, a relação com o outro, a acção e comportamento deste, podem enquadrar-se como parte constitutiva do processo criativo do artista através da elaboração conceptual de preposição e dispositivos, em que a forma criada é continuada pela interacção dos outros.

Até ao Renascimento, a arte assume um papel religioso como mediador da relação com Deus. O Renascimento cria um novo foco sobre a relação com o objecto artístico, quer pela centralidade do homem como tema, quer pela autonomia que as próprias obras vão assumindo através da sua materialidade enquanto objecto.

Durante o séc.XX a relação do artista com o público muda significativamente. A arte conceptual tenta libertar a arte do objecto, sobrevalorizando o conceito sobre o

resultado e a execução. Cronologicamente em simultâneo, outras formas de expressão artística questionam os modelos convencionais de produção em arte, privilegiando uma relação directa com o contexto social. A obra de arte enquanto objecto e produto de consumo é confrontada com a aproximação e interacção do público e as especificidades do contexto como matéria de trabalho. O público torna-se uma componente do processo criativo e um novo território por explorar.

A acção contemplativa do observador é acrescida de uma dimensão activa pela proposta da acção corporal do espectador como parte integrante da obra e que está associada, nos domínios da arte contemporânea, à ideia de Participação.

O debate sobre as noções de Participação no contexto das relações de proximidade entre espectador e obra tem vindo a ser tema de abordagem em várias discussões teóricas e algumas significativas exposições de arte contemporânea, nas últimas décadas.

The Art of Participation: 1950 to Now, uma exposição realizada no museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA), entre Novembro de 2008 e Fevereiro de 2009, comissariada por Rudolf Frieling, propôs mapear cronologicamente a ideia de Participação no contexto museológico. Centrada na tarefa de explorar as diferentes estratégias e situações em que o público tem tido um papel de colaboração no processo de criação artística, esta exposição facilitou uma leitura da linha evolutiva deste conceito desde, as práticas artísticas das performances dos anos 60 e 70, aos artistas que usam as actuais tecnologias digitais e a Web.20.⁷⁸

De forma generalista, Participação significa partilhar algo comum com outro. Do ponto de vista social, significa fazer parte de novas realidades sociais levadas a cabo, através de uma experiência cultural. *The Art of Participation: 1950 to Now* enquadrou a relação dinâmica entre o observador e o objecto de arte posicionando o frequentador dos museus e galerias como colaborador do processo criativo, sublinhando o significado do momento da partilha.

Segundo a comissária e historiadora de arte Claire Bishop, o desejo de mover o espectador fora do papel de observador passivo e activá-lo como produtor é uma das

⁷⁸ Embora o principal objectivo da exposição fosse explorar a relação de Participação do público com as obras, a maioria das obras foram apresentadas como peças de acervo, através das suas reproduções em vídeo, documentando as experiências e não reproduzindo-as.

marcas do século XX. O seu interesse por este pensamento teve como resultado uma compilação de textos pela qual é responsável⁷⁹, que visa enquadrar uma dimensão social da participação.

Torna-se esclarecedor o recurso a uma compilação de textos, para além das versões originais dos seus autores, pela linha de pensamento que ali é tecida por Bishop, nomeadamente na esfera teórica inicial, onde reparte a recolha dos conteúdos por provocações que abrangem, desde o questionamento da ideia de autor, vinculada a uma partilha da autoridade pelas “vozes” de Umberto Eco e Roland Barthes, a uma dimensão que alcança a subjectividade política individual, nas palavras de Jean Luc Nancy. Paralelamente, Bishop recupera as palavras de Guattary e Rancière sendo, no entendimento de ambos, que encontra na arte dois tipos de relação integral com a esfera do outro, para Guattary, ética, e para Rancière, política.

Usando como plataforma de entendimento os diversos conteúdos sublinhados por Bishop, voltamos a aproximar-nos da ideia de que as práticas artísticas, desde os anos 60, procuraram uma aproximação das formas sociais, como forma de aproximar a arte do quotidiano. A reivindicação da diluição desta fronteira acompanhada da descrição da transformação da situação do espectador em participante⁸⁰ marca o discurso do artista plástico brasileiro Hélio Oiticica. A sua obra evoca o despertar de uma libertação pessoal e colectiva iniciada numa busca paralela e simultânea de si, do *Outro* e dos *Outros*.

Assimilando o papel de criador e agente social, o trabalho de Oiticica⁸¹ traça um caminho evolutivo de conceitos e criações, iniciado na pintura pela procura de experiências visuais puras, seguindo com a ruptura dos suportes tradicionais desta, para organizar uma linguagem em que o conceptual e o sensível se articulam fora dos limites convencionais da arte. Oiticica empenha a percepção total de todos os sentidos

⁷⁹ BISHOP, Claire (ed.), *Participation*. Whitechapel and The Mit Press: London, 2006.

O documento está dividido em três partes: à primeira parte corresponde um conjunto de textos teóricos que consideram a ideia de participação; a segunda é preenchida por textos de artistas, informativos sobre os seus processos criativos; a terceira parte é ocupada por uma selecção de recentes posições críticas e curatoriais

⁸⁰ Esta dimensão participativa entre espectador e obra é também uma determinante de trabalhos anteriormente mencionados nos capítulos anteriores.

⁸¹ Oiticica faz parte de um grupo de intelectuais brasileiros que realizaram o seu trabalho nos anos 50/70. Os anos 50 no Brasil são a imagem de um país em crescimento, cria-se a Poesia Concreta, o Cinema Novo, nasce a Bossa Nova. O ponto mais alto coincide com a construção de Brasília, a nova capital federal implantada no centro do país e inaugurada em 1960, marcando o sonho futurista que influenciou toda a esfera cultural brasileira. Nos anos 60 e 70, numa ditadura de direita, observava-se a hegemonia cultural da esquerda ligada à produção ideológica e o artista era, por norma, militante. Vivia-se um tempo de grandes contestações sociais, onde a dinamização cultural emergiu sob a forma de oposição política.

na obra. As suas invenções formais mostram que a sua ideia é transformar os elementos constituintes da pintura em elementos vivos. O seu objectivo é desmistificar as concepções idealizadas da arte, trazendo para os seus projectos uma estreita relação com o quotidiano e com o público, que na sua posição mais radical atribui ao espectador, depois de participante, a possibilidade de ser criador.

Toda a produção plástica de Oiticica é acompanhada de formulações teóricas. Cada formulação estética é designada por uma palavra ou expressão que indicam o tipo de proposição e dos procedimentos envolvidos.

Ao descrever o que nomeou de *Programa Ambiental*, Oiticica propõe uma orientação fenomenológica do artista, que privilegia o papel do indivíduo e a descoberta sensorial através da experimentação, em todos os seus projectos: “*Ambiental é para mim a reunião indizível de todas as modalidades em posse do artista ao criar - as já conhecidas: cor, palavra, luz, acção, construção, etc, e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contacto com a obra.*”⁸²

Integrado nas linhas do *Programa Ambiental* e idealizado em 1964, *Parangolé* corresponde a um conjunto de obras e a um enunciado específico que assimila várias propostas do autor.

Formalmente o *Parangolé* existe, sob a forma de estruturas semelhantes a roupas, que trazem, como proposta, serem vestidas para dançar (o samba), usando o corpo como núcleo central. *Parangolé* não é apenas um objecto, mas um conjunto de construções que resultam em capas, estandartes e máscaras que precisam da acção do público para existirem, enquanto obra.

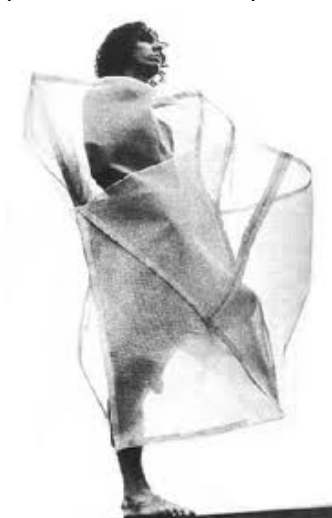


Fig.34 – Hélio Oiticica, *Parangolé* capa 23, usada por Luís Fernando Guimarães, 1972.

Fig.35 e 36 - *Parangolé* capa 1, 1964.

⁸² OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*. in *_AAVV , Hélio Oiticica*. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, p.103.

Inserido no seu percurso enquanto artista, o *Parangolé* é o resultado dos estudos realizados anteriormente, por si, sobre cor, estrutura e movimento. A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música, assume um carácter literal de vivência, reunindo sensação visual, táctil e rítmica. Incorpora o ritmo, como estrutura, convertendo a arte do gesto numa consequência do corpo.

Na obra de Oiticica, a participação do espectador aparece como algo inerente à construção de um projecto artístico que não se faz apenas para si, nem para o público, mas com o público, explorando a reversibilidade de posições criador/receptor, artista/espectador, e não tendo geralmente a pretensão de representar relações, mas sim de activá-las.

A contemplação da acção participativa do outro, que assume na obra de Oiticica o perfil de uma denúncia sobre uma crise na responsabilidade colectiva, é revisitada e reconceptualizada por vários artistas contemporâneos, que ultrapassam a militância social por uma necessidade efectiva do prolongamento dos seus trabalhos pela acção dos outros.

De um modo geral, a estética da Participação deriva de um desejo do artista de efectivar uma relação entre a experiência de um trabalho artístico e os outros, quer pela experiência física, quer pela participação simbólica.

Suspendendo o discurso nesta convivência entre experiência física e participação simbólica, considera-se pertinente voltar a referir as considerações de Rancière em *O Espectador Emancipado*⁸³.

Rancière argumenta que a oposição entre activo e passivo está contaminada de pressupostos e preconceitos linguísticos entre ver e actuar, introduzindo o sentido da emancipação (do espectador neste caso) por um princípio distinto de uma oposição, pelo princípio da igualdade.

Questionando o formulário dos que posicionam o espectáculo como passividade, afirma que a interpretação do mundo é já uma forma de transformá-lo e reconfigurá-lo. Apresenta o espectador activo como alguém que observa, selecciona e interpreta, actor da sua própria história.

⁸³ RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*. (trad. José Miranda Justo), Orpheu Negro: Lisboa, 2010.

Valorizando o argumento de que todos temos a mesma capacidade de responder a um livro, a uma peça de teatro ou a uma pintura, entende que nos devemos apropriar das obras e fazer uso delas para além do que os seus autores pensaram possível.

Face ao complexo heterogéneo em que se pode situar a ideia de Participação do espectador de uma proposta artística, procura-se, no presente discurso, não limitar o entendimento de tal conceito a um mero convite dos artistas ao público a fim de este seguir directrizes-chaves que resultam na criação da obra, nem restringir ou criticar o artista que cria situações que visam enquadrar os participantes numa acção partilhada. Pretende-se perceber como o momento da recepção da obra, que integra a acção de um terceiro agente (público), poderá enquadrar uma reflexão sobre relações interpessoais.

A arte é, na sua essência, um pedido de partilha com outro. Apela e assegura a sua existência na presença do outro, mesmo que este ignore ou nem sequer exista.

A noção de partilha, o endereçamento e o apelo à acção de terceiros, obriga a repetir a referência ao trabalho de Felix Gonzalez-Torres, que co-habita, nas diferentes etapas de execução, com a estética do espectador. Como já foi referido, no seu discurso plástico, a relação com o outro não é apenas um tema, mas o entendimento formal do seu trabalho.

A necessidade de articulação do seu trabalho individual com a acção dos outros é explicitamente argumentada pelo artista: *"Eu preciso da interacção do público. Sem o público estes trabalhos não têm significado. Preciso do público para completar o meu trabalho. Eu peço ao público que me ajude, que tenha responsabilidade, que se torne parte do meu trabalho, que participe nele."*⁸⁴

Estas palavras contextualizam a sua obra, mas situam especificamente o conjunto de trabalhos que realizou entre 1990 e 1993, *Candy's series*⁸⁵, objectualizados por pilhas

⁸⁴ GONZALEZ-TORRES, Félix : in _SPECTOR, Nancy, *Felix Gonzales-Torres*. Guggenheim Museum Publications: New York, 2007,p.57. (Tradução da autora).

⁸⁵ Embora se nomeie, aqui, este grupo de obras pela similaridade das suas características formais, para cada dispositivo o artista elabora um conjunto de significados específicos através de detalhes quase imperceptíveis. A cor, a forma e o peso de cada uma delas carrega um significado pessoal para o artista, como no caso dos retratos feitos de rebuçados que descrevem os indivíduos pelas características físicas do seu corpo.

A escolha sobre a materialidade dos doces, (varia entre chocolates Baci, gomas e rebuçados), isto é : a forma; o sabor ou as cores dos papeis são uma dependente das intenções do artista pra cada trabalho específico.

Para o contexto pessoal de Gonzales-Torres, estes trabalhos não são sobre a generosidade de dar, mas sim sobre a dificuldade em deixar ir. O artista iniciou as peças de amontoados de papel e rebuçados face ao conhecimento do seu companheiro ser portador de HIV. Elas falam do medo de perder tudo, são uma metáfora da deterioração física

ou tapetes de rebuçados e que são a resposta formal a diferentes temas e situações a que o artista reagiu durante estes três anos de trabalho.

Candy's series apresenta a sua particularidade no convite que oferece ao visitante, em contexto expositivo, de retirar e levar consigo uma parte da obra, isto é, um rebuçado. Estes trabalhos, que poderão quase ser descritos por um formato "take away", ultrapassam largamente os comportamentos impostos dentro de um museu ou galeria, sobre a impossibilidade do contacto táctil com aquilo que é exposto.

O outro, incorporado aqui novamente pelo papel de espectador, participa não apenas com os olhos ou a presença física, mas contribui com todo o corpo, com sua história e o seu comportamento. O artista incentiva-o a tomar uma posição dentro de um dispositivo dando-lhe vida, completando-lhe o trabalho e tomando parte na formulação do seu significado. Especificamente, o espectador torna um elemento disperso da obra num objecto da sua própria história.

Esta acção de continuidade da obra pode não ter, para o público, qualquer importância quando prova o rebuçado. Tocar no trabalho, retirar um rebuçado, guardá-lo e ingeri-lo são acções propostas de resposta imprevista, sendo que, mesmo quando o visitante as cumpre, o conjunto de associações sensoriais desencadeadas pela obra e a rede de ligações que cada indivíduo exerce, usando o seu historial sensitivo e imaginativo, desligam-se dos pressupostos do autor.

Visão, acção física, interacção e memória são accionadas para desenhar, em cada visitante, uma narrativa espacial que se estende para lá do momento de encontro com a obra, na capacidade de cada um em transformar as intenções iniciais do artista.

Candy's series ultrapassa, em todos os sentidos, o espaço físico da galeria, principalmente se considerarmos os lugares por onde os rebuçados se foram dispersando: um bolso esquecido, uma gaveta, uma estante de *souvenirs*, um presente a um amigo ou o simples deleite de quem o provou. As pequenas peças dispersam-se, como um vírus.

do corpo e do seu eventual desaparecimento. (A obra *Untitled (Placebo)* de 1993 está directamente relacionada com o vírus da SIDA, que vitimizou o seu companheiro).

Gonzalez-Torres usou diferentes formas para esta proposta. Na maioria dos casos, os doces são colocados em pilha usando um canto da sala de exposições. Em outras propostas os rebuçados ficam espalhados no chão como se de um tapete se tratasse, ou, ainda dentro de um espaço definido. Estas diferenças formais alteram a forma de acesso do público às margens da obra.

Esta obra tem vindo a ser reposta em diferentes exposições, mesmo depois da morte do seu autor. Destaca-se a sua apresentação na Bienal de Veneza de 2007, como representante dos Estados Unidos.

Nestes fragmentos, pedaços de obra são enviados para o mundo em lugares muito distintos da sua origem. De acordo com as palavras do artista, *as peças reinventam-se a si mesmas*.

As doces montanhas de Torres são como que um organismo vivo, como uma forma em constante mutação.

Analisando a participação do espectador, na obra supracitada de Gonzalez-Torres, pode referir-se que a acção participativa⁸⁶ do visitante não é limitada por um acto definitivo no momento de contacto, alcança um conjunto de sensações que têm a possibilidade de se prolongar e algumas das quais ocorrem involuntariamente, pois os sentidos e as respostas sensoriais existem tanto na memória, como na imaginação.

A interacção multissensorial que se desenvolve a partir deste enunciado começa no encantamento visual da cor e da forma que os rebuçados oferecem como paisagem. Num segundo momento a forma é acompanhada pelo murmurar dos papéis de rebuçados que são retirados e pelo som das interrogações de outros visitantes, que poderão estar na sala em simultâneo, face à obra.



Fig.37 - *Untitled (Placebo)*, 1991.

Fig.38 - Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Portrait of Ross)*, 1991.

A obra é tocada, mexida e, caso o visitante assim o entenda, saboreada no próprio espaço da galeria. O provar pode ser um acto imediato ou posterior, pode ser até que o rebuçado se mantenha apenas como uma recordação.

A possibilidade de comer o rebuçado alcança o sentido do gosto e conceptualmente aproxima-se de uma incorporação física da obra por parte do espectador. O rebuçado

⁸⁶ Os conteúdos filosóficos do Minimalismo são responsáveis por assinalar a presença física do participante para completar os projectos dos artistas. O artista situa a sua herança conceptual no Minimalismo, quer pela contenção formal, quer pela condição que atribui ao observador de lhe completar a obra, acrescentando-lhe uma dimensão vivencial.

dissolve-se e é assimilado pelo corpo de outros, potenciando uma multiplicação de metáforas para o significado da continuidade da obra.

Corpo, incorporação, corporeidade, experiência corporal, superfície de contacto, cheiro e sabor, são palavras que vão ganhando sentido pela acumulação de ligações conceptuais que um simples rebuçado pode oferecer enquanto obra, enquanto apelo à responsabilidade social e pessoal, que se estabelece numa rede onde a presença do outro é e deve ser sempre considerada e valorizada.

De acordo com a instituição que acolhe a obra, existe um tempo determinado para que esta seja recorrentemente reabastecida de forma a retomar o seu peso ideal. Desta maneira, o doce amontoado existe sob a forma de um fluxo e refluxo entre aquelas que continuamente a refazem e os que lhe alterem a forma, o que permite descrever o resultado formal deste trabalho como um processo concretizado numa acção conjunta, em que a cada momento é sublinhada a importância do outro para alterar ou terminar uma forma.

Em sentido metafórico, este fluxo poderá evocar a nossa vida relacional, se se entender que nas relações interpessoais retiramos constantemente pedaços de outros, pelas suas histórias, pelos seus abraços que levamos connosco e posteriormente se dissolvem em nós e naquilo que vamos construindo diariamente.

Nicholas Bourriaud cita a obra do artista situando os seus conteúdos dentro do quadro conceptual da Estética Relacional, na medida em que encontra nas suas propostas uma valorização das relações humanas e do contexto social em detrimento da linguagem interna do fazer em arte.

Para Felix Torres, a experiência estética serve para equacionar que cada pessoa tem um corpo e que esse corpo é delimitado fenomenologicamente através da percepção: reivindicando a interacção física do espectador, trabalhando com a intersubjectividade, com a emoção e a história dos outros como resposta.

A obra de Gonzalez-Torres (assim como as propostas de Hélio Oiticica) enquadra um entendimento generalizado do desenvolvimento da ideia de Participação, tanto a nível da interacção física do espectador como da intenção da sua participação simbólica. A sua leitura permite encontrar o Outro como um elemento interveniente na construção de um enunciado plástico, agindo na sua estrutura como tema e como sujeito activo na sua realização.

O outro não ultrapassa aqui a indefinição do nome que o caracteriza através de uma identidade específica, assegura sim um momento de inclusão concreta na existência da mensagem recodificada do artista. O outro torna a mensagem obra. Ou torna-se obra.

IV. EM TORNO DE UM PROJECTO

“Rigorosamente falando, só conhecemos e concebemos, e só podemos mesmo imaginar, o corpo significante. Um corpo do qual pouco importa que esteja *aqui*, que seja o *aqui* ou o *aí* de um lugar, mas do qual importa sobretudo que opere como o lugar-tenente e o vigário de um sentido.(...)O corpo significante não deixa assim de continuamente permutar dentro e fora, de abolir a extensão num único *organon* do signo: isso *onde* se forma e *donde* ganha forma o sentido.”

Corpus, Jean-Luc Nancy⁸⁷

O ponto, como elemento visual, é uma pequena mancha de forma mais ou menos circular e de dimensões variáveis. A distribuição de pontos sobre um campo visual pode ser geradora de formas em função da sua disposição e distribuição.

O corpo é um ponto central a partir do qual se organizam diferentes modalidades da existência. A distribuição dos corpos sobre uma formatação espácio-temporal pode ser geradora de formas em função da sua direcção e sua significação.

Esta cartografia humana, intrincada no “entre-cada-um”, apresenta como referência um mapa de movimentos transitórios, na relação dialéctica do corpo consigo mesmo, com outros corpos e com os objectos disponíveis.

Assim, *Entre os Dois*, *Os Outros* e *O Outro* podem, também, ser três formas distintas de referenciar o corpo.

O sujeito é a confrontação de um sistema complexo de reflexos, pontes e fios, linhas e manchas e a sua forma o resultado da construção das pessoas e lugares que conhece ou sonha conhecer. Do encontro entre dois indivíduos emerge um novo ponto de referência, uma aresta, uma passagem, um contorno, um motor.

Em cada experiência há um corpo em confronto com outro. As nossas percepções cruzam-se no mundo que nos é comum e que, ora nos separa, ora nos une de modo inter-relacional. A passagem de um corpo por outro marca o informe do vívido, que, no domínio das artes plásticas, pode potenciar o vir a ser forma.

Abrindo referência à produção de um trabalho artístico pessoal e às inquietações anteriores à conceptualização e construção de uma qualquer forma, seja ela bi ou

⁸⁷ in_ NANCY, Jean-Luc (trad. Tomás Maia). *Corpus.Vega* (Passagens); Lisboa, 2000), p.66-67.

tridimensional, encontro uma continuidade no registo de questões que absorvem o espaço intersubjectivo, e que colocam o encontro entre sujeitos como linha estruturante de uma pesquisa em aberto.

No meu trabalho pretendo revelar o corpo como um lugar de sensações ligado à memória do Outro. Há um viver partilhado que se me torna forma, por necessidade de metaforizar em signos e sinais um espaço/tempo de implicação recíproca. A representação é uma forma de confronto e uma tentativa de organização do caos perceptivo que a vivência com o outro me desperta.

Expulsamos fios invisíveis que param noutra corpo ou trespassam-no, criando teias, redes geométricas, formas aleatórias que são sempre Pontes. Tento registar essas formas, ampliá-las, transformá-las, reduzi-las para que me pareçam claras.

Encontros, conversas, tensões e afectos, diálogos ou não diálogos, distâncias e formas entre pessoas reais são a “matéria-prima” para a conceptualização e concepção do universo formal que tenho vindo a desenvolver.

Acrescentar formas ao corpo surpreende-o para novas situações, novos comportamentos, organizações e ou apenas mais consciência de si. Foi a partir dessa premissa, em consonância com o pensamento implícito da interacção entre indivíduos como tema, que desenvolvi um conjunto de trabalhos aos quais chamei “Abraçatórios”⁸⁸.

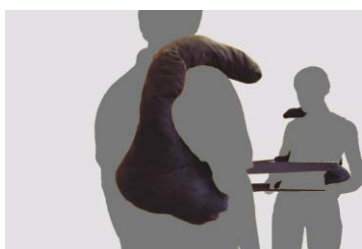


Fig.39 – Abraçatório 1/ s1, 2003.



Fig.40– Abraçatório 1/ s2, 2004.



Fig.41 – Sobre-Pele-Rosa, 2006.

⁸⁸ “Abraçatórios” são um conjunto de peças cujo cerne de pesquisa foi o acto do abraço. O abraço não é um acto de comunicação global, mas sim pessoal que estabelecemos apenas com as pessoas que nos são mais queridas. É um conforto corpóreo. Estas peças pretendem dar a noção de toque, levando assim à consciencialização do acto e consequentemente a consciencialização da falta. São o direito e o avesso de uma forma que se gera pelo contacto com o outro.

“Aceitar o convite e experimentar “vestir” este abraço é entrar no espectáculo; é participar de um acto lúdico e performativo. O utilizador pode, então, perguntar-se: Qual a importância do abraço? O que nos “toca”? Como nos “damos”? O que nos permitimos receber do Outro? Indubitavelmente, o que se questiona é o campo dos afectos e da comunicação. (...)propõem, através do sentido táctil e visual, uma reflexão (...)acerca das dicotomias afecto/carência, presença/ausência, conforto/privação e encontro/desencontro.” OLIVEIRA, Margarida. Vamos encontrar o nosso lugar. in _ Ncontrast nº2, Abril 2008, p 10-13.

Estes trabalhos foram construídos usando o corpo como molde, o acto do abraço como estrutura e o têxtil como matéria. A opção de explorar este material para a concretização das obras foi, em si um propósito de aproximação a um ambiente que apelasse ao tacto.

O tacto é uma unidade de sentido tangível que condiciona uma outra forma de percepção. Enquanto os outros quatro sentidos estão localizados em zonas específicas do corpo, o tacto existe sob um arsenal de receptores distribuídos pelo corpo que absorvem diferentes aspectos do nosso mundo somatossensorial.



Fig.42 – *Encontros*, 2006.

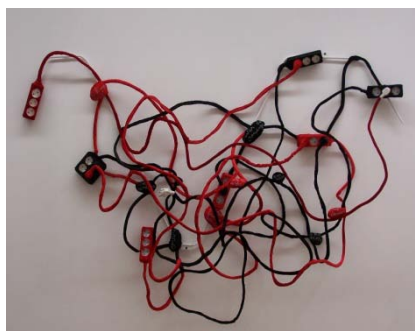


Fig.43 – *Relatividade Restrita*, 2010.



Fig.44 – *Circuitos*, 2010.

A materialidade têxtil induz a um nível de proximidade entre observador e obra mais intimista que a percepção visual. Importa não excluir a importância dada ao papel funcional do outro/espectador nestas peças, que aguardam o seu contacto e sua experimentação empírica. Elas estão disponíveis para serem tocadas, vestidas e encaixadas nos seus corpos.

Este grupo de objectos marca o início de um projecto que procura no espaço de comunicação uma fonte de registo.

Todas as relações têm uma forma e um significado. A distância a que nos encontramos



Fig.45 – *Desliguei-te*, 2009.

do Outro é um labirinto subjectivo de linhas entrecruzadas. O ponto de cruzamento (entre nós e os outros) existe numa forma simples da geometria ou num ponto abstracto do espaço se evocarmos a memória ou recorrermos a formas tecnológicas de comunicação. Estão continuamente a gerar-se redes tecidas por esses pontos de cruzamento.

Trabalhos como *Encontros*, *Relatividade Restrita* e *Liga-me* surgem como objectualidade de uma metáfora codificada nas linhas relacionais entre sujeitos.

Na teia das nossas relações interpessoais, há uma linha acrescida a cada novo encontro. No desenho do rasto que fica do movimento transitório entre uns e outros, fica um fio. São fios que estão na base de sustentação de ligações telefónicas, que ligam os computadores à energia, viabilizando a sua autonomia e conseqüentemente as nossas comunicações Web. Fios, linhas, rectas, curvas ou pontos em movimento encontram-se na formatação desse elemento visual que se estende no espaço, capaz de contornar todas as formas e ser forma nenhuma.

Circuitos é um grande fio, feito de pequenos segmentos ligados entre si. Cada interrupção (os extremos das extensões) é simultaneamente uma continuidade numa evocação de um momento de comunicação ou incomunicação face ao outro⁸⁹.

Do cumprimento de um qualquer diálogo ou pela mera confrontação com um outro ser antes desconhecido, as linhas implícitas da nossa estrutura podem ser transtornadas e sugerir a uma nova organização. O outro assegura-nos o inesperado. Assim, reporte a possibilidade dessa consequência através de uma forma susceptível de ser alterada, quer pela mudança das zonas de encaixe, quer pela direcção dos fios, pelos outros.⁹⁰

É dentro deste universo de referências que se enquadra o conjunto de trabalhos que correspondem ao período determinado de orientação do pensamento plástico simultâneo à componente teórica desta dissertação.

Salvaguardando a possibilidade de usar a experimentação como pesquisa e o reimaginar das formas por mim criadas como maneira de as questionar, este grupo formal de que agora se fala não pretende apresentar uma unidade em si, antes conjuga um conjunto de preocupações dispersas que urgiam em se tornar forma e que de certo irão encontrar continuidade em futuros trabalhos.

A comunicação é um movimento de transcendência fundado na incerteza. O que chamamos de entendimento é o próprio fluxo que se estabelece de diferença a diferença, de interrogação a interrogação.

⁸⁹ Paralelamente à construção de formas tridimensionais, o desenho é no meu trabalho um ponto de partida e uma referência constante, como forma de projectar os objectos e articular as ideias.

⁹⁰ Para a concretização prática destes objectos foram usadas extensões eléctricas cobertas por tecido vermelho e preto. Entre a extensão eléctrica propriamente dita e o tecido, é colocada uma estrutura que permite moldar a forma. O uso da extensão não pretende usar a sua função de conduzir energia, mas sim usar a informação que temos da sua função.

Segundo as teorias que circunscrevem as preocupações da linguagem, a comunicação humana processa-se no uso de dois tipos de factores: os índices e os sinais.

Os índices apresentam elementos que se geram sem que haja pretensão do emissor em comunicar, mas de alguma forma transmitem informação. Ao contrário, os sinais têm como objectivo informar, directa ou indirectamente, pessoal ou de forma mediatizada. Entre uns e outros existe um espaço na comunicação que pode excluir a palavra.

Edward T.Hall, na sua obra *Linguagem Silenciosa*⁹¹ fala do uso de signos vocais como constituintes de uma fronteira entre a comunicação verbal e não verbal na interacção humana. Esta obra apresenta uma visão antropológica da forma como as pessoas falam umas com as outras sem palavras, pelo seu comportamento ou no uso de sons voluntários e involuntários do corpo.

Esta referência pretende enquadrar o corpo como instrumento musical complexo que entoia uma gama de sons internos (como a pulsação, respiração, etc) e externos (como a voz, o esfregar das mãos ou qualquer gesto que usa duas superfícies de contacto), evidenciando um considerável potencial para o ruído.

A exposição de um corpo a outro induz geralmente o aumento da intensidade de produção sonora desta nossa estrutura biológica. Mas mesmo assim, o registo do som da comunicação, que exclui a palavra, é uma formatação abstracta que exige um escutar mais atento.

Para se fazer ouvir o que geralmente não se ouve é necessário instaurar um dispositivo estético de distância. Nesta reflexão, *Auscultórios* surgem como um conjunto formal de pequenas peças que pretendem fazer um convite para se ouvir através de um estetoscópio, num objecto aparentemente inerte, vários sons cuja recolha incidiu na ideia de interacção entre indivíduos.

Este conjunto de objectos de pequenas dimensões e base têxtil inscreve duas variáveis, uma formal e outra sonora, que usam o estetoscópio como elemento mediador entre a forma, o som e o corpo daquele que a escuta.

O bater do coração, o escrever de uma carta e o som do toque, isto é, do deslizar da pele na pele, são uma selecção resumida de uma proposta que prevê escutar o som

⁹¹ HALL, Edward. *A Linguagem Silenciosa*. Relógio d'Água; Lisboa, 1994.

dos corpos em comunicação, de tentar ouvir o que não se ouve quando se usa a oralidade⁹².

*“The heart is one of those interior surfaces of the body that, in principle (unless one performs the unimaginable, at least can ever reach - what might be termed the heart’s hide. A thinking of touch must at least go through a theory of skin. Now, what is skin, the pellicular, peau, peel, pelt, felt, or hide?”*⁹³

Muito embora a imagem do coração e do seu bater possam surgir como um lugar-comum de “estar ligado”, entre este ritmo compassado e a imprevisibilidade da “audição do toque” cabe uma interrogação sobre as mais ínfimas formatações do que nos pode ligar enquanto indivíduos.

A passagem dos capítulos anteriores, do território íntimo do *Espaço a Dois* para a massa anónima dos *Outros*, encontra aqui também sequência, mas só e apenas pela intenção de fazer registo dos campos sonoros resultantes da interacção entre corpos.

Em zonas de habitação comum (prédios com dimensões não monumentais e sobretudo arquitecturas não muito recentes, como acontece no centro da cidade de Lisboa), as horas das refeições e, sobretudo, o final do dia, são momentos onde geralmente se cruzam sons da vida diária dos seus habitantes.

O arrastar de uma cadeira, o movimento das painelas, o tilintar da loiça, o tocar difuso de um telefone, excertos de conversas e, sobretudo, um murmurar de vozes imperceptíveis, são registos dispersos das vidas de uns, que invadem as casas e as vidas de outros.

Estes índices comunicativos sob a forma de ruído são o interior de *Pátio Comum*.

*Pátio Comum*⁹⁴ é uma bolha quase esférica, materialmente construída com funis invertidos e tecido que, no seu interior, tem uma pequena coluna sonora que permite reproduzir o som da vivência auditiva anteriormente descrita.

⁹² As formas tridimensionais contêm no seu interior um pequeno dispositivo sonoro (*phone*) onde serão emitidos sons aparentemente inaudíveis.

Tecnicamente estudou-se o próprio funcionamento do som dentro das peças, de modo a não serem visíveis fios, percebendo a relação do estetoscópio com as formas, para que este não seja apenas um elemento imposto.

A proposta inicial de recolha de sons previa as seguintes vertentes: Ritmo cardíaco; Som de um abraço; Som de um beijo; Som do toque entre uma mão e a pele; Som de duas mãos que se apertam; Som produzido pela escrita de uma carta; Som do teclado de computadores; Som de um chá a dois sem comunicação verbal; Som de uma refeição sem comunicação verbal. VER anexo 1.

⁹³ in _ DERRIDA, Jacques. *On Touching – Jean-Luc Nancy*. Stanford University Press, 2005, p.267.

⁹⁴ VER anexo 2.

O funil é um objecto de uso utilitário que nos permite conduzir o percurso de um líquido de forma precisa. Estes ruídos domésticos não procuram uma condução ao seu entendimento, mas a sua descontextualização prevê uma referenciação intuitiva à experiência que cada um tem do seu quotidiano co-habitativo⁹⁵. Retoma-se assim o discurso sobre a marca da vivência com os outros, como uma forma que nos chega através da estrutura perceptiva, sendo posteriormente acondicionada nas nossas acções e memórias.

Na continuidade que agora se regista em paralelo estrutural com os capítulos anteriores, a referência ao *Outro*, enquanto entidade singular, surge aqui inscrita numa incapacidade manifesta de representar uma ausência.

A estrutura de descodificação dos estímulos perceptivos que nos chegam através dos sentidos não está preparada para entender o vazio, pois o vazio é uma forma demasiado complexa.

A impossibilidade de contacto como consequência da constatação de uma não presença que não se equacionara transforma o corpo num lugar estranho, cheio de lacunas e barulhos muito difíceis de descodificar.

O *Manto* é um objecto vestível, que pode encontrar uma sequência na formação dos *Abraçatórios* anteriores, acrescido de um conjunto de apêndices (formas concavas e convexas, tubos, restos de aparelhos áudio, etc) que pretende brincar com a ideia de uma *máquina para ouvir corpo*. Longe de conseguir potenciar tal experiência, afasta qualquer entendimento científico, para se construir como forma na imprevisibilidade de um fazer que coloca nos tecidos⁹⁶, nas linhas, nas texturas e na metáfora de objectos utilitários um preencher de sentido.

Auscultórios, *Pátio Comum* e o *Manto* aparecem assim como propostas de exploração plástica,



Fig.46 – Esquema : O Manto.

⁹⁵ Os vários orifícios que proliferam e simultaneamente constroem esta forma, e dadas as suas dimensões, permitem que esta seja agarrada, explorada e colocada perto do aparelho auditivo a fim de ser descodificada.

⁹⁶ As referências ao trabalho plástico de outros artistas têm sido articuladas, neste texto, num encontro com o conteúdo das suas propostas. Deverá no entanto salientar-se outras referências importantes para este trabalho, tais como: Ernesto Neto; Eva Hesse; Do Ho Suh; Ghada Amer; Louise Bourgeois; Anette Messenger e Rebecca Horn.

correspondentes a um momento temporal preciso, dentro de um trabalho que apresenta uma pesquisa em aberto sobre o Contacto como momento de inscrição poética no contexto da vivência partilhada.

A validade do verbo construir existe pela constante organização da sua oposição, colocando-se assim a desconstrução numa linha paralela que valida o percurso do seu oposto, tornando-o mais consistente. Se, por um lado, as formas aqui apresentadas são o resultado de desconstruções internas, feitas a partir da descodificação dos estímulos perceptivos que me chegam, também nada do que aqui se apresenta pretende conduzir a uma forma acabada, mas sim mostrar uma possível organização dos dados recolhidos para esta pesquisa, colocando-os, a partir desta reflexão, ao dispor da construção para novas formas.

CONCLUSÃO

Na paisagem que se tem vindo a tentar enquadrar, a cosmologia social aparece como albergue para corpos concretos, sem que no entanto seja possível aceder à composição precisa das suas constelações, isto é, a forma como estes elementos estão organizados.

Nesta moldura, o espaço da intercorporeidade, (o espaço que os corpos ocupam e a forma como se interrelacionam), surge como instrumento de viabilização construtiva para a organização do esboço de uma imagem que pretende reflectir a poética da coexistência. Esta imagem de que se fala não prevê uma configuração física, nomeia-se como vocábulo para o entendimento generalizado das considerações aqui referidas.

Da intercorporeidade à intersubjectividade cabe uma estrutura de implicação recíproca, isto é, a exposição dos corpos não compreende à evidência de um acaso, implica o reconhecimento de um indivíduo na disposição interna de outro. Esta estrutura, este lugar, esta evidência da descoberta do outro, o registo da marca efectuada pela sua passagem e a interrogação face à irredutibilidade da forma de estarmos ligados, foi o que aqui se procurou colocar como referente empreendedor, dentro do pensamento plástico.

A imprevisibilidade da acção inventiva activa o campo artístico e torna-se um elemento constitutivo da experiência que se assume segundo as variáveis espaço-temporais do operador.

Entre Dois, os Outros e o Outro foram três configurações distintas, escolhidas para situar o autor de um enunciado artístico em relação ao seu objecto de endereçamento, dentro do território relacional.

O espaço não se significa pelas suas características euclidianas, mas antes presentifica-se pelas qualidades ontológicas adquiridas pela/na experiência. Assim, no corpo desta dissertação, o primeiro capítulo apropriou-se do entendimento do espaço, com o intuito de poder localizar a exposição dos corpos, o seu intervalo e a memória proveniente dessa experiência, como um lugar da vivência intersubjectiva. Este grupo inicial de textos mostrou como o *espaço a dois* é um lugar fecundo para problematizar a comunicação em geral e simultaneamente reflectiu sobre a poética deste contacto através das reorganizações conceptuais de alguns artistas contemporâneos.

A parábola da coexistência que aqui se tentou encenar, situa depois, no segundo capítulo, a ontologia de um ser que se faz e se completa na sua relação com os outros, dentro de uma reflexão que não exclui a responsabilidade social.

As figuras de totalidade, unidade e universalidade sonhadas pelo Ocidente e prometidas pela modernidade dissolveram-se, assim como as categorias artísticas com unidades distintas e autónomas entre si. A comunidade universal dos gostos e dos seus espectadores idealizados foi confrontada com uma realidade vivencial, onde o quotidiano se tornou o elemento transcendente de um discurso sempre em construção.

As evidências que levaram Nancy e Rancière a agitarem a ilusão da essência do comum dentro de uma humanidade abstracta, contribuem significativamente neste estudo, para a procura de um foco dentro das práticas artísticas contemporâneas, de propostas que investem na interiorização dos modos de relação e da organização da comunicação como discurso.

O conjunto teórico *Outros* evidencia uma conotação simbólica daquilo que nos liga enquanto indivíduos, valorizando a comunicação como acto. Neste capítulo, sobretudo através do trabalho de Mariano Sardón, a comunicação fora da materialidade que não a caracteriza, é sugerida, ela própria, como material de exploração plástica, ou seja, o discurso torna-se a própria matéria. Isto mostra como, hoje, o uso de recursos que são disponibilizados como material de fonte aberta colocam a fusão multidimensional do que pode ser entendido como arte, em posição de ser interpretada, como uma experiência de intencionalidades a vários níveis: processual; material e conceptual.

Neste contexto, dentro de um enunciado que se sintoniza constantemente à imagética do *Outro*, a necessidade manifesta de apresentar este elemento (o Outro) como parte integrante de uma obra, aparece especificamente referenciada no terceiro capítulo. Este grupo de textos descreve, através de trabalhos de Sophie Calle, Miranda July, Helio Oiticica e Félix Gonzales-Torres algumas considerações sobre questões de co-autoria e Participação, através das quais o outro assegura um momento de inclusão concreta na existência da mensagem recodificada do artista.

A leitura conduzida por estes três capítulos induz ao objectivo inicial, encerrado na intenção de validar uma definição de campo artístico gerado pela incorporação do outro, e de encontrar um corpo reflexivo a partir do referente do lugar do espaço

entre corpos e da interação entre indivíduos, no contexto do pensamento plástico de alguns artistas contemporâneos.

A intenção que provocou a predisposição para o início desta dissertação previa a consolidação de um grupo teórico de referência circunscrito a uma investigação pessoal que sempre se aproximou do território relacional.

A relação entre o quarto capítulo deste texto, (assumido como registo do fazer e do pensar sobre um conjunto de objectos produzidos durante um período de tempo simultâneo a esta dissertação), e os anteriores, é indiciada através da estrutura interna deste e dos conteúdos abordados. O conjunto de trabalhos, referidos neste último capítulo, não procuram ilustrar as temáticas, mas sim interrelacionar-se com elas. Poderá dizer-se que esta dissertação de carácter teórico-prático não teve como objectivo cimentar a fundamentação de um trabalho preciso, mas acompanhar a reflexão num contexto interno de um laboratório de experimentação plástica que coloca a interação entre indivíduos como universo de análise. É nessa óptica que se torna, neste momento de estabelecimento de conclusões, praticamente inseparável o contraponto de objectivos definidos previamente e a produção das obras, antes e depois.

Num momento final do primeiro capítulo, em consequência de uma leitura ao trabalho *The Artist is Present* de Marina Abramovic, especulou-se sobre um possível entendimento de *quando o espaço entre duas pessoas se tornou arte*. Esta afirmação poderia levar a uma divagação e aferir à condução de um discurso que viabilizasse o seu fundamento. No entanto, o que aqui se procurou reflectir não pretende levar ao momento em que *o espaço entre pessoas se tornou arte*, mas sim à tentativa de referenciar o *quando* o espaço entre pessoas é um motivo, a potência de uma inquietação que desencadeia o querer e o fazer em arte. O motivo perpetua-se, provavelmente, na obra seguinte, tão irresolúvel como a tensão intercorporal, enquanto o ser humano ainda o for.

BIBLIOGRAFIA

- .AAVV , *Hélio Oiticica*. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993
- .AAVV , *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies [etc.], Barcelona, 1998
- .AAVV , *Marina Abramovic ,The Artist Is Present*. The Museum of Modern Art, New York , 2010
- .AAVV,OLIVEIRA, Leonor(ed), *Nova Enciclopédia Larrousse*, Volume IX. Círculo de Leitores: Lisboa, 1997.
- .ACKERMAN, Diane, *Uma História Natural dos Sentidos*. Temas e Debates - Actividades Editoriais, Lisboa, 1998
- .AUGÉ, Marc, *Não – Lugares – Introdução a uma Antropologia da Modernidade*. 90 Graus Editora, Lisboa, 2007
- .BACHELAR, Gaston, *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 2008
- .BARTHES, Roland, *Como viver junto – Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Martins Fontes, São Paulo, 2003
- .BARTHES, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*. Edições 70, Lisboa, 2010.
- .BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1991
- .BISHOP, Claire (ed.), *Participation*. Whitechapel and The Mit Press, London , 2006
- .BOURRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*. Les presses du reel, Dijon,2008
- .BOURRIAUD, Nicolas; DAMIANOVIC, Maia; PINTO, Roberto, *Lucy Orta*. Phaidon, Londres,1ª ed, 2003
- .DAVIS, Flora, *A comunicação Não-Verbal*. Summus Editorial, São Paulo, 1979
- .DERRIDA, Jacques, *On Touching – Jean-Luc Nancy* (trad. Christine Irizarry). Stanford University Press, California, 2005
- .FRIELING, Rudolf; GROYS, Boris; ATKINS, Robert; MANOVICH, Lev, *The Art of Participation*. S.Francisco Museum of Modern Art/Thames & Hudson, New York; London, 2009
- .GOODMAN, Nelson, *Modos de Fazer Mundos*. Edições Asa, Porto, 1ª ed, 1995
- .HALL, Edward, *A Dimensão Oculta*. Relógio d'Água, Lisboa, 1986
- .HALL, Edward T., *A Linguagem Silenciosa*. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1994.

- .HALL, James, *The World as Sculpture - The changing status of sculpture from the renaissance to the present day*. Pimlico Edition, Londres, 2000
- .HOLLY, Michael Ann (ed.); SMITH, Marquard (ed.), *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*. Yale University Press, Massachusetts, 2008
- .KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley. University of California Press, London, 1993
- .KESTER, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, California, 2004
- .KLEIN, Jennie (ed.), *Letters from Linda M. Montano*. Routledge -Taylor & Francis Group, New York, 2005
- .LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (ed), *27ª Bienal de São Paulo – Como viver junto*. Fundação Bienal de São Paulo, 2006
- .LEFEBVRE, Henri, *The production of space*. Blackwell Publishing, Massachusetts, 1991
- .MACEL, Christine (ed.), *Sophie Calle , M'as-tu vue*. Prestel, Munich; Berlin; London; New York, 2ª ed , 2008
- .MERLEAU-PONTY, Maurice, *A fenomenologia da percepção*. Martins Fontes, São Paulo, 1994
- .MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Visível e o Invisível*. Perspectiva, São Paulo, 2007
- .MIRANDA, Luly ; Fletcher, Harrel, *Learning To Love You More*. Prestel, Munich; Berlin; London, New York, 3ª ed , 2008
- .MONTANO, Linda, *Performance artists talking in the eighties*. University of California Press, Berkeley ; Los Angeles ; London, 2000
- .NANCY, Jean-Luc, *Being Singular Plural*. Stanford University Press (Meridian – Crossing Aesthetics), California, 2000
- .NANCY, Jean-Luc, *Corpus*(trad. Tomás Maia).Vega (Passagens), Lisboa, 2000
- .NANCY, Jean-Luc [CONNOR, Peter (ed.)] , *The Inoperative Community*. University of Minnesota Press, Minneapolis; London, 2008
- .ONFRAY, Michael, *A potência de existir* (trad. José Luis Pérez). Campo da Comunicação, Lisboa, 2009
- .PLATÃO, *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*. Guimarães Editores, Lisboa, 1998
- .RANCIÈRE, Jacques, *Estética e Política – A Partilha do Sensível*. Imago, Porto, 2010

- .RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*. Orpheu Negro, Lisboa, 2010
- .RANCIÈRE, Jacques, *The Emancipated Spectator* (trad.Gregory Elliot). Verso, London, 2009
- .RANCIÈRE, Jacques, *The Politics of Aesthetics*. Continuum, Londres; Nova Iorque, 2009
- . SARAMAGO, José, *História do Cerco de Lisboa*. Editorial Caminho: Lisboa, 1989.
- .SPECTOR, Nancy, *Felix Gonzales-Torres*. Guggenheim Museum Publications, New York, 2007
- .SULLIVAN, Graeme, *Art Practice as Research – Inquiry in Visual Arts*. Sage, Los Angeles; Londres; Nova Deli; Singapura; Washington DC, 2ªed, 2010

ARTIGOS

- .BISHOP, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*. in October Magazine: Massachusetts Institute of Technology, Fall 2004 [<http://roundtable.kein.org/files/roundtable/claire%20bishop-antagonism&relational%20aesthetics.pdf>]
- .BURNHAM, Linda Frye, *The Art/Life Experiment*. in *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena - An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*. New York, 1998 [www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/artlife_experim.php]
- .FOUCAULT, Michel, *Of Other Spaces* in Diacritics, Vol 16, N.1, Spring 1966 [[www.colorado.edu/envd4114-001/Fall09/Theory/Foucault-Other Spaces.pdf](http://www.colorado.edu/envd4114-001/Fall09/Theory/Foucault-Other%20Spaces.pdf)]
- .KESTER, Grant H., *Colaboração, Arte e subculturas* in Caderno Videobrasil 2 - Arte Mobilidade Sustentabilidade. Dez 2006 [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_141808_CadernoVB02_p.10-35_P.pdf]
- .KRAUSS, Rosalind, *La escultura en el campo expandido*. in *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial:Madrid, 1996 [<http://htmlimg1.scribdassets.com/8jyxh6w5dusk9kw/images/1-e367daabb9/000.jpg>]
- . MARTIN, Stewart, *Critique of Relational Aesthetics*. in Third Text: Vol. 21; Issue 4, July 2007 [<http://htmlimg4.scribdassets.com/i5f5c7snoly9z40/images/2-2cdeb5af7f/000.jpg>]
- .OLIVA, Fernando, *Parábola de la Coexistência*. in Lapiz: N.227, Madrid, Nov.2006 pp.70-74
- .OLIVEIRA, Margarida, *Vamos encontrar o nosso lugar*. in Ncontrast: N.2 - Eva, Lisboa, Abril 2008 pp.10-13
- .PEREIRA, João A.Frayze, *A dimensão estética da experiência do outro*. in Pro-Posições: V.15, Universidade Estadual de Campinas , Jan/Abr 2004 [<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/43-dossie-pereirajaf.pdf>]

FONTES ICONOGRÁFICAS

- Figura 1 : **Tehching Hsieh e Linda Montano - *Rope Piece: One Year Performance***.
http://28.media.tumblr.com/tumblr_lh5hqtFAXE1qzgcpyo1_400.png .(9/09/2011)

- Figura 2 : **Tehching Hsieh e Linda Montano, no interior do apartamento que partilharam durante o período de tempo da performance conjunta**.
http://29.media.tumblr.com/tumblr_l6y8bxUQ1Q1qzaos7o1_500.jpg .(9/09/2011)

- Figura 3 : **Marina Abramovic e Ulay - *Relation in Space*, 1976**
https://lh4.googleusercontent.com/OGyFslzAZdM/TWvPxH2EFOI/AAAAAAAAAKs/hxvrPxIZbU4/s400/MuseoMagazine-MarinaAbramovic-RelationInSpace-1976_1_800.jpg (28/08/2011)

- Figura 4 : **Marina Abramovic e Ulay - *Breathing in/ Breathing out*, 1977**
http://www.artnet.com/artwork_images_179379_598227_marina-abramovic.jpg
(28/08/2011)

- Figura 5 : **Marina Abramovic e Ulay - *Relation in Time*, 1977**
https://lh3.googleusercontent.com/KdOBu4oNyo8/TWvPx_romzl/AAAAAAAAAKw/WrbkL1oGGLc/s400/MuseoMagazine-MarinaAbramovicandUlay-Relation-in-Time-1977_800.jpg.
(28/08/2011)

- Figura 6 : **Marina Abramovic e Ulay - *Expansion in Space*, 1977**
http://3.bp.blogspot.com/_KyWYwy-XyeA/S2HtcaK-pml/AAAAAAAAAU/MavhzaACLgc/s320/06gallteatro.jpg .(28/08/2011)

- Figura 7 : **Marina Abramovic e Ulay - *Light/Dark (Video Still)*, 1977**
<http://www.momogalerie.com/wp-content/uploads/2010/11/Abramovic-Marina-Ulay-%C2%ABLightDark%C2%BB-1977Picture13-3.png> .(28/08/2011)

- Figura 8 : **Marina Abramovic e Ulay - *Balance Proff*, 1977**
http://1.bp.blogspot.com/_apFpwnMI2hs/S58fv7KsZjl/AAAAAAAAActM/EA-iQnUCjXM/s400/Balance-Proof.jpg.(28/08/2011)

- Figura 9 : **Marina Abramovic e Ulay - *AAA-AAA*, 1978**
http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/Abramovic_AAA_AAA_0.jpg .(28/08/2011)

- Figura 10: **Marina Abramovic e Ulay *Kaiserschnitt*,1978**
http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200510/internet/20051010_150050_Kaiserschnitt_foto.jpg. (28/08/2011)

- Figura 11: **Marina Abramovic e Ulay - *Charged space*, 1978** Videobrasil - 2005
http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200510/thumbs130/20051007_114216_ChargedSpace_foto.jpg. (28/08/2011)

- Figura 12: **Marina Abramovic e Ulay - *Point of contact*, 1980**
http://moma.org/images/dynamic_content/exhibition_medium_promo/38730.jpg?1263227592. (28/08/2011)

- Figura 13: **Marina Abramovic e Ulay - *Rest Energy*, 1980**
http://pomeranz-collection.com/sites/default/files/Abramovic_RestEnergy.jpg.(28/08/2011)

- Figura 14: **Marina Abramovic e Ulay - *Nightsea Crossing*, 1987**
http://a5.sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-ash4/185562_2283699731511_1219405206_2717670_1180061_n.jpg.(28/08/2011)

- Figura 15: **Marina Abramovic e Ulay - *Imponderabilia*, 1977**
<http://www.trax.it/imagespdp/AbramovicImponderabilia.jpg>.(10/09/2011)

- Figura 16, 17 e 18: **Marina Abramovic e Ulay - *The Lovers -The Great Wall Walk*, 1988**
<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/751/bild.jpg>
<http://revistacatorze.com.br/wp-content/uploads/2011/05/04.jpg>
http://4.bp.blogspot.com/_7psyE7JEiyQ/SADtNajAK2I/AAAAAAACUM/UsBA6-dOFso/s400/bild.jpg.(10/09/2011)

- Figura 19 e 20: **Marina Abramovic - *The Artist is Present*, 2010**
<http://rathausartprojects.com/blog/wp-content/uploads/2010/03/MarinaAbramovic.jpg>
<http://www3.pictures.zimbio.com/gi/MoMA+Celebrates+Marina+Abramovic+Artist+Present+XLI5aEiBUw7I.jpg>.(10/09/2011)

- Figura 21: **Lygia Clark - *Diálogo de Mãos*, 1966**
<http://www.bawag-foundation.at/files/BCF/Ausstellungen/2007/Romantischer-Konzeptualismus/Presse/Fotos/13.jpg>. (10.09.2011)

- Figura 22: **Lygia Clark - *Diálogo: Óculos*, 1968**
http://artnews.org/files/0000034000/0000033234.jpg/Lygia_Clark.jpg .(10/09/2011)

- Figura 23: **Felix Gonzales-Torres“*Untitled*”(Perfect Lovers, 1991)**
http://www.moma.org/collection_images/resized/576/w500h420/CRI_210576.jpg.
(10/09/2011)

- Figura 24: **Lygia Pape - *O Divisor*, 1969**
<http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/lygiapapedivider.jpg>. (3.09.2011)

- **Figura 25: Lucy Orta - *Nexus Architecture x 50, Köln* , 2001**
http://www.studio-orta.com/media/image_130_image.jpg. (15.09.2011)

- **Figura 26: Lucy Orta - *Nexus Architecture x 25*, 2001**
http://www.studio-orta.com/media/image_114_image.jpg. (15/09/2011)

- **Figura 27: Lucy Orta - *Nexus Architecture, Uyuni Salt Desert*, 1998**
http://www.studio-orta.com/media/image_107_image.jpg.(12/09/2011)

- Figura 28 e 29: **Mariano Sárdon - *Persitáltica*, 2008**
http://www.marianosardon.com.ar/telefonias/telefonias_images/peristaltica/peristaltica_01.jpg.(12/09/2011)
http://www.marianosardon.com.ar/telefonias/telefonias_images/peristaltica/peristaltica_06.jpg.(12/09/2011)

- Figura 30 e 31: **Mariano Sárdon – *Abaco*, 2007**
http://www.marianosardon.com.ar/telefonias/telefonias_images/abaco/spots02_low.jpg.
(15/09/2011)

http://www.marianosardon.com.ar/telefonias/telefonias_images/abaco/spots11_low.jpg.
(15/09/2011)

- Figura 32: **Sophie Calle - *O Hotel, Quarto 24, 1981***

http://arielupton.files.wordpress.com/2010/02/sophie-calle_sophie-calle-36.jpg.(2/09/2011)

- Figura 33: **Sophie Calle - *O Hotel, Quarto 29, 1981***

http://www.tate.org.uk/collection/P/P78/P78302_8.jpg. (2/09/2011)

- Figura 34: **Sophie Calle - *Suite Vénitienne, 1980.***

<http://alternate.com.s866333.gridserver.com/s/wp.content/themes/sitegallery/style/scripts/timthumb.php?src/fotos.jpg> (2/09/2011)

- Figura 35 e 36: ***Giardino delle Vergini, 53ª Bienal de Veneza. Intervenções de Miranda July.***

http://27.media.tumblr.com/tumblr.122gitsUHd1qb3zoyo1_500.jng.(28/09/2011)

<http://www.a-n.co.uk/an-images/543450-5.jpg>.(28/09/2011)

- Figura 37: **Miranda July - Resultado de uma das propostas feitas pela artista em *Learningtoloveyoumore: Assignment #6:Fazer um cartaz a partir das sombras.(Euphenia ,Chicago, Illinois U***

<http://www.learningtoloveyoumore.com/assets/images/6/loverde-marilena/1.jpg>.
(28.09.2011)

-Fig.34 – **Hélio Oiticica, *Parangolé* capa 23, usada por Luís Fernando Guimarães, 1972.**

<http://digestivocultural.com/upload/jardeldiascavalcanti/parangolé.jpg>.(25.06.2011)

-Fig.35 e 36 –**Hélio Oiticica, *Parangolé* capa 1, 1964.**

http://www.tateorg.uk/images/cms/small/10066w_-13.jpg

<http://www.tropicalia.com.br/v1/site/images/imgsleituras/marginalia-leitura-parangole6.jpg>.
(25.06.2011)

- Fig.37 -**Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Placebo), 1991***

<http://t1.gstatie.com/images?q-tbqQib-gyNnU-FgxK7labCL3y>. (25.06.2011)

-Fig.38 - **Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Portrait of Ross), 1991***

<http://shapeanacoulour.files.wordpress.com/2010/06/candyart.jpg>(25.06.2011)

- Fig.39– **Susana Pires, *Abraçatório 1/ s1, 2003.***

- Fig.40– **Susana Pires, *Abraçatório 1/ s2, 2004.***

- Fig.41 – **Susana Pires, *Sobre-Pele-Rosa, 2006.***

- Fig.42 – **Susana Pires, *Encontros, 2006.***

- Fig.43 – **Susana Pires, *Relatividade Restrita, 2010***

- Fig.44 – **Susana Pires, *Circuitos, 2010.***

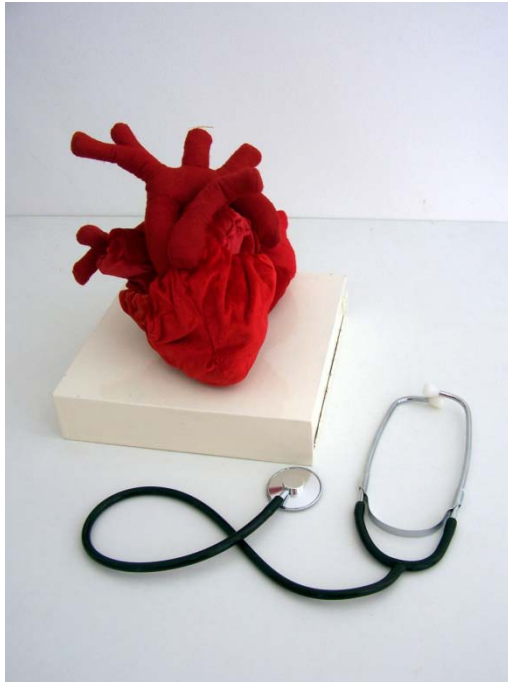
- Fig.45 – **Susana Pires, *Desliguei-te, 2009.***

- Fig.46 – **Esquema: *O Manto.***

Auscultórios, 2011

Tecidos, arame, esponja, mp3 e estetoscópio

Dimensões variáveis



Auscultórios 1(heartbeat), 2011



Auscultórios 2(touchsound), 2011



Auscultórios 3(listening letters),

Pátio Comum, 2011

Tecidos, funis, coluna de som e mp3

Dimensões variáveis

