

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais



Dissertação

**[REVISITAÇÕES POÉTICAS] APROPRIAR, CITAR, RECONTEXTUALIZAR:
PROCEDIMENTOS DE UM ARTISTA EM EXPERIMENTAÇÃO**

Thiago Ligabue Pinto

Pelotas, 2022

Thiago Ligabue Pinto

**[REVISITAÇÕES POÉTICAS] APROPRIAR, CITAR, RECONTEXTUALIZAR:
PROCEDIMENTOS DE UM ARTISTA EM EXPERIMENTAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Jean Monsell

Coorientadora: Prof. Dra. Nádia da Cruz Senna

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

P659r Pinto, Thiago Ligabue

[Revisitações poéticas] apropriar, citar, recontextualizar:
procedimentos de um artista em experimentação / Thiago
Ligabue Pinto ; Alice Jean Monsell, orientadora ; Nádia da
Cruz Senna, coorientadora. — Pelotas, 2022.

125 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, 2022.

1. Citação. 2. Visita. 3. Apropriação. 4. Participação. 5.
Revisitação. I. Monsell, Alice Jean, orient. II. Senna, Nádia da
Cruz, coorient. III. Título.

CDD : 700

Thiago Ligabue Pinto

[REVISITAÇÕES POÉTICAS] APROPRIAR, CITAR, RECONTEXTUALIZAR:
PROCEDIMENTOS DE UM ARTISTA EM EXPERIMENTAÇÃO

Dissertação aprovada como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 15 de março de 2022

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Alice Jean Monsell (Orientadora)
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna (Coorientadora)
Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Alberto d'Avila Coelho
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho aos meus irmãos,
amigos e em especial aos meus pais.

Agradecimentos

À Universidade Federal de Pelotas.

Aos professores que participam da banca, Eduarda Gonçalves e Alberto d'Avila pela disponibilidade, à coorientadora Nádya Senna por sua prestatividade e generosidade e a minha orientadora Alice Monsell, pelas dicas, suporte e excessos.

A todas as pessoas que de alguma forma contribuíram com esta pesquisa.

A ideia de ser um artista é que todos os diferentes meios estão abertos para você como forma de explorar o mundo, o que significa dizer explorar sua relação com o mundo como um artista. (KENTRIDGE, 2018).

Resumo

PINTO, Thiago Ligabue. **[Revisitações Poéticas] Apropriar, Citar, Recontextualizar: Procedimentos de um artista em experimentação.** 2022. 125f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2022.

Esta dissertação busca estabelecer uma reflexão referente a duas propostas desenvolvidas durante o curso de mestrado em Artes Visuais da UFPEL, a primeira uma série de quatro trabalhos intitulada *Visitas*, e a segunda uma proposta intitulada *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*. Foram analisados os processos criativos destas propostas, o uso da autoimagem e de imagens apropriadas e citadas de outros artistas, bem como abordados procedimentos de citacionismo, apropriação, participação e outras práticas artísticas que emergem dos dois diferentes trabalhos. Deste modo, o texto abarca o conceito de *revisitação*, que concentra um ponto interseccional destas produções e do qual engloba os procedimentos citados e os desdobramentos destes processos que culminam na recontextualização das imagens e reverberam também como potência na recontextualização do olhar sobre as coisas, do olhar poético e sensível sobre o espaço público e da relação do outro com as propostas aqui exibidas. Somado a isto, aponta-se como convergência além dos procedimentos mencionados, a ironia como ponto que aproxima as diferentes formas poéticas - desenho, serigrafia, múltiplo, proposta de curadoria participativa - na tentativa de refletir sobre estes diversos vieses dos trabalhos apresentados. Como base teórica encontra apoio em Nicolas Bourriaud, Tadeu Chiarelli, Stuart Hall, Michel Foucault, Katia Canton, Francesco Careri, Karina Dias, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Julio Plaza, Marília Panitz e outros. Como referências artísticas temos o aporte de Michele Martines, Eduarda Gonçalves, Hélio Ferverza, Michel Zózimo e Ricardo Basbaum. Assim, o presente texto é uma reflexão sobre a própria posição de artista em formação e sobre o processo de experimentar, se relacionar e atuar na atividade artística, em torno das várias possibilidades que o meio pode proporcionar, pela visão poética de um artista que habita a região sul do Brasil.

Palavras-chave: Citação. Visita. Apropriação. Participação. Revisitação.

Abstract

PINTO, Thiago Ligabue. **[Poetic RevisitAtions] Appropriate, Citation, Recontextualize: Procedures of an experimenting artist.** 2022. 125p. Dissertation. (Master in Visual Arts) – Postgraduate Program in Visual Arts, Arts Center, Federal University of Pelotas. Pelotas, 2022.

This dissertation seeks to establish a reflection on two proposals developed during the Master's course in Visual Arts at UFPEL, the first a series of four works entitled *Visits*, and the second a proposal entitled *Mini Curatorial Kit for an expographic project in the urban environment*. The creative processes of these proposals, the use of self-image and appropriate and cited images from other artists were analyzed, as well as procedures of citationism, appropriation, participation and other artistic practices that emerge from the two different works. In this way, the text embraces the concept of *revisitation*, which concentrates an intersectional point of these productions and from which it encompasses the cited procedures and the unfolding of these processes that culminate in the recontextualization of images and also reverberate as a power in the recontextualization of the look on things, of the poetic and sensitive look at the public space and the relationship of the other with the proposals shown here. Added to this, irony as a point that brings together the different poetic forms - drawing, serigraphy, multiple, participatory curatorship proposal - is pointed out as a convergence, in an attempt to reflect on these various biases of the works presented. As a theoretical basis, it finds support in Nicolas Bourriaud, Tadeu Chiarelli, Stuart Hall, Michel Foucault, Katia Canton, Francesco Careri, Karina Dias, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Julio Plaza, Marília Panitz and others. As artistic references we have the contribution of Michele Martines, Eduarda Gonçalves, Hélio Ferverza, Michel Zózimo and Ricardo Basbaum. Thus, the present text is a reflection on the position of an artist in formation and on the process of experimenting, relating and acting in the artistic activity, around the various possibilities that the medium can provide, through the poetic vision of an artist who inhabits the southern region of Brazil.

Keywords: Citation. Visit. Appropriation. Participation. Revisitation.

Lista de Figuras

- Figura 1: Thiago Ligabue. *Convites – A Ajuda de William*. Caneta nanquim, grafite e colagem sobre papel. 29,7 x 42 cm. 2016. (um dos trabalhos da série de 2016) 21
- Figura 2: Thiago Ligabue. *Convites – A Ajuda de William*. Caneta nanquim, grafite e colagem sobre papel. 29,7 x 42 cm. 2016. (detalhe aproximado do desenho) 22
- Figura 3: Cildo Meireles. *Desvio Para o Vermelho / Impregnação*. Instalação. Materiais diversos. Dimensões variáveis. 1967-84. Fonte: <https://ideiasnamala.com/inhotim-obras-arte/> 28
- Figura 4: Thiago Ligabue. *Série Visitas - Análise: Consultório do Dr. Cildo*. Desenho, colagem e impressão serigráfica sobre papel. 2018 30
- Figura 5: Thiago Ligabue. *Série Visitas – Almoço: Restaurante da Regina*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha papel. 29,7 x 42 cm. 2020/21..... 31
- Figura 6: Thiago Ligabue. *Série Visitas – Yoga: Escola do Professor Hélio*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21..... 33
- Figura 7: Thiago Ligabue. *Série Visitas – Férias: Hotel Fazenda Macchi*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21..... 34
- Figura 8: Thiago Ligabue. *Série Visitas - Análise: Consultório do Dr. Cildo*. Desenho, colagem e impressão serigráfica sobre papel. 2018. (detalhe aproximado do autorretrato) 39
- Figura 9: Thiago Ligabue. *Série Visitas – Yoga: Escola do Professor Hélio*. Desenho, colagem e impressão jato de tinta sobre papel. 2020/21. (detalhe aproximado do autorretrato) 40
- Figura 10: Michele Martines. *Como você tem olhos grandes!* Óleo sobre tela recortada e adesivo sobre parede. 1,4 x 1,7m. 2009. Fonte: <https://www.michelemartines.com/ambiencias-na-parede?pgid=klveyj2o-6fbf1afc-3148-4974-b7ea-9f090728f5c1> 42
- Figura 11: Thiago Ligabue. *Convites – O Afago de Lygia*. Caneta nanquim, grafite e colagem sobre papel. 29,7x 42 cm. 2016. (um dos cinco desenhos) 43
- Figura 12: Thiago Ligabue. *Série Visitas – Almoço: Restaurante da Regina*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21. (detalhe do trabalho) 44
- Figura 13: Michele Martines. *Hoje a solidão*. Óleo sobre tela recortada e adesivo sobre parede. 2,4 x 4m (aproximada). 2008. Fonte: <https://www.michelemartines.com/ambiencias-na-parede?pgid=klveyj2o-4141e4c0-460f-4d8c-8fbc-907570c825b5> 45

Figura 14: Michele Martines. Instalação da série <i>Ambiências na Parede</i> . Sala Cláudio Carriconde, Santa Maria/RS. 2010. Imagem retirada da dissertação de Mestrado da artista intitulada <i>Ambiências na parede: concepções espaciais em pintura e desenho</i> . 2010. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5190	46
Figura 15: Thiago Ligabue. <i>Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano</i> . Folheto impresso, imagens impressas e cola bastão. 10 x 15 cm. (folheto fechado). 2019	48
Figura 16: Thiago Ligabue. <i>Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano</i> . Folheto impresso, imagens impressas e cola bastão (folheto aberto). 2019	52
Figura 17: Thiago Ligabue. Convite para ser preenchido como parte da proposição (incluso no kit). Frente e verso	53
Figura 18: Thiago Ligabue. As figuras contidas no <i>Mini Kit</i> dispostas juntamente com o bastão de cola. 2019	54
Figura 19: Thiago Ligabue. <i>Fio Condutor: Ligações e aproximações na arte sul-americana</i> (miniexposição parte da proposta do Mini Kit). 2019	57
Figura 20: Thiago Ligabue. <i>Fio Condutor: Ligações e aproximações na arte sul-americana</i> (detalhe da miniexposição parte da proposta do Mini Kit). 2019	58
Figura 21: Isabella Maricatto. <i>Um Abraço e um Laço</i> (miniexposição parte da proposta do Mini Kit). 2019. Foto: Isabella Maricatto.	63
Figura 22: Isabella Maricatto. <i>Um Abraço e um Laço</i> (miniexposição parte da proposta do Mini Kit). 2019. Foto: Isabella Maricatto.	64
Figura 23: Lygia Clark. <i>Bichos</i> . Chapas de alumínio e dobradiças. 1960. Fonte: https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429	67
Figura 24: Hélio Oiticica. <i>B6 Bólido Caixa 06, Egípcio</i> . Madeira e tinta. 1963/64. Reprodução Fot. P. Y. Brest. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66320/b6-bolide-caixa-6	69
Figura 25: Hélio Oiticica. <i>B32 Bólido Vidro 15</i> . Vidro, sacos plásticos e pigmentos. 1966. Reprodução Fotográfica: P. Y. Brest. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66329/b32-bolide-vidro-15	70
Figura 26: Hélio Oiticica. <i>B9 Bólido Caixa 07</i> . Acrílica sobre madeira e espelho. 1964. Fonte: https://vejario.abril.com.br/atracao/50-anos-de-arte-parte-i/	70
Figura 27: Thiago Ligabue. <i>Simetria</i> . Mesa, cadeiras, madeira, grampos, fita adesiva, canetas, fios de náilon e folhas de papel. Ateliê de escultura, Centro de Artes – Pelotas. 2017	71

Figura 28: Thiago Ligabue. *Orientação Direcional*. Proposição/Livro de artista/Impresso. Impressão sobre folha sulfite colorida (9 x 9 cm). Tiragem de 20 unidades, distribuição gratuita. 2018. Livreto fechado com a faixa de papel. 72

Figura 29: Thiago Ligabue. *Orientação Direcional*. Proposição/Livro de artista/Impresso. Impressão sobre folha sulfite colorida (9 x 9 cm). Tiragem de 20 unidades, distribuição gratuita. 2018. Livreto aberto com as instruções. 72

Figura 30: Eduarda Gonçalves. *Cartão de vista do Chico* (projeto Ontem, aqui, o céu estava assim...). Impressão sobre papel. 2007. Fonte: Imagens retiradas do artigo Cartões de Vista Mirantes – Proposições para Compartilhamentos Múltiplos, escrito por Eduarda Gonçalves. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/eduarda_goncalves.pdf 74

Figura 31: Eduarda Gonçalves. *Cartão de vista mirante*. Impressão e carimbo sobre papel perfurado. 2008. (“frente” do cartão). Fonte: Imagens retiradas do artigo Cartões de Vista Mirantes – Proposições para Compartilhamentos Múltiplos, escrito por Eduarda Gonçalves. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/eduarda_goncalves.pdf 75

Figura 32: Eduarda Gonçalves. *Cartão de vista mirante*. Impressão e carimbo sobre papel perfurado. 2008. (“verso” do cartão). Fonte: Imagens retiradas do artigo Cartões de Vista Mirantes – Proposições para Compartilhamentos Múltiplos, escrito por Eduarda Gonçalves. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/eduarda_goncalves.pdf 76

Figura 33: Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome, endereço e logotipo. (parte da proposição). Fonte: <http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/deserto01.htm> 79

Figura 34: Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome, endereço e logotipo. Fonte: www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/deserto07.htm 80

Figura 35: Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome de um deserto. Fonte: <http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/deserto05.htm> 80

Figura 36: Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome de um deserto. (detalhe do cartão). Fonte: <http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/deserto06.htm> 81

Figura 37: À esquerda, imagem de um kit de remendos para pneus de bicicleta. À direita imagem do meu Mini Kit. Foto: própria autoria. 2019 84

Figura 38: Marcel Duchamp. *A Caixa*. Imagens fotográficas sobre papel cartão e caixa de papelão, 1914. Fonte: <https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/09/05/marcel-duchamp-caixa-1914/> .. 91

- Figura 39: Marcel Duchamp. “*Caixa Verde*”. Inscrições, desenhos, fotografias e caixa de papelão forrada. 1934. Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/duchamp-marcel-1887-1968-la-mariee-6257164-details.aspx> 92
- Figura 40: Marcel Duchamp. “*Caixa-Valise*”. Fotografia, desenho, inscrição, réplicas miniaturizadas e maleta forrada em couro. 1936-1941. (Maleta aberta e fechada respectivamente). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80890> 93
- Figura 41: Marcel Duchamp. “*Caixa-Valise*”. Fotografia, desenho, inscrição, réplicas miniaturizadas e maleta forrada em couro. 1936-1941. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80890> 94
- Figura 42: George Maciunas. *George Brecht - Games & Puzzles*. Caixa plástica com duas etiquetas offset, contendo cartão offset, bola, objeto de borracha, carimbo de borracha, pedra e três matrizes. 1965. (Caixa fechada). Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/games-puzzles-name-kit-from-fluxkit/index.html 96
- Figura 43: George Maciunas. *George Brecht - Games & Puzzles*. Caixa plástica com duas etiquetas offset, contendo cartão offset, bola, objeto de borracha, carimbo de borracha, pedra e três matrizes. 1965 (Caixa aberta). Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/games-puzzles-name-kit-from-fluxkit/index.html 96
- Figura 44: George Maciunas. *Fluxkit*. Maleta revestida de vinil contendo objetos em várias mídias. 1965. (Maleta fechada). Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/fluxkit/index.html# 97
- Figura 45: George Maciunas. *Fluxkit*. Maleta revestida de vinil contendo objetos em várias mídias. 1965. (Maleta aberta). Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/fluxkit/index.html# 97
- Figura 46: George Maciunas. *Ay-O. Finger Box* (trabalho integrante do Fluxkit). Caixa de madeira com etiqueta offset e abertura de borracha. 1965. Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/finger-box-from-fluxkit/index.html# 98
- Figura 47: Alison Knowles. *Bean Rolls* (trabalho integrante do Fluxkit). Lata de metal com etiqueta offset contendo grãos secos e rolos de papel. 1965. Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/works/bean-rolls-from-fluxkit/index.html 99
- Figura 48: Michel Zóximo. *Museu Portátil*. Caixa de madeira contendo dobradiças, uma tela de plasma e bateria (museu fechado). 2007-2010. Fonte: http://www.midioteca.eco.ufrj.br/?page_id=732&gallery=gq-19-233 101

- Figura 49: Michel Zózimo. *Museu Portátil* (detalhe da tela ao fundo com o museu aberto para exposição). 2007-2010. Fonte: http://www.midioteca.eco.ufrj.br/?page_id=732&gallery=gq-19-233 102
- Figura 50: Michel Zózimo. Edital do *Museu Portátil*. Folheto impresso. 2010. Fonte: <https://desarquivo.org/node/1075/> 103
- Figura 51: Michel Zózimo. *Museu Portátil* (versão da exposição de Brasília). 2010. Fonte: <http://www.achabrasilia.com/obra-inventario-abertura/> 105
- Figura 52: Ricardo Basbaum. Forma do NBP. Concepção inicial de 1991 108
- Figura 53: Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Objeto parte da proposta. Aço esmaltado. 1,25 x 0,80 x 0,18 m. 1994 – hoje. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/551> 109
- Figura 54: Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Guia para participantes (atualizado em 2014). Disponível em: http://www.nbp.pro.br/doc/guia_2014_port_1407.pdf 110
- Figura 55: Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Participação de Márcia Prezzoti, Vitória. 1995. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/voc%C3%AA-gostaria-de-participar-de-uma-experi%C3%AAncia-art%C3%ADstica/a-2465447>. Foto: Ricardo Basbaum 112
- Figura 56: Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Participação de Brígida Baltar, Verão Vermelho. 1997. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9> 113
- Figura 57: Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Instalação para a Documenta 12. Estrutura de aço pintada, tela de arame, objeto de aço pintado, carpete, colchões, almofadas, 8 monitores, 2 DVD players, 2 computadores, 8 câmeras de circuito fechado de TV, 2 gravadores de vídeo, diagrama de parede, texto de parede. 2007. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/documenta/eng/2007/tour/ae-pavillon/img-03.htm>. Foto: Haupt & Binder 113
- Figura 58: Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Detalhe da instalação da Documenta 12. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/car/documenta/eng/2007/tour/ae-pavillon/img-03-2.htm>. Foto: Haupt & Binder 114

Sumário

Introdução	14
1. Conjunções artísticas	21
1.1 Um favorável convite: antecedentes	21
1.2 Uma amigável visita	26
1.3 Teorias, encontros e aproximações	36
1.4 Entre oito paredes	42
2. Procedimentos convidativos	48
2.1 Proposição Mini Kit Curatorial	48
2.2 Auto participação, atenção e perambulação	56
2.3 A participação, o laço e o olhar dos outros	62
2.4 Referenciais históricos: a participação Neoconcreta	66
2.5 Experimentações antecedentes com a participação	70
2.6 Os cartões, o kit e o público	73
2.7 Os cartões, o kit e um convite de possibilidades	79
3. Operações escalares: ironia, kit e outros objetos	84
3.1 Mini kit e maxi título: atenção e formas de resistência poética	84
3.2 Referencial histórico: múltiplos, miniaturizados e maletas	91
3.3 A mini mostra, o Museu Portátil, a escala e a curadoria	101
3.4 O mini kit, o NBP e o objeto máxi múltiplo	108
4. Considerações finais	116
Referências	121

Introdução:

A pesquisa [*RevisitAções Poéticas*] *Apropriar, Citar, Recontextualizar: Procedimentos de um artista em experimentação*, é um projeto desenvolvido no curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas pela linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. A pesquisa consiste de uma análise poética do próprio processo de criação de duas propostas desenvolvidas durante o curso, sobre os seus diversos procedimentos e atribuições, focando nas diferentes apresentações dos mesmos, de onde emergem diversificados métodos e abordagens de questionamentos sobre a própria arte e da atuação do artista visual enquanto profissional em formação e experimentação. De modo geral, traz uma reflexão sobre as possibilidades de ser um artista.

Meu trabalho, acredito, possui um olhar voltado para questões do próprio meio, reflete sobre a própria arte, trata sobre a vida do artista, em específico sob o viés da própria poética, do artista em processo de formação no contexto da realidade do sul do Brasil, e em especial na dissertação, durante o período de pandemia da doença Covid-19.

Abrindo um parêntese para a questão pandêmica, que atravessa minha produção durante o mestrado, a Covid-19 “é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global” (BRASIL, 2022, p. 8). Em 11 de março de 2020, “a Covid-19 foi caracterizada pela OMS¹ como uma pandemia” (BRASIL, 2020, p. 2). Esta condição em escala global trouxe desde antes da data mencionada, imensas dificuldades a todos e modificou nossa forma de viver e de se relacionar. Como consequência ao surto de Covid-19, houve um grande alerta das autoridades sanitárias frente à disseminação da doença, sua alta taxa de transmissão e a gravidade da situação de emergência de saúde pública. Ainda em 2020, em resposta ao avanço do surto, as autoridades sanitárias acharam necessário que se adotassem medidas de distanciamento social, no intuito de reduzir a circulação de pessoas e de se evitar aglomerações na tentativa de conter a disseminação do vírus. Dentre

¹ Organização Mundial de Saúde.

algumas das medidas que foram determinadas, tivemos a paralisação de atividades não essenciais, como fechamento do comércio, o cancelamento de eventos e a paralisação das atividades escolares (e universitárias) durante um longo tempo. Em razão destas medidas, tivemos ainda algumas restrições que se prolongaram por mais tempo em muitas das instituições de ensino federal do país, como por exemplo a Universidade Federal de Pelotas, que ainda em março de 2022, se encontrava em processo de retomada das atividades presenciais com as devidas cautelas e precauções. A título de divulgação, até a data de finalização deste texto, segundo o Ministério da Saúde (2022), em nosso país foi alcançado um enorme número de quase trinta milhões de casos confirmados da doença, com aproximadamente seiscentos e sessenta mil vítimas fatais.

Frente a estas questões, a própria doença e as medidas que foram necessárias para a contenção do avanço da pandemia afetaram enormemente a vida e o cotidiano de grande parte da população brasileira. Do mesmo modo, o período pandêmico atravessou minha passagem pelo curso de mestrado, e de certa forma e em razão desta condição, foram precisos adequações e desvios na trajetória da minha produção e do que eu tinha planejado na construção do meu projeto. Sobre isto veremos mais adiante no texto. Fechando o parêntese, foi neste contexto que minha dissertação foi desenvolvida.

Voltando a temática poética, durante a pesquisa foram realizados dois trabalhos, o primeiro é uma série de quatro obras intitulada *Visitas*, impressões serigráficas e jato de tinta combinadas com desenho e colagem sobre folha Canson. O segundo é uma proposta intitulada *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, que combina a distribuição de um múltiplo no formato de um kit, que proporciona e possibilita uma ação participativa curatorial de montagem de uma mini exposição no espaço urbano.

O estudo surge de questões que já vinham me afetando, de produções anteriores, de desenhos e trabalhos em outros meios, múltiplos, livros de artista, impressos, trabalhos tridimensionais e proposições das mais diversas. Questionamentos sobre a diversidade dos meios e em torno da multiplicidade das formas de apresentação em minha poética eram constantes, e em alguns momentos durante a graduação no curso de Artes Visuais (Bacharelado) do Centro de Artes da UFPel, até certo ponto me deixavam inquieto, pois na época buscava uma coerência

visual e conceitual em minha produção que não eram tão perceptíveis à primeira vista. Era possível perceber com bastante clareza duas linhas distintas de propostas, onde de um lado tínhamos trabalhos que abarcavam questões relacionadas à própria arte, em relação à autoria, apropriação e citacionismo, enquanto outros, tinham um teor altamente político e irônico, que tratavam de questões atuais com questionamentos sociais e assuntos da política nacional.

Assim, passado não muito tempo destas constatações sobre a variedade de trabalhos em minha produção, e tendo detectado duas linhas diferentes em minha poética, percebo também a presença de traços confluentes em procedimentos que se mostram frequentes em minha produção e que são uma possível conexão, o fio condutor entre estas duas qualidades que percorrem minha pesquisa passada e também a mais recente. Em grande parcela de meus trabalhos percebe-se como parte do processo de criação, o uso da apropriação de imagens e do citacionismo como procedimentos recorrentes, além de um teor irônico, por vezes mais acentuado e, por outras, mais sutil e menos direto. Deste modo, fui assimilando minha poética, tomando consciência de algumas convergências e das nuances que emergem talvez da minha personalidade e atitude enquanto artista.

Na pesquisa atual, reconheço meu trabalho como uma poética das revisitações, ou melhor dizendo, como *Revisitações Poéticas*, tratando o conceito de *revisitação*, como abordagem que parte dos procedimentos de *apropriação* de imagens de obras de outros artistas, o *citacionismo* e do desdobramento que o uso destas imagens desencadeia, a *recontextualização* das mesmas. Revisitação, pois ao me apropriar de imagens da obra de outros artistas, crio uma cena onde meu autorretrato atua sobre estas imagens, agora em outro contexto, recontextualizadas, ou seja, faço uma revisita ao trabalho destes artistas selecionados através do uso da imagem de seus trabalhos como pano de fundo para minha autoimagem.

Acrescentando, identifico como abordagem de revisitação outras práticas correlatas que se intersectam, ligadas a outra proposta que produzi durante o mestrado, que consiste na distribuição de um múltiplo, um mini kit que condiciona as ferramentas necessárias e que possibilita uma ação participativa de uma curadoria no espaço urbano. Desta ação podemos ter a possibilidade da inclusão de um novo agente na proposta, o público pedestre. A revisitação neste caso, além de estar relacionada a apropriação e ao uso de imagens do trabalho de outros artistas, se

amplia em possibilidade no ato de convidar alguém a realizar uma proposta no espaço público, e esta ação de visita, revisita poética, é uma ação em potência de recontextualizar o olhar sobre as coisas, abrir novas possibilidades, outros públicos, outros olhos, de rever os sítios com o olhar atento, sensível e tomado de arte.

Reflico sobre duas propostas produzidas durante o curso de mestrado, e das quais se diferem nos meios, em suas formas de apresentação e métodos desenvolvidos, mas se articulam nesta noção conceitual da revisitação, apoiada nos procedimentos de apropriação, recontextualização e reflexão da própria poética, que busca sentido e consolidação na prática, na experiência e experimentação, do artista, e na possibilidade de conexão e aproximação do meu trabalho frente ao público.

A abordagem da minha pesquisa parte de uma reflexão sobre a arte, minha poética e sobre ser um artista, hoje, nas circunstâncias de um país periférico, nos desafios encarados, acentuados pela pandemia, das peculiaridades da atividade e sobre as etapas que passamos, do processo criativo instaurado, as experimentações, as investigações e aprendizados. Assim a pesquisa, é um estudo por meio de uma série de experimentações poéticas que envolvem os procedimentos citados nos modos de apresentação artística que emergem dos trabalhos práticos produzidos durante o período do curso de mestrado, acompanhada da parte teórica de argumentação textual.

O texto da dissertação toma forma em três capítulos principais. No primeiro, *Conjunções artísticas*, abordo a série *Visitas*, trabalhos bidimensionais, originalmente planejados para combinar procedimentos de desenho manual em grafite, a colagem de imagens apropriadas e a serigrafia. A série teve a produção interrompida durante algum tempo devido à pandemia. Posteriormente retomei o processo criativo de produção de forma modificada em termos de procedimentos de impressão disponíveis no decorrer do isolamento social. Na parte inicial do capítulo discorro a respeito de uma série antecedente do projeto atual, com desenhos produzidos em 2016 e que são precursores de *Visitas* e base para a produção da série trabalhada no Mestrado. A seguir exibe-se os quatro trabalhos da série produzida durante o curso de mestrado e algumas considerações e apontamentos em torno dos procedimentos de produção, as técnicas utilizadas e as mudanças que foram necessárias em razão da pandemia para a finalização do trabalho como um todo. Na parte intermediária do primeiro capítulo, abordamos pontos teóricos, entre os quais, levantamos questões a respeito

da própria arte, como os procedimentos de apropriação, o citacionismo e a colagem. Ainda, abordamos questões em torno da autoria em arte, o autorretrato e a identidade, questões estas que emergem da série, focada nos quatro trabalhos, intitulados: *Análise: Consultório do Dr. Cildo*, *Almoço: Restaurante da Regina*, *Yoga: Escola do Professor Hélio* e *Férias: Hotel Fazenda Macchi*. Dos procedimentos levantados, busca-se ainda embasamento teórico e conceitual de autores e pensadores como: Tadeu Chiarelli (2001), Nicolas Bourriaud (2009), Michel Foucault (1992), Roland Barthes (1988), Katia Canton (2001), Stuart Hall (2000), entre outros. Na parte final do capítulo trago como referência artística e para a reflexão nos aspectos de apropriação em arte e do uso de representação de figuras humanas, a artista Michele Martines e sua série de trabalhos em pintura intitula *Ambiências na Parede*.

No segundo capítulo, *Procedimentos convidativos*, abordo a proposta artística *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, que é um múltiplo propositivo, pensado e elaborado como meio para apresentar e distribuir um kit para as pessoas, um dispositivo criado para ser utilizado como uma ferramenta rudimentar de montagem para uma mini exposição no espaço urbano, no intuito de despertar o aspecto “curatorial” no participante da proposta.

A partir da proposição, discuto a montagem da exposição exemplificada na atividade de minha própria ação e da participação de uma colega de curso. Dos procedimentos que emergem da proposta, tratamos das motivações e aspirações em torno da busca de um outro olhar para a cidade e a arte embasados teoricamente por Karina Dias. Explicitamos a experiência e a montagem da exposição e seus desdobramentos enquanto atividade artística, de uma proposta que potencializa processos participativos, senão colaborativos, com ironia misturada com seriedade, o uso de materiais e reproduções de baixa qualidade fornecidos no *kit*, para uma ‘exposição’ em escala miniaturizada.

Abordamos também a participação na arte e o referencial histórico exemplificados nas propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, somadas às contribuições teóricas de Ferreira Gullar. Em seguida focamos em algumas propostas minhas de viés participativo que antecedem ao *Mini Kit*. Na parte final do capítulo dois, buscamos referência da artista e professora Eduarda Gonçalves em dois trabalhos seus, no intuito de fazer uma comparação descritiva ao apontar o que se aproxima e o que se difere da minha proposta em termos de participação do público e a produção

dos múltiplos distribuíveis. Outra referência artística que trago para conversa é o artista, professor e pesquisador Hélio Ferverza e sua proposta *Apresentações do Deserto*. Busco discutir a partir do trabalho de Ferverza questões relacionadas à adversidade, das relações estabelecidas entre artista e público e das possibilidades e potencialidades de acontecer (ou não) arte, partindo destas relações.

O capítulo três, *Operações escalares: ironia, kit e outros objetos*, trata também do *Mini Kit Curatorial*, na parte inicial, focamos em aspectos de ironia em meu trabalho, que abarcam outras questões correlatas ligadas à apresentação e à realização participativa da proposta. O capítulo fala em torno de outra etapa do processo criativo - que não é o *kit* enquanto múltiplo e dispositivo - mas a proposta que é literalmente um “kit” para fazer uma exposição, que se trata de um segundo momento no processo criativo, o enfrentamento lúdico de um desafio sério curatorial, envolvendo montagem na rua, e uma atitude de “fazer você mesmo”, a criação de uma *mini exposição urbana*, a partir dos recursos mínimos (ou ínfimos) fornecidos no *Mini Kit Curatorial*. Abordo o *Kit* e minhas intenções com o trabalho frente às condições dos espaços expositivos, das possibilidades e impossibilidades de se fazer arte no atual contexto e os procedimentos que utilizo na tentativa de driblar as barreiras encontradas na época e no presente momento.

A seguir, busca-se explicar aspectos da miniaturização e dos múltiplos na arte, exemplificados na abordagem histórica com referência em Marcel Duchamp e seu conjunto de trabalhos: *A Caixa*, *Caixa Verde* e *Caixa Valise*, com aporte teórico de Cristina Freire (1999). Abordamos a questão dos múltiplos, buscando a referência do *Fluxus*, em especial a George Maciunas, a abordagem de apresentação do *Fluxkit* e a perspectiva da artista norte-americana Alison Knowles, além do aporte teórico de Walter Zanini (2004).

No fechamento do capítulo trazemos para dialogar e como referência artística, o artista brasileiro Michel Zóximo e sua proposta *Museu Portátil*, no intuito de apontar convergências e distanciamentos com a minha proposta *Mini Kit* em aspectos conceituais fictícios/irônicos em termos de curadoria, da portabilidade e também questões de apresentação decorrentes dos desdobramentos ocasionados da *participação*, questão que emerge em ambos os trabalhos, trazendo também reflexões com o aporte de referencial teórico do artista e professor Hélio Ferverza (2007) e da curadora e professora Marília Panitz (2017). Trago ainda como referência o artista

Ricardo Basbaum e seu longo projeto *NBP*, com a proposta específica *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Nesta parte do texto, discutimos aspectos relacionados à participação, a circulação do objeto NBP e em termos comparativos, abordamos circunstâncias de produção e reprodução do objeto múltiplo do artista paulistano.

1. Conjunções artísticas

1.1 Um favorável convite: antecedentes

Neste capítulo introdutório abordarei parte de uma série de desenhos que desenvolvi durante minha graduação em Artes Visuais e que na realidade são a base fundadora para os trabalhos em serigrafia e impressão jato de tinta (que serão abordados mais adiante no texto) que produzi durante o curso de mestrado. A pesquisa que desenvolvo agora no curso de pós-graduação, pelo menos inicialmente, é uma continuação dos desenhos feitos em 2016 e que fizeram parte do meu trabalho de conclusão de curso. Na época elaborei a série *Convites* (Figura 1), conjunto de cinco desenhos feitos em nanquim, grafite, lápis de cor e colagem sobre folha Canson. Este trabalho possui desenhos figurativos, autorretratos (ou autoimagens) em cenas do cotidiano no ambiente caseiro, representações parciais de minha casa na época, onde me aproprio da imagem (retirada da internet) de uma obra de outro artista que tenha me afetado pessoalmente e que possua relevância no cenário artístico contemporâneo (e moderno), relacionando tais imagens a ações rotineiras do dia a dia.

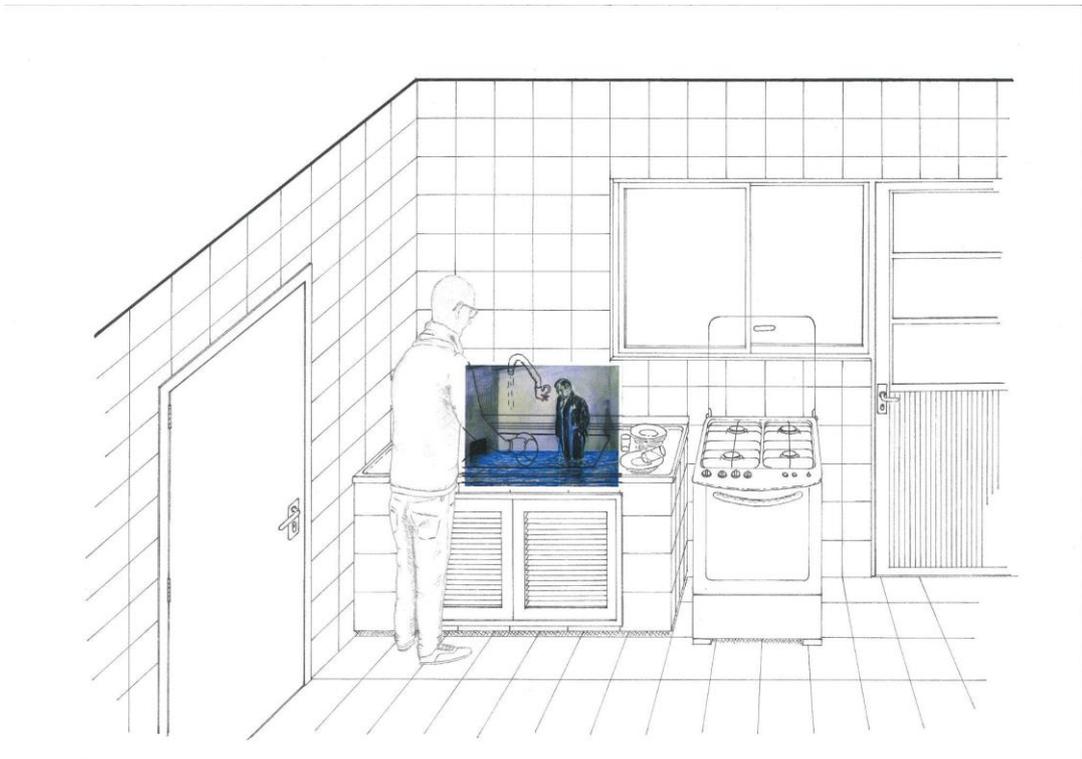


Figura 1 - Thiago Ligabue. *Convites - A Ajuda de William*. Caneta nanquim, grafite e colagem sobre papel. 29,7x 42 cm. 2016. (um dos cinco desenhos)

Como procedimento para produção do trabalho, seleciono e retiro da internet as imagens das obras de outros artistas. As imagens são impressas em folha couchê, recortadas e coladas sobre o meu desenho, para depois receber algum tipo de interferência em caneta nanquim no intuito de incorporar a imagem ao ambiente desenhado.

A Ajuda de William (Figura 1) é um dos desenhos que compõem a série do total de cinco. Os títulos dos outros trabalhos da série *Convites* são: *Um Banho de Cildo*, *O Afago de Lygia*, *Encontro com Iberê* e *O Empréstimo de Duchamp*. Nos deteremos à imagem do trabalho apresentado no intuito de abordar o que foi minha motivação e o que se desenvolveu como poética posteriormente a partir desta série, dos procedimentos e das questões que reverberam destes desenhos e chegam até os trabalhos atuais que desenvolvi em serigrafia e jato de tinta no mestrado.



Figura 2 - Thiago Ligabue. *Convites - A Ajuda de William*. Caneta nanquim, grafite e colagem sobre papel. 29,7x 42 cm. 2016 (detalhe aproximado do desenho).

No desenho (Figura 2) minha autoimagem feita em grafite se incorpora como figura de uma cena doméstica lavando um punhado de pratos sujos. No centro da folha, um engratado senhor observa calmamente a ação enquanto escorrem pequenas cachoeiras de água dos seus bolsos. Explicando um pouco melhor a colorida imagem colada no centro do desenho, a peculiar figura trata-se na verdade

da citação de uma imagem artística, de um fragmento da obra *Stereoscope* de 1999 do artista William Kentridge. Este trabalho do artista sul-africano é um filme na forma de um desenho de animação de aproximadamente oito minutos e esta imagem específica que citei é um dos *frames* do filme. É importante ressaltar que o artista também expõe alguns dos frames do filme como obras independentes.

Em muitas exposições do artista, os desenhos que compõem o conjunto de imagens que formam o filme, são mostradas separadamente. O filme é composto por inúmeros desenhos feitos em carvão, pastel e lápis de cor sobre papel que depois são registrados quadro a quadro por uma câmera fotográfica e montados em sequência, técnica similar à do *stop motion*. O engravatado senhor diminuto é um personagem (a sua semelhança) e uma espécie de alter ego de Kentridge denominado Soho Eckstein, arquétipo de um empresário branco da era pós apartheid da África do Sul (SANTOS, 2016).

Ao pensar sobre a composição desta série, e nas questões que me afetavam quando desenvolvi este trabalho e a série como um todo, destaco a reflexão que tinha na época sobre minha condição (ainda bem inicial) de artista em formação e minha posição ainda claudicante em relação a minha poética e as incertezas sobre a profissão e as peculiaridades do que envolve a questão de ser artista.

Considerando esta colocação, confesso que no período em que cursei a graduação em Artes Visuais, eu possuía muitas dúvidas em relação a minha posição de ser artista, em termos de questionamentos pessoais e íntimos em relação a minha poética e sobre o entendimento do meu trabalho enquanto conjunto. Não sei dizer se este sentimento é comum em artistas em formação ou alunos no início do curso de graduação em Artes Visuais, o que posso afirmar é que esta percepção foi o que me motivou a produzir a série de desenhos *Convites* e alguns dos trabalhos que se desenvolveram na atual pesquisa como veremos mais adiante.

Voltando a atenção à série de 2016, o trabalho versa sobre a própria condição de ser artista e, ainda, sobre ser artista em formação com a poética em fase inicial de construção. Versa também sobre referência (ou reverência?) artística e sobre os artistas já consagrados do campo artístico (nossos referenciais) e que são a base e a estrutura para pensar a arte e o caminho que se trilhou para se chegar ao entendimento do que é arte hoje na contemporaneidade.

Analisando o desenho, o que busquei foi criar visualmente um jogo metalinguístico que apresenta o procedimento de *citação* como recurso central utilizado na construção da imagem e parte fundamental da geração de sentidos no trabalho. Seria a representação do *modus operandi* do procedimento de apropriação citacionista. *Apropriação* é um “termo usado quando um artista assume imagens pré-existentes em seu trabalho para reutilizá-las inalteradas em diferentes contextos ou com um objetivo diferente, alterando o seu significado” (LUCIE-SMITH, 2004, p.17).

Considerando esta questão, elaborei nesta série uma representação simbólica da construção da própria poética (ou do trabalho em si) fundamentada na referência artística por meio do citacionismo e a representação do local de moradia, desenhado com linhas retas e limpas, com a colagem de uma reprodução da obra de Kentridge. O desenho vai além da mera representação da minha casa, cito uma figura ou obra específicas, para indicar ideias mais gerais sobre a arte, tais como o projeto de construção do próprio espaço de criação (ou ainda, o espaço do desenho se torna quase uma analogia que representa o espaço de criação, a poética do próprio artista e sua vida). Coloco meu autorretrato em ações rotineiras do dia a dia se relacionando com a imagem de obras de outros artistas como representação da aproximação entre o fazer artístico e o fazer cotidiano. Ser artista é enxergar o mundo como olhos de artista, como disse Kentridge (2018), logo o cotidiano vira arte, a arte vira cotidiano e esta aproximação entre arte e vida se funde, tornando indissociável os limites entre uma e outra coisa.

Assim desta breve análise do meu trabalho feito em 2016, percebo a intenção além da representação simples de figuras de artistas, ou seja, do ponto de vista de hoje, este espaço de tempo, me permite perceber o que estava sendo construído, mas ainda em estado bruto - em processo de formação inicial de uma concepção visual de ideias e desejos sobre como é a “vida artística”, para poder nesta dissertação, colocar em palavras uma reflexão sobre o que é ser artista, sobre a condição de ser artista e sobre a percepção do artista em formação na tentativa de entender a construção de seu espaço e dos alicerces de sua própria poética ainda em fase estrutural e de fundamentação.

Deste modo, faço uma conexão ao período final da minha graduação em Artes Visuais e sobre o que tinha como percepção sobre o meu momento enquanto artista e da hesitação em torno desta condição e das novas etapas que estariam por vir. Digo

isto porque, foi a partir da conclusão do curso de graduação que comecei a me sentir mais seguro em relação a ser artista e acredito que esta mudança tenha contribuído para uma mudança também de atitude perante a arte e em relação à minha poética. É importante ressaltar também que eu não acho que seja uma obrigação a formação acadêmica para a pessoa se tornar artista. Muito pelo contrário, creio na livre formação (ou na não formação) e na experiência adquirida e concentrada no decorrer das atividades e práticas artísticas. Muitos constroem seu espaço e seu modo de pensar a arte de forma autônoma, ao mesmo tempo que criam seu próprio ser enquanto artista, na rua, em galerias, dentro e fora de casa e em outros lugares e por meios variados que não sejam no âmbito acadêmico.

A questão é que intimamente foi importante para mim cursar a graduação em Artes Visuais (Bacharelado) na UFPel, menos pelo rito de passagem e muito mais pela experiência proporcionada durante o curso, experiência prática de exposições e apresentação dos meus trabalhos, os debates em aula, os comentários e trabalhos dos colegas, as referências (teóricas e artísticas), tudo isso contribuiu para que eu fosse adquirindo mais confiança e mais estofamento para afirmar minha posição enquanto artista.

Outro fator que ajudou neste processo de afirmação, acredito que tenha sido a “aprovação” dos pares, não pela simbologia do diploma conquistado, mas sim pela palavra dos colegas e professores, e de outros artistas que possuíam em suas considerações o incentivo e a crítica, essenciais a meu ver para o crescimento e amadurecimento de meu trabalho e minha poética.

Ainda no final da graduação, produzi outro trabalho, sucessor da série apresentada neste capítulo e que seria o ponto inicial de meu projeto de pesquisa para o Mestrado. Intitulado de *Análise: Consultório do Dr. Cildo*, esta serigrafia é a precursora e parte do que viria a ser uma série composta de outros três trabalhos produzidos durante o curso de Mestrado. Sobre isto veremos no subcapítulo a seguir.

1. 2 Uma amigável visita

Neste capítulo apresento a série *Visitas*, idealizada em meu anteprojeto para o ingresso no curso de mestrado, como o prosseguimento de um trabalho já produzido que foi o propulsor do restante dos trabalhos que compõem a série desenvolvida em minha pesquisa. No meu pré-projeto de pesquisa, almejava produzir uma série partindo de um trabalho já feito em serigrafia, seguindo os procedimentos do trabalho já acabado, fazendo com que no conjunto visual pudéssemos enxergar os trabalhos enquanto unidade.

O projeto também contava com o planejamento de outra proposta, esta apresentada em forma de instalação, na qual planejava organizar um livreiro, uma mesinha e uma poltrona na cor vermelha. Envolveria juntar bibliografia ligada ao pensamento Marxista ou de viés esquerdista (i.e., livros, folders de exposições de arte, livros de artista, e outros materiais de diversos campos do saber) para apresentar tudo junto como uma instalação.

Veio a pandemia e o isolamento social, o que afetou a todos de maneira bastante intensa e abrupta. Do mesmo modo, se a pandemia atravessou nossas vidas modificando nossa forma de viver e de conviver, e as formas de se fazer e apresentar arte, essa parada obrigatória foi o cerne para a mudança de rumo de minha pesquisa e da continuidade em minha produção. Dos dois trabalhos almejados inicialmente no projeto, o primeiro *Visitas*, teve uma interrupção devido à impossibilidade de frequentar o ateliê de serigrafia da universidade (e sobre isso falaremos mais detalhadamente adiante). O segundo envolvia a busca por materiais específicos que fariam parte da instalação através do garimpo em sebos, briqueiros e no comércio em geral que, em razão da pandemia e do isolamento social e fechamento generalizado do comércio, decidi por cancelar a produção deste trabalho e seguir por outros caminhos que fossem possíveis a partir desta condição.

Aprofundando sobre o trabalho iniciado em 2018, *Análise: Consultório do Dr. Cildo*, (Figura 4) é uma impressão em técnica mista e que inclui a impressão serigráfica sobre papel de desenho, e exige a utilização do ateliê de serigrafia da Universidade para sua produção. A pandemia fechou as portas e nos isolou afetando a vida de todos e interrompeu a produção pretendida no pré-projeto, que necessita do

espaço do ateliê para o uso das ferramentas e materiais necessários para a preparação das telas para impressão em serigrafia. Inicialmente decidi interromper a produção da série na esperança de dentro de poucos meses poder retomar o trabalho, com a dita “volta da normalidade” e da reabertura presencial da Universidade (não tínhamos noção ainda da gravidade da situação e do tempo que ficaríamos isolados). Após alguns meses, o isolamento se prolongava, não sendo possível ainda a retomada das atividades acadêmicas presenciais, que se encontravam suspensas e levaram a Universidade a buscar modos de continuar o semestre letivo com o desenvolvimento de uma plataforma nova para o ensino remoto emergencial - E-AULA UFPel - que começou seu funcionamento no início de agosto de 2020 e ainda continua a proporcionar ensino a distância chegando no final de 2021.

Decidi então que no decorrer do tempo buscaria outros métodos de impressão, como a jato de tinta por exemplo, embora o meu desejo maior fosse de completar o trabalho nos moldes de *Análise: Consultório do Dr. Cildo* em serigrafia.

Percebendo estas adversidades e não tendo esperança da volta do acesso ao ateliê dentro de um breve período, decidi continuar o trabalho dentro das condições possíveis de momento. Assim, os três trabalhos que produzi em meio a pandemia como continuidade da minha pesquisa foram finalizados com a técnica de impressão a jato de tinta em impressora gráfica ao invés da serigrafia. Exposto o interrompido e prolongado processo de produção, apresentarei os trabalhos de forma específica.

O primeiro dos quatro trabalhos produzidos da série surgiu em 2018 com o trabalho, *Visita – Análise: Consultório do Dr. Cildo*, que apesar de permanecer solitário durante um tempo, sempre foi minha intenção construir uma série a partir deste trabalho (Figura 4), como parte da minha pesquisa para o Mestrado em Artes Visuais, sendo que a intenção de continuar a série foi um dos motives para o ingresso no curso. Os outros três trabalhos que discuto a seguir foram produzidos durante a pandemia. Gostaria também de destacar que esta proposta é um prosseguimento de outra série de desenhos produzida entre 2016 e 2017 intitulada *Convites*, abordada no início deste capítulo.

A série *Visitas* compreende quatro trabalhos que empregam desenho em grafite, colagem e (serigrafia no primeiro trabalho) e (impressão jato de tinta nos outros três) sobre papel de desenho de gramatura 200 g/m² no tamanho A3 (29,7 x 42 cm). O processo de elaboração dos desenhos envolve, primeiro, a apropriação de imagens

digitais captadas da internet de diversos artistas sul-americanos. Estas passam por modificações usando um programa de edição digital (Photoshop). As imagens então são modificadas e adaptadas usando ferramentas digitais do Photoshop, deslocadas para uma nova contextualização - a imagem de outro autor - e o uso conveniente em cada um dos meus trabalhos.



Figura 3 – Cildo Meireles. *Desvio Para o Vermelho / Impregnação*. Instalação. Materiais diversos. Dimensões variáveis. 1967-84.

Falando em geral sobre o processo, me aproprio de uma reprodução digital de uma obra de um artista sul-americano, cuja composição é reconfigurada e recontextualizada. A recontextualização, conforme o dicionário, é o “ato ou efeito de atribuir ou fazer nova contextualização, de recontextualizar”, trazer novo sentido a alguma coisa. (RECONTEXTUALIZAÇÃO, 2021)

Esta reconfiguração da imagem apropriada serve como pano de fundo para a inserção de minha autoimagem. Sobre a apropriação da obra de outros artistas, através de uma pesquisa (banco de dados) e de várias imagens da mesma obra, faço a escolha específica de um certo ângulo na composição da fotografia para depois selecionar a que melhor se adeque ao que procuro transmitir.

Depois da descrição geral sobre o processo criativo, vou descrever um trabalho específico que parte da reprodução fotográfica apropriada da internet que registra uma vista da obra *Impregnação*, uma instalação que faz parte de uma das salas da obra de Cildo Meireles, *Desvio para o Vermelho* (concebida inicialmente em 1967). A composição do meu trabalho começou com o reuso da imagem de *Impregnação*, selecionada especificamente da coleção de imagens, previamente pesquisadas e salvas, da mesma obra. A escolha foi baseada pela determinação de uma cena imaginada: na busca de certos ângulos de visão preferidos ou a recorrência constante de uma mesma fotografia em websites (escolhia a imagem que mais se repetia ao digitar o nome da obra no site de buscas).

No caso da minha autoimagem, também há a escolha de certas poses e posturas que se relacionam com o tipo de composição que pretendo criar, fazendo alusão a alguma atividade e ao fundo da cena (que é a própria imagem apropriada e recontextualizada).

A imagem então foi modificada usando o programa Photoshop de edição para fotografias e transformada em retícula, e depois impressa em folha de acetato para formar o fotolito que será usado como parte do processo para impressão serigráfica. As áreas em vermelho são compostas de folhas de sulfite coloridas e recortadas conforme a silhueta dos objetos representados e coladas na folha. Após este processo, imprimo em serigrafia a imagem reticulada em preto sobre as folhas (sulfite e Canson). O personagem deitado na parte inferior é meu autorretrato, composto em grafite, recortado e colado sobre a impressão (Figura 4).

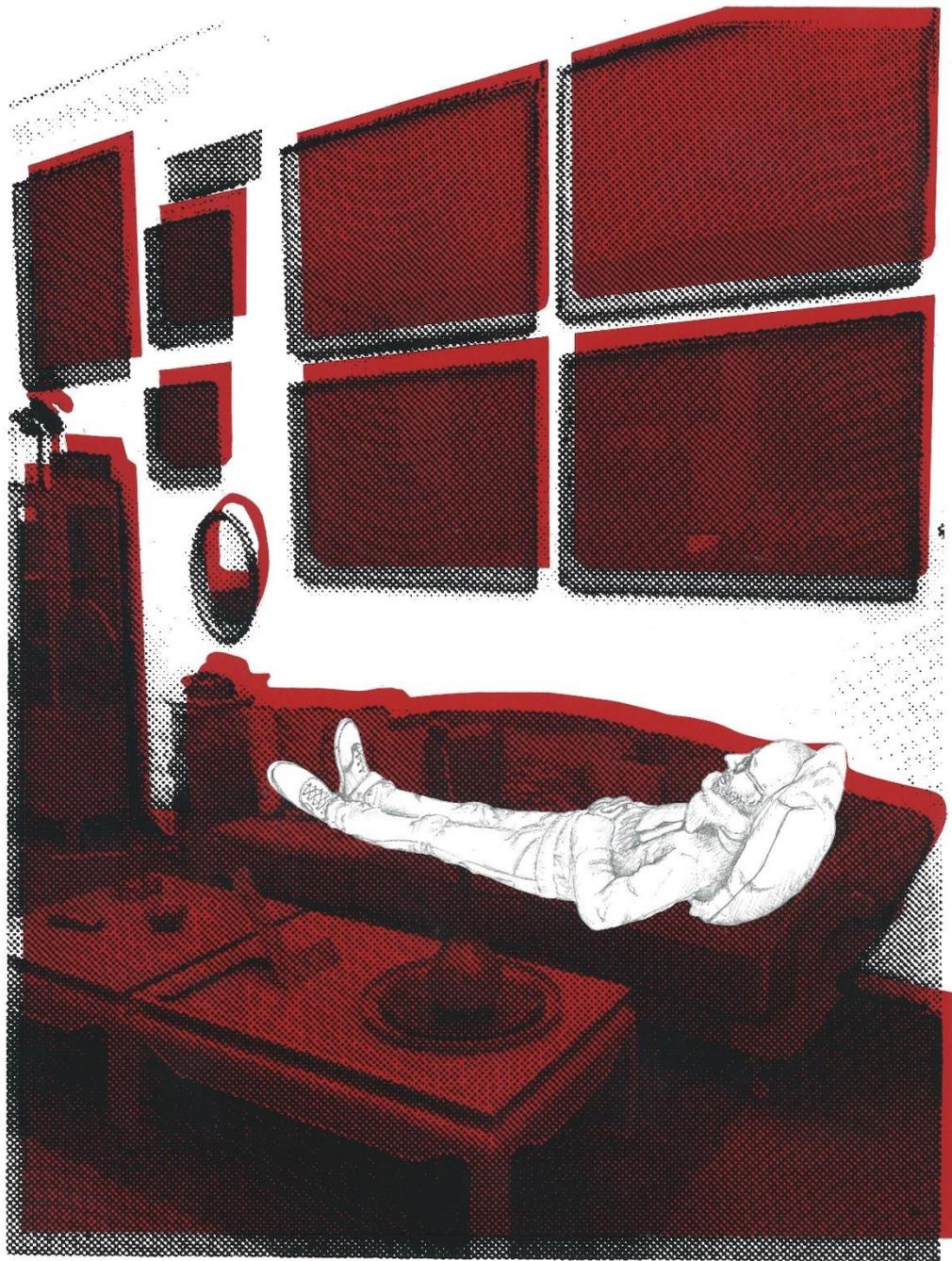


Figura 4 - Thiago Ligabue. *Série Visitas - Análise: Consultório do Dr. Cildo*. Desenho, colagem e impressão serigráfica sobre papel. 42 x 29,7 cm. 2018.

Para o trabalho da *Série Visitas*, realizado durante a pandemia, intitulado *Almoço: Restaurante da Regina* (Figura 5), bem como o restante da série, modifiquei a técnica de impressão para jato de tinta em impressora gráfica. Embora a impressão em jato de tinta não possua as mesmas características da serigráfica (que possibilita ser impressa sobre folhas com “relevos” ou papéis sobrepostos como o caso do primeiro trabalho), a visualidade da imagem ficou bastante semelhante ao produzido anteriormente. Nos trabalhos produzidos durante a pandemia, os elementos em cor são impressos na folha Canson, diferentemente do primeiro trabalho em serigrafia, onde as áreas em vermelho eram folhas sulfite coloridas recortadas e coladas sobre a folha.

Estes trabalhos mais recentes utilizam procedimentos semelhantes aos outros da série, observo que em todas imagens apropriadas insiro minha autoimagem.



Figura 5 - Thiago Ligabue. *Série Visitas – Almoço: Restaurante da Regina*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21.

Na proposta de *Almoço: Restaurante da Regina*, a inserção do meu autorretrato contrasta em cor com o cinza geral da reprodução da imagem da obra de Regina

Silveira. A ironia pretendida, ainda que sutil, começa a emergir através destas justaposições inusitadas da figura do artista (Thiago Ligabue) e da obra da artista (Regina Silveira). O artista, representado por minha autoimagem, com uma pose altamente rígida, em um banquete, servindo-se de um almoço.... talvez, o almoço do espaço de cultivação do ser do artista, que é uma possível interpretação da imagem.

Independente da forma que outras pessoas interpretam tal conjunção visual figurativa, há certamente um encontro, uma “visita” entre dois artistas, que acontece a partir de uma atitude irônica e inusitada (e irônica como grande parte das propostas de Regina Silveira). Há uma ironia latente e potente em sua instalação de uma mesa para refeições, rica e impecável, um almoço da arte em situação adversa, porque há uma mosca na sopa, e os pratos de porcelana são cobertos com imagens de pragas.

Nesta recontextualização, utilizei o procedimento de apropriação da imagem composta de duas instalações de Silveira, *Mundus Admirabilis* e *Rerum Naturae* que rodam ainda hoje por diversas exposições pelo Brasil e pelo mundo, instalações as quais tive a oportunidade de visitar no ano de 2011 em uma mostra individual da artista denominada *Mil e Um Dias e Outros Enigmas* na Fundação Iberê Camargo na cidade de Porto Alegre/RS. Meu ato de utilizar a imagem apropriada de sua instalação, pode ser interpretado como uma revisitação ao seu trabalho.

Na figura 5, podemos observar na impressão a jato de tinta, a cena elaborada que compõe a imagem. No processo de produção, insiro por meio da colagem o meu autorretrato, desenhado manualmente em lápis grafite, na tentativa de composição, fazer alusão de que o personagem desenhado (e colado) esteja almoçando calmamente em meio a imagem de insetos gigantes e louças refinadamente estampadas com o mesmo padrão do restante da sala (processo nos moldes do primeiro trabalho da série).

Outro trabalho da série é *Yoga: Escola do Professor Hélio*, (Figura 6) no qual na composição da imagem, inseri um desenho em grafite de minha autoimagem que mostra a figura praticando a tradicional atividade indiana de yoga em uma sala cercada de colchonetes. A imagem ao qual tomo emprestada é da obra *Cosmococa: CC1 Trashiscapes*, instalação idealizada pelo artista neoconcreto Hélio Oiticica e o cineasta Neville d’Almeida. O trabalho deles consiste de uma série de salas, cada uma com um tipo de instalação e ambiente próprios que proporcionam sensações distintas no público.

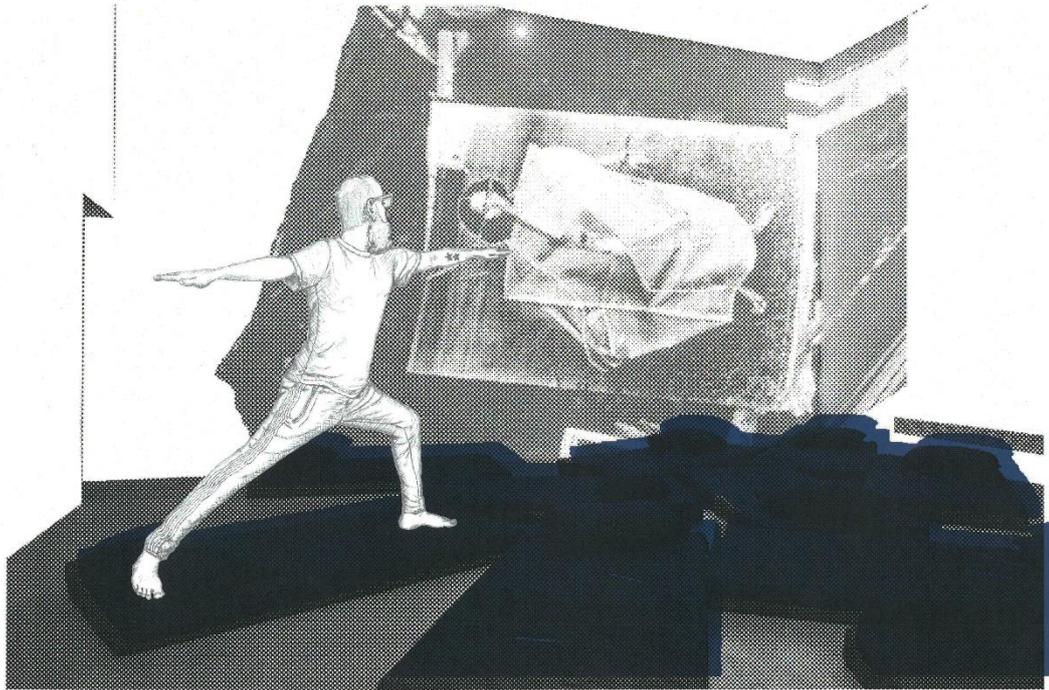


Figura 6 - Thiago Ligabue. *Série Visitas – Yoga: Escola do Professor Hélio*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21.

O conjunto de instalações foi idealizado pelos artistas na década de 70, e hoje ainda conta com montagens em mostras e exposições (temporárias e permanentes) espalhadas pelo país e em outras partes do globo.

Observo também que as imagens apropriadas de obras de outros artistas, desta série, são reproduções digitais ordinárias que apresentam uma qualidade relativamente baixa de resolução, especialmente pelo seu uso em sites e pela compressão da imagem nas questões de uso de dados. Estas qualidades visuais das reproduções, de certo modo podem fazer alusão e apontar para as condições de ser artista, ao acesso de materiais, a limites e a situações adversas e de improviso no processo de produção, visto a interrupção que se fez necessária em razão da pandemia. Mesmo assim, a partir de materiais e técnicas manuais simples e de reprodução mais comuns (jato de tinta ao invés de serigrafia), é possível elaborar uma imagem sutil, e continuar nosso rumo poético. A manualidade dos desenhos em grafite, feitos a mão, são importantes para criar um contraste de qualidade visual das imagens, que acontece com a justaposição das figuras, ou melhor a sobreposição da

minha figura desenhada colada sobre a reprodução da imagem citada, opondo sua forma digital e o desenho de uma autoimagem, feita por meio do contato direto da mão do artista.

O quarto trabalho da série apresenta o esbranquiçado personagem posando em uma ambientação externa. Em *Férias: Hotel Fazenda Macchi*, coloquei meu autorretrato saltando sem medo em uma grande piscina com água de tom azulado.

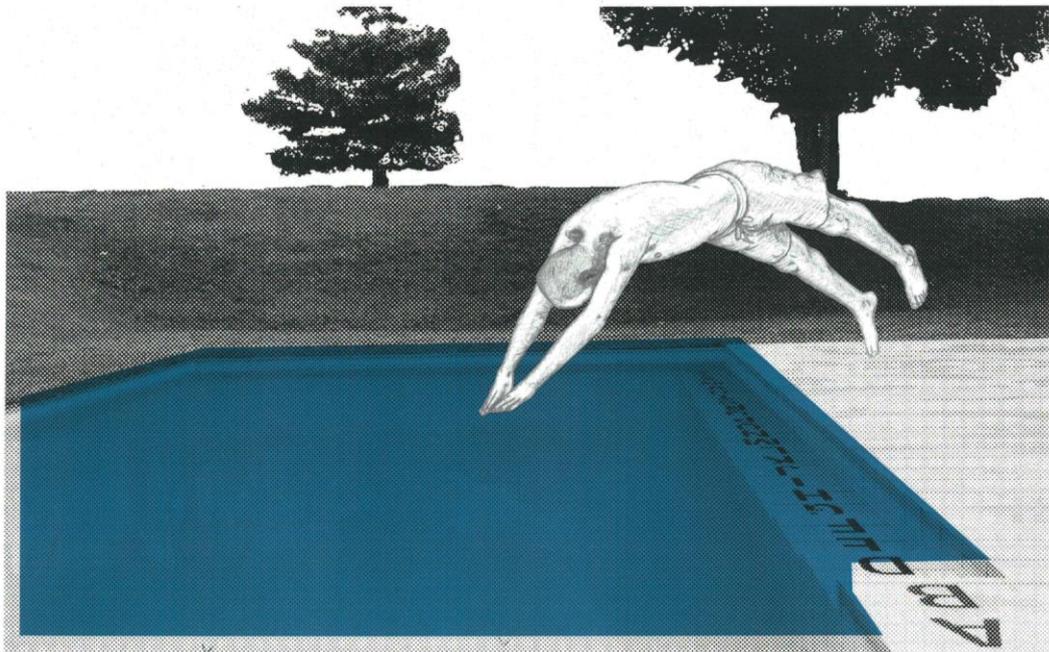


Figura 7 - Thiago Ligabue. *Série Visitas – Férias: Hotel Fazenda Macchi*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21.

Na figura 7 acima, apresento a modificada e reticulada imagem da obra *Piscina* de 2009 do artista argentino Jorge Macchi. Este trabalho é um *site-specific*² e está localizado no Instituto Cultural Inhotim de Arte Contemporânea situado na cidade de Brumadinho/MG. A representação do corpo suspenso da minha autoimagem em lápis grafite cria uma situação meio estranha, senão engraçada, remetendo-se a um estado

² O termo faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e um espaço determinado. Trata-se em geral de trabalhos planejados em local certo em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada (SITE SPECIFIC, 2020).

suspenso no tempo e no espaço, entre o mergulho total e a postura de permanecer no ar.

Na série *Visitas* da minha pesquisa de mestrado, fazendo uma comparação com a antecedente de 2016, *Convites*, a figura que representa minha autoimagem tem a função de um personagem que “visita” (uma ideia que o título invoca) o trabalho de outros artistas, por meio de reutilizar, reconfigurar e recontextualizar as imagens das obras dos artistas citados, ao seu bel-prazer. O trabalho anterior, de 2016 (Figura 1), também apresenta a reprodução da obra de outros artistas, porém, monta uma cena e situação quase oposta, invertida, pois a imagem da obra de outro artista citado é o que “chega” por “convite”, para visitar meu desenho (que é também meu espaço de criação de ser artista). Neste caso a figura apropriada e inserida em meio a folha de papel não passa por modificações digitais, embora por vezes seja atravessada por intervenções em nanquim com linhas retas e desenhos “limpos” que auxiliam a compor a representação de espaços tridimensionais do jardim, a cozinha e outras peças da intimidade doméstica.

Os procedimentos se parecem, uma vez que a apropriação da imagem de obras de outros artistas também é uma forma de citacionismo, e estes são os meios de ligação entre as duas séries, porém se diferem na forma de apresentar tais procedimentos. A série *Convites* apresenta a imagem do trabalho de outro artista de forma direta e sem artifícios digitais de reconfiguração. Já em *Visitas*, a imagem é mascarada ou disfarçada através de recursos de edição digital e pela impressão reticulada em serigrafia ou jato de tinta, embora em ambos haja a recontextualização das imagens apropriadas.

No trabalho mais antigo, a interconexão e a fusão de imagens se constroem pela inserção de linhas sobre a imagem impressa (Figura 2), o que causa certa instabilidade e confunde nossa percepção dos planos na composição, devido ao fato que há a sobreposição de uma imagem colada sobre um espaço desenhado em nanquim que representa uma casa (cômodos), criando um espaço descontínuo, no qual o espaço da colagem plana se encontra com a ilusão tridimensional de um desenho em perspectiva. Já no trabalho mais recente (Figuras 4, 5, 6 e 7) a definição parece mais clara, a imagem apropriada toma quase todo o espaço da folha (e do fundo da cena), operando no segundo plano se comparado ao autorretrato, onde

existe ainda um terceiro elemento, a cor no fundo, que se situa em segundo ou terceiro plano na relação de figura e fundo.

1.3 Teorias, encontros e aproximações

Dos procedimentos presentes em meu trabalho, mais precisamente sob o enfoque da série aqui apresentada, produzida durante o curso de mestrado, destacamos a apropriação em arte, já presente em trabalhos anteriores e que continua sendo procedimento de interesse e uma das características recorrentes em minha poética. O termo apropriação em arte é empregado para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras nos trabalhos de arte. Assim, dos procedimentos recorrentes que utilizo em minha produção, sob o aporte teórico de Nicolás Bourriaud, analiso de maneira mais ampla a apropriação, apontada pelo autor como uma das características marcantes da pós-produção e da arte contemporânea, como podemos ver em trecho do seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*:

De fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção. Não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

Assim sendo, especificando a apropriação em minha produção pessoal, em meu trabalho mais antigo, me aproprio da imagem de uma obra de arte de um artista consagrado e a insiro em meu desenho, modificando seu contexto, “seu uso” e seu significado pelo arranjo das figuras no papel. Já na série mais recente, *Visitas*, a ordem das relações se inverte, onde a imagem de obra apropriada é reconfigurada visualmente e aporta minha autoimagem desenhada que “chega” como se fosse visitando o espaço de outro artista, e assim, se instala sobre a folha de papel. Faço uma *revisitação poética* ao trabalho dos artistas dos quais me aproprio da imagem de suas obras.

Faço uso da história da arte e das imagens de obras já existentes, disponíveis livremente na internet para dar outro sentido a imagem, aproximo o trabalho (imagem da obra) de outro artista ao meu, e por esses meios, redefino o sentido de sua obra para criar novas possibilidades pela fusão de trabalhos e de linguagens, como

exemplifica Bourriaud (2009, p. 22), “os artistas “pós-produtores” são os operários qualificados dessa reapropriação cultural”. Ou ainda:

Reescrever a modernidade é a tarefa histórica desse começo do século XXI: não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar (BOURRIAUD, 2009, p. 109).

Nas relações que se instauram em meu trabalho pelo uso da apropriação, pela inserção da “obra” (reproduzida) de outro artista ao meu desenho ou a visita de minha autoimagem ao “trabalho” de um artista selecionado, suscitam outros conceitos que emergem das ligações e aproximações que produzo através da recontextualização das imagens, colocando em jogo os papéis do artista, brincando com a autoria em arte, mesmo na forma de uma imagem reproduzida, que não deixa de levantar um leve tom da ironia, e ao mesmo tempo uma simples homenagem ao artista citado.

Tomando liberdade das diferenças e semelhanças entre Literatura e Artes Visuais, busco referência teórica nos ensaios e escritos de Roland Barthes, em específico *A Morte do Autor*, contido no livro *O Rumor da Língua*, onde o filósofo francês faz um levantamento sobre o papel do autor e sua “diluição” assim como a relevância da linguagem frente à questão autoral. Neste trecho podemos ver sua colocação sobre o tema:

[...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas [...] o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1988, p. 69).

Destas operações complexas - da coleta e tomada da imagem do outro, que trago para o meu trabalho, e da sua resignificação – são os meios para criar o espaço em que busco a aproximação do artista referenciado e eu. É na mistura das diferentes linguagens interligadas sobre o papel, na justaposição de figuras de outras obras, ou ainda, na mixagem de autores que a complexa relação opera. Fazendo uma analogia entre o fazer artístico e a escrita, cito parte de um texto contido em “O que é um Autor?” de Michel Foucault (1992) que diz que escrever é, pois, “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer parecer o rosto próprio junto ao outro.

Outro procedimento presente em meu trabalho e que discorro nesta pesquisa por meios teóricos é o *Citacionismo*. “O termo se refere a um procedimento nas artes plásticas, principalmente nas artes moderna e contemporânea, em que o artista faz uso de imagens já consagradas na história da arte, como referência na composição de seu próprio trabalho” (CITACIONISMO, 2019). Para me aprofundar sobre o assunto, trago a questão mais amplamente com a contribuição de um texto breve, porém muito importante de Tadeu Chiarelli, onde o crítico e curador de arte faz um levantamento histórico e conceitual acerca do *citacionismo* pelo mundo e em especial sua ocorrência na arte brasileira. Escreve ele logo no começo do texto:

Uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o “citacionismo”. Uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela Humanidade através da História, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa (CHIARELLI, 2001, p. 257).

Acrescentando, busco auxílio no catálogo da mostra “Imagens de Segunda Geração”, ocorrida em 1987 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) onde a então diretora do museu Ana Mae Barbosa logo na apresentação do impresso, descreve o exemplo de citação em arte usado por Picasso em sua época:

A reelaboração que Picasso fez dos velhos mestres, diferente da postura satírica e paródica dos artistas “pop”, era uma forma de impregnação por admiração incontida, criando tensão entre a expressão pessoal e a imagem apropriada (BARBOSA, 1987, p.3).

O uso que Picasso faz da citação, através da admiração aos velhos mestres, como destaca Barbosa, vai ao encontro de minha intenção ao escolher as imagens apropriadas que vou utilizar em meus trabalhos, que partem antes de tudo, da consideração que tenho pelos artistas citados e colocados em meus desenhos.

Uma característica presente que se repete em meu trabalho, e que enfoco no decorrer da pesquisa é uso do autorretrato, ao qual primeiramente investigo sob o aspecto histórico e demonstrativo com o auxílio do livro *Espelho de Artista* da escritora, pesquisadora e artista Katia Canton. Neste livro, Canton faz um levantamento sobre o autorretrato ao longo da história da arte, usando como exemplo os mais variados artistas das mais variadas épocas, chegando no contemporâneo, como verifica-se nesta passagem:

Os artistas começaram a pintar seus próprios rostos. Isso porque eles também queriam: deixar sua imagem gravada para o futuro; sentir que eram importantes como pessoas humanas e como profissionais; expressar em suas pinturas o que sentiam internamente, suas emoções e seus pensamentos; usar suas próprias imagens como pretextos para elaborar obras de arte, cuidando das cores, das pinceladas, dos contornos, das texturas (CANTON, 2001, p. 05).

Ou ainda, quando diferencia o uso do autorretrato entre as épocas, faz referência aos artistas contemporâneos que utilizam este artifício. Canton (2001) evidencia que na contemporaneidade, os artistas possuem uma tendência para “brincar” com a própria imagem. Assim o artista se coloca no autorretrato com total liberdade para fazer o que bem entende, não estando preso às convenções de verossimilhança ou de perpetuar sua imagem e por consequência seu nome, como no passado.

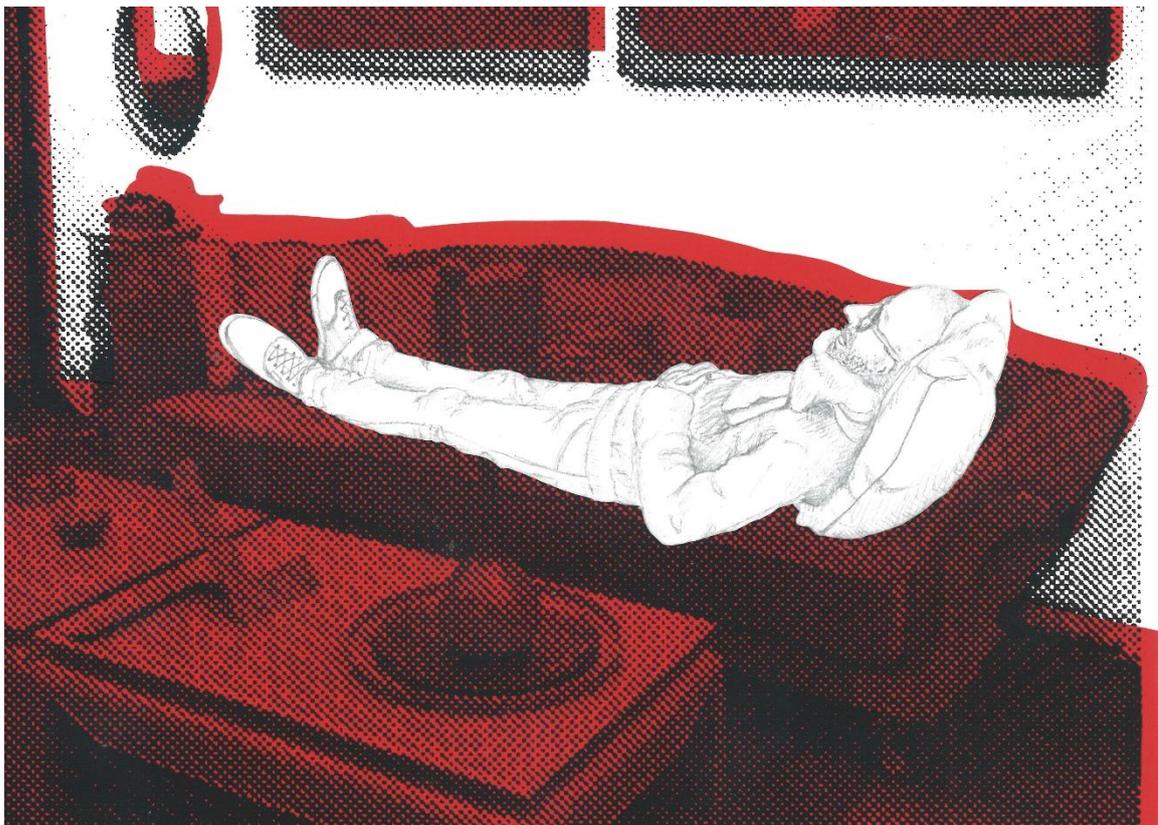


Figura 8 - Thiago Ligabue. *Série Visitas - Análise: Consultório do Dr. Cildo*. Desenho, colagem e impressão serigráfica sobre papel. 2018. (detalhe aproximado do autorretrato).

Investigando ainda o autorretrato em meu trabalho (Figura 8) e o arranjo figurativo que crio sobre o papel, na ação ou disposição da autoimagem perante as imagens apropriadas e da relação que se insere pela colagem, destes cruzamentos,

emergem questões referentes à identidade e as várias facetas que este conceito engloba. Quando “brinco” com minha própria imagem, me colocando à mostra e em “presença” junto com o “trabalho” de outros artistas, quero antes de tudo, fazer uma homenagem a esses artistas referentes, ao qual me apoio e que são (a partir das imagens de suas obras) a base estrutural na elaboração dos trabalhos e parte importante de minha identidade artística, esta em constante construção. Me coloco em autorretrato não para me perpetuar, mas para em tom de brincadeira “fazer parte da turma”, de estar junto daqueles que me afetaram um dia com sua presença indireta no momento que conheci ou apreciei seus trabalhos.

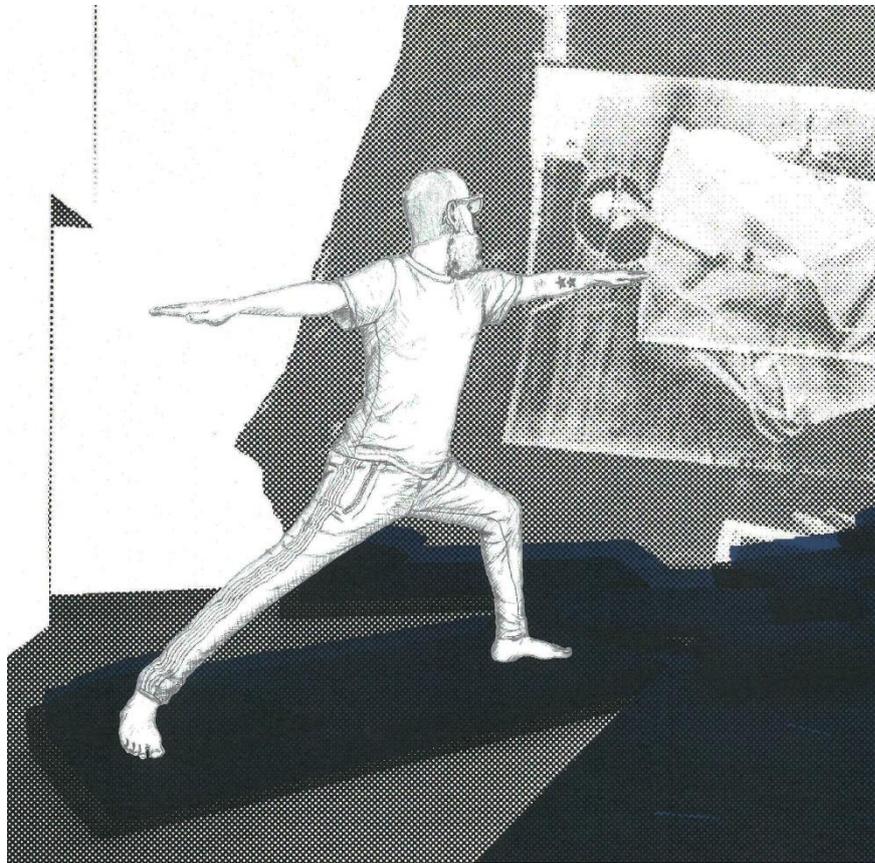


Figura 9 - Thiago Ligabue. *Série Visitas – Yoga: Escola do Professor Hélio*. Desenho, colagem e impressão jato de tinta sobre papel. 2020/21. (detalhe aproximado do autorretrato).

Tomando a liberdade e fazendo alusão ao teatro, comparo meu trabalho a um palco que recebe vários atores na cena estática diante de nós. Pelas múltiplas linguagens, a identidade artística, representada aqui pelo personagem desenhado em grafite é multifacetada, e se repete em todos os trabalhos da série produzida para minha pesquisa atual. Porém nunca é a mesma, se transforma a cada ação e a cada

contato com o trabalho apropriado (através da imagem reproduzida das obras). Assim, se pela montagem recontextualiza o “uso” artístico de tais trabalhos, transforma e é transformada, acolhe e é acolhida e essa aproximação encenada é que preenche e enriquece este ser atuante sempre em mutação.

Zygmunt Bauman em uma entrevista que virou livro sob o título de *Identidade* discorre sobre a multiplicidade das novas identidades e sobre as escolhas que nos são possíveis perante a sociedade contemporânea:

As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2005, p. 17).

Outro autor que explana sobre a multiplicidade, ou com suas palavras, a fragmentação das identidades é Stuart Hall, que em *Identidade e Diferença*, livro escrito em conjunto com Kathryn Woodward, aborda a produção social da identidade em razão da diferença. Exemplificando um pouco mais, no capítulo escrito por Hall, ele explica que a identidade é referenciada em si própria, autossuficiente. Assim como a diferença é aquilo que o outro é, e da mesma forma que a identidade, também auto referenciada. Porém as afirmações só fazem sentido se entendidas uma em relação a outra, e assim se uma depende da outra, ambas são inseparáveis (identidade e diferença). O teórico jamaicano ainda discorre sobre a maleabilidade de ambas e que a “convivência” mútua é marcada quase sempre por desarmonias e disputas de relação e poder. Neste trecho ele cita sobre diversidade das identidades e suas resoluções nem sempre bem resolvidas:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (HALL, 2000, p.12).

Assim, destas complexas questões que se mostram em jogo em meu trabalho, faço referência à apropriação e à mistura ocasionada com a inserção da imagem de uma obra de outro artista junto da minha. Na recontextualização da imagem apoderada, as diferenças (entre um trabalho e outro) começam a se perder, e o que era do outro agora pertence também a mim, ou a nós dois, e essa fusão imagética causa um abalo na identidade do pálido personagem rabiscado, que dependente da diferença, começa a colapsar. Fazendo um recorte, em *Visitas – Análise: Consultório do Dr. Cildo*, a análise ao qual se submete o perdido ser, é para tentar solucionar estas

questões não resolvidas, as crises de identidade que por vezes os autorretratos tendem a ter frente ao duro fardo de habitar um espaço apropriado.

1.4 Entre oito paredes

Uma artista e também pesquisadora que aborda aspectos de apropriação e possui procedimentos heterogêneos em sua produção é Michele Martines, em especial em sua série de pinturas intitulada *Ambiências na Parede* que fizeram parte de sua pesquisa de Mestrado em 2010. A obra de Martines consiste de uma série de oito trabalhos compostos por pintura a óleo sobre tela (sem chassi) e desenho construído com recortes de fita adesiva, colados (assim como a tela) diretamente sobre a superfície da parede.



Figura 10 - Michele Martines. *Como você tem olhos grandes!* Óleo sobre tela recortada e adesivo sobre parede. 1,4 x 1,7m. 2009.

A artista descreve sobre a temática de seus trabalhos: “um cômodo da casa é reproduzido na intenção de representar uma cena de meu cotidiano, mas minha

imagem é substituída por outra”. Ainda, quando se refere às coloridas figuras representadas em suas pinturas: [...] “As figuras dos trabalhos atuais são desenhos por mim feitos, buscando referência em representações cubistas”. (NUNES, 2010, p.15)

Em meus trabalhos mais antigos da série *Convites*, também tenho a temática da casa como base para a cena estática diante de nós. Em ambos temos figuras em ações cotidianas em representações de figuras humanas (no dela duas e na minha apenas uma).

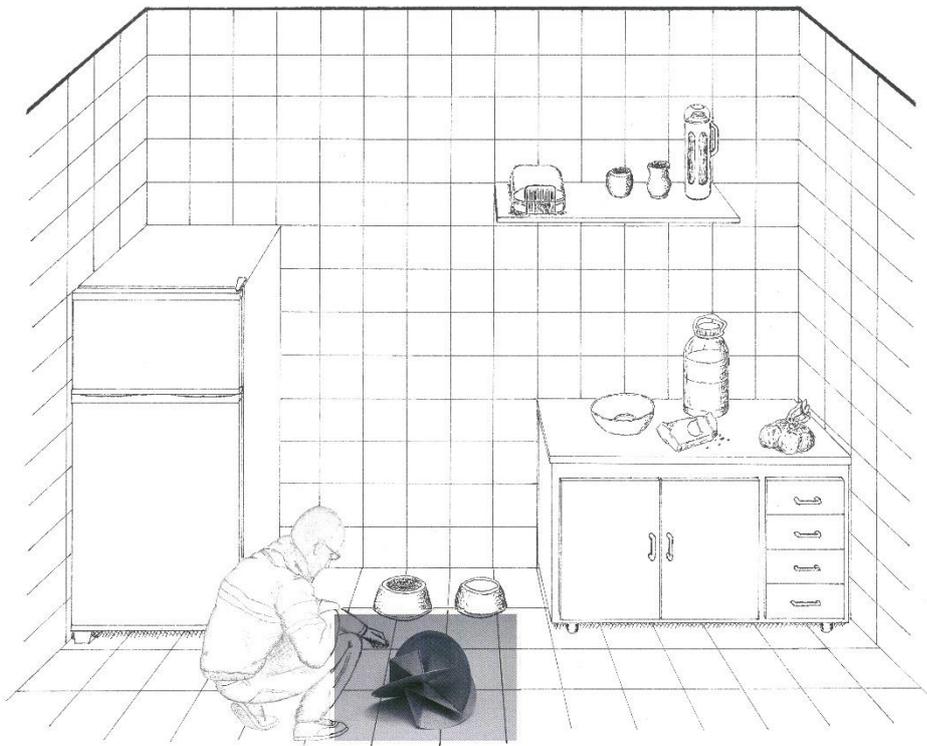


Figura 11 - Thiago Ligabue. *Convites – O Afago de Lygia*. Caneta nanquim, grafite e colagem sobre papel. 29,7x 42 cm. 2016. (um dos cinco desenhos).

Comparando os dois trabalhos, as figuras se distinguem primeiramente no tipo de representação, no qual as figuras femininas na série de Martines possuem “estilizações” com referência ao Cubismo e as figuras retratadas nos quadros de Pablo Picasso. No meu caso, o desenho da figura humana é feito de forma mais naturalista e realista. Outro ponto é que em meu trabalho, a figura é uma representação minha, uma autoimagem ou autorretrato, desenhado em grafite a minha imagem e

semelhança com as gradações de claro e escuro construídas em suaves e finas linhas e hachuras. Em *Ambiências na Parede* as figuras multicoloridas que aparecem nas cenas não são pinturas feitas para serem a semelhança de sua autora, são na realidade representações da artista que substituem sua própria imagem em situações cotidianas, embora em alguns casos as figuras “picassianas” tragam traços da artista, como o olhar por exemplo.

Se tratando da “estilização” das figuras de Michele Martines, aqui a artista faz uma apropriação do estilo Cubista para criar representações femininas com referência no movimento vanguardista, e de certo modo revisita aquele estilo ao trazer para suas pinturas tais maneiras de pintar. Em minha série mais recente, *Visitas*, o procedimento de apropriação se dá com a escolha de uma imagem de um trabalho de outro artista e o uso desta imagem retirada da internet como ambientação e plano de fundo para a composição que pretendo criar.

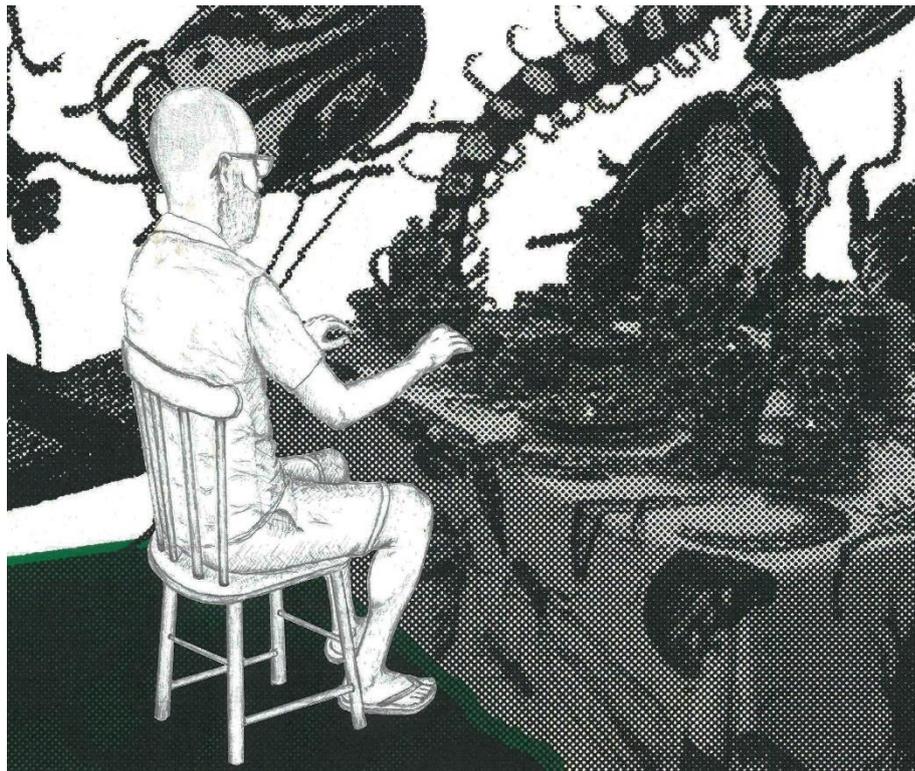


Figura 12 – Thiago Ligabue. *Série Visitas – Almoço: Restaurante da Regina*. Impressão jato de tinta, grafite e colagem sobre folha Canson. 29,7 x 42 cm. 2020/21. (detalhe do trabalho)

No meu caso, a “estilização” fica por conta da modificação que faço na imagem e na transformação visual com recurso de programa de computador. A imagem agora reticulada é recontextualizada e conta ainda como reforço da nova contextualização,

o auxílio de título, que faz alusão ou indica o local o qual a minha figura habita, como no exemplo aqui da Figura 12, no “restaurante da Regina”. A respeito dos títulos em trabalhos artísticos, a artista, professora e pesquisadora Cláudia Zimmer escreve:

Assim, enquanto palavras, que já têm em si inculcida a produção de sentidos, os títulos podem fazer seus próprios jogos, criar realidades, bem como favorecer a compreensão (ou não) de um trabalho, redimensionar sua significação, agir como porta de entrada e/ou saída na totalidade da obra (ZIMMER, 2015, p. 25).

Sobre o título então, temos este enunciado que traz uma nova utilização da imagem, que nas palavras que nomeiam o meu trabalho, apontam e sugerem a completude de sentido da imagem do trabalho de outros artistas do qual me aproprio e subverto. Na composição do trabalho exemplificado aqui, a instalação de Regina Silveira vira restaurante que serve e alimenta a plácida figura desenhada em grafite.

Voltando a série de Martines, a composição dos trabalhos da artista é um combinado de “procedimentos, técnicas e materiais” (NUNES, 2010, p.20) e que possuem grandes proporções, tomando todo o espaço de uma parede.



Figura 13 - Michele Martines. *Hoje a solidão*. Óleo sobre tela recortada e adesivo sobre parede. 2,4 x 4m (aproximada). 2008.

As combinações incluem pinturas sobre tela, na qual são retirados os chassis e recortadas algumas partes para criar áreas vazadas, em geral em formatos retangulares ou contornando alguma silhueta, para depois a tela ser colada diretamente na superfície da parede. Com a tela colada, a artista então inclui procedimentos de desenho com fitas adesivas dando prosseguimento ao trabalho.

Como efeito visual, as fitas funcionam como linhas que continuam a pintura, completando o arranjo no contraste marcante entre as figuras multicoloridas, a pintura naturalista e o desenho linear. Em meu trabalho também existe um “combinado”, em *Visitas* utilizo e mesclo serigrafia (ou impressão jato de tinta), desenho, e procedimentos de colagem sobre folha Canson em tamanho A3, no entanto as dimensões são reduzidas se comparadas às *Ambiências* e a forma de apresentação é mais “tímida” e convencional sendo a série, apresentada em “sanduíche de vidro” com moldura de madeira.



Figura 14 - Michele Martines. Instalação da série *Ambiências na Parede*. Sala Cláudio Carricone, Santa Maria/RS. 2010.

Na série de Martines há ainda um outro tipo de apropriação, esta do campo espacial, no aspecto da instalação, montagem e produção de seu trabalho, como bem coloca a artista em sua dissertação:

No momento em que o trabalho apropria-se do espaço da parede ele começa a tecer relações com o espaço real à sua volta. As linhas do desenho, que avançam pela parede, sugerem continuidade. Elas também convidam o espectador a entrar no espaço representado, porém não ocultam o entorno. Não há separação definida entre o ambiente criado pela composição artística e o lugar onde a obra é instalada - o espaço comum (NUNES, 2010. p. 69).

Aliado ao que escreve Martines, em sua série existe uma mescla que não se restringe somente aos procedimentos e aos materiais, mas também no aspecto conceitual da imagem, que na visualidade e fisicalidade do trabalho cria um campo fértil de misturas e fusões. Pelos recursos técnicos de recorte da tela e completude pelo desenho, tem-se um interessante jogo fronteiro entre o espaço pictórico e o espaço real, no qual mescla-se pelo baixo contraste e tons das pinturas naturalistas dos ambientes domésticos, parede e pintura, fazendo desta sutil sobreposição potente artifício, que aliada a completude das delgadas linhas faz-nos não poder mais distinguir onde começa o espaço de exposição e termina o habitat das complacentes figuras multicoloridas.

2. Procedimentos convidativos

2.1 Proposição *Mini Kit Curatorial*

Neste capítulo apresento o trabalho que elaborei no ano de 2019, para o projeto de pesquisa do Mestrado em Artes Visuais que traz à tona outra faceta da minha poética, especificamente: minha atuação como *propositor* que busca a participação direta do espectador. A participação do espectador é um aspecto que emergiu em propostas anteriores realizadas durante o curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPel. Este trabalho tem em comum com outros aqui apresentados, o uso de procedimentos como o citacionismo e a apropriação de imagens de obras de outros artistas (discutidos no capítulo anterior). Além destes, com a nova proposta intitulada *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, comecei a utilizar procedimentos que provocam a participação do espectador usando um kit expográfico (Figura 15), um múltiplo que distribuo para o *participante* realizar um tipo de *curadoria* com materiais ordinários no espaço público. A partir da possibilidade desta ação, uma outra etapa se desenvolve na proposta que é a abertura para a inclusão do público *passante*, os transeuntes da rua como um novo agente no processo de desdobramentos do trabalho.



Figura 15 - Thiago Ligabue. *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*. Folheto impresso, imagens impressas e cola bastão. 10 cm x 15 cm. (folheto fechado). 2019.

Abro um parêntese para introduzir ou explicar rapidamente alguns dos termos destacados anteriormente no texto e dos quais serão abordados mais profundamente no decorrer da dissertação, adiante nos capítulos e temas que se sucedem.

Sobre *propositor*, este termo parte da premissa de arte propositiva, termo dado a um pensamento e a um tipo de arte que surge entre os anos 50 e 60 pelos artistas Neoconcretos e instaura uma nova forma de fruição de um trabalho artístico. A arte propositiva é um tipo de arte que busca uma ampliação da relação do público com o trabalho e desta forma anseia por uma arte menos contemplativa e que expanda os horizontes do público para uma relação mais próxima com o trabalho e com o artista, o qual é o propositor, que propõe uma experiência para o público, este que também é parte da criação e instauração da obra. Nos aprofundaremos mais sobre estas questões e os artistas neoconcretos mais adiante no texto. Apenas destacando que meu trabalho não busca (e não possui) uma aproximação conceitual ou procedimental com os artistas neoconcretos, trago para o texto o movimento como referência histórica e para a questão participativa, que a partir das questões que este grupo levantava, abre-se uma nova forma de se pensar a arte e de se relacionar com um trabalho artístico (no Brasil).

A participação ou arte participativa é um tipo de abordagem na arte no qual o público se relaciona diretamente com o trabalho de forma mais ativa e que requer uma posição de envolvimento maior com a obra, geralmente inclui a interação, uma ação, manipulação, movimentação ou experiência física com o trabalho. Veremos mais sobre a participação no decorrer do texto, sua íntima ligação com os artistas dos anos 60 e seus desdobramentos na arte contemporânea e na minha proposta do *Mini Kit*.

Em relação a curadoria mencionada no início do capítulo, no dicionário online Priberam, o termo é definido como função do cargo do curador. Já para a definição de curador temos: pessoa que concebe ou organiza uma exposição, evento artístico ou cultural. Ou ainda, pessoa cuja atividade profissional consiste em administrar e organizar o acervo ou patrimônio artístico de uma instituição (CURADOR, 2020).

Quando menciono “um tipo de curadoria”, quero dizer que proponho como participação uma ação em que a pessoa possa realizar uma curadoria que não é o tipo convencional de curadoria, mas um tipo de curadoria precária, que é feita através de um kit, portátil e que reúne peças para uma montagem de uma mini exposição de arte com materiais ordinários e prontos para serem instalados no espaço urbano.

Faço um adendo e acho importante apontar que tomo certa liberdade poética ao utilizar o termo *curador*, tendo em consideração as ações reais que compõem as atividades da profissão, que dentre as muitas realizações e decisões referentes ao cargo, incluem a escolha das obras que irão compor a seleção na montagem de suas exposições. Diferentes das ações da minha proposta, nas quais os curadores munidos com o *Mini Kit* não escolhem os trabalhos que irão organizar e expor, ao invés disso, utilizam a seleção de imagens de trabalhos de outros artistas escolhidas por mim. Temos esta diferenciação nas ações de um curador de fato e um curador participante do meu trabalho.

Trataremos um pouco mais sobre a curadoria, a terminologia e as atividades que fazem parte da profissão de curador mais adiante do texto.

O *participante* na proposta seria o espectador ou as pessoas que recebem o objeto do Mini Kit e de fato colocaram em ação a participação e montagem da exposição sugerida. O termo público *passante* é dado ao público transeunte da rua, que no caso da minha proposta do *Mini Kit* ser experienciada por uma pessoa que montou a mini exposição no espaço urbano, abre-se uma possibilidade para que as pessoas que transitam no ambiente urbano da rua possam vir a ser, caso percebam as imagens instaladas, um outro agente da proposta. Por isso distingue-se, espectador *participante*, as pessoas que recebem o kit e fazem a ação da montagem da mini exposição, e público *passante*, pessoas do espaço urbano que podem perceber a montagem das imagens na rua.

A partir destas informações, continuo a explicação mais detalhada da proposta. Ela pode se dividir em três etapas ou fases, sendo a inicial a fabricação e distribuição do kit (primeira etapa), e outras duas, uma que envolve a possibilidade de participação do espectador que recebe o folheto (segunda etapa), forma mais ativa de atuação, e uma outra que envolve o público transeunte do espaço urbano (terceira etapa), esta uma forma passiva de fruir, mais ligada a apreciação/observação. Para proporcionar a experiência de participação, o kit fornece enunciados e instruções³. Por exemplo, na capa do Kit (Figura 15), o título enuncia o local para realizar tal expografia em

³ As instruções na arte, como escreve Vilela (2013) “começaram a fazer parte do campo artístico, mormente a partir da década de 1960. Constituem-se, frequentemente, de pequenos textos imperativos que solicitam ao espectador uma determinada ação”. Veremos mais adiante no texto alguns exemplos deste recurso.

“ambiente urbano”, ou seja, é uma proposta para expor grandes obras de arte no espaço público, no intuito de criar uma exposição a céu aberto.

O *Kit* é feito de papel tipo cartolina e um tubo de cola bastão escolar com reproduções em impressão a jato de tinta, as quais são miniaturas em termos de escala, reproduções *pequenas* que substituem as obras de *grandes* artistas sul-americanos que compõem esta mostra inusitada. A qualidade incomum e miniaturizada do objeto, fornece indícios ao participante, que tal kit para a ‘curadoria’ vai possibilitar a produção de uma mostra não habitual, e que vai na contramão do que se espera de uma mostra de grandes obras e artistas num espaço de exposição tradicional (i.e. a galeria do tipo ‘cubo branco’).

A primeira etapa de realização desta proposição foi confeccionar os kits, que são múltiplos e, posteriormente, eu os distribuí às pessoas ligadas a universidade e a meu círculo de convivência mais íntima. O kit tem função de um pequeno dispositivo⁴, um folheto com instruções e reproduções ordinárias em impressão jato de tinta a cores das obras de outros artistas.

Na primeira versão deste trabalho, produzi vinte “kits”, alguns dos quais foram distribuídos para os integrantes da turma na disciplina de *Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas* do Mestrado em Artes da UFPel em 2019, e distribuí o restante entre amigos e conhecidos. Inicialmente, pretendia reunir as informações recebidas dos participantes e fazer um mapa das exposições realizadas para divulgá-los em meios eletrônicos em sites ou pelas redes sociais, mas com a pandemia, a participação em propostas no espaço urbano impediu esta etapa do processo.

O design do *Mini Kit Curatorial* se baseia no desejo de criar um pequeno impresso, que possibilita ao participante poder escolher como utilizar as instruções ali inseridas. Minha intenção, com esta proposta, é que as pessoas pudessem sair e, de forma lúdica, pudessem escolher o melhor lugar para colar as ‘figurinhas’ reproduzidas das obras.

As instruções (Figura 16) são apresentadas de forma muito clara, e pedem a escolha de um título para a exposição, e a realização de outras tarefas habituais para realizar uma mostra a partir de uma série de instruções curtas, sérias e objetivas,

⁴ O termo aqui que pode ser empregado ao seu uso corriqueiro ou ao denominado a suas atribuições no campo filosófico, como veremos mais detalhadamente em comparação, adiante no texto.

semelhantes às regras institucionais que artistas enfrentam ao buscar oportunidades e as condições de expor num espaço convencional de arte. As instruções são numeradas e propõem uma lista de ações a serem feitas pelo participante que o induzem (ou não) a realizar uma exposição de arte no espaço urbano com ‘obras’ pequenas e de baixa qualidade de reprodução. Como já mencionado, o que o participante utiliza como ‘obras’ são as impressões a jato de tinta, inseridas em um compartimento vazado do kit (o bolsinho preto onde estão as reproduções de obras de arte) (Figura 16). Estas imagens coloridas, com tamanhos diminutos, têm aproximadamente 10 x 8 cm. Por meio desta apresentação, na forma do *Mini Kit Curatorial*, o participante pode entrar no jogo (ou não) e entender, implicitamente, que esses pequenos substitutos para as obras de arte constituem a seleção curatorial que deve ser colada no sítio urbano escolhido, por ele ou ela, para a montagem da exposição.



Figura 16 - Thiago Ligabue. *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*. Folheto impresso, imagens impressas e cola bastão (folheto aberto). 2019.

Algumas das instruções pedem para fotografar e divulgar a mostra: “4. Fotografe as imagens devidamente coladas assim como o convite (frente e verso)” e “5. Envie as fotografias para o endereço eletrônico kitcuratorial@gmail.com. Obrigado” (Figura 16). As instruções foram escritas com uma linguagem objetiva na tentativa de fazer alusão a linguagem seca de editais, manuais ou formulários burocráticos.

No kit, a montagem é sugerida (além das instruções) pela presença do tubo de cola bastão e a seu lado o bolso preto que comporta um folheto impresso (Figura 16). A intenção é que este formulário seja preenchido no momento da atividade.

The image shows two views of a 'Convite' (invitation) form. The left view is the front side, titled 'CONVITE:', and contains three sections for information: 'Nome da exposição:' with a blank line, 'Curador(a):' with a blank line, and 'Localidade da exposição (cidade e estado):' with a blank line. The right view is the back side, titled 'Localização das imagens expostas (ruas):', and contains a numbered list of five items: 1. Cildo Meireles – Missões, 1987. 2. Regina Silveira – Biscoito Arte, 1976. 3. Torres Garcia – América Invertida, 1943. 4. Rosana Paulino – Adão e Eva, 2014. 5. Horacio Zabala – Tensiones, 1974.

Figura 17 - Registros da frente (à esquerda) e do verso (à direita) do 'Convite' para ser preenchido pelo participante como parte da proposição (incluso no kit).

Detalharei um pouco mais sobre as reproduções fornecidas no kit. Elas são imagens captadas da internet, de trabalhos de artistas originários da América do Sul, entre os quais, três são brasileiros, um é uruguaio e um é argentino (Figura 18). Destas pequenas reproduções, seguindo a ordem da lista do folheto (Figura 17), temos primeiro um registro fotográfico da icônica obra *Missões*, de 1987 do artista carioca Cildo Meireles. O segundo item na lista se refere à imagem do trabalho *Biscoito Arte*, realizado em 1976 pela artista Regina Silveira. O número três se refere à famosa imagem *América Invertida* de 1943 do uruguaio Joaquín Torres García. Item número 4 indica a imagem reproduzida da obra *Adão e Eva no Paraíso Brasileiro* de 2014 da artista paulista Rosana Paulino. Na quinta e última imagem temos a interessante obra *Tensiones* de 1974 do argentino Horacio Zabala.

Selecionei as obras destes artistas, primeiramente, por fatores de afeto, pois são artistas que aprecio e que possuem relevância no campo artístico do Brasil e internacionalmente, além de impactarem, acredito eu, o cenário político e social sul-americano. Busquei reunir trabalhos diversificados produzidos em diferentes lugares e épocas, mas que possuíssem certa coerência em termos temáticos (todos possuem vieses questionadores), no intuito de agrupar trabalhos com abordagens transgressoras dentro do ambiente social e artístico ao qual cada um estava inserido.



Figura 18 - As figuras contidas no *Mini Kit* dispostas juntamente com o bastão de cola. Foto: 2019.

Fazendo uma análise mais íntima sobre meu próprio trabalho, é interessante verificar como o que nos permeia atravessa nossas escolhas e de fato pode ser impulso para a produção de um trabalho novo, que mesmo carregando características de trabalhos passados, mantém o frescor da novidade dentro da poética pessoal. De fato, o que nos afeta, o que circunda por nossos interesses, muitas vezes se apresentam nas pesquisas acadêmicas, (uma leitura, uma imagem, um artigo, um livro) nas leituras diárias e descompromissadas ou mesmo em sala de aula na descoberta de um artista novo ou autor que nos chame a atenção. Deste modo, estes encontros inesperados são o florescer de uma nova ideia que culmina no fazer artístico. Assim sendo, minha passagem no primeiro semestre do curso pela disciplina já citada é de suma importância para o surgimento do *Mini Kit*. Pensei o trabalho, partindo da sugestão da professora de fazer algo que se aproximasse de minha poética, que abarcasse a temática ou os procedimentos que vinha utilizando nos trabalhos anteriores e que tivessem coerência com minha produção precedente. Deste modo, no *Mini Kit*, primeiramente apresenta-se a questão da ironia, que permeia

pela minha poética, pode-se dizer, de maneira sutil nos desenhos, mas de forma mais direta nos impressos e trabalhos mais recentes. Outra questão presente neste trabalho e que venho trabalhando já há algum tempo é a apropriação de imagens, especificamente de obras de outros artistas, como pudemos verificar nos desenhos apresentados no primeiro capítulo do texto. E essa questão está intimamente ligada ao conceito de *revisitação* elaborado neste estudo. Em trabalhos anteriores, utilizei o procedimento de apropriação em uma série de desenhos e no próprio trabalho que faz parte da minha pesquisa para o Mestrado. Saliento também a forma de apresentação ou meio utilizado que é o múltiplo, ao qual vinha trabalhando anteriormente com propostas de cunho mais político e em tom de ironia.

Voltando às questões do próprio trabalho discutido aqui, minha intenção com a proposta do impresso era inicialmente fazer uma provocação bem-humorada, de colocar o participante em estado sensível de percepção, e que ao manusear o pequeno folheto, que esta ação pudesse “colocar a ver” os artistas citados no trabalho, tanto para os “curadores” em potencial, quanto para o público que visse as pequenas imagens coladas por aí. Somado a isso, minha intenção era também de colocar as pessoas em deslocamento, de fazer o participante pensar o trabalho como um jogo ou uma atividade que o colocasse em conexão com a arte e em movimento em direção às ruas da cidade. A proposta tem também por objetivo, além de colocar a arte sul-americana à vista, ativar a cidade como espaço lúdico, espaço de convivência e também de arte. Habitar a cidade de modo pleno, como coloca Francesco Careri (2012) em seu livro, onde o autor fala do ato de caminhar pela cidade, que mesmo que pareça banal, é o único modo de manter uma cidade segura, por exemplo. Estar na cidade, frequentar a rua, caminhar, andar de bicicleta, fazer arte, por mais ordinário que seja, podem ser táticas de subversão a uma cidade que amedronta ou aliena pelo ritmo frenético da rotina de tarefas que nos acomete na contemporaneidade.

Ainda, com as figuras de obras coladas em lugares no espaço urbano, minha intenção é da possibilidade de apurar a percepção do transeunte, de invocar “um outro olhar” no público passante, de prender sua atenção por um instante no intuito de colocá-lo nem que seja por poucos segundos em estado de arte ou ainda provocar uma quebra na rotina maçante que aprisiona nossa percepção mais sensível, presa na pressa de nossas atividades rotineiras. Ativar o ambiente urbano, fazer do espaço público, espaço de convivência, espaço de brincadeira, de coletividade, de arte, de

debate e de resistência. Outras intenções ainda serão abordadas mais adiante no texto, estas mais ligadas à proposta já executada e montada pelo participante.

2.2 Auto participação, atenção e perambulação

Depois de discutir o folheto e a proposta em si, serão apontados os possíveis desdobramentos práticos do *Mini Kit Curatorial* enquanto atividade lúdica e artística, e a potencial dinâmica entre *artista-propositor*, espectador *participante* (que recebe o folheto) e público *passante* (o público pedestre da rua). Meu ato de distribuir a uma pessoa o *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano* (para o participante) pode evocar a participação da pessoa. Na realidade, não sei o que pode acontecer após a distribuição do kit e que rumos o trabalho pode seguir a partir deste ato, isto fica a critério de quem recebe o objeto. A questão do trabalho se situa na potência de desdobramentos que podem ocorrer e nas ligações que se desenvolvem a partir da distribuição e do desenrolar das possíveis ações que envolvem a proposta, o participante e quem sabe o público passante do espaço urbano. Assim sendo, relatarei, a seguir, minha própria experiência no papel de participante da proposição e seus eventuais desencadeamentos na ação e intervenção urbana.

Com folheto em mãos, saí em busca de um local para montar a pequena exposição proposta. De bicicleta, circulei durante um período pela cidade de Pelotas/RS no intuito de escolher o melhor lugar para a pequena mostra. A seleção de um local para a exposição seguiria uma lógica limitada pelo critério de favorecer lugares com uma parede mais lisa, na intenção de poder colar as ‘figurinhas’⁵ com maior facilidade e que as mesmas pudessem ficar bem fixas e sem rugas ou avarias. Visitei alguns lugares na região do bairro onde morava (Fragata, Pelotas em 2019), no centro e na região do porto, delimitando alguns dos lugares que mais me agradaram para realizar a intervenção.

No percurso da busca, foram surgindo algumas ideias interessantes que prontamente foram anotadas em meu caderninho durante o trajeto. Após circular por mais um período e por ruas menos movimentadas, decidi por escolher um lugar com

⁵ Por ‘figurinhas’, me refiro às reproduções das ‘obras’ usando impressões a jato de tinta em tamanho que se aproximam de figurinhas para crianças.

fluxo grande de transeuntes ou que pudesse acrescentar significado ao trabalho e às imagens inseridas neste contexto. Depois de um tempo de reflexão e análise das possibilidades reais de realização da proposta artística, decidi por instalar a “mini mostra” em uma caixa de fios de uma rede de telecomunicações localizada no bairro Fragata.

A escolha pelo lugar se deu inicialmente pelo fato de o caixote possuir as características que considerei desejáveis: o fato de estar situado em um ponto de grande movimentação e possuir uma textura lisa na composição material de sua superfície parietal. Além disso, sua forma paralelepipedal cria um nicho, uma espécie de painel urbano, o que para mim, pareceu bastante interessante e de certa forma vantajoso.



Figura 19 - Thiago Ligabue. *Fio Condutor: Ligações e aproximações na arte sul-americana* (mini exposição, etapa da proposta do Mini Kit). 2019



Figura 20 - Thiago Ligabue. *Fio Condutor: Ligações e aproximações na arte sul americana* (detalhe aproximado da mini exposição, etapa da proposta do *Mini Kit*). 2019.

Em frente ao cinzento caixote (Figura 19), criei rapidamente um pequeno esboço expográfico das imagens a serem coladas, no intuito de manter alguma ordem e alinhamento das figuras, assim, após um pequeno teste das posições de cada uma e de cola bastão em punhos, finalizei a montagem da exposição.

A partir da minha ação de usar o *dispositivo*, que desperta uma tarefa curatorial sugerida no kit, outras possibilidades podem surgir para a inclusão de um novo agente no círculo que se faz frente às relações que se estabelecem no prosseguimento participativo da proposição.

Em relação ao termo dispositivo, é sempre importante ao utilizá-lo, fazer alguma menção a três autores da filosofia que se debruçaram a discutir tal conceito, associado em sua maioria aos estudos de Michel Foucault em sua concepção. Os outros dois autores que analisam o conceito a partir do pensamento foucaultiano, são Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. De fato, é um conceito bastante amplo, e não se restringe ao modo que aqui limitadamente utilizo ao definir o objeto e a proposição do *Mini Kit*. O que se apresenta é que o uso corriqueiro do termo dá margem também a certas aproximações aos conceitos filosóficos discutidos profundamente por esses autores. Para tanto, Agamben define o termo aqui de forma amplificada:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar,

modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...] (AGAMBEN, 2009, p. 40- 41).

Conforme os dizeres do filósofo italiano, podemos dizer a grosso modo que toda obra artística ou a arte em si são também um dispositivo. De certo modo, os procedimentos e abordagens que envolvem o *Mini Kit*, definido por mim também como um dispositivo, abarcam tais características citadas pelo filósofo, como a capacidade de orientar, instruir ou guiar por determinado caminho. Claro que aqui as aplicações são bem menos severas das atribuídas por Foucault e servem não para implicações de formas de controle, mas para instaurar uma ligação entre o artista e o público que irá receber e perceber a proposta no âmbito artístico. Dispositivo que funciona como um aparato convidativo que oferece possibilidades de ações e interações poéticas.

Buscando ainda alguma aproximação entre o uso comum do termo com o uso no campo filosófico, cito mais uma vez Agamben que escreve:

Certamente o termo, no uso comum como no foucaultiano, parece se referir a disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito (AGAMBEN, 2009, p. 34-35).

Em termos de meu trabalho, o mecanismo aqui é dado pela proposta e pelas instruções inseridas no folheto, que de fato busca um efeito, a conexão com o público e a utilização do objeto *Mini Kit* como instaurador da potência participativa e desencadeadora de outras possibilidades de fruição e de aproximação com um novo público, os pedestres da rua.

Ainda sobre os mecanismos, busco referência em Deleuze (1996) quando este escreve que os dispositivos são como as máquinas, máquinas de fazer ver e de fazer falar. Tomando certa liberdade nas comparações, faço analogia ao meu trabalho, que de maneira poética e lúdica opera como uma máquina de dupla operação, de fazer e ver arte ou ainda máquina de fazer andar, já que as inscrições do kit assim induzem.

O autor francês ainda escreve que cada dispositivo é uma multiplicidade na qual os processos operam em devir, diferentes nos que operam em outros dispositivos (distintos entre si). Assim como a minha proposta que possui suas peculiaridades e

que pode operar em distintos processos, que suscitam ações diversas das possibilidades e multiplicidades que uma obra de arte pode atingir, movimentar e afetar.

Deste modo, partindo do uso do dispositivo, que é também um convite à participação, com as imagens de trabalhos artísticos de outros artistas coladas e espalhadas pela cidade, pode-se ter agora, mais uma etapa no processo de desdobramentos na proposta e um tipo de conexão com outro público.

Para distinguir aspectos desta conexão, que se desdobra a partir da realização da 'tarefa curatorial' proposta por meio do *Mini Kit*, nesta etapa, tem-se a chance de incluir o público passante da rua como parte da proposta. Da participação do espectador *participante*, passamos a percepção/fruição do público *passante*, que pode se envolver no trabalho de forma mais passiva, onde a observação das imagens requer um olhar mais atento, minucioso, e neste caso a ação do participante que instalou a mostra e a reação dos transeuntes que a olham, embora convirjam em um mesmo ponto, se distinguem na forma em que recebem a proposta.

São duas possibilidades distintas de experiência dos públicos (participante e passante) e o qual podemos fazer uma diferenciação. Temos de um lado o *participante*, que se relaciona com a proposta quando recebe o múltiplo e pode participar (ou não) montando sua mini exposição. E de outro lado, com a montagem feita, podemos ter a inclusão do público passante da rua, que tem a chance de se envolver com o trabalho caso perceba as pequenas imagens coladas por aí.

Temos então em minha proposta essa diferenciação nas experiências com o trabalho, que no primeiro contato com o público participante (primeira etapa), a distribuição do kit, pode invocar a participação de quem recebe o objeto (segunda etapa). A sua ação participativa pode então possibilitar o desdobramento em outra etapa (terceira etapa) da proposta, a inclusão de um novo agente, o público passante do espaço urbano. Este diferentemente do participante, se for o caso, se envolve com o trabalho de outra forma, em uma relação mais passiva, ligada a contemplação/apreciação das imagens dispostas pela cidade.

Mini Kit Curatorial encontra estofa no potencial da relação entre artista-participante-passante, apresentado como possibilidade de desdobramento que a proposta pode proporcionar, nas três diferentes etapas em que se divide o processo

do trabalho. É a sequência de ações (produzir e distribuir o kit - artista, montar a pequena mostra – participante) em potencial que pode ativar esta nova etapa, que inclui o público da rua (passante) e comporta a conexão com a montagem feita pelo participante, transformando assim o contexto urbano através de pequenos gestos.

Plaza (2003, p. 14) escreve que “a noção de “arte de participação” tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador”. Mais do que isso, na proposta do *Mini Kit*, a aproximação que se faz possível entre artista e espectador é ampliada no sentido em que o próprio *participante* também é criador, no ato de instalar as reproduções e escolher o lugar específico para montagem de sua exposição, encurtando também assim a distância entre o *público passante* da rua e a arte, a proposta artística e as imagens reduzidas de trabalhos de outros artistas que compõem a pequena mostra. Ato que proporciona também uma *revisitação poética*, tanto do artista, quanto do público, criador e transeunte do espaço urbano.

Aqui então, faço menção ao que de fato foi um dos motivadores para produzir esta proposta e que me desperta o interesse de trabalhar mais com proposições de arte no contexto urbano, que é a busca de um novo olhar sobre as coisas, de provocar no público *passante* a atenção minuciosa que a arte e o artista podem provocar. Como parte de minhas atenções e intenções que emergem da minha atitude como artista: através da experimentação com meios para despertar este outro olhar, objetivo fazer uma quebra na percepção brutalizada que nos acomete no decorrer do cotidiano apressado, e por meio desta pausa fazer emergir o olhar sensível, que desvela a imagem da cidade viva, pulsante de arte, ocupada por gente e potência de uma convivência mais prazerosa e convidativa do ambiente urbano.

Deste outro olhar mencionado, o qual busco na realização de meu trabalho, se assemelha ao que Karina Dias (2011) nomeia de olhar-em-paisagem como podemos observar neste trecho a seguir:

O olhar-em-paisagem é então um olhar pessoal, íntimo, uma forma de enquadrar, “construir”, “fabricar” uma paisagem que é, ao mesmo tempo, enraizada no espaço concreto e imaterial como experimentação fenomenológica. Podemos nos indagar se o olhar-em-paisagem seria capaz de atravessar o espaço compacto e cerrado do cotidiano para desenhá-lo de outra maneira? Ter esse olhar é ter o horizonte no olhar, é possuir o sentido de deslocamento, incluindo na finalidade prática de nossos trajetos, o sensível. Essa paisagem que convoca o corpo e a alma nos engaja, nos enlaça ao espaço (DIAS, 2011, p. 3781).

Aqui a artista menciona o aspecto de integração com o ambiente urbano e de certo modo a maneira de como ela opera seus trabalhos, (aqui especificamente o trabalho *Scalators* citado no artigo) destacando e evidenciando um recorte do espaço da cidade e colocando a mostra a paisagem rotineira do cotidiano, que emoldurada e transformada em arte adquire novo status, possibilitando um outro olhar sobre o espaço banal da rotina urbana. Deste modo, ao me colocar em experiência com o trabalho, perambulando de bicicleta pela cidade em busca do espaço ideal para minha ‘pequena exposição’, “ativei” este outro olhar, que desperta o sensível, desvelando a cidade e que traz à tona detalhes que nos escapam no corre-corre diário. Ao montar o trabalho naquele lugar específico, tenho a possibilidade de ativar, recontextualizar o espaço e transformar aquele pequeno ambiente na rua em local de parada, de observação e de troca, onde a arte é o fio condutor que liga os três operadores nesta intrínseca operação. Seria o “olhar em paisagem” também, um “olhar de passagem”?

Assim, os lugares de rotina da rua se deslocam pelas outras práticas menos habituais que, segundo Michel de Certeau (1998, p. 203), distinguem “espaços” e “lugares”, e diferenciam os objetos inativos e os sujeitos que atuam e realizam “operações” em e sobre um lugar, porque as operações...

[...] especificam “espaços” pelas ações de *sujeitos* históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história). [...] o despertar dos objetos inertes (uma mesa, uma floresta, uma personagem do ambiente) que, saindo de sua estabilidade, mudam o lugar onde jaziam na estranheza do seu próprio espaço”.

2.3 A participação, o laço e o olhar dos outros

A participação é um dos princípios da proposta *Mini Kit*, por meio do qual, ao distribuir o múltiplo, busquei potencializar uma proposta capaz de mobilizar as pessoas, dispondo aos participantes um convite para atuar em uma situação que envolve o deslocamento pelo ambiente urbano. Ao se movimentar pela cidade, os

participantes e proponentes podem se deixar levar pelo sensível, dando continuidade à atividade, estendendo a proposta até os passantes da cidade. Deste modo, é com imensa satisfação que se apresenta a participação de uma das colegas do curso, Isabella Maricatto, que se propôs a montar a sua *pequena mostra*. Ela inclusive, realizou a última etapa do processo de enviar as fotografias que registram as imagens apresentadas no local escolhido para montar sua versão da *mini exposição*, como pedido nas instruções do folheto. Isabella Maricatto montou a sua exposição na rua Princesa Isabel, região central da cidade de Pelotas/RS. Ela escolheu o título para a exposição: *Um Abraço e Um Laço* e a organização feita pela artista foge da montagem convencional (pelo menos, daquela imaginada por mim), pois ela não usou a cola escolar para montar as figuras em superfícies planas. Ao invés disso, Maricatto organizou as imagens que compõem o trabalho uma ao lado da outra, unidas por um barbante amarrado a uma árvore na rua (Figura 21).

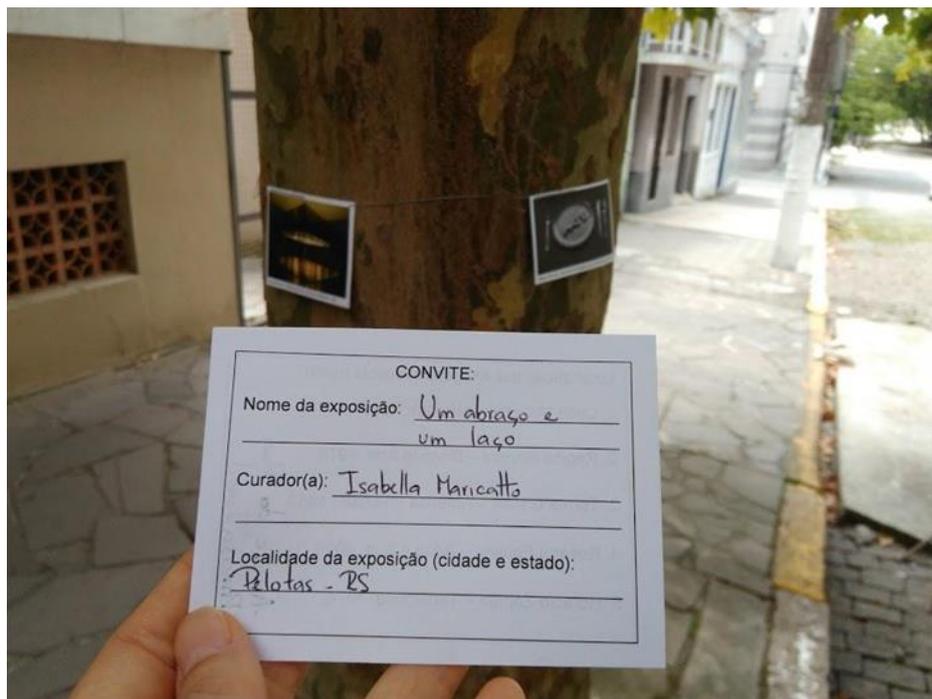


Figura 21 - Isabella Maricatto. *Um Abraço e um Laço* (mini exposição da proposta *Mini Kit*). 2019.

A interessante montagem evoca, mais uma vez, o “outro olhar”, o olhar-em-paisagem, que, como diz Dias (2011), é um olhar íntimo, pessoal e carrega a personalidade do indivíduo, coloca à mostra o enxergar poético na cidade, tornando a escolha da colega para montagem de sua intervenção única.

Diferentemente da minha escolha para o local de montagem, que partiu de pressupostos dos tipos de superfície mais adequadas ao uso da colagem das imagens, e que buscou sentido na localidade onde a mostra foi montada, fazendo analogia pelo título da mini exposição - *Fio Condutor* - à caixa de fios e à questão de seu uso (para telefonia) com o termo “ligação” expresso no subtítulo, a montagem da colega encontrou motivação na forma criativa de realizar a ação no local escolhido, pois de maneira perspicaz, consegue transpassar o obstáculo de tentar colar as figuras na superfície áspera da árvore. A pequena exposição montada pela participante alcança o meu desejo e expectativa com a proposta em termos de participação no trabalho. Mais do que isso, amplia inteligentemente as formas de realizar a proposição, pois busca meios alternativos de driblar uma dificuldade ou imprevisto, comuns na escolha de se trabalhar artisticamente na rua.

Ao enfrentar as dificuldades, mostra a vontade de resistir e superar as pequenas adversidades da vida (e da arte), por meio de uma atitude poética e afetuosa.



Figura 22 - Isabella Maricatto. *Um Abraço e um Laço* (mini exposição da proposta do Mini Kit). 2019.

Ao observar a proposição de Maricato a partir do *Mini Kit*, instalada na rua Princesa Isabel, no Centro de Pelotas, salienta-se a materialidade da montagem, onde um barbante sustenta e suporta a conexão entre as figuras, trazendo à vista do público a continuidade da proposta intencionada por mim e possibilitando a inserção de um novo agente no jogo iniciado pelo dispositivo recebido. A efemeridade e a delicadeza da intervenção de Isabella complementam o sentido do título, *Um Abraço e Um Laço* e nos remete ao pensamento de cuidado, zelo e preservação, conduzindo-nos a imaginar a colega montando a mostra, que para conseguir amarrar as pequenas imagens na árvore, lhe concede um demorado e amigável abraço. A palavra *laço*, por sua vez, pelo dicionário, pode ter muitas definições, como nó corredio que se desfaz com facilidade ou, então, pode remeter à aliança entre as pessoas, bem como conotar um compromisso, liga, união ou vínculo. Aqui ele se presta a unir, prender, aproximar e atar no mesmo espaço, arte e natureza, arte e espaço urbano, e que mostra também, como a mesma proposta pode despertar a produção de formas diversas a partir de atitudes diferentes, dela afetuosa, minha, mais irônica-política.

Na árvore, o perecível cordão, enquanto permanecer atado, serve de ativador do espaço e lembrete (como a prática popular do cordão amarrado ao dedo) de que existem possibilidades outras de se perceber a cidade, de que podemos estender a visão além da brutalidade maçante do dia a dia e que através da proposição artística, as percepções de cada pessoa se alinham e conduzem ao descortinar do véu que nos impede de ter a impressão sensível da cidade e do espaço que nos cerca. Pelo tempo em que a efemeridade da intervenção permite, a pequena montagem exposta na rua central se coloca também como prova, de que alguém com o olhar no sensível se colocou em experiência artística, unindo os atuantes no jogo artístico, seja propondo o trabalho, montando a intervenção ou simplesmente observando as pequenas imagens apropriadas e atadas cuidadosamente na árvore, proposição coletiva por onde todos os olhares se cruzam.

2.4 Referenciais históricos: a participação Neoconcreta

Na proposta do *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, busco criar dispositivos que possibilitem a participação como meio de ativação da percepção sensível do público, o deslocamento e a conexão entre as pessoas. Define-se participação na arte, a relação que se estabelece em trabalhos que envolvem a ação do público como parte integrante do processo de experimentação poética da proposta. É importante destacar que trago o movimento Neoconcreto como referencial pensando na importância e relevância que o grupo tem no aspecto propositivo e para a história da arte brasileira. Esta revisitação referencial tem este intuito, e não o de fazer uma aproximação com minha proposta, que possui grandes diferenças entre o pensamento neoconcreto e o que pretendia este grupo. O que busco fazer é traçar um panorama mais amplo para estabelecer de onde parte, do ponto de vista histórico, o pensamento propositivo na arte e seus aspectos participativos que se desenvolveram a partir daí, e que culminam hoje no modo de se pensar, fazer e fruir arte.

Sabendo-se que nem sempre é fácil fazer afirmações de pioneirismo no campo artístico, podemos apontar que a participação na arte, em termos brasileiros, decorre do final dos anos 50 e início dos anos 60 aproximadamente, com propostas inovadoras elaboradas pelo grupo Neoconcreto que tinha como proponentes as artistas Lygia Clark e Lygia Pape, o artista carioca Hélio Oiticica, o escritor, crítico e poeta Ferreira Gullar, entre outros. Para exemplificar uma das propostas do grupo, temos como importante integrante a artista Lygia Clark que, em 1959, apresenta uma série de trabalhos denominados *Bichos*. Estes são um outro tipo de objeto na arte, construído na forma de objetos metálicos compostos de peças geométricas presas umas às outras por dobradiças, com partes móveis que tinham o propósito de ser tocados e manipulados pelo público. Conforme o movimento da ação do participante, a forma do trabalho ia se modificando com cada gesto de sua mão, instaurando assim um processo de formar e movimentar o “bicho” e, ao mesmo tempo, inaugurar a participação na história da arte.

Com este objeto, chamado de “não-objeto” por Ferreira Gullar, também surgiu o participante, um novo tipo de “público”, e uma nova relação muito além da contemplação visual, que não reduz o “público” à relação do “espectador” passivo. O

participante atua diretamente no processo de criação formal e temporal do “bicho”, modificando a relação do público com a arte e amplificando a forma de se fruir um objeto artístico como experiência vivenciada.

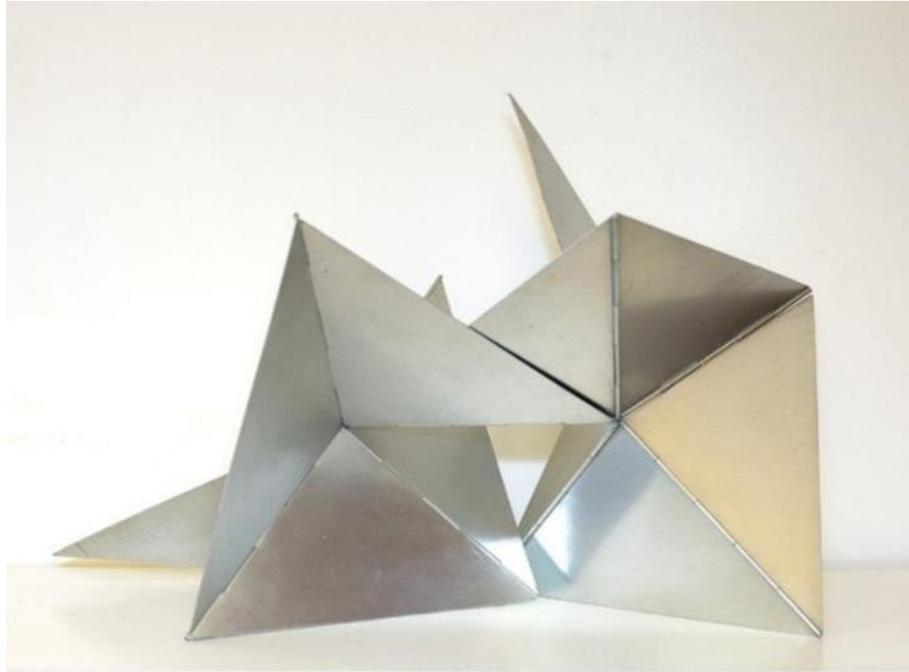


Figura 23: Lygia Clark. *Bichos*. Chapas de alumínio e dobradiças. 1960.

As palavras de Gullar resumem bem o contexto do trabalho da artista:

E nisso reside outro aspecto novo e importante desses não-objetos de Lygia Clark. É que, com eles, a relação entre espectador e a obra se modifica. O espectador - que já então não é mais espectador imóvel – é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. Mas aquela estrutura móvel possui uma ordem interna, exigências, e por isso não bastará o simples movimento mecânico da mão para revelá-la. Ela exige do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e apreensão (GULLAR, 1998, p.256).

É importante então frisar que os *não-objetos* seriam basicamente definidos pelo autor como não representacionais onde seu significado consistiria em si mesmo sendo a participação do espectador uma ampliação de tal significação. Deste modo o espectador seria solicitado a utilizar o não-objeto e a contemplação já não saciaria o público e tão pouco seria a instauração do sentido da obra de arte. Assim o público seria convocado para agir. Sem a participação e o contato que movimenta as chapas do *Bicho*, por uma pessoa, o *não-objeto* se exhibe não concluído, porém traz em si mesmo os modos de ser completado e concluído pelo espectador (agora participante).

O autor ainda explana que “a obra de arte existe somente em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (GULLAR, 1999, p.301).

Ainda no âmbito brasileiro, outro expoente do grupo Neoconcreto é o artista Hélio Oiticica, que possui uma extensa obra de estudos, registrado tanto em texto teórico quanto nos desdobramentos de seu trabalho em arte que abordam questões correlatas a participação e ao envolvimento do público na proposição (notando que o termo “obra” se torna obsoleto diante das rupturas de atitude em torno da arte e da relação com o público).

Delimitando o período em que se inicia esta abordagem da participação, em Oiticica, apontamos para sua transição do trabalho bidimensional para o tridimensional e a progressão de propostas objetuais, tais como os *relevos espaciais*, os *bólides*, as *capas*, os *estandartes*, e propostas ambientais, tais como as *tendas* e os *penetráveis*. A partir dos anos 60, tanto sua elaboração teórica quanto sua produção artística vão ao encontro com os conceitos do não-objeto de Ferreira Gullar e por consequência os preceitos pretendidos pelo grupo Neoconcreto.

Destacamos, dentre os grupos já citados de trabalhos que Oiticica passa a produzir a partir de sua “incorporação” ao neoconcretismo (ao final dos anos 50 em diante), os *Bólides*, que são objetos/estruturas manuseáveis (suas primeiras neste sentido) e de interação na qual o artista utiliza diferentes materiais na construção de objetos de diversas formas e tamanhos no intuito de incentivar a exploração e a participação tátil de outros sentidos perceptuais.

O próprio artista escreve:

Compreensão e razão de ser o artista não mais como criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador” (OITICICA, 1986, p.77).

No total, o artista construiu cerca de setenta proposições chamadas *Bólides*, contando neste número com os *Contra-bólides* e os *Para-bólides*, ambos produzidos posteriormente, no final da década de 70. Analisando os *Bólides* como um todo, neste extenso trabalho o artista buscou explorar partindo do manuseio e da ação do participante, experiências sensoriais e perceptivas, no intuito de investigar a cor, a materialidade e as possibilidades do objeto como meio de despertar a interação tátil e

sensorial das pessoas e como formas para a criação experimental. Ao discorrer sobre a participação na arte, Oiticica escreve:

Participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, e a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental (OITICICA, 1986, p. 91).

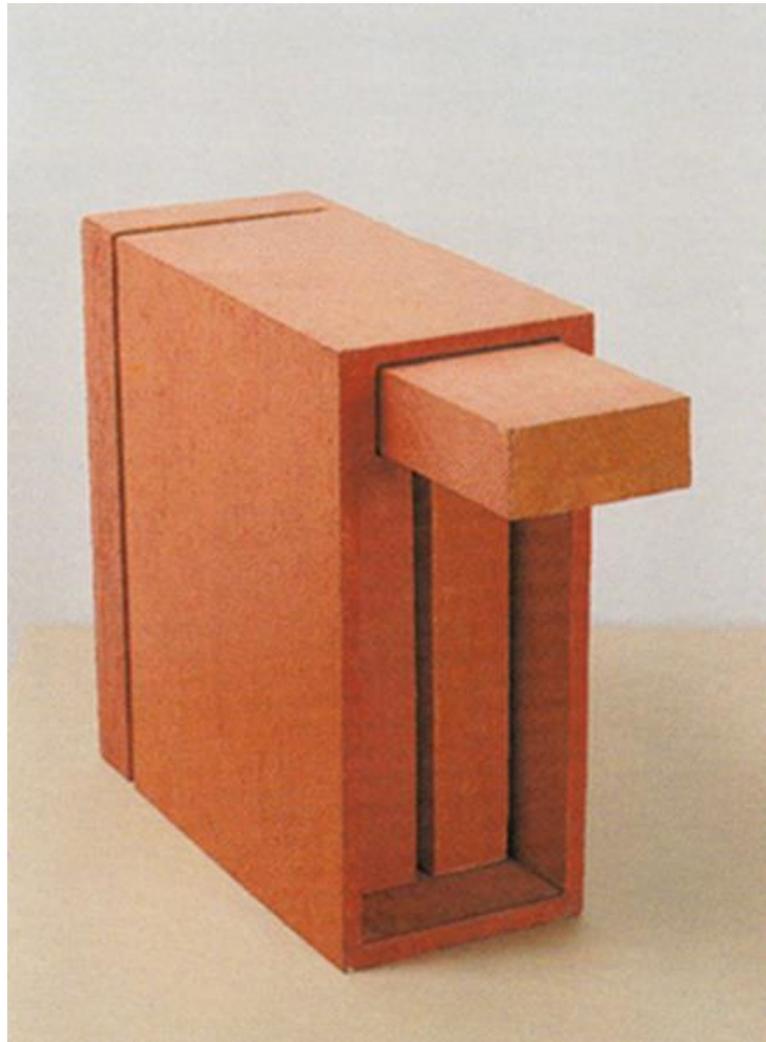


Figura 24 - Hélio Oiticica. *B6 Bólido Caixa 06, Egípcio*. Madeira e tinta. 1963/64.

Esta atitude é também expressa por Oiticica, quando escreve: “dar ao homem de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado” (OITICICA, 1986, p.111).

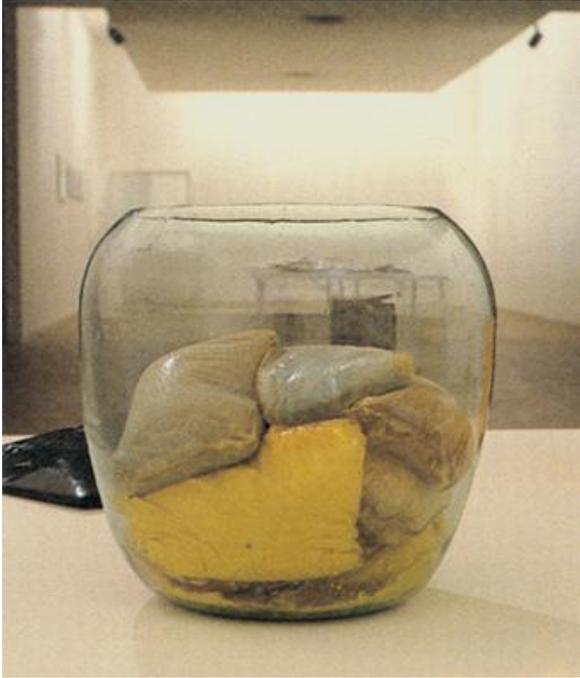


Figura 25 (à esquerda) - Hélio Oiticica. *B32 Bólido Vidro 15*. Vidro, sacos plásticos e pigmentos. 1966.
 Figura 26 (à direita) - Hélio Oiticica. *B9 Bólido Caixa 07*. Acrílica sobre madeira e espelho. 1964.

Suas investigações continuaram neste caminho e se desdobram nos mais diversos trabalhos que exploram a relação do público com o objeto e suas potencialidades de interação e exploração sensorial, entre outras abordagens no campo espacial, social e político, investigações que se seguiram até o fim de sua relativamente curta carreira.

2.5 Experimentações antecedentes com a participação

No último ano do curso de graduação em Artes Visuais na UFPel, em paralelo com a produção de desenhos, experimentei com diversas propostas para provocar uma possível ação do outro. Apresentei, por exemplo, *Simetria* (2017) (Figura 27), uma instalação participativa de desenho, operável a dois. Para jogar, dois participantes sentam em lados opostos de uma mesa preparada, onde se encontram

uma folha de papel em cada lado dispostas em demarcações de bordas pretas e canetas atadas. Busquei criar uma espécie de jogo de desenho onde cada participante segura uma caneta interligada por fios, fazendo com que a ação de um influencie a ação (e reação) do outro.



Figura 27 - Thiago Ligabue. *Simetria*. Mesa, cadeiras, madeira, grampos, fita adesiva, canetas, fios de náilon e folhas de papel. Ateliê de escultura, Centro de Artes – Pelotas. 2017

Em 2018, produzi ainda na graduação *Orientação Direcional*, este um pequeno livreto impresso, múltiplo distribuível contendo instruções para uma proposição artística relacionada à inclinação política do participante e os jornais televisivos diários (Figura 28). Este trabalho mais recente (o *Mini Kit*) produzido durante o curso de Mestrado, possui características semelhantes com o múltiplo de 2018, onde a ação participativa é direcionada por meio do folheto, que cumpre o papel de intermediário entre o artista (propositor) e o público (participante), que guiado pelo múltiplo pode colocar em ação a continuidade da atividade.



Figura 28 - Thiago Ligabue. *Orientação Direcional*. Proposição/Livro de artista/Impresso. Impressão sobre folha sulfite colorida (9 x 9 cm). Tiragem de 20 unidades, distribuição gratuita. 2018. Livreto fechado com a faixa de papel.



Figura 29 - *Orientação Direcional*, detalhe do livreto aberto com as instruções.

Assim, pela proposição que ofereço, o participante segue em frente com as instruções do pequeno impresso, abrindo novas possibilidades de interação com meu trabalho mais atual, que foi proposto na intenção de ser um canal que leve a pessoa

para a rua para desenvolver sua miniexposição, em um local do espaço urbano de sua preferência e que adiciona ainda a possibilidade de integração do público passante ao perceber e quem sabe, se afetar com a interferência artística em seu percurso de passagem.

Ao aprofundarmos a questão da relação entre artista e público participante na proposição *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, coloco que o primeiro contato entre estes dois agentes (propositor e participante) ocorre no momento da distribuição do dispositivo, onde busco uma aproximação direta, que pode ser rápida e sem diálogo ou mais informal com uma explicação da atividade (notando que a princípio não é minha intenção incluir procedimentos de abordagem para o público diretamente, conversar ou usar um enunciado específico). Já em um segundo momento do processo de elaboração da proposta, há a possibilidade de ocorrer um contato virtual com o participante, que me envia correspondência eletrônica (e-mail) com anexos dos registros da sua mini exposição já realizada, podendo incluir, talvez, depoimentos de sua experiência com a proposta. Com tempo, e a acumulação de trocas de experiências, há a possibilidade de se criar uma rede coletiva online com as montagens de todos os participantes expostas virtualmente em um site ou publicação digital.

2.6 Os cartões, o kit e o público

Em relação às reflexões e aos procedimentos de meu trabalho, como o aspecto participativo e a utilização de múltiplos com textos impressos, busco referência na artista visual e professora Eduarda Gonçalves, e sua produção de cartões discutida em sua tese de doutorado em Artes Visuais, *Cartogravista de céus: proposições para compartilhamento*, especificamente, duas séries de trabalhos chamadas *Cartões de vista* e *Cartões de vista mirante*. Em sua tese, a artista levanta questões sobre múltiplos, a participação do público e o processo relacional entre a artista e o

participante de uma proposição artística. As proposições de Gonçalves que trago como referência, são pequenos cartões distribuídos ao público na rua e em exposições, que envolvem formas de apresentação e modificações diversas a partir da apropriação de um formato comum de objeto em papel - o cartão de visita (que hoje, é um modo de apresentação pessoal e profissional cada vez menos utilizado no dia a dia).



Figura 30 - Eduarda Gonçalves. *Cartão de vista do Chico (projeto Ontem, aqui, o céu estava assim...)*. Impressão sobre papel. 2007.

Nos *cartões de vista*, de 2006 (seu primeiro cartão), a artista reúne fotografias de céus de diversos lugares e contextos, obtidas através de um projeto criado por ela, no qual Gonçalves solicita às pessoas para que lhe sejam enviadas uma *vista do céu* do local onde a pessoa resida ou esteja no momento, via endereço eletrônico ou carta. Em seguida, as imagens obtidas e acolhidas são organizadas em um banco de dados, uma coleção, para posteriormente os céus serem impressos em pequenos cartões com textos que identificam o local da tomada fotográfica. Dependendo do local de apresentação, são desenvolvidos modos de distribuição destes *veículos da arte*⁶, por vezes, na forma de móveis de madeira ou mostruários de acrílico confeccionados por outros profissionais, e os quais servem para mostrar e compartilhar os cartões, ou ainda, dependendo do espaço de exposição, os múltiplos podem ser apresentados

⁶ Veículos da Arte, termo que se refere ao Grupo de pesquisa do mesmo nome, liderado pelos professores-artistas Maria Ivone dos Santos e Hélio Ferverza (UFRGS), no qual participam Duda Gonçalves e minha orientadora Alice Monsell.

em gavetas, observatórios e mirantes, bem como podem ser distribuídos diretamente às pessoas na rua ou em outros espaços públicos.

O segundo trabalho proposto pela artista que apresento, *cartão de vista mirante às vezes, as cores irrecuperáveis do céu/as cores irrecuperáveis do céu*, é uma variação do primeiro apresentado, e neste Gonçalves distribui os pequenos cartões ao público em diversificadas situações, em exposições de arte, nas ruas, em uma conversa descompromissada, em uma caminhada, etc. Diferente dos anteriores, estes não possuem as vistas de céus; possuem perfurações na parte superior, sem localização exata de cada furinho, feito manualmente com o auxílio de um perfurador de papel, o qual tem a função de “mirante”.



Figura 31 - Eduarda Gonçalves. *Cartão de vista mirante*. Impressão sobre papel perfurado. 2008. (vista de frente do cartão).

De um lado do cartão temos uma frase impressa com os dizeres: “Às vezes, as cores irrecuperáveis do céu/as cores irrecuperáveis do céu”, frase retirada do livro *Ficções* de Jorge Luís Borges.

No verso do cartão propositivo há a inscrição “cartão de vista”, adicionada manualmente com o auxílio de um carimbo (Figura 32). Os *cartões de vista mirante*, como o título sugere, invocam o participante a olhar através do pequeno furo no papel,

ferramenta poética de enquadramento e moldura da paisagem ou do lugar que se está mirando.



Figura 32 - Eduarda Gonçalves. *Cartão de vista mirante*. Impressão sobre papel perfurado. 2008. (vista do verso do cartão).

A frase contida no pequeno pedaço de papel, ao mencionar o céu, nos induz a mirar no alto, procurando naquele pequeno recorte a sutil tonalidade dos muitos céus partilhados, que passam diante de nossa vista em sua eterna mudança rumo ao infinito. Ao analisarmos os procedimentos utilizados nos trabalhos de Gonçalves selecionados aqui, podemos identificar em ambos os casos que o meio utilizado que canaliza as ideias das propostas é o cartão, onde as diferenças de apresentá-los ao público se definem em questões de uso de imagens ou inserções de frases ou identificações específicas no trabalho impresso.

Gostaria de destacar então o que chamarei de processo de construção dos cartões, que seria de onde se originaram os múltiplos, ou melhor explicando, como e quais foram os processos utilizados para se chegar até os dispositivos, do ponto de vista da produção dos mesmos. Assim sendo, os processos de ambos convergem por originarem objetos de compartilhamento em forma de cartão (dispositivos) e por serem trabalhos derivados de uma mesma linha poética sequencial. Porém se distinguem (mesmo ambas sendo propostas que envolvem a participação) na forma em que produzem o dispositivo e no momento (etapa) em que o público colabora na completude e significação nas propostas da professora.

Em *cartão de vista*, o processo de construção da proposta que origina o dispositivo começa no projeto da artista de juntar e organizar um banco de dados de imagens de céus enviadas por diversas pessoas através de meios eletrônicos ou pelos correios. A partir desta coleção, são impressas em papel os céus de cada pessoa, dando origem ao *cartão de vista* que será distribuído ou exibido. Deste modo, dando seguimento ao trabalho, o dispositivo seria o compartilhamento da relação entre os participantes e a artista, e a materialização do projeto posta em papel (lembrando que outras relações ainda se instauram posteriormente na apresentação e distribuição dos cartões).

Em termos comparativos, em meu trabalho *Mini Kit Curatorial*, o processo participativo do público se dá na parte posterior à produção do múltiplo, o kit funciona, neste caso, como um mediador entre o participante e eu, proponente de uma curadoria despojada. O folheto produzido por mim é um dispositivo que posso definir como *um sugestivo aparelho propositivo da participação*, já que seu texto instrutivo sugere muitos aspectos e tarefas para produzir a mini exposição. Caso o participante decida por montar sua mini mostra, sua participação seria a pequena interferência exposta no espaço urbano e o seu registro e envio para o endereço eletrônico solicitado no folheto.

No segundo trabalho de Gonçalves apresentado no texto, *cartões de vista mirante*, trazendo à tona novamente a questão do processo de produção do dispositivo, aqui a elaboração do múltiplo se dá anteriormente ao fator participativo da proposta, sendo o cartão um ativador de conversa, dispositivo de apresentação e convite para a participação artística, e neste último quesito, se aproxima de minha proposta para o *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, onde o folheto serve como um manual para a ação. Nos dois casos o público utiliza os dispositivos como instrumento artístico, ponte que leva o participante a elevar o seu olhar para o infinito do céu através de uma mira, no trabalho da artista/professora e de vaguear atentamente pela cidade na busca de um local para sua minixposição no caso do meu trabalho.

Outra característica comum entre os *cartões de vista mirante* e meu *Mini Kit* é que ambos se apresentam na forma de múltiplos distribuíveis ao público em um procedimento que desencadeia a participação/ação artística. Distinguem-se de forma mais evidente então em suas manufaturas e no número de exemplares que os dois

possuem (ou podem possuir). No meu trabalho a maneira de produção é em sua maior parte artesanal, vagarosa e precisa, pois recorto e colo cada parte que compõe o kit de forma manual (tirando a impressão).

No caso do *cartão de vista mirante* de Duda Gonçalves, a artista consegue aliar uma metodologia caseira/industrial para se utilizar de uma tática mais ágil (veloz) de produção, reprodução e impressão dos múltiplos (mesmo que o furinho e o registro sejam feitos manualmente), o que lhe permite trabalhar com maior eficácia e rapidez. Deste modo o trabalho de Gonçalves lhe possibilita a produção de uma tiragem bastante extensa em um curto espaço de tempo, ou ainda se pensarmos na continuidade do trabalho, o mesmo pode ser reproduzido infinitamente. Os impressos também são numerados a lápis um a um, a exemplo de um trabalho múltiplo em gravura. Assim, do processo manual e automático e da possibilidade de reprodução, a artista nos escreve:

Interesso-me pelas relações estabelecidas pelas inscrições de processos artesanais em processos tecnológicos digitais, para imbricar os gestos pessoais e impessoais tão comuns em nosso cotidiano. Os cartões de vista e impressões de qualquer ordem são múltiplos, infinitos, fundamentalmente porque o processo digital, pelo qual os reproduzo, me permite multiplicá-los quantas vezes eu quiser, sem prejuízo à matriz (GONÇALVES, 2012, p. 1737).

No caso do meu múltiplo, o planejamento inicial foi produzir um número reduzido de impressos, como mencionado anteriormente, nesta primeira versão produzi somente vinte exemplares do kit para distribuição restrita a amigos e colegas. Assim como o exemplo do trabalho de Gonçalves, o *Mini Kit* também pode ser reproduzido infinitamente, porém o diferencial é seu tempo de produção extenso devido às diversas etapas de produção, tais como: corte das peças, vinco, dobra, marcação e colagem para a preparação do folheto.

Ao comparar as proposições de Gonçalves às minhas, a artista como proponente de compartilhamento de múltiplas experiências de céus diferentes por meio de dispositivos poéticos, faço uma aproximação com minhas propostas participativas, do *Mini Kit*, *Orientação Direcional* e *Simetria*, que também induzem atos sensíveis e comportamentos não habituais do público e, ao mesmo tempo, não limitam as possibilidades de variadas formas de experiência que emergem dos modos de participação propostos, seja por meio de um dispositivo do tipo cartão, uma mesa preparada com fios e canetas ou mesmo quando há um excesso de instruções

minuciosas impressas em um dispositivo-livreto construído manualmente a partir de materiais baratos e ordinários.

2.7 Os cartões, o kit e um convite de possibilidades

Outro artista que trago para enriquecer as reflexões levantadas, e que também é referência à Eduarda Gonçalves, é o artista, professor e pesquisador santanense Hélio Ferverza com sua proposta *Apresentações do Deserto*, desenvolvida a partir do ano de 2001. Em um texto seu, Ferverza (2006) explica que o trabalho:

[...] consiste, inicialmente, na confecção de um conjunto de quatro cartões pessoais de apresentação. Um deles contém meu nome, endereço e um logotipo. Nos outros três, o nome pessoal desaparece e o endereço é substituído pelo nome de um deserto: Atacama, Gobi e Kalahari. Os cartões são distribuídos dois de cada vez, um com o nome e endereço e o outro com o nome de deserto ao acaso dos encontros (FERVENZA, 2006, p. 88).

Apresenta-se a seguir a imagem dos cartões dos quais se refere o artista.



Figura 33 – Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome, endereço e logotipo. (parte da proposição).

Temos a imagem do primeiro cartão (Figura 33), este contendo o nome e o endereço do artista, assim como um logotipo na parte superior esquerda, nos moldes de um cartão de apresentação pessoal ou comercial. A seguir (Figura 34), temos o detalhe aproximado do cartão onde podemos ver com maior precisão o texto impresso no pequeno pedaço de papel.



Figura 34 – Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome, endereço e logotipo.

Como descreve Ferverza, temos também como parte da proposta a distribuição de um outro cartão, este contendo o nome de um deserto (Figura 35).



Figura 35 – Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome de um deserto.

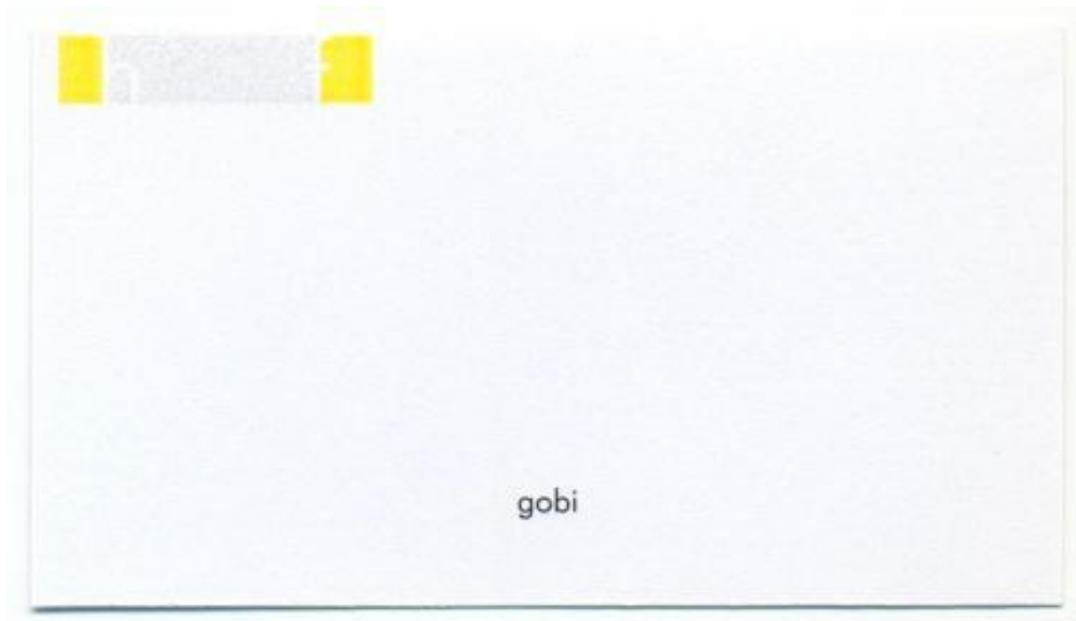


Figura 36 – Hélio Ferverza. *Apresentações do Deserto*. Cartão contendo nome de um deserto. (detalhe do cartão).

Ferverza ao distribuir os cartões ao público (sempre em pares), possibilita neste encontro a conexão entre artista e as pessoas que recebem o objeto. Desse modo, a leitura dos cartões promove uma abertura à reflexão e associação entre a apresentação do artista pelo cartão e a impressão de seu nome com o nome de um dos três desertos.

Relaciono a proposta *Apresentações do Deserto* à outras do artista as quais temos esta interconexão com a temática do vazio e seus desdobramentos na poética pessoal de Ferverza, como podemos verificar no trecho a seguir:

A noção de vazio, por exemplo, tem sido fundamental em meus trabalhos. Nesse sentido, é importante lembrarmos uma expressão do teórico francês François Cheng, a qual especifica que “em tudo, o Cheio faz o visível da estrutura, mas o Vazio estrutura o uso. Essa constatação levou-nos ao estudo - sobretudo a partir das produções artísticas pessoais - das diferentes características, qualidades e possibilidades de uso do vazio (FERVENZA, 2006, p.88).

Na proposta aqui apresentada, temos então a relação do vazio com o deserto (ou os desertos) inscritos nos cartões e citado no título do trabalho. Por analogia fazemos a conexão imediata ao conceito de deserto, lugar pouco habitado, despovoado e de escassez. Na ocasião desta proposição, o artista santanense nos esclarece sobre a analogia que faz do vazio e o deserto nomeado em seu trabalho.

A noção de vazio adquiriu força e desdobramentos imprevisíveis em minha reflexão e em minha prática quando relacionada ao *deserto*. Assim, este aparece, por exemplo, numa proposta desenvolvida por mim desde 2001, intitulada “Apresentações do Deserto”, que problematiza também a apresentação propriamente dita, a partir da constatação da separação entre a noção de exposição e a noção de apresentação (FERVENZA, 2006, p.88).

Deste modo, das relações do vazio ao deserto no trabalho de Ferverza, o artista coloca o seu ponto de interesse também a outros sentidos que se dá ao termo deserto e às outras palavras que o definem:

Desertos me interessam não apenas porque são grandes espaços relativamente vazios, mas por serem espaços de grande adversidade. Vivemos num espaço de adversidades, em que são produzidos vazios a todo instante. Vazios econômicos, por exemplo (FERVENZA, 2006, p. 89).

Do ponto de vista da adversidade, passado algum tempo da escrita de Ferverza, das questões sociais e econômicas, percebe-se que a condição geral pouco mudou ou ainda se intensificou no atual contexto brasileiro de pandemia. Como bem coloca o artista, vivemos num espaço de adversidades, de vazios econômicos, exemplifica ele. Dos muitos vazios, acrescento ainda, no atual momento, para além das artes, mas no contexto social mais amplo: prato vazio, bolso vazio, pouca saúde, pouco recurso à cultura, e a lista se estende. Ou ainda, pensando a condição de adversidade enquanto artista, que se reinventa e cria modos de atuar, se apresentar e apresentar o seu trabalho.

Analisando a proposta e os procedimentos que o artista utiliza, com a distribuição dos cartões ao público, Ferverza (2006) coloca que com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: o espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação dos desertos. Em termos comparativos, em meu *Mini Kit*, vejo na etapa de entrega do dispositivo, que as configurações podem se dar em outros sentidos também. Temos a possibilidade de criar um espaço físico de fato, onde a experiência participativa possibilita um encontro, uma *revisitação* e uma redescoberta do espaço da rua que recontextualizado e ativado pelas imagens de trabalhos de outros artistas, pode ser revisitado com outros olhos. Pode-se então a partir desta ação, com a montagem da mini exposição, se configurar um espaço de troca e de aproximação com a arte no espaço urbano, no local escolhido para a instalação da pequena mostra.

Uma colocação que vai ao encontro do meu trabalho também, é da constatação de Hélio Ferverza (2006, p. 89) quando explana que “...o trabalho pode não ocorrer. Isso também está implícito. Há uma fronteira instável na possibilidade da aparição da arte. Ela pode não ocorrer”. Em relação a minha proposição, ao receber o kit o pretendente a participante pode não dar continuidade a proposta, esta é também uma possibilidade. A partir do momento que a pessoa recebe o folheto, é sua disposição e ação que irão conduzir (ou não) o desenrolar do trabalho. O seguimento para outra etapa da proposta pode ser interrompido, podemos ter também esta condição.

Por outro lado, na possibilidade de a arte acontecer, (o próprio artista questiona “se ela ocorre, quando ela ocorre?”) (FERVENZA, 2006, p.89), o cartão e o kit são disparadores que podem instaurar um momento de arte, um veículo que conduz para a experiência de arte. Acrescento ainda, as próprias palavras de Ferverza (2012) que diz que seus cartões são uma espécie de convite, um convite para que alguma coisa ocorra.

Na travessia da já citada fronteira instável de aparição da arte, *Apresentações do Deserto* é oásis, que desperta e eleva a imaginação do viajante nessa poética jornada de reflexão rumo a experiência artística.

3. Operações escalares: ironia, kit e outros objetos

A ironia tangencia meu trabalho em muitos aspectos, de várias maneiras e em diferentes níveis, ora se mostrando explicitamente na obra de forma direta, ora se revelando mais timidamente nas entrelinhas de algum conceito ou procedimento utilizado. De certo, é que esta abordagem irônica, às vezes mais, às vezes menos acentuada, me acompanha já a algum tempo e revela-se expressiva em minha poética. O humor e a ironia são bastante comuns na arte contemporânea e nos movimentos da vanguarda moderna, a exemplo do Dadaísmo, como veremos mais adiante no texto com as referências históricas do artista Marcel Duchamp, nos artistas internacionais do *Fluxus*, incluindo George Maciunas, a artista Alison Knowles, com evidência nas propostas dos *Fluxkits*, além do norte-americano Allan Kaprow. Dito isto, destacarei a ironia em *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano* sob alguns aspectos e dentre eles o uso do objeto/kit como meio intermediador, um convite a possibilidade de participar da montagem da mini exposição, e da atuação do participante como curador da mini mostra. Abordaremos também nesta parte do texto outros aspectos, como a proposta enquanto resistência à precarização da arte, a curadoria, a miniaturização e um múltiplo de grande escala, com as referências contemporâneas de Michel Zóximo e Ricardo Basbaum.

3.1 Mini kit e maxi título: atenção e formas de resistência poética



Figura 37 - À esquerda, imagem de um kit de remendos para pneus de bicicleta. À direita, imagem do meu *Mini Kit*.

Por definição geral, denomina-se o termo *kit* de um conjunto fechado que aporta uma diversidade de outros objetos que podem ser usados por um determinado fim, para uma determinada atividade, basicamente descrevendo. No dicionário o kit é descrito como: “1- Conjunto de ferramentas ou artigos para uma mesma função, utilidade ou atividade”. Ou ainda: “2- Embalagem que contém tudo o que é necessário para determinada ação ou atividade” (KIT, 2020).

O múltiplo aqui destacado, que é parte da proposição feita por mim para fins artísticos, atua então como uma ferramenta prática e poética no desdobramento da própria atividade que o objeto propõe. Deste modo, o objeto apresentado é pensado como intermédio da proposição, e convite para as possíveis relações que possam se estabelecer com outras pessoas que usam o kit, ou melhor, que “jogam seu jogo”.

Pelo próprio título, intencional e exageradamente longo, *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, ironicamente coloca-se como uma possibilidade em pequeno formato de criar uma mostra com os nomes de grandes artistas, um aparato simples de ação rápida para uma função gigantesca, ou seja, um instrumento de simplificação ou um *procedimento de supersimplificação* de todas as atividades que envolvem a curadoria e uma exposição em escalas reais (em todos os sentidos). Nesta ideia a *supersimplificação* seria um excesso sendo reduzido, algo extremamente complexo e que envolve inúmeros processos para algo muito pequeno e modesto. *Apetrecho emergencial* que auxilia a organização de uma exposição que pode ser resolvida com cola bastão e algumas figurinhas que reproduzem obras de artistas sul-americanos. O contraste e uso de formas opostas (grande/pequeno; longo/curto) é outro elemento irônico, considerando a contradição de uma proposta com título gigantesco que se refere a uma atividade “mini”.

A ideia vem acompanhada de uma visão pessoal voltada às condições que os espaços expositivos tradicionais se encontravam (e se encontram) no momento, condições essas que vinham se agravando já há alguns anos, com desmontes de incentivos à cultura, desmonte da educação, sobretudo das áreas de humanas incluindo as artes, crises diversas em instituições tradicionais do meio e ainda por cima ataques a exposições em espaços importantes do meio. Temos por exemplo os casos famosos no Brasil da exposição coletiva de grande porte *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* em Porto Alegre e das críticas da performance *La Bête* no MAM de São Paulo, ambas de 2017, com cancelamento (ou

tentativa do mesmo) das mostras que foram criticadas por motivos torpes e supostamente morais. Censura popular disfarçada que se tornou um boicote culminando no fechamento da exposição de Porto Alegre que, segundo as críticas, tratava de temáticas “imorais”. O espaço que recebia a mostra pertence a uma instituição financeira privada que decidiu terminar a exposição com receio de macular a sua imagem e perder parte de seus clientes.

Assim, pelo tom irônico tem-se no kit a solução eficaz, uma tática para superar as dificuldades encontradas e que pode ser facilmente superada com o auxílio da prática ferramenta.

Frente às intenções aparentes ou não da proposta e o uso do *mini kit*, se assim for o desejo do participante, o trabalho se desenvolve em suas próximas etapas: a escolha de um local urbano e a montagem da mini exposição. A pequena mostra então ficará disponível ao tempo que o clima e o ambiente permitir, e sob o olhar dos passantes e curiosos que cruzarem seu caminho. Deste modo a mini exposição carrega a potência de recontextualizar o espaço público, com as imagens das obras de artistas sul-americanos coladas, pode-se ter um outro olhar sobre o espaço corriqueiro e de passagem. Potência que possibilita uma abertura para a arte, local de troca e conexão entre as pessoas envolvidas no processo da proposta.

Partindo do termo redutivo *mini*, presente no título e pela proporção diminuta que caracteriza o trabalho, destaco a miniatura. O gesto de miniaturização é um procedimento utilizado na literatura e na arte, como por exemplo, no livro de Jonathan Swift (1726), *As viagens de Gulliver*. A noção de “mini” e a mini exposição carregam já de antemão algo de insólito, de extraordinário possuem uma característica humorística em suas essências. A mini exposição (Figura 19) de fato, com mini imagens de obras, figurinhas coláveis que arranjadas em um local estabelecido faz do entorno, pequeno e rudimentar espaço de exposição, esse fato por si só tem a possibilidade de colocar o participante em estado de ludicidade e de ativar na pessoa sua percepção mais sensível, sendo este um dos motivadores e impulsionadores desta proposta. A propósito da miniatura, característica presente não só na proporcional de tamanho da inusitada exposição, mas no ínfimo detalhe em meio a visualidade da cidade, detalhe mínimo que apenas os olhos atentos percebem, como nos escreve Bachelard (1978, p. 300) pontualmente em seu livro, “tomar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção não será possuir uma lupa? A atenção é por si

só uma lente de aumento” escreve o filósofo francês a respeito da miniaturização e a percepção apurada para percebê-la.

A atenção circunda o trabalho, é ponto importante desta proposta, com a percepção aguçada o participante partindo das instruções do kit sai à procura do melhor lugar, entre muitos tantos espalhados pela cidade, para instalar sua mini mostra. Da montagem então, posteriormente se evoca a atenção do público passante, que pode perceber no pequeno desvio de seu trajeto as imagens que lhe chamam a atenção, possibilidade esta que corrobora perfeitamente com a colocação de Gaston Bachelard.

Além da tática de criar um título longo, outros aspectos para nomear a proposta foram elaborados para chamar a atenção ao trabalho, como o destaque a menção do termo ‘curatorial’ e a brincadeira intrínseca que se faz ao propor ao participante que o mesmo atue como um curador, um mini curador da pequena mostra. A ironia está justamente no ato de sub-rogar o participante e o colocar no papel de um curador/montador (com sua plena ciência de estar entrando “no jogo”), potencializando uma situação lúdica de assumir as diversas atividades e obrigações necessárias à função. Neste aspecto, a tática do humor está na paródia dos meios de organização de uma grande exposição de arte miniaturizada.

Explicando melhor o termo curadoria e as circunstâncias da atividade, na etimologia da palavra, temos da origem do latim *curare*, que significa cuidar, zelar, tratar. (STREIMER e CRIPPA, 2017). Podemos ter também “na origem do tupi-guarani, *curare*, que significa um veneno de ação paralisante, com efeito letárgico e de catarse, usado para caça”. (STREIMER e CRIPPA, 2017, p. 138)

Sabendo que o termo curadoria, usado comumente na área das artes está intimamente ligado ao do curador, que é a pessoa que tem a função de curar, organizar, administrar uma exposição ou evento, em termos históricos, podemos afirmar que:

Em um primeiro momento, o curador é cuidador, conservador – nos museus, aquele que se encarrega de cuidar do acervo e de dispô-lo nas salas para exibição. Essa acepção data do século XVIII. Já aí se encontram as primeiras dissidências (lembramos de Courbet e os impressionistas, e suas contraexposições) (PANITZ, 2017, p. 29).

Sobre o terminologia *curador* temos uma definição na história, na qual a curadora, pesquisadora e professora Marília Panitz (2017) escreve que o termo englobou o que antes era separado em duas terminologias na língua francesa: *conservateur de musée* ou *du patrimoine* (conservador de museu ou do patrimônio), este mais relacionado às funções de conservação, funções de inventário e documentação de um museu ou instituição, reunindo funções administrativas e de organização de exposições; e o outro termo *commissaire des expositions* (comissário de exposições), ademais chamado *curateur*, que nas palavras da crítica de arte é:

aquele que concebe intelectualmente uma exposição temporária, ficando responsável pela deliberação do tema ou problemática abordada, escolha das peças a serem expostas, definição da disposição das mesmas no espaço e divulgação junto ao público (projeto educativo, textos, catálogo), podendo ou não estar vinculado a uma instituição (PANITZ, 2017, p. 29).

Em termos gerais, o curador de artes visuais é o profissional que organiza os muitos aspectos de uma exposição de arte.

Ao longo do tempo foram se modificando (e aglutinando) os termos, suas atribuições e funções, e nesse sentido suas atividades foram se adequando juntamente com as mudanças da própria arte de forma mais ampla, chegando no que é hoje conhecido a profissão de *curador* na contemporaneidade.

Como bem define (CHRIST, 2020) a atividade de curador é uma profissão relativamente recente, tendo despontado no Brasil no início dos anos 50 e sua ascensão na década de 80. Podemos ter dois principais caminhos a percorrer na profissão com distintas e específicas atividades dependendo do tipo de atuação que o profissional exerce. Como curador em uma instituição, o profissional tem o papel de selecionar quais exposições externas passarão pelo espaço, montar uma exposição com o próprio acervo ou de peças emprestadas, organizar a programação cultural do espaço, e estudar o acervo existente para agregar peças para enriquecer o acervo por compras ou doações, além de outras funções.

Como outra possibilidade temos o curador independente, este que atua sem vínculos com instituições ou espaços dedicados à arte. Trabalha em diversos lugares como, galerias, centros culturais, espaços independentes, entre outros. Apesar da possível liberdade, o profissional muitas vezes tem de lidar com questões orçamentárias, tendo em vista que para organizar uma exposição necessita-se fundos para cobrir os custos do evento, e para isso o curador muitas vezes necessita de uma

grande rede de contatos além de uma grande capacidade para vendas para cobrir os valores necessários para a execução da exposição planejada.

Basicamente explicando, temos estas distinções e este montante de funções e atribuições na profissão de curador nos dias atuais.

Voltando ao Mini Kit, a tática de trabalhar com reproduções pequenas que representam as supostas ‘obras’ por meio da materialidade do papel sulfite e da técnica de reprodução comum “a jato de tinta” também deveria assinalar alguma suspeita por parte do participante em potencial, que está acontecendo algo meio engraçado e inesperado. Tais reproduções diminutas e de baixa qualidade são um substituto ordinário, senão, humilde para as obras dos grandes artistas que seriam representados pelas imagens no kit, como Cildo Meireles e Regina Silveira. Em relação às “obras” reproduzidas em miniatura, o *Mini Kit Curatorial* pode ser visto como um dispositivo para criar um tipo de imitação barata de exposição, um *pastiche* que, segundo Marcelo Vinicius Miranda Barros (2015) em seu artigo *Pastiche versus plágio na literatura*, pode ser entendido como “o pastiche é a imitação rude de outros criadores – escritores, pintores, entre outros – com intenção pejorativa, ou uma modalidade de colagens e montagens de vários textos ou gêneros”.

Entretanto, em meu trabalho a apropriação de obras de artistas sul-americanos não tem o intuito de ser pejorativo, tampouco de criticar as obras, mas sim, de apontar para outro alvo que critico: as adversidades encontradas pelos artistas da América do Sul e do Brasil para realizar exposições e circular suas produções. O tamanho diminuto das supostas ‘obras’ e sua materialidade barata, faz parte de uma proposta participativa que é um modo de lidar com estas situações que o artista enfrenta, por meio da ironia, ao criar este mini kit múltiplo, o qual pode ser pensado como uma paródia em miniatura dos documentos e etapas de organização de uma exposição. Seu recurso irônico brota do uso de contrastes visuais de escala, e situações não habituais. A possibilidade de existir tal ‘mini kit’ que *qualquer pessoa poderia usar* na rua para criar uma ‘exposição de arte’ a partir da apropriação e apresentação de reproduções minúsculas de ‘grandes’ artistas. Tudo está no “*mini*” e sob forma e tamanho que supostamente diminui sua importância e qualidade e, portanto, apresenta-se a ideia de uma exposição que parece menosprezar a arte e os artistas - pois é exatamente o oposto, o contrário da situação, pois na realidade busco no exagero da precariedade (visual e material) dar visibilidade ao tema do aperto ao qual

a arte e parte dos artistas vem passando, com a diminuição de verbas, de espaços e o cerco censório de parte da sociedade. Na verdade, o que esperamos (e desejamos) é de poder expor nossos trabalhos, seja na rua, em pequenos espaços ou em exposições de grande escala com recursos financeiros adequados, para as quais tais artistas citados acima normalmente seriam convidados, como Bienais internacionais e eventos de grande porte.

Deste modo a mini exposição expõe a situação, seu alvo é desta ordem. Poderia pensar a proposta como um modo de ironizar e criticar a falta de condições que enfrentam muitos artistas no Brasil e em outros países situados ao sul da América. Através da participação, a sensação de menosprezo cultural passa a ser vivenciada na pele ou percebida por outras pessoas, que podem ou não ser artistas, as quais participam e, momentaneamente, assumem este papel de um curador sem condições e, ao mesmo tempo, participam da piada irônica sendo apresentada de forma poética. Assim como outros participantes podem divertir-se com a possibilidade de experimentar uma atividade artística, a qual dificilmente seriam convidados a realizar, se não fosse uma curadoria propositiva aberta a todos.

Dos vários aspectos e procedimentos presentes no trabalho, é possível que surjam questões relativas à própria arte, ao campo artístico e suas questões de valoração e validação de uma obra de arte, ou ainda questionamentos a uma suposta erudição exacerbada (status) por parte das instituições tradicionais do meio e seus agentes. Confesso que minha intenção não era a de abordar ou provocar neste sentido, embora entenda que desta proposta possa surgir esta dualidade no sentido de crítica ao meio (ou campo). Na realidade minhas intenções estão voltadas às questões já mencionadas de precarização da arte de forma mais ampla e de seus desdobramentos nos vários setores que o meio engloba. Desta forma a participação, a ocupação e o uso da rua como suporte para arte seriam uma contravenção, um subterfúgio ao desmantelamento proposital que vem sendo sistematicamente feito (no intuito de nos calar), em especial por este governo a áreas estratégicas as quais eles consideram levemente não essenciais à sociedade, neste caso a área artística, suas instituições e a academia ligada a esta área. Assim a proposta do *Mini Kit* seria uma alternativa à impossibilidade de se fazer arte, de reverberar e propagar arte, a proposição deste modo funcionaria como uma tática de subverter a tentativa de enfraquecer o nosso meio e ainda uma forma de dar olhos, evidenciar os artistas sul

americanos que “emprestam” a imagem de seus trabalhos para a composição do meu Kit. Menos voltado à crítica e mais voltado à análise e compreensão da arte, além das razões já citadas, o trabalho busca ou tenta ao meu ver, trazer o público que não é o habitual das mostras e dos museus para vivenciar e conhecer artistas e o próprio meio através de um contato mais direto e sem o invólucro do museu ou galeria.

3.2 Referencial histórico: múltiplos, miniaturizados e maletas

Para referência artística, recorro à história da arte e trago para discussão alguns artistas que trabalharam com a multiplicidade, as reproduções e miniaturas em suas produções: Marcel Duchamp, Georges Maciunas e Alison Knowles (os dois últimos integrantes do Fluxus). Começando por Duchamp, este que é um artista de suma importância para o meio, que com sua atitude contestadora e seu trabalho, se utilizava do humor e da ironia para abordar e discutir questões da própria arte, o sistema artístico e seus paradigmas, a validação dos trabalhos e as formas tradicionais de arte. Faço um recorte de sua obra para destacar três trabalhos que concentram o aspecto da miniatura, a reprodução múltipla e a catalogação como características.



Figura 38 - Marcel Duchamp. *A Caixa*. Imagens fotográficas sobre papel e caixa de papelão, 1914.

Em *A Caixa* (Figura 38), o artista nos apresenta em três exemplares, caixas de placas fotográficas contendo em cada uma, dezesseis notas manuscritas e reproduções em fotografias preto e branco de dois desenhos, todas coladas sobre um cartão suporte. Neste múltiplo⁷ Duchamp reúne seu próprio trabalho e agrupa este material para nos apresentar uma espécie de museu portátil, com documentos catalogados e acondicionados em caixotes de papelão. (BORTOLOZZO, 2012).

Em *La Boîte verte: La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934) (Figura 39), trabalho conhecido como *A Caixa Verde*, Duchamp nos mostra um caixote contendo inúmeros documentos, rabiscos, esboços, desenhos e coisas diversas.



Figura 39 - Marcel Duchamp. “Caixa Verde”. Inscrições, desenhos, fotografias e caixa de papelão forrada. 1934.

⁷ O termo “múltiplo” não é utilizado até os anos sessenta, entretanto, é importante notar a diferença entre “obra única” e a ideia de múltiplo que está sendo trabalhado por Duchamp, como um dos artistas precursores dos múltiplos e para o uso de reproduções como propostas de arte. A primeira definição do termo está no livro de artista de Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966. (com versão em inglês de 1995).

Este trabalho reúne o material preparatório, acumulado durante anos para outra produção do artista, com mesmo título, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, mais conhecido como *O Grande Vidro* de 1923. A *Caixa Verde* abriga o registro documental do processo criativo do artista na produção de sua grande construção de 1923 e deste modo, serve também como adição, complemento, ampliação do trabalho tridimensional mais antigo de mesmo título.

Já em *Boîte-en-valise* (Caixa-valise, 1936-1941) o francês acomoda em uma maleta, reproduções em cores, miniaturas, desenhos e inscrições variadas de grande parte de suas obras produzidas até a data de fabricação da maleta, representações de seu trabalho em tamanho diminuto agrupados em um mini museu que pode ser transportado para qualquer lugar (Figura 40). Cristina Freire (1999, p.155) escreve que “Marcel Duchamp ao selecionar reproduções de obras suas em uma valise, transforma-se em curador de sua própria obra”. Ou ainda, considerando tal situação, o artista francês faz uma *revisitação* de seu próprio trabalho ao selecionar e apresentar parte de sua obra. Nesta série o artista recriou várias miniaturas de seus trabalhos, reproduções primorosas em cerâmica, celuloide, fotografia e outros materiais que foram fabricados com o auxílio de profissionais de outras áreas para garantir a qualidade das peças.



Figura 40 - Marcel Duchamp. *Caixa-Valise*. Fotografia, desenho, inscrição, réplicas miniaturizadas e maleta forrada em couro. 1936-1941. (Maleta fechada e aberta respectivamente).

*Happenings*⁸ e as *Atividades*⁹ de Allan Kaprow. Em palestra gravada em vinil (disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>), Kaprow (2010) define as “onze regras do jogo” e explica, ironicamente e literalmente, *Como fazer um Happening*. Durante a palestra/escrita de artista, ele inclui comentários que parecem absurdos, mas que, por baixo, dirigem críticas ao sistema consagrado da Arte e aos fenômenos cotidianos dos anos 60 que lhe parecem mais interessantes do que arte contemporânea de seu tempo:

Um happening é um jogo com um ápice, um ritual que igreja alguma iria querer, pois, não há uma religião à venda. Um happening é para aqueles que fazem acontecer neste mundo, para aqueles que não querem ficar parados somente olhando (KAPROW, 2010, p.5 e 6).

Para exemplificar as *Atividades*, temos *Easy* do início da década de 70, no qual o artista norte-americano leva um grupo de alunos do Instituto de Artes da Califórnia (Calarts) até um vale próximo e apresenta um pequeno roteiro: (NARDIM, 2011)

(leito de rio seco)
molhando uma pedra
carregando-a rio abaixo até que esteja seca
largando-a
escolhendo, lá, outra pedra
molhando-a
carregando rio acima até secar
largando-a

(KELLEY, 2004, p. 168)

O roteiro apresenta instruções para os alunos realizarem ações em um local específico (leito de rio seco) dando liberdade na escolha de como fazer tais ações. Nas *Atividades* a participação era de certa forma feita em ambientes mais controlados, sem audiência externa e mais restrita, executada em pequenos grupos mais ligados à área do ensino (Kaprow também era professor).

⁸ O termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista. O happening é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. (HAPPENING, 2020)

⁹ As *Atividades* são obras com caráter de evento, assim como os *Happenings*. Nela, um pequeno grupo de pessoas engaja-se na realização de ações previstas em um roteiro. Diferentemente dos *Happenings*, entretanto, as *Atividades* eram elaboradas sem ter como objetivo o compartilhamento do momento da execução com uma audiência, um grupo destacado daqueles que participavam e que formalizasse uma plateia. Fruidores. As *Atividades* não são elaboradas para que sejam assistidas: são obras de arte cujo fim está em sua realização. (NARDIM, 2011, p.106-107)

Do *Fluxus*, destaco também a apresentação e venda dos *Fluxkits* e *Flux Year Boxes 2*, pequenas caixas preparadas por Maciunas que continham uma coleção de múltiplos, itens impressos, e grande número de materiais, entre eles jogos, quebra-cabeças, objetos dos mais diversos, folhetos impressos com instruções, itens para serem segurados na mão, lidos e manipulados, objetos estes, múltiplos de vários dos artistas do grupo, que muitas vezes solicitavam a ação e participação de quem (o público) recebesse as caixas. Sobre os “Kits Fluxus” e os múltiplos do grupo falaremos a seguir.



Figura 42 - George Maciunas. *George Brecht - Games & Puzzles*. Caixa plástica com duas etiquetas offset, contendo cartão offset, bola, objeto de borracha, carimbo de borracha, pedra e três matrizes. 1965. (Caixa fechada)



Figura 43 - George Maciunas. *George Brecht - Games & Puzzles*. Caixa plástica com duas etiquetas offset, contendo cartão offset, bola, objeto de borracha, carimbo de borracha, pedra e três matrizes. 1965 (Caixa aberta).

Detalhando um pouco mais, o uso de um formato de “kit” para a proposta *Mini Kit Curatorial* tem referência histórica no *Fluxkit*, de 1965, trabalho do artista George Maciunas, conhecido como o “fundador e líder” (HANLEY, 2011) do *Fluxus* e de enorme influência nos ideais do grupo. Neste aspecto levantaremos o modo de apresentação ao público e o título, que sugere o trabalho do grupo como um kit que reúne a produção dos membros do coletivo. Uma das referências artísticas para o *Fluxus* era Marcel Duchamp, o movimento Dadá e os seus preceitos de contestação da arte e da sociedade.



Figura 44 - George Maciunas. *Fluxkit*. Maleta revestida de vinil contendo objetos em várias mídias. 27,9 x 111,8 x 71,1 cm. 1965. (maleta fechada).



Figura 45 - George Maciunas. *Fluxkit*. Maleta revestida de vinil contendo objetos em várias mídias. 96,5 x 111,8 x 71,1 cm. 1965. (maleta aberta).

Fluxkit (Figuras 44 e 45) é uma espécie de antologia que acolhe uma coleção de pequenos múltiplos do coletivo, impressos, livros de artista, objetos retirados do cotidiano e filmes produzidos a partir de 1962, e que eram disseminados através de locais específicos de distribuição e comercialização nos eventos e festivais artísticos organizados pelo grupo que aconteciam esporadicamente nos mais diversos lugares (THING, 2011).

O kit é apresentado como uma maleta preta contendo diversificados objetos, anúncios, folhetos e jornais em seu interior (THING, 2011). O conteúdo arranjado da maleta preparada por George Maciunas, inclui pequenas caixas e estojos plásticos que acondicionam outros objetos e folhetos, impressos, jogos, quebra cabeças e uma gama enorme de coisas que fazem alusão aos artistas pertencentes ao grupo e seus trabalhos.



Figura 46 - George Maciunas. *Ay-O. Finger Box* (trabalho integrante do Fluxkit). Caixa de madeira com etiqueta offset e abertura de borracha. 8,2 x 9,5 x 8,2 cm. 1965.

Segundo o material disponível no acervo eletrônico do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, sobre a exposição *Thing/Thought: Fluxus Editions, 1962-1978*, o conjunto preparado por Maciunas usava em seus kits uma combinação de ideias (e objetos) propostas pelos artistas e que o lituano projetava e reunia nos kits, ou ainda

o próprio Maciunas propunha uma ideia aos artistas para eles mesmos projetarem os múltiplos que fariam parte da maleta.

Os múltiplos, como esta *Caixa de Dedo* (Figura 46), tinham uma proposta de serem manipulados pelo público, e muitos deles possuíam o aspecto de jogo, objeto palpável como o meio para uma experiência lúdica e bem-humorada de proposição artística. Como curiosidade, o “*Fluxkit* foi inicialmente anunciado pelo preço de 100 dólares na época” (THING, 2011), e um único item da maleta poderia ser vendido separadamente. Os trabalhos também por vezes eram vendidos diretamente pelos artistas em eventos ou locais previamente estabelecidos para isso. Posso apontar uma referência a *Caixa-Valise* de Duchamp, mas diferentemente do trabalho do dadaísta, a maleta de Maciunas é um trabalho coletivo, que reúne as ideias e os objetos, criados com a colaboração dos membros do *Fluxus*, arrumados em um *kit*. Pela proposta do grupo, não podemos considerar o *Fluxkit* como um mini museu em miniatura como em Duchamp, que possuía uma preocupação com a produção e o refinamento das peças. Os Kits de Maciunas eram combinações de objetos ordinários, múltiplos de baixo custo e que poderiam ser adquiridos por qualquer um.



Figura 47 - Alison Knowles. *Bean Rolls* (trabalho integrante do Fluxkit). Lata de metal com etiqueta offset contendo grãos secos e rolos de papel. 8 x 8,3 x 8,2 cm. 1965.

A artista Alison Knowles em uma entrevista concedida ao MoMA comenta a respeito disto e do trabalho de forma geral. Diz ela que o Kit:

É um esforço não apenas para contradizer peças emolduradas em uma parede, mas para dar às pessoas a ideia de segurar algo na mão e também ele representava muitos artistas diferentes em um pequeno recipiente, eu não sei de algo parecido com o Fluxkit, acho que é uma aventura incomum. Digamos que algo está quebrado ou perdido nele, eles poderiam realmente ser substituídos [...] de uma forma que você não poderia consertar uma pintura do Monet (KNOWLES, 2011).

De certo modo o *Fluxkit* concentra as ideias do grupo, pensando nos colaboradores que “assinam” as peças, pois reúne nos múltiplos que integram a maleta a participação de parte dos artistas do *Fluxus*, assim cada artista que nomeia um dos trabalhos que recheia a maleta contribuiu com sua construção. Proposta essencialmente coletiva de viés despojado, participativo e experimental que paralelamente também trabalha com o humor como parte integrante dos ideais que o *Fluxus* pregava.

Walter Zanini demonstra em seu artigo *A Atualidade de Fluxus* o que pretendia Maciunas e por consequência o grupo *Fluxus* ao elaborarem seus trabalhos e propostas, que pretendiam ser:

...uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais (ZANINI, 2004, p. 11-12).

Zanini também destaca sobre o interesse do artista lituano no humor em uma carta que ele escreve para Larry Miller (associado ao *Fluxus*):

“há muito humor no teatro futurista, também muito humor na comédia normal e corrente, como Charlie Chaplin e Buster Keaton, há muito humor no humor musical como o de Spike Jones”. Cita como exemplos dessa disposição em *Fluxus* os trabalhos de Bem Vautier e Robert Watts (ZANINI, 2004, p. 12).

Aproximando o meu *Mini Kit* do *Fluxkit* de Maciunas, além do aspecto múltiplo e participativo, temos a questão do despojamento e dos desdobramentos de uma proposta bem humorada que desencadeia atividades e ações artísticas poéticas de forma leve e lúdica.

3.3 A mini mostra, o Museu Portátil, a escala e a curadoria

Continuando a discussão de artistas que trabalham com uma abordagem irônica e com a miniaturização e a portabilidade como tática procedimental, temos mais próximos a nós em termos de contexto histórico e de localização o artista brasileiro Michel Zózimo e seu trabalho *Museu Portátil* produzido entre os anos de 2007 e 2010. A proposta consiste de uma caixa de MDF que fechada nos remete a uma maleta com uma alça reforçada e dobradiças em algumas de suas faces (Figura 48).



Figura 48 - Michel Zózimo. *Museu Portátil*. Caixa de madeira contendo dobradiças, uma tela de plasma e bateria (museu fechado). 2007-2010.

Como o título nos indica, o caixote aberto se transforma em um museu itinerante, que pode ser instalado em qualquer lugar desejado, um espaço produzido para abrigar um pequeno museu com obras diminutas de outros artistas. O *Museu Portátil* de Zózimo conta com três facetas de superfícies para exposição, sendo a do fundo própria para transmitir trabalhos no formato de vídeo pois conta com uma tela de plasma de sete polegadas instalada e uma bateria, como podemos observar em aproximação (Figura 49) a seguir.



Figura 49 - Michel Zózimo. *Museu Portátil* (detalhe da tela ao fundo com o museu aberto para exposição). 2007-2010

No ano de 2010 o artista gaúcho participou com seu trabalho de uma exposição em Brasília que se chamava *Obra Inventário* no Espaço Cultural Marcantônio Vilaça. A exposição ocorreu entre os dias 13 agosto a 9 de outubro. Na ocasião, Zózimo instalou seu museu inicialmente com trabalhos expostos de quatro artistas: Cristiano Lenhardt, Denise Helfenstein, Fernanda Gassen e Miguel Fantas. Durante o período de exposição, a proposta de Zózimo foi dividir o espaço de seu museu em dois tempos. Primeiramente, o *Museu Portátil* acolheu o trabalho dos quatro artistas citados durante um período (Figura 51). Em um segundo momento foi aberto a

oportunidade de participação de artistas em geral poderem expor suas obras no espaço criado por Zózimo.

Para tanto o artista gaúcho criou um Edital¹⁰ impresso (Figura 50) convocando outros artistas para participar da *Exposição Temporária* e contendo maiores explicações de envio e recebimento dos trabalhos assim como as regras e peculiaridades que deveriam ser seguidas para fazer parte da seleção e posteriormente da exposição aberta ao público interessado em participar.

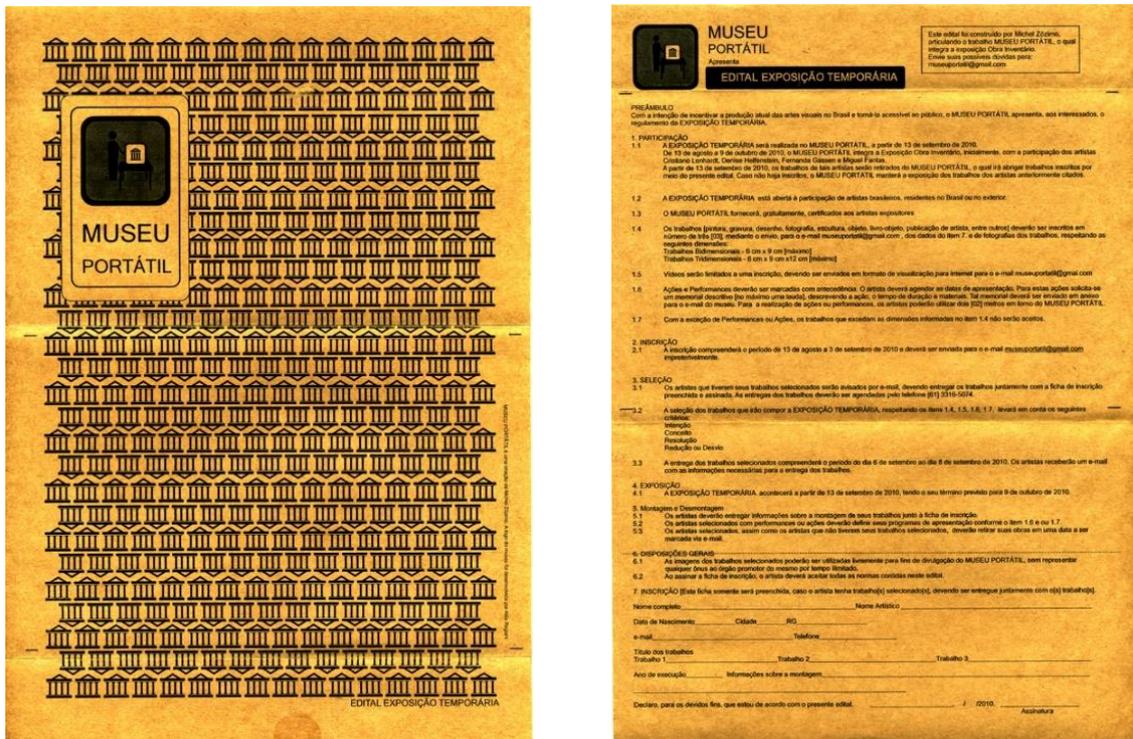


Figura 50 - Michel Zózimo. Edital do *Museu Portátil*. Folheto impresso. 2010.

O interessante das abordagens com toques de ironia do artista de Santa Maria/RS, são as múltiplas questões que afloram da proposição e seus desdobramentos que formam uma cadeia de possibilidades.

No *Museu Portátil* existe um jogo metalinguístico que se mostra nas formas de se apresentar ao público. Na mostra de 2010 a maleta-obra funciona como um museu dentro do museu, um espaço expositivo interposto em camadas, jogo espacial e

¹⁰ Para uma melhor visualização e leitura do Edital, acesse: https://desarquivo.org/sites/default/files/museu_portatil.pdf

gradual que opera na escala da miniatura como abertura a outras possibilidades de sentido para além da participação.

Do ponto de vista espacial, há ainda uma lógica de escalas onde a mala de Michel funciona como a obra dentro da obra, já que o próprio trabalho de Zózimo opera como um receptor e expositor do trabalho de outros artistas, ampliando e tornando mais complexo o aspecto metalinguístico existente no *Museu Portátil*.

Pensando nas questões que levanto no presente capítulo, nesta proposta, Zózimo atua como um curador, recebendo e arranjando a produção de outros artistas, trabalho convidativo que por meio de uma proposição inclui várias etapas, do Edital até o fornecimento de um espaço de exposição. Meu trabalho, por outro lado, e com certo grau de ironia, também é curatorial, porém não fornece um espaço de exposição. O *Mini Kit Curatorial para projeto expográfico no ambiente urbano*, por meio do dispositivo, sugere a montagem da mini exposição no espaço urbano da cidade, onde o curador é o próprio participante da minha proposta.

O que difere o modo que o *Mini Kit Curatorial* cria uma exposição, em comparação com o *Museu Portátil*, é a disposição do participante de querer entrar no jogo, de seguir as instruções contidas no impresso para atuar como um curador na montagem e na nomeação de uma exposição com imagens de trabalhos pré-selecionados.

Sobre a atuação curatorial Marília Panitz escreve:

A já consistente bibliografia que se estabeleceu em torno da atividade de curar exposições, aponta a função do curador como de mediação que engloba a ação provocadora de estimular o público a estabelecer suas versões sobre aquilo que está exposto de determinada maneira [...] (PANITZ, 2017, p. 27).

Na proposta de Zózimo, ao exercer este papel de curador/propositor, mesmo que conceitualmente ou simbolicamente, ele se mostra ao meu entender, solidário a outros artistas que talvez não tenham a oportunidade de mostrar o seu trabalho ou que não tenham acesso para expor em museus ou galerias. Aqui Michel atuando como curador, seria como bem coloca Panitz, um mediador, um intermediador entre o espaço expositivo cedido por ele e os artistas participantes da *Exposição Temporária*. Assim sua proposta seria uma tática de partilhar para outros artistas o lugar que ele estava ocupando com seu trabalho em um espaço tradicional de exposição (quando

sua proposta está posta dentro destes lugares). Desta forma a proposição do *Museu Portátil* serviria como um espaço para dar mais visibilidade aos artistas que estão fora do circuito mais tradicional de exposições, dando-lhes a oportunidade de ocupar naquele momento o interior do Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, importante local expositivo de arte contemporânea da capital federal.



Figura 51 - Michel Zóximo. *Museu Portátil* (versão da exposição de Brasília). 2010.

Trazendo para a conversa meu próprio trabalho, outra questão que abordo neste capítulo e que abarca parte da proposta do *Mini Kit Curatorial* é a questão da apresentação de uma mini exposição, onde podemos observar também, de modo diferenciado, este aspecto na proposta de Zóximo. Em termos comparativos, em Zóximo o uso da miniaturização como *recurso de apresentação* se dá pela portabilidade do trabalho e a possibilidade de inserção e instalação em variados ambientes, sejam estes *espaços de exposição* ou não. Fervenza escreve que:

Numa primeira abordagem no campo das artes plásticas, o espaço que aparece como o mais imediatamente relacionado à apresentação é o espaço de exposição. Aquele que se estabelece com maior ênfase nesse sentido, sendo, portanto, o de maior referência (FERVENZA, 2007, p. 1383).

No caso do exemplo aqui demonstrado, o *Museu Portátil* de Zóximo é apresentado em um contexto de arte tradicional, um espaço de exposição institucional chancelada pelo circuito, e que de certo modo intensifica a intenção do artista gaúcho

de divulgar e impulsionar o trabalho dos artistas que fazem parte da *Exposição Temporária* em um espaço frequentado também por artistas, curadores ou o público já iniciado em arte em sua maioria.

No meu trabalho a miniaturização é um recurso conceitual que transforma ironicamente o múltiplo em *kit emergencial portátil de montagem* de uma exposição no espaço que não é normalmente associado à arte. Assim como já mencionado no texto das minhas intenções de questionar o olhar e a recepção da arte para além dos espaços vistos como “artísticos” a priori e a busca por envolver o público talvez não tão acostumado a frequentar os museus e galerias de arte.

Ainda sobre a miniaturização, outro aspecto que pontuo em termos comparativos, é em relação à questão de escala como modo de operar um jogo lúdico. Em Zózimo, sua proposta fornece um espaço de exposição em escala reduzida de uma caixa, enquanto o *Mini Kit* fornece obras acabadas de artistas reconhecidos da história da arte brasileira e sul-americana, as quais são apresentadas em escala diminuída na forma de reproduções ordinárias, de impressões coloridas sobre papel sulfite. O procedimento de “diminuir” afeta a ‘escala’ em termos da relação de tamanho, bem como do valor pecuniário diminuto das impressões das reproduções.

A participação é outro aspecto presente em ambos os trabalhos. No *Museu Portátil* a proposta parte de um Edital lançado por Michel Zózimo no intuito de convocar o público em geral para integrar sua proposta e fazer parte da exposição em que o seu próprio trabalho funciona como espaço expositivo aos demais. No *Mini Kit Curatorial*, a participação do público parte do meu convite ao participante para que ele atue como um curador. A proposta entra em ação no momento em que a pessoa recebe o Kit. Recorro e tomo emprestado as palavras do artista e professor Hélio Fervenza, que ao falar de sua própria proposta “Apresentações do Deserto” fazendo referência aos cartões que entrega às pessoas, escreve:

Os cartões não são o trabalho, a obra. Os cartões são uma proposição. Algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, ideias, reações, outras iniciativas... Isso é o trabalho. Eles apresentam uma situação. Não há nada conclusivo ali. Não há uma visão a ser dada. Os cartões podem ser aquilo que encaminha, que prepara para a arte (FERVENZA, 2006, p. 89).

Como proposição artística, temos na minha proposta o sentido de incluir a participação de outras pessoas, sendo o dispositivo um convite, um mediador, uma

ferramenta que impulsiona e desencadeia outras iniciativas para a proposição, indo ao encontro das palavras de Fervenza. Temos no Kit um meio indicativo e propositivo para a ação artística.

A etapa da distribuição dos Kits foi realizada restrita a meus amigos e colegas, estes que podem se deixar levar pelas instruções para sair em deslocamento pela cidade em busca do local ideal para montar sua mini exposição. Deste modo o participante se transforma em curador-deslocante, munido de *um pequeno acervo de imagens* (Figura 18) de trabalhos pré-estabelecidos por mim no intuito de colocar o público a transitar, brincar, ampliar sua atenção e valorizar a arte sul americana e os artistas que fazem parte desta seleção.

A referência artística que trago, Michel Zóximo, em outros trabalhos também se utiliza de um teor irônico e ficcional em sua poética e na apresentação de suas obras. Temos sua produção *Droga de Artista*, e os derivados *Droga de Museu* e *Droga de Curador* e posteriormente dos anos de 2012 a sua série *Formações: Pedra-Filme* como bons exemplos disto. O trabalho que apresento aqui para análise e comparação, *Museu Portátil*, além de buscar nos procedimentos criados pelo artista, e no leve tom da ironia, levanta algumas das questões que emergem da proposta como a falta de acesso ou das possibilidades de expor, de fato, por meios absurdos, lúdicos e dentro dos limites da portabilidade, faz uma exposição de “obras” de outros artistas de trabalhos em diversos formatos, mas em tamanhos reduzidos (com exceção das performances).

Outras discussões as quais busco levantar neste capítulo, são a questão implícita da *curadoria* e a forma *miniaturizada de apresentação*, bem como a participação do público, características que emergem destas práticas poéticas nos dois trabalhos, porém de maneiras distintas.

Temos a questão da ironia onde percebe-se em todos os casos o fator do inusitado, do inesperado, da dualidade e por isto também temos esta peculiaridade comum nas obras aqui mostradas que as coloquem ao meu entender como trabalhos que trazem à tona um teor irônico e em alguns casos até dotados de certo humor. A ironia conta como características importantes suas múltiplas possibilidades de sentido, a surpresa, o incomum e até o absurdo como recurso discursivo, ou recurso artístico, como nos trabalhos aqui discutidos.

3.4 O mini kit, o NBP e o objeto máxi múltiplo

Um artista que trabalha com múltiplo, este em escala diferenciada por seu tamanho avantajado e com procedimentos de participação em escala global, assim podemos dizer, é Ricardo Basbaum com sua proposta/projeto NBP e em especial, a proposta *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

NBP é um projeto contínuo que se iniciou em 1989/90 e possui múltiplos desdobramentos e variados meios de manifestação, sendo a proposta *Você gostaria...?* mais uma das muitas que se apresentaram até o momento. NBP é sigla para *Novas Bases para a Personalidade* e atrelado ao projeto e a sigla está a forma octogonal com um círculo no centro que se repete em todas as propostas que engloba o projeto maior NBP.

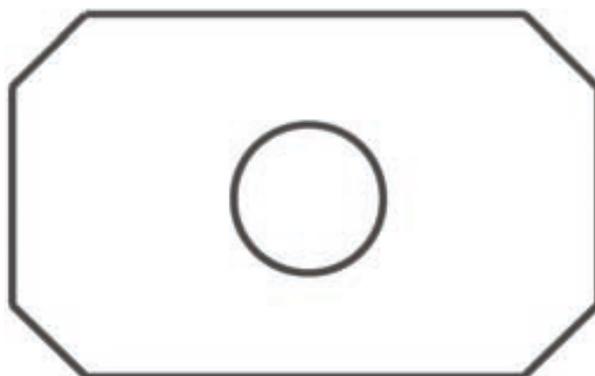


Figura 52 - Ricardo Basbaum – Forma do NBP. Concepção inicial de 1991.

Como desdobramento do projeto NBP, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* inicia-se em 1994 quando o artista estava passando um período em Londres, na Inglaterra, com uma bolsa de estudos. Na ocasião, Basbaum construiu um grande objeto em metal com a já repetida forma. O objeto é feito em aço esmaltado (processo semelhante ao produzido em canecas, pratos e banheiras antigas) na cor branca com as bordas em azul e mede aproximadamente 1,25 x 0,80 x 0,18 m, assemelhando-se a um utensílio de uso doméstico. (GODÓI, 2021). Como parte da proposta, o objeto é oferecido ao público para que o mesmo fique um período com a peça, interaja com a mesma e depois a devolva, como detalha melhor o próprio artista:

O projeto opera a partir de um objeto em aço esmaltado, oferecido ao participante para ser levado para casa por um mês, para a realização de uma 'experiência artística'. Peço ao participante que a documentação (incluindo fotos, vídeos, objetos, depoimentos, etc.) seja enviada a mim, para que eu a publique na forma de website, livro ou exposição (BASBAUM, 2008, p. 58).

O objeto circulou por diversas cidades ao redor do mundo como: Londres, Liverpool, Liubliana (Eslovênia), Kassel, Valparaíso (Chile), Cidade do México, e em muitas cidades no Brasil, incluindo Pelotas, no Rio Grande do Sul.

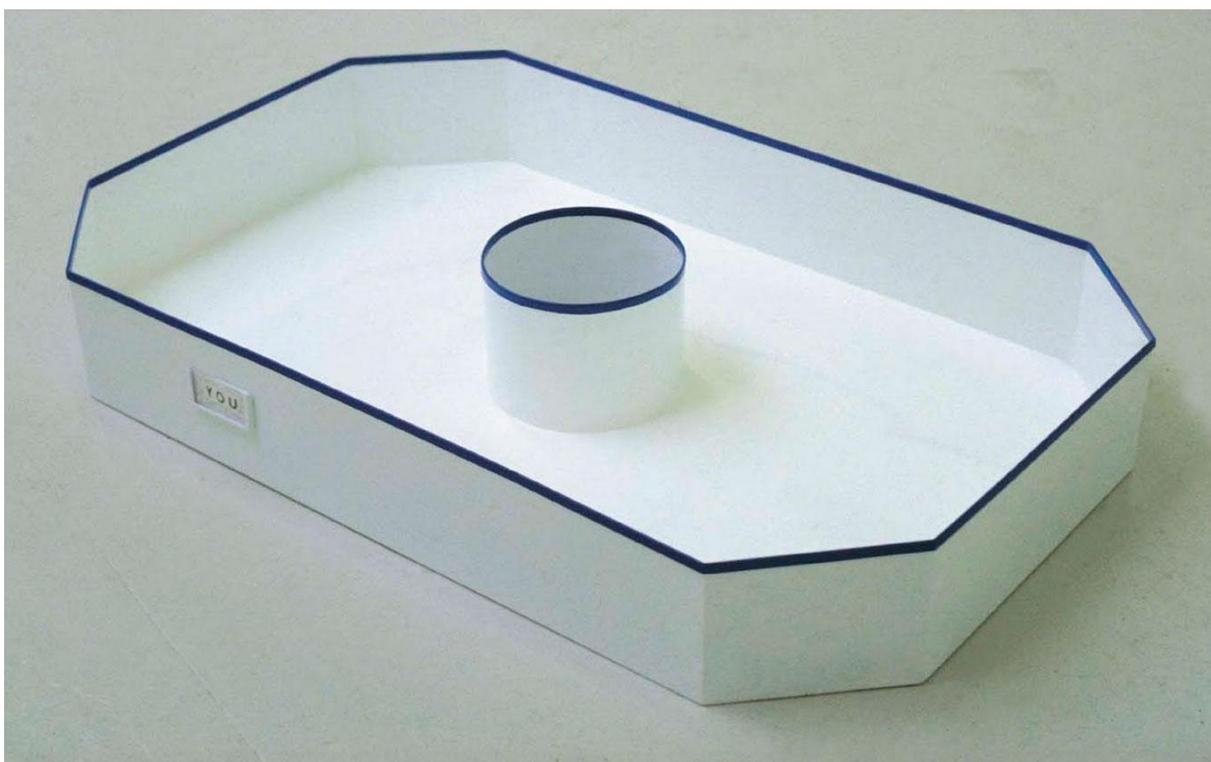


Figura 53 – Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Objeto parte da proposta. Aço esmaltado. 1,25 x 0,80 x 0,18 m. 1994 – hoje.

Sobre o desenho e a forma do objeto, o artista discorre em entrevista cedida a revista Carbono:

O desenho da forma específica NBP aparece primeiro como uma imagem para memorização, que tem a ver não só com marcar o outro, mas também com sua transmissão, com sua distribuição. Aí identifiquei esse desenho com um vírus, não só por uma estratégica virótica de distribuição, mas também porque ele é uma pequena cápsula, um veículo que transporta algo, e a si próprio, para outros lugares (BASBAUM, 2013).

O artista pensa conceitualmente a forma do trabalho, que do aspecto viral citado por Basbaum, nos remete de imediato a aspectos de transmissão, circulação,

disseminação, qualidades presentes no projeto e na proposta aqui apresentada. Será que queria o artista nos infectar? Nos *contagiar* com sua arte?

A proposta funciona então com bases na participação do público e opera nesta troca entre Basbaum e o participante e sua colaboração, ação com o objeto e envio dos registros desta ação para o artista. O contato de Basbaum com os participantes interessados pode se dar de variadas maneiras, como por convite do artista, indicação de amigos, ou por inscrição em meio eletrônico. Temos ainda o “guia do participante” (Figura 54), arquivo que pode ser pego no site do projeto e que indica as intenções e meios de funcionamento da proposta. Pode-se então ter um contato entre as partes e a partir daí ser combinado o envio da peça que será recebida pelo participante, que pode ser um artista, um grupo de artistas, um coletivo, uma instituição, o público comum ou qualquer pessoa interessada em participar e contribuir com o trabalho e seus desdobramentos.

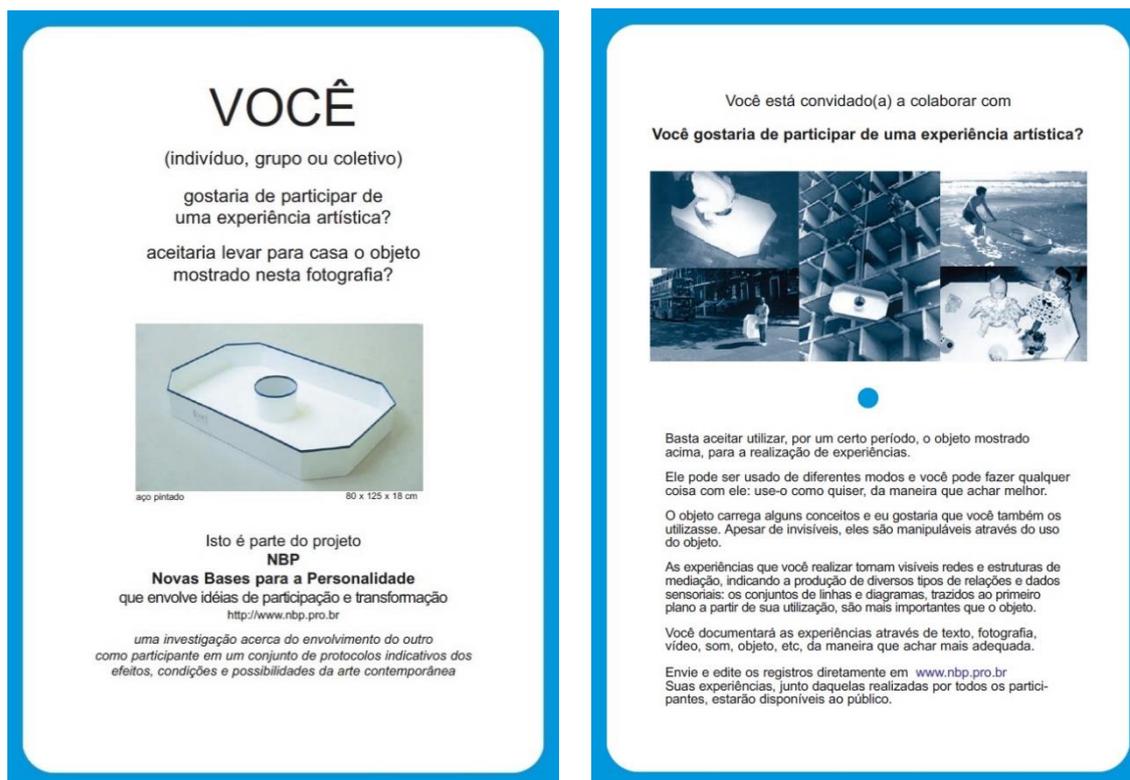


Figura 54 – Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Guia para participantes (atualizado em 2014). Disponível em: http://www.nbp.pro.br/doc/guia_2014_port_1407.pdf

Distinguindo este trabalho da minha proposta do *Mini Kit* do ponto de vista da participação, entendo que no trabalho de Basbaum, a ação participativa possa

acontecer de forma mais diversificada e “livre”, pois o objeto é oferecido pelo artista com essa premissa, indicada no guia: “ele pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qualquer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar melhor”. No meu trabalho, as instruções indicam um modo específico de participar e o tipo de ação a ser cumprida, e embora possa-se variar em como fazer tal ação, a execução será a pré-estabelecida no folheto: montar uma pequena mostra no ambiente urbano usando o Kit.

Voltando ao funcionamento do trabalho de Ricardo Basbaum, depois de fechado o “acordo” entre artista e participante, o objeto é enviado até à(s) pessoa(s) e a partir do recebimento da peça o participante fica responsável pelo objeto e por suas ações. Durante a ação e uso do objeto é sugerido o registro do ato para sua documentação em um site (ou o próprio participante carrega seu registro diretamente no endereço eletrônico indicado). Temos os mais variados exemplos dos usos, aplicações e interações com o NBP de Basbaum, apresentados como parte da proposta e colaboração da atividade participativa do público que se comprometeu com o projeto.

Vale destacar que o projeto no seu início era custeado inteiramente pelo próprio artista, (custo de deslocamento das peças entre as cidades, produção) depois após um determinado momento, os participantes foram se organizando por si próprios para receber o objeto (a partir do momento que o trabalho começa a ficar mais conhecido e a circular por mais lugares), ainda a título de curiosidade, existia uma única peça de 1994 até 2005 (GODÓI, 2021).

Embora que por esse longo período tenha existido uma única peça, o artista sempre pensou o objeto como um múltiplo, desde sua origem:

Esse objeto é um múltiplo, não é uma peça única, um múltiplo em tiragem aberta – sempre se pode fazer mais uma peça. Até hoje já foram produzidas trinta peças, em situações diferentes. Não há um original; enquanto múltiplo, cada peça é original. Não há diferença entre primeira, segunda e terceira, todas são rigorosamente iguais (BASBAUM, 2013).

Pensando na situação de produção e reprodução do objeto múltiplo de Basbaum, comparando-o ao meu *Mini Kit*, temos aqui uma diferença grande em termos de custo monetário e de manufatura. O NBP, ao que tudo indica, tem um custo elevado de produção e sua manufatura é feita por especialistas e por meio industrial.

O *Mini Kit* é produzido intencionalmente com materiais ordinários, encontrados em papelaria e sua manufatura é feita de forma artesanal e caseira.

Somado a isso, considerando o aspecto dimensional e de escala dos objetos, recorro a Cézar Migliorin (2007), que escreve: “há ainda humor na forma do objeto inventado por Basbaum. Trata-se de um "trambolho". Imagino que a cada vez que o artista mostra seu objeto ao participante a apresentação deve ser acompanhada de um sorriso”. O “trambolho” ao que se refere Migliorin está ligado ao tamanho do objeto, que de fato possui dimensões bem grandes e deve ser bastante difícil de transportar.



Figura 55 – Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Participação de Márcia Prezzoti, Vitória. 1995.

Em termos comparativos, o meu *Mini Kit* (o próprio nome já indica) é um objeto pequeno, portátil e que foi pensado conceitualmente para conferir tais qualidades, pois humoristicamente ou ironicamente se presta a ser um mini dispositivo que carrega as ferramentas necessárias para se montar uma pequena exposição de arte no espaço urbano.



Figura 56 – Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Participação de Brígida Baltar, Verão Vermelho. 1997.

Em 2007 *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* é apresentada na *Documenta 12* em Kassel (uma das mais importantes exposições de arte contemporânea do mundo), para o evento e a partir dele, com os suportes da instituição, houve possibilidade de se produzir mais vinte objetos (como também os custos de envio das peças).



Figura 57 - Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Instalação para a *Documenta 12*. Estrutura de aço pintada, tela de arame, objeto de aço pintado, carpete, colchões, almofadas, 8 monitores, 2 DVD players, 2 computadores, 8 câmeras de circuito fechado de TV, 2 gravadores de vídeo, diagrama de parede, texto de parede. 2007.

A proposta se desdobra em variados modos de exibição, em que o artista cria métodos para exibir o trabalho em museus, galerias e espaços de exposição, como a já citada exposição de Kassel, onde ele preparou uma grande instalação com diagramas nas paredes, bancos, monitores, computadores, fotografias, e materiais diversos que apresentavam o registro da ação dos participantes e outros materiais relativos ao trabalho.



Figura 58 – Ricardo Basbaum. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Detalhe da instalação da *Documenta 12*.

Em termos da reverberação do trabalho e dos procedimentos operacionais que o artista aplica nas exposições que propõe após as experiências dos participantes, podemos pensar a proposta em dois momentos, o primeiro que incluiria a pessoa que participa da ação e uso do objeto e o segundo que seria a abertura para um outro público, mais abrangente que seria o visitante dos museus e galerias onde a proposta está exposta. Na minha proposta também podemos separar o trabalho em dois momentos distintos. Temos o momento da participação do público, em primeiro restrito às pessoas que entreguei o kit e que participam da minha proposta montando sua pequena exposição no espaço urbano. No segundo momento temos o público da rua, também possivelmente abrangente, mas distinto do público das exposições de Basbaum, já que nos espaços de arte as pessoas vão invariavelmente para experienciar arte, espaço propício e preparado para tal. Na rua com o público o

processo de experiência com a arte é dinâmico e pode acontecer pela surpresa, ou ainda, mesmo que a pessoa perceba as pequenas imagens de obras instaladas na via pública, ela pode não identificar aquilo como arte. Tudo pode acontecer.

Interessante pensar nos desdobramentos do projeto NBP e até que ponto a proposta *Você gostaria...?* pode desencadear uma variedade de possibilidades perante o público. O projeto já dura um bom tempo (de 1994 para cá) e foi tomando corpo com o passar dos anos, foi sendo mais requisitado e sua permanência de circulação é de fato notável e impressionante. Não só por sua permanência, mas também por sua abrangência em termos de expansão e de agregação. O trabalho possui atributos que o fazem estar sempre se renovando, a cada experiência vivenciada pelo participante a proposta ganha mais uma história, se amplifica. Participação documentada, gravada nos arquivos da memória (pessoal e artística) e guardadas nos registros inesgotáveis de Basbaum.

4. Considerações finais:

De certo, podemos verificar que um trabalho em arte quase sempre sugere um prosseguimento de outro, ele dá a pista para uma nova produção, uma ideia que é nova, mas que tem traços do trabalho anterior, esta é uma característica que comumente se vê na minha produção. A série pretendida e produzida neste estudo não foge a esta constatação, assim, ela nasce como um prosseguimento do trabalho apresentado no primeiro capítulo do texto, *Convites*, que além de ser a base estrutural do trabalho mais recente, se coloca também como uma interligação, pelo seu título e arranjo, dos trabalhos e do conceito aqui construídos. *Convites*, nome sugestivo, remete a convidar, palavra que no dicionário possui definições interessantes: Fazer ou mandar convite a; Instar; Solicitar; Atrair; Mover; Provocar; Incitar; Favorecer; Dar-se por convidado (CONVIDAR, 2021). Como convidado, o artista citado, com a imagem de seu trabalho colada sobre a trama de meu desenho. O que busquei aqui, partindo desta apropriação foi recontextualizar a imagem, que com o auxílio das intervenções e do arranjo que criei, pudesse haver uma incorporação da figura impressa sobreposta sobre a folha. A intenção aqui, foi de aproximação. O título indica, sugere tal intenção, um convite para o artista citado, que aparece em imagem com seu trabalho junto ao meu autorretrato. Esta aproximação se dá também como auxílio, como ajuda, a configuração do desenho juntamente com os títulos do trabalho propõe tal amparo: *O afago de Lygia, A Ajuda de William*, citando apenas os exemplos aqui demonstrados. Pensando o auxílio na construção da composição do espaço pictórico que criei, a representação no trabalho faz alusão, ou analogia a construção do meu próprio espaço de criação, minha poética, que se ampara nos artistas que me antecederam, que busca auxílio e se fundamenta na história da arte e nos trabalhos que fazem parte dela.

Me referindo ainda ao termo aproximação, no esquema criado por mim entre imagem apropriada e desenho, proponho em representação, a proximidade entre arte e cotidiano, ou ainda da poética como parte das rotinas diárias e ordinárias, simbologia talvez da vida e do olhar do ser artista sobre as coisas e sobre o mundo.

Ao refletir sobre *Convites* do ponto de vista dos procedimentos de apropriação e citação da imagem do trabalho de outro artista, podemos considerar a apresentação da imagem, agora recontextualizada, pelo arranjo e inserções em nanquim, como uma

revisita ao trabalho do artista que cito e do qual tomo emprestado sua obra. Pelo desenho com linhas finas que se inter cruzam, busquei criar um espaço convidativo, para meu autorretrato, para a imagem convidada e quem sabe para o público que observa a cena da minha figura em ação com o trabalho de artistas consagrados, que compartilham um cômodo da casa na qual eu morava na época em que produzi esta série.

A apropriação de imagens, e no caso específico de uma citação de um trabalho em arte, por si só poderiam ser definidos como uma *revisita* ao trabalho do artista citado, já que ao utilizar tal imagem estamos trazendo à tona novamente a imagem conhecida de um trabalho que originalmente já foi visto ou visitado. O trabalho que produzi nesta pesquisa, que de certa forma é um prosseguimento de *Convites*, baseia-se neste princípio na forma em que monto a configuração e a imagem na folha e pelo seu título, propositalmente sugestivo.

Visitas segue a lógica do seu antecessor, porém inverte a ordem de configuração, já que quem chega para visitar é meu autorretrato que pousa (e posa) em cenas onde o pano de fundo são imagens apropriadas (e recontextualizadas) de trabalhos de artistas sul-americanos.

Revisitação Poética, antes de tudo, pois algumas das imagens apropriadas dos trabalhos são de artistas dos quais eu já tinha me utilizado com seus trabalhos em *Convites*, (como Cildo Meireles por exemplo) ou que também se repetem na proposta do *Mini Kit* (Meireles, Regina Silveira).

Meu autorretrato atua em cenas que representam atividades do cotidiano ou rotineiras, das quais o esbranquiçado personagem se apresenta em quatro ações e em espaços distintos. Estaria ele buscando seu equilíbrio mental e físico? Se questionando, enquanto ser, enquanto artista, ser-artista?

O que busquei aqui foi criar um diálogo entre artistas, entre mim e aqueles que cito em meus trabalhos e que de alguma forma me afetaram e me afetam por meio de suas obras. Artistas renomados com trabalhos reconhecidos (e reconhecíveis) que são referência para mim e fundamento do modo como vejo e entendo a arte.

A intenção aqui também é de circulação do trabalho destes artistas, que repaginados em imagem, em *Visitas*, estão à vista novamente, em uso, como apoio para mim, plano de fundo, área de cena para o ser-artista que se apresenta aberto ao

público. Imagens de obras de artistas revisitados poeticamente e com um sutil toque de humor.

Pensando outro aspecto do conceito de *revisitação*, na proposta do *Mini Kit* existem novas acepções e das quais emergem do trabalho e se caracterizam além dos procedimentos de apropriação, citação e do uso da imagem da obra de outros artistas. Em minha proposta o dispositivo *Mini Kit* funciona também como um convite que possibilita uma ação curatorial do público participante para a montagem de uma mini exposição no espaço urbano. O ato de convidar alguém para realizar uma proposta artística no espaço público carrega a potência de recontextualizar muitos aspectos nesta ação poética: possibilita a recontextualização do olhar sobre o cotidiano (do público participante e passante); possibilita a recontextualização do próprio lugar – o espaço urbano se torna um sítio para arte – ou seja, recontextualiza o espaço cotidiano, um recorte espacial selecionado que possibilita um encontro, uma aproximação, uma visita à arte de forma temporária ou efêmera. Busco na proposta estas possibilidades e tenho como intenção ativar o espaço da rua com arte, transformar o espaço cotidiano em espaço de compartilhamento, espaço convidativo que desperta um outro olhar sobre as coisas, que possibilita um diálogo pela arte entre artista, participante e passante.

Ter um outro olhar é poder enxergar de modo sensível, a cidade, o entorno e o outro. É se deixar aberto à experiência, é perceber as coisas com atenção, de modo receptivo, perceptivo, e assim poder revelar um espaço mais atrativo e que desperta uma cidade mais convidativa e agradável de se encontrar e habitar. Aqui também o desejo é de aproximação, na possibilidade de incluir o público passante da rua como espectador de arte, de trazer as pessoas para conhecer a arte e os artistas que fazem arte mais próximos, quem sabe fazer do público não tão habituado a frequentar espaços de exposição ou de consumir arte, a se interessar pela arte e por esse universo que tanto nos importa.

A proposta também pode suscitar um outro tipo de reflexão. Este é um ponto que abordo no texto sobre as condições da arte no Brasil e sobre o sucateamento da cultura e dos recursos a nossa área em questões de suporte. A materialidade e o aspecto de precariedade do *Mini Kit* podem indicar tal caminho. As adversidades enfrentadas pelos artistas e pelos brasileiros no geral se intensificaram ainda mais no período da pandemia e este é fator que incidiu sobre meu trabalho e minha pesquisa.

De fato, temos esta questão na minha proposta do *Mini Kit* e creio que o trabalho possa sugerir estes dois vieses de certa forma distintos, sendo a questão poética e sensível e a questão da denúncia e da reflexão das condições da arte. Acho possível, que se perceba a proposta, nestes sentidos de vias de mão dupla.

Sob este ponto de vista das dificuldades, das adversidades, como de costume e como sabemos, somos afeitos a criar, driblar, inventar, fazer, produzir com as coisas disponíveis (apesar dos pesares). Os obstáculos não nos impedem de continuar, achamos meios, formas e encontramos o necessário para poder expressar nossa poética e avançar nossas produções. Essa é uma característica nossa.

O cerne desta pesquisa foi no começo um perceber para as linhas que se entrecruzam em minha poética e que conduzem minha produção a caminhos que conectam os trabalhos de modos, meios e procedimentos diversos. No desdobrar da produção e no processo criativo fui percebendo mais notadamente esse traço comum que une um trabalho ao outro. *Revisitações Poéticas* condensa as similitudes das duas propostas produzidas neste período em que estive cursando o mestrado, e revela também parte do que busco como artista-pesquisador-experimental. Pela reflexão sobre meu trabalho, a pesquisa traz também um entendimento edificante na construção de minha própria poética, fundada nas referências que aqui trago e claro na produção e experiência do fazer, do produzir e vivenciar a arte e das possibilidades que minhas propostas potencializam.

O ser em experimentação diz respeito a minha condição de artista, que produz, que reflete e reverbera seu trabalho, sempre aberto a provar, sentir e receber. E aberto ao outro, meu trabalho busca sentido no outro, na aproximação e relação com o outro. Em *Visitas*, tem no outro (artista) seu fundamento, sua base e sua estrutura para poder atuar, ser e existir no espaço, que é o seu espaço construído a partir do trabalho e da imagem do outro. Na proposta do *Mini Kit*, o outro também é o público, espectador *participante* que se relaciona com minha proposta e é convidado a experimentar uma ação poética de curadoria que possibilita a montagem de uma mini exposição, que é um espaço escolhido e criado por ele e que possibilita ainda a inclusão de um outro público, o *passante* do espaço urbano, que pode experimentar, nem que seja por instantes uma revisitação poética, experimentação em potência e possibilidade de aproximação, troca e diálogo entre o passante, o participante, e o artista, seres em transformação, em experiência e experimentação.

Ao buscar o entendimento e a reflexão sobre meu trabalho e dos desdobramentos que este processo proporciona, instaura-se novas possibilidades de criação, produção e pontos de interesse. Termino esta etapa com este sentimento e percepção. Ao investigar minha poética e a produção aqui apresentada, destes questionamentos surgem novos caminhos, novas ideias, novas dúvidas, novas experimentações. Assim é o ser-artista, que vive, atua, e produz em eterno devir.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó. SC: Argos, 2009.

APROPRIAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 13 de set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978. pp.181-354.

BARBOSA, Ana Mae; CHIARELLI, Tadeu. **Imagens de Segunda Geração**. Catálogo de exposição artística. São Paulo: Edicon, 1987.

BARROS, M. V. M. Pastiche versus plágio na literatura. **Revista Sísifo**, v. 1, p. 37-57, 2015.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BASBAUM, Ricardo. Carbono entrevista Ricardo Basbaum. Entrevista concedida a Marina Fraga. **Revista Carbono**, n. 2, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)**. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.27.2008.tde-11052009-150004. Acesso em: 13 dez. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Zahar, Rio de Janeiro, 2005.

BORTOLOZZO, Thiago. Marcel Duchamp, Caixa 1914. **Blog no Wordpress: Múltiplos de Arte**, 2012. Disponível em: <<https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/09/05/marcel-duchamp-caixa-1914/>>. Acesso em: 20 out. 2020.

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

BRASIL. Ministério da Saúde. **Doença pelo Coronavírus 2019**. COVID-19: boletim epidemiológico, Brasília, n. 5, mar. 2020. Disponível em: http://maismedicos.gov.br/images/PDF/2020_03_13_Boletim-Epidemiologico-05.pdf. Acesso em: 20 mar. 2022.

_____. Ministério da Saúde. **Guia de vigilância epidemiológica: emergência de saúde pública de importância nacional pela doença pelo coronavírus 2019 - Covid-**

19 (versão 4). Brasília, jan. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/publicacoes-tecnicas/guias-e-planos/guia-de-vigilancia-epidemiologica-covid-19/view>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CANTON, Kátia. **Espelho de artista**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gile, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo [org.]. **Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Marcad'Água, 2001. Pp. 257-270.

CHRIST, Giovana. Editorial – O que é: curadoria. **SP-Arte**. São Paulo. 27 out. 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/o-que-e-curadoria/>. Acesso em: 22 dez. 2021.

CITACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo39/citacionismo>>. Acesso em: 02 de Jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

CONVIDAR. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [online]. Lisboa: Priberam. 2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/convidar>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

CURADOR. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [online]. Lisboa: Priberam. 2020. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/curador>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.

DIAS, Karina. A prática do banal, uma aspiração paisagística. In: **Anais do encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p.3771 a 3783.

STEIMER, I. S. G.; CRIPPA, G. Curadoria e Crítica. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação** (Online), v. 13, p. 137-144, 2017.

FERVENZA, Hélio C. Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte. Notas introdutórias. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**, 16. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, 2007. Florianópolis. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/140.pdf> > Acesso em: 12 out. 2020.

_____. Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações. **Revista ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 4, n. 8, p. 84-93, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2975>. Acesso em: 14 dez. 2021.

_____. In: Bienal de São Paulo. **#30bienal (Entrevista) Hélio Ferverza**. 2012. (5m:47s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-fcJ89blf_k. Acesso em: 28 dez. 2021.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 02 de Jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp.129-160.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GODÓI, Vagner. A obra de pesquisa de Ricardo Basbaum. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25627>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

GONÇALVES, Eduarda. Cartão de vista mirantes: proposições para compartilhamentos múltiplos. In: **Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP** (Associação Nacional de Pesquisadores em artes plásticas, 2012, Rio de Janeiro. 21º Encontro Nacional da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1727 a 1739.

GULLAR, Ferreira. O grupo Frente e a reação neoconcreta. In: AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. Teoria do não-objeto (1960). In: _____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1999. p. 289-301.

HALL, Stuart. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. –Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HANLEY, Sarah Kirk. Ink – The Birth of Underground: Fluxus Editions. **Art 21 Magazine**. Nova Iorque, 14 out. 2011. Disponível em: <http://magazine.art21.org/2011/10/14/ink-the-birth-of-the-underground-fluxus-editions/#.YXmvZ57MKUn>. Acesso em: 18 out. 2020.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 15 de Set. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KAPROW, Allan. Como fazer um happening (1966). In: SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena (cur.). **Horizonte Expandido**, Santander Cultural: Porto Alegre, 2010. (Jornal de exposição).

KELLEY, Jeff. **Childsplay**: the art of Allan Kaprow. Berkeley. University of California Press, 2004.

KENTRIDGE, William. In. Galeria Tate de Londres. **Tate**. Entrevista William Kentridge – ‘Art Must Defend the Uncertain’. 2018 (6m09s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU&list=WL&index=9>. Acesso em: 25 set. 2020.

KIT. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [online]. Lisboa: Priberam, 2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/kit>. Acesso em: 11 ago. 2020.

KNOWLES, Alison. In. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. The Museum of Modern Art. **Exposição Thing/Thought: Fluxus Editions**, 1962-1978. 2011 (03m53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPi0UyHB95U&list=WL&index=29&t=26s>. Acesso em: 28 set. 2020.

LUCIE-SMITH, Edward. **Dictionary of Art Terms**. London: Thames and Hudson, 2004.

MIGLIORIN, C. Novas Bases para a Personalidade. **Revista Cinética**, 01 ago. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/nbpbasbaum.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Coronavírus Brasil: Painel COVID-19, 2022. Página inicial. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NARDIM, Thaise. As Atividades de Allan Kaprow: artes de agir, obras de viver. **Revista-Valise** (Porto Alegre), v.1, n.1, ano 1, p. 105-117, julho 2011.

NUNES, M. M. **Ambiências na parede: concepções espaciais em pintura e desenho**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5190>. Acesso em: 04 jan. 2022.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto** (AGL). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PANITZ, Marília. Afinal, o que é curadoria? In: MOTTA, Gabriela; ALBUQUERQUE, Fernanda (Org.). **Curadoria em artes visuais**: um panorama histórico e prospectivo. Porto Alegre: Santander Cultural. 2017. p. 23-46.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Revista ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 1, n. 2, p. 09-29, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>. Acesso em: 9 dez. 2021.

RECONTEXTUALIZAÇÃO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [online]. Lisboa: Priberam. 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/recontextualiza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 15 jan. 2022.

SANTOS, Vivian Braga. Como autobiógrafo e historiador: episódios de uma história sul-africana por William Kentridge. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 01, p. 269-282, 2016.

SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 12 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

THING/Thought: Fluxus Editions/1962-1978. **Moma**. Nova Iorque, 2011. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/category_works/fluxkit/index.html>. Acesso em: 09 ago. 2020.

VILELA, Ana Lucia Oliveira. Palavra e imagem nas instruções de artistas: apontamentos para uma problematização. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, 2013. Natal/RN. Simpósio Nacional de História. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548874925_25ccd27e6f505a54182f95c1504bf3f0.pdf. Acesso em: 11 jan. 2022.

ZANINI, W. A atualidade de Fluxus. **ARS** (São Paulo), v. 2, n. 3, pp. 10-21, 1 jan. 2004.

ZIMMER, Cláudia. **O título como meio**. Florianópolis: Nave, 2015.