



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

PRISCILA ARANTES RAMPIN

PEQUENAS DESORDENS: USOS FÍSICOS E SIMBÓLICOS DA CIDADE

Niterói

2016

PRISCILA ARANTES RAMPIN

PEQUENAS DESORDENS: USOS FÍSICOS E SIMBÓLICOS DA CIDADE

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, área de concentração Estudos dos Processos Artísticos.

Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa

Niterói

2016

PRISCILA ARANTES RAMPIN

PEQUENAS DESORDENS: USOS FÍSICOS E SIMBÓLICOS DA CIDADE

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão (Presidente)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Viviane Matesco

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Marisa Flório César

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador que contribui para a elaboração desta dissertação, o Dr. Luciano Vinhosa, pela liberdade de escolhas que me conferiu e pela confiança.

Às professoras Dra. Viviane Matesco e Dra. Marisa Flórido César, pelas contribuições e sugestões para o desenvolvimento deste trabalho.

À professora Dra. Beatriz Rauscher e aos colegas do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (UFU/CNPq), pelos bate-papos e pela parceria em relação aos estudos realizados.

Aos professores do Programa de Mestrado, em especial ao professor Dr. Luiz Sérgio de Oliveira.

Aos colegas de turma e de discussões Giovani, Marcelle e Caroline.

Ao diretor da La Paternal Espacio Proyecto, Franc Paredes.

À Suellen Vilela e à Sabrina Rampin pelas colaborações com ilustrações e desenhos gráficos.

À Felipe, Glória Maria, Suellen e Reyla pela participação e colaboração na instalação do Instituto.

À Lisa, querida, e Társilo.

Aos meus pais e amigos pelo incentivo.

Ao Marcelo, pelo desmedido apoio.

RESUMO

“Pequenas Desordens: usos físicos e simbólicos da cidade” é fruto de uma investigação poética que envolveu a condução de um programa de ações artísticas iniciado a partir de deambulações pela cidade com o objetivo de prospectar mínimos usos do espaço público, individuais e coletivos, que lhe adicionam nuances. Primeiramente, apresentam-se o contexto e as reflexões que levaram à proposição de tais ações, dentre elas a criação de uma empresa fictícia denominada “Instituto de Pequenas Desordens”, que buscou notabilizar as pequenas desordens enquanto manifestações criativas e instauradoras de uma dinâmica relacional, mesmo que em nível precário. Nesse sentido, o trabalho transita entre (I) o real e a ficção, na medida em que as ocorrências cotidianas são substrato para o invento e (II) entre formas de circulação e apresentação imersos nesse próprio corpo coletivo.

Palavras-chave: Ação artística; Cidade; Cotidiano; Ficção.

ABSTRACT

"Small Disturbances: physical and symbolic uses of the city" is the outcome of a poetical investigation involving the realization of a set of artistic activities while roving around the city with the aim of finding small, nuanced uses of individual and collective public spaces. First, I will introduce the underlying context and reflection that led to the proposition of such activities, including the creation of a fictitious company called "Small Disturbances Institute", whose objective was to highlight the small disturbances as demonstrations of creativity that can instill relational dynamics, however precarious they might be. From that perspective, this assignment shows (I) ways in which reality and fiction intertwine once everyday episodes serve as foundations for inventiveness. In addition, it also presents (II) means of circulation and presentation that are immersed in this collective body.

Key words: artistic activity, city, everyday life, fiction

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Paisagens do lixo” – série Uberlândia, 2010-2011	11
Figura 2 – “Miradas em trânsito”, <i>Videomapping</i> , 2013.....	12
Figura 3 – Pequenas Desordens, 2011-2015	13
Figura 4 – “Instituto de Pequenas Desordens”, 2014.....	15
Figura 5 – Registro em Buenos Aires, 2015	16
Figura 6 – “Ingold Airlines” de Res Ingold	17
Figura 7 – “ <i>Museum of Contemporary Ideas</i> ” de Peter Hill.....	18
Figura 8 – “Paisagens do lixo”, infiltração	22
Figura 9 – “Série Apagamentos 2” de Rosângela Rennó.....	24
Figura 10 – “Pequenas Desordens”, registros.....	25
Figura 11 – “Instituto de Pequenas Desordens”, instalação.....	27
Figura 12 – “Instituto de Pequenas Desordens”, 2014, adaptação de imóvel.....	28
Figura 13 – “Instituto de Pequenas Desordens”, 2014, registros	29
Figura 14 – Anúncio de inauguração do Instituto, Jornal Gazeta de Uberlândia	30
Figura 15 – Convite para inauguração da unidade física, 2014.....	31
Figura 16 – ‘Colaboradores’: colegas uniformizados como funcionários do Instituto.....	32
Figura 17 – ‘Colaboradora’ recepcionando os visitantes.....	33
Figura 18 – “Instituto de pequenas desordens”, panorâmica da disposição interna.	34
Figura 19 – “Nossas Observações” (detalhe), 2014	35
Figura 20 – “Animal locomotion” de Muybridge	37
Figura 21 – “A meter of Meadow” de Mark Dion	38
Figura 22 – Quadro de avisos.....	41
Figura 23 – “Seja um Colaborador” e “Ficha de Observação”, 2014.....	42
Figura 24 – Detalhe de “Paisagens do Lixo”	43
Figura 25 – Organograma de operações (2015).....	44
Figura 26 – “O PEQUENO GESTO/Por modo/Enfiadas” de Luciano Vinhosa.	48
Figura 27 – Registro, 2014.	50
Figura 28 – Ficha de observação, 2014	52
Figura 29 – Ficha de observação versão argentina, 2015	53
Figura 30 – Detalhe do jaleco e do crachá.....	54
Figura 31 – Infiltração na Livraria da UFF, 2014	57
Figura 32 – “Instituto de Pequeños Desórdenes”, edición Buenos Aires (2015).	58
Figura 33 – “Deslocando Territórios” de Marcelo Moscheta.....	60
Figura 34 – Organização das fichas e material coletado	61
Figura 35 – Pequenas Desordens, ações de registro, 2015	63
Figura 36 – “Fichas de observação”, detalhe da instalação em Buenos Aires, 2015	66
Figura 37 – “Ficha de observação” versão Argentina, 2015.....	68
Figura 38 – Detalhe da bancada com materiais coletados durante as registros	69
Figura 39 – “Jornal <i>Clasificados</i> ”, 2015	71
Figura 40 – “Jornal <i>Clasificados</i> ”, Buenos Aires, 2015	72
Figura 41 – “Jornal <i>Clasificados</i> ”, Buenos Aires, 2015	73
Figura 42 – “Sinalizações”, 2015.....	74
Figura 43 – Mapas e panorama da instalação, Buenos Aires (2015).....	75
Figura 44 – “Fauna” de Joan Fontcuberta.....	78
Figura 45 – Hermann Hirsch e ready-made do Aloha Group.	81
Figura 46 – “Ingold Airlines” de Res Ingold.....	84

Figura 47 – “Seja um Colaborador”, impresso, 2014.	87
Figura 48 – Infiltração da logomarca do Instituto de Pequenas Desordens.....	89
Figura 49 – Cartão de Visita.....	91
Figura 50 – “Ensina-se inglês às almas de outros cemitérios” de Paulo Bruscky e Daniel Santiago.....	93
Figura 51 – “Troco Sofá”, Infiltração no Jornal Comercial Diário, Uberlândia (2014).....	94

SUMÁRIO

Ponto de germinação: observação caminhante e desdobramentos.....	10
PARTE I – INSTITUTO DE PEQUENAS DESORDENS	
1 Preâmbulo: considerações que antecederam a concepção da ficção empresarial	21
2 Inauguração da “Unidade Uberlândia”	27
2.1 O formato empresa: processo e procedimentos	44
3 <i>Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires – agosto de 2015</i>	58
PARTE II – FABULAÇÕES EMPRESARIAIS: AÇÕES ARTÍSTICAS EM TRÂNSITO ENTRE DOCUMENTAL E FICCIONAL	
4 A ficção artístico-empresarial	77
5 Circuito (circulação alternativa do trabalho/circuito não comercial).....	92
PARTE III – PORTFÓLIO	
6 Portfólio	97
Considerações Finais	113
Referências	115
Anexos	119

Ponto de Germinação: observação caminhante e desdobramentos

Observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistemático.

Aplicarse. Tomarse su tempo.

Anotar el lugar [...]

Anotar lo que ve. Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llama la atención?

Nada nos llama la atención. No sabemos ver.

Hay que ir más despacio, casi torpemente.

Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado. (PEREC, 2001, p. 84).

Foi a partir desse olhar sugerido ao leitor do livro *Especies de Espacios* que o projeto “Pequenas Desordens: usos físicos e simbólicos da cidade” germinou. Um olhar demorado e uma caminhada atenta, que será detalhada oportunamente¹, incitaram-me a percorrer a cidade como se estivesse equipada com uma lente de aumento, em busca do mínimo aparente ou dissonante, de elementos postos na cena urbana mas que passam pelos olhos da maioria das pessoas sem serem, de fato, captados. Nesse percurso, noto os amontoados, os descartes, o lixo, os cartazes, os avisos banais e os elementos localizados indevidamente em calçadas descuidadas. Esses e outros modos de apropriação e desapropriação física e simbólica do espaço público são os elementos que atraem a “lupa”.

Notações iniciais indicaram a existência de rotinas de uso do local público, as quais suponho serem um acordo subjetivo entre os usuários citadinos, reiterado diversas vezes no decorrer dos meses da pesquisa proposta nesta dissertação.

As primeiras observações que justificam o estudo elaborado nesta dissertação ocorreram no ano de 2011, durante o desenvolvimento de um projeto de iniciação científica², que teve como recorte o estudo de uma prática de descarte inadequado de lixo urbano, tratada em duas entrevistas do professor Antônio Giacomini Ribeiro à rádio universitária local, que me levou a percorrer uma porção localizada do município onde resido em busca das paisagens do lixo.

Há vários locais em Uberlândia, especialmente caracterizados pela existência de terrenos vagos que servem de lixão irregular, principalmente nos bairros periféricos. Os registros desses locais resultaram na distribuição de cartões-postais insólitos, como mostra a figura 1,

¹ Sub-item 2.1: O formato empresa: processo e procedimentos.

² Cartão Postal: paisagens do lixo e do esgoto, pesquisa de iniciação científica realizado nos moldes do programa PIBIC/CNPq/UFU, sob orientação da professor Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher.

ação que foi, posteriormente, refeita em outras cidades³. Se, naquele momento, as atenções estavam voltadas para os arrabaldes da cidade e para áreas baldias, na sequência, caminhadas pelos centros urbanos revelaram a mim outros fragmentos de uso do espaço.

Figura 1 – “Paisagens do lixo” – série Uberlândia, 2010-2011



Fonte: Rampin (2014a). Foto: Paulo Rogério Luciano.

Pouco tempo depois, participei do workshop M.A.D – R.U.A Mapeamento Artístico Digital – Realidade Urbana Aumentada⁴, coordenado pelos artistas e pesquisadores Damián Peralta (México) e Lilian Amaral (Brasil), com o propósito de discutir e desenvolver cartografias artísticas e sociais com foco nos estímulos urbanos.

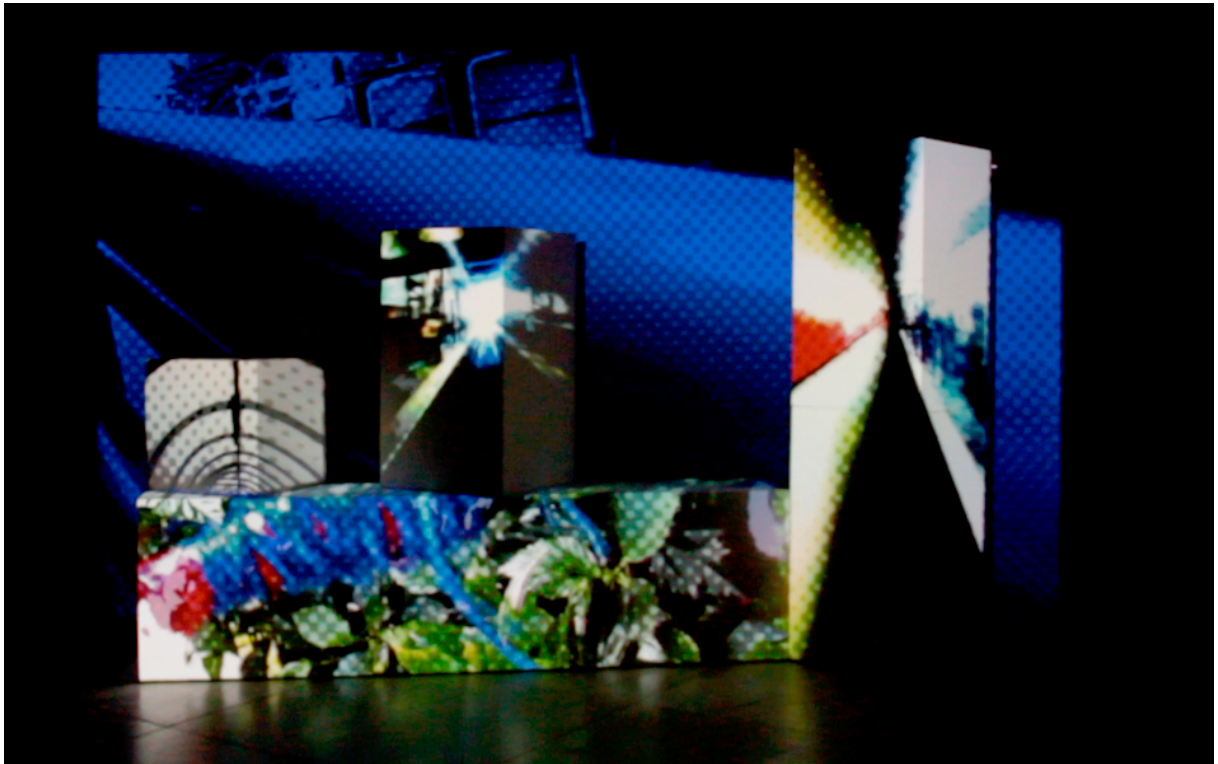
O workshop resultou na criação coletiva do *videomapping* “Miradas em Trânsito” (a Figura 2 traz um *still* do vídeo), com materiais e registros captados pelos participantes. Cada qual buscou e registrou cenas, sons e imagens que lhes saltaram aos olhos em meio à borbulhante

³ Exploro pormenorizadamente o processo de realização das edições de “Paisagens do lixo” em dois artigos: “Paisagens do lixo – relato da ação artística”, publicado na edição de agosto de 2014 da *Revista Gambiarra* (RAMPIN, 2014a), e “Pela trilha do Bosque – práticas artísticas para o espaço urbano”, publicado nos *Anais do XXII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, de 2013 (RAMPIN; RAUSCHER, 2013).

⁴ Workshop M.A.D – R.U.A, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, coordenação: Damián Peralta e Lilian Amaral, artista convidado: Francisco Mattos (Uruguai), abr. 2013.

atmosfera do Terminal Barra Funda, em São Paulo, contraposta à paisagem árida do Memorial da América Latina e ao *campus* da Unesp.

Figura 2 – “Miradas em trânsito”, *Videomapping*, 2013



Fonte: Mariñelarena et al. (2013). “*Miradas em trânsito*”, *Videomapping*, 2013. Galería Marta Traba / Memorial de América Latina, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.damianperalta.net/images/pdf/MEMORIA_MAD_RUA_Espanol.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2015

O que me entusiasmou ao longo desse processo não foi a efervescência do Barra Funda tampouco a monumentalidade do Memorial, mas fragmentos e resquícios de gestos humanos quase invisíveis no contexto local.

Quão disseminadas são essas práxis de uso da cidade? Tais práticas diferem substancialmente conforme a cidade visitada? Tais rotinas são percebidas pelo coletivo e, em caso afirmativo, como o são?

Intitulado de “pequenas desordens” as sobras das práticas ignóbeis e corriqueiras que se dão no cotidiano e fazem do lugar físico receptáculo de usos e sentidos: afixação de cartazes, lambes, faixas ou *stickers* com dizeres pessoais dirigidos a alguém ou ao coletivo, como reclamações ou declarações de caráter pessoal e íntimo (pedidos, ofertas de compra/venda informais, declarações de amor, de perda, de incômodo, de alegria etc.) que comunicam

sentimentos e desejos diversos; descartes variados (de elementos que tenham servido ao uso próprio — sofás, camas, colchões, roupas, livros — e de lixo comum — copinhos plásticos, bitucas de cigarro, restos de alimento, sacolas etc.); usos subversivos, indevidos ou irregulares do espaço público e do espaço de terceiros: veículos estacionados em locais proibidos, uso de equipamentos públicos para fins diversos do previsto, apropriação de terrenos de terceiros; por fim, as pequenas desordens causadas pelo mau uso, por obstruções ou por falta de manutenção por parte dos responsáveis pelos serviços municipais: calçadas e bancos quebrados, placas e lixeiras inutilizadas, fechamentos de acessos, dentre outros. A Figura 3 traz algumas dessas situações.

Figura 3 – Pequenas Desordens, 2011-2015



Fonte: RAMPIN, Priscila. Pequenas Desordens, fotografia (2013-atual), Registros realizados durante as ações de regisração. Crédito da imagem à autora.

Tamanha é a miudeza desses elementos buscados na cidade que se pressupõe uma relação direta entre mim e o contexto, sendo a caminhada o recurso apropriado para a tarefa. Uma vez estabelecido o objeto da busca, a deambulação segue com tal propósito. Na maioria das vezes, ela ocorre planejadamente, assumindo apresentação mais encenada; em outras ocasiões, a observação se dá de maneira mais ligeira, intercalada à rotina diária.

Descubro o trabalho, seus encaminhamentos e direções concomitantemente ao desenrolar da pesquisa exploratória, acreditando na indicação metodológica de Sandra Rey (2002) de que a prática e a pesquisa crescem juntas. É durante a trajetória da *obra se fazendo*, explica a artista, que a pesquisa — teórica e prática — em poéticas visuais se constitui. As ideias, procedimentos e significados estão sempre em formação e deslocamento. É, portanto, ainda segundo Rey, na conjunção do pensamento estruturado, da intuição e do acaso que a pesquisa se desenvolve.

Esse trabalho emprega, então, uma sucessão de etapas responsáveis pela construção do seu significado e do próprio objeto da pesquisa assumindo, para tanto, uma configuração prospectiva e experimental ao apoderar-se da realidade para descobri-la, adaptando o trabalho artístico a ela (ARDENNE, 2002).

No transcorrer de percursos, trajetos e viagens voluntárias e assimétricas, pretendeu-se atender à problematização — a contar da prospecção, observação e documentação — das pequenas desordens, de modo a constituir registros e conhecimento do objeto da pesquisa, além de propor ações artísticas que destacassem as pequenas desordens nos (e dos) seus cenários.

Englobam as ações, a invenção do Instituto de Pequenas Desordens⁵ e, por conseguinte, a sistematização de procedimentos que validam a existência institucional: a adoção da personagem da observadora que uniformizada e munida de câmera fotográfica e da ficha de observação, empreende a regisração das pequenas desordens da cidade; a criação de uma logomarca; anúncios em jornal; impressos; o aluguel temporário de um espaço físico

⁵ Inicialmente, foi adotado o nome de “Instituto de observação de pequenas desordens” e, posteriormente, à banca de qualificação, a referência à observação foi suprimida, visando garantir amplitude de atuação do Instituto e não limitá-lo à função de observar. Tal alteração condiz com o atual formato do trabalho, que preza pela hibridação de narrativas; ficcional e documental.

comercial para abrigar as instalações do Instituto, conforme apresenta-se na Figura 4, dentre outras atividades.

Figura 4 – “Instituto de Pequenas Desordens”, 2014



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, Instalação realizada em Uberlândia (2014). Crédito da imagem à autora.

Nesse momento e diferentemente de *Paisagens do lixo*, a aposta na captura, deslocamento e circulação da imagem é disfarçada, congrega aspectos ficcionais que cumprem a tarefa de contar a história da realidade das pequenas desordens sem que pese uma exposição passiva do arquivo. Os aparatos e meios utilizados para a formação do Instituto, bem como as interações estabelecidas antes e durante a instalação física e durante a ação da personagem (a

observadora), apresentados na Figura 5, garantem verossimilidade com as situações encontradas no ambiente empresarial real.

Figura 5 – Registro em Buenos Aires, 2015



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Pequenas Desordens*, fotografia (2013-atual), Registro realizado durante as ações de Observação, Buenos Aires (2015). Crédito da imagem à autora.

Ao longo do período do mestrado, o Instituto passou a conciliar várias ações que o instrumentalizam e que nutrem a um único trabalho. Sua característica é “aditiva” (HILL, 2001, p. 83), por isso está em contínuo desenvolvimento.

Peter Hill é artista e pesquisador na Universidade de Melbourne, Austrália, tendo defendido sua tese de PhD sobre as ficções visuais na arte contemporânea no período que compreende a década de 1980 até o ano 2000. Da pesquisa deriva um levantamento de artistas visuais que criaram situações ficcionais além de teóricos que versam sobre o tema, especialmente interessados nas artes visuais.

Similarmente, os artistas utilizaram elaboradas estruturas visuais e ficcionais cujo objetivo consistia em conferir maior verossimilhança aos seus objetos e teses. A essas estruturas Hill

deu o nome de *Superficcions*, distinguindo-as das ficções cinematográficas e literárias (HILL, 2001).

Res Ingold, um dos artistas listados na exegese, é CEO⁶ da inventada Ingold Airlines (Figura 6), uma companhia aérea que se vale primordialmente da comunicação visual para simular uma existência real.

Figura 6 – “Ingold Airlines” de Res Ingold



Fonte: INGOLD, Res. *Ingold Airlines*, Instalação para a exposição *Up in the Sky*, 2001, curadoria de Dolores Denaro. Disponível em: <http://www.ingolduniversal.com/?page_id=165>. Acesso em: 21 nov. 2015.

À exemplo da Ingold Airlines, Peter Hill desenvolve um corpo de ações para investigar como tais estruturas ficcionais foram introduzidas ou legitimadas pela arte. A sua superfície também englobaria instalações físicas, objetos e narrativas textuais e não só ocupou os espaços da arte (museus, galerias, feiras de arte e revistas especializadas), mas transitou pelos circuitos adjacentes a ela (*mailing list*, palestras e conferências ou pela internet) (Figura 7).

A combinatória de situações, imagens e textos ficcionais o levaram a fabular um museu, uma feira de arte, *press releases* sobre artistas ou obras inexistentes e a proferir palestras sobre o

⁶ Sigla inglesa, mundialmente reconhecida no mundo dos negócios, para *Chief Executive Officer*, diretor executivo em português.

tema. Cada uma dessas operações reforçaria ou reciclaria a ideia da anterior, sempre adicionando elementos e estruturas.

A formulação desses dois trabalhos, o modo como são operacionalizados e as intenções desses artistas, viriam a ressoar nas atividades prático-artísticas desenvolvidas no curso da pesquisa apresentada nesta dissertação.

A partir do momento em que o presente trabalho ampara-se na trama de uma empresa como suporte para a arte, as ações que se sucederam reverberaram tal ideia.

Figura 7 – “*Museum of Contemporary Ideas*” de Peter Hill



Fonte: HILL, Peter. *Museum of Contemporary Ideas*, detalhe da instalação. 13ª Bienal de Sidney, (*The World May Be*) *Fantastic*, 2002 Sidney, Austrália, Curadoria: Richard Grayson. Disponível em: <<http://www.superfictions.com>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

Fundado no segundo semestre de 2014, o Instituto de Pequenas Desordens completa, nesse momento, pouco mais de um ano de atuação.

Pioneiro em seu ramo, a empresa conta com mais de 5000 registros de “pequenas desordens” do Brasil e do exterior, incluindo cidades dos Estados Unidos, França, Itália e Argentina.

O Instituto, em nome de sua diretora e fundadora, convida você a conhecer um pouco mais sobre a história desta jovem empresa brasileira

Nossa MISSÃO

Existimos para mostrar que as nossas cidades são maleáveis, personalizáveis. Que sua arquitetura é disponível e flexível, que as fronteiras são, subjetivamente, mais próximas do que imaginamos. Que nós, seus cidadãos, a formulamos de maneira poética.

PARTE I

INSTITUTO DE PEQUENAS DESORDENS

Capítulo 1 – Preâmbulo: considerações que antecederam a concepção da ficção empresarial⁷

Observo a cidade. Busco uma versão específica desse lugar que compartilhamos: o cotidiano em pequenas escalas, os modos de uso, os resquícios de uma atuação urbana, o que sobrou, o que foi esquecido, largado ou colocado nas vias públicas.

O registro fotográfico, o sonoro, além das anotações, mapas, documentos e elementos coletados, têm funções variadas durante a realização deste trabalho e desempenham um papel determinante em seu resultado. Eles alimentam as ações, ademais de servirem à minha própria rememoração e apreensão dos eventos.

As atribuições dos registros têm se alterado em minhas produções, ao longo do tempo, situação que atribuo ao próprio desenvolvimento e amadurecimento dos trabalhos. Citado anteriormente, “Cartão postal: paisagens do lixo e do esgoto”, proposição que antecede o atual “pequenas desordens”, por exemplo, originara de minha investida por áreas usadas para descartes inadequados de lixo urbano. Naquele momento, a fotografia desses locais resultou na distribuição de cartões-postais insólitos, cujas cenas conflitavam com a noção do belo.

O registro prestava-se, portanto, ao oferecimento e à circulação daquele cenário, assim como à comunicação de uma mensagem contida naquela fotografia. Nessa perspectiva, novos direcionamentos surgem à medida que o arquivo imagético passa a mesclar a aspereza e a objetividade da paisagem do lixo com cenas de um urbano banal e excessivamente fragmentado, contando, assim, uma história que é, muitas vezes, instável, pois é submetida ao julgamento de quem olha para essa paisagem.

Operar o deslocamento de uma cena capturada para os postais pareceu-me suficiente na ocasião, devido à singularidade das imagens de “paisagens do lixo”. A circulação dos impressos por meio da distribuição ou das “infiltrações” subversivas (Figura 8), em livrarias e bancas de revista ou em displays publicitários comumente instalados em bares, restaurantes e

⁷ Este capítulo traz uma compilação dos textos de minha autoria. O original **Estratégias ficcionais como mediação de um modo de ver o mundo: as ações artísticas de “Pequenas Desordens”** (RAMPIN, 2015b) foi produzido para o III Seminário do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem “Fotografia: narrativas e fabulações”, Museu Universitário de Arte, Uberlândia, 2015, e o artigo **Pequenas Desordens: registros iniciais e sua potência sensível** (RAMPIN, 2014b) foi publicado nos Anais do 23º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Belo Horizonte, 2014.

hotéis faz desses elementos espaços expositivos que solicitam do ‘público’ um posicionamento: afinal, o trajeto desse impresso será determinado por ele.

Figura 8 – “Paisagens do lixo”, infiltração



Fonte: RAMPIN, Priscila. Ação de Infiltração de “Paisagens do lixo”, Livraria Laselva, Aeroporto de Confins, out. 2014. Crédito da imagem à autora.

O “destino das imagens”⁸ das “pequenas desordens” seria outro. Na ânsia por compreender o potencial afetivo da visualidade do referido bazar de imagens, de recorte trivial e mundano, pesquiso as abordagens de Rancière (2001) acerca do interesse dos artistas contemporâneos pelas imagens representativas do real.

Jacques Rancière (2001) já apontava, mesmo que criticamente, para a função atribuída pelo artista à fotografia de registro, a qual, em lugar de ser tomada como obra, serve à leitura do mundo. Ao abandonar as metáforas e ceder lugar para as próprias coisas do mundo, explica o autor, o artista operaria, apenas, a transladação de um elemento com vistas à apresentação

⁸ Referência ao título do artigo e do livro de Jacques Rancière, “O Destino das Imagens”, o primeiro publicado no Caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo em 2001 e o segundo lançado pela editora Contraponto em 2012.

artística, na expectativa de que, assim, esses elementos se tornassem “instrumentos críticos” (2001, p. 16). A superabundância e a banalização dessas imagens e dos próprios elementos do real reposicionados pelo artista, em vez de atraírem pela radicalidade, tenderiam “[...] a um certo minimalismo” (op. cit., 2001, p. 16).

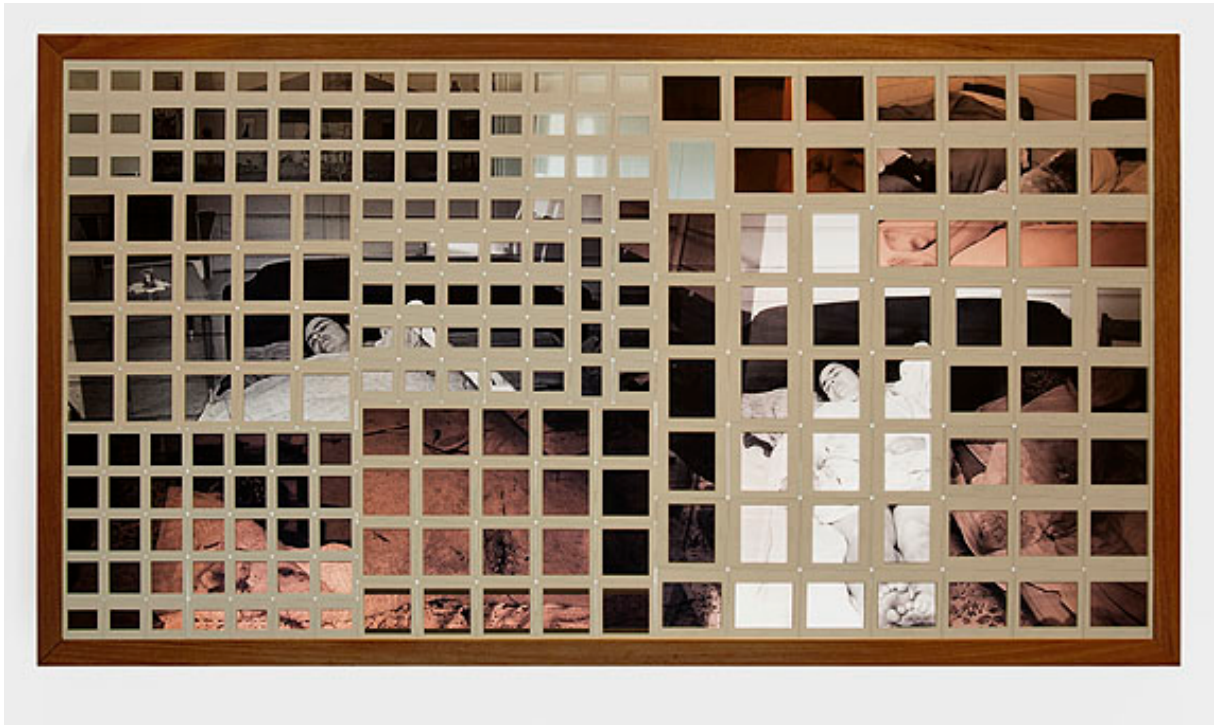
Por um tempo, entretanto, considerei que a reexposição dos registros das “pequenas desordens” pudesse, por si só, revelar a indiferença com a qual olhamos o mundo. E, com isso, renegar as teorias totalizantes, que afirmam a cidade contemporânea como sendo automatizada, não convidativa aos intercâmbios, às trocas e ao próprio uso.

Hal Foster (2014) e Karl Erik Schollhammer (2013) contribuíram com esse raciocínio, pois ambos identificam interesse generalizado pela realidade da experiência comum, o que aponta para os efeitos afetivos e perceptivos da mirada dessa realidade.

Quando o livro “The return of the real” é lançado em 1996, Hal Foster apresenta outra abordagem da representação do real pela arte. Suas análises assinalam para o que ele denomina realismo “traumático”, em que as obras procuram causar efeitos negativos e extremos com base em exposição de eventos cruéis, violentos ou repulsivos. Desde essa perspectiva, Schollhammer (2013, p. 166) reafirma uma paixão pelo real que acomete todas as artes, em que estariam os “[...] aspectos documentais, performáticos, relacionais e indiciais em concorrência direta e frequentemente promíscua com a demanda maciça de realidade na cultura midiática”.

Em “Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo”, Schollhammer (2013) identifica o interesse dos artistas e escritores pelas cenas de delito e tragédia. Na série Apagamentos (2004-2005) (Figura 9) da artista Rosangela Rennó, citada pelo autor, uma montagem de imagens apropriadas de técnicos legistas, os objetos são como pistas, evidências ou provas de um evento (o crime) já encerrado.

Figura 9 – “Série Apagamentos 2” de Rosângela Rennó



Fonte: RENNÓ, Rosângela. *Apagamentos 2*, 2005 (detalhe). Slides caixa de luz de madeira e acrílico 75 x 135 x 15 cm. Coleção Américo Marques, Lisboa. Foto: Thiago Barros. Disponível em: <<http://www.photography-now.com/artist/rosangela-renno>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

Pelo prisma da fruição artística de conteúdos controversos — as cenas de crime como objeto de juízo estético —, considere possível identificar efeitos de ordem sensível no arquivo das “pequenas desordens”. De igual modo, este pode ser visto como pista e evidência, nesse caso, de uma atuação subjetiva, porém, de fato, menos chocante do que as primeiras!

No entanto, ao contrário das imagens de “Apagamentos 2”, que apresentam as marcas da ausência de um evento que não mais ocorrerá, nas “pequenas desordens” perdura a impressão da repetição em quase igual ordem ou situação. Os múltiplos e ínfimos usos da rua parecem estar de acordo com o desejo dos usuários, como também sustenta Maffesoli (2001, p. 107, grifo meu): “o comer, o vestir, a apropriação do espaço são compostos de sonhos, estetismo, instrumentalidade, prosaísmo e magia”. Aproximo-as — as “pequenas desordens” e as imagens de “Apagamentos” —, na quase impossibilidade de se identificar “quem fez isso” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.19), o que revela os sinais da ausência do ator, do cidadão (ou do criminoso).

A paisagem habitual e desprezível da cidade não exerce o mesmo fascínio das cenas de crime e dos encontros trágicos, pois estas dialogam com o enigma humano. Mas o olhar empenhado

possibilita que, no irrelevante, sejam notadas as curiosidades, a criatividade e as facetas da conduta humana que deixam suas pistas no espaço público.

O praticante das “pequenas desordens” age quase tão misteriosamente quanto o criminoso, pois poucas vezes é surpreendido pregando seus cartazes (Figura 10) ou abandonando cuidadosamente um copinho usado em uma grade residencial. A mim cabe, portanto, agir como um técnico legista, procurar sinais, índices, provas e, quem sabe, relevar tais atos dissimulados da atuação humana.

Figura 10 – “Pequenas Desordens”, registros



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Pequenas Desordens*, fotografia (2013-atual), Registros realizados durante as ações de Observação. Crédito da imagem à autora.

Ao considerar uma exposição do arquivo imagético das pequenas desordens, o desafio consiste em explorar sua construção simbólica e torná-las notáveis por seu viés criativo e “[...] não como um receptáculo passivo de fatos históricos” (ROSENGARTEN, 2013, p. 31).

A exibição das imagens forenses de Rennó não exploram a violência crua e, talvez, por um contraste entre os registros pacíficos e os acontecimentos reais aos quais os registros se referem, surge o dado que afeta quem os vê. Diz assim Luciano Vinhosa (2013, p. 292): “a fotografia como arte, por alçar voo poético, transcende aos parâmetros da racionalidade ao qual se destinava originalmente, estabelecendo uma outra ordem de sentidos que naufraga toda objetividade da descrição”.

Capturar e mostrar as fotografias do trivial da cidade é como revisar o que já foi visto infinitas vezes por cada um de nós, porém ao retirá-lo da cena original, que lhe confere uma quase invisibilidade, é, por assim dizer, torná-lo incomum.

Suponho que é no contato com as imagens das “pequenas desordens” que o observador cria suas próprias narrativas e, eventualmente, se torna a personagem da cena vista. Apesar disso, tal efeito não seria atingível enquanto o sensível do trabalho não estivesse centrado no conteúdo da ideia, mas, ao contrário, na mera apresentação da imagem.

Ocupar-me com o apelo que a exibição desse arquivo teria aos olhos do observador — ou seja, com o “como” mostrar — facilitou-me a organização do trabalho enquanto um programa de ações aproximando-o ao formato empresarial.

Em oposição à característica enciclopédica, como quer Rancière (2001), e também informativa que certas exposições sobre o cotidiano teriam explorado, concebo a estrutura ficcional para conferir uma apresentação mais lúdica e mais preenchida de humor.

A primeira instalação física e temporária do Instituto de Pequenas Desordens ocorreu em novembro de 2014, acolhendo, definitivamente, o formato empresarial. Em meio ao comércio geral, ocupou um imóvel comercial adequado para camuflá-lo, situado no centro da cidade mineira de Uberlândia (Figura 11, 12 e 13). O Instituto ficcional cumpre a função de expor fisicamente o arquivo — o “como” mostrar discutido, anteriormente, nesse texto — sem depender da institucionalização do trabalho no sistema da arte.

Capítulo 2 – Inauguração da “Unidade Uberlândia”

Figura 11 – “Instituto de Pequenas Desordens”, instalação



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, instalação em região central da cidade de Uberlândia, MG, 2014. Crédito da imagem à autora.

Figura 12 – “Instituto de Pequenas Desordens”, 2014, adaptação de imóvel



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, 2014 Registros realizados durante a adaptação de imóvel comercial alugado para a instalação. Crédito da imagem à autora.

Figura 13 – “Instituto de Pequenas Desordens”, 2014, registros



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, 2014 Registros realizados durante a adaptação de imóvel comercial alugado para a instalação. Crédito da imagem à autora.

Os aparatos e meios utilizados nos preparativos para a abertura do Instituto, bem como as interações incorporadas antes e durante a instalação física, procuravam sustentar a verossimilhança com as situações comerciais reais.

Outra instalação ocorreu em agosto de 2015 na cidade de Buenos Aires, acolhido por um programa de residência artística. Na ocasião, o trabalho ocupou uma sala expositiva de um espaço cultural. Surgem, assim, novos desafios e com eles uma outra opção de apresentação pois, nesse caso, não era possível dissimular a arte num contexto secular. Estar em uma instituição destinada a acolher projetos artísticos não invalidou a experiência, opostamente, optou-se por evidenciar traços esdrúxulos, absurdos e inúteis, explicados à adiante.

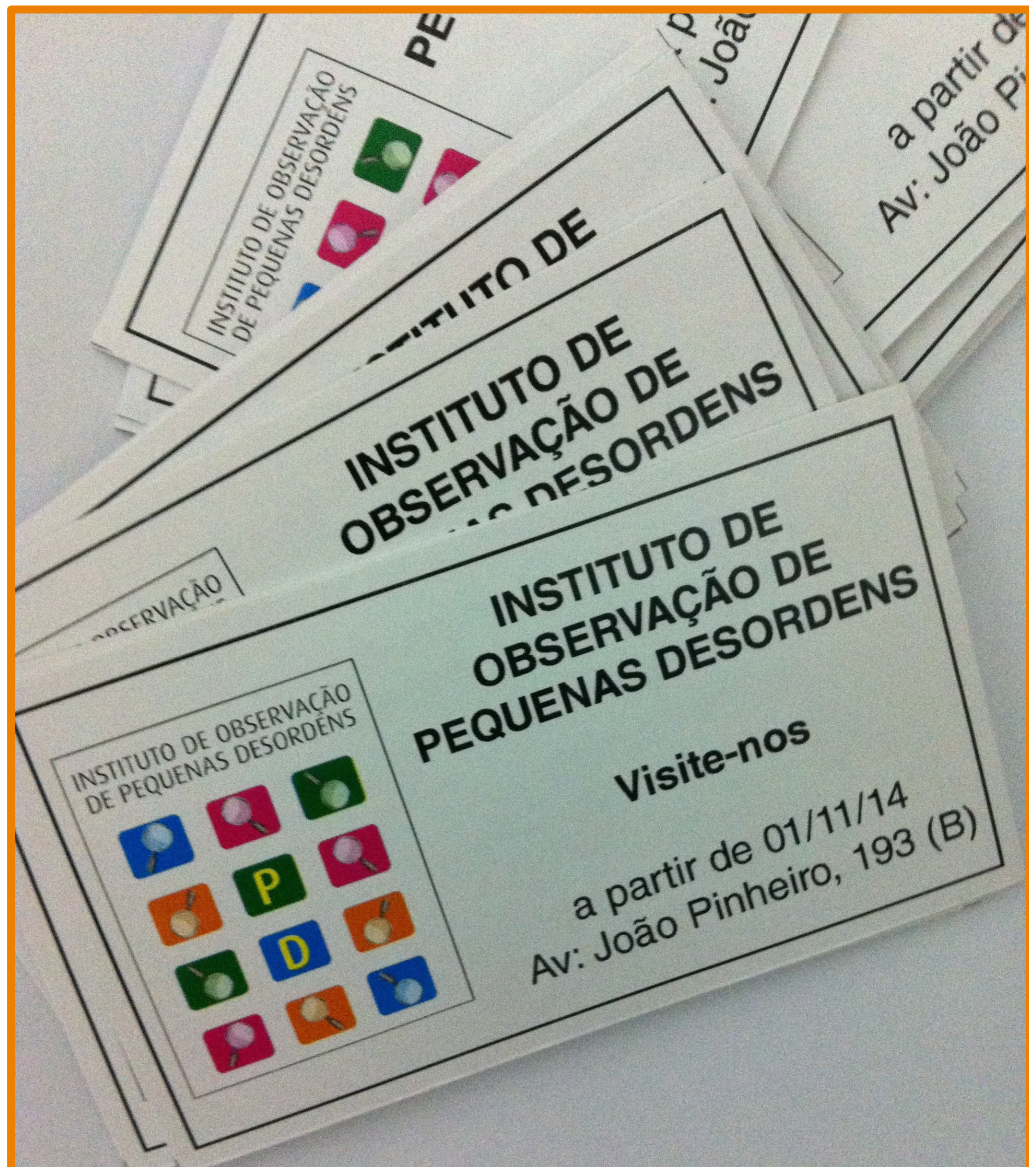
No decorrer do mês da primeira instalação, quatro colaboradores — amigos artistas — uniformizados e identificados como membros da equipe do Instituto se revezavam no local. Em anúncios (Figura 14 e 15) em jornal da cidade circulava um convite à sociedade para a visita às instalações.

Figura 14 – Anúncio de inauguração do Instituto, Jornal Gazeta de Uberlândia



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens (2013 - atual)*, Anúncio de inauguração do Instituto, *Jornal Gazeta de Uberlândia*, ano XI, n. 511, p. 07, 2014 (canto inferior direito). Crédito da imagem à autora.

Figura 15 – Convite para inauguração da unidade física, 2014



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens (2013 - atual)*. Convite para inauguração da unidade física (2014). Crédito da imagem à autora.

Ao final do período, 139 pessoas passaram pelo Instituto, a maioria em visita espontânea. Eram pedestres e clientes do comércio local, que, movidos pela curiosidade, adentravam o estabelecimento. Um “público” sobre o qual e para o qual a pesquisa se dá e que, certamente, não seria cativado se o formato da “exposição” fosse outro.

Os colaboradores⁹ (Figura 16) não tinham um *script* de atuação rigoroso. Juntos, conversamos acerca das possibilidades de diálogos que eventualmente surgiriam e concordamos em não

⁹ Felipe Menegheti, Glória Maria Bezerra, Suellen Vilela e Reyla Vilela eram, naquele momento, estudantes do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Convidei-os à participar da instalação como se

indicar que se tratava de uma pesquisa artística — exceção foi feita para outros artistas e colegas, que já tinham informações sobre o trabalho.

O disfarce dependeu de um conjunto de elementos: do imóvel e do letreiro; da comunicação visual que implicava o uso do uniforme, dos cartões e dos crachás; dos anúncios de jornal e *folders*; dos “funcionários” uniformizados e aptos a oferecer informações sobre os serviços do Instituto; e, por fim, da relação com os visitantes (Figura 17).

Figura 16 – ‘Colaboradores’: colegas uniformizados como funcionários do Instituto



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens (2013 - atual)*, Colegas uniformizados como funcionários do Instituto, 2014. Crédito da imagem à autora.

fossem colaboradores do Instituto de Pequenas Desordens. Suas atividades incluíam receber e orientar a visita durante turnos de 4 horas, de modo que a instalação funcionasse durante todo o expediente comercial.

Figura 17 – ‘Colaboradora’ recepcionando os visitantes

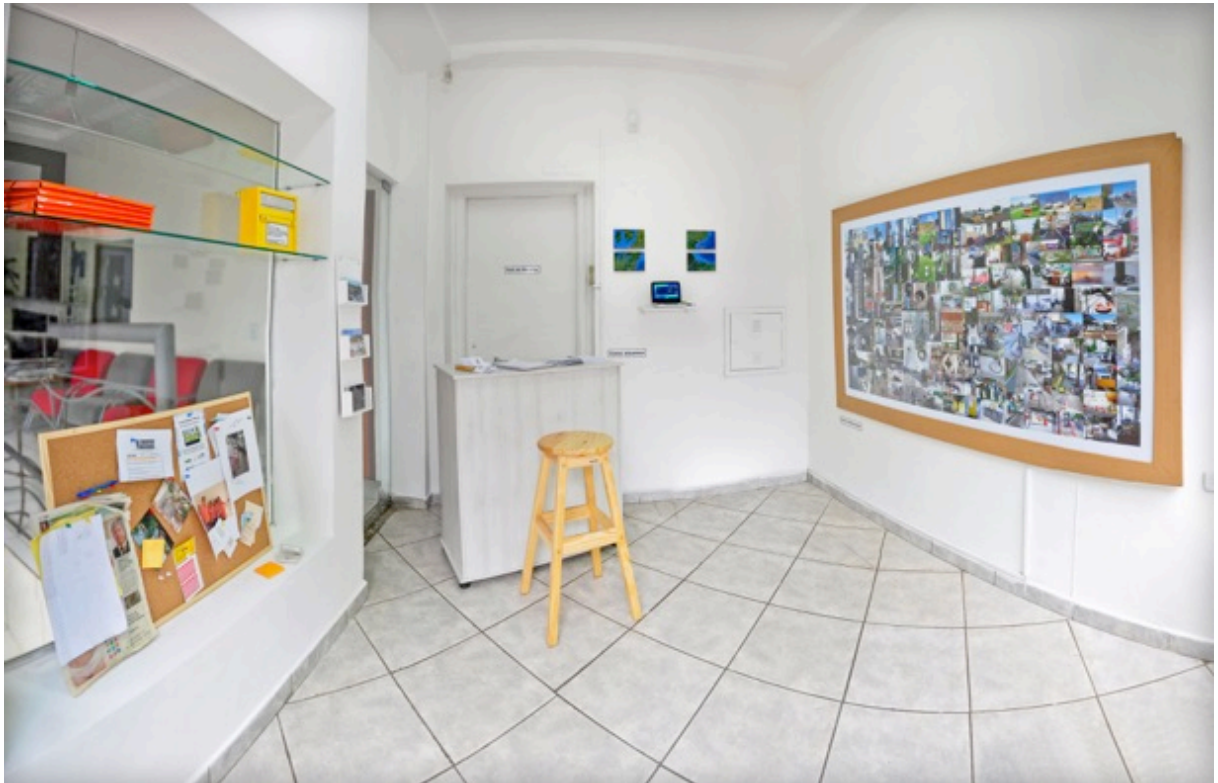


Fonte: RAMPIN, Priscila. *Pequenas Desordens*, fotografia (2013-atual), Colaboradora recepcionando os visitantes, 2014. Crédito da imagem à autora.

A Figura 18 apresenta a disposição interna da “empresa”. Para dar ênfase ao ilusório ambiente empresarial, os objetos instalados apresentavam indicações que ressaltavam o escopo de atividades do Instituto. Em vez de trazer uma etiqueta de padrão expositivo, o painel com uma compilação de “pequenas desordens” continha, logo abaixo, a indicação “Nossas Observações”. Um *slideshow* com o registro das observações encarregava-se de mostrar “Como atuamos” e, junto a ele, mapas localizavam as cidades nas quais o levantamento das PDs havia sido feito.

Primeiramente, o visitante era conduzido a ver o painel e, na sequência, o *foto-slide*, para, assim, compreender como a “observação” era executada, por intermédio das imagens que mostravam a “observadora” em cena.

Figura 18 – “Instituto de pequenas desordens”, panorâmica da disposição interna.



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, Instalação, 2014. Panorâmica da disposição interna. Foto de Eduardo Simioni. Fonte: Arquivo pessoal.

“Nossas observações”, painel com cerca de 120 fotografias e com dimensão total de 1,10m por 2,0m, revisita a estilística dos antiquados quadros ainda hoje encontrados em recepções de algumas empresas. É de praxe que tenham grande tamanho e, costumeiramente, ocupam a vista com um mapa aéreo da cidade ou da própria empresa, ou ainda com uma paisagem idílica.

No caso do *grid* de fotos feito para a instalação (Figura 19) este encarregava-se de apresentar um apanhado visual-conceitual das “pequenas desordens”, informando ao visitante do escopo de atuação da empresa. A aparente objetividade desse elemento revestia de uma ideia de autenticidade toda a instalação pois, com o “Como atuamos”, mantinham o vínculo com a realidade.

Figura 19 – “Nossas Observações” (detalhe), 2014



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Nossas Observações* (detalhe), 2014. Crédito da imagem à autora.

Esse dispositivo imagético requereu vários retornos ao arquivo fotográfico antes de ser impresso. A memória *hardware* carrega as séries dos variados e por mim conhecidos temas das PDs, apesar disso, nesse mesmo conjunto de imagens estão referentes já quase esquecidos. O artista José Maças Carvalho (2014) explica a dupla tensão a que está susceptível o acúmulo de imagens, gesto característico do nosso tempo digital, virtual e de câmera sempre à mão: à fotografia está incutido um discurso aberto, porvir e, do mesmo modo, um apagamento gradativo da recordação do que ela registra.

Dito de outro modo, o arquivo prevê um lugar de guarda equivocadamente associado à fixação ou à estabilização da informação, seja esta de qualquer natureza (CARVALHO, 2014). Sucede o contrário, o arquivo estará sempre ameaçado pelo esquecimento e alterado pela emersão de várias narrativas que extrapolam o próprio documento.

Retornar ao arquivo das PDs é “auto narrar” a cena vista outra vez; é refazer o discurso, outrossim, criar novos. Selecionar para mostrar implica, ainda, abstrair.

Se, como registra o artista, “[...] a fotografia institui sempre uma parcelarização do ver [...]” (Ibid, p.33), torna-se impossível passar a mensagem que ela carrega em sua totalidade, por isso fazia sentido para mim usar tal impossibilidade e montar o painel usando critérios incoerentes.

“[...] O mundo é justamente aquilo que não se pode colecionar [...] o mundo, enquanto totalidade, é inimaginável, impossível de reduzir a uma única imagem [...]” (Ibidem, p. 33). A composição em excesso de “nossas observações” é uma tentativa inócua de juntar os estilhaços até formar algum todo; de massificar, ao mesmo tempo dispersar.

Para uma primeira escolha de vizinhança entre as imagens, separei-as por tema ou classificação, seguidas de outras circunstâncias como: imagens que tinham céu ou árvore ou qualquer outro elemento como cor e composição, estas que, por vezes, acabaram alterando a vizinhança inicial.

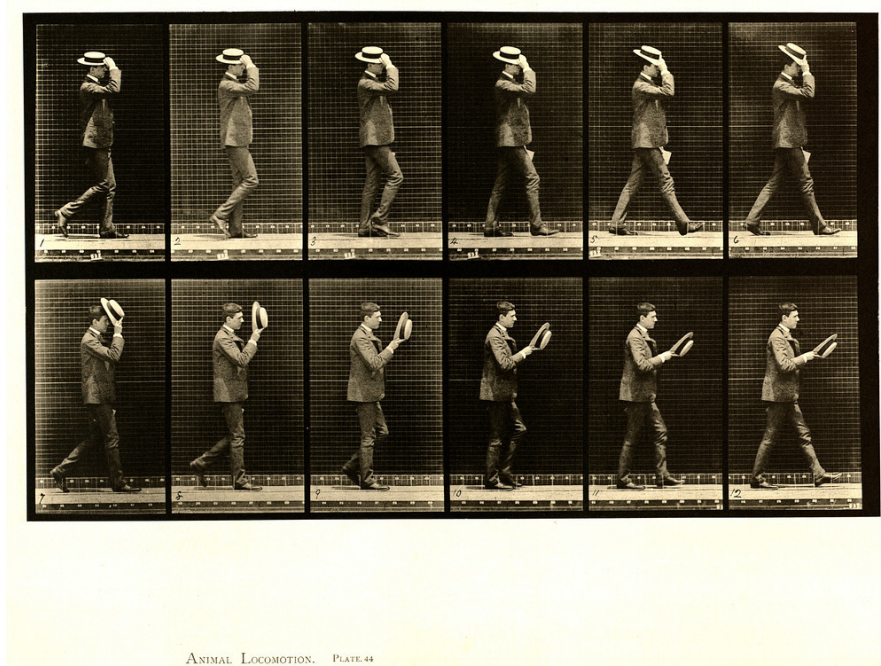
“Nossas observações” vibra incerto entre a aparência informativa e sistematizada cujo formato de *grid* filia-se e o caos da desordem visual ocasionado pela mistura dos temas e quantidade de imagens.

No artigo de Rosalind Krauss (1979), intitulado *Grids*, um apanhado sobre o uso dessa estrutura visual pelos artistas do século XIX e do início do século XX demonstra a inconstância do seu propósito: ora em clara citação da ciência ora como um refúgio para as pulsões do espírito. Porém, em ambos os casos, diz Krauss, os *grids* serviram a uma rejeição da história contada, da narrativa sequencial. Relaciona-se, especialmente, à obra de Eadward Muybridge que com intento investigativo definido, contribuiu para esclarecer a sequência de gestos que sugerem o movimento.

Em “A Meter of Meadow” (1995) (Figura 20), o artista americano Mark Dion (1961) serve-se da mesma visualidade para exibir suas coleções de matérias-primas removidas do ambiente natural, como se vê no conjunto de fotografias que integra a instalação. Em constante uso de métodos arqueológicos, influenciados pela subjetividade do artista, Dion indaga a construção e transmissão do conhecimento científico sobre a natureza.

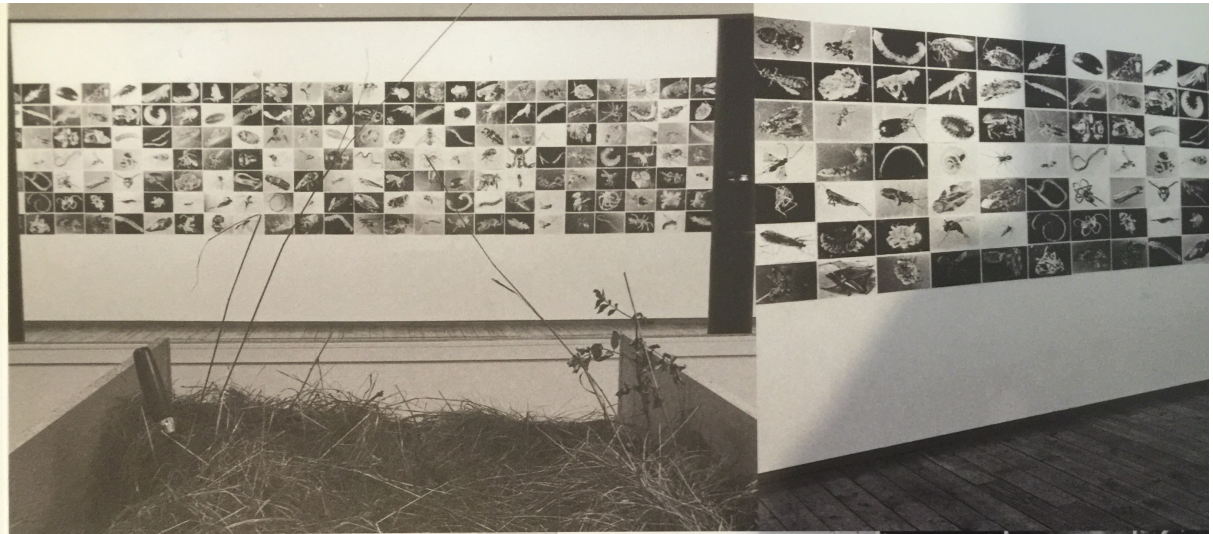
E para além da imagem que Muybridge e Dion colocam em oferecimento, ambos os trabalhos remetem a uma investigação de prazo estendido e uma operacionalização do trabalho que é, ela própria a obra.

Figura 20 – “Animal locomotion” de Muybridge



Fonte: MUYBRIDGE, E. *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements* (série), vol. VII, plate 44, 1887. Disponível em: <<http://www.muybridge.org/Other/Animal-Lo-motion-Vol-7/>>. Acesso em: 03 dez. 2015.

Figura 21 – “A meter of Meadow” de Mark Dion



Fonte: DION, M. *A meter of Meadow*, Instalação, (1995), FRI-ART Centre d'Art Contemporain, Suíça. CORRIN, Lisa G (editor). *Mark Dion*. Phaidon Press, 1997, p. 24.

Com “Nossas Observações” pretendi tirar partido desse código visual das investigações científicas, mas sem a intenção de um experimento formal. É apenas a forma visual do *grid* que interessou ao trabalho: sua função deveria restringir-se a reger a ficção empresarial, servindo como o dado visual que confere alguma probabilidade de verdade ao trabalho: era sugerido um labor desenvolvido no decorrer de um tempo prolongado, já que as imagens mostravam situações, localidades e prazos distintos; o agrupamento por categorias de “pequenas desordens”, considerando as intrusões do ordenamento explicadas logo acima, ao mesmo instante em que as conceituava também possibilitava questionamentos, uma leitura própria por parte do observador:

o que é para ele uma pequena desordem? Será que o visitante enxergaria o mundo feito o Instituto?

Um dos colaboradores que integrou a equipe da instalação do Instituto, Felipe Meneguetti, conta que, para ele, ficava evidente quando um visitante era afetado por determinada imagem, mais do que por outras. A produção e descarte de lixo, por exemplo, tinham a responsabilidade do ato atribuída a terceiros, de modo que o interlocutor, raramente, se via como agente do problema.

Situações como a prática popular de trancar cadeados em uma ponte pedonal em Paris, por outro lado, foram interpretadas como um “aspecto cultural” pouco filiado à ideia de desordem.

Novamente citando a obra *Apagamentos 2*, de Rosângela Rennó, afirma-se o oferecimento ao observador da “possibilidade de uma reconstrução ficcional” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 18). A apropriação de fotografias dos arquivos policiais foi montada num outro modo de apresentação (*grid*) que, desvinculadas da sua função original, consistiam em — servir ao esclarecimento dos crimes —, as fotos perdem tal utilidade, alerta Schollammer (2013). Comunicam, outrossim, a ausência de resposta. O delito verdadeiro já não é presumível. A história “real” se esvai e outra é construída.

Além do conteúdo crítico e político do trabalho de Rennó, bem como a discussão que ele instaura em torno das características da fotografia (revelar, fixar e paradoxalmente a finitude do que ela registra) salienta-se tal flexibilização ou instabilidade narrativa (o que contam tais imagens?) como a característica que o alinha a “Nossas Observações”.

Em ambos também o interesse pela referencialidade ao real. Schollammer (2013) discute a questão do realismo na literatura, lembrando que as “formas literárias que se aproximam da “realidade” da experiência comum”[...] mesmo em “[...] formas híbridas de ficção e não ficção ampliam as manifestações dessa fome de realidade” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 155).

Não seria a retomada do real pela literatura, que o autor verifica nas obras a partir da década de 1970 e no presente raciocínio estendido às artes visuais, apenas, uma representação mimética, mas sim uma citação irônica, paródica que combina representação e não representação. Na contramão da abstração e da pura mimese, tal arte seria capaz de “[...]intervir na realidade receptiva e agenciar experiências perceptivas, afetivas, performáticas que se tornam reais.” (Ibidem, p. 156).

Com essa análise, Schollammer (2013, p. 172) propõe a ideia do realismo afetivo. Com ela, “[...] a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente [...]”. Embora a referida proposta conceitual seja embasada no efeito causado pelas obras cujo apelo ao trágico seriam exacerbados, é justamente tal qualidade de afetar ao ponto de envolver o observador em uma dada situação, que é pretendida com o trabalho do “Instituto de Pequenas Desordens”.

O slideshow “Como atuamos” (2014, 3”), foi montado com as fotografias feitas em modo automático enquanto eu realizava a ação de observação. Os retratos formam um novo grupo

de imagens, agora com a minha presença. A mesma ideia de serialização das fotos aparente no painel está presente no *slideshow*.

Durante a regisração, ação que contempla os atos de observar e registrar, realizo o trajeto trajando um uniforme composto de jaleco, crachá e capacete de segurança. A ação inclui a identificação da situação ou elemento da “pequena desordem”, a disposição da câmera fotográfica sobre o tripé e seu acionamento em modo automático, seguidos do meu próprio posicionamento dentro do campo de captura da máquina e o preenchimento de uma “ficha de observação”.

O *slideshow* é, paralelamente, um recurso disponível de um programa de edição e exibição de apresentações gráficas e um modo mais dinâmico, bem como de um caráter doméstico de apresentação de fotografias que substitui os antigos álbuns.

Era intencional tal aparência simples, um pouco rudimentar, que tanto os *slides* quanto o painel fotográfico tinham, pois isso servia como um engraçado contraponto ao peso que o substantivo “desordem” predestinadamente carregasse.

Na terceira e última etapa da visita, estavam os impressos “Seja um colaborador”, as “Fichas de observação”, além de um quadro de avisos com os recibos de pagamento reais de despesas do Instituto, rascunhos, anotações e recados (Figura 22).

Em “Seja um colaborador”, impresso de pequeno formato (6cm x 6cm dobrado) e distribuído aos visitantes, fazia-se uma solicitação de ajuda para o Instituto (Figura 23) não monetária, como é comum acontecer com instituições sem fins lucrativos — a esta altura da visita o observador já havia percebido que não havia venda de produtos no local. A ajuda pedida era para que ele registrasse as “suas” PDs, aquelas que lhes eram motivos de indignação ou de curiosidade, as irreverentes e até as irrelevantes.

Figura 22 – Quadro de avisos



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens, Instalação*, 2014, detalhe do quadro de avisos. Foto: Eduardo Simioni, arquivo pessoal.

Figura 23 – “Seja um Colaborador” e “Ficha de Observação”, 2014



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, , Instalação, 2014, detalhe do impresso *Seja um Colaborador* e *Ficha de Observação*. Foto: Sabrina Rampin, arquivo pessoal.

Os visitantes eram, ainda, estimulados a levar consigo ou enviar a alguém cartões-postais das “paisagens do lixo”, bastando, para isso, preencher os dados do destinatário e depositar em uma caixa de correio disponível na instalação, para posterior postagem (Figura 24).

Figura 24 – Detalhe de “Paisagens do Lixo”



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens*, Instalação, 2014 , detalhe de *Paisagens do Lixo*. Foto: Eduardo Simioni, arquivo pessoal.

Ademais, os componentes do Instituto contam com a marca, representada graficamente pela logo. Ela é o elemento principal da identidade visual dos demais produtos; a cor laranja, o símbolo da lupa e as letras P e D estão em alguns dos impressos produzidos.

2.1 O formato empresa: processo e procedimentos

O eixo deste trabalho artístico é a observação; com base nela, apoiam-se outras sub-ações pormenorizadas ao longo do texto. A origem do Instituto decorre, assim, das circunstâncias que a pesquisa impôs.

Vale lembrar que o anteprojeto submetido ao mestrado não previa, com rigor, nenhuma estrutura ou metodologia de ação. Ao contrário, as respostas e conduções se deram consoante às demandas.

Desde a observação, sistematizei três outras atividades, representadas na imagem abaixo (Figura 25) desempenhadas pelo Instituto: a regisração, a infiltração e a divulgação compreendidas como o modo operatório do trabalho. Tais ações podem depender umas das outras, mesclar-se ou ser realizadas independentemente; porém, estão sempre vinculadas a observação.

Figura 25 – Organograma de operações (2015)

Instituto de Pequenas Desordens Organograma de operações



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Organograma de operações* (2015).

O objetivo do programa é, primordialmente, desnaturalizar os eventos, situações e elementos rarefeitos, produzidos pelos indivíduos e capturados durante as observações caminhantes, para tentar compreendê-los como frutos de práticas de uso das ruas, além de como instauradores de uma dinâmica criativa e relacional, já que seus efeitos ou mensagens podem ser sentidos, vistos ou recebidos por outros indivíduos.

A observação é dependente das caminhadas; entretanto, tendo o compromisso deste trabalho sempre presente, as miradas para os usos e hábitos compartilhados na cidade ocorrem, outrossim, no desempenho da rotina diária, em momentos fugidios e rápidos, em que uma cena ou um evento sequestram a minha atenção.

A circunstância do andar pela cidade associa-se a muitos grupos formados por intelectuais e artistas — dentre eles os vinculados ao Dadaísmo, ao Surrealismo, ao Situacionismo, ao Minimalismo e à *Land Art*, assim como a grupos como os Stalkers — que usaram o ato de caminhar para compreender a cidade física e sensorialmente.

Se os primeiros embrenharam-se criticamente pela urbe, os italianos do Stalkers procuraram construir novas paisagens contemplando os arredores menos conhecidos. Às margens dos centros, nas zonas fronteiriças, nos lotes vagos procuravam por possibilidades, por descobertas, por alguma ocupação. Francesco Careri, um dos fundadores do grupo afirma que é o “aqui e o agora” a Nova Babilônia dos situacionistas, — localizada exatamente nas margens, nas sobras e sombras (CARERI, 2014).

Ben Jacks, professor de arquitetura da Universidade de Miami, descreve no texto *Reimagining Walking: Four Practices* as vantagens do andar pela urbe, as quais percebo quando realizo tal ação: “[...] a caminhada é uma ação subversiva que nos permite sentir fisicamente as conexões com o ambiente” (JACKS, 2004, p. 5, tradução minha). Parece que o andar imbuído da atividade investigativa confere ao caminhante maior imersão e um comprometimento que lhe favorece aperceber-se e perceber o meio, embora não se deva desconsiderar o papel ativo do passante habitual.

Originalmente direcionado aos arquitetos urbanos, o manual da caminhada atenta explora quatro princípios, a saber: *Sighting, Measuring, Reading, Merging*, em livre adaptação para o português: observação, medição, interpretação e conexão (JACKS, 2004). Enquanto caminhamos e observamos, explica o autor, estabelecemos, intuitivamente, ligações entre os objetos e a paisagem em uma negociação entre aquilo que nos é familiar e aquilo que é novo.

Tomam-se notas das distâncias e localizações, da metragem e dos limites sem qualquer instrumento de precisão.

As medições fornecem aos planejadores urbanos dados para a leitura e interpretação do lugar, como reitera Jacks (2004), mas, para o artista, o componente ficcional de suas medições instauram outras narrativas ou desvios. Caminhar produz arquitetura e paisagem, diz Tiberghien (2014) e, quando realizada por artistas, vê-se aquilo que (ainda) não há.

Corpo e mente verdadeiramente conectados ao ambiente implicam, segundo Jacks (2004), um elevado grau de consciência e na alteração do sentido do tempo.

Jacks (2004) alerta, ainda, contra as teorias pós-modernas que reforçam o senso de alienação em voga na modernidade. O mesmo posicionamento é indicado na articulação teórica de José Guilherme Magnani (2002), sociólogo e livre-docente da Universidade de São Paulo, que indica a contradição a essa tendência, uma vez que ela não leva em consideração a atividade coletiva ou individual, que culmina em relações, redes, trajetos dotados de sentido, encontros e arranjos que transformam aquela suposta abstração do indivíduo em participação efetiva.

Em confluência com ambos os raciocínios, uma primeira hipótese é levantada nesta dissertação. Mesmo ciente das adversidades impostas pela dinâmica da vida contemporânea, a presente pesquisa tem um posicionamento contrário à reflexão de autores que apontam para a fragmentação da cidade, para o espaço solitário, a despersonalização, o individualismo e a espetacularização vinculados a esse espaço.

Magnani propõe uma abordagem de análise antropológica com recorte especificamente urbano, que resgataria a noção de uma postura ativa dos agentes cidadãos. Sua visão não refuta as consequências da desenfreada urbanização, do crescimento e da ocupação das grandes cidades — generalizadamente, os diagnósticos apontam para os “aspectos desagregadores” desse processo, como violência, caos, ineficiência dos serviços públicos (à exemplo do saneamento e do transporte) e isolamento —, mas percebe os rituais da vida pública acontecendo justamente nesse cenário: “[...] toda essa diversidade leva a pensar não na fragmentação de um multiculturalismo atomizado, mas na possibilidade de sistemas de trocas de outra escala, com parceiros até então impensáveis, permitindo arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes.” (MAGNANI, 2002, p. 16).

Com a pesquisa das “pequenas desordens”, visa-se a destrinchar as pistas desses arranjos sociais e, como resultado, a tornar notável o potencial criativo do material coletado.

Arrisco-me a considerar que o artista que observa a cidade age como o etnógrafo urbano, ao aplicar ao objeto de estudo uma visão “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002). Assim vejo-me como parcela atuante na construção física e simbólica do lugar onde estou, como qualquer cidadão; não obstante um interesse específico, aproximo-me desse mesmo lugar com um olhar alternativo (e distante), buscando novas leituras.¹⁰

Talvez o artista enxergue com mais facilidade os recortes imbuídos de significados, o que lhe permite opor-se às discussões que reiteram a alienação. Essa afirmação muito decorre de um feliz encontro e da descoberta do trabalho de Luciano Vinhosa, por essa razão orientador desta pesquisa. Em nossos trabalhos, aproximamo-nos da vida comum da cidade com intenções distintas da experiência vivida pelo passageiro.

Essa conduta é evidente quando Vinhosa (2013, p. 289) descreve sua poética: “o trabalho começa com uma súbita perplexidade diante do trivial, uma atenção particular com aquilo que me cercava cotidianamente e que por esta razão nunca fora o objeto de uma consideração diferenciada”.

Os rastros nos quais o artista põe vista são os objetos ordinários que, com certo esmero, são deixados no espaço público. Luciano Vinhosa observa e fotografa garrafas, latas, caixas e dejetos em geral, que, após terem sido usados ou consumidos, são abandonados em cantos, frestas e grades. A ordem e a repetição desses achados indicam que “no conjunto, objeto e lugar, formam situações que refletem o comportamento mais ou menos padronizado do homem urbano [...]” (VINHOSA, 2013, p. 289).

Apesar de consciente das diferenças cruciais entre o campo de atuação, as intenções de pesquisa e os pontos de vista do etnógrafo urbano e do artista, acredito que, similarmente, ambos percebem que as pessoas conseguem não apenas sobreviver mas usufruir criativamente das cidades.

O etnógrafo é “[...] capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas de múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos” (MAGNANI,

¹⁰ Magnani (2002) é atento às premissas fundantes do método etnográfico para o estudo e análise das civilizações de pequena escala, que tinham no distanciamento do pesquisador e na visão da totalidade alguns dos seus requisitos. No entanto, para o autor, a etnografia favorece uma perspectiva “de perto e de dentro”, capaz de por foco sobre os aspectos excluídos das teorias que polarizam as relações das grandes cidades e dos indivíduos. A etnografia seria capaz de atentar para os fragmentos e pistas dispersas no cotidiano urbano para, então, propor novas interpretações.

2002, p. 17). Vinhosa e eu, como artistas, encontramos os padrões de comportamento não pela observação do indivíduo, mas pela perseguição do que fica posto na paisagem urbana: “o Pequeno Gesto” (Figura 26) praticado e as “pequenas desordens” ocasionadas.

Figura 26 – “O PEQUENO GESTO/Por modo/Enfiadas” de Luciano Vinhosa.



Fonte: VINHOSA, Luciano. *O PEQUENO GESTO/Por modo/Enfiadas*, Fotografia Digital (série), 2013. Imagem cedida pelo artista.

A própria fotografia, nos indica Vinhosa (2013, p. 292), quando tateando a arte, “[...] transcende aos parâmetros da racionalidade ao qual se destinava originalmente, estabelecendo uma outra ordem de sentidos que naufraga toda a objetividade da descrição”.

Para o presente trabalho, a captura de imagens que ocorre em apoio e concomitantemente à observação tem papel vital, servindo à documentação das etapas do “programa de ações” e gerando um arquivo que é catalizador para novas proposições artísticas, prolongando o próprio trabalho e seus efeitos (RAUSCHER, 2011 *apud* RAMPIN, 2014).

O que resulta das coletas (os arquivos gerados e as ações) pode, no sentido dado por Borriaud (2009), consistir na invenção de novos usos e versões para os modos de representação e estruturas existentes.

Observar e anotar compreendem a atividade que nomeio de registro e nela ocorrem, além da tomada de fotografias, a gravação de sons e outros apontamentos. Ao longo desses meses em curso do mestrado, acumularam-se imagens coletadas de várias cidades por onde passei e, juntamente a elas, dúvidas e também respostas — próprias da “obra se fazendo” (REY, 2002).

Outra hipótese emerge dessas perguntas: mesmo que o lugar seja compreendido como a convergência de usos e sentidos a ele atribuídos (LEITE, 2004), as “pequenas desordens”, de tão corriqueiras, geralmente passam despercebidas. No enfrentamento dessa suposição, passei a conceber a observação como ferramenta sensível na busca pelo objetivo de tornar notáveis as “pequenas desordens”.

Considerando isso, durante a registro a “fiscal” (observadora) (Figura 27) segue o protocolo que inclui o mencionado uso do uniforme, cartão de visita, crachá de identificação, o preenchimento da ficha, além da máquina fotográfica e tripé que são portados por mim. A registro e, conseqüentemente, minha atuação na rua independem de haver por perto um eventual e desavisado público. As tarefas são as mesmas, afinal, trabalho para o Instituto e como funcionária, há procedimentos a serem seguidos.

Figura 27 – Registro, 2014.



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequenas Desordens* (2013-atual), registros automáticos da registro. Crédito da imagem à autora.

Até a residência artística, a “Ficha de Observação” (Figura 28 e 29) era dividida em 4 partes: a primeira destinada à identificação, com o apontamento da data, nome e assinatura da observadora, número sequencial e a localização da PD. No quadrante superior, há um retângulo em branco para desenhos de croqui e mapas da situação observada e em seguida o apontamento da natureza do evento. Por fim, um espaço destinado para a descrição da situação.

Os croquis e as descrições são informações redundantes, o primeiro referindo-se ao outro e vice-versa.

Na versão argentina, o conteúdo da ficha tornou-se mais incompressível. Há, no quadrante superior direito, campos determinados para a Data (*fecha*) e um número sequencial, a delimitação de uma retângulo em branco que ocupa quase todo o papel e um outro (*grado*) destinado à indicação do grau de importância da PD registrada. Contém impressa a frase ao final do formulário: *Ese levantamento fue realizado por el Instituto de Pequeños Desórdenes. En caso de duda, entre en contacto con nosotros. pequenasdesordens@gmail.com*

Os equívocos dessa escrita em espanhol (em vez de levantamento, o ideal seria usar *relevamiento*, que melhor exprime a atividade) foi propositadamente cometido para que a sugestão de uma empresa transnacional fosse perceptível ao mesmo tempo que impreciso.

Figura 28 – Ficha de observação, 2014


DESORDENS

FICHA DE OBSERVAÇÃO

Cidade: Macapá Data: 22/08/2014 Num. seq.: 1

Observadora: Piscilia

Localização: Praca Lions Clube 10:43 am



Natureza:

Calçada Rua Muro/Gradil/Poste Terreno/Área/Lote Orelhão Banco/Mesa

Placas de sinalização Jardim/Praça/Árvore Ponto de ônibus Outros: _____

Descrição:

Carrinho de bebidas sob calçada. Vendedor ambulante aborda motoristas com um assento.

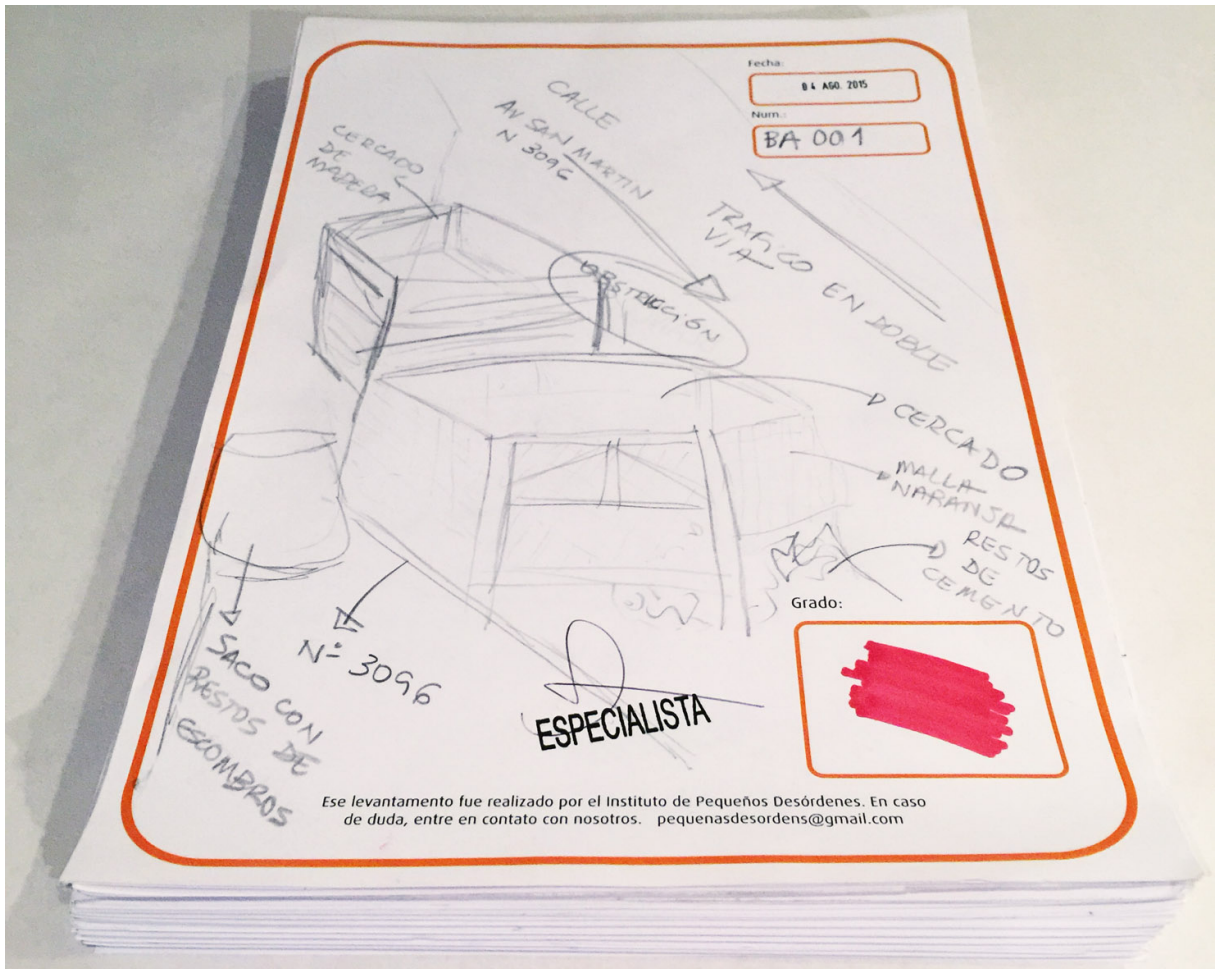
Carrinho em formato de quadrado, assemelhando-se ao formato de uma lanterna. Guarda sol fixado ao carrinho. Bateria com indicação das bebidas. Cadeira preta comum.

Vendedor vestido com calça preta, camisa branca e chapéu.

Assinatura: PA **OBSERVADO**

Fonte: Instituto de Pequenas Desordens (2013–atual), Ficha de observação (2014).
Crédito da imagem à autora.

Figura 29 – Ficha de observação versão argentina, 2015



Fonte: *Instituto de Pequeñas Desordens* (2013-atual), Ficha de observação versão argentina (2015). Crédito da imagem à autora.

Tal qual um leitorista, percorro uma região escolhida e devidamente caracterizada (Figura 30). Diferentemente das observações tomadas no curso dos compromissos diários, a observação uniformizada confere ao gesto certo rigor metodológico.

Figura 30 – Detalhe do jaleco e do crachá



Fonte: *Instituto de Pequenas Desordens* (2013–atual), detalhe do jaleco e do crachá usados durante a regisração (2014). Crédito da imagem à autora.

Assim que identifico o elemento a ser observado, posiciono a câmera fotográfica no tripé para que, automaticamente, documente a ação em que preencho o formulário com uma descrição da cena e com um rápido croqui da localização. Não se trata de uma “fotoperformance”¹¹, mas de um recurso que torna crível a atuação da personagem.

A máquina fotográfica atende à mesma função que o gesto de completar a ficha de observação, qual seja, a de transparecer uma atividade pertinente ao desempenho das funções de um leitorista. Assim, a câmera também pertence à ação (não é um instrumento deslocado de registro) e a crueza, a trivialidade e a ausência de capricho estético da foto perdem importância.

¹¹ Vinhosa (2014) traça os parâmetros iniciais do conceito e método da *fotoperformance* como expressão artística emancipada da *performance*. Se, por um longo período, a fotografia parecia servir como mero dispositivo de registro das encenações performáticas, a partir da década de 90, ela assume papel central, constituindo-se como o próprio objeto de arte.

A fotografia da ação dá-me a chance de apreciar e estudar a cena com mais vagar (durante a ação em si, minha concentração está, em maior grau, voltada para cumprir os procedimentos aos quais me proponho).

Talvez estes sejam tratamentos dado à situação encontrada que resida o principal ponto de afastamento entre as “pequenas desordens” e “o pequeno gesto”. Vinhosa persegue a singularidade de cada uma das categorias da sua coleção de imagens, intuito facilmente notado tanto pelo enquadramento da cena no instante fotográfico quanto pelo empenho em arquivá-las.

A opção pela personagem dialoga com a concepção da atividade laboral dentro da hierarquia social em que vivemos, que antecipa certa invisibilidade aos trabalhadores da rua (lixeiros, leituristas de energia e água, dentre outros); porém, em certas circunstâncias, apercebo-me captando a atenção dos passantes.

Atribuo esse “destaque” ao fato de que “o que e como *fiscalizo*” pode, de fato, suscitar a curiosidade alheia, já que não se enquadra em nenhum dos serviços costumeiros. Em uma dessas situações, por exemplo, um casal de idosos aproximou-se, sem reservas, esforçando-se para enxergar a identificação em meu crachá. Logo, ambos passaram a reclamar de “outras desordens” que os incomodavam ali por perto.

A próxima etapa do programa de ações refere-se à divulgação.

As ações da divulgação englobam:

- I) publicação e comunicação de artigos, considerando-os igualmente como “espaço da arte” (HILL, 2001, p. 4) e como espaço para que se coloquem em perspectiva as preocupações teóricas e práticas relacionadas ao trabalho.

Este é um modo de gerar encadeamento bibliográfico, tornar a pesquisa conhecida e angariar opiniões, discutir conceitos, ideias e temas com pessoas da área, retroalimentando a produção prática.

Nessa perspectiva, os artigos publicados somam-se à presente dissertação; suas discussões estão associadas, indiretamente, ao corpo desta escritura.

II) A circulação de conteúdos (produtos, impressos, reproduções e ideias) e comunicação com públicos diversos, utilizando formatos indiretos ou subversivos. Denomino tais ações de infiltração.

Essas ações abarcam o uso do serviço postal, as inserções em diferentes contextos e a distribuição de impressos e anúncios, com o já mencionado empenho de tornar o recorte do banal “visto de verdade”.

“Paisagens do lixo” é o trabalho que tem ganhado maior circulação; as “infiltrações” subversivas, por exemplo, em livrarias e bancas de revista (Figura 31) ou em *displays* publicitários comumente instalados em bares, restaurantes e hotéis configuram-se como espaços expositivos. Os impressos são o modo de gotejar a minha presença, a minha narrativa, o meu apossamento da cidade, além de mostrar frente mais política do projeto, pois “a questão de como o engajamento se dá, está para além da produção das imagens, envolvendo outrossim, como são concebidos e distribuídos o argumento, a comunicação e a distribuição da ideia” (RAMPIN, 2014a, p. 37).

A circulação do impresso ativa estágio relacional, mesmo que precário, entre o trabalho e o “público”, solicitando-lhe posicionamento; ao mesmo tempo, o trânsito da ideia contida no material em circulação é imprevisível:

o trajeto percorrido pelo objeto será determinado por uma pequena rede de participantes da ação. Ao delegar o endereçamento dos postais a estes participantes, o trabalho interpela no outro uma atuação cidadã. Esta atuação dependerá do julgamento dos que receberam o postal. Pelo potencial poético e crítico que encerra, pode ser guardado dentro de um livro, colado em uma agenda ou no quadro de avisos de um escritório. Desse modo, ele vai possuir uma vida útil mais longa e romper com uma relação espaço-temporal entre “fazer” e “mostrar”. (RAMPIN, 2014a, p. 40).

Figura 31 – Infiltração na Livraria da UFF, 2014



Fonte: *Paisagens do lixo*, 2011 – atual, *Infiltração na Livraria da UFF*, Niterói, 2014. Crédito da imagem à autora

A professora Elisa Campos¹² salienta que os impressos são espaços expositivos circulantes e, em razão dessa característica, tendem a substituir os locais físicos tradicionais (como a galeria e o museu).

O “programa de ações” demonstra uma postura de “como” tratar o conjunto de imagens, mais como algo vivo e menos como um arquivo estanque... imagens (que) deixam de ser objeto para ser acontecimento, esparramando-se para campos exteriores ao da arte, nos termos em que Navas explica a poieses de Paulo Bruscky (NAVAS, 2012).

¹² Notas da banca de defesa de mestrado de Mara Porto, *Campo Aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*, ocorrida em 27 de fevereiro de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Artes (IARTES/UFU), presidida pela professora Beatriz Rauscher (UFU) e tendo como professores avaliadores Elisa Campos (UFMG) e Adriano Canas (UFU).

Capítulo 3 – *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires – agosto de 2015*¹³

Figura 32 – “Instituto de Pequeños Desórdenes”, edición Buenos Aires (2015).



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires*, Agosto de 2015. Crédito de imagem à autora.

Participar de uma residência artística em outro país era desejado desde o início da proposta do estudo apresentado nesta dissertação, pois seria a oportunidade de levar as ações do Instituto de modo mais planejado para um contexto desconhecido. Eu já havia feito outras viagens em que coletei desordens, mas nenhuma na qual eu tivesse iniciado e concluído a ação integralmente (observar, registrar, divulgar).

No final de 2014, submeti o projeto de extensão do Instituto para o programa de residências do *La Paternal Espacio Proyecto* em Buenos Aires, dirigido pelo artista e ativista Franc Paredes, intento concretizado em agosto de 2015. Se andar e observar o mundo urbano são estímulos para o meu trabalho, quanto maior fosse a quantidade de quilômetros rodados tão mais interessante e enriquecedor a experiência seria.

Perceber outros lugares e culturas, outros urbanismos e arquiteturas, significava para mim, colocar em pauta minha visão de mundo, especialmente sobre o tema das pequenas desordens. Ainda que eu tenha viajado com algumas certezas e planos sobre o modo de conduzir a “filial

¹³ Esse capítulo contém excertos do artigo original **Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta**, de minha autoria, publicado na Revista CROMA, Estudos Artísticos, vol. 3, n.6, jul-dez. 2015, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes.

do Instituto” naquela cidade, o que de fato vivenciei foi o desfazer das poucas certezas que os já decorridos meses da pesquisa me permitiam ter, além de flexibilizar, em tão pouco tempo, o planejamento da pesquisa preestabelecido para a estadia no país vizinho.

Os deslocamentos físicos de artistas para a realização de seus trabalhos sempre atiçaram a minha curiosidade por sugerirem, de uma só vez, o prazer de viajar, a inversão ou suspensão de uma rotina conhecida e a motivação para o trabalho. Essa é uma das razões pelo qual visitei algumas exposições do artista brasileiro Marcelo Moscheta (1976) e escrevi o artigo “Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta” aceito para o VI Congresso Internacional Criadores sobre outras Obras (LISBOA, 2015).

Ainda que brevemente, descrevo a íntima relação entre as viagens empreendidas pelo artista e a sua produção. Em suas viagens, Moscheta rememora as explorações científicas do século XIX das quais artistas da época eram responsáveis pelas anotações (desenho e escrita) da geografia do lugar visitado, das cidades e dos povos encontrados.

A instalação realizada para a 8ª Bienal do Mercosul intitulada “Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai” (2011) (Figura 33) foi pensada durante o roteiro entre a fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai. O processo mesclou o desenho, a coleta e a classificação de pequenas rochas retiradas da fronteira e transpostas para outro lugar, “[...] seu deslocamento acentua a ideia de pertencimento — o lugar onde estavam / o lugar onde estão [...]”. (MOSCHETA, 2011 apud FUNDAÇÃO, 2013, p. 324)

Andar, observar, anotar, coletar, classificar e arquivar compõem o processo artístico de Moscheta que, além de caracterizar, por si só, atividades poéticas, desempenham a tarefa de ‘ajudá-lo’ na compreensão e interpretação do lugar: “lembro-me dos artistas do movimento situacionista, foram eles os que me inspiraram a pensar assim, que podemos monitorar nossos passos, assinalar momentos, indicar caminhos que fazemos” (MOSCHETA, 2013, p. 89). A constatação de deslocamento, — seja devido ao trajeto percorrido entre um lugar e outro, seja devido ao estranhamento em relação ao desconhecido, — é, de fato, própria do artista viajante, caminhante, ou, possivelmente, daquele qualquer que viaja.

Figura 33 – “Deslocando Territórios” de Marcelo Moscheta



Fonte: Moscheta, Marcelo. *Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai*, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011. Crédito da imagem à autora.

De modo geral, durante viagens, é comum a vivência da sensação de distanciamento. A residência, ao contrário, solicitou-me um intenso empenho de reconhecimento. Nesse quesito, andar exaustivamente por Buenos Aires com um objetivo claro e determinado fazia-me esquecer, mesmo que, momentaneamente, da minha condição passageira. Experimentava, uma vez ou outra, a verdade da ficção.

...

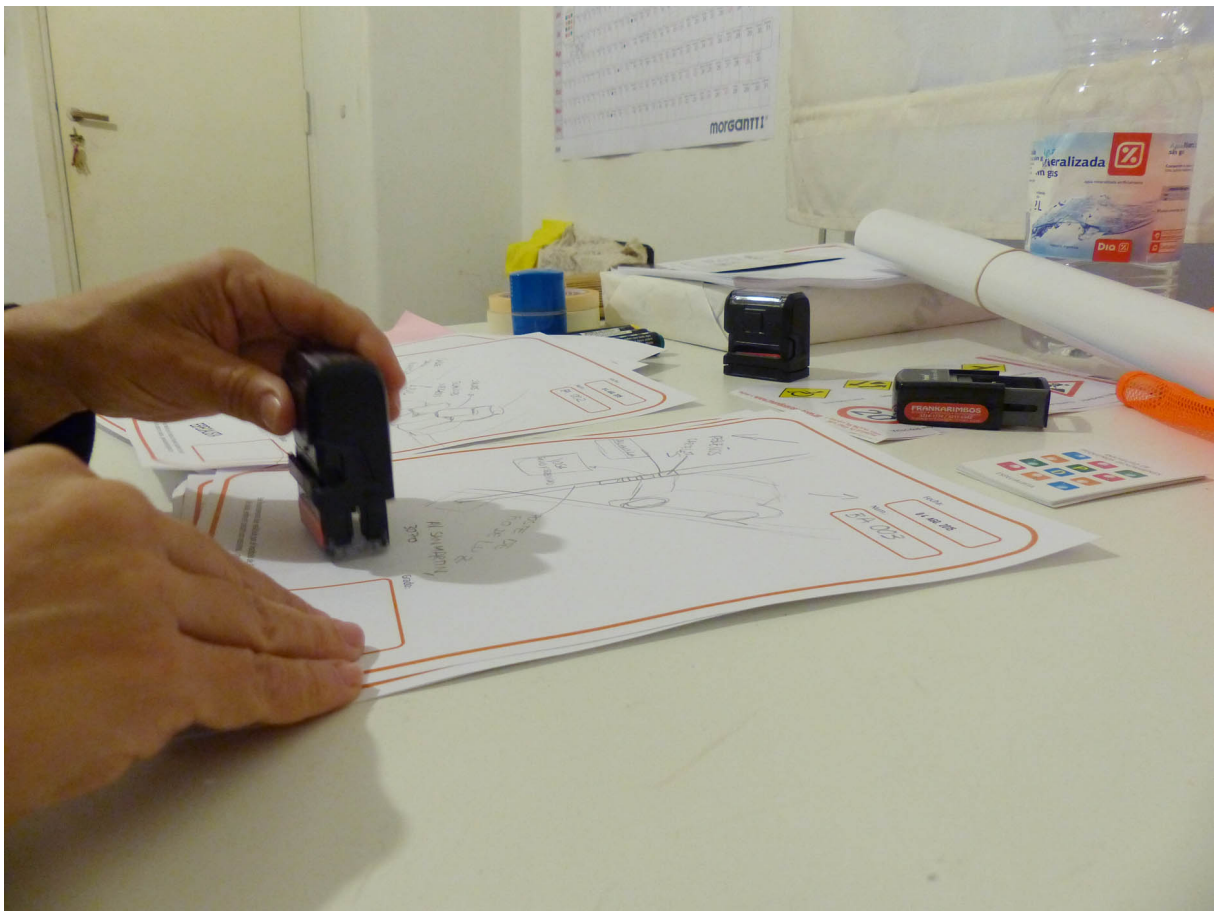
A residência localiza-se ao norte da capital argentina, em um bairro que lhe dá o nome: La Paternal. A região é principalmente residencial, com algumas áreas de comércio. A Avenida San Martín, principal artéria que corta todo o bairro até o micro centro da cidade, tem tráfego intenso, comércio variado e se situava a poucos metros do meu pouso.

Ao longo dos 25 dias passados na capital argentina, percebi o trabalho ganhando novos contornos, diferentes daqueles previstos.

Nos dias seguintes à minha chegada, fiz breve reconhecimento das cercanias, comprar um mapa (que logo fora abandonado) e algum material de trabalho que, todavia, faltava.

Durante quase todo o período, meu quarto servia como escritório do Instituto, já que era ali que eu organizava a agenda do dia seguinte (Figura 34) repassava o trabalho realizado e acumulava os materiais banais que passara a coletar. Foi somente na última semana de residência que a única sala expositiva do lugar foi liberada para o uso do Instituto.

Figura 34 – Organização das fichas e material coletado



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015*, organização das fichas e material coletado. Crédito da imagem à autora.

A atividade diária seguia os moldes de uma rotina de um trabalhador comum. Assim, quis garantir duas coisas; primeiro que o tempo disponível fosse inteiramente usado para o trabalho e não para turismo, embora o fizesse para descansar e, em segundo, quis de fato incorporar a representação de um funcionário em viagem de trabalho.

O trabalho de campo, intensivo durante a primeira metade da estadia, acontecia entre o meio da manhã até o final da tarde. Tal rotina somente foi alterada quando foi necessário dar prosseguimento às outras frentes do trabalho: o destino das “informações” coletadas e dos sentimentos e subjetividades aguçadas.

As noites eram dedicadas à organização do que foi registrado e coletado e ao planejamento do dia seguinte, que consistia na escolha da região a ser percorrida, incluindo a pesquisa dos trajetos e das linhas de transportes disponíveis (o transporte público, muito eficiente na Capital, era usado com alguma frequência, geralmente para o trajeto de retorno, quando além do material de trabalho, somavam-se as sacolas de supermercado). Sobrando energia, ainda dava tempo para alguma leitura ou para buscas na internet. Os finais de semana eram reservados para os passeios de uma turista comum.

Devo dizer que a impressão de deslocamento, do qual refere-se Moscheta, torna densa a experiência do viajante. Além da preocupação com a realização do trabalho, havia inúmeras camadas culturais a serem desvendadas: a geografia e aparatos citadinos desconhecidos (incluo o próprio uso da rua, — material desta pesquisa —, além da comida, da moeda, do transporte) e o idioma, que, mesmo gozando de algum conhecimento, requeria minha total atenção. Ele próprio se tornaria uma pequena desordem no meu convívio com as pessoas.

A mim também, o caminhar leva à compreensão do lugar, à localização, entendimento e absorção do novo.

O procedimento de observação e registro teve algumas alterações em relação ao realizado no Brasil. Para solicitar mais a atenção dos passantes, o jaleco usado era como esses comprados em loja de equipamento de segurança, com faixas reflexivas na frente e a logomarca do Instituto em versão espanhola costurada nas costas e, além disso, usei o capacete de proteção na cor laranja.

A máquina fotográfica não era mais colocada no tripé, como nas registros brasileiras, de modo que exclui-me das cenas; prossegui tomando fotografias como parte do registro exclusivo da “pequena desordem”. Optei por assim fazer, para diminuir o peso dos materiais que eu carregava na mochila (máquina fotográfica, bloco de fichas, dentre outros).

O preenchimento da ficha de observação permanecia como parte fundamental da ação, mas foram suprimidos alguns campos do formulário anterior.

Agreguei a coleta de materiais irrelevantes, principalmente os restos de cartazes, placas e de fitas de segurança. Como muitas regiões da cidade passavam por uma reforma em calçadas e ruas, os cavaletes e faixas de segurança estavam por todos os lados, em uma tentativa inútil de organizar o tráfego de pedestres e condutores (Figura 35).

Figura 35 – Pequenas Desordens, ações de registro, 2015



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015, ações de Registro*. Crédito da imagem à autora.

Para mim, as coletas potencializavam a impressão de inutilidade, de estranhamento ou absurdez da ação, friccionando a fronteira com o plausível, mas, intuitivamente, também significaram um tipo de mapeamento.

No âmbito pessoal, havia no gesto algo parecido com o hábito de catar conchas daqueles para quem a praia não é um cenário corriqueiro. Os objetos localizavam-se no trânsito entre a recordação e a compreensão do lugar. Levava algo de misterioso, na medida em que tais restos continham rastros de tempo e vestígios do ser, do usar, do apropriar-se.

O citado manual da caminhada atenta apresentado por Jacks (2004) nada mais é do que uma sugestão de entrega consciente; algo parecido com a minha experiência em Buenos Aires e como acredito, vivenciado por Moscheta.

Do trajeto entre as cidades de Alegrete e Pelotas, o artista trouxe consigo 55 rochas que foram indicadas com suas respectivas coordenadas geográficas. O gesto, possivelmente, tem várias significações: entre o ritual e o sugestivo protocolo arqueológico, as pedras são escolhidas, coletadas, identificadas, transportadas, lavadas, classificadas, fotografadas e desenhadas para depois ganhar um novo lugar. Lugar que será sempre flexível e móvel, pois as rochas — também uma metáfora para o corpo do artista — dificilmente retornarão aos seus pontos de origem tão estáveis.

Na fixidez político-territorial que demarca a fronteira entre os dois países, Uruguai e Brasil, há a tentativa solitária e silenciosa de flexibilizar o espaço e construir de modo sensível uma conexão deste com o artista.

...

Durante a registro na capital portenha e para minha positiva surpresa, os cidadãos abordavam-me com frequência, o que não ocorre no Brasil.

Pela expressão dos seus rostos, podia notar algum espanto. Ora não entendiam porque uma empresa de atuação multinacional se ocupava com situações tão vulgares, ora se sentiam representados ou incomodados.

Em uma ocasião, um senhor perguntou-me qual a pequena desordem mais popular que teria identificado em seu bairro. Respondi que era a quantidade de “*caca de los perros*”¹⁴ largadas nas calçadas. Ele, na dúvida se teria compreendido bem, repetiu minha resposta. Inconformado e para meu deleite, perguntou se valia-me a pena sair do meu país para fazer esse tipo de trabalho.

Eu registrava uns cavaletes de propaganda de um pequeno comércio que, postos sobre a calçada, exigiam que os passantes se desviassem, quando a dona do estabelecimento interrompeu-me com a voz alterada. A braveza era com o fato de eu estar tirando fotos de seus cartazes sem a sua autorização. E eu, nesse instante, provava o instável limite do que é público e do que é privado do qual se referem as “pequenas desordens”.

Em outro encontro mais amistoso, eu preenchia uma ficha “sobre” uma árvore que tinha afixada nela um pequeno aviso para que vizinhos não esquecessem de recolher as fezes de seus cães que faziam dali seu banheiro. A dona do imóvel de frente a árvore foi até a rua para entregar-me uma plaquinha similar à que estava na árvore. Um presente!

Várias outras situações confirmam o envolvimento das pessoas com a ação, eram ofertas de ajuda das mais diversas, desde ceder assento no transporte (quando eu carregava muitos volumes), à prestatividade para dar informações, até com o empréstimo de uma escada para eu tirar uma plaquinha de um poste de luz.

Já no terço final da estadia na Argentina, o empenho dirigiu-se para a concretização da forma de apresentação do trabalho. Como sempre ocorre após as registros, havia um acúmulo de imagens, elementos coletados nas ruas e muitas fichas de observação preenchidas, que individualmente, seriam apenas um arquivo sem propósito. Articuladas, porém, narravam certa parcela da vida como ela é ali...

Em razão das “pequenas desordens” se ligarem, automaticamente, à visualidade da cidade produzida pela própria sociedade, na instalação procurei estabelecer outras vias de acesso ao conteúdo, reduzindo as imagens referentes e conseqüentemente seu agenciamento.

14 Cocô de cachorro. Esta é uma situação recorrente na cidade, tanto que era comum encontrar cartazes grudados em árvores ou nos portões das casas solicitando aos donos de cães, que recolhessem as fezes dos seus animais.

A sala expositiva, então arrumada à semelhança de um desses escritórios domésticos encontrados nas cidades, tinha como oposição à objetividade elementos que aumentavam a latência da sua compreensão. Em vez de um conteúdo explícito, flutuante!

Tirei partido dos materiais usados em sinalização e das cores saturadas, azul, verde, vermelha, amarela e alaranjada para a organização visual dos elementos e dos impressos.

Organizei parte das fichas de observação ao centro da sala (Figura 36) fixadas na parede com uma fita crepe de pintor na cor azul.

Figura 36 – “Fichas de observação”, detalhe da instalação em Buenos Aires, 2015



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015*, detalhe da parede com as fichas de observação. Crédito da imagem à autora.

Como assinalado no texto, os formulários usados em Buenos Aires (Figura 37) continham uma área destinada à indicação do grau de “importância” ou “severidade” de uma “pequena desordem”. Essas indicações eram feitas com pincel atômico (azul para grau de importância indiferente, verde para grau leve, amarelo para o médio e vermelho para grau elevado). Grau elevado normalmente sugeria circunstâncias em que há algum risco, impedimento ou desconforto para o cidadão: buracos nas calçadas ou elementos que bloqueassem a circulação, mesmo que fosse um mero carrinho de sorvete sobre o passeio. O verde era representado pelos cartazes informais espalhados pelos equipamentos urbanos e amarelo para lixos espalhados e objetos abandonados, por exemplo. No entanto, os critérios não foram rigorosamente seguidos, de modo que as sinalizações coloridas eram mais um dado confuso que, exceto pela data e indicação do lugar, não traziam informações legíveis.

Figura 37 – “Ficha de observação” versão Argentina, 2015



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015*, detalhe da ficha de observação. Crédito da imagem à autora.

Todavía era escorregadia a compreensão das anotações, tanto escritas quanto as esboçadas. Os desenhos, rabiscos urgentes feitos para as registrações, não tinham a intenção de elucidar, mas de deixar fluir a imaginação do observador.

Uma área no chão em frente às fichas estava delimitada com uma faixa adesiva alaranjada, aludindo às sinalizações que precariamente controlam a circulação nas calçadas e ruas da cidade, ademais dos percursos direcionados dos museus (indicando um limite intransponível entre o corpo e a obra). Na lateral esquerda, sobre uma improvisada bancada, ficaram todos os impressos e as insignificâncias recolhidas (Figura 38). Novamente foram as cores que regeram a disposição destes.

Figura 38 – Detalhe da bancada com materiais coletados durante as registros



Fonte: Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015, detalhe da bancada com materiais coletados durante as registros. Crédito da imagem à autora.

Na parede oposta, havia uma escrivaninha e sobre ela algumas das ferramentas usadas no trabalho diário; carimbos, pincéis atômicos, mais fichas, o capacete e o jaleco. Fixados na parede, sobre a mesa, estavam um calendário das atividades do Instituto e mapas dos trajetos percorridos.

O calendário de atividades punha à ver a agenda de trabalhos e reforçava a ideia de processo, continuidade e temporalidade. Os três mapas compostos por imagens digitais do programa *Google Earth* sugeriam rotas trilhadas. Esses mapas, em tamanho de uma folha A4, (Figura

43) não tinha explícita nenhuma localização precisa, em vez disso, eram possibilidades abertas por um emaranhado de pontos e linhas, que, combinados, tinham o objetivo de deturpar, de novo, o campo das identidades.

Os mapas, segundo Guideroli¹⁵, e eu acrescentaria outros mapeamentos, “[...] ao perderem seu status de localização referenciados ao real, ganham autonomia por meio de junções improváveis, e desta forma passam a habitar o campo das identidades suspensas e simuladas”. Assim, a composição do Instituto com o uso dos vários apetrechos, estavam por um lado, “[...] contaminados por referências”, mas por outro, “[...]tais referências não fazem mais sentido se percebidas de forma convencional [...]” (op. cit., 2010, p. 7).

À disposição também dois impressos produzidos especialmente em razão da filial em Buenos Aires: o exemplar do *Jornal de Clasificados* (2015) (Figura 39 a 41) e impressões serigráficas de “Sinalização” (2015) (Figura 42).

O *Jornal de Clasificados*, como o único apoio visual (fotográfico) da instalação, trazia uma seleção das pequenas desordens registradas na cidade em formato de tabloide. As imagens eram significativas dos achados mais comuns.

O *layout* privilegiou a simplicidade, sem recursos elaborados de *design*, o conteúdo explícito, e o exagero temático e gráfico apelando às cores, ao tamanho das letras e ao nada moderado uso da imagem.

“Sinalização” faz menção aos cavaletes, cones, faixas de segurança e demais avisos de atenção endereçados aos cidadãos. Como dito, a cidade, às vésperas das eleições presidenciais, passava por uma renovação que impactava na rotina normal. Trechos eram interditados, caminhos desviados, direções invertidas, pontos de ônibus desativados.

¹⁵ A artista Ilma Guideroli (1981, Ribeirão Preto) transforma caminhos percorridos em livros de artista. Os livros mesclam trajetos que poderiam ser identificados, porém são intercalados com outros elementos que lhe alteram a função.

Figura 39 – “Jornal Clasificados”, 2015



Fonte: Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015, detalle do Jornal de Clasificados. Crédito da imagem à autora

Figura 40 – “Jornal *Clasificados*”, Buenos Aires, 2015



Fonte: Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015, detalhe do Jornal de Clasificados. Crédito da imagem à autora

Figura 41 – “Jornal Clasificados”, Buenos Aires, 2015



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015, detalhe do Jornal de Clasificados*. Crédito da imagem à autora

Figura 42 – “Sinalizações”, 2015



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015*. “Sinalizações”, edição em serigrafia (canto superior esquerdo da escrivaninha). Crédito da imagem à autora.

Figura 43 – Mapas e panorama da instalação, Buenos Aires (2015)



Fonte: *Instituto de Pequeños Desórdenes, edición Buenos Aires, 2015*. Mapas (imagem maior) e panorama da instalação (imagem menor). Crédito da imagem à autora.

PARTE II

**FABULAÇÕES EMPRESARIAIS: AÇÃO ARTÍSTICA EM TRÂNSITO ENTRE
DOCUMENTAL E FICCIONAL**

Capítulo 4 – A ficção artístico-empresarial

Em 2001, Peter Hill, artista e professor da RMIT University of Melbourne, defendeu sua tese de doutoramento sobre o tema da ficção nas artes visuais e sobre como os trabalhos de arte podem, por meio da estrutura de “superficção”, interagir com a sociedade.

Superfiction, no original em inglês, é o vocábulo utilizado pelo autor para diferenciar as ficções visuais daquelas da literatura e da fotografia, pois aquela lança mão de uma estrutura adicional para se validar como tal: são narrativas construídas com base no inter-relacionamento entre imagens e textos inventados, além de situações e eventos. Entre as décadas de 1980 e 1990, Hill constata tamanha adesão dos artistas a tais estruturas ficcionais que, para ele, significaria não uma extensão de um movimento modernista, mas um movimento artístico independente.

A convite da revista australiana *Photofile* #59, Peter Hill (2000) dedica uma edição ao tema da ficção. Apesar da ampla significação e aplicação do termo, buscou centrar a discussão nas situações ficcionais armadas ou manipuladas pelos artistas visuais. Então pergunta: como distinguimos o que é verdadeiro do que é falso numa dada circunstância visual?

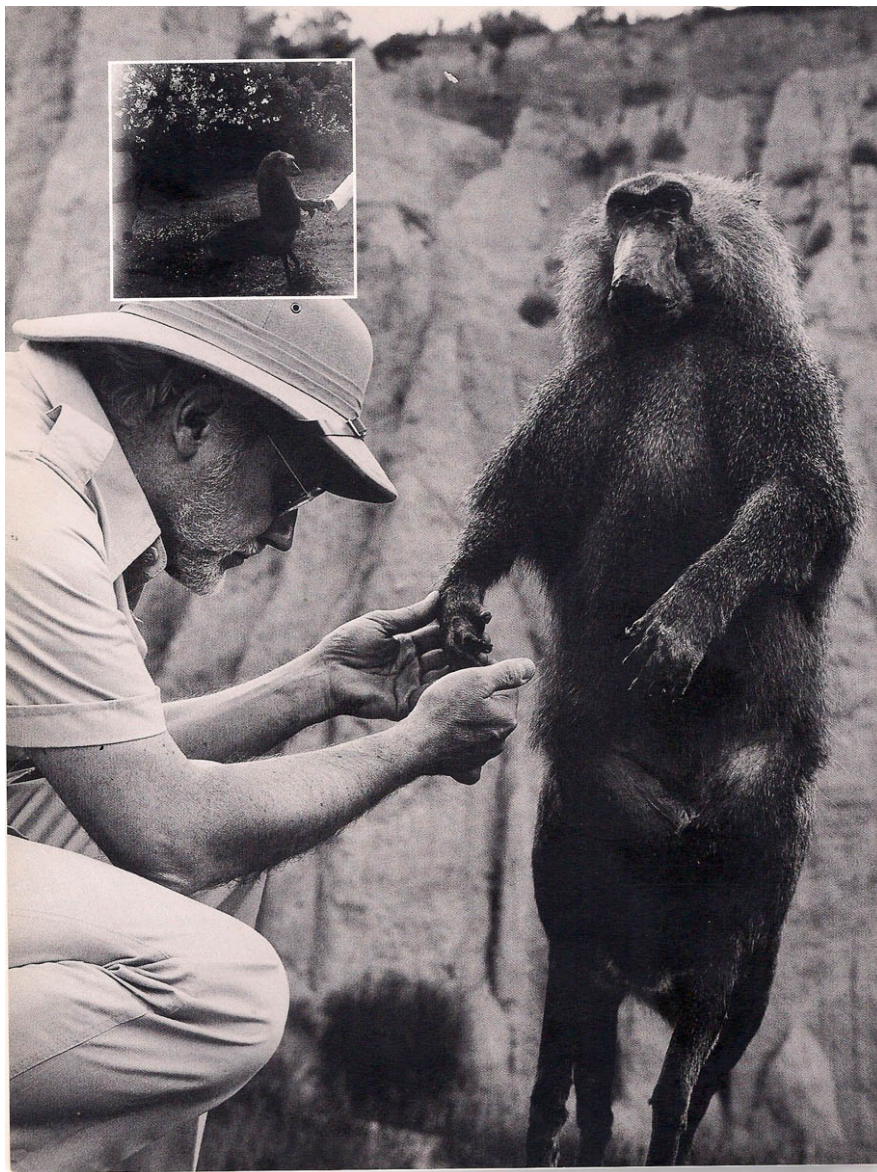
É com essa questão que os frequentadores da vernissage do Coletivo DAMP (1999), na *Gertrude Contemporary Art Spaces*, confrontam-se quando são surpreendidos por uma (encenada) briga de um casal, membro do coletivo. À medida que a desavença parecia se agravar e incertos sobre o ocorrido, algumas pessoas se envolveram na confusão, bebidas e copos foram atirados. James Lynch, integrante do grupo na ocasião, comenta que “[...]o público teve de reconhecer o que estava acontecendo ao seu redor. As pessoas que estavam lá tiveram que fazer uma escolha sobre o que de fato acontecia, se aquilo era ou não parte do trabalho”¹⁶. (LYNCH, 2002, *apud* BACKHOUSE, 2002, tradução minha).

16 No original, em inglês “If you go back to Punchline, the audience had to acknowledge what was happening around them. The people who were there had to make a choice about what was really going on and that was the work.” Entrevista de James Lynch para Megan Backhouse, *The Age Entertainment*, set. 2002. Disponível em <http://www.theage.com.au/articles/2002/09/10/1031608244375.html>. Acessado em 17/12/2015.

Se é que existe uma resposta para a distinção entre o que é real e o que é inventado, Hill afirma que ela dependerá da habilidade e da experiência do observador que frente a essas situações será constantemente testado.

Os tentáculos ficcionais alcançam, como assinala HILL (2000, p.3), as “ficções poéticas”, cuja obra “Fauna” de Fontcuberta (Espanha, 1955) (Figura 44) figura como modelo: tendo a fotografia como suporte principal, constrói narrativas que polemizam a função documental.

Figura 44 – “Fauna” de Joan Fontcuberta.



Fonte: FONTCUBERTA, Joan. Fauna (1987). Thuths Fictions Virtuality. In: *Photofile Fictions*, n.59, abr.2000. p. 8.

Em 1987, o artista espanhol com um colaborador especialista em taxiodermia “contam” a seguinte história: teriam eles encontrado os arquivos perdidos do zoologista alemão Dr. Peter Ameisenhaufen que documentava uma espécie de animal desconhecida. Na foto, é o próprio Fontcuberta que aparece analisando uma montagem de um macaco-unicórnio com asas: “é uma imagem poética. Sabemos que é uma ficção imediatamente. Mas é uma imagem que pode ser apreciada por si só por meio da suspensão voluntária da descrença. Entramos nesse mundo criado pelo artista [...]” (HILL, 2001, p. 74, tradução minha.)¹⁷

Haveria, conforme o editor, outras duas categorias de ficção nas artes visuais: as “ficções realistas” que existem por meio de um aparato de elementos (fotografias, sinalizações, sistema de comunicação e ferramentas de marketing) e sintetizam o que o autor denomina de superficção. Nesta, o suíço Res Ingold (1954) (Figuras 6 e 46) figura como um dos expoentes e é referência para a presente dissertação.

A terceira categoria é a das “ficções institucionais” — o “estado de propaganda” (HILL, 2001, p.25) — que visam à manipulação da informação como arma psicológica (artimanha própria da religião e do Estado autoritário).

Para esboçar as distinções das superficções em relação às demais artes, Hill pesquisou 40 artistas que, durante as décadas mencionadas, criaram obras que ora transpuseram aspectos da vida real para dentro do espaço expositivo, ora focaram na investigação teórica acerca de como o julgamento de uma informação em termos de veracidade ou mentira é feito pelos indivíduos.

Sua tese, portanto, contemplava o vasto referencial de práticas artísticas coletadas durante os anos da pesquisa, mas também a sua própria. Crítico de arte e editor de importantes revistas da área como a *Artscribe*, *Artmontly* e a citada *Photofile*, para citar algumas, Hill detinha profundo conhecimento dos trâmites do sistema da arte (meios de circulação e exposição), o que lhe permitiu usá-los para criar sua própria estrutura ficcional e dissimulá-la no referido contexto. Sua prática artística pode ser vista como um “[...] irônico simulacro de obras de arte “reais” que mascara e ilude ao mesmo tempo em que também é real” (HEATCHCOTE, 1995, p. 33, tradução minha).

¹⁷ No original em inglês: “*It is a poetic image. We know it is a fiction immediately. But it is an image that can be enjoyed for its own sake through the willing suspension of disbelief. We enter into this world created by the artist [...]*”. (HILL, 2001, p. 74).

Em 1989, Hill fundou o fictício *Museum of Contemporary Ideas* cuja sede ficava em Nova York e articulava a circulação de informações, nada verdadeiras, sobre artistas e suas obras. Sua intenção era verificar como a arte e a ficção combinadas espelhariam o próprio mundo da arte e, ampliadamente, a vida no século XX.

Se tanto se discute a veracidade do que está representado numa foto, — mesmo as de mote documental, e também num filme; se os limites são “[...] sempre movediços e imprecisos [...]” que chegam ao ponto de alterar “[...] o modo como nos relacionamos com a realidade [...]” (DIDIER, 2014, p. 13, tradução minha)¹⁸, que importa se o que se vive resulta de um constructo? Não seria também real um constructo? Indago-me.

O *Aloha Art Group*, por exemplo, ganhou espaço na mídia especializada por meio de *press releases* escritas por Hill na posição de diretor do Museu e enviadas e/ou publicadas em outros meios de comunicação. O grupo nunca existiu de fato e, mesmo assim, uma obra de sua autoria apareceu aqui e ali por meio de táticas de “infiltração”¹⁹ como qualifica Adrian Heathcote (1995, p. 33).

Durante a *Australia Bicentenary Biennale* em 1988, Hill tirou uma foto do artista Hermann Nitsch (Figura 45). Anos depois, por intermédio do *Aloha*, usou a fotografia em um *ready-made* cujo título era *Hermann Nitsch Shower Curtain*: segundo o inventor, o coletivo tinha como propósito criticar os *merchandises* das lojas de museu. A fotografia de Nitsch foi impressa em uma cortina de box de banheiro.

Pela obra crítica, o falso coletivo teria ganho um importante e não menos falso prêmio internacional.

¹⁸ No original em espanhol: “Los límites entre el cine documental y el cine de ficción han sido siempre movedizos e imprecisos, cambiando según cambia nuestro modo de relacionarnos con la realidad [...]”

¹⁹ Adotei a expressão ‘infiltração’ para caracterizar a circulação e distribuição de conteúdos relacionados ao Instituto de Pequenas Desordens antes de tomar conhecimento do artigo de Adrian Heathcote para a Revista Not Only Black+White, n. 11, 1995, no qual ele utiliza o mesmo termo para referir-se à parecida metodologia usada por Peter Hill. No original em inglês: “[Hill’s works are infiltrators of the art world; their ultimate effect is to make us doubt the dividing line between the real and the fictional. By producing fictions of fictions, it becomes difficult to discern how fictional the real has become]”. (HEATHCOTE, 1995, p.33)

Figura 45 – Hermann Hirsch e ready-made do Aloha Group.



Fonte: HILL, Peter. Foto de Hermann Hirsch durante a *Australia Bicentenary Biennale* em 1988, e impressão no *ready-made* criado pelo *Aloha Group*. Disponível em: <<http://www.superfictions.com>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

Tais eventos inventados eram subsídios para o setor do Museu que mais lhe interessava: o *press office*. Funcionando como uma assessoria de imprensa, os textos e imagens fabricados transitavam pelas mídias convencionais; até a popularização da internet os *press releases* eram encaminhados por meio do serviço de correio. Muitos desses comunicados para a imprensa eram precários, ora pelo tamanho das fotos que os acompanhavam (tanto menor quanto mais pudesse omitir detalhes), ora pela falta de clareza do conteúdo (inconsistências que incluíam variação do ano de criação de uma obra, atribuição de autoria de um trabalho a artistas diferentes).

No início dos anos de 1990, Hill acrescenta a organização de feiras de arte que serviam, ele explica, como “*photo-opportunities*” (2001, p. 43): no contexto de uma feira de arte real era possível registrar a aparição dessas obras e torná-las, em certas instâncias, reais. Esculturas e instalações eram armadas, fotografadas e depois reproduzidas para a circulação por meio da mídia especializada. As “*Art Fair Murders*” exibiam as fictícias obras dos fictícios artistas, transformando-as, em muitos casos, em notícias reais.

O conflito ao qual o cérebro é submetido, quando confrontado com essas situações, diz Hill (2000), se assemelha a mudança de Gestalt produzida pelas imagens ambíguas do vaso/rosto ou do pato/coelho. A depender dos fatores motores do corpo humano e dos conceitos por nós carregados, uma interpretação emerge enquanto a outra permanece latente.

O professor Bernard Guelton, coordenador da linha de pesquisa *Fictions & Interactions* do Instituto de Artes da Paris 1 Panthéon-Sorbonne, traz a noção de imersão aplicada à ficção contribuindo, a meu ver, para o alargamento da compreensão sobre as superfícies. Estas que não tratam apenas da articulação de um espaço plano e ilusionista como é o caso das figuras ambíguas, tampouco se resumem a uma imagem ficcional isolada, como a foto do animal que não existe produzida por Fontcuberta.

A imersão, conforme explica Guelton (2013, p. 352):

[...] pode ser concebida como um efeito de presença intensiva e variável, física e/ou mental e/ou emocional produzida em situação real ou em situação de apreensão de uma representação, realista ou ilusória (artística ou não artística). As percepções e as consciências visual, auditiva, sinestésica, constituem modalidades diferentes e complementares, ao mesmo tempo em que produzem um sentimento de absorção física, mental e emocional. A imersão é uma situação altamente espacial de um mergulho do sujeito num ambiente físico e mental.

Sendo assim, a imersão se dá num ato de entrega, significando o envolvimento entre o indivíduo e uma dada situação, seja ela real ou não e a produzir efeitos e reações similares.

O pesquisador considera quatro situações imersivas, sendo elas a real, a virtual, a ficcional e a imersão em realidades alternadas. Em todas, todavia, a condição espacial é configuradora. A espacialização é entendida por Guelton, como dependente da ação perceptiva e, portanto, pode ser sentida física e corporalmente, mesmo que ela ocorra, tão somente, no nível sensorial.

Brevemente, as imersões em situação real são consideradas como as produzidas pelo ambiente, pela paisagem urbana, por uma emoção real; a imersão virtual é dependente das interfaces sensório-motoras capazes de receber e enviar informações a outros dispositivos; a imersão ficcional, experimentada durante a absorção cinematográfica, por exemplo, é caracterizada por uma “[...] inversão entre a atividade imaginativa e a percepção do mundo comum em benefício quase que exclusivamente da primeira.” (2013, p. 353); e, por fim, a imersão em realidades alternadas, são as que combinam os três universos recém abordados. Tem-se nos jogos de realidades alternadas os espaços reais e virtuais combinados para a criação de uma terceira realidade: mista e em tempo real.

As mencionadas obras de Hill e aquelas sob a chancela da superfície que repousam no formato ficcional institucional ou empresarial se aproximariam, mais diretamente, da experiência das realidades alternadas descrita por Guelton (2013), uma vez que criam uma terceira realidade, apesar de algumas diferenças.

As empresas e seus elementos constitutivos visam à simplificação da realidade, à proporção que se referem a ela, abstraindo elementos que as tornariam reais. Elas pleiteiam uma fenda nessa realidade para oferecer uma imersão em um outro real. As superfícies pretendem ‘dar existência’ ao efêmero.

Com a “*Ingold Airlines*”, a companhia aérea inventada pelo suíço Res Ingold, tem-se tal conjunção de fatores.

Fundada em 1982, a Ingold continua em operação ora como instalação de guichês de atendimento, sala de embarque, heliponto, ora formatada com ferramentas comunicacionais como painéis, *outdoors*, pôsteres, ou ainda com documentos gerenciais, *business plan*, relatórios operacionais, ou finalmente por meio do *site* de internet. Apesar da semelhança com o existente, nenhum passageiro literalmente voa.

Voam, talvez como quer Res, por meio da imaginação, se assim se permitirem ou perceberem o fingimento.

Numa conformação que inclui a espacialização da qual se refere Guelton, a empresa de Res supera as fronteiras dos universos ficcionais descritos por esse pesquisador. Se se considerar que a imersão em realidade alternada pressupõe o jogo, cujos jogadores têm consciência de sua participação e que mantêm ativos ambos os mundos, o real e o virtual, essa premissa nem sempre está posta ao observador da obra do referido artista. Exceção para quando as instalações da “*Ingold Airlines*” ocupam as galerias e os museus.

A figura 46 mostra duas ocasiões, na parte superior uma feira de aviação e ao fundo está o *stand* da companhia aérea de Res Ingold. No quadrante inferior, o artista (à direita) como *chairman* da empresa em uma espécie de sala de conferências.

Figura 46 – “Ingold Airlines” de Res Ingold



Fonte: INGOLD, Res. *Ingold Airlines*. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/ingold-airlines/images/5/>>. Acesso em: 31 dez. 2015.

Ao se instalar em uma feira de aviação, o artista dissimula a condição fictícia do empreendimento. Nada mais coerente, sob o ponto de vista visual. O que Res Ingold parece oferecer é a experiência de uma outra realidade, paralela e simultânea à atual.

Certamente haverá dados que contradizem a veracidade dessa empresa na feira, mas estes só seriam acessados por um passante atento.

Ao problematizar as reações causadas pelos filmes de ficção com referente real, Susana Miranda (2014, p. 110, tradução minha) fornece contraste em relação às superficções, pois “enfrentando um filme de ficção, o espectador suspende sua incredulidade aceitando a informação recebida e se dispendo a acreditar no que vê [...]”. É no desenrolar da trama,

continua, que o espectador “[...] constrói para si um universo no qual as personagens e as cenas adquirem sentido [...]”²⁰

A experiência com o trabalho do “Instituto de Pequenas Desordens” tem revelado duas situações mais passíveis de ocorrer: ou se cai na armadilha da ficção assumindo-a como verdadeira, ou, ele semeia algum enigma. Raramente, entretanto, o observador capta a ficção em sua totalidade, até porque, dificilmente, um observador terá contato com todo o ciclo do trabalho. Todavia, há imersão física e mental, mesmo não existindo o prévio acordo de leitura entre o indivíduo e a proposição. Os documentos, impressos e sinalizações, dão robustez ao inventado.

Ao assistir a um filme documentário, o indivíduo atestará ou reprovará o seu conteúdo com base no conhecimento que tem do assunto (MIRANDA, 2014). Em contato com as ações do Instituto, o julgamento sucede motivado por outra ordem (resguardada a instalação em instituições de arte): em vez de propor o acordo de leitura revelando a ficção, ofereço discrepâncias que o colocam num lugar movediço, entre fato e invento, comentado anteriormente por Didier.

São os dados discrepantes, como por exemplo, a clara ineficácia funcional do Instituto, assinalado pela conjunção “pra quê?”, que afrouxam seu lugar. Deixam ou constroem dúvidas.

...

Depois da leitura da exegese de Peter Hill, passei a qualificar a instalação do Instituto de Pequenas Desordens como pertencente ao grupo das “superficções”.

A camuflagem com a instalação física e temporária do Instituto na cidade de Uberlândia mistura-se ao comércio local, coloca-o bem próximo das pessoas. Estaria, assim, confirmado o “efeito de presença” apontado por Guelton (2013). Os exemplos que atestam essa percepção são os mais diversos: indivíduos que entravam no imóvel apenas para perguntar se podíamos “trocar dinheiro”, um hábito muito comum no comércio de rua; outros que, pela estranheza causada pelo nome do estabelecimento, passavam de um lado para outro até se decidirem por entrar.

²⁰ No original em espanhol: “*Enfrentado a una película de ficción, el espectador suspende su incredulidad aceptando la información recibida y se dispone a creer lo que ve [...] El devenir del discurso fílmico construye para sí un universo en el cual adquieren sentido los personajes y las escenas de la película*”.

O *modus operandi* da fabulação empresarial tem, assim, um duplo e contraditório papel. Por um lado, o de validar a ficção, tornando-a semelhante a qualquer negócio, e, por outro, já dito anteriormente, o de estabelecer as dúvidas e curiosidades pelas inconsistências fornecidas. Embora haja situações em que o trabalho ocupe os circuitos legitimadores, as dúvidas suscitadas sobre a função do Instituto só ocorrem quando ele “desaparece” no contexto real. E são tais hesitações causadas em grande parte pela extravagância inútil da atividade a qual se presta o Instituto, do próprio nome, do que, de algum modo, toma a atenção do observador, que conferem ao trabalho a potência de afetar. É pelo estranhamento desencadeado no contato observador *versus* trabalho, que o Instituto trafega como arte.

Porque uma companhia se ocuparia daquilo que é pequeno? Qual é a fonte de renda do Instituto, uma vez que não havia produtos sendo vendidos ou pedidos de patrocínio? Qual a intenção em mostrar tantas imagens e dados? São ativistas? Trata-se de uma ONG? Qual a concreta função do estabelecimento?

Essas e outras perguntas surgem com frequência durante as ações do trabalho e ficam quase sempre sem respostas. As inconsistências são, a bem da verdade, fundamentais para destacar a plasticidade das possibilidades criativas, como explica Hill (2001), e cooperam para a fricção da verdade.

As situações incoerentes criadas para o Instituto de Pequenas Desordens apontam para propósitos e procedimentos semelhantes aos empregados por Peter Hill.

A mesma fotografia de Hermann Nitsch, tirada por Hill, que uma vez foi impressa em uma cortina de banho, serviria, posteriormente, e de outro modo, ao coletivo *Made in Palestine*, também fabulado pelo artista.

Em outra artimanha, Hill (2001) usou a imagem de uma caneta com a logomarca da *Cameron Oil*, uma empresa do mundo real, para validar a narrativa fabulada do prêmio conferido a um coletivo de artistas. Reforça assim, a estratégia da qual também aproveitou, de usar pequenos elementos, signos ou eventos para representar algo mais complexo.

Tanto as ações do Instituto centradas na infiltração e na divulgação quanto as *press-releases* elaboradas por Peter Hill só funcionam à medida que representam uma estrutura (ou a ideia) maior: o Instituto e o Museu. Porém, em um sistema de retroalimentação, ambos só existem pela articulação e disseminação de conteúdos por meio da combinação texto e imagem.

As *press-releases* desse artista e os vários impressos gerados neste trabalho (os postais, anúncios em jornais e outras mídias, *folders* e cartões) difundem ideias sem que para isso seja requisitada a atenção e o pacto de leitura com interlocutor.

Lidamos, eu e Peter Hill, com a incerteza de que a mensagem sequer será vista. Nosso compromisso é com o ‘colocar em circulação’, torcendo para que os impressos ganhem força própria.

Os papéis produzidos para o Instituto são entregues diretamente às pessoas, como foi o caso do encarte que aparece na Figura 47, ou deixados em livrarias, esquecidos sobre um balcão de loja ou enviados por correio.

Figura 47 – “Seja um Colaborador”, impresso, 2014.



Fonte: RAMPIN, Priscila. Instituto de Pequenas Desordens, detalhe de “Seja um Colaborador”, 2014. Crédito de imagem à autora.

A Figura 48 mostra uma recente ação de infiltração. *Dia de Feira* (2015) é um projeto que produzi por meio dos editais do programa municipal de incentivo à cultura (PMIC/Uberlândia). O projeto traz em cartões-postais uma documentação poética desses variados elementos e cenários, com base nos registros realizados por mim e por outros artistas convidados. Tendo como principal destinatário os feirantes, foram distribuídos 1500 unidades do “kit Dia de Feira” contendo os postais e um encarte ao qual a foto se refere. A logomarca do Instituto aparece como empresa apoiadora.

É comum que os produtores de projetos realizados com verba pública busquem patrocínios para complementação da verba. Este não foi de fato o caso, mas figura ilusoriamente como se tivesse sido.

Figura 48 – Infiltração da logomarca do Instituto de Pequenas Desordens



Fonte: RAMPIN, Priscila. Infiltração da logomarca do *Instituto de Pequenas Desordens* no encarte de *Dia de Feira* (2015). Crédito de imagem à autora.

Precursor das simulações que futuramente se encaixariam na descrição das *Superfictions*, Marcel Broodthaers criou, em um cômodo de sua residência, o *Musée d'Art Moderne* (1968).

No começo, o espaço deveria servir à troca de ideias e discussões, alimentados pelos movimentos revolucionários ocorridos na França. Aos poucos, o espaço ficcional acabou tomando proporções maiores, “[...] sendo gradativamente institucionalizada (o que antes era uma simples instalação) para mim e para as pessoas próximas a mim”. (BROODTHAERS, 1972 apud KERN, 2014, p. 351, (o que antes era uma simples instalação) grifo meu).

É interessante pôr a atenção a essa constatação do artista, pois também com o Instituto, experimento fases em que ele parece existir.

Isso aconteceu durante a residência artística na Argentina, em que o tempo era intensamente usado para a realização do trabalho. Era comum a sensação de não estar representando, de que aquela atividade na rua era verdadeira. Quando eu saía para as observações já deixava a casa uniformizada, passava o dia assim até o meu retorno. Eram longos os períodos e várias as circunstâncias em que eu estava “em atuação”. De modo que viver a ficção tornava-se tão existente quanto o real.

Eu frequentava uma cafeteria estrategicamente localizada perto do “meu” ponto do ônibus, ali eu não distinguia a personagem de mim. Sempre uniformizada, eu era a funcionária brasileira de um certo instituto, como me conheciam as atendentes. Conversávamos sobre os nossos trabalhos, sobre os ocorridos em dias fáceis e os dos dias difíceis. Como eu andava muito, tinha sempre boas histórias.

Como Broodthaers e Hill afirmam, tais elementos signos assumem a função metonímica, dizendo de algo maior e mais complexo.

Para a presente pesquisa, interessou a maneira como Broodthaers articula uma “mistura de nadas” (BROODTHAERS, 1972 apud KERN, 2014, p. 350), referindo-se aos elementos que prepararam a ficção do seu museu. Na fotografia do dia da inauguração, aparecem ao fundo da cena caixas de embalar obras de arte, sem que nenhuma obra tenha sido exposta lá, além de escada e câmera filmadora. Esses recursos visuais e em especial as caixas valem-se à “materialização” da ficção, assim como os convites para a inauguração, a sinalização em portas do recinto que davam a impressão de indicar outros departamentos, entre outros artifícios usados.

Coincidem nos trabalhos de Broodthaers e Hill, e também no meu, a forma “aditiva” descrita anteriormente (HILL, 2001, p. 83) — uma ação ou um trabalho desdobra-se em outro, ou algum elemento de um serve a outro; coincidem, do mesmo modo, o uso de variados elementos (Figura 49) que dão suporte à ficção (elementos gráficos como a logomarca ou símbolos diversos, cenografia, ferramentas de *marketing*, *web-design*, sinalizações e manipulação dos meios de comunicação) além de uma certa instabilidade entre o que é documento e o que é criação.

Um segundo objetivo é alcançado com o formato empresarial: o de ter um eixo ou um tema central que pudesse absorver e dar unicidade às demais ações que eu vinha realizando. Vale dizer que o trabalho não se origina como Instituto. Este foi, ao contrário, uma solução encontrada no decorrer da pesquisa.

Figura 49 – Cartão de Visita



Fonte: RAMPIN, Priscila. Instituto de Pequenas Desordens (2013 – atual), Cartão de Visita, 2014. Crédito de imagem à autora.

“Pequenas desordens” é, portanto, uma hibridação entre documento e ficção. Apesar de sua aparente objetividade, pretende-se, com as ações que o conformam, uma construção narrativa ficcional, que, imediatamente contrária à referencialidade do arquivo imagético, busca a instabilidade e a ironia, mas também o convencimento.

Ambos os formatos de instalação do Instituto, aquele indiscernível no comércio ou o segundo, ocupando uma sala expositiva, pretendem ir além de uma modesta transposição de imagem. Que seja possível contar sobre cada gesto mínimo dos usuários da cidade para eles mesmos, deixando cambaleantes as mensagens e as intenções.

Capítulo 5 – circuito (circulação alternativa do trabalho/circuito não comercial)

Paulo Bruscky é, claramente, um artista de quem já vimos obras ou ouvimos falar. Curiosamente, meu primeiro contato mais direto com o seu trabalho ocorreu muito recentemente, em visita à exposição individual realizada no segundo semestre de 2014, no MAM São Paulo, onde comprei com o livro *Poiésis Bruscky* (NAVAS, 2012).

O livro, com textos do também poeta Adolfo Montejo Navas, compila toda a produção artística de Bruscky, que expande as atividades plástico-poéticas para além das fronteiras previsíveis da arte. Trata-se de um alargamento não só dos espaços expositivos, claro, mas também do uso dos códigos, da linguagem, dos sinais e das imagens.

A obra de Bruscky e o livro em questão fizeram-me dar atenção aos modos e suportes de circulação desta própria pesquisa. O “uso de suportes mundanos” (NAVAS, 2012, p. 138) e a forma como o trabalho de Paulo Bruscky se dá implicam um outro meio de circulação, apenas para lembrar: a ação postal, a arte correio, a arte classificada, a e-mail arte (nos anos 2000), além das experiências feitas em *outdoor* e os vários livros de artista. Todas carregam mensagens e estabelecem uma dinâmica livre, coletiva e participativa, cujo destino ou trânsito chega a ser imprevisível, como sugere Navas:

o que procura essa poética? No fundo, responder aos inúmeros estímulos da existência que quer separar excessivamente o território do sensível, a estética do âmbito cotidiano. O lado humanista que destila passa por uma atenção pormenorizada (molecular) – e constante – sobre aspectos mínimos irrelevantes, que não pertencem à importância dos gestos lucrativos da nossa racionalidade instrumental tampouco à idolatria do pensamento único ou tautológico sobre a realidade (NAVAS, 2012, p. 227).

O uso dos impressos, as infiltrações destes no comércio, as inserções em jornais e as incontáveis maneiras de distribuição e apresentação adotadas para o Instituto, são preponderantes para trazer o sensível da arte para o lugar mesmo do cotidiano e das coisas inúteis.

Da vontade de que o trabalho se inscreva no próprio mundo, não se restringindo (mas também não evitando) aos espaços tradicionais, emergem territórios artísticos pouco explorados que misturam o real e o imaginado, moto-coincidente com a poética brusckiana.

No suporte precário do muro de um cemitério, a poesia é pichada (Figura 50), em uma feliz conjugação de forma e conteúdo, feita para estar ali e não em nenhum outro lugar.

Figura 50 – “Ensina-se inglês às almas de outros cemitérios” de Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

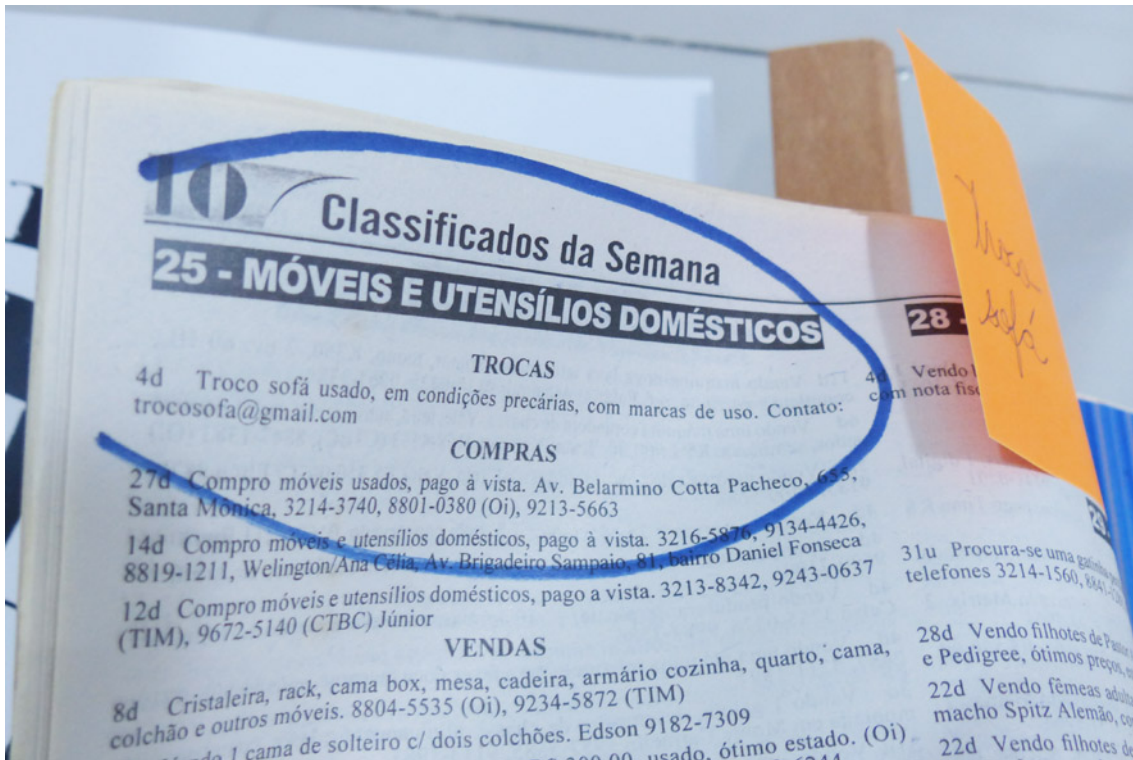


Fonte: BRUSCKY, Paulo; SANTIAGO, Daniel. “Ensina-se inglês às almas de outros cemitérios”, (1987), Intervenção urbana, Recife (PE), In: NAVAS, Adolfo Montejo. Poieses Bruscky: Paulo Bruscky. São Paulo: Cosac Naify & APC, 2002, p. 37.

O repertório de ações poético-urbanas do Instituto operam na eventualidade da apreensão de um olhar disperso, que, com sucesso, chacoalhará a visão utilitária do espaço urbano e dos veículos públicos de circulação de mensagens e informações para outro de uma atenção microscópica da sociedade, lúdica, ao mesmo tempo em que política.

É de uma “dose lúdica de abordagem da realidade” (NAVAS, 2002, p. 200) e de uma “política de aparente baixa frequência” (Ibid., p. 174) pulverizada em toda a obra de Bruscky, tal qual é discernível na presente pesquisa (Figura 51).

Figura 51 – “Troco Sofá”, Infiltração no Jornal Comercial Diário, Uberlândia (2014)



Fonte: RAMPIN, Priscila. *Troco sofá*, infiltração no Jornal Comercial Diário, Uberlândia (2014). Arquivo pessoal.

A ação poética “Troco Sofá” teve como substrato o hábito do abandono em vias públicas de móveis usados e em condições precárias. Basta colocar o termo sofá abandonado no *Google* para se conferir o costume!

Uma oferta de troca de um “sofá usado, em condições precárias, com marcas de uso” inserido no jornal de classificados local apela, indisciplinadamente, às relações de compra e venda, do ganha a ganha comercial para, em uma tentativa inócua, atribuir valor a algo (o móvel estragado) que é lixo.

Essa relação direta entre trabalho e realidade, ou trabalho e observador fortuito revela-se afirmativa e voluntária, pois ocupa o espaço sem necessidade de um aval institucional. (ARDENNE, 2002), compreendendo o espaço como suporte, seja ele a própria cidade, além do jornal, o muro, o panfleto, o cartão de visita.

De modo que o trabalho circula pelos mesmos meios que circulam as “pequenas desordens”. Ambos redefinem a realidade dada para uma realidade moldável, como Ardenne explica as ações artísticas que se instalam no espaço público subvertendo sua significação.

Apartado dos vetores tradicionais de exibição artística, o Instituto solicita de maneira acidental, antiautoritária e “de poucas consequências” (ARDENNE, 2002, p. 74, tradução minha)²¹, a atenção do transeunte. Os sistemas paralelos de apresentação (inseridos nas ações de infiltração e divulgação), opções deste trabalho, não devem ser compreendidos como fruto de uma busca pela liberdade institucional, senão, como a apropriada: dissimular-se na cidade em busca de efeitos singelos.

²¹ Ardenne discorre sobre a distribuição ou afixação de “obras-panfletos” de artistas que embora desejosos e militantes à captar a atenção do cidadão, essa busca não é forçada. No original em espanhol: “En muchos casos, se preferirá la exposición pública de una realización artística visible pero con pocas consecuencias [...]” (ARDENNE, 2002, p. 74).

PARTE III
PORTFÓLIO

INSTITUTO DE PEQUENAS DESORDENS



REGISTRAÇÃO

OBSERVAÇÃO

INFILTRAÇÃO

DIVULGAÇÃO



Conheça

Instituto de Observação de Pequenas Desordens

Com uma atuação nacional, internacional e itinerante, o Instituto vem coletando um profundo conhecimento acerca das práticas cidadinas de uso e apropriação do espaço público

- Nossas atividades

Trabalhamos a partir de 4 ações distintas, porém complementares:



OBSERVAÇÃO

Identificamos e
perseguimos as desordens
observadas nas cidades

*Pequenas Desordens, 2012-
2015, registros.*



REGISTRAÇÃO

Durante as ações de observação a observadora devidamente uniformizada e identificada, registra as “pequenas desordens encontradas

Registro, 2014-2015, ação artística.



Foto: Sabrina Rampin

INFILTRAÇÃO

A comunicação com o nosso público-alvo se dá, em alguns casos, de maneira indireta.

Distribuímos estrategicamente nossos produtos. Circulamos ideias.

Infiltração, 2013-2015, ação artística.



DIVULGAÇÃO

Nossas instalações são itinerantes e móveis.

A flexibilidade nos permite divulgar o trabalho do Instituto para um público diversificado.

Instituto de Observação de Pequenas Desordens, 2014, ação artística/exposição, Uberlândia, MG.



Foto: Eduardo Simioni



INSTITUTO DE OBSERVAÇÃO DE PEQUENAS DESORDENS

Bonkred
EMPRÉSTIMOS CONSIGNADOS
BMG
Itaú autorizado
3215-3009

Convênio
OPTICA Santa Clara
VARELUX

DE 07:00 ÀS 20:00
SEG À SEX • TERÇO ÀS 18:00
SAB • FÉRIAS ÀS 10:00

COMÉRCIO
À noite, s

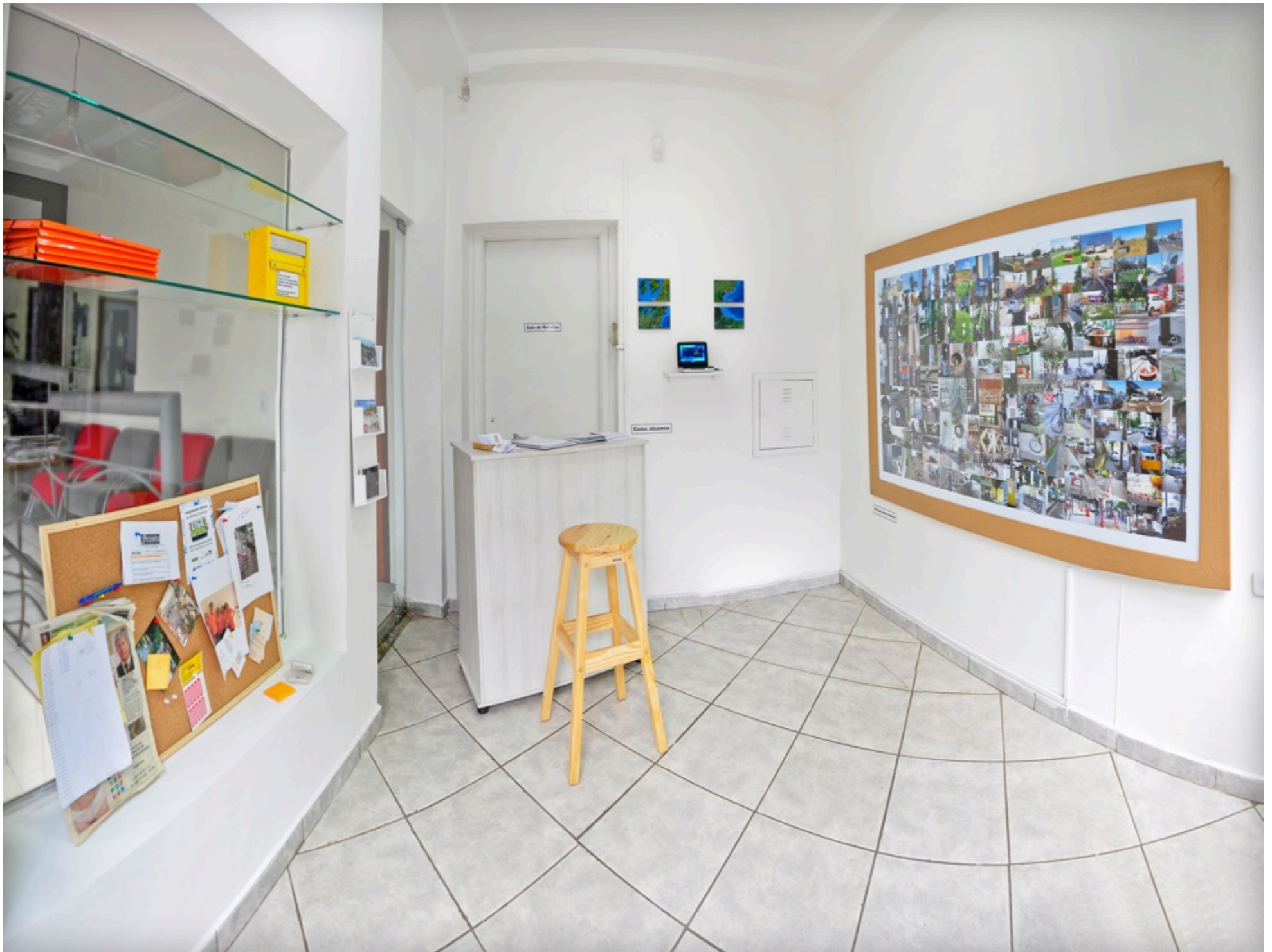


Foto: Eduardo Simioni



Nossas observações, 2014, painel fotográfico, 230,0 cm x 130,0 cm

Foto: Sabrina Rampin





Paisagens do lixo, 2011-2013,
cartão postal, 11,5 cm x 15,0 cm



Paisagens do lixo, 2011-2013,
cartão postal, 11,5 cm x 15,0 cm



Seja um colaborador, 2014,
impresso, 13,0 cm x 6,5 cm

Foto: Eduardo Simioni



Onde atuamos, 2014,
mapas sobre painel,
12,5 x 20,0 x 3,5 cm.

Como atuamos, 2014,
foto-vídeo, 30'



Anúncio no Jornal Gazeta de Uberlândia, Ano XI, n. 511, 05 a 11 nov. 2014

Foto: Eduardo Simioni

Instituto de Pequeños Desórdenes abre filial itinerante em Buenos Aires e publica importante documento na capital Argentina.

Jornal Clasificados, edición Buenos Aires, 2015,



Para maiores informações:

pequenasdesordens@gmail.com

Priscila Rampin

Considerações Finais

O Instituto de Pequenas Desordens é um trabalho de arte, que adota o formato de uma ficção empresarial para abordar de forma poética, questões relacionadas ao cotidiano urbano e ao uso que os cidadãos fazem dos seus equipamentos, guarnições e marcos.

Os achados durante a pesquisa demonstraram que:

I – os usos banais demonstram que mesmo no tempo contemporâneo, onde a participação na vida social é cada vez mais voltada para os interiores (das casas, dos shoppings, dos escritórios, das cafeterias) há nesse suposto vazio, rastros de uma ocupação;

II – as práticas das pequenas desordens são pulverizadas e similares nas diversas cidades visitadas. Algumas revelam particularidades do lugar, uma ou outra prática que é mais exacerbada em uma localidade do que em outra: Os descartes de pequenos amontoados de lixo é mais visto nas cidades maiores. Cartazes com ofertas de cunho sexual, são facilmente encontrados no Rio de Janeiro e em Uberlândia, os moto taxistas se encarregam da super divulgação;

III – quase antagonicamente, nesse mesmo território dinâmico e apressado, há uma multidão acometida por uma metafórica cegueira coletiva. Esses indivíduos, tão imersos em suas rotinas diárias, deixam de notar a cidade em suas pequenas escalas de afeto.

A ficção endereça-se à estas situações, com vistas a:

- a. tirar do ponto cego as ínfimas práticas das pequenas desordens. Fazer ver que a cidade é maleável e tem (ou terá) o contorno delineado por seus próprios cidadãos. As ações artísticas ressignificam o banal cotidiano, alçando-o à condição de interesse;
- b. aliviar o peso documental e trazer comicidade aos registros das pequenas desordens a partir da adoção de estratégias da ordem do sensível. Para isso, explorei “tarefas”, impressos, comunicados e forma de apresentação com características absurdas, inúteis e lúdicas.

O referencial sobre as superficções mostrou a existência de outras empresas fictícias cujo processo de produção e procedimentos são similares: a dissimulação da ficção em contextos reais (Ingold Airlines), subversão dos meios de comunicação e/ou apresentação (Ingold Airlines de Res Ingold, Art Fair Murders e The Museum of Contemporary Ideas de Peter Hill e o Museu de Arte Moderna de Marcel Broodthaers).

Finalmente, o Instituto reúne, em seu escopo, um programa de ações diversas que colocam o trabalho em circulação de vários modos: por meio da instalação física, por meio das inserções em veículos de comunicação, em infiltrações clandestinas ou em palestras, e por meio das ações caminhantes.

Referências

- FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo* (2011). Coordenação: Alexandre Dias Ramos. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011, p. 322-327.
- ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.
- BACKHOUSE, Megan. The art of disconnection. In: *The Age Entertainment*, set. 2002. Disponível em: <<http://www.theage.com.au/articles/2002/09/10/1031608244375.html>>. Acesso em: 17 dez. 2015.
- BORRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. Digital Publication/EPUB. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014.
- CARVALHO, José Augusto Maças da Silva. *Arquivo e Memória: circuitos mnemônicos*, 2014. 282 p. Tese de doutorado. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/26201/1/arquivo%20e%20mem%C3%B3ria_circuitos%20mnem%C3%B3nicos.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2015.
- DIDIER, Paula Félix. Prólogo. In: PALADINO, Diana *et al. Documental / Ficción*. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014. p. 13-18.
- DION, Mark. A meter of Meadow, Instalação, (1995), FRI-ART Centre d'Art Contemporain, Suíça. CORRIN, Lisa G (editor). *Mark Dion*. Phaidon Press, 1997, p. 24.
- FONTCUBERTA, Joan. Fauna (1987). Truths Fictions Virtuality. In: *Photofile Fictions*, n.59, abr.2000. p. 8.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GUELTON, Bernard. Ficções e interações: as ficções artísticas e a questão do espaço. Trad. Nikoleta Kerinska; Beatriz Rauscher. In: *Ouvirouver* Revista do Programa de Pós Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, v.9, n.2, p. 346-366, jul-dez/2013.
- GUIDEROLI, Ilma Carla Zarotti. *Entremapas, entre espaços: Itinerários abertos*, 2010. Dissertação de mestrado. Programa de pós graduação em artes, Instituto de Artes, Unicamp. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000773971>>. Acesso em: 10 dez. 2015.
- HEATHCOTE, Adrian. True lies. In: *Not only Black+White*, n.11, p. 32-33, 1995.

HILL, Peter. Editorial: True lies and photofictions, In: *Photofile Fictions*, n.59, p. 2-3, abr.2000.

HILL, Peter. *Superfictions*. The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice, 2001. 161 p. Exegesis (Ph.D.). Melbourne: RMIT University, 2001. Disponível em: <<http://www.superfictions.com/phd/SuperFictionPhD.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

INGOLD, Res. *Ingold Airlines*. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/ingold-airlines/images/5/>>. Acesso em: 31 dez. 2015.

JACKS, Ben. Reimagining Walking: Four Practices. *Journal of Architectural Education*, v. 57, n. 3, p. 5-9, feb. 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1425774>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers Museu de Arte Moderna, agora em português*. 2014. 268 p. Tese. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-16102014-094023/pt-br.php>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

KRAUSS, Rosalind. Grids, In: *October*, MIT Press, vol. 9, p. 50-64, Summer, 1979.. Disponível em: <http://www.art.yale.edu/file_columns/0000/2996/krauss.pdf>. Acesso em 08 dez. 2015.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp; Aracaju: Editora UFS, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Natal: Editora Argos, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.17, n. 49, jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 16 jul. 2013.

MARIÑELARENA, D.P.; MATTOS, F.; AMARAL, L.; VALLE, A. L. R. Do; Andrade-Dé, S.; RAMPIN, P; LEIRIAS, G.; MOURA, Inés; NETTO, C.; FRANGE, L.B.; HIRANO, C.; MAZZOCO, M.I.D. “Miradas em trânsito”, *Videomapping*, 2013. Galería Marta Traba / Memorial de América Latina, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.damianperalta.net/images/pdf/MEMORIA_MAD_RUA_Espanol.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2015.

MARIÑELARENA, D. P; AMARAL, L.. Workshop MAD-RUA. *Relatório...*, 2013. Disponível em: <<http://www.damianperalta.net/projects/44-miradas-en-transito>. Acesso em: 15 fev. 2015.

MIRANDA, Susana. Personajes de ficción con referentes reales: Planteo de una problemática. In: PALADINO, Diana *et al. Documental / Ficción*. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014. p. 105-124.

MOSCHETA, Marcelo. *Norte*. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2013.

MOSCHETA, Marcelo. *Deslocando Territórios*: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai. 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011.

MUYBRIDGE, E. Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements (série), vol. VII, plate 44, 1887. Disponível em: <<http://www.muybridge.org/Other/Animal-Locomotion-Vol-7/>>. Acesso em: 03 dez. 2015.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Poieses Bruscky*: Paulo Bruscky. São Paulo: Cosaf Naify/ APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jan. 2001. Caderno Mais!, p. 16-17. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2001/01/28/72//73813>>. Acesso em: 01 mai. 2014.

_____. A arte além da arte. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 out. 2004. Caderno Mais!, p. 3. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/10/24/72//5459096>>. Acesso em: 01 mai. 2014.

_____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAMPIN, Priscila. Paisagens do lixo – relato da ação artística. *Gambiarra – Publicação dos mestrandos do programa de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, Niterói, v.1, n. 6, p. 31-45, ago. 2014a. Disponível em: <<http://www.uff.br/gambiarra/actual.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

_____. Pequenas Desordens: registros iniciais e sua potência sensível. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 23, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ANPAP, 2014b. p. 2772-2781. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html#>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

_____; RAUSCHER, Beatriz. Pela trilha do Bosque – práticas artísticas para o espaço urbano. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22, 2013, Belém. *Anais...* Belém: ANPAP, 2013. p. 4173-4183. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

_____. Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta. In: *Revista CROMA*, Estudos Artísticos, v.3, n.6, jul.-dez. 2015a, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, p. 54-59. Disponível em: http://croma.fba.ul.pt/actual_sp.htm. Acesso em: 21 dez. 2015.

_____. Estratégias ficcionais como mediação de um modo de ver o mundo: as ações artísticas de “Pequenas Desordens”. In: III SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA POÉTICAS DA IMAGEM CNPq/UFU, 2015b, Uberlândia. *Anais...*p. 147-156. Disponível em: <http://www.youblisher.com/p/1226736-Anais-Seminario-Fotografia/>. Acesso em: 21 dez. 2015.

RENNÓ, Rosângela. *Apagamentos 2*, 2005. Coleção Américo Marques, Lisboa. Foto: Thiago Barros. Disponível em: <<http://www.photography-now.com/artist/rosangela-renno>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140.

ROSENGARTEN, Ruth. *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*. Untitled, n. 6. Digital Publication/EPUB. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl E. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

TIBERGHIEU, Gilles A. A cidade nômade. In: CARERI, Francesco. *Walkscapes*. O caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. Digital Publication/EPUB. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014.

VINHOSA, Luciano. O pequeno gesto: um ensaio em torno da experiência ordinária. In: CIRILLO, José; GIL, Fernanda García; GRANDO, Ângela (Org.). *Artistas, autoria e as práticas colaborativas*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 288-293.

_____. Fotoperformance – passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 23, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ANPAP, 2014. p. 2876-2885. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html#>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

ANEXOS

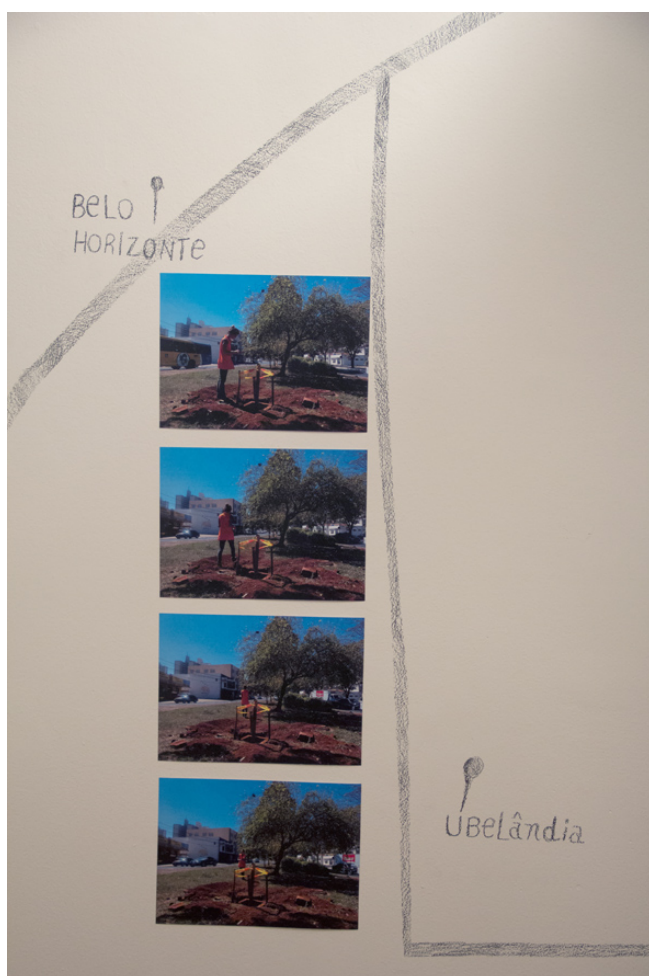
Apresento à seguir, registros de outras ocasiões de apresentação do trabalho das “pequenas desordens” paralelas à ficcionalização do Instituto.



“Pequenas Desordens n.1”, Fotografia, 40 fotografias 10x15. Festival de Arte Contemporânea do Maranhão “Com que língua você fala”, promoção Coletivo das Artes, Galeria Trapiche, São Luis – MA, Maio/2014. Foto: Edi Bruzaca



“Observado”, Foto-slide, 3’, 2014. Mostra de vídeo integrante do 3º Encontro dos pesquisadores dos programas de pós graduação em arte do Estado do Rio de Janeiro – A cidade em obras: Imaginar, Ocupar, Redesenhar. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, cidade do Rio de Janeiro, Nov/2014.



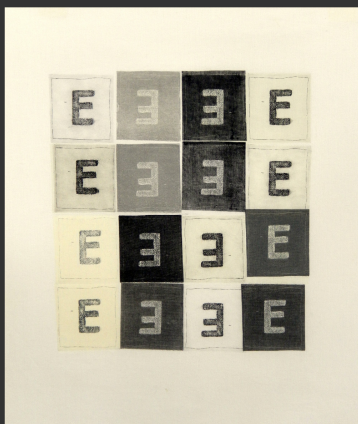
Exposição coletiva, Galeria Acervo, CAL-UNB, Brasília-DF, Set. - Out /2015. Foto: Romulo Juracy

Exposição Galeria Acervo – CAL_UNB é um trabalho realizado *in site*, por meio da criação de um mapa coletivo totalmente subjetivo e utópico. O mapa refere aos percursos investigativos em algumas cidades por onde as artistas passaram, é fruto das memórias e impressões deixadas por esses trajetos.

Trata-se de uma cartografia única de afetos, sensações e cruzamentos de interesses, que reúne também os arquivos e registros de ações artísticas realizadas pelas artistas.

Produção conjunta de integrantes do Grupo de pesquisa Poéticas da Imagem, UFU/CNPq

Casa da Cultura da América Latina apresenta Convocatória 2015:



Galeria CAL (subsolo)

Tipologia | Exposição de Gravuras
MARCO ANTONIO FERREIRA



Galeria Acervo (2º andar)

Modos de ver o mundo
Modos de curar o mundo

Nada práticos
AMANDA DE SOUSA, ANDRESSA BOEL, MARA PORTO,
MARIZA BARBOSA E PRISCILA RAMPIN



Galeria de Bolso (térreo)

Se essa Rua fosse Minha
ADRIANA VIGNOLI

ABERTURA

23 de setembro de 2015, 19h

VISITAÇÃO

24 de setembro a 16 de outubro de 2015
(Todos os dias, de 9h às 19h)

Casa da Cultura da América Latina
SCS Q.4 ED. ANÁPOLIS BRASÍLIA DF

 **UnB** | DEX
Casa da Cultura da América Latina



Exposição “Narrativas Urbanas”, realização do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq, Galeria SESC – Uberlândia, Out/2015. Participaram desta exposição: Bruno Ravazzi, João Paulo Machado, Kenner Prado, Mariza Barbosa, Amanda Sousa, Karina Sousa, Andressa Boel e Priscila Rampin.

AGOSTO
MIÉRCOLES 26
DE 19 A 24HS

ARTISTAS RESIDENTES

MUESTRA •
MESA REDONDA

19 hs - Presentación de artistas
20 hs - Apertura de muestra
23:30 hs - Cierre



LA PATERNAL
ESPACIO
PROYECTO

ESPINOSA 2672
WWW.LAPATERNAL.ORG
INFO@LAPATERNAL.ORG



residencia



(Brasil)

PRISCILA RAMPIN

Instituto de pequeños desórdenes



(Ecuador)

MÓNICA VASQUEZ

Acción Mural en la vía pública



(Turquía)

SINE ERGÜN

Escritora y Gestora Cultural

