

Poéticas visuais e espaços limites

Ronaldo Macedo Brandão¹

A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço.
Nós vivemos na época da simultaneidade: vivemos na época
da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e
do disperso.

Michel Foucault (2001, p. 411)

Resumo

Desde os anos 1960 temos o desdobrar de conceitos que não se enquadram mais nas definições formais e puristas de uma estética modernista. O espaço não é mais uma área branca e pura sobre a qual se constrói uma marca. Ele já tem marcas diversas. Assim, trabalhar com o espaço é um processo de diálogo com diferentes camadas de tempo e com as diversas forças que se associam, deixando informações e reivindicando direitos de participar das ações de ocupação ou intervenção que um artista queira realizar nele. Este artigo apresenta uma discussão sobre o espaço a partir das diferentes formas como este tem sido trabalhado na contemporaneidade, entre as quais, o conceito de espaços limites, que envolve a ideia de fronteira. Esta compõe uma série de sistemas semânticos de demarcações, separações, acesso, vigilância e controle. Nesse sentido, diversas abordagens sobre os espaços e as fronteiras são aqui discutidas com base em diferentes leituras de trabalhos de arte criados por mim e por outros artistas. Dentre os trabalhos que desenvolvi e que apresento neste artigo destaco: o *site-specific Desemparede*, que foi parte de uma ação em que desemparedava as janelas de uma galeria na cidade do Porto, Portugal; a série de fotografias *Não existe*, que é acompanhada de cartas que não encontraram seu destino e a ação *Defrontar*, que se desdobra em diversos trabalhos de intervenção urbana, fotografia e vídeo-instalação compondo uma série que discute os espaços limites, seja de fronteiras urbanas ou de fronteiras de territórios nacionais dentro de Europa.

Palavras-chave: Espaço. Fronteira. Fotografia. Intervenção urbana.

1

Doutor em Arte e Design pela Universidade do Porto/Portugal. Mestre em Arte pela Universidade de Campinas. Possui licenciatura (1991) e graduação (1989) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2010). E-mail: <ronaldomacedobr@gmail.com>.

Visual poetics and boundary spaces

Abstract

Since the 1960s we have the unfolding of concepts that no longer fit into the formal and purist settings of modernist aesthetics. Space is no longer a pure white area on which new marks are built. It already has several marks. So, to work within a space is to create a dialogue with the different layers of time and the various forces that are associated with that site; working with its history and claiming the right to occupy, participate, intervene and create a new story through performance. This article presents a discussion about the different ways in which spaces have been explored in contemporary times, including concepts like "limited spaces" and "borders". This comprises a series of semantic systems like demarcation, separation, access, surveillance and control. In this regard, various approaches to spaces and borders are discussed here based on different readings of artwork created by me and other artists. Among the works that I developed and present in this article I highlight: the site-specific *Desemparede*, which was part of an action in an art gallery in the city of Porto, Portugal; a series of photographs *Não Existe*, which is accompanied by letters that never got to their destination and the action *Defrontar* which discusses the limited spaces through several works of urban intervention, photography and video installation discussing boundaries or borders of national territories within Europe.

Keywords: Space. Border. Photography. Urban intervention.

O espaço tornou-se uma questão importante de discussão nas artes visuais na contemporaneidade. Na epígrafe acima, escrita em 1967, Michel Foucault afirmava que se vivia na época do espaço. Para as artes visuais, é justamente nos anos 1960 que começam a surgir uma série de propostas onde a questão do espaço adquire importância no trabalho de diversos artistas. Estes o transformaram em articulador de suas ações, o que provocou o desdobrar de conceitos que não se enquadravam mais na definição de escultura. A ideia de campo ampliado apresentada por Rosalind Krauss (2008) foi uma das primeiras tentativas de conceituar essas novas propostas de arte que dialogavam com ambientes, seja a arquitetura ou a paisagem. Muitas das obras não podiam mais ser chamadas de esculturas, pelo fato de não mais negarem um diálogo construtivo e conceitual com a arquitetura e a paisagem. Para Krauss, a escultura modernista afirmava um estado de neutralidade que

a fazia assumir um distanciamento, bem como a constante necessidade de afirmar que suas propostas eram elementos que não eram arquitetura e também não eram paisagem. As novas propostas assumem um sentido mais complexo e passam a integrar e estabelecer diálogos com a paisagem ou a arquitetura de diversas maneiras. Assim, essas intervenções sobre os espaços passariam a ser denominadas de *land art*, *earth art*, instalação ou *site-specific*. Outros enquadramentos conceituais desenvolveriam outras especificidades para a diversidade de propostas que surgiam, tais como o: *site oriented* (Miwon Kwon), *functional site* (James Meyer) e arte ambiental (Hélio Oiticica). Em muitas propostas artísticas, o espaço transforma-se na questão principal onde o artista constrói seus questionamentos e propostas. Ao mesmo tempo, esses mesmos espaços têm suas próprias histórias de ocupação e uso. O espaço não é uma área branca e pura sobre a qual se constrói uma marca. Ele já tem marcas diversas. Trabalhar com o espaço é um processo de diálogo com diferentes camadas de tempo e com as diversas forças que se associam, sobre ele deixam informações e reivindicam direitos de participar das ações de ocupação ou intervenção que um artista queira realizar nele.

A discussão sobre o espaço justifica-se por evidenciar como diversos artistas em muitos momentos ao longo da história da arte o trabalharam de diferentes formas, junto com o conceito de limite, como o que envolve a fronteira. Esta compõe uma série de sistemas semânticos de demarcações, separações, acesso, vigilância e controle que têm sido questionados e investigados por diversos artistas. Nesse sentido, diversas abordagens sobre os espaços e as fronteiras são aqui discutidas com base em diferentes leituras de trabalhos de arte apresentados ao longo do texto, dentre as quais as relacionadas às fronteiras urbanas, que estão associadas a fronteiras entre espaço privado e público, ou espaço interior e exterior.

Espaço do museu e outros espaços

O sentido de espaço aqui discutido divide-se em dois momentos ou dois tipos de espaços distintos, mas que dentro do sistema de arte se

aproximam e se completam. Um é o espaço onde a arte se apresenta, seja uma galeria ou um museu, e inclui o ateliê ou o espaço de criação; procuro aqui apresentar os desdobramentos que ocorrem a partir dos espaços de arte, que passaram a ser sítios mais complexos e abertos a uma dinâmica discursiva repleta de críticas e tensionamentos.

Outros espaços são aqueles nos quais os artistas realizam suas investigações ou coletam elementos para integrar seus projetos artísticos. Em muitos casos são espaços da natureza – nesse caso, as intervenções criadas passariam a denominar-se *land art*. Os espaços urbanos também tornar-se-iam um grande campo de intervenções, podendo envolver ações performativas ou intervenções plásticas. Por exemplo, Robert Smithson iria se voltar para áreas de sítios degradados de onde faria registros e recolheria materiais para compor parte de seus trabalhos apresentados nos espaços expositivos. Para ele, estes outros espaços também se tornariam locais de realização de intervenções permanentes, como o trabalho *Spiral Jetty* (1970).

O ambiente perfeito de exposição que os museus desenvolveram para a arte moderna – o cubo branco, termo usado por Brian O’Doherty (2002) –, iria nos anos 1960 sofrer uma desestabilização, rompendo o formalismo de obras que se encaixam perfeitamente em um espaço supostamente neutro e criado para oferecer uma fruição visual, que teoricamente deveria limitar o olhar do espectador à demarcação da tela da pintura ou da forma unitária de uma peça tridimensional que este estivesse exibindo. A arte minimalista, que se destaca no circuito de arte de Nova Iorque, apresenta seus objetos específicos, usando a expressão de Donald Judd (2014), como obras que começam a ocupar os espaços expositivos dos cubos brancos dominados pela arte institucionalizada, como aponta Doherty. Porém, sua presença parece incomodar à crítica defensora de uma arte modernista pura, como deixou claro o crítico Michel Fried no artigo *Art and Objecthood*, publicado em 1967. Uma arte pura, para Fried, deveria ter um suporte claro, como a pintura e a escultura. Uma situação que as propostas de objetos minimalistas colocava em causa, pois eram peças feitas de materiais usados em processos industriais e eram inseridas nos espaços como se dele fizessem parte. Elas não têm os elementos de uma

escultura tradicional, como uma forma única que se pudesse ver caminhando ao seu redor. Trabalhos apresentados por Donald Judd poderiam aderir ao piso ou fixar-se à parede. As formas das peças *Untitled (L-Beams)* de 1965, de Robert Morris, têm a escala do corpo humano, são simples e se apresentavam no espaço da galeria em disposições variadas ao longo do período da mostra; o espectador percorria o ambiente criando relações entre o espaço, as peças e seu corpo. Este deslocar-se no espaço, bem como o uso de novos materiais e a forma de organizá-los parecia incomodar a pureza modernista, que desejava classificar tais trabalhos como antiarte ou uma arte teatralizada, que requer algo mais dos espectadores além de sua apreciação visual, como identificava Fried.

Rosalind Krauss, citada no início deste artigo, iria diferenciar as práticas artísticas modernistas centradas em suporte tradicional de escultura das novas práticas *site-specific* e *land art*, que poderiam incorporar o espaço da arquitetura ou da natureza. A partir do uso de novos elementos para a realização do trabalho de arte, que muitas vezes não é marcado pela construção de uma peça escultórica, mas simplesmente com ações e intervenções dos artistas sobre espaços escolhidos, o espaço tornou-se um campo de uma infinidade de relações. Relações com a arquitetura, com a natureza ou relações entre espaços expositivos, objetos e espectadores. Segundo Rosalind Krauss, um dos pontos que marcou a diferença entre a arte do modernismo e a arte contemporânea, que ela identifica como arte do pós-modernismo, é o fato de que o primeiro tem uma:

[...] demanda de pureza e de separação dos vários meios, [enquanto] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136)

O espaço como elemento do projeto de uma obra ganharia importância e a integração entre obra e espaço seria sintetizada na denominação *site-specific*. A obra *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra,

tornou-se uma referência quando o autor, diante da possibilidade de a escultura ser retirada do sítio para o qual fora especialmente criada, afirmou que remover a obra é destruí-la. Mas, como aponta Krauss, o processo de um trabalho *site-specific* não mais se limita a uma obra física; há todo um fazer investigativo incluindo também negociações que passariam a envolver o trabalho de uma arte em um determinado espaço. O próprio *Tilted Arc* de Serra, que demandou uma discussão pública e jurídica sobre sua permanência ou remoção, constituiria um conjunto de acontecimentos e ações que poderia ser visto como parte da obra. Ele gerou uma grande discussão dentro e fora do campo das artes visuais. Assim, essas obras que se inserem em espaços repletos de memórias, fluxos, interesses e forças, como são os espaços públicos, por exemplo, passariam a demandar discussões que iam além de uma abordagem estética.

Um exemplo de descoberta de um outro espaço e que se apresentou como fonte de uma experiência estética e sensorial foi a relatada por Tony Smith em uma entrevista (WAGSTAFF JR., 1968, p. 386) para a revista *Artforum* sobre um passeio noturno de carro em uma estrada em Nova Jersey em 1966. Na época, a estrada tinha acabado de ser pavimentada e estava ainda em processo de finalização. A viagem colocaria em evidência a potencialidade de uma nova sensibilidade contemporânea, onde vários artistas se abriam para o mundo e, de alguma forma, diversos artistas minimalistas compartilhariam essa procura em suas produções, com novas materialidades e investigações sobre os espaços de exposição, mas também em outros e diversificados espaços. Muitos deles ocorreriam em locais exteriores, como o relatado por Tony Smith. O crítico Michael Fried, em texto publicado em 1967, vê esses relatos como exemplo das referências da teatralidade encontrada em muitos trabalhos de arte que criticava. Na sua visão, este era um caminho que se distanciava de uma arte verdadeira, voltada para uma linguagem clara e definida pelo suporte a ser trabalhado, seja pintura ou escultura. Para Fried, fora disso, são experiências de antiarte que buscam a teatralidade, procurando trazer o espectador para um contato participativo com a obra. Seria como se a galeria se tornasse um palco para obras de arte e estas, junto com o público, comporiam um espetáculo que se distanciaria de uma experiência de arte

visual modernista. Mas eram justamente essas outras experiências que muitos desses artistas buscavam, o que Fried critica de forma depreciativa, como uma arte que procurava se relacionar com o público e com o espaço que investigavam. A experiência de Tony Smith, apresentada como um relato de impressões de um espaço visitado ou percorrido pelo artista, iria tornar-se o ponto de partida para a elaboração de seus projetos de arte. Estes poderiam ser realizados em espaços, muitas vezes, longe dos ambientes tradicionais de arte. Miwon Kwon comenta a passagem de um sentido de arte moderna, relacionada a suportes definidos (pintura ou escultura), ao surgimento de propostas de arte com base na inter-relação entre espaço, espectador e artista, que se estabelece na ideia de *site-specific*:

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tábula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediaticidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente “percebido” em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, então, focava o estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível, entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completá-lo. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às

forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do *site*. (KWON, 1997, p. 167-168)

O mundo tornou-se um espaço a ser investigado e a relação com as galerias e os museus iriam também adequar-se a uma arte que passaria a vê-los como espaços de divulgação ou de relatos de experiência. Estes podem também se converterem em um campo de questionamento e experimentação sobre suas próprias práticas e sistemáticas de funcionamento, como mostrou Miwon Kwon em seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity*, ao apresentar a arte *site-specific* que investiga as próprias instituições de arte e torna-se uma experiência, que ela denomina de *site-oriented*. James Meyer (2000), no texto “The functional site; or, the transformation of site specificity”, identifica essa proposta com a denominação de *functional site*. O meu trabalho *Desemparede*, que apresento mais a frente, nesta perspectiva, pode ser classificado como uma experiência *site-oriented*, por ter um componente de questionamento sobre o próprio espaço da galeria onde fora realizado.

Entre espaços: pequenas fronteiras entre territórios urbanos

O espaço urbano tem sido um cenário rico para o trabalho de diversos artistas. Em muitas propostas eles veem a cidade como um campo de investigação e questionamento da demarcação e da organização urbana. As fronteiras que existem no cotidiano da vida de uma cidade, como as que demarcam o espaço público e o privado, têm interessado diversos artistas. Passo a abordar alguns trabalhos de arte criados por mim e por outros artistas que lidam com os espaços limites de áreas urbanas.

Desemparede, 2012



Figura 1 :: Desemparede. Site-specific
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2012.

Desemparede é um trabalho *site-specific* que realizei na Galeria Sput&nik The Windows, na cidade portuguesa do Porto, no âmbito da mostra coletiva “Co-eficiente: algumas variáveis”. A exposição teve curadoria de Guy Blisset Amado e ocorreu entre 11 de maio e 9 de junho de 2012. O trabalho procurava discutir a relação entre espaço público e privado e a questão que envolve o emparedamento de janelas ou portas, uma situação que ocorre em muitos imóveis devolutos no Porto e em outras cidades da Europa.

As duas janelas da galeria² eram elementos importantes para a própria história do lugar, fato que me foi explicado pelos diretores da galeria, Ana Efe e Luís Xavier. As janelas permitiam a visibilidade da sala principal de exposição por estarem diretamente no nível da calçada. Como havia uma paragem de autocarros em frente, constantemente muitas pessoas espreitavam curiosas o que se passava no espaço. Anteriormente, o sítio era usado como ateliê pela diretora e ela observava que sempre as atividades artísticas realizadas ali despertavam o interesse das pessoas. Assim, desde a abertura da galeria houve a intenção de assumir como parte do projeto

2

A galeria funcionava na praça do Marquês de Pombal; atualmente, funciona na rua do Bonjardim, 1340, mas mantém o conceito de dar visibilidade do espaço expositivo à rua pelas janelas.

do espaço manter a visibilidade que as janelas oferecem aos transeuntes na calçada. Esse conceito iria integrar o nome da própria galeria.

Interromper a relação de contato entre a galeria e a rua foi a proposta do trabalho. A forma escolhida foi o emparedamento das aberturas das janelas com tijolos e cimento. Assim, a galeria passaria a ter a imagem de muitos espaços desocupados e abandonados da cidade do Porto. Os diretores foram resistentes à ideia e em algum momento sinalizaram desconforto diante da proposta. Outros artistas já emparedaram os espaços onde realizavam algumas das suas exposições, como Santiago Sierra na Bienal de Veneza de 2003 (discutido mais adiante neste artigo). Rirkrit Tiravanija em 2007 emparedou a porta da galeria do Ontario College of Art and Design no Canadá e sobre os tijolos pintou a expressão *Ne Travaillez Jamais*, do situacionista Guy Debord. Esse trabalho marcou uma mudança radical de proposta de um artista conhecido por criar situações de convivência dentro dos espaços de arte, que o caracterizaria como participante de uma arte denominada relacional. Já o artista Antonio Manuel realizou o trabalho *Ocupações/Descobrimientos* em 1998, onde alterou o ambiente interno do Museu de Arte Contemporânea de Niterói com paredes de alvenaria cobertas com massa e pintadas. Em 2005, o artista apresentou uma outra versão desse trabalho, *Occupations/Discoveries* em Nicósia, capital do Chipre, no Pharos Centre for Contemporary Art. Devido à situação política e social esta nova versão ganhou uma outra leitura, pois Nicósia é uma cidade dividida entre as áreas ao norte, controlada pela Turquia e, ao sul, um território independente, mas com mais aproximação cultural e histórica com a Grécia. Muitas ruas da cidade são fechadas com barreiras e grades. O trabalho apresentava um significado político, como se perguntasse até quando essas estruturas fechadas serão mantidas. Cada uma dessas propostas têm suas especificidades e conceitos próprios que dialogam com as histórias dos espaços onde são realizados.

Desemparede (Figura 1) é uma proposta que questiona o próprio sistema de funcionamento da galeria "Sput&nik The Windows" e também toda uma situação social e econômica que envolvia o grande número de espaços devolutos na cidade do Porto. No trabalho, como o nome já assinala, a intenção volta-se para a ação de retirar o emparedamento.

Assim, as janelas foram emparedadas antes da abertura da mostra. No dia da sua inauguração, começariam a ser desemparedadas. Às 21 horas, fiz um buraco em cada uma delas com ferramentas que estavam colocadas no piso junto às janelas. Em seguida, convidei uma das pessoas presentes a também fazer uma abertura em uma das janelas. A proposta do trabalho era aberta a quem quisesse participar. Durante todo o período da exposição as ferramentas permaneceram junto às janelas. Ao longo das semanas em que a exposição aconteceu, fui à galeria e vi aumentarem as aberturas. A cada visita, a rua ia surgindo e recomeçava a comunicação entre galeria e calçada. Nesse processo, um dia convidei duas amigas a trazerem seus filhos, para que me ajudassem no trabalho de desemparedamento. A ação deve um sentido lúdico e educativo para as crianças. Durante a exposição, os tijolos quebrados e a massa de cimento permaneciam próximos às janelas dentro da galeria. Nos dois últimos dias, as duas janelas estavam quase totalmente livres dos tijolos.³

Não existe

Quando se constrói uma parede entre dois espaços, dificulta-se a possibilidade de fluxos e trocas entre ambos. Em muitas cidades de Europa, quando uma casa ou edifício está desocupado e permanece sem uso por muito tempo, tem-se o procedimento de emparedar portas e janelas que sejam voltadas à rua. Antes de se iniciar a construção do muro de Berlim, muitos edifícios que estavam sobre a linha que separava as duas áreas em conflito, ou seja, as Alemanhas Ocidental (capitalista) e Oriental (comunista), foram fechados com tijolos. Ao longo dessa fronteira já havia cercas, porém muitas pessoas procuravam passar para o lado ocidental por essas construções, por dentro de apartamentos privados. No decorrer do processo de isolamento, esses edifícios foram sendo demolidos, mas, antes, a primeira providência do governo da Alemanha Oriental, foi ordenar o emparedamento de janelas e portas.

3

Imagens do trabalho podem ser vistas no vídeo *Desemparede*, que registra o processo de montagem e realização da obra pode ser visto na internet no seguinte endereço: <vimeo.com/135268901>.

Poéticas visuais e espaços limites
Ronaldo Macedo Brandão



Figura 2 :: Não Existe
Fonte :: Ronaldo M. Brandão.



Figura 3 :: Detalhe envelope Não Existe
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2012.

Escolhi oito fotografias para compor o trabalho *Não existe*. A figura 2 apresenta uma delas. Cada uma das fotografias é acompanhada de um envelope que fora enviado ao endereço correspondente, mas que fora devolvido pela empresa de correios de Portugal. No envelope, o agente postal colou uma etiqueta ou imprimiu um carimbo onde assinalou o motivo da devolução (Figura 3). A maioria das cartas apresentava marcado o item: não existe. Disso surgiu a ideia para o nome do trabalho. Allan Sekula (2003), em seu livro *Titanic's wake*, comentou que achava que o personagem Bartleby de Herman Melville (do livro *Bartleby, o escrivão*, 2008) entrou naquele processo de querer se isolar do mundo porque teria trabalhando muitos anos na empresa de correio tendo como tarefa abrir envelopes que eram devolvidos e cujos remetentes já não viviam naqueles endereços (SEKULA, 2003, p. 21). Uma carta devolvida é uma comunicação que não se completa. Um fluxo de ideias e pensamentos que encontra uma barreira e retorna ao ponto de início. Um lugar emparedado interrompe sua comunicação com a rua. Emparedar é uma condenação a não existir. Cerram-se suas aberturas, o que inclui a fenda das caixas de correio. Fecha-se a receber mensagens. Torna-se uma forma vazia, oca como uma arquitetura-escultura, mas na dinâmica da cidade pode-se tornar um suporte de imagens, como anúncios de propagandas, pixos ou grafites. Em muitas imagens da série *Não existe* há estas marcas sobre os emparedamentos.



Figura 4 :: Defrontar devolutas
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2013.

Defrontar devolutas

A possibilidade de usar uma porta emparedada como um suporte para uma imagem é a proposta do trabalho *Defrontar devolutas*. Nele usei uma imagem do meu corpo de tamanho real (1x1) que é colada sobre uma porta emparedada num edifício devoluto localizado na Praça da Alegria em de Lisboa (Figura 4). A imagem compõe um elemento de intervenção na paisagem urbana. Dois meses depois ocorreu uma situação comum em propostas de intervenção em espaços públicos. Ativistas do Bloco de Esquerda de Lisboa realizaram uma pintura que questionava a existência de tantos imóveis fechados na cidade e divulgava sua chapa para uma disputa eleitoral: eles preservaram a imagem do trabalho *Defrontar devolutas* e pintaram a imagem de uma porta aberta ao redor do meu corpo. Assim está até hoje.

Espaços limites

A primeira experiência de colocar meu corpo diante de uma fronteira aconteceu durante uma caminhada pelo parque de Monsanto em Lisboa no início de 2013. O parque tem extensas áreas de natureza, mas ao percorrer uma dessas áreas me deparei com um muro de pedra que demarcava o espaço de um horto florestal que deve servir ao parque e a outras áreas verdes de Lisboa. A presença de um muro extenso em meio a um lugar que parecia ser totalmente amplo provocou um estranhamento. Antes de contorná-lo para seguir meu passeio pelo parque, fiquei por alguns momentos diante dele a pensar para qual lado seguir. Essa ação de parar diante de uma barreira que encontrei no caminho foi a primeira experiência que levaria ao projeto *Defrontar*, que consistiu em realizar uma série de ações performativas e seus registros em fotografia e vídeo em áreas de fronteiras entre diversos países do continente europeu. Estas imagens seriam usadas nos trabalhos *Defrontar Europa* e *Defrontar Belfast*, que fazem parte também das diversas ações que integram a série *Defrontar*. Neste projeto, meu corpo apresenta-se de costas e com os braços estendidos juntos ao corpo, a ação se volta para o que está à frente, um espaço limite.

Há uma imagem que foi uma referência para a criação desta ação de colocar meu corpo diante de uma fronteira. Foi a pintura *Viajante observa um mar de bruma*, de Caspar David Friedrich, realizada em 1817/1818 (Figura 5). Uma imagem do período romântico que apresenta um homem sobre o alto de um monte, de costas para o espectador, a observar uma paisagem coberta por uma grande bruma. À sua frente há uma sequência de montanhas e para a mais alta ele parece concentrar o seu olhar. O encontro de um homem solitário com cenários de paisagens amplas e belas poderia associar ao trabalho um sentido romântico, mas *Defrontar* é também composto de imagens de ambientes contidos, sejam as fronteiras fechadas de Gibraltar e Ceuta, seja o cenário de uma fronteira dentro de um bosque onde o corpo se encontra cercado por árvores e relva. Na imagem da pintura o corpo encontra-se centrado e diversos elementos da composição parecem convergir para a figura central. Em *Defrontar*, o corpo em muitas imagens encontra-se um pouco deslocado do centro, como se houvesse um convite aos espectadores para compartilhar com ele a cena de ver e confrontar a fronteira.



Figura 5 :: Viajante observando um mar de bruma, Caspar David Friedrich, 1817/1818

Fonte :: Hamburger Kunsthalle. Disponível em: <<http://www.hamburger-kunsthalle.de/en/nineteenth-century>>. Acesso em: 27 set. 2016.

O processo de trabalho em *Defrontar* foi amadurecendo, mas mantém-se a mesma posição no enquadramento e a postura com os braços estendidos junto ao corpo. Na pintura de Friedrich, o corpo apresenta

uma postura relaxada e de confiança, como se dominasse o monte sobre o qual apoia sua perna esquerda. Lembra as imagens de caçadores que se deixam fotografar com a caça estendida sobre o piso e sobre ela apoiam um dos pés, ação que demonstra poder e controle sobre a presa. Na pintura o homem parece dominar a paisagem (a natureza). Uma bengala na mão direita reforça a ideia de poder e segurança, de um homem que sabe se defender e, se preciso, atacar.

Em *Defrontar*, o corpo se coloca apenas como um ser que para diante de uma fronteira e a observa. Pode ali ficar, pode seguir adiante. Sua ação constitui um momento, onde ele observa, mas sabe que alguém também o está a observar.

As imagens dos trabalhos *Defrontar* foram todas feitas com a câmera sobre um tripé. O procedimento da ação é o mesmo em todas as fronteiras. Primeiramente, é mostrada a imagem da fronteira como uma paisagem. Em seguida, entro no enquadramento e permaneço entre a câmera e a paisagem, a olhar a fronteira. Mantenho-me de costas. Este procedimento é usado em um conjunto de trabalhos de fotografia, vídeo e *performance* que comporia as séries *Defrontar* (Figura 6). Cada cena segue o mesmo roteiro.

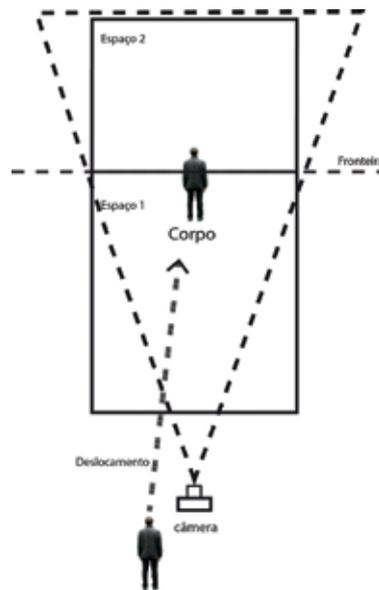


Figura 6 :: Ilustração da ação do trabalho Defrontar

Fonte :: Do autor.

Coloco meu corpo na paisagem e interrompo a vista à paisagem. Rompo a tranquilidade da imagem que se via. Meu corpo é um marco, um novo território do olhar.

Espaços em disputa

Nesse sentido, de colocar e pensar o corpo em espera, outra situação surgiu e me fez estabelecer uma associação com *Defrontar*. Aconteceu durante os protestos na praça Taksim em Istambul. O *performer* e ativista Erdem Gündüz ficou oito horas diante da fachada do Centro Cultural Atatürk na praça Taksim, que apresenta duas bandeiras da Turquia e a fotografia de Mustafá Kemal Atatürk, fundador da República da Turquia. A ação de Gündüz, ocorrida em junho de 2013, era uma forma de protesto contra a destruição do parque Gezi, localizado próximo à praça Taksim. Gündüz faz uma ação de defrontar o poder, defrontar um símbolo do passado que parece ser chamado a ajudar a enfrentar uma grande tensão, diante do governo que tinha optado por práticas pouco republicanas e ligadas a conceitos religiosos, passando por cima dos princípios de um estado laico que marcaram a república fundada por Atatürk. O ato de Gündüz foi seguido por várias pessoas que, durante os dias seguintes, o acompanharam ou realizavam o ato em ruas próximas, ou em outros lugares do mundo, enviando suas imagens para serem divulgadas em sites e redes sociais que apoiavam o movimento em defesa da preservação do parque Gezi. A imagem de uma pessoa parada em espaços públicos, defrontando, colocava em evidência o questionamento das ações do poder público sobre o parque. O ato tornou-se um movimento coletivo e, em certa medida, simbolizou parte da luta por sua preservação.

Se puder apontar uma especificidade do ato de *defrontar* é o fato dele ter o objetivo de ir de encontro ao limite, à borda ou à fronteira. Mas *defrontar* envolve também uma ação interrompida de um deslocamento. Ao tentar deslocar de um lado a outro podemos nos deparar com um obstáculo, uma fronteira fechada, que nos obriga a esperar. O ato de defrontar pode dar-se diante de qualquer fronteira. Pode ser uma fronteira com a dimensão

do espaço continental, como Istambul, que demarca o limite entre Oriente e Ocidente, uma fronteira que demarca dois países (Figura 07) ou pode ser uma porta emparedada que interrompe o contato entre uma casa e a rua, como apresento no trabalho *Defrontar devolutas*.



Figura 7 :: Defrontar Europa – fronteira Portugal (Miranda do Douro) – Espanha
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2015.

O deslocamento em direção a uma fronteira transforma-se na ação de defrontar. Defrontar meu corpo diante de uma fronteira é um ato de questionamento e indagação sobre as forças que envolvem a criação dessas demarcações simbólicas ou reais. Se a fronteira estiver aberta e permitir a passagem, o ato de defrontar pode se realizar por um fragmento de tempo. Se houver uma parede, uma cerca ou um rio, ou seja, houver um obstáculo no caminho, defrontar pode ser um ato simbólico de questionamento. Ao longo desta investigação, muitas vezes recordo o conto de Franz Kafka (2004b) *Diante da Lei*, que descobri ao ler *O que vemos, o que nos olha*, de Didi Huberman (2011). Este autor faz uma análise do conto como o do personagem ou corpo que espera por toda sua vida para passar por uma porta. E aponta a presença da referência do corpo em trabalhos minimalistas, em especial de Robert Morris, com um sentido associado à espera da morte, que muitas dessas obras, em sua leitura, parecem conter. Ele usa a expressão “joga com o fim” (HUBERMAN, 2011, p. 229), apontando uma série de trabalhos onde se infere essa leitura sobre o término da vida.

O conto de Kafka relata a história de um homem que chega às portas da Lei – uma fronteira controlada – e é impedido de seguir caminho, pois a

única porta estava aberta, mas o porteiro não o deixava entrar, mandando-o esperar – anos, toda uma vida. O vigia da entrada só viria a fechar a porta e dali sair quando o homem faleceu, não sem antes informar ao moribundo que a porta era destinada apenas a ele. *Defrontar* tem uma aproximação silenciosa com essa história. Como se, em cada fronteira onde realizo a ação, possa estar diante da minha porta de espera.

Referências

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011. p. 215-217.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA; Manoel B. da (Org.). *Michel Foucault*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 411-422. (Coleção Ditos & Escritos III).
- FRIED, Michael. Art and objecthood. *Artforum* 5, p. 12-23, June 1967.
- JUDD, Donald. Objetos Específicos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 14: Vanguarda e rupturas. São Paulo: Ed. 34, 2014. p 147-156.
- KAFKA, Franz. *Os Contos, vol. 1: textos publicados em vida do autor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ*, v. 15, n. 17, p. 128-137, 2008. Trad. Elizabeth Carbone Baez.
- KWON, Miow. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Texto originalmente publicado na revista *October*, 80, p. 85-110, Spring 1997. Tradução: Jorge Menna Barreto.
- MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão* - uma história de Wall Street. Porto Alegre: LP&M, 2008. Originalmente publicado em 1853.

MEYER, James. The functional site; or, the transformation of site-specificity. In: SUDERBURG, Erika (Coord.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SEKULA, Allan. *Titanic's wake*. Paris: Le Point du Jour, 2003. p. 21.

WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal art: a critical anthology*. Boston: EP Dutton, 1968. p. 381-386.

Recebido em 22/03/2016

Aprovado em 30/04/2016