



A partir da análise da obra de Piero Manzoni intitulada “Base do Mundo”, o estudo trata da compreensão de como se efetuam algumas relações entre arte e não-arte e a verificação dos limites. Por outro lado, buscam-se alguns parâmetros que permitam uma abordagem da arte contemporânea e de seus espaços de apresentação, bem como interrogar seus possíveis limites.

Perguntamos: existiria a possibilidade de que neste momento fizéssemos parte de uma obra de arte, mesmo que nós não soubéssemos disso? Pois, com quantas situações podemos estar relacionados no mundo neste momento, sem que saibamos e sem que tenhamos uma idéia de suas implicações? Com quantas coisas convivemos, e quantas delas utilizamos sem saber como funcionam, sem saber de seus efeitos sobre nós?

Então, existiria a possibilidade de que fôssemos arte neste instante? E talvez não somente aqui e agora, mas amanhã no início da tarde, ou ontem ou anteontem dentro de um ônibus ou no meio de um trabalho? Haveria a possibilidade de pensar que seria arte o gesto de levantar hoje pela manhã, sentir o cheiro do café, de abrir a janela? Mas, também, por que não, o caminhar pela rua, observar o verde da grama na praça, escutar alguém que assobia sentado num de seus bancos e a cidade onde ele se encontra? Haveria a possibilidade de que fosse arte mesmo um gesto ou um estado de indefinição?

Uma obra nos instiga a começar este pensamento. Trata-se de “Base do Mundo”¹, do artista italiano Piero Manzoni, realizada em 1961, e que se encontra atualmente na cidade de Herning, Dinamarca.

Construída em ferro e bronze, medindo 1m x 1m e tendo 82cm de altura, “Base do Mundo” é, como o nome diz, uma base, uma espécie de pedestal utilizado para aí colocar, sustentar ou receber esculturas. Com a diferença de que, num primeiro momento, parece não haver nada sobre ela. Ao nos aproximarmos, entretanto, podemos ver mais detalhadamente que existem letras e frases afixadas num de seus lados. Tentamos ler as palavras, mas ocorre uma pequena dificuldade: as letras estão viradas, foram escritas de cabeça para baixo. Dobrando um pouco o pescoço podemos ler: “Base do mundo, base mágica n°3 de Piero Manzoni, 1961, Homenagem a Galileu”. A base foi invertida: sua parte “superior” está ao contrário, em contato com a terra.

Assim como uma moldura, uma vitrine ou uma fita de demarcação, uma base de escultura poderia ser definida como uma *borda*, como um artifício que relaciona um espaço interno e um espaço externo, ou que produz uma

1 Sobre Manzoni, ver o catálogo Piero Manzoni. Londres: Serpentine Gallery, 1998. Informações podem ser obtidas também no site www.pieromanzoni.org.



- Piero Manzoni, “Base do Mundo” (“Base do mundo, base mágica n°3 de Piero Manzoni, 1961, Homenagem à Galileu”), ferro e bronze, 82 x 100 x 100 cm. Museu de Herning, Dinamarca.

separação entre espaços, aos quais seriam atribuídos estatutos diferentes. Ao relacionar esses espaços — nos diz o Grupo μ^2 em seu *Tratado do signo visual* —, este “signo, que é a borda, não ‘delimita’ nada de maneira rigorosa: ele indica, o que não quer dizer a mesma coisa”³. Um artifício de apresentação e de indicação, o qual está ao mesmo tempo “incluído e excluído do espaço indicado”, permitindo afirmar que uma base seria ao mesmo tempo um “limite” e um “lugar de passagem”, ou ainda “um instrumento de mediação entre o espaço interior, ocupado pelo enunciado, e o espaço exterior”⁴. Bases e molduras funcionariam como indicadores, apontando e apresentando o que seria a obra e o que estaria fora dela, o que seria arte e não-arte. Sendo que um enunciado pode ser reconhecido “lá onde um conjunto de signos está separado do mundo circundante por um feixe redundante de contornos, seja ou não esta demarcação sublinhada por uma borda”⁵.

O aparecimento e o uso de artifícios, configurando uma função de *borda*, não ficam restritos às molduras ou às bases para esculturas. Eles podem adquirir diferentes formas em consonância com determinadas circunstâncias: “Como todo sistema semiótico, o da *borda* varia então no tempo e na sociedade”⁶. Outros signos então poderiam preencher essa função: o halo de luz de uma lamparina, por exemplo, sobre uma pintura parietal. Dessa forma, “segundo o momento histórico e a circunstância pragmática, um dado objeto pode, por consequência, ter uma maior ou menor potência indicial”⁷.

Entretanto, certas obras colocam o problema da ausência ou do enfraquecimento de uma redundância de contornos que as delimite de uma maneira inequívoca do mundo que as circunda. Nesse sentido, o Grupo μ analisa o “Jardim de Stonypath” do artista Ian Hamilton Finlay, onde se encontra, no meio de ervas, uma pedra gravada com o monograma de Albrecht Dürer. Duas leituras seriam possíveis, dizem-nos os autores. Uma delas seria considerar o enunciado como constituído somente pela pedra, separada da erva, a qual configuraria apenas um fundo sobre o qual a outra se destaca. Essa interpretação guiar-se-ia por uma oposição entre natureza e cultura. A segunda leitura incluiria ambos os elementos, pedra gravada e grama, no mesmo enunciado. Este seria guiado não por uma oposição natureza *versus* cultura, mas por um “saber intertextual”, dado pelo conhecimento da aquarela de Dürer. Mas, perguntam-se os autores, “existiria uma demarcação que isolaria do mundo circundante o enunciado pedra + erva?”. Ao que eles respondem: “A única demarcação é fornecida pelo enunciado de Dürer, que nós sobrepomos ao de Finlay. Mas ela não é revezada por nada. A redundância falta e o conjunto delimitado está fora de foco (*flou*): não há nenhuma razão imperiosa de reter a produção com contornos totalizantes. É, então, todo o ambiente que é contaminado pelo enunciado de Finlay”⁸.

Ao inverter a posição do pedestal em “Base do Mundo”, Manzoni coloca o mundo inteiro sobre o pedestal e, num gesto simbólico, transforma tudo o que aí está em arte. Ele se utiliza de uma convenção do mundo da arte para virá-la literalmente de cabeça para baixo, instaurando o mundo como arte

(e no mesmo gesto, coloca também o modernismo de cabeça para baixo). Podemos também considerar que o gesto de Manzoni, ao virar a posição da base e utilizá-la como um indicador, enfatiza também um gesto de *apresentação*. Algo como: *Vejam, isto é arte*. Vale aqui a menção também às importantes experiências do artista argentino Alberto Greco⁹ que, a partir de 1962, também assinaria, indicaria com um gesto ou apresentaria pessoas nas ruas como obras de arte.

O crítico Guy Brett observa paradoxos e contradições em algumas propostas de transformação das categorias tradicionais de pintura e escultura ocorridas nos anos 1950 e 60 nas obras de artistas como Lucio Fontana, Yves Klein ou Piero Manzoni. Essas contradições ocorreriam no fato de que, se por um lado esses artistas “negavam o objeto de arte e afirmavam a vida”, por outro, exageravam “o mito do artista como mestre e único autor”. Mas, talvez, diz Guy Brett, essa “exageração era ela mesma irônica”¹⁰.

Especificamente, pensamos que essa afirmação seria mais adequada às diversas produções de Manzoni. Mas estes aspectos da autoria e da assinatura de que nos fala o crítico seriam efetivamente sem consequências sobre o conjunto das práticas artísticas na contemporaneidade?

A “Base do Mundo” abre então a possibilidade para se pensar ou conceber que qualquer coisa ou qualquer um pode ser arte. Isso ocorre a partir do momento em que essa borda, representada pela base e por sua indicação, tem suas capacidades restritivas e demarcatórias absurdamente limitadas pela enorme extensão e pelas hiperbólicas implicações daquilo que ela está indicando, e que finalmente a engloba. Ela se torna um objeto a mais entre tantos outros com os quais se relaciona.

Estar no mundo poderá ser arte? Mas somente se quisermos? No momento em que quisermos?

O lugar a partir do qual a “Base do Mundo” instaura essa possibilidade é ainda o mesmo espaço da arte delimitado pelo museu ou galeria, mesmo que este seja um espaço externo, no caso, o do jardim do Museu de Arte de Herning. Entretanto, o alcance da proposição de Manzoni, relacionando o mundo todo e tudo o que aí se encontra, faz com que esses limites *vazem* constante e indefinidamente. A proposição *vaza*, transborda o espaço do museu, deslocando-se para outras situações não necessariamente artísticas ou não necessariamente dentro dos limites de concepções e de atuação dessa instituição ou de seus modelos.

Diante da imensidão das possibilidades, essa base pode ser justamente o que sobra, lá longe. Situada há milhares de quilômetros, é possível que apenas saibamos de sua existência, pois pode ocorrer de nunca termos estado de fato diante dela. Sobre essa base, artifício de indicação, instrumento de mediação, já longe, já minúscula, se comparada ao planeta. O que equivale a dizer que o que sobra é pouca coisa, ou derrisório, para a qual, mesmo à distância, poderemos sorrir ou gargalhar. O que, certamente, não desagradaria a Manzoni.

9. Para um melhor conhecimento do trabalho de Alberto GRECO, ver seus escritos: *Arte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de época / I Bienal do Mercosul*. Continente Sul Sur. n. 6. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997, p. 259; *In: CIPPOLINI, Rafael (Org.). Manifestos argentinos – Políticas de lo visual 1990-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora SA, 2003, p. 300, 308, 317, 322.

10. BRET, Guy. *Life strategies: overview and selection / Buenos Aires – London – Rio de Janeiro – Santiago de Chile, 1960-1980*. In: SCHIMMEL, Paul (Org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949 - 1979*. Londres: Thames and Hudson, 1998, p. 201.

2 O Groupe μ (Centro de estudos poéticos, Universidade de Liège, Bélgica) é formado por Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg e Philippe Minguet e desenvolve trabalhos interdisciplinares em estética, teoria da comunicação lingüística ou visual e semiótica.

3. GROUPE μ . *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 380.

4. *Idem*, p. 381.

5. *Idem*, p. 384.

6. *Idem*, p. 381.

7. *Idem*, *ibidem*.

8. *Idem*, p. 385.

O filósofo Ludwig Wittgenstein escreveu: “Que o mundo seja *meu próprio* mundo, eis o que se mostra no fato que os limites da linguagem (da única linguagem que eu compreenda) signifiquem os limites de *meu próprio* mundo”¹¹.

11. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard, 1989, p. 86.

Até que ponto, então, os limites da arte não seriam de fato aquilo que não é arte, ou seja, o mundo, mas os limites das linguagens e das convenções do mundo da arte?

A “Base do Mundo”, como já vimos, coloca abertamente o problema dos limites: onde começa e onde termina a obra? O que faz parte dela e o que não faz? Qual o tamanho de uma obra de arte, ou de uma proposição em arte, ou de um gesto em arte? Qual o alcance e a área de atuação de uma produção artística? Com o que a arte se relaciona e como ela se relaciona? O que é arte afinal, e o que não é, e quem é o artista e o que ele faz?

O artista Daniel Buren, por outro lado, num de seus escritos de 1970 intitulado “Limites críticos”¹², realiza uma análise de diferentes práticas, denominações ou correntes artísticas, tais como, por exemplo, a pintura, o objeto, a escultura, o ambiente, a *Arte Povera*, a arte tecnológica, a *Land Art*, o *Readymade*, em relação às posições e aos lugares a partir dos quais elas adquirem visibilidade.

Buren constrói esquemas e demonstrações de como essas produções mascarariam seus suportes, seus limites e seus contextos. Seria como um jogo de limites sucessivos, onde a saída de um deles pode revelar o próximo, mas que na maior parte das vezes são deliberadamente ignorados ou encobertos. Aquilo que em certas circunstâncias da história da arte no século XX tentou-se eliminar, como o quadro ou sua moldura, encontra-se logo depois dentro de uma moldura maior. Essa moldura maior seria a do museu ou da galeria. As produções daí decorrentes só adquiririam sentido, e sobretudo o artístico, a partir do ponto de vista, das concepções e da ideologia do “Museu ou da Galeria ou de todo e qualquer lugar artístico definido”, visto que eles compartilhariam um mesmo sistema. O Museu/Galeria, nos diz Buren, “torna-se o revelador comum a toda forma de arte”¹³. Essa moldura seria delimitada por uma outra, a qual constituiria um limite último. Este seria o dos “Limites Culturais ou do Conhecimento”, definidos de uma forma geral pela época e de uma forma mais particular pelas mídias, como a tevê, as revistas, os jornais. Assim, o Limite Cultural surge como “o limite mais estrito e que permanece até esse momento como o mais camuflado”¹⁴.

Para Buren, a história da arte, compreendida como a história de suas formas, seria a história dos sucessivos encobrimentos, da mesma maneira como uma tela de pintura encobre seu avesso, aquilo que a sustenta. A história da arte, então, seria a história do lado “frontal” das obras. A história dos “avessos”, e da produção das condições de possibilidade de existência dessa “frente” das obras, ainda estaria por ser escrita.

Manzoni e Buren, com suas contribuições, exemplificariam, através de abordagens diferenciadas, sucessivas rediscussões dos limites entre uma produção artística e aquilo que num primeiro momento pareceria não pertencer

12. DUARTE, Paulo Sergio (Org.). Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p. 63, 79.

13. *Idem*, p. 70.

14. *Idem*, p. 77.

a esse âmbito. Temos, então, relacionados não somente aspectos formais ou materiais, mas aspectos sociais, culturais e históricos. Esses dois artistas desenvolveram de uma forma peculiar uma problemática que também foi abordada de outras maneiras por outros artistas em distintos períodos, como Malevich, Tatlin, Duchamp, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Fluxus, e a lista é bastante extensa.

Entretanto, podemos nos perguntar sobre a situação atual da arte contemporânea. Será que as produções artísticas encontram-se efetivamente mais permeáveis em suas práticas, numa atuação de fato mais expandida em outras áreas, e não unicamente nos limites dos circuitos que reconhecidamente constituem o campo artístico e seu sistema?

Conforme os estudos da pesquisadora e escritora Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, isso não estaria ocorrendo. Apesar do crescimento da produção ter sido multiplicado do ponto de vista de sua recepção, constatar-se-ia um grande distanciamento com o público, ou seja, com os cidadãos comuns. Essa aceleração da produção teria sido provocada pelos efeitos da comunicação e das redes no sistema e no mercado da arte, onde se incluem, numa lista não-exaustiva, artistas, colecionadores, curadores, galerias, museus, centros culturais, encomendas públicas. Mas esses efeitos, por sua vez, incluiriam outros, entre os quais o de *bloqueio*. Este seria definido como “uma circularidade total do dispositivo: vêm-se expostas à vista do público não tanto obras singulares, produzidas por autores, mas uma imagem da rede propriamente dita”¹⁵.

A autora afirma em seu estudo que os esquemas utilizados não correspondem de uma forma literal ao que ocorre na arte contemporânea. Eles serviriam para melhor descrever as alterações ocorridas no campo da atividade artística nos últimos vinte anos. Embora seu estudo se limite a uma situação européia e americana, é possível detectarmos características similares em parte significativa dos circuitos artísticos no Brasil.

Gostaria de falar agora de algumas produções artísticas desenvolvidas por mim, onde a problemática instala-se também numa relação de limites entre arte e não-arte, ou entre arte e mundo, tanto no que diz respeito às possíveis disciplinas relacionadas como aos espaços de atuação, de inscrição e circulação dessas propostas.

Esclareço que algumas dessas preocupações já se manifestavam anteriormente em meus trabalhos, como, por exemplo, nas diferentes atividades, viagens, diálogos, processos de criação, textos, correspondências e exposições que constituíram “Ilimites”, um projeto ocorrido entre 1996 e 1997, concebido conjuntamente por mim, por Maria Ivone dos Santos e pelo artista uruguaio Felipe Secco.

“Ilimites” começou a tomar forma num encontro realizado em dezembro de 1996, na fronteira entre Brasil e Uruguai (Sant’Ana do Livramento / Rivera), mais precisamente a uns vinte quilômetros do perímetro urbano, no Cerro do Chapéu, em pleno campo. Esse encontro foi decisivo, sob muitos aspectos, pois foi a partir dessa experiência que surgiu essa noção de *ilimites*, a qual impulsionou nossas produções e as diferentes atividades no projeto.

15. CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 74.

Durante essa caminhada, nosso olhar se deteve prolongadamente sobre a geografia existente de um lado e de outro da fronteira, a qual é muito similar em ambos os lados. Por vezes, no meio do campo, a demarcação da fronteira não era visível e ocorriam momentos de grande indefinição. Assim, vagávamos algum tempo sem saber nossa posição em relação a esses limites. Ocorria então que quando encontrávamos alguma referência a essa fronteira, o tempo havia passado, as idéias não eram as mesmas, as linguagens se misturavam e as conversas iam longe. Subjetivamente já não éramos os mesmos e a fronteira não tinha o mesmo sentido. A essa situação de indefinição que nos interrogava, nós chamamos *ilimites*.

Mais recentemente, alguns aspectos e noções sintetizam o andamento e o estado atual de meu trabalho e de minha pesquisa.

A noção de *vazio*, por exemplo, tem sido fundamental em meus trabalhos. Nesse sentido, é importante lembrarmos uma expressão do teórico francês François Cheng, a qual especifica que “em tudo, o Cheio faz o visível da estrutura, mas o Vazio estrutura o uso”¹⁶. Essa constatação levou-nos ao estudo - sobretudo a partir das produções artísticas pessoais - das diferentes características, qualidades e possibilidades de uso do *vazio*. O que amplia e redimensiona no campo experimental a constatação de Cheng. Como o *vazio* em relação à *forma* seria uma espécie de *contraforma* (na falta de termo mais apropriado), interessou-me de uma maneira reiterada não tanto o que é o *vazio*, mas *quando* ele ocorre. Assim, seu uso em minhas produções artísticas acentuou ou inter-relacionou-se poeticamente com a noção de intervalo, ou seja, com o modo como são inscritas ou pontuadas interrupções numa certa continuidade. Criaram-se, então, situações com diferentes sentidos, diferentes manifestações desse *vazio*, diferentes relações com a subjetividade e o imaginário. Não poderíamos falar de um único *vazio*, mas de múltiplas manifestações deste.

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

“Apresentações do Deserto” consiste, inicialmente, na confecção de um conjunto de quatro cartões pessoais de apresentação. Um deles contém meu nome, endereço e um logotipo. Nos outros três, o nome pessoal desaparece e o endereço é substituído pelo nome de um deserto: Atacama, Gobi e Kalahari. Os cartões são distribuídos dois de cada vez, um com o nome e endereço e o outro com o nome de deserto, ao acaso dos encontros.

Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: o espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação dos desertos. Mas também um espaço que surge da inter-relação entre as pessoas no deslocamento de lugar do nome do deserto e da situação corriqueira do cartão de apresentação.

16 CHENG, François. Vide et Plein – Le langage pictural chinois. Paris: Seuil, 1988, p. 30.



Helio Ferverza, “Apresentações do Deserto”, ações com cartões de apresentação, 2001-06.

Desertos me interessam não apenas porque são grandes espaços relativamente vazios, mas por serem espaços de grande adversidade. Vivemos num espaço de adversidades, em que são produzidos vazios a todo instante. Vazios econômicos, por exemplo. Mas também vazios produzidos por excessos, como o *vazio* provocado pela acumulação de imagens.

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

O trabalho pode não ocorrer. Isso também está implícito. Há uma fronteira instável na possibilidade da aparição da arte. Ela pode não ocorrer. Ou, se ela ocorre, quando ela ocorre?

O último trabalho sobre o qual gostaria de deter-me chama-se “Transposições do Deserto”. Ele ocorreu em 2003 dentro das atividades do “Projeto Areal”¹⁷, e foi realizado mais uma vez na fronteira entre Brasil e Uruguai, isto é, na fronteira que separa as cidades de Sant’Ana do Livramento e Rivera. A partir do convite de Celina Alborno, santanense e incentivadora do Areal, para lançarmos as publicações do projeto, foi-me oferecida também a possibilidade de realizar alguma atividade relacionada ao que vinha desenvolvendo nesse âmbito.

Como eu nasci e vivi durante anos nessa fronteira, tendo aí realizado outras experiências e não querendo produzir mais um objeto, imagem ou monumento relacionado à singularidade desse lugar, interessaram-me mais as possibilidades existentes nas relações entre os moradores de ambos os lados, suas características e culturas. Fiz uma proposição, então, de que ocorresse uma troca entre escolas situadas de um lado e outro da fronteira. Durante alguns meses, de uma forma muito simples, estabeleceram-se conversas, consultas e contatos com escolas e professores. À medida que as pessoas aceitaram a proposta inicial e envolveram-se no projeto, este foi sendo elaborado e modificado. Ele consistiu, finalmente, na realização de uma troca de professoras entre uma escola situada do lado brasileiro e uma escola situada no lado uruguaio. Durante um mesmo período, e simultaneamente, estas proferiram em suas línguas respectivas uma aula de geografia sobre *desertos*. As aulas ocorreram entre 9h e 10h do dia 21 de novembro de 2003, uma sexta-feira. Elas foram realizadas na Escola Rivadávia Corrêa, em Sant’Ana do Livramento, pela Professora Beatriz Tarocco, e no Colegio Rodó, em Rivera, pela Professora Carmozina.

Por conseguinte, várias trocas então ocorreram, tanto simbólicas quanto culturais e sociais: troca entre países, entre línguas, ou seja, espanhol e português, troca entre uma escola da rede pública e uma escola privada. Mas também ocorreram trocas entre diferentes abordagens de um mesmo assunto, o deserto, o qual foi desenvolvido pelas duas professoras sob vários ângulos, como, por exemplo, o de sua constituição física, o de sua

17. “Projeto Areal”, coordenação de Maria Helena Bernardes e André Severo.



Helio Ferverza, Proposta “Transposições do Deserto”, para desenvolvimento e realização coletiva entre duas escolas na fronteira Brasil - Uruguai. Foto: Aula Colegio Rodó, Rivera, Uruguai, 2003.

formação, da geografia humana, das questões ecológicas. Outras trocas por sua vez deram-se entre os estudantes, que contribuíram com sua participação, suas perguntas, sua curiosidade, suas opiniões.

A escolha das escolas deu-se voluntariamente pelos participantes, que decidiram também qual seria o nível das turmas envolvidas, no caso uma oitava série e seu equivalente no outro lado da fronteira, bem como o conteúdo e a maneira de apresentar esse assunto em aula, o qual, de fato, não era um assunto pertencente ao currículo.

Ao longo de toda a duração desse processo, que culminou com as aulas, foi muito importante a forma como ele foi vivenciado pelos participantes. Após a proposta inicial lançada, o envolvimento das pessoas fez com que ele se desenvolvesse a partir das decisões e das contribuições dos que o acolheram. É como se esse processo tivesse adquirido vida própria através de todos. Nesse sentido, a realização das aulas criou uma situação onde tudo era público, e ao mesmo tempo não havia *público*. Por outro lado, ninguém individualmente, entre os envolvidos, tinha um controle, conhecimento ou uma visão do conjunto das atividades, nem mesmo eu. Assisti parcialmente às duas aulas, dado que elas ocorreram simultaneamente. Quando viajei para acompanhar sua realização, o projeto estava de tal forma encaminhado que não dependia mais de mim ou de minha vontade. Ele ocorreria de qualquer maneira.

Ao chegar às escolas, as diretoras perguntavam quem era eu e o que de fato fazia, se era um geógrafo, pesquisador ou pedagogo. Expliquei-lhes que era um artista, e que participava de um projeto cujo interesse era inscrever-se em situações ou desenvolver atividades em lugares não destinados às apresentações artísticas, quer dizer, fora dos circuitos artísticos. Elas prontamente aceitaram minhas explicações. Mas o perturbador para mim foi a percepção simultânea de que se, por um lado, o projeto havia criado vida própria e ele não dependia mais de mim, por outro, ao enunciar minha condição de artista, e era preciso fazê-lo, a posição a partir da qual isso era enunciado tornava-se ao mesmo tempo *vazia*. Ela não correspondia mais a uma imagem nem a uma função dada do artista. Era preciso então produzir outras.

Durante as aulas não foram feitas filmagens e não se efetivou uma exposição. As poucas fotografias existentes são muito fragmentárias e pouco eloqüentes. Elas não dão conta da experiência realizada, a qual não foi pensada numa continuidade pela imagem, mas como algo que viveu, cresceu, encontrou seu limite e se extinguiu em si mesmo.

Helio Ferverza é artista plástico, concluiu doutorado em Artes Plásticas na Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, em 1995. É professor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e pesquisador do CNPq. Coordena o grupo de pesquisa Veículos da Arte. É membro da ANPAP.



*Dossiê Muntadas,
breve na ARS*