

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Artes espaciais: conceito e crítica

Miguel Gally

Universidade de Brasília (UnB)
Brasília (DF)

RESUMO

Artes espaciais: conceito e crítica

Este ensaio desenvolve o conceito de artes espaciais. Trata-se de reunir algumas das ideias que tenho defendido sobre a composição e sentidos da espacialidade nas artes, partindo de textos publicados sobretudo entre 2014 e 2019, que exploram direta ou indiretamente, aquilo que denominei de *Ambiente da Arte* e seus conceitos complementares *tensão operativa* e *comunicação espacial*. O objetivo central é acompanhar teoricamente parte da produção brasileira mais recente nas artes visuais, performances e em arquitetura, ao mesmo tempo em que serve de referência para um exercício de crítica de arte, que, por sua vez, tem transformado as primeiras versões dessa abordagem teórica.

Palavras-chave

arte contemporânea; ambiente da arte; espaço

ABSTRACT

Spatial Arts: Definition and Critic

This essay aims to explore the definition of spatial arts. It collects some ideas from pieces published especially between 2014 and 2019, which investigate (in)directly what I have called *art ambient* and its related concepts *operative tension* and *spatial communication*. The main target is to create a theoretical framework to understanding the spatial confluence of visual arts, performing arts and architecture in recent Brazilian art production as well as supporting an art criticism exercise, which reveals itself as capable of transforming its own theoretical basis.

Keywords

contemporary art; art ambient; space

GALLY, Miguel. “Artes espaciais: conceito e crítica”.
Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-
dez/2021), p. 115-145.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/411](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/411)

Aprovado: 29.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Miguel Gally. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 29.11.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Miguel Gally. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Estão em questão neste artigo as bases da construção de uma filosofia ou estética cujo ponto de partida são provocações trazidas por obras de arte que transitam entre as artes visual-performáticas e a arquitetura, esta última pensada em termos não necessariamente funcionalistas, na medida em que exploram espaços ou qualidades espaciais.¹ No ponto 1 (que), pretendemos mergulhar em algumas obras reconhecendo a importância do espaço para elas, e introduzir a abordagem do *ambiente da arte*. No ponto 2 (que e como), fazemos um breve recuo histórico para mostrar *que espacialização* está em questão, apontando um caminho para conceber seus antecedentes no sentido de contribuir para explicar como arquitetura e artes visuais-performáticas se (re)encontram gerando as artes espaciais propriamente. No ponto 3 (por quê e como), cabe aproximar tal abordagem histórica das artes frente a uma transformação sofrida na própria história do conceito de espaço, no esforço de enfatizar e explorar sua crescente politização. No ponto 4, tal politização (como) passa a ser vista como necessária dentro do contexto da espacialização das artes, embora não seja uma dimensão suficiente para explicá-la. No ponto 5 (que, como e por quê), a meta é apresentar como tal espacialização assume a dimensão política como central, exigindo uma abordagem teórica entre filosofia da arte ou estética que oscile entre conteúdo (de verdade) e experiência, e sugerindo a *comunicação espacial* como capaz de aproximar distintas direções que tentam definir as artes (espaciais). Concluímos com um ponto 6, no qual resumimos algumas passagens e especulamos sobre caminhos a seguir dentro dessa abordagem.

1. Provoações e ponto de partida (que)

Um caminho possível para chegarmos na pergunta sobre o que são, por fim, as artes espaciais está pavimentado em uma constatação empírica: a importância crescente de obras que usam o espaço; que exploram experiências ligadas à espacialidade; que questionam compreensões de espaço; que pressupõem ou inventam espaços e práticas espaciais. E isso

segundo as variadas escalas arquitetônicas: do objeto, do edifício, da cidade/território. Desse conjunto fazem parte as instalações, performances, intervenções urbanas, memoriais, artes de paisagem (*Land Arts*), monumentos e sua crítica, *happenings* e seus desdobramentos, dentre outros inúmeros trabalhos artísticos e arquitetônicos sem rótulos. Vejamos algumas dessas provocações mais de perto, para nos familiarizarmos com as artes espaciais e a abordagem do ambiente da arte.

Partamos, portanto, de duas obras que exploram a escala do objeto e a direção mediata da memória (Marepe e José Rufino), conectando-as com outras direções; outras duas que tematizam a escala do edifício a partir seja de uma direção sensório-imediata (Henrique Oliveira), seja operando a direção mediata-conceitual (Carmela Gross); desde a escala da cidade/território, tematizaremos uma combinação de direções, ao mesmo tempo imediata e mediata-conceitual (Coletivo Transverso e Alexandre Orion). Esse conjunto não pretende ser uma taxonomia dos espaços via tipos de escala nem das direções possíveis capazes de operar e realizar a obra/experiência de arte, pois tanto as direções quanto as escalas podem ser combinadas entre si embaralhando as possibilidades de operatividade do ambiente de cada arte. A abordagem teórica do ambiente da arte introduzida neste ponto inicial (1) será discutida mais detalhadamente, em seu conjunto, no ponto 5.

O trabalho *Comercial São Luís: Tudo no mesmo lugar pelo menor preço* (2002) é um pedaço de muro (225x500x29cm) com pintura a óleo em uma das superfícies, pesando quase três toneladas. Marepe (1970-) recortou e trouxe esse objeto arquitetônico de Santo Antônio de Jesus (BA), onde nasceu e vive, para a 25ª Bienal de São Paulo (2002), onde foi instalado no terceiro piso do Pavilhão. Todo o transporte desse objeto faz parte também da própria instalação, porque pode ser visto como uma performance sobre como compartilhar uma memória pessoal, como dividir aquela memória de Marcus Reis Peixoto (Marepe). E tenta fazê-lo mostrando não uma imagem

do, mas o próprio objeto, e com isso marca também nossas memórias com essa proposta colossal fazendo-nos *ver* tal muro com outros olhos e com outros sentidos.² Esse espaço (ou comunicação espacial) que foi criado dentro do pavilhão é também uma experiência de uma memória, e nesse sentido reverte o sentido dos monumentos tradicionais, que pretendem ser mais uma memória de uma experiência ou acontecimento. Entretanto, utiliza e herda a imponência própria dos monumentos, não sem antes nos provocar sobre se sua instalação é uma privatização de um objeto com qualidades públicas (a imagem publicitária familiar do “Comercial São Luiz”³ dentro do imaginário da cidade instalado no espaço da Bienal) ou se torna pública uma memória privada do artista. Mas essa condição ambígua é própria dos muros: objeto arquitetônico que garante essa condição dupla, parte privado, parte público, delimitando os espaços público e privado na cidade. E nesse processo de transformação do muro em arte espacial, o muro deixa de ser mero suporte para arte, tal como acontece em muitos casos com os grafites, para tornar-se a própria obra de arte.⁴ Essa obra de Marepe constrói um espaço que abriga toda essa riqueza de memórias e sentidos (direção mediata discursiva), se metamorfoseando quase em um objeto performático.

Numa direção parecida, ou seja, articulando espaço e memória a partir da escala dos objetos, um dos trabalhos mais importantes do início da carreira de José Rufino⁵, *Cartas de areia* (1991-...), é uma série de desenhos feitos sobre as cartas escritas ou recebidas pelo avô, um senhor de engenho da cidade de Areia (PB): José Rufino de Almeida, falecido nos anos 1970. Essas quase 5000 cartas foram herdadas pelo artista, que iniciou um profundo trabalho sobre esse conjunto, que mescla memória pessoal, da família com origens em um Brasil marcado pela escravidão e de toda uma cultura decadente das oligarquias da microrregião do brejo paraibano. Para além dessa relação do artista com um profundo processo catártico empreendido, como ele mesmo comenta⁶, há igualmente uma provocação sobre a questão da (não)identidade do artista frente a esse passado, tornando sua

vida pessoal, assim entendo, parte de uma obra (ou performance) que envolve a mudança de seu próprio nome (o artista José Rufino era José Augusto Costa de Almeida). Os objetos ganham uma nova importância porque o artista se projeta nas cartas através dos desenhos nus de si, daí os *Autorretratos* (2001) de *Cartas de areia*, me parece, serem tão importantes para entendermos o alcance do uso da memória e de uma reflexão sobre a identidade⁷, o que ressurge em várias instalações posteriores de Rufino. A memória pessoal foi escavada e remexida como um teste corajoso para um processo que deveria e poderia ser coletivo. Ou seja, a mesma coragem e exposição enfrentadas pelas imagens, objetos e instalações no domínio pessoal poderia ser experimentada em um nível coletivo, que remexesse as bases de uma história coletiva pouco clara do Brasil, para não dizer omissa, e é o que ele propõe em outras obras, como *Ulisses*. Essa em grande medida foi a tarefa da Comissão Nacional da Verdade, quando reabre os arquivos da ditadura militar instaurada em 1964. Parte de sua obra, pelo menos essa mais influenciada pelo longo trabalho de *Cartas de areia*, parece ser também uma grande provocação espacial para uma revisão histórica, e não apenas uma poética do cotidiano para lembrarmos de objetos perdidos, esquecidos, extravagantes ou sem serventia e que seriam descartados não fosse um olhar de artista para salvá-los.

Na escala do edifício, Henrique Oliveira, recria espaços arquitetônicos. Dentro do MAC-SP, *Transarquitetônica*⁸ (2014) interage com os quase 1600 m² do Anexo do prédio, ocupado quase completamente pela obra. Trata-se de uma instalação de quase 70 metros de comprimento, cujo conjunto só pode ser visto do mezanino, a certa distância e de uma perspectiva mais panorâmica. Além de pôr lado a lado e explorar as arquiteturas vernacular e modernista (o projeto do MAC é de autoria de Oscar Niemeyer), mostrando não apenas os contrastes, mas as aproximações entre ambas, Oliveira provoca que experimentemos técnicas construtivas e seus espaços correspondentes, e não apenas saibamos delas como parte da história. Esse é o ponto, a obra exige que entremos nela, que

tenhamos um acesso imediato e com isso damos existência a um novo espaço. Do contrário, perdemos parte da obra. Ao percorrer seu interior, esquecemos que estamos dentro do MAC para passar a sentir, pelos cinco sentidos, esses outros espaços que não o do concreto armado: alvenaria, restos de tijolos, taipa, paredes sem reboco, terra batida, cobertura de palhas, tapumes, etc. Todos esses espaços ligados entre si abrem um caminho labiríntico que envolve as pilastras de sustentação do vão e do prédio, tornadas dessa maneira invisíveis para quem anda por dentro da obra. Cria-se uma nova construção com muitos espaços. Ao perceber tais espaços propositalmente precários, apertados, sem ventilação, mais úmidos que na sua parte exterior, e com baixa iluminação externa, somos confrontados com experiências de moradias improvisadas largamente utilizadas nas periferias das grandes cidades brasileiras e em regiões rurais não tão remotas desses mesmos centros urbanos. A saída desses espaços que vão se afinando e construindo uma sensação de opressão se conclui com um alívio momentâneo, porque voltamos para o espaço monocromático e previsível do próprio Anexo (que também pode ser bastante opressor, lembremos!). Paralelo a esse direcionamento mais sensível, uma análise formal desse trabalho, orientada mais por uma direção mediato-conceitual, é possível; foi nesse sentido que Tadeu Chiarelli⁹, no texto curatorial de apresentação da exposição, explorou tal obra, mostrando como ela consolida um percurso do artista unindo pintura, escultura e arquitetura, discutindo uma espacialização da pintura, sugerindo mesmo que *Transarquitetônica* fosse vista como uma *pintura expandida*, em referência a Rosalind Krauss¹⁰, como sendo uma etapa da história da arte. Nosso ponto de discussão, com essa perspectiva de leitura, é que o acionamento da direção mediato-conceitual (ou discursiva) do ambiente, que também cria a obra, é tão pertinente quanto as experiências ou outras direções que elas podem operar a partir da tensão operativa criada pela provocação trazida pelo artista. Nesse sentido, a discussão dessa obra com a história da arte, das técnicas de construção ou da teoria da arte seriam complementares às experiências imediatas proporcionadas

pela obra, ou seja, não seriam necessariamente mais importantes nem sérias as características que garantiriam sua condição de obra de arte, como o próprio Chiarelli deixa entrever.

Também vista a partir da escala do edifício, *Hotel* (2002)¹¹, de Carmela Gross, um letreiro gigante instalado na cobertura do Pavilhão da Bienal de 2002 em São Paulo, joga e ironiza com o papel da própria Bienal da qual essa obra faz parte como sendo mais uma, embora estivesse num local de destaque. Quase como um hotel e abrigo ou moradia temporária de obras, *Hotel* se apropria do Pavilhão tornando-o sua própria obra. Aí a obra deixa de ser o mero letreiro e se torna uma grande ficção que nos faz imaginar sua obra como sendo o Pavilhão de Niemeyer transmutado (ou transfigurado!), ou seja, recebendo obras de arte (como o muro de Marepe, que estava lá dentro na mesma Bienal) e outros eventos, artísticos ou não. Isso suscita-nos perguntas e críticas dirigidas à instituição Bienal sobre o sentido e os usos efetivos daquele espaço de arte para artes, um acionamento da direção discursiva impregnada na comunicação espacial construída a partir da provocação da artista.

Do ponto de vista da escala da cidade ou do território (a depender de como entendamos a cidade¹²), temos o trabalho do Coletivo *Transverso*. As intervenções *Lambões* (2015)¹³, por exemplo, tem ocupado a cidade de Brasília com lambes que inscrevem poemas em suas construções, passagens e mobiliário urbano. Minipoemas, pequenos textos com letras grandes capazes de ser lidos de dentro de carros ou ônibus em movimento, mas sobretudo com mensagens fortes sobre a própria cidade modernista e sobre a vida vista pelos habitantes dessa mesma cidade, a qual parece tudo setorizar, agrupar, prever, organizar, etc. Sendo os integrantes do Coletivo ligados à cidade de algum modo, *Lambões* é poesia brotando do concreto, matéria prima do plano piloto da cidade, e parece guardar uma redundância interna. “Atenção! Isso pode ser um poema”, diz um desses lambes-minipoemas. Mas é partindo dessa obviedade que podemos experimentar e entender

Brasília de outras maneiras, e entender essa cidade para além dos jargões da crítica modernista.

Ainda da perspectiva da escala da cidade, temos o trabalho de Alexandre Orion, intitulado *Metabiótica* (2002-2005)¹⁴, um conjunto de intervenções de pinturas na cidade de São Paulo que são posteriormente e propositalmente fotografadas. Considerando que as fotografias das pinturas são as obras, que foram expostas na Pinacoteca de São Paulo, permanecemos *entre* a escala do objeto e a da cidade. Mas esse “entre” parece marcar muito mais radicalmente essa série de Orion, que oscila entre uma reflexão sobre a cidade e também uma imagem viva das pessoas que nela sobrevivem. O ambiente construído pela obra oscila e aproxima duas direções, pelo menos, a imediata relativa a uma apreensão lúdica e a de um discurso sobre a cidade, em termos incorporados tal como Arthur Danto o pensou.¹⁵

Tanto essas obras como a abordagem do ambiente da arte que tenho empreendido para discuti-las, experimentá-las e criticá-las dependem de uma contextualização delas como artes espaciais, um encontro ou reencontro entre artes visuais, performances e arquitetura. Passemos, portanto, para uma breve exposição da espacialização que permitiu esse (re)encontro.

2. Atualização histórica e antecedentes da espacialização das artes visuais (que)

Se pensarmos numa espacialização nas artes como vinculada a uma espécie de tridimensionalização da pintura, constataremos que houve, em certo momento da história da pintura, sobretudo a partir do Renascimento, uma saída da condição bidimensional do modo de representar. Isso se deu com a descoberta de novas técnicas de representação (perspectiva, p. ex). Mas não é nessa espacialização vinculada a um modo de representação que pretende iludir com a representação de profundidade, propriamente, que estamos interessados.

Influenciados por Marcel Duchamp (1887-1968) quando este classificou o tipo contemplativo de acesso às obras de arte como sendo do tipo retiniano, ou seja, contra a herança da estética contemplativa, é possível observarmos, dentre outras obras, as de Alexander Calder (1898-1976), Ligia Clark (1920-88) e Hélio Oiticica (1937-80). Estas criam outra caracterização para a espacialização nas artes visuais, convidando o espectador para um papel mais ativo e menos contemplativo. A própria trajetória da produção artística de Oiticica mostra essa espacialização em processo de construção, que vai abrindo cada vez mais espaço para o espectador, uma crescente que se pode observar a partir de *Metaesquemas* (1956-58) passando por *Parangolés* (1965) até uma fase mais tardia da sua produção.¹⁶

No fim do século XX, aquela abordagem estética da arte, de herança moderna e modernista, ligada a uma apreciação da pintura e dos quadros, já bem enfraquecida, se deparou ainda com outra crítica, que também pressupunha uma espacialização, mais precisamente voltada contra sua condição privada. Aquela habilidade sensível, aquele olho treinado para a contemplação, guardava algo que Hilde Hein¹⁷ contestou como sendo características de uma experiência que caracterizava uma arte privada. Baseada também em princípios modernos, por estar relacionada a experiências que passam pela interioridade de cada um, mas também por um acesso privado, no sentido de pertencer a um acervo privado ou de uma instituição, sua crítica estava dirigida contra uma experiência da arte privada, e também contra uma experiência privada da arte. O ponto relevante para nós no que tange à crítica de Hein à arte privada é que, para defender a ideia de que toda arte é arte pública, na medida em que a arte propõe debates de interesse coletivo, é que ela passa a privilegiar e reconhecer uma espacialização das artes, ou seja, um estatuto coletivo das artes visuais ligado a uma ação de moldar espaços. Essa condição coletiva surgia desde Calder e foi potencializada por Clark e Oiticica, embora Hein tivesse em mente a querela do *site specific* que surgiu com o *Titled Arc*, de

Serra (Nova York) e com o *Memorial aos ex-combatentes do Vietnã* (Washington, D.C), de Maya Lin.

Se, por um lado, essa espacialização precisou atravessar, inicialmente, uma tridimensionalização que incluiu a invenção e o domínio de técnicas desde o Renascimento, e podemos mesmo pensar que o expressionismo abstrato de Jackson Pollock depende também de um ato criativo (*action painting*) performático e por isso de um domínio do espaço inesperado para a pintura, por outro, e aos poucos, aquela crítica à pintura dos quadros (à pintura de cavalete) e ao suporte bidimensional passam a incrementar as discussões sobre o sentido das artes visuais a partir de uma discussão sobre o sentido da pintura. Ou seja, a pintura vai deixando de ser a referência para se pensar as artes visuais (ou plásticas). Desse ponto em diante, observa-se uma ampliação do próprio conceito de pintura, passando por experimentações e criações com cores e objetos (do Neoplasticismo a A.Calder/L.Clark/ H.Oiticica), inicialmente, até chegar a uma espécie de “pintura expandida”¹⁸, que incluiria a não-pintura escultura e a não-pintura arquitetura, fazendo aqui uma referência à *escultura como campo expandido* e à *arquitetura como campo expandido*, respectivamente Rosalind Krauss¹⁹ e Anthony Vidler²⁰, aquela embaralhando a não-escultura pintura e a não-escultura arquitetura, e este último embaralhando esse encontro com a não-arquitetura escultura e a não-arquitetura pintura. Nesse macro conjunto da pintura, escultura e arquitetura expandidas, o que temos é uma radical aproximação entre pintura, escultura e arquitetura, que o próprio Vidler no último parágrafo do seu texto termina chamando sem muito cuidado de *artes espaciais*.

Essa ampliação do campo da pintura, da escultura e da arquitetura, no fundo, provoca inúmeras outras experimentações artísticas que terminam por usar o próprio espaço como uma espécie de matéria prima. Daí em diante, a pintura, a escultura e mesmo a arquitetura em sentido amplo, incluindo toda uma crítica ao funcionalismo modernista, passam a criar a partir, com, e por causa do espaço. Dentro

desse universo de criações, estamos nos referindo aos *happenings*, às instalações, às esculturas, às performances, às intervenções urbanas não monumentais, à arte de rua e a um conjunto de produções artístico-arquitetônicas sem rótulos que pressupõem um espaço público ou coletivo, e uma atividade criadora igualmente coletiva.²¹ Não se trata de procurar um novo médium nem mesmo a especificidade das artes espaciais (concordando com Vidler aqui), mas de repensar as artes visuais em termos mais amplos, vinculando-as às arquiteturas e vice-versa.

Trata-se aí, certamente, de uma aproximação, estabelecida pelas artes visuais, ao mundo da arquitetura, entendido como sendo a arte do espaço por excelência a partir do século XIX.²² Essa aproximação, entretanto, no que diz respeito à primazia do espaço, não ocorre apenas em uma única via, ou seja, das artes visuais para a arquitetura. Porque quando as artes visuais se aproximam da arquitetura, trazem consigo também uma mudança de definição em marcha dentro do próprio mundo das artes visuais, que vai incluindo toda uma maneira de entender a produção artística: traz a perspectiva colaborativa ou participativa. Esse modelo de compreensão entra em cena nos debates teóricos sobre as artes visuais, mas é profundamente dependente desse mesmo processo de espacialização, criado por um lugar tensionado entre espectador e artista, um espaço coletivo para a atividade criadora.²³

Nessa medida, a arquitetura se deixa contaminar, e passa a ser concebida também desde uma perspectiva colaborativa, quando, por exemplo, redefine as etapas de concepção e execução do projeto, e dos usos que esses espaços construídos podem assumir.²⁴ Ou seja, há também uma maneira de se pensar não apenas as artes visuais como sendo arquitetura, por aquela explorar novas espacialidades²⁵ ou por influenciar o espectador, provocando-o e mesmo induzindo-o pelo espaço criado²⁶; mas há também, sobretudo, a arquitetura pensada como sendo arte visual. Ou seja, quando na arquitetura se valoriza uma concepção colaborativa para a atividade criadora, democratizando o lugar demiúrgico e

exclusivista do arquiteto: da modelização proposta nos 1970 por Christopher Alexander (1936-) à *arquitetura de código aberto*.²⁷ A origem dessa democratização, e isso estamos pressupondo aqui, está ancorada igualmente naquele processo de espacialização que pretende aproximar o continente do artista e a dimensão criativa daquele continente antes pensado como contemplativo e meramente espectador, porque é nessa espacialização que se abre também o reduto privilegiado da atividade criadora pensada nos termos exclusivistas do gênio.

Assim, pensar a arquitetura enquanto arte visual e as artes visuais enquanto arquitetura implica, em alguma medida, retomar a importância do espaço e sua condição coletiva, ou seja, assumir a importância dessa inclusão gradual do espaço na compreensão dessa zona confusa e ampla que se abre entre tais artes. Em última instância, para além da temporalidade ligada a tal espacialização, ela parece carregar uma dimensão pública ou que gera espaços coletivos. Isso implica considerar, portanto, como a arquitetura se deixa pensar desde um modelo colaborativo que teve origem nas artes visuais.²⁸ E, por outro lado, como a referência de uma politização do espaço, presente na teoria da arquitetura, vai abrindo uma dimensão política (mais democrática e menos demiúrgico-aristocrática) e se tornando decisiva na crítica do Modernismo (nas artes visuais e na arquitetura). É esse encontro, ou reencontro, inesperado entre artes visuais e arquitetura que nos permite ver com mais detalhes o que são, de fato, as artes espaciais, introduzindo-nos nas questões de por que se tornaram tão presentes na atualidade e de como elas se constituem do ponto de vista da sua atividade criadora.

3. A exigência de uma filosofia do espaço (por que e como)

Tal contextualização, que nos traz pelo menos uma compreensão sobre esse (re)encontro entre arte visual e arquitetura visto desde a história das artes visuais, poderia contar ainda com uma breve contextualização vinda das observações de dois filósofos que se debruçaram sobre uma espécie não muito clara de filosofia da história do espaço.

Michel Foucault, por um lado, e Martin Heidegger, por outro, embora partindo de origens e referências distintas, reconhecem que na história teórica do espaço houve um movimento semelhante. Isso se considerarmos que ambos criticam a modernidade filosófica: a compreensão do espaço tanto em um como em outro se distancia daquela condição objetificante, técnico-científica e abstrata; ou seja, aquela compreensão moderna que pensa o espaço como extensão é alvo de crítica. Com Heidegger²⁹, espaço é espaçar, um *ir ao encontro de* que guarda vinculação direta com aquela compreensão do pensamento e da linguagem que depende de uma poética, de uma instância criativa sempre alerta em seu vigor não permitindo que sua cristalização (*entificação*) alcance qualquer primazia. Com Foucault³⁰, o espaço é visto empírica e teoricamente como *posicionamento* articulável e crítico frente a outros espaços, o que deixa mais clara sua vinculação com uma politização desses espaços especiais que ele entende com sendo os *heterolugares/heterotopias*. Essa compreensão de espaço guarda uma explícita e necessária dimensão política. Mas aquele espaçar, aparentemente apolítico, presente no pensamento de Heidegger, também guarda uma dimensão tensionada, conflituosa, dentro de si, na medida em que aquele *ir ao encontro de* é igualmente um movimento histórico³¹, um espaçar que gera um novo lugar histórico, e assim, em alguma medida, é político também.

Embora haja essa convergência mínima entre os dois filósofos, na medida em que exploram uma compreensão de espaço para além da sua redução técnico-científica e moderna à extensão, e isso se dá porque são ambos críticos dos pressupostos da filosofia moderna, há também, precisamos lembrar, profundas diferenças entre ambos. Esse aspecto histórico do conceito de espaço defendido por Heidegger, embora crítico frente à construção de uma filosofia da história em termos modernos, o distancia de um movimento filosófico que terá justamente em Foucault uma das principais fontes. Trata-se da virada espacial do pensamento, que pretende deslocar o foco de atenção assumido pela história (dos historicismos e da evolução ou regressão das ideias) para o espaço. Nas teorias da geografia e

do planejamento urbano, as ideias de Foucault parecem ter tido um impacto radical, instigando a criação de novas metodologias, tais como a de Edward W. Soja.³²

Interessa-nos, dentro dessa gradual e crescente politização como dimensão marcante da definição de espaço, observar a igualmente crescente politização das artes visuais e da arquitetura, a ponto de nos depararmos com pensadores das artes e da arquitetura que não conseguem separar a dimensão política da arte/arquitetura da sua própria definição, seguindo claramente numa direção contrária aos herdeiros do formalismo ou do autonomismo nas artes e nas arquiteturas. Abordaremos a seguir algumas posições que transitam nessa direção rumo a uma politização das artes. E, assim, entraremos mais detalhadamente em como a espacialização guarda um pressuposto político importante nessas formulações.

4. Política *como* dimensão necessária das artes espaciais: discurso e experiência

A transformação interna dentro da compreensão de espaço rumo a uma politização contaminou também o modo como as artes concebiam seus espaços, ou vice-versa. Fato é que essa produção, por sua vez, terminou provocando autores que investigaram uma filosofia da arte – aproximadamente desde as últimas décadas do século XX em diante – a valorizar justamente a dimensão política para o trabalho de uma definição das artes visuais e também da arquitetura. Ou seja, quando se assume um pluralismo efetivo das artes, vê-se que a dimensão espacial e sua politização ganham cada vez mais importância, além da própria ocorrência da produção do que estou chamando de artes espaciais passar a ganhar cada vez mais destaque.

Resumidamente, gostaria de lembrar pensadores que se demoraram nesse contexto, articulando entre si algumas de suas ideias em um diálogo que ainda não foi completamente explicitado. Quando Arthur Danto começa a rever sua filosofia da arte, reconhecendo o lugar de destaque que Hegel assumira

na construção de suas ideias, ele estava interessado: por um lado, em resguardar que a dimensão discursiva da arte não precisava estar ligada àquele mundo da arte em que a arte sempre teoriza a si própria com vistas ao seu percurso passado; por outro, em assegurar que a metafísica de um espírito do tempo histórico da arte fora devidamente deixada de lado. Ao fazer isso, reforça que a condição discursiva da arte pós-histórica remete a qualquer outro contexto e não apenas ao contexto da história da arte (da evolução dos estilos, técnicas, materiais, etc.) em sua preocupação autocentrada em definir-se. Isso quer dizer que a arte visual pode emitir uma sentença sobre [*aboutness*] qualquer que seja o contexto; sem precisar posicionar tal afirmação politicamente. Ou seja, pensada em termos libertários, do ponto de vista estético, sobretudo, na medida em que pode ter qualquer aparência, a arte precisaria ser apenas um *discurso incorporado sobre*, não importa se defendendo ou criticando uma determinada forma de organização social, por exemplo. Ou seja, arte é *discurso sobre* e nada mais, precisando apenas apresentar adequadamente (identicamente) tais conteúdos semânticos aos seus modos de apresentação.

Essa aparência liberal das artes guarda uma politização complexa, porque ao mesmo tempo em que garante uma liberdade estética (pode usar qualquer material, fazer referência a qualquer estilo, instalar-se em qualquer lugar e mesmo não se apresentar materialmente, etc.), permite que a arte se assuma, por exemplo, como propaganda, tanto quanto como um instrumento de crítica social, já que é livre para afirmar seja o que for, seja sobre não importa que realidade.

Quando se investiga a política dos *significados incorporados*, tem-se ainda outra questão igualmente delicada: aquilo que o crítico põe em palavras, o sentido que ele revela partindo da materialidade e do corpo da obra³³, depende do que ele, nas limitações que lhe são próprias, consegue ver. Ou seja, já haveria aí uma seleção, um recorte daquela aparência enquanto recorte de um regime sensível. Em última instância, esse ponto nos aproxima de uma estética *stricto sensu* e

coloca um problema grave para Danto, porque o crítico de arte também estaria subordinado a regimes sensíveis, a uma política do sensível, para aproximá-lo da discussão trazida por Rancière. Mas prefiro explorar em mais detalhes isso logo a seguir, na parte relativa à politização das experiências, para que voltemos para a questão da politização da arte vista como discurso.

Iniciei com a postura de Danto porque ele deixa um problema implícito e claro para seus contemporâneos, a saber, qual a dimensão política da arte, quando esta é pensando enquanto discurso e em termos efetivamente plurais? Duas respostas, me parece, são trazidas, dentro desse contexto específico em que tais artes têm uma posição política inevitável, já que não é possível ser discurso sem haver uma posição política que a oriente. Essa lacuna deixada por Danto é, portanto, um dos pontos que devemos ter em mente para a discussão que se segue, e que me parece permanecer pouco explorada.

Uma das abordagens que discute indiretamente com Danto é aquela fornecida pela filósofa da política Chantal Mouffe, para quem toda arte, inevitavelmente, tem uma dimensão política, na medida em que ora promove, ora se opõe ao modo vigente de organização da sociedade.³⁴ Ou seja, indo diretamente ao ponto mais delicado, ser propaganda não inviabiliza ou descredita o objeto de arte como tal, partindo da sua postura, porque ser propaganda ou reafirmar a condição vigente de organização da sociedade, é, trazendo as referências de Danto como complementares, também um discurso sobre a realidade; e, para Chantal Mouffe, essas posições da arte contribuem para a construção de identidades políticas, algo pressuposto na sua ontologia política³⁵, na medida em que somente o confronto agonístico dessas identidades explica a prática política da democracia agonística, aquela efetivamente plural.

Uma segunda resposta, ainda pensando a arte como discurso, é-nos fornecida por Hilde Hein, que pensa a arte como sendo necessariamente pública, porque é sempre promotora de debates de interesse coletivo.³⁶ Ou seja, Hein preserva mais a

condição dialógica do discurso, dos enfrentamentos possíveis, e dos efeitos benéficos para a coletividade de se travar um debate abertamente, independentemente de se conseguir ou não convencer esse ou aquele, e mesmo de se alcançar consensos amplos, embora para ela não haja problema em eventualmente isso acontecer. Para Mouffe, apenas para complementar, tal consenso é inviável, porque seria apenas um artifício da democracia liberal, que precisaria dar lugar a uma democracia agonística, a um *consenso conflituoso*, um pacto mínimo para o palco das divergências reais presentes em uma democracia plural de fato. Ou seja, como discurso, a arte precisaria mais explorar os embates entre grupos políticos, sendo propaganda ou crítica. Nesses casos todos (Danto, Mouffe, Hein), temos como central a condição discursiva e não experiências, exclusivamente. Esse recorte inicial é decisivo para nós, pois mostra como os espaços criados por obras estão ligados a uma direção mediato-conceitual e a uma dimensão política eventualmente implícita, mas claramente presente, latente e saliente.

No universo de definições de arte visual como experiência, ou seja, esteticamente *stricto sensu*, essa aproximação à política é ainda mais marcante, porque nelas as artes espaciais são tomadas como garantindo um enfrentamento. Com Bourriaud, por exemplo, trata-se de pensar como as relações humanas podem ser a matéria prima das criações artísticas (*estética relacional*), ou seja, como as relações interpessoais podem ser provocadas e transformadas contra padrões estabelecidos criando-se, por sua vez, outras formas de sociabilidade. Tais formas seriam interstícios sociais dentro do conjunto das relações sociais interpessoais, e se constituiriam como modos de comportamento, jamais como discurso, daí estar em questão uma *estética relacional* para tal *arte relacional*.³⁷ Se tais formas são efetivas no seu propósito ou não, deixo para desenvolver em outra ocasião, lembrando que Claire Bishop³⁸, por exemplo, questiona tamanha expectativa depositada nessas *artes relacionais*, e que Rancière³⁹ não vê nessa posição um distanciamento crítico necessário quando muitos dos casos trazidos por Bourriaud caem sob o rótulo da

experiência do espetáculo (comercializável, precificável e padronizável), que ele mesmo pretende atacar.

Com Rancière, a primazia da experiência para pensar as artes visuais e da política inevitável presente em todo e qualquer regime sensível garantem que os espaços vividos, ou nos quais transitamos, e dos quais brotam as artes, sejam o grande ponto de partida do pluralismo das artes. Ou seja, retomando a discussão lançada acima entre ele e Danto, a de que o crítico de arte pressupõe regimes sensíveis para revelar significados incorporados, é preciso ainda lembrar que, se esta aproximação crítica estiver correta, não apenas a estética ganharia uma primazia frente ao discurso, mas a posição filosófica (e política) do crítico de arte como mediador precisaria ser revista. Afinal, fazer essa mediação entre o artista e o público seria, claramente, minimizar a autonomia do espectador influenciando-o politicamente, uma postura criticada no contexto de uma defesa da emancipação do espectador capaz ele mesmo de criar sentidos ao traduzir as provocações que lhe chegam.

Em todas essas definições, seja a arte vista como discurso, seja como experiência, a dimensão política, me parece, se assume como central. Esse era o principal objetivo desse ponto. Minha atenção para o ponto conclusivo recai agora, e sobretudo, aos espaços (ou à comunicação espacial) aí criados, porque é neles que se torna reconhecível tal dimensão política, seja como discurso, seja como experiência. Ou seja, tal dimensão espacial passa a ser mais decisiva do que aquela separação entre discurso e experiência. A pergunta que me coloco, então, se volta justamente, para: de que espaços, efetivamente, estamos falando? São espaços que nos dizem algo? São espaços sobre os quais é preciso revelar sentidos? São espaços que nos permitem experimentar algo? São espaços que tornam visível algo? Como eles se constituem e por que assim o fazem?

5. Comunicação espacial e política do ambiente da arte (que, como e por que)

Pensar espacialmente é um desafio central para a proposta do ambiente da arte. De certo modo, pode ser um esforço enquadrado em um contexto mais amplo que foi designado, grosso modo, como virada espacial no interior das disciplinas que têm no espaço um tema caro e decisivo, tais como Geografia, Arquitetura, Urbanismo, Planejamento Urbano, etc. Em um texto inaugural para caracterizar tal virada, Foucault⁴⁰ dizia que se iniciava o tempo do espaço, contra o tempo da história e das grandes narrativas históricas. Ele estava mais interessado, sabemos, em repensar a história como camadas sobrepostas ou simultâneas e, nesse sentido, se inspira numa imagem espacial do pensamento. Isso ilustra bem como o espaço, na segunda metade do século XX, vai ganhando importância para o pensamento europeu ocidental.

Heidegger viu esse movimento de apropriação do espaço, mas apenas conseguiu pensar uma dinâmica temporal para ou a partir do espaço, no melhor dos casos, e sendo mais rigoroso, reduziu o espaço a uma temporalidade histórica, retificando uma posição duramente criticada pela virada espacial. Em todo caso, seu trabalho sobre o sentido do espaço foi decisivo para teorias fenomenológicas da arquitetura, que estiveram mais voltadas para o mundo empírico e aplicado, tais como as de Christian Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa. Mas são pensadores ligados a pesquisas ainda mais empíricas que conseguem avançar no trabalho de um pensamento espacial levando em conta suas condições materiais e as implicações dos espaços construídos para as vidas das pessoas.⁴¹

Ou seja, o que esse grupo que ousou pensar espacialmente trouxe como desafio para o pensamento das artes, acredito, foi a provocação para acompanhar teoricamente as artes espaciais desde uma plasticidade do pensamento. O que acredito acontecer no ambiente das artes, na medida em que este precisa lidar com as várias direções que o compõem e que se articulam a partir da tensão operativa, que aciona tais

direções. Essa condição aparentemente comum ou potencial que se repete em cada acionamento do ambiente só existe, de fato, com as obras em particular; um conjunto de direções sempre em transformação e combinação garante alguma atualização dando existência a uma comunicação espacial, a partir da qual surgem conteúdos conceituais ou interpretativos, experiências, memórias, memórias de experiências, etc. Essa articulação entre tensão operativa e direções que a atualizam garante uma comunicação espacial. Espacial porque é resultado de um dar e assumir lugar, porque é resultado de uma ocupação.

As artes espaciais, dessa perspectiva mais ampla, não são necessariamente discursos, podem também ser experiências, estar vinculadas ao processo de rememoração, ou mesmo se constituir como um gesto, dentre outras infinitas possibilidades; sem que haja uma contradição ou exclusão entre tais posturas teóricas, tomadas agora como direções dentro do ambiente da arte. Tais artes assumem, efetivamente, tanto da perspectiva teórica quanto da sua prática, o pressuposto de uma aceitação efetivamente mais ampla do pluralismo, porque não se entendem as artes somente como discurso ou somente como experiência (ou ainda, como somente parte de uma consciência histórica). Para se ampliarem, as artes espaciais passam a ser pensadas enquanto uma comunicação espacial, que ganha vida dentro de um ambiente difuso teoricamente, mas também difuso do ponto de vista da produção de obras; em e com ambas, a garantia mais forte de um efetivo pluralismo dentro de produções em artes visuais, performance, arquitetura, etc. Assim, o ambiente da arte é uma descrição de um processo criativo, mas igualmente uma abordagem teórica sobre tal processo.

Em linhas gerais, a instauração desse ambiente depende de uma política (relação de forças/poder) entre espectador e artista, na medida em que cada um desses continentes precisa se colocar um no lugar do outro, se aproximando, respectivamente, seja de uma condição mais poética e

produtiva, seja de uma condição mais estética e receptiva. Desse movimento surge uma tensão que permite que se operem uma ou mais direções, sejam elas uma interpretação que revele um *discurso corporificado*, uma experiência (que crie novas *formas de sociabilidade*), um *juízo que acione ou conecte memórias*, um gesto que embaralhe regimes sensíveis e mesmo provoque a construção de identidades, etc. Tal ambiente, portanto, não é meramente formal, nem pretende ser uma reabilitação do autonomismo estético caricatural, porque depende de uma operatividade, porque depende de obras concretas para ganhar vida e comporta uma prática política. Seu pôr-se em funcionamento, a partir desse colocar-se no lugar do outro, guarda uma política sendo também um exercício ético na medida em que se pratica a generosidade, a solidariedade, a criação de empatias, etc.

Artes espaciais, vistas desta perspectiva, não são simplesmente espaços de arte, nem lugares para um acontecimento artístico. São também uma vivência espacial e ao mesmo tempo uma imersão teórica: um pôr junto de práticas artísticas aparentemente contraditórias ou autoexcludentes. Trata-se de um exercício político e ético.

Assim, tal espaço comunicacional, que se faz presente a partir desse ambiente, não pode ser entendido como uma modalidade de comunicação, essa que usa o espaço e suas propriedades para transmitir algo. Nas análises de projetos arquitetônicos é comum dizer que um espaço transmite isso ou aquilo, quando por exemplo uma laje em balanço ou pórtico garantidos por um apoio mínimo dariam a impressão de leveza, isto é, comunicariam leveza, mesmo que toneladas estejam em questão nos cálculos dos projetistas (MuBE/SP, de Paulo Mendes da Rocha parece um bom exemplo). A comunicação espacial, diferentemente, não transmite isso ou aquilo, porque apenas abre possibilidades de operatividade, ou seja, abre-se uma tensão cujo resultado é um acionamento de direções a serem efetivadas ou operadas pelo espectador. Operar no sentido próprio de realizar um trabalho, uma obra, atualizando-

se algo. O processo incluído no ambiente da arte não transmite algo, mas seu resultado pode transmitir algo.

Esse exercício de criar espaços dos quais uma obra ou um trabalho emergirá impõe que assumamos a criação vista de uma perspectiva de coletividades. Trata-se de uma atividade propositiva ou prospectiva de como lidar com relações interpessoais tão comprometidas com aquelas do tipo ansioso-individualista, próprias da cultura e estética capitalistas já bastante denunciadas. A crítica a essa filosofia dos costumes capitalistas pode ser vista em muitas dessas artes espaciais, ou seja, na prática artística, mas também, do ponto de vista formal, na própria composição teórica desse ambiente, na medida em que, como vimos, há um movimento de dar e assumir lugares, um respeito assegurado a cada continente, uma escuta e uma atenção, um equilíbrio, etc. Pode-se mesmo dizer que tal ambiente guarda também uma função, que pode ser extraída ou valorizada à medida que tal atividade criadora acontece. Em todo caso, as artes espaciais não seriam uma terapêutica, nem poderiam se enquadrar como se propondo a salvar seja o que for. Aquela função estaria ligada a algo igualmente amplo e difuso, porque seria um exercício de uma sociabilidade coletiva, contra um isolamento cada vez mais comum nos grandes centros urbanos. Recuperar ou reinventar essa condição pleonástica da *sociabilidade coletiva* pode ser um porquê prático dessas artes que vejo como sendo espaciais, e intrinsecamente políticas.

6. Considerações finais e especulações

O ambiente das artes é um ambiente ao mesmo tempo teórico, porque pretende explicar uma atividade criadora; mas também material na medida em que descreve esse processo, sobretudo empiricamente, porque a comunicação espacial pode ser uma instauração no nível da imediatidade, do que é sentido e percebido diretamente. Daí a crítica de arte não servir em alguns casos, e assim se preservar a irredutibilidade própria do acionamento da direção imediata da tensão operativa. Essa condição difusa do ambiente da arte quanto a pretender ser

teoria sendo ao mesmo tempo uma estética (experiência) aponta para uma fragilidade se pensarmos em termos tradicionais dentro da história da estética, a partir de uma contradição entre discurso (ou verdade) e experiência, mas pode também servir para flexibilizar e aproximar tais tradições, tornando nossa compreensão das artes mais ampla, mais plástica, mais espacial.

Nessa amplitude se encontram as artes espaciais, seja como aproximação entre artes visuais e arquitetura, de uma perspectiva de um recorte mais empírico, seja na ênfase da dimensão política que se tornou central na filosofia do espaço e das artes, de uma perspectiva mais teórica. A espacialização das artes visuais e da arquitetura nos remete a uma investigação sobre o lugar da política na filosofia do espaço, porque, com as artes espaciais, a política entendida inicialmente como relação de forças é explorada tanto em termos prático-interpessoais (entre artista/espectador) como em termos teóricos (entre as *direções*). Dentro desse contexto, o ambiente da arte aproxima tais dimensões políticas desde uma compreensão da arte como sendo um exercício da comunicação espacial, que amplia o horizonte contraditório entre discurso e experiência; isso porque, enquanto comunicação espacial, as artes (espaciais) podem ser tanto discurso quanto/e experiência, ou ainda acionar outras direções como a da memória/lembrança, além de combiná-las, como vimos nos casos analisados no início.

Do ponto de vista teórico, o ambiente da arte, portanto, ao assumir o espaço como seu núcleo duro, abre a chance de incluir as direções discursiva (mediato-conceitual) ou estética estrito senso (imediata) como parte de um mesmo projeto filosófico, recolocando lado a lado, sem apelar para qualquer síntese, uma clássica exclusão mútua dentro da história da estética entre (estética da) experiência e (estética da) verdade. O alcance disso fica fora do escopo deste trabalho, mas é nosso ponto de chegada quando pensamos na articulação que a comunicação espacial permite em termos teóricos.

A origem política do ambiente da arte, presente na tensão entre os continentes do espectador e do artista-produtor, guarda também uma dimensão ética, na medida em que a participação é um assumir lugar que foi aberto para tal (ocupar e dar lugar ao mesmo tempo). A ética das artes espaciais apontaria para outra continuidade desse estudo, na medida em que se torna a base de uma política da atividade criadora nas artes espaciais, o que asseguraria que tal ambiente, de fato, não correria o risco da acusação de herdar ranços fortes do formalismo estético.

Referências bibliográficas

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicola. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du réel, 2001 [1998].

CACCIARI, Massimo. *A cidade*. São Paulo: GGilli, 2010 [2008].

CHIARELLI, Tadeu. *Henrique Oliveira: do espaço ao tempo; do tempo ao lugar*. Texto Curatorial (2014). Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2014/henriqueoliveira/curador.htm#ref3>>. Acesso em: 20/04/2021.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura; su evolución (1750-1950)*. Tradução de Ignasi de Solà-Morales. Barcelona: GGilli Reprints, 1998. [1970].

DANTO, Arthur Coleman. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. “Crítica de arte após o fim da arte”. Trad. Miguel Gally, Leandro Aguiar e Clarissa Barbosa. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada* (Rio de Janeiro), v. 7, n. 14 (jul-dez/2013), p. 1-17 [2005].

FILGUEIRAS, Tiago Mendes. *Sentidos do muro: barreira, lugar e objeto estético*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de I. A. Dourado. Rio de Janeiro: Forense, 2009 [1984].

GALLY, Miguel. "O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: Para uma atualização da 'Crítica da Faculdade de Julgar Estética' de Immanuel Kant". Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007 [Ver especialmente Capítulo 6]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=88384>. Acesso em 29/11/2021.

_____. "Alteridade e Memória (José Rufino)". *Jornal o Norte*, João Pessoa, 2008. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7951482/Alteridade_e_Memória_Cartas_Trajetos_and_Jose_Rufino_2008](https://www.academia.edu/7951482/Alteridade_e_Mem%C3%B3ria_Cartas_Trajetos_and_Jose_Rufino_2008)>. Acesso em 29/11/2021.

_____. "Arte pública, imagem e cidade entre estética e pensamento: experimentando Metabiótica". *Revista Trama Interdisciplinar*, v. 5, n. 2 (2014a). Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/7496>>. Acesso em 29/11/2021.

_____. "Arte visual como arquitetura em Nicolas Bourriaud: sobre comunicação, política e espaço". In: FREITAS, Verlaine; et al. (orgs.). *Gosto, interpretação & crítica*, v. 1. Belo Horizonte: Relicário, 2014b, p. 153-162.

_____. "A (des)importância do espaço para pensar as artes visuais: entre Heidegger e o ambiente da arte". *Revista Ideação*, v. 31 (2015), p. 125-147.

_____. "Arquitetura e arte visual a partir de intervenções em ambientes privados: microvinganças e micro sacrifícios espaciais". *Artefilosofia*, n. 20 (2016a), p. 149-159.

_____. "A comunicação espacial e sua materialização nas artes visuais brasileira". *Revista Internacional de Cultura Visual*, v. 3, n. 2 (2016b), p. 153-164.

_____. "O gênio coletivo visto a partir das artes espaciais". In: SILVA, Cintia Vieira; DARTE, Pedro. (orgs.). *Estética*. São Paulo: ANPOF (Coleção XVII Encontro ANPOF), 2017, p. 232-242.

_____. "A dimensão política da arte: rascunhos sobre um Hélio Oiticica tardio". *Rapsódia*, n. 12 (2018), p. 203-222. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153447>>.

Acesso em 29/11/2021.

_____. "Delimitando a atividade criadora nas artes visuais e arquitetura a partir das perspectivas generativa e participativa/colaborativa". In: DUARTE, Pedro et all. (orgs.). *Estética*. São Paulo: ANPOF, 2019, p. 122-128.

HEIDEGGER, Martin. *Die Kunst und der Raum/L'art et l'espace*. Frankfurt a/Main: Vittorio Klostermann, 2007 [1969].

HEIN, Hilde. "O que é arte pública? Tempo, lugar e significado". Tradução de Tiago Mendes e Miguel Gally. *Viso: Cadernos de estética aplicada*. v. 12, n. 22 (jan-jun/2018), p. 1-14 [1996].

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". In FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Port Townsend: BayPress, 1983, p.31-42 [1979].

MONTANER, Josep Maria. "Novas epistemologias para o urbanismo contemporâneo". In MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos*. GGill: São Paulo, 2014.

MOUFFE, Chantal. "Which Public Space for Critical Artistic Practices?". *Cork Caucus Lectures*, Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane). Disponível em: <https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf>. Acesso em 29/11/2021.

_____. *Sobre o político*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015 [2005].

OSORIO, Luiz Camillo. "O olhar distante". In: *Olhar à margem*. São Paulo: SESI, 2016, p.71-80 [2005].

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009 [2005].

_____. *Espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014 [2008].

RATTI, Carlo. *Open Source Architecture*. London: Thames & Hudson, 2015.

SOJA, Edward W. "Taking Space Personally" In: WARF, Barney; Arias, Santa (orgs.) *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Routledge, 2009.

VIDLER, Anthony. "Architecture's Expanded Field". *Artforum*, v. 42, no. 8 (April, 2004).

Miguel Gally é professor de estética e filosofia da arte e da arquitetura da UnB.

¹ Cf. GALLY, 2007 (Cap.VI), para os primeiros esboços.

² Cf. GALLY, 2016b, no qual discuto a materialização da comunicação espacial, que vai além do visível da imagem, atingindo uma materialização tátil-musical (Hélio Oiticica), tátil-olfativa (Ernesto Neto) e tátil-visual (Maurício Panella).

³ Uma loja de departamentos fundada em Santo Antônio de Jesus (BA) e amplamente conhecida na cidade e na região do recôncavo baiano.

⁴ Cf. MENDES, 2016, Cap. 3.

⁵ Cf. <http://www.joserufino.com/>.

⁶ Em "Desenhos ao Léthe", o artista José Rufino diz: "As *Cartas de areia* me permitiam uma verdadeira revisão da história familiar. A "arte da memória" [*ars memoriae*] não era apenas uma ferramenta para resgatar lembranças de brincadeiras infantis, recuperar personagens burlescos ou documentar fatos e feitos daquele reino de fantasias extravagantes. Instalava-se ali a possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de uma nostalgia transformante..." Disponível em: <http://www.joserufino.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=59>. Acesso em 29/11/2021.

⁷ Cf. GALLY, 2008, para uma crítica sobre este trabalho, no qual a discussão gira em torno da identidade e alteridade a partir da memória.

⁸ Cf. <http://www.henriqueoliveira.com/defaultBR.asp>.

⁹ CHIARELLI, 2014.

¹⁰ KRAUSS, 1983.

¹¹ Cf. <https://carmelagross.com/portfolio/hotel-2002/>.

¹² Cf. CACCIARI, 2010, no qual ele defende que as cidades podem ser entendidas pelo que ele chama de *pós-metrópoles*, territórios sem fronteiras definidas entre centro/periferia, rural/urbano.

¹³ <https://www.coletivotransverso.com.br/brasil>.

¹⁴ <https://www.alexandreorion.com>.

¹⁵ GALLY, 2014a.

¹⁶ GALLY, 2017 e 2018.

¹⁷ HEIN, 2018.

¹⁸ “Pintura expandida” foi uma expressão usada por Tadeu Chiarelli (CHIARELLI, 2014), e “campo ampliado da pintura” por Luiz Camillo Osório, para pensar um desdobramento da história da pintura. Para Osório, a pintura subsumira a crítica dirigida ao seu suporte (tela) e se reinventara sem precisar voltar a suas origens bidimensionais, mas sim indo rumo ao espaço real, aproximando a pintura da vida (OSÓRIO, 2016, pp.75-79).

¹⁹ KRAUSS, 1983.

²⁰ VIDLER, 2004.

²¹ GALLY, 2016a e 2017.

²² COLLINS, 1998, p. 293-294.

²³ GALLY, 2015.

²⁴ MONTANER, 2014.

²⁵ GALLY, 2014b, p.153-156.

²⁶ BOURRIAUD, 2001, p.72

²⁷ RATTI, 2015.

²⁸ GALLY, 2019.

²⁹ HEIDEGGER, 2007.

³⁰ FOUCAULT, 2009.

³¹ GALLY, 2015.

³² SOJA, 2009.

³³ DANTO, 1997, p. 98; DANTO, 2013, p. 15-16.

³⁴ MOUFFE, 2005.

³⁵ MOUFFE, 2015, p. 1-32.

³⁶ HEIN, 2018.

³⁷ BOURRIAUD, 2001.

³⁸ BISHOP, 2012.

³⁹ RANCIERE, 2014, p. 69-70.

⁴⁰ FOUCAULT, 2009.

⁴¹ Incluímos nesse grupo, por exemplo, Josep Maria Montaner. Cf. MONTANER, 2014.