

A Casa: entre o  
*ser privado* e o  
*ser-em-conjunto*

Carolina Rito

### No princípio era o ateliê

Em 1997, três colegas recém-licenciadas decidem alugar um espaço de ateliê na cidade onde residem. Devido às dificuldades orçamentais que marcam os primeiros anos de prática profissional, as três colegas optaram por procurar um espaço num bairro da cidade onde o nível de vida fosse mais acessível e, conseqüentemente, as rendas mais baixas. Depois da prospeção devida, alugaram um apartamento de tipologia T2 numa zona da cidade tradicionalmente habitada por migrantes internos provenientes dos territórios mais a leste da Turquia, e.g., zona que corresponde aos territórios curdos. Apesar de o bairro Galata se encontrar localizado junto a uma das artérias mais movimentadas da cidade, este ficou à margem da valorização das zonas centrais, mantendo o seu perfil essencialmente residencial e um comércio predominantemente tradicional. Visto procurarem essencialmente um espaço disponível para desenvolverem a sua prática artística, Özge Açikkol, Günes Savas e Seçil Yerse decidiram fixar aqui o seu local de trabalho, alugando um apartamento que dispusesse de uma divisão para cada uma delas.



Oda Projesi em  
colaboração com  
Naz Erayda,  
"COURSE" (20 de  
Setembro, 2003),  
8ª Bienal Interna-  
cional de Istambul,  
"POETIC JUSTICE".  
Reuniões Oda.

Volvidos três anos de permanência e contacto com os moradores, em 2000, as colegas de ateliê decidem alterar o perfil de utilização do seu espaço de trabalho. Abdicando da sua área individual de trabalho, abriram as portas do apartamento à comunidade do bairro e às atividades que pudessem vir a ser propostas e desenvolvidas em conjunto. Assim, os quarenta e cinco metros quadrados de chão passaram a estar disponíveis para o encontro, convívio e atividades que contariam com a participação dos vizinhos, das três colegas, de outros criativos, pensadores e amigos convidados e outros interessados. Com formação em artes visuais e antropologia e sem que o seu trabalho tendesse inicialmente a ser colaborativo, as três colegas iniciavam assim um novo projeto em conjunto, que iria desenhar novos contornos para a definição deste espaço.

Entre as inúmeras ações desenvolvidas, no decorrer dos cinco anos de atividade, podem nomear-se *workshops* orientados pelo pintor turco Komet, os piqueniques comunitários com o escultor Erik Gorgeich, o desfile organizado pelo Teatro Tem Yapın envolvendo as crianças do bairro, a criação de um canal de rádio local, assim como a utilização/presença diária dos moradores. No entanto, mais do que um conjunto de eventos, que pontuam o decurso do tempo, Oda Projesi é a disponibilidade de um lugar, num espaço prolongado de tempo (até 2005), para a reinvenção e experimentação das formas de se fazer aquele lugar e aquela comunidade.

Este pequeno ensaio não pretende debruçar-se sobre cada um dos eventos realizados e analisá-los enquanto momentos de substanciação do projeto. Não que não fosse pertinente e pudesse trazer mais alguma nitidez para a reflexão, mas interessa aqui olhar com mais detalhe para a natureza de uma iniciativa que, ao contrário de interromper momentaneamente o curso do tempo, se faz pertença e propriedade do dia-a-dia desta comunidade. Uma disponibilidade que se prolonga por um tempo duradouro, onde os vizinhos, as três colegas e outros criativos/pessoas, convidados/interessados são os principais protagonistas.

Numa entrevista realizada pela crítica de arte inglesa Claire Bishop, as três colegas explicam assertivamente as razões que as levaram a definir um projeto com este perfil.

*“Esta abordagem não surgiu pela tendência, que se conhece, para os trabalhos socialmente comprometidos ou relacionais, mas da rotina da cena artística de Istambul e das dinâmicas da cidade”.*<sup>1</sup>

Özge, Günes e Seçil, no decorrer da sua presença no bairro, sentiram necessidade de estender o seu envolvimento com o contexto a um espaço, aprioristicamente, sem função, onde se pudesse refletir sobre “o que é isto de se ser vizinho?”. Oda Projesi surge, assim, na viragem do milénio, como uma resposta ao diálogo que as três inquilinas do T2 vinham mantendo com o contexto desde 1997.

### A flexibilidade de papéis

Como designar o papel de Özge Açikkol, Günes Savas e Seçil Yerse no contexto do bairro de Galata? Poder-se-á dizer que, num primeiro momento, são as autoras da ideia e do projeto, operando como facilitadoras da disponibilidade, a saber: do espaço, do tempo, do estar, do convidar, do fazer, do organizar, e de todos os objetos e ações que pudéssemos enumerar que compõem o enquadramento do projeto. No entanto, no caso de Oda Projesi, a ideia “disponibilidade” não é deixada num lugar em potência esperando que a esta se possa seguir a utilização desejada. Parece-me que, recentemente, muitos trabalhos ditos participativos, ou socialmente comprometidos, têm precisamente fragilizado estes conceitos pela concretização parcial ou representativa da ideia. O proponente que age num determinado contexto é também parte integrante desse movimento, não sendo o contexto provido per se de iniciativa no simples contacto com a proposta.



Seçil Yersel,  
“SWINGING”,  
no espaço Oda  
Projesi, Galata,  
Istambul, 2000.

Para se poder refletir mais sobre esta matéria seria necessário observar a expressão “socialmente comprometido” de forma a distinguir-se a produção, que se aproxima do objeto artístico autónomo mantendo como temática central questões sociais, da ação que se inscreve diretamente nesse contexto sociopolítico, com o objetivo de operar uma transformação numa micro-escala. Seria também necessário observar o tipo e localização do objeto que se cria em ambos os casos, a audiência de ambas, o comprometimento do proponente e as formas de receção. No entanto, não podendo este texto debruçar-se sobre estes assuntos em detalhe, farei referência a alguns destes aspetos a partir do exemplo de Oda Projesi.<sup>2</sup>

Concentrando-me, assim, nas práticas cuja ação se inscreve diretamente no tecido social, como é o caso de Oda Projesi, interessará observar a complexidade que o contexto representa para a definição do que se inscreve sobre esse mesmo lugar. O corpo pensante, sentiente e atuante, daqueles que nele pretendem intervir, já constitui em si um facto dentro desse lugar circunstancial. Longe de se poder definir enquanto espaço geométrico, o lugar contextual opera como “um conjunto de circunstâncias dentro das quais se inscreve uma acção”<sup>3</sup>. A definição proposta pelo crítico de arte francês Paul Ardenne sugere que o “contexto” é impossível de ser circunscrito objetivamente, e de ser abarcado com o olhar. É antes um binómio espaço/tempo de ação cujas circunstâncias são redefinidas na inscrição de um novo facto. É, assim, uma matéria fluida e em movimento, que rejeita um olhar simplista e superficial.

Apesar de a visão panótica prometer uma leitura privilegiada e totalizante do objeto em causa, o que este posicionamento distanciado garante é, precisamente, a ilusão dessa totalidade. O corpo, ao afastar-se do seu objeto, percebe o que Michel de Certeau descreveu em *The Practice of Everyday Life*<sup>4</sup> como um artefacto ótico, um fac-simile desse lugar. Pois, apesar de a aproximação do corpo comprometer essa visualização aparentemente totalizante, é nesse movimento que a textura contextual desse espaço se revela. Há uma aproximação ao ruído, ao detalhe, à imperfeição e à escala onde a intenção se produz ação.

No bairro de Galata não é o simples uso ou ocupação de um espaço vazio que se pretende invocar, muito menos a ideia poética e abstrata de disponibilizar um espaço para uso da comunidade. Tal como referido pelas três autoras, Oda Projesi é definido na organicidade do contacto com o contexto, pretendendo acrescentar novas possibilidades às composições sociais, dando continuidade a um processo e contacto anteriormente iniciado. Durante os cinco anos de duração do projeto (em que as autoras conseguiram manter o apartamento) o espaço deixou de ser

a representação da disponibilidade, mas a disponibilidade efetiva; deixou de ser a representação do uso, mas o uso em si.

Assim, o papel de Özge, Günes e Seçil não se esgota na autoria do projeto, mas assume a flexibilidade de funções que um ser parte de uma comunidade pressupõe – vizinho, autor, organizador, participante. Assume-se a continuidade da relação criada com o lugar, procurando, através da prática, “refletir sobre o que pode ser feito em conjunto”.<sup>5</sup>

*«(...) nós ganhamos o poder de ser as artistas, as vizinhas e as críticas, ao mesmo tempo que trocamos identidades com as pessoas com quem estamos a trabalhar cara-a-cara.»<sup>6</sup>*

Pode, assim, entender-se a ação de disponibilização do espaço acionada pelas três colegas de ateliê como um dos factos que se inscreve nesse contexto – o bairro de Galata – potenciando ações futuras. Sendo que é nessas ações que a flexibilidade de funções se estende a todos aqueles que operam nessa rede. Assim, contribui-se para a horizontalidade das relações estabelecidas entre os elementos envolvidos, aproximando-se, idealmente, de uma experiência de sociedade ahierarquizada.

### ***About a useless space*<sup>7</sup>**

Özge Açıkkol, ainda antes da formação do coletivo Oda Projesi, realizou uma exposição no apartamento (transformado em ateliê e, desta feita, em espaço expositivo), a que deu o título de *About a useless space* - apropriação do título de um ensaio do realizador e ensaísta George Perec.<sup>8</sup> Para a exposição, Özge limitou-se a esvaziar as três divisões, retirando todos os objetos e peças de mobiliário que havia juntado durante os três anos de permanência, e convidou os vizinhos a aparecerem no dia da inauguração. De espaço despido e sem nenhuma referência de onde poderia estar o objeto artístico, os vizinhos foram ocupando o apartamento.

Agora, sem função, como definir este espaço? Um apartamento desocupado? Um ateliê vazio? Uma sala de exposições a aguardar a chegada das obras para instalar? Ou, ainda, quarenta e cinco metros quadrados de espaço cujas funções se poderiam definir na forma de ocupação? *Useless*, presente no título da exposição, concretiza-se na ausência dessa função.

Özge invertia, assim, a ordem lógica subjacente à performatividade dos espaços. Não era já a função do espaço a ditar o comportamento do seu utilizador, mas a liberdade de ação, sobre um hipotético espaço afuncional, a dar lugar às suas múltiplas funções possíveis. O investigador Paulo Luís Almeida abre também esta possibilidade num ensaio escrito a propósito da relação entre ação e espaço:

*“A informação visual de um espaço não pode ser interpretada claramente sem a referência a informações relacionadas com a acção. E há evidências crescentes que a unidade funcional entre percepção visual e acção actua não apenas da percepção para a acção, mas também da acção para a percepção.”<sup>9</sup>*



Özge Açıkkol,  
“About a Useless  
Space”, no  
espaço Oda  
Projesi, Galata,  
Istambul, 2000.

Para o coletivo, a situação/exposição *About a useless space* funcionou como a iniciativa “zero” do projeto que viriam a iniciar algum tempo depois. Uma vez esvaziado (simbolicamente) o espaço das suas funções apriorísticas, Oda Projesi convida os vizinhos a atribuírem usos ao que havia sido, primeiramente, desenhado para ser um espaço habitacional. O espaço não é mais uma definição que antecede e enforma as performances possíveis; a sua função desenha-se na liberdade da ação que se exerce sobre ele.

Tirando partido da natureza privada do espaço doméstico, a abertura do apartamento em Galata proporciona o cruzamento de duas esferas geralmente

com limites e características bem definidos, a esfera do público e a do privado. Com a apropriação deste espaço pela vizinhança – contando com vizinhos que residem em casas que têm também a mesma tipologia e morfologia –, e ao ser aquela convidada a usar este espaço como local comum de encontro, produziu-se uma terceira esfera cujas características eram, no seu momento fundador, desconhecidas. Assim, o uso para o qual foi desenhado era deslocado, criando um lugar onde a experiência de “se ser vizinho” se prolonga e reinventa. “Quando trabalhamos com pessoas tentamos fazer uso de uma relação orgânica que nos permita criar uma linguagem comum e um espaço comum.”<sup>10</sup> A transferência-de-uso<sup>11</sup> que ocorre durante esta operação abre uma brecha ao sentido, potenciando a liberdade de ação a que as colegas aspiravam e, produzindo, assim, novos sentidos no lugar.

Se o esvaziamento de função operou como uma espécie do modelo tabula rasa – mesmo tendo em conta que essa arreferencialidade se dissipa na sua simples formulação mental – também o conteúdo referente à natureza artística do projeto não foi utilizado como rótulo identificador do mesmo. Mais do que uma categoria insofismável, a artisticidade do projeto permaneceu como uma questão que as autoras e a comunidade foram problematizando ao longo do processo. Nesse contexto, as três colegas foram colocando as seguintes questões como forma de auscultar esse impacto: “Como é que gostam de definir e usar o espaço?”, ou “O que acham que aconteceria se, de repente, o projeto deixasse de existir?”<sup>12</sup> No próximo subcapítulo far-se-á uma aproximação, com maior detalhe, às possíveis leituras e naturezas deste projeto.

### **Localização do objeto estético**

No âmbito da produção artística contemporânea poder-se-ia caracterizar o projeto acima enunciado recorrendo a uma das muitas expressões disponíveis dentro da vasta terminologia. Neste caso, se se colocasse algum problema não seria pela inexistência de vocabulário técnico, mas, talvez pelo seu oposto, a sua diversidade (muitas vezes excessiva). Parece-me que precisamente este facto é representativo da incapacidade de fechar estas abordagens dentro de um território de pensamento e ação estanque, resistindo, desta forma, ao rótulo identificador.

Apesar de a aproximação às práticas socialmente comprometidas (*social-engaged practice*) se ter verificado já na década de 1960,<sup>13</sup> é a partir dos anos 1990 que a proliferação de pensamento sobre este assunto se torna mais

evidente. Devido à necessidade de nomear a produção artística que se aproximava mais da criação de uma situação do que de um objeto físico, foram sendo propostos vários conceitos como: escultura social (Joseph Beuys, 1960), novo género de arte pública (Suzanne Lacy, 1995), estética relacional (Nicolas Bourriaud, 1998), estética social (Lars Bang Larson, 1999), situação (Claire Doherty, 2004), arte dialógica (Grant Kester, 2004), arte participativa (Claire Bishop, 2006), práticas socialmente comprometidas, práticas com a comunidade, apenas para citar as mais comumente referidas.<sup>14</sup>

A julgar pelo número de conceitos disponíveis (que não são de todo sinónimos mas que muitas das vezes se sobrepõem e/ou cruzam conteúdos) pode verificar-se que o problema não reside na nomeação destas práticas. No que diz respeito à aceitação das mesmas por parte do mundo da arte, a questão também não se coloca, pelo menos a julgar pelo número de publicações, eventos, conversas, seminários e exposições dedicados ao tema, produzidos na última década.<sup>15</sup>

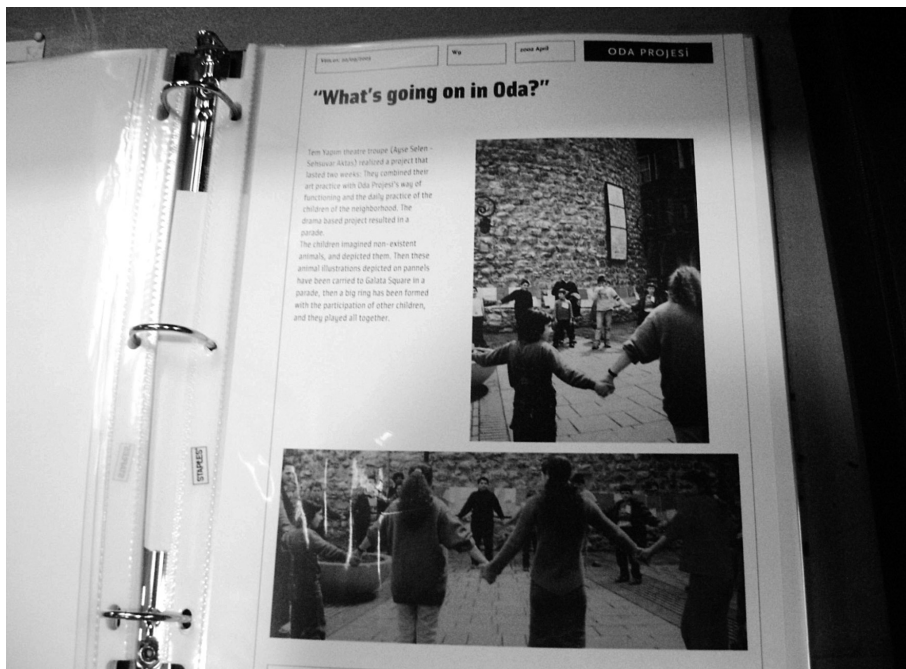


"101.7 Efem", projeto da estação de rádio em colaboração com Bookstr e THEN, no espaço Oda Projesi, Galata, Istanbul, 2005

Recorrendo ao discurso geralmente articulado dentro desta área de produção poderíamos caracterizar, genericamente, estas práticas socialmente comprometidas ou participativas, desta forma: manifestações artísticas que se inscrevem em

espaço público, ou fora do espaço privilegiado de recepção da produção artística (espaço expositivo); que envolvem dentro do processo criativo comunidades já existentes ou que, ao longo do processo, criam as suas próprias; que valorizam o processo em detrimento do produto; e que se reificam na relação e intersubjetividades produzidas pelos elementos envolvidos. Em alguns casos, poderá acontecer que o material documental (fotografias, vídeos, resíduos do evento) é enquadrado, posteriormente, dando lugar ao segundo momento do projeto. O material documental é, assim, reorganizado poeticamente e dado a ver em espaço expositivo – nestes casos, o objeto é devolvido ao circuito artístico de exibição, criando a segunda audiência e o seu segundo *objeto*.

Atendendo às questões que as práticas participativas ou socialmente comprometidas<sup>16</sup> têm levantado, parece-me que a existência deste *segundo momento* tem tranquilizado a crítica. Uma das razões pelas quais esta situação se sucede poderá ser precisamente pela adequação dessa reorganização poética do material documental à noção, sua contemporânea, de objeto artístico. Esta forma acede a um diálogo com as políticas da estética que a presidem, ou seja, aos códigos temporais partilhados pelos pares. Em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière define *políticas da estética* como “formas de comunidade desenhadas pelo próprio regime de identificação sob o qual entendemos a arte.”<sup>17</sup>



Oda Projesi,  
Exposição *Living  
as Form*, Old  
Essex Market,  
Nova Iorque,  
Setembro, 2011.

No trabalho de Oda Projesi, a esteticização do material documental foi sempre secundarizada, nunca tendo sido exposto qualquer material que pudesse mediar a experiência vivida no bairro.<sup>18</sup> A própria comunicação do projeto teve sempre uma dimensão local, não exaustiva e predominantemente redigida na língua turca.<sup>19</sup> As decisões em abdicar de uma boa documentação e de material de interpretação e divulgação a uma escala global parece ir ao encontro das exigências do discurso artístico (ou do mercado da arte), concentrando os esforços na dimensão para a qual foi espoletada, a local. Tal como foi referido anteriormente, a visão do autor encontra-se mais uma vez envolvida no contexto, concentrando-se no contacto e ação de proximidade, e não na produção de objetos que possam ser representativos ou mediadores das ocorrências.

É também necessário notar que a microescala do projeto e as decisões nas formas de amplificação do mesmo (comunicação local, não esteticização do material documental) atribuem-lhe um estatuto de resistência face ao discurso histórico-narrativo da História da Arte, reposicionando e redefinindo a natureza do objeto artístico, e, também, ao próprio modelo do mercado da arte (e do sistema económico capitalista), ao valorizarem o processo em detrimento da importância do objeto/produto. No que diz respeito à natureza do objeto artístico, o que será o mesmo que dizer políticas da estética (no discurso rancièriano), Grant Kester aponta, em *Conversational Pieces*, precisamente para a necessidade de uma mudança na percepção de ver e compreender a arte. Concretamente, redefinindo essa natureza, ao encontro de objetos que se produzem na troca discursiva e na negociação, podendo-se afastar do tradicional formato visual e sensorial.<sup>20</sup>

No caso de Oda Projesi, o objeto artístico, se quisermos fazer a análise à luz do pensamento artístico contemporâneo, é espoletado na disponibilização do espaço e reificado nas intersubjetividades que esta potencia. Estas poderão substanciar-se em formato de conversa, encontros, eventos, vivências, ou na simples presença. O objeto é assim uma massa intangível, extremamente flexível e cujas ramificações são impossíveis de circunscrever. No entanto, esta incapacidade de definir exatamente os seus contornos não deverá trazer insegurança para aqueles que, pela natureza local e efémera do projeto, não podem privar com ele. É do e para o contexto que o projeto é desenhado, e é na experiência daqueles que dele fazem parte que o objeto habita.

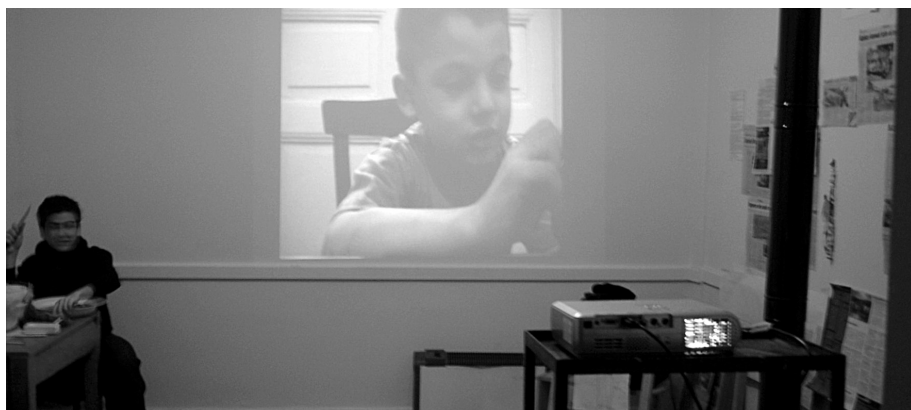
Este projeto propõe formas de preenchimento de espaço, como na relação espaço negativo-positivo. O público é o positivo que habita o espaço negativo propositalmente deixado vazio, porém habitável. Assim, esse espaço habitável-em-devir é um espaço de latência em que o evento (conversa, encontro, etc.) se mostra como uma ação manifesta de um potencial previamente inscrito no próprio espaço. É a

partir deste corpo central que este objeto se ramifica, quer no *ser-em-conjunto* daqueles que atribuíram novos usos ao antigo apartamento de Galata, quer através deste tipo de documentos escritos que nos permitem falar e refletir sobre estas práticas, gerando novos textos<sup>21</sup> e assim por diante.

### O processo de erosão

Na maioria dos projetos cujo perfil coincide com o de Oda Projesi (comumente designados por socialmente comprometidos ou participativos), o tempo cotidiano é geralmente interrompido de forma a suscitar novas subjetividades sobre o lugar.<sup>22</sup> Assim, o espaço “ficcional” da obra é inscrito numa perturbação da rotina diária do lugar em causa, ativando o que Nicolas Bourriaud denominou de *realidade operativa*.<sup>23</sup> Ou seja, um espaço-tempo intersticial, onde a obra ocorre produzindo uma esfera funcional de ação dentro do dispositivo estético. Pela interrupção que opera na conduta normativa do quotidiano, esta aspira desencadear um reposicionamento do olhar do participante (ou audiência) em relação ao lugar e ao *outro* (produtor do sentido de lugar).

Sobre as práticas de interrupção do tempo quotidiano, valeria a pena questionar: qual a duração necessária dessa experiência para que se crie um tempo de vida dentro do dispositivo estético? Garantirá o tempo de interrupção uma nova forma de vida? E será essa forma de vida suficiente para reposicionar o olhar que produzimos sobre o lugar e o *ser-em-conjunto*? Fazendo uso das palavras utilizadas por Jacques Rancière: garantirão estas práticas o “reagenciamento dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer”?<sup>24</sup> Não sendo este o contexto para abordar detalhadamente a natureza das propostas que atuam como interruptores do quotidiano, procurar-se-á aferir estas questões ao analisar o projeto do coletivo turco.<sup>25</sup>



Projeção do filme  
“Oda Projesi  
Revisited” no  
espaço Oda  
Projesi, Galata,  
Istambul, 2005.

Retomando o exemplo de Oda Projesi, verifica-se uma situação bastante diferente no que diz respeito à forma como o tempo é agenciado. Ao contrário da formulação de um enunciado que ative momentaneamente a interrupção acima descrita, o apartamento disponibilizado no bairro de Galata prolonga-se num tempo de cinco anos, extravasando a interrupção do cotidiano e passando a operar como mais um dado dentro do dia-a-dia do bairro/comunidade. Também ao contrário de muitos dispositivos estéticos propostos sob o conceito “socialmente comprometido” ou “participativo”, no bairro de Galata as autoras da proposta permanecem no contexto dando continuidade ao contacto que deu origem à formulação do enunciado. Aqui permanecem, sendo parte constituinte da ação que pretenderam desencadear junto desta comunidade – tal como tivemos oportunidade de ver no subcapítulo “A flexibilidade de papéis”. Assim, em Galata, o dispositivo não foi deixado no contexto, acreditando que o simples contacto entre o objeto/proposta e aqueles que com ele privam produziria o *resultado da obra*, como tem acontecido em alguns projetos com este perfil.

O processo de interrupção do cotidiano, mencionado acima, é aqui substituído não por um conjunto de *eventos/conversas/encontros/refeições* que se organizam ao longo de cinco anos, mas por um processo duradouro de existência e numa relação profícua com as pessoas que nele participam, no qual os *eventos/conversas/encontros/refeições* fazem parte integrante. O apartamento transformado em useless space enquadra a “performance do cotidiano” onde um terceiro espaço e uma terceira linguagem podem ser experimentados e reinventados. A proposta lançada pelo coletivo opera como uma nova inserção que, não interrompendo, se soma à preexistência, durante um tempo prolongado.

A presença deste novo corpo (a proposta das autoras) exerce, assim, uma força ao ser inscrito a qual, ao prolongar-se no tempo, se aproxima da natureza da matéria onde se instala. Neste encontro, ambas as massas produzem um processo de forças dinâmico, atuando uma na outra e produzindo um novo estado das coisas. Verifica-se uma desterritorialização progressiva do estado do lugar que antecede a inscrição desta nova massa (proposta), provocada pelo encontro de ambas. Assim, Oda Projesi inicia um processo de erosão que ocorre na duração prolongada do tempo cotidiano. Por um lado, a massa-contexto que precede a inserção, e, por outro, a massa-disponibilidade do espaço aberto à comunidade como utilização-em-potência.

Neste encontro, produzem-se forças que partem do que existe e do que é proposto mas que, nessa ação, produzem um novo lugar, o terceiro espaço. É nas

intersubjetividades daqueles que criam um sentido para o enunciado proposto que o lugar desterritorializado (ou seja, o tradicional apartamento) encontra um terceiro lugar, substanciado nos novos usos e nas novas práticas que o apartamento passa a conhecer.

Observando o contacto duradouro que é espoletado, reside a certeza de que essas massas não poderão voltar a ocupar o mesmo espaço ou a obter as formas iniciais. Provoca-se um diálogo lento onde cada uma integra o resultado do contacto com a outra, num movimento entrópico. Analisar objetivamente esse resultado é algo impossível de ser feito devido à intangibilidade desses contornos. No entanto, é claramente objetivável que a duração do processo produza um novo campo de experiência, ou como as autoras referiram, uma terceira linguagem.

*«Nós estamos mais interessadas em ter resultados na sociedade do que em formas. Por isso temos outras prioridades sendo a questão da estética um assunto secundário ou até terciário, sobre a qual não sentimos necessidade de falar. A sua possível esteticidade fica dissolvida nas relações que estabelecemos e na experiência de vida. O corpo a agir diariamente num chão comum, longe da identidade [estética] para a qual esta é orientada à força, é mais poderoso do que qualquer outra coisa que a tente delimitar.»<sup>26</sup>*

Aqui urge a seguinte questão: é verdade que podemos reconhecer uma abordagem de perfil artístico na forma como o projeto é proposto e desenvolvido, e até se pode analisar o projeto tendo em conta as ferramentas de observação do dispositivo estético e das consequências do mesmo na produção do contexto; no entanto, será o processo desencadeado unicamente qualificável dentro deste universo?

Tanto quanto se afasta da exclusiva leitura estética, o projeto em Galata também se distancia da intenção de se identificar com as ditas práticas de ação social, ou de outras designações semelhantes, que são utilizadas quando se trata de uma atividade que se aproxime das abordagens das ciências sociais. O que parece acontecer é a substanciação de um novo espaço político, cuja missão e objetivos se encontram, intencionalmente, indefinidos, potenciando uma liberdade na experimentação das relações estabelecidas e do *ser-em-conjunto*. Mais do que uma *realidade operativa* – segundo o conceito proposto por Nicolas Bourriaud –, os quarenta e cinco metros quadrados dão lugar a uma heterotopia<sup>27</sup> onde se verifica um reagenciamento da partilha do sensível na vida em comunidade de um bairro em Istambul.

*«Os enunciados políticos ou literários têm efeitos no real. Definem modelos de palavra ou de acção, mas também regimes de intensidade sensível; traçam mapas do visível, trajectórias entre o visível e o dizível, relações entre o modo de ser, de fazer e de dizer; definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e das capacidades dos corpos.»<sup>28</sup>*

Assim, não correspondendo a um formato reconhecível, substancia-se num espaço fronteiro, invocando a dualidade do reflexo no espelhos, entre o real e o irreal descrito por Foucault no ensaio *Of Other Spaces*. Um espaço que se quer concreto na micro-escala do bairro e na vida daqueles que dela fazem parte, mas cuja indefinição disciplinar suspende, deixando pairar neste lugar possível onde a imaginação reinventa o espaço político. Cruzou, assim, duas esferas, a da quase-inexistência pela ausência de concordância com os formatos conhecidos, e a da liberdade de ação efetiva que essa quase-inexistência lhe atribuiu para redesenhar o espaço partilhado.

Para alguns autores, este não deveria ser o território operacional da atividade artística, devendo abster-se de se entrosar na dimensão vivencial da ação humana. Segundo Claire Bishop, a habilidade de pensar a contradição produtiva da relação da arte com a mudança social verifica-se na tensão entre a fé na autonomia da arte e o credo no compromisso da arte na conquista de um mundo melhor.<sup>29</sup> No entanto, parece-me que é precisamente essa autonomia, própria da produção artística, defendida por Claire Bishop, que possibilita a realização de ações como a de Özge Açıkkol, Günes Savas e Seçil Yerse, no bairro de Galata. É a capacidade poética da humanidade de ficcionar o real, propondo um formato social que sonha o tal “mundo melhor”, que conduz à possibilidade de se produzir um formato vivencial que seja desenhado à margem do que é comumente conhecido e das regras que lhe são automaticamente impostas.



Nadin Reschke,  
“So Far So Good”,  
no espaço Oda  
Projesi, Galata,  
İstanbul, 2004

Numa era em que o produto e o lucro se sobrepõem a qualquer outra lógica é urgente que se redesenhem novos lugares de existência onde a cidadania e a cultura sejam espaços de configurações sociais de liberdade, de emancipação social, da solidariedade e do reforço do poder político dos cidadãos. Interessa, no entanto, notar que, ao contrário do que algumas políticas emergentes têm procurado implementar, a arte não opera aqui como uma ferramenta para resolver problemas sociais ou sensibilizar os cidadãos para assuntos listados na agenda política.<sup>30</sup> No processo de erosão exposto, o *modus operandi* artístico não é ativado como uma ferramenta para atingir um determinado fim, mas como parte atuante de uma abordagem ao contexto concreto, que possibilita novos espaços de ação e novas possibilidades de *ser*.

O mesmo será dizer que a artisticidade destes novos lugares não se define pela natureza dos espaços onde se inscrevem, nem pela natureza dos seus agentes (artistas, curadores, sociólogos ou livreiros), mas pelas características que partilham com o *modus operandi* que a capacidade de reinventar novos mundos possibilita. Característica, também, desta forma de fazer, é a sua inutilidade, pela não função concordante com outra disciplina previamente regulamentada ou outra atividade que possa ser identificada, renunciando, assim, simultaneamente, ao padrão capitalista da urgência de um resultado ou de um objetivo a alcançar, e à lógica operativa das disciplinas que se encontram sob a égide da tecnociência.

Este outro lugar suspende-se no seu espaço e tempo de ação. Um espaço e tempo que, sem certezas do que alberga, deixa que a ação lhe defina os contornos. Oda Projesi surge, assim, num território híbrido, onde o reengenhamento da partilha do sensível é potenciado pela liberdade que a capacidade em reinventar o mundo possibilita.

Um lugar de cidadania e cultura. Um objeto que se quer fluido e permeável. Uma participação que se deseja estruturante.

## NOTAS

<sup>1</sup> BISHOP, C. (2005) "What we made together", Interview with Oda Projesi, *Untitled*, no: 33, Spring 2005: 20-23. "(...) this approach arose not from the trend for socially engaged or relational works, but from the routine of the art world in Istanbul and from the dynamics of the city itself."

<sup>2</sup> Para uma leitura mais detalhada sobre o tipo e localização do objeto que, em abordagens artísticas, se reifica na relação com os diferentes tipos de audiências e com as formas de recepção, consultar RITO, C. (2009) *Um percurso do lugar e da experiência na arte contemporânea – Curadoria do Projecto de Criação Artística Jardim Botânico*. Lisboa: FBAUL.

<sup>3</sup> ARDENNE, P. (2004 [2002]) *Un art contextuel – création artistique: en milieu urbaine, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Éditions Flammarion.

<sup>4</sup> CERTEAU, M. (1994 [1974]) *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Tradução para o português do Brasil por Ferreira Alves Ephraim. Petrópolis: Vozes: 2ª ed.

<sup>5</sup> BISHOP, C. (2005). Tradução livre da autora do excerto: "to shape what can be done together".

<sup>6</sup> BISHOP, C. (2005). Tradução livre da autora do excerto: "(...) we gain the power of being the artist, the neighbor and the critic at the same time and of being able to exchange identities with the people we're working with face to face."

<sup>7</sup> Título de um ensaio de George Perec, apropriado pela artista Özge Açıkkol para intitular uma das suas exposições no espaço que, mais tarde, daria lugar ao projeto Oda Projesi.

<sup>8</sup> Ainda referente ao título *About a useless space*, poder-se-á consultar o projeto curatorial da quarta edição de Junho das Artes (2011), no qual intitulei um dos espaços expositivos da mostra com o título acima citado, como forma de estabelecer um diálogo com as questões aqui suscitadas - utilização do espaço e a deslocalização do assunto artístico do objeto para a ação, processo e encontro. Para mais detalhes consultar: <http://www.in-flux.net/en/index.php?/extras/junho-das-artes/>.

<sup>9</sup> ALMEIDA, P. L. (2009), "X-ACTOS: Transferência de acções no espaço urbano", in *Arqueologia do Urbano: abordagens e práticas*. Porto: Editora FBAUP: 97.

<sup>10</sup> BISHOP, C. (2005). Tradução livre da autora do excerto: "When we are working with people we try to use an organic relationship which allows us to create common languages and common spaces."

<sup>11</sup> *Transferência-de-uso* é uma expressão utilizada por Paulo Luís Almeida (2009) no ensaio anteriormente citado da sua autoria.

<sup>12</sup> BISHOP, C. (2005). Tradução livre da autora dos excertos: "How would you like to define or use this space?", or "What would happen if the project suddenly disappeared from here?"

<sup>13</sup> Não descorando outros acontecimentos marcantes anteriores à década de 1960 – como, por exemplo, as *matinês* e *soirées* organizadas pelo movimento dadaísta, que marcaram a cena artística parisiense, no início do século XX –, é a partir deste período que as práticas *eventuais* (relativo a evento – Mick Wilson, 2009) assumem outra preponderância, motivada, em larga escala, pela mudança de paradigma na forma como o artista, enquanto criativo e cidadão, entendia a sua participação em sociedade. A arte deixou, paulatinamente, de ser apenas o objeto que foi feito pelo artista para passar a ser também o *modus operandi* que levaria a esse objeto. Quer se tratasse de uma ação que envolvesse a relação entre matérias, quer se tratasse da relação desse indivíduo com o seu contexto social.

<sup>14</sup> Os conceitos enunciados têm vindo a ser utilizados, principalmente, na língua inglesa, quer por terem sido propostos em ensaios ou comunicações nessa língua, quer pelo facto do inglês se ter vulgarizado como língua franca de comunicação entre os pares, tendo conduzido à tradução dos mesmos. Assim, optei aqui por traduzir os conceitos referidos para português, pois penso ser fundamental podermos contar com ferramentas de reflexão destas práticas nesta língua, podendo, assim, estimular e promover a discussão, reflexão e prática nesta área da produção artística. Seguem, em inglês, os conceitos referidos acima: social sculpture (Joseph Beuys), new genre of public art (Suzanne Lacy), relational aesthetics (Nicolas Bourriaud), social aesthetics (Lars Bang Larson), dialogical art (Grant Kester), situations (Claire Doherty), participation (Claire Bishop), social-engaged practice, community-based practice.

<sup>15</sup> Relativamente aos seminários e exposições recentemente realizados dentro deste campo de ação, vale a pena consultar *Living as Form Summit* (23 de Setembro de 2011) ([http://www.creative-time.org/programs/archive/2011/summit/summit\\_schedule.html](http://www.creative-time.org/programs/archive/2011/summit/summit_schedule.html)) e a exposição homónima (<http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/about.htm>) que acompanhou este congresso organizado pela Creative Time, Nova Iorque.

<sup>16</sup> Por uma questão de economia de espaço e simplificação do discurso, os conceitos utilizados para denominar as práticas em causa serão “participativa” ou “socialmente comprometida”, por ambas deterem em si a dimensão social, quer pela designação direta, quer pela referência à participação, incluindo o *outro* na sua realização; quer por não circunscreverem essa mesma prática dentro de um modo de fazer específico, como acontece com “arte dialógica” referindo-se ao formato conversa; quer, ainda, por não terem necessidade de incluir o conceito arte na sua definição.

<sup>17</sup> RANCIÈRE, J. (2009) *Estética e política. A partilha do sensível*, Lisboa: Dafne: 16.

<sup>18</sup> As fotografias do projeto Oda Projesi apresentadas nesta publicação foram pedidas especialmente ao coletivo para este efeito, devido à dificuldade em encontrar material documental disponível noutras fontes (nomeadamente online). A partir do visionamento das imagens, é possível perceber que estas não são escolhidas com a intenção de sobrevalorizar o projeto pelo número de pessoas ou pelo aparente sucesso das iniciativas. Relativamente a um possível formato expositivo que não comprometa o momento vivencial com a apresentação estética da sua documentação, ver exposição *Living as Form*, no Antigo Essex Market em Nova Iorque, a decorrer de 24 de Setembro a 16 de Outubro de 2011, com curadoria de Nato Thompson, Diretor da Creative Time.

<sup>19</sup> Consultar, a título de exemplo, o blogue do colectivo: <http://odaprojesi.blogspot.com/> (única página online onde é possível acompanhar alguma da atividade do coletivo).

<sup>20</sup> KESTER, G. (2004) *Conversation Pieces*. Los Angeles: University of California Press.

<sup>21</sup> Alusão ao termo “texto” proposto por Roland Barthes no seu ensaio “Da obra ao texto” in BARTHES, R. (1998) *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense.

<sup>22</sup> Ver como exemplo o conceito de *deslocação* proposto por Claire Doherty no seu ensaio publicado in DOHERTY, C. (ed.) (2009) *Situation: Documents of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press: 18. “Se entendermos o lugar como um conjunto de relações políticas, sociais, económicas e materiais instáveis e em constante mudança, e o local como produzido e contestado através de uma série de condições que se podem descrever como situação, a experiência de trabalhos que produzem relações notáveis com o lugar será caracterizada por um sentido de deslocação – encorajando-nos a não mais olhar com os olhos de um turista, mas a sermos implicados na contingência de mobilidades e relações que constituem a contemporaneidade.” Tradução livre da autora do excerto: “If we understand place as an unstable, shifting set of political, social, economic and material relations, and locality as produced and contested through a set of conditions that we might describe as situation, one experience of works which truly produce remarkable engagements with place will be characterized by a sense of dislocation – encouraging us no longer to look with the eyes of a tourist, but to become implicate in the jostling contingency of mobilities and relations that constitute contemporaneity.”

<sup>23</sup> BOURRIAUD, N. (2006, [1998]) *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny: Les presses du réel.

<sup>24</sup> RANCIÈRE, J. (2009) *Estética e política. A partilha do sensível*. Lisboa: Dafne: 45.

<sup>25</sup> Para mais detalhes sobre as propostas artísticas que provocam uma interrupção momentânea do tempo quotidiano consultar ALMEIDA, P. L. (2009) “X-ACTOS: Transferência de acções no espaço urbano”, *Arqueologia do urbano: abordagens e práticas*. Porto: Editora FBAUP.

<sup>26</sup> BISHOP, C. (2005). Tradução livre da autora do excerto: “We are much more interested in having effects on society than in forms. So there are other priorities for us and aesthetics is a secondary or maybe tertiary element in our work about which we don’t need to talk about so much. It gets dissolved between the many relationships we establish and the live experiences. The body acting in daily life on a common ground, far away from the identity it is oriented to by force, is more powerful than everything surrounding it.”

<sup>27</sup> FOUCAULT, M. (1967), *Of Other Spaces* in [http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault\\_heteroTopia.en.html](http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault_heteroTopia.en.html). Texto publicado pela primeira vez no jornal francês *Architecture/Movement/Continuité* em Outubro de 1984, tendo como base o seminário dado por Michel Foucault em Março de 1967.

<sup>28</sup> RANCIÈRE, J. (2009) *Estética e política. A partilha do sensível*. Lisboa: Dafne: 45.

<sup>29</sup> BISHOP, C. (February 2006) "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum International*: v. 44 no. 6: 178-83.

<sup>30</sup> Para ver mais sobre as políticas culturais emergentes que procuram subjugar a produção artística à lógica do capital financeiro, consultar GORDON-NESBITT, R. (2009) "The Culture of Capital", in *Critique*: Routledge: Vol. 37, No. 4: 553-564.

