



Fazer com o espaço em arte – recomposição de uma troca de cartas entre Anne Volvey, Julie Perrin e Laurent Pichaud

Anne Volvey, Julie Perrin, Laurent Pichaud

► To cite this version:

Anne Volvey, Julie Perrin, Laurent Pichaud. Fazer com o espaço em arte – recomposição de uma troca de cartas entre Anne Volvey, Julie Perrin e Laurent Pichaud. Carmen Morais, Ana Terra (eds.). Situ (ações) – caderno de reflexões sobre a dança in situ, Lince, p. 17-59, 2015. hal-02293882

HAL Id: hal-02293882

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02293882>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FAZER COM O ESPA ÇO EM ARTE

Anne VOLVEY, Julie
PERRIN, Laurent
PICHAUD

RECOMPOSIÇÃO
DE UMA TROCA DE
CARTAS ENTRE ANNE
VOLVEY, JULIE PERRIN
E LAURENT PICHAUD

Publicado em MORAIS, C.; TERRA, A.
(orgs.). *Situ (ações)* – caderno de re-
flexões sobre a dança *in situ*. São Paulo:
Lince, 2015 (trad. Luiza Meira)

FAZER COM O ES PAÇO EM ARTE

RECOMPOSIÇÃO DE UMA TROCA
DE CARTAS ENTRE ANNE VOLVEY,
JULIE PERRIN E LAURENT
PICHAUD¹

Anne VOLVEY, Julie
PERRIN, Laurent
PICHAUD

Publicado em MORAIS, C.; TERRA,
A. (orgs.). *Situ (ações)* – caderno
de reflexões sobre a dança *in situ*. São Paulo: Lince, 2015 (trad.
Luiza Meira)

A convite do grupo de pesquisa *Du périmètre scénique en art: re/penser la Skéné*², da École Supérieure des Beaux-Arts da região metropolitana de Montpellier (ESBAMA, França), Anne Volvey, Julie Perrin e Laurent Pichaud propuseram, em 21 de fevereiro de 2013, um encontro na galeria da escola. Neste texto, eles aprofundam o diálogo reflexivo que se seguiu e que integra alguns retornos sobre a experiência (deles e do público).

A introdução que não fizemos aos espectadores (em 21 de fevereiro de 2013)

Pensamos este encontro, inicialmente anunciado como uma conferência a três, segundo aspectos não habituais: ministrar uma conferência sobre a “virada espacial”³ da arte contemporânea numa galeria de arte (e não num auditório) e ali desenvolver uma forma dialógica, performativa e progressivamente participativa.

¹ Tradução para o português por Luiza Meira E. Alves com base na versão revisada de *Faire avec l'espace ou faire jouer le 'tournant spatial' en art – Recomposition d'un échange épistolaire entre Anne Volvey, Julie Perrin et Laurent Pichaud*, in Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art: re/penser la Skéné*, Cahier n. 4, École supérieure des Beaux-Arts Montpellier Agglomération, 2013, p. 6-27.

² Do perímetro cênico em arte: (re)pensar a *Skéné*. (N. da T.)

³ Em francês, *tournant spatial*. A expressão, empregada pela primeira vez em 1989 pelo geógrafo estadunidense Ed. Soja em seu livro *Postmodern geographies* (ver também Warf e Arias, 2009), qualifica a nova atenção portada pelas ciências humanas e sociais em geral às condições espaciais dos processos culturais e sociais (incluindo no estudo sua dimensão histórica); ou ainda indica um salto qualitativo da pesquisa, o espaço sendo considerado como o critério de uma mudança de paradigma científico, marcado tanto pelo abandono do historicismo quanto pela tomada da pós-modernidade, para além da hipermodernidade.

Nesse livro, e no prolongamento dos trabalhos de Anne Volvey sobre a dimensão espacial da arte contemporânea, trabalha-se a questão de uma virada espacial da arte abordando-a não por meio da localização de seus objetos ou de suas formas artísticas (ao ar livre, espaço público etc.), mas antes por suas práticas e suas metodologias, precisamente pelo seu modo de fazer *com* o espaço (com todas as dimensões do espaço, isto é, materiais e ideais) e, assim, atingir uma dimensão cognitiva, ou seja, produzir nesses modos um saber espacial. (N. da T.)

Tratando essa conferência da espacialidade, e mais particularmente das etapas artísticas que fazem do lugar o principal impulsionador de uma mudança na “posição” tradicional do espectador (e consecutivamente do autor da arte e da forma artística), era imprescindível interrogar a situação deste encontro pelo viés de uma prática coletiva – um fazer *com* o espaço. Propusemos também fazer da própria situação o objeto de nossa reflexão e trabalhá-lo em atos, *diante do* e, em seguida, *com* o público presente (estudantes, professores, pesquisadores e críticos), a fim de fazer emergir a questão das relações críticas da arte contemporânea com os lugares. A primeira hipótese consistia em considerar aquela galeria como uma “cena”, para fazer dela um terreno de experimentação e reflexão sobre o “perímetro cênico na arte”, bem como o lugar que a colocasse em destaque. Essa conferência era, ao mesmo tempo, uma experimentação nossa, pela qual tentávamos fazer convergir ali, de modo complexo, inquietações comuns colocadas em trajetórias distintas, e também com um público, composto de identidades, motivações e conhecimentos variados.

Durante a preparação da conferência, levando a sério os questionamentos metodológicos do grupo de pesquisa *Skéné* da ESBAMA, acerca da noção de “perímetro cênico⁴ na arte”, e articulando-os à experiência prévia de Laurent Pichaud em sua peça *Jdomaines[nomade*⁵ e também aos diálogos anteriores de Julie Perrin e Laurent Pichaud⁶, escolhemos nos servir dos métodos de pesquisa das ciências sociais para encenar tal situação no lugar de seus atores – institucionais (ESBAMA) ou estudantes⁷. Organizada em três momentos chave (ver esquema a seguir), a saber, “Prendre place”, “Déplacer”, “Question de place”⁸, a conferência colocou em jogo e questionou a norma do lugar-espectador na arte (a “espacialidade espetacular”) no desdobramento de três pontos de vista oriundos dos estudos em dança, da geografia da arte e da arte coreográfica, em torno de uma série de localizações e deslocamentos efetivos.

Laurent Pichaud é coreógrafo e intérprete. Seus últimos projetos, pensados para um mesmo lugar, buscam descrever estados de “ser espectador” diferenciados de acordo com os lugares investidos, por meio da utilização de materiais coreográficos e plásticos específicos. Desde 2001, sua trajetória *in situ* passou por diferentes aportes – “fazer ver” pela dança, praticar lugares, dirigir-se ao habitante que existe no espectador, produzir *in situ* num teatro, coreografar a presença dos espectadores – que, hoje, tendem a se sobrepor. Julie Perrin é pesquisadora em dança. Dedica-se à espacialidade da obra coreográfica tanto no contexto teatral quanto fora dele, a fim de alcançar as modalidades da atenção e da experiência estética propostas por uma obra. Seu trabalho, hoje, trata da criação de situações estéticas, sociais, poéticas, momento em que a dança investe em espaços não artísticos e confronta-se à natureza ou ao urbano comum. Anne Volvey

⁴ “Perímetro cênico” é o termo utilizado pelo grupo de pesquisa *Skéné*. A expressão, que tampouco é corrente em francês, insiste na ideia de contorno.

⁵ *Jdomaines[nomade* foi apresentada de 1 a 10 de outubro de 2012 no programa *Jdomaines*], Centro Coreográfico Nacional de Montpellier Languedoc-Roussillon (CCNMLR), inscrevendo-se na temporada *Montpellier Danse*. Nessa peça, fazia-se suceder uma série de experiências de estados de “ser espectador” diferentes – formas espetaculares tradicionais ou deslocadas, instruções participativas, miniconferência, projeção de vídeo, refeições feitas em comum etc. – ao longo de um ato de 2h30, ao redor e dentro das dependências do CCNMLR.

⁶ Notadamente no âmbito da *Semaine des arts* de 2011 da Universidade Paris VIII – Saint-Denis: *Voir la danse in situ*, diálogo disponível em: <www-artweb.univ-paris8.fr/spip.php?article1523>.

⁷ Agradecemos a Joëlle Gay, Corine Girieud (ambas membro fundadoras do laboratório *Skéné*); Virginie Lauvergne, Gérard Mayen (associados como professores nas atividades do laboratório), que aceitaram responder a nossas perguntas; Thierry Guignard (responsável técnico), que aceitou nos mostrar as plantas da galeria; Morgane Lagorce e Van Nguyen (estudantes), que se dispuseram a participar de uma entrevista que tinha a galeria da ESBAMA como objeto e lugar.

⁸ “Posicionar”, “Deslocar”, “Questão de lugar”. (N. da T.)

é geógrafa e desenvolve trabalhos de campo (*fieldwork*) na arte contemporânea, notadamente *in situ* e *outdoor*⁹, para evidenciar o princípio espacial da “relacionalidade” contemporânea e o regime espacial das formas artísticas que asseguram sua visibilidade.



“Prendre place” e “Déplacer” convidavam o público a se dirigir à galeria e depois a se deslocar segundo instruções e ferramentas de mapeamento; davam abertura às falas pontuais de dois estudantes entrevistados sobre o espaço da própria galeria; propunham uma “deslocalização” em atos para além da sacada envidraçada que marca o limite da rua (e da vizinhança) e da galeria (e da escola), a fim de refletir a imagem do espectador que via a si mesmo no vidro enquanto assistia à dança de Laurent Pichaud. Aplicava-se, então, um princípio de “deslocalização” para desestabilizar e refletir sobre a posição de espectador no centro do perímetro cênico tradicional. Do outro lado do vidro, o espectador estava, de fato, engajado numa ação criadora à medida que colocava em evidência métodos caracterizados por seu modo de “fazer com” todas as dimensões (materiais e ideais) do “perímetro cênico” – em oposição a “acontecer dentro” do dele. Ao mobilizar no “espectador” uma prática de observação dos espaços e de questionamento sobre a experiência vivida nesses espaços, a nova condição, com efeito, amplia o campo de ação do público na requalificação desse perímetro. Essa metodologia de campo pode ser evidenciada por outras práticas, em particular a esca-

⁹ Ao ar livre. (N. da T.)

vação arqueológica – uma escavação¹⁰ que chegou a ser um dos temas de *Jdomaines[nomade]*. No terceiro momento, “*Question de place*”, o “perímetro cênico” (terreno ou campo de escavações devidamente demarcado) não faz mais parte da apresentação, mas se apresenta como espaço-fonte de uma prática participativa e relacional que o reconstrói para instaurá-lo como forma artística: um lugar-objeto de arte transformado em regime espacial de visibilidade dessa obra coletiva.

A reflexão inscreve-se no prolongamento das estratégias espaciais da *Land Art* dos Estados Unidos, salientadas por Anne¹¹: o *in situ* que faz do local uma alternativa ao objeto de arte¹²; o *outdoor*, ou seja, aquilo que se passa fora das instituições museais; enfim, uma mudança em escala da forma artística. Nosso diálogo procurou desvelar a questão fundamental do lugar na arte e também exemplificar a radicalidade do princípio espacial de uma arte contextual e relacional. Assimilando a cena à galeria, trouxemos para o campo de pesquisa em dança contemporânea uma proposição vinda das artes plásticas e a análise geográfica que se pode fazer sobre elas a fim de ser trabalhada a complexa questão do *in situ*. O desafio é, na verdade, não restringir o pensamento da espacialidade da arte e da dança *in situ* à consideração única de uma relação de externalidade entre objeto (forma artística) e lugar (de arte ou cultural, público ou não), mas desenvolver uma compreensão performativa e relacional da prática artística, fazer emergir o princípio espacial que a faz funcionar e mostrar como o objeto (ou a forma artística) está atado(a) ao lugar por este fazer *com* o espaço (terreno, escavação) numa relação de construção recíproca¹³. Este é o oposto do objeto de arte *in situ*, que, posto ali, vem preencher o espaço e acessa efetivamente apenas a uma simples espacialidade de localização (ou topográfica).

Assim, pelo estatuto de seu enquadramento cênico, este diálogo em atos, que de objeto de uma reflexão *para* um público tornou-se o espaço de um em-comum prático, buscou reproduzir a “virada espacial” da arte contemporânea.

¹⁰ Oriunda de uma peça precedente de Laurent Pichaud: *mon nom, une place pour monument aux morts* (2011), na qual uma “falsa” escavação arqueológica era organizada ao pé dos monumentos aos mortos das cidades onde se encenava a peça. Durante *Jdomaines[nomade]*, uma escavação fora organizada dentro de um estúdio de dança ao pé de uma coluna, aqui retomada ao pé de uma das colunas da Galeria de arte da ESBAMA. Essas “falsas” escavações permitiam que a cada vez se reproduzisse um estado de ser pedestre muito comum em nossas cidades ocidentais: um campo de escavações vem abrir uma brecha em nosso urbanismo, em nosso percurso citadino e gera, apesar de seu caráter aparentemente estéril (“não tem nada a ver!”), uma suspensão que absorve nossos olhares ávidos e nos autoriza a passar um tempo com o invisível.

¹¹ Ver, por exemplo, A. Volvey (2010), “Spatialités du *Land Art* à travers l’oeuvre de Christo et Jeann-Claude”, in A. Boissière, V. Fabbri et A. Volvey (ed.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L’Harmattan, p. 91-134.

¹² D. Oppenheim, “O objeto era, de fato, o alvo. O objeto de arte era ao que tentávamos encontrar uma alternativa. [...] O espaço, de algum modo, toma o lugar do objeto.” (citado em G. Tiberghien (1995), *Land Art*, ed. Carré) e, de Christo, “O essencial de nossos projetos é tomar posse do espaço” (citado em M. Yanagi (1989), “Interview de Christo”, in *Christo from the Lilja Collection*, ed. Des Musées de Nice).

¹³ Um modo de fazer “*chorésique*” (segundo os termos de A. Berque) que pode ser encontrado em diversos artistas contemporâneos, especialmente em artistas tão distintos como Ernest Pignon-Ernest ou Till Roeskens. Ver A. Berque (2003), “Lieu”, in J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l’espace des sociétés*, Berlin. [Este termo de Augustin Berque, geógrafo e filósofo francês, permite pensar o lugar e o objeto (que está em algum lugar) segundo uma relação dinâmica de concretização recíproca (e não numa relação de exterioridade onde a coisa seria compreendida como ocupando o lugar, que não seria nada mais que seu receptáculo neutro). O termo vem de uma tentativa de Berque de distinguir duas definições de lugar: o *topos*, lugar que recebe algo e serve-lhe de envoltório (relação de exterioridade); e a *chora*, lugar onde a coisa acontece com o lugar e a coisa onde o lugar se concretiza com a coisa... A *chorésie* é, então, a dinâmica mesma de concretização recíproca. (N. da T.)

Diálogo prolongado ex-situ (após 21 de fevereiro de 2013)

Laurent Pichaud: Sou o primeiro a chegar a minha casa, então tenho o privilégio de ser o primeiro a escrever após essa longa jornada compartilhada em Montpellier, onde elaboramos *in situ* as últimas realizações de nossa proposta e, finalmente, passamos à ação.

O que de fato fizemos face ao que havíamos previsto? Adorei a experiência e o processo vividos, e a evidência final de nossos três caminhos singulares tendendo a um projeto comum, proposições que havíamos “projetado”, mas das quais ainda não conhecíamos o potencial.

Nos retornos sobre a experiência que recebi quanto ao conjunto da noite (para aqueles que ficaram até o fim... e que vieram falar comigo!), o que mais se mencionou foi o “desvio” quase dramatúrgico da noite: um começo um pouco frio e desconcertante, um clímax com a dança no interior da galeria comentada do lado de fora por vocês duas, e o final ao redor da “falsa escavação” na galeria, vivida como um instante bastante comovente. Diante da minha surpresa com o termo “comovente”, pedi às pessoas que o explicassem, e ouvi, sobretudo, que o retorno físico para dentro da galeria (após a passagem pelo lado de fora e somado ao diálogo a três do final, em que cada um estava “em seu lugar, em respeito ao outro e no prazer da troca”) criou um “sentimento” humano muito efetivo...

Anne Volvey: Tentamos fazer algo diferente da clássica conferência: confrontar posições e, por meio delas, posicionamentos, tomando como referência as estratégias espaciais da *Land Art* e como modelo uma obra paradigmática da *Land Art* estadunidense (a série *Gallery Transplant*, 1969, de Denis Oppenheim¹⁴). Isso tudo me parece ser uma *assemblage*¹⁵ feita de direções previamente esboçadas com base em textos programáticos do *Skéné*, os quais expõem um projeto de pesquisa que aborda a questão metodológica da arte e de seu estudo. Nossa *assemblage* se dá a experimentar de modo pouco complexo, aberto e, por isso, mesmo arriscado. E me parece que isso nós conseguimos, ainda que de modo confuso: depois de todos os jogos de situar/deslocar, o “fazer com o espaço” (ou a obra de arte com o espaço/o lugar) - que este se faça como experiência de campo ou escavação arqueológica - foi apresentado em sua dimensão metodológica para fazer vir à tona o atual movimento de superação de uma arte *no* espaço/lugar por uma arte *com* o espaço como condição de formas artísticas relacionais e contextuais.

De certo modo, é o que se manifesta nos *feedbacks* da experimentação que você ouviu, Laurent, quando falam dessa qualidade estética que indica uma relacionalidade sendo experimentada/vivida - mesmo que, para mim, o “retorno” à galeria em redor da área de escavação não tenha funcionado como se esperava, visto que não conseguiu realmente engajar o público. Às margens da área de escavação, acabamos enfim optando por uma exposição de nossas intenções, de nossas referências, do estado de nossas reflexões, diante do grupo de atores sentados ao nosso redor, negligenciando a facilitação da experiência que havíamos ima-

¹⁴ Os registros da obra mostram Oppenheim percorrendo uma lagoa cheia de pássaros em Ítaca ou uma reserva fundiária no porto de Nova Jersey, traçando com os pés um mapa em escala de salas de museus nos quais, aliás, expõe, ativando com este ato de decupagem as propriedades materiais do lugar (superfície coberta de neve, pássaros etc.) em um objeto-lugar de arte (*Gallery transplant*). O objeto e o lugar se encontram construídos conjuntamente na prática artística, a forma artística constituindo seu regime de visibilidade espacial.

¹⁵ Mantenho aqui o conceito da arte contemporânea, que em sua tradução literal significa colagem, abrindo à ambivalência que o termo carrega na língua francesa.

ginado previamente, a saber, a da potência engajadora do fazer *com* o espaço. No entanto, nós a tínhamos construído na etapa anterior (*"Déplacer"*) por meio de uma pesquisa de campo que desviou a observação das dimensões materiais do local para a investigação da relação do público com o local. Nós a havíamos colocado também no perímetro de escavação, onde os pertences do público (bolsas e casacos), abandonados ao sabor dos deslocamentos precedentes e recolhidos por Laurent no movimento de sua dança, estavam dispostos, pela ideia de que seriam remobilizados e reinvestidos. Mas foi justamente sobre o ato da escavação, como modo de fazer *com* as dimensões do lugar (aqui, as dimensões memoriais) próprio a engajar o coletivo numa obra de arte participativa, que nós tropeçamos. Se, *in fine*, o didatismo e a metáfora metodológica levaram a uma experiência concreta de trabalhar junto artisticamente o perímetro, os retornos nos dizem ao menos que a escavação acessou algo como uma experiência de relacionalidade. Pois é justo a relacionalidade, possibilitada pelo dispositivo da escavação final – e talvez objetivada por ela –, que é definida por esse adjetivo "comovente" ao qual os participantes recorreram para descrever o último momento de uma experiência performativa que os convidou a uma real experiência espacial: sair da *posição espectadora*, refletir sobre ela e colocá-la em jogo pela participação na obra em construção – ainda que *a mínima*.

Julie Perrin: Durante os *feedbacks* ao final de nossa proposição, alguns participantes me falaram também de uma progressão que fazia sentido, em particular sobre a obrigação (na qual a situação os colocava) de mudar regularmente de ponto de vista (inclusive por causa do desconforto: o barulho ou o frio da rua, o calor do lado de dentro). Alguns apreciaram o risco ao qual a proposta se expôs. De fato, nós compartilhávamos coletivamente desse desconforto de uma situação não habitual, construindo, como coloca Laurent, um em-comum progressivo.

De minha parte, fiquei impressionada pela mudança radical que se produziu durante a segunda entrada na sala-cena a partir de uma instrução dada ao público por Laurent: "encontrar seu lugar". Mantenho essa ambiguidade entre galeria e cena por acreditar que a mantivemos em nossa proposição à medida que continuávamos questionando o "perímetro cênico" da arte, bem como a situação de conferência. O vocabulário da cena se insinua até mesmo quando a arte (ou a conferência) acontece fora do teatro: isso toca a questão da articulação entre a história das artes cênicas, do museu ou da exposição e da teatralidade. Na segunda entrada, então, a instrução "encontrar seu lugar" reconfigura radicalmente o grupo, as posturas de cada um, o andar. Tudo se ralenta. Todos estavam em grande atenção ao ambiente, à situação. Como se alguma coisa fosse acontecer de repente... coisa da qual éramos de fato os atores. A atividade tornou-se coletiva e concernia a cada um. Para mim, já ali havia alguma coisa de um fazer *com* o espaço, coletivamente. Aliás, foi o que permitiu, acredito eu, que a atenção não se diluísse totalmente quando, em seguida, encontrávamos na rua (pois o ambiente sonoro estava difícil); e também que cada um se sentisse mais autônomo em suas escolhas diante da situação, sem que, no entanto, aquilo nos dispersasse: alguns ficaram observando o que se passava na galeria – a dança de Laurent; outros discutindo entre si; outros ainda escutando os comentários feitos por Anne e por mim; alguns se lançaram com vivacidade à pesquisa sobre a vizinhança na segunda etapa, *"Déplacer"*.

Laurent Pichaud: É verdade que as sucessivas entradas e saídas, além de terem in-disposto as pessoas, as redispuseram em face de si mesmas e em face do grupo; e é certo também que, depois de "encontrar seu lugar", cada um voltou a ser singular no interior de uma comunidade. Mas o que mais me impressionou não foi tanto essa segunda entrada, como você diz, Julie, mas ainda mais a entrada seguinte, quando voltamos à galeria após o tempo passado do lado de fora: como o local "habitou-se" naquele momento, incluindo nós mesmos, ao redor da escavação, cada qual em seu lugar físico e sensível. Como tudo estava no lugar para a

escuta relacional...

Aliás, este é, talvez, um ponto “positivo” de nossa proposta. Quando se dá uma instrução a cumprir aos espectadores, há o risco de que aquilo crie uma relação um pouco autoritária e/ou pedagógica demais, na qual se espera do outro que ele aceite e consinta que se passe à ação, quando na verdade não foi para isso que ele veio... Mas, para esse terceiro retorno à galeria, não havia instrução específica: estávamos na simples ressonância daquilo que nossa dramaturgia tinha gerado, e eu pude sentir então o quão tranquilamente cada um partilhou sua presença com os outros: tanto a audiência-espectadora como nós três. Acredito que foi naquele momento, diante e com as pessoas que decidiram permanecer conosco, que eu compreendi que a travessia pelo desconforto podia levar a um conforto *criado* e não a um conforto que teríamos construído ou requisitado.

Mas nós podíamos falar também da natureza desse desconforto que estava presente para alguns no início, ou mesmo da resistência por parte de outros, que aproveitaram a primeira saída para deixar a conferência... Penso, entre outras coisas, nessa necessidade que têm alguns espectadores de construir sistematicamente uma frontalidade, e ainda de mudar de lugar quantas vezes seja necessário para prolongá-la, ou, ao contrário, aqueles que não se movem de medo de ser solicitados muito abertamente pelos intérpretes.

Julie Perrin: Esse sentimento da necessidade de mudar de lugar é precisamente o que nós procuramos. Entretanto, esperávamos que o espectador inventasse outras relações, outros pontos de vista, e fosse conduzido a se despojar de uma espacialidade espetacular de predileção (a frontalidade).

Anne Volvey: Estes são certamente sinais de resistência, mas, como eu disse anteriormente, são também do não funcionamento de nossa proposta...

Uma pergunta: a propósito, a in-disposição dos participantes não encontraria sua origem no fato de nossa proposta e nosso propósito não terem sido suficientemente explicitados a eles? Mas mais explicações também não teriam colocado entraves ou pervertido os “deslocamentos” e aquilo que, por meio deles, nós queríamos desconstruir? Pois era esse aumento progressivo da qualidade da presença de uns para os outros e da escuta de uns e de outros pela desconstrução da posição espetacular que buscávamos construir.

Aliás, o modo como vocês falam sobre isso, e também minha própria experiência naquele final evocam em mim o paradoxo do “achado/criado” da abordagem relacional dos processos narcísicos-identitários proposta pelo psicanalista inglês D. W. Winnicott. Como se, após todos aqueles deslocamentos preparatórios (deslocamentos psíquicos associados a ações vividas), a escavação fosse aquele espaço “achado/criado” onde cada um “jogando em presença do outro” (espaço transicional) recompusesse, na experiência transferencial de uma relacionalidade e de uma espacialidade originais, o sentido da relação com o mundo que o cerca e, por meio desta, de sua identidade subjetiva. Teria havido, então, alguma coisa de transicional na obra naquela situação de escavação – escavação que se tornou “área de ilusão” (espaço potencial) para uma criatividade coletiva.

Laurent Pichaud: As ferramentas artísticas são questionáveis nesse modo pouco usual de dirigir-se aos espectadores. Sabemos que os espectadores vêm esperando uma conferência – com todos os códigos implícitos que isso comporta; e sabemos também que nós é que iremos deslocar esses códigos dominantes. Então, o limite que nos é oferecido é delicado: ou anunciamos já na entrada o que iremos fazer ou aguardamos que a passagem à ação explicita tanto o contexto da conferência quanto o deslocamento que desejamos que se produza. Quanto a isso, não cheguei a nenhuma solução, mas, como havíamos desejado que o deslocamento se desse também pela passagem à ação na experimentação, nós devíamos aceitar que os espectadores não

soubessem tanto a respeito.

De minha parte, artisticamente, sei que por muito tempo me protegi de interpelar diretamente os espectadores (e convidá-los a experimentar situações por meio de instruções¹⁶ é uma ferramenta muito nova para mim...). Por outro lado, a escritura dramatúrgica de um espetáculo que lhes permita “colocar em cheque” seus hábitos de espectadores (como diz o cineasta e crítico Jean-Louis Comolli) é um ideal sobre o qual me agrada refletir.

Integrar a fala do espectador ou, ainda, integrar seu corpo em movimento é delicado... visto até como *anormal* dentro do código espetacular; e a utilização possivelmente participativa da fala ou do “gesto” dos espectadores num contexto *normatizado* (o do espetáculo ou o da conferência) vem romper com a convenção separatista entre aqueles que fazem e aqueles que reagem. E passar de uma ruptura *intencional* a uma ruptura experimentada e só depois *consentida* não é de todo simples...

Julie Perrin: Nós colocamos essa questão em atos. Em realidade, a situação colocada anunciava-se assim: “Vocês vêm a uma conferência, mas não há cadeiras para sentar-se. Os conferencistas também não estão sentados, mas em movimento, permitindo que, de repente, a fala surja de um outro lugar. Afinal, estamos em uma galeria de arte: observemos juntos o local, segundo diferentes modos e suportes sucessivos”. Seria possível dizer que nossa proposta se alimentou tanto das ciências sociais (a pesquisa de campo e a escavação se insinuam no formato de nossa proposição) quanto da prática de artistas, seus modos de interrogar as situações, de deslocá-las, incluindo aí, sem dúvida, suas práticas discursivas (os artistas inventaram formatos variados de conferência). De onde o estatuto híbrido da proposta: ela combina diversas práticas – científicas, artísticas – igualmente inventivas. Integra a observação, a entrevista, a descrição, a análise e um trecho dançado apresentado como obra de arte e como construção de saber.

Anne Volvey: Sim, para além dos cruzamentos de limites enunciados anteriormente, ela [a proposta] tocava precisamente a questão da descontinuidade epistêmica (conteúdo de saber) e epistemológica entre arte e ciência. Uma questão que está no centro das problemáticas do *Skéné* (e de modo mais geral na passagem das escolas de arte ao LMD¹⁷) e que é frequentemente resolvida por um enfoque no método e sua prática/experiência, por onde se juntam arte e ciência. Ainda que, como disse anteriormente, o formato do diálogo permita apenas uma referência metafórica e lúdica às metodologias ditas qualitativas¹⁸ das artes e ciências sociais contemporâneas.

Tal formato de encontro, por todos esses cruzamentos, levantava também a questão da autoridade do discurso em si. Quem detém o direito ao saber e governa a sua produção (no caso, o saber espacial) nesse tipo de proposta? O dizer associado ao fazer pode tomar forma de obra (ou, ainda, o dizer sobre arte pode ser a obra de arte)? Enfim, o que acontece quando o discurso se torna dialógico – diálogo construído em

¹⁶ Por exemplo: “seguir alguém na rua”, “seguir alguém na rua estando sistematicamente à frente dele/ dela”, “seguir a si mesmo”, “construir um acampamento improvisado em 10 minutos” etc.

¹⁷ Segundo o tratado de Bologna, as escolas de arte passaram a uma estruturação de sua formação em “*Licence*” (3 anos), “*Master*” (2 anos) e “*Doctorat*”.

¹⁸ A expressão método qualitativo remete a dois aspectos da história epistemológica das ciências sociais contemporâneas, ambos ligados à transformação destas na abordagem cultural e interpretativa. Tais métodos, na verdade, não tendem mais ao acesso aos fatos em si (realismo científico), mas procuram acessar os pensamentos que esses fatos produzem e os agenciam em universos de significações, acessar o que está relacionado aos fatos e, em troca, a sua potência de configuração sobre estes (construtivismo realista). Portanto, por um lado ela remete à renovação das metodologias de campo (a pesquisa por entrevista, a observação) e, por outro, ao cerne destas, ao desenvolvimento da intersubjetividade como modo de acesso ao universo de significações do outro.

conjunto não somente pelo artista e pelo pesquisador, mas também pelo público que se tornou participante? Essa questão do “discurso autorizado” foi tratada nas artes plásticas por J.-M. Poinot¹⁹, por exemplo, para mostrar que, sustentado pelo artista, ele se torna o instrumento de autoconstrução da sua figura – uma espécie de autorretrato discursivo que empresta do discurso crítico e se impõe como obra. Se o artista elabora ele mesmo a análise de sua prática e a dá a vivenciar como forma artística; se o pesquisador transforma o enunciado científico em forma artística; se artista, pesquisador e público constroem juntos essa forma e fazem dela o meio para uma relacionalidade, para um em-comum partilhado, então qual é o lugar que resta ao crítico de arte? Como Gérard Mayen, crítico de dança presente à galeria, e os estudantes da ESBAMA sob sua orientação, convidados a refletir *a posteriori* sobre nossa proposição, encontrarão seu lugar nesse circuito crítico? Não há mais lugar para um discurso de autoridade, para um discurso autorizado: a fala dos universitários está em igualdade com a dos artistas. Existe espaço para uma outra fala crítica no meio dos espectadores ou dos críticos de arte?

Julie Perrin: Ao fim da noite, na terceira etapa, “*Question de place*”, ainda estava difícil para o público tomar a palavra, apesar de termos trocado muitas impressões na rua, a propósito das histórias pessoais ligadas a esse cruzamento em frente à escola. Narrativas individuais foram iniciadas em pequenos grupos, mas tomar a palavra em público ainda era difícil. Relatamos algumas dessas histórias a todos: o retorno à galeria foi também o momento de compartilhar histórias singulares.

Gostaria de retornar à dança que você propôs nesse contexto, Laurent, durante a segunda etapa, “*Déplacer*”. Anne e eu nos lançamos num comentário ao vivo, jogando sobretudo com o enquadramento: no início, estávamos bem próximas à sacada envidraçada; íamos designando aquilo que víamos, guiando, assim, potencialmente a atenção de todos. Falamos sobre as linhas traçadas por sua dança, sobre sua verticalidade em ressonância à da coluna ao centro da galeria; sobre sua orientação, de costas a princípio, e sobre os espaços que seu olhar abria sobre o lugar (alargando o perímetro de sua ação). Depois, pouco a pouco, fomos recuando, destacando o enquadramento da vidraça, a presença da fachada e das escadas mais acima e, enfim, a rua: olhávamos Laurent olhando o espaço, mas podíamos também ser olhadas pelos passantes e, além disso, podíamos nos ver olhando pelo reflexo do vidro. Destacamos essa *mise en abyme*, esses diferentes enquadres, as sucessivas escalas a partir das quais se podia considerar a situação.

Anne Volvey: Poderíamos acrescentar também nossa leitura da dança de Laurent como prática de *in situ* que visava à consciência e à apropriação do lugar e sua formatação numa coreografia.

O distanciamento em relação à vidraça, e depois à fachada, também abriu o foco a partir do qual pudemos realizar o trabalho de campo e observar esse ato de fazer como uma das maneiras possíveis de fazer obra de arte com o lugar. Os comentários de Julie no exterior da galeria retomavam os princípios analíticos de sua elaboração da questão do lugar em “*Prendre place*”: tratava-se, por exemplo, de atrair a atenção (e de avivar a sensação) para as distâncias entre duas coisas, para as ressonâncias de formas, para o modo como a presença de um corpo faz surgir uma textura (uma intensificação dramática ou poética) e modifica a percepção das dimensões dos valores simbólicos de um lugar. Poderíamos, então, entender como o local ocupado por um e pelo conjunto de seus gestos levava a guiar o olhar e construir o espaço. Meus próprios comentários vinham se articular com a leitura da planta da galeria e do excerto do mapa topográfico em escala 1:25000, que serviu como base aos primeiros deslocamentos do público (“*Prendre place*”). O mapa, representação do espaço a partir de uma redução deste, evidenciada pela escala, é, de fato, uma mediação tradicional da

¹⁹ Ver J.-M. Poinot (1999), *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/ Villeurbanne: Mamco/Art Edition.

experiência de campo em geografia, mas também é incluído na *Land Art* e na arte contemporânea. Propus duas direções metodológicas: sucessivamente, a observação guiada e a entrevista livre. A primeira, com seu jogo de escalas da vidraça à vizinhança, passando pela praça e pela rua, concentrou-se principalmente na atualização que eu fazia para eles das dimensões da fisicalidade dos lugares (elementos de arquitetura, funcionalidade e localização relativa aos diferentes elementos construídos, cruzamento e elementos funcionais da relação ao resto da cidade, densidade dos elementos móveis e imóveis, análise rítmica etc.). A segunda, com seus pequenos *focus groups*, concentrou-se mais em construir com aqueles participantes-residentes as dimensões ideais (representações e significações) dos lugares, ou melhor, de sua(s) relação(ões) com esses lugares. A arte contemporânea encontraria/inventaria então uma forma para conferir seu regime de visibilidade espacial a essas dimensões do lugar, (re)construídas pela metodologia de campo. O que nós buscamos fazer com a escavação na galeria ("*Question de place*"), assumindo então uma ruptura metodológica ligada à diversidade de nossas problemáticas e maneiras de fazer (campo/escavação).

[T3]Prosseguimento (... até 1º de junho de 2013)

Julie Perrin: No entanto, não nomeei uma coisa que vi: Laurent, sua proposta dançada retomava um trecho já existente de dança criada para a sala de teatro. Você estava num questionamento sobre o lugar, mas ainda numa prática de citação. Como você relaciona isso dentro de sua trajetória contextual? Anne, quanto a você, como analisa em seus trabalhos sobre a *Land Art* estadunidense a questão da distância: em que distância em relação à situação se inscreve o gesto do artista? Não é porque um artista analisou com detalhes uma situação que ele necessariamente escolhe se diluir nela.

Laurent Pichaud: De minha parte, existiam dois níveis de citação. O primeiro eu anunciei já na introdução à conferência: o que aconteceria se eu tentasse adaptar o]domaines[nômade à galeria uma vez que ele havia sido criado nos edifícios do Centro Coreográfico Nacional em Ursulines (CCNMLR). O segundo é mais a autocitação da passagem de uma peça coreográfica já reapresentada durante o]domaines[nômade (*Indivisibilités*, 2011, duo com Deborah Hay), criada para um palco de teatro e dançada aqui na galeria, que não é um local de representação teatral.

Para esse segundo nível, citar uma peça para teatro, que seja no]domaines[nômade ou em nossa conferência, faz-se sempre de maneira muito precisa:

- No CCNMLR era uma apresentação no estúdio Bagouet, lugar cênico por excelência, onde eu podia questionar essa dança "espetacularmente teatral" em cena, mas em meio a uma instalação arrumada pelos espectadores durante a apresentação anterior.
- No caso de nossa conferência, se eu pensei nessa sequência, enquanto fazíamos os preparativos, é porque evocávamos o fato de posicionar a audiência-espectadora do lado de fora, olhando-me do lado de dentro. Isso me permitia mais uma vez jogar com o código habitual: a dança "cênica" se olha habitualmente através de um "quadro de cena", logo, aqui, graças à sacada envidraçada e a seus duplos e simultâneos comentários, o "hábito cênico" era ao mesmo tempo evocado e sensivelmente perturbado.

Artisticamente, eu nunca reivindico uma destruição do espetáculo; na maior parte do tempo, eu ativo simultaneamente o código espetacular habitual e um deslocamento que invento com relação ao local... e esse deslocamento, desejo ativá-lo em uma espécie de indiscernibilidade – é um gesto artístico, é um gesto ordinário? –, cujos componentes variam segundo e graças ao sítio.

Julie Perrin: A indiscernibilidade é precisamente do que fala Barbara Formis com grandes nuances em

sua obra *Esthétique de la vie ordinaire*²⁰: se a vida pode ser assimilada à arte, isso acontece apenas na medida em que arte e vida são duas instâncias distintas mas intrinsecamente indissociáveis. Certas obras abrem um regime de indiscernibilidade que não é nem uma estetização da vida, nem uma banalização da arte. Como, para você, se articulam indiscernibilidade e código espetacular? São compatíveis?

Laurent Pichaud: Se eu empreguei o termo *indiscernibilidade* é justamente porque tinha ouvido Barbara Formis falar dele na véspera, e porque eu adorei as novas questões ligadas a essa palavra. Mas, sem dúvida, é preciso que eu meça melhor o emprego de um conceito tão novo.

Na verdade, antes eu dizia de outro modo: pensava e dizia, por exemplo (e aqui eu falo do que encontrei como soluções aos problemas colocados por minha peça *mon non, une place pour monument aux morts*), que as ações inventadas deviam ser factíveis ao máximo tanto pelos artistas como pelos passantes-tornados-espectadores.

Penso no uso das bolas de petanca, por exemplo, no modo que nós tínhamos de utilizá-las nesse projeto: nós as manipulávamos como qualquer bola de petanca, *mirávamos, lançávamos*, com o duplo sentido de guerreiro que me interessava. Mas a encenação artística desse gesto é completamente deslocada – o *cochonnet*²¹ é substituído por um corpo deitado no chão –, ou ainda o preparo do espaço a coloca em possível partilha; cria-se um círculo ao redor desse corpo deitado no chão para que os passantes-tornados-espectadores estejam lado a lado com os “*performers*” que irão lançar as bolas de petanca em direção ao corpo no chão. Durante a apresentação na Pont-de-Claix (em Isère), um homem lançou-se conosco nesse *rituel-boules*²² (este é o título da sequência), e tudo continuou de maneira fluida...

Então, respondendo à sua questão: “Como, para você, articulam-se indiscernibilidade e código espetacular? São compatíveis?” Eu responderia que, no caso dessa peça, sim, são compatíveis se substituirmos a palavra *indiscernibilidade* por *indistinção*. Em diversas apresentações dessa peça, mesmo se, em geral, é o performer quem age, já que é ele quem convoca, quem é a força convidativa à ação, existe “indistinção” de competência e de posicionamento espacial. Este foi, aliás, um ponto que resolveu uma questão estrutural que este projeto me colocava: o que nós podemos fazer, quem quer que sejamos, frente àqueles monumentos aos mortos que nos convocam a todos e a cada um de nossos diferentes lugares?

É importante ressaltar que, ainda que eu faça *in situ*, isso não significa que eu vá apagar minha relação a uma dança espetacular. Em meu trabalho, não separo minhas diferentes práticas que se alimentam umas das outras: momentos plásticos, trabalho de instrução para os espectadores etc.

Julie Perrin: Gostaria de voltar ao que você disse sobre a citação. De um lado você fala de adaptação, de outro, de autocitação de uma peça criada para o palco e transportada para fora dele. Dito de outro modo, você questiona, segundo duas modalidades, a identidade da obra coreográfica e, ao mesmo tempo, escolhas sucessivas de lugares de representação. Sem dúvida isso transforma os debates já existentes no campo das artes plásticas, no que se refere à arte *in situ* e ao espaço público, e leva a especificar de qual fazer *com* o espaço se trata. O artista Daniel Buren insiste fortemente no fato de que a obra de arte nunca é autônoma, ainda que o museu dê essa ilusão (o museu é um artifício, pois, fazendo-se passar por neutro, faz que se acredite na autonomia da obra). A arte fora do espaço museológico revela e exacerba essa não autonomia da obra. Nessa lógica, mudar uma obra de lugar lhe parece completamente incoerente, uma vez que ela

²⁰ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, 2010.

²¹ Termo utilizado no jogo de petanca, significa literalmente “leitão”, bola de madeira alvo dos jogadores. (N. da T.)

²² “Ritual de bolas”. (N. da T.)

não pode se pensar como entidade isolada e se afirma como heterogênea ou mestiça²³. O deslocamento de uma obra de dança, por outro lado, é constitutivo do meio econômico e institucional de sua difusão: em que condições, então, ela pode colocar em jogo cada local nesse fazer *com* o espaço preservando sua identidade – identidade que leva a mostrá-la sob o mesmo título em diferentes lugares? Afinal, uma dança *in situ* (no sentido atribuído por Oppenheim, em que o lugar torna-se a alternativa à obra de arte) é possível nessa lógica de difusão e de identidade da obra coreográfica? A associação entre “dança” e “*in situ*” torna complexa a possibilidade de pensar até mesmo a circulação da obra dançada. Ora, seus projetos *in situ* não são concebidos exatamente como acontecimentos, mas como obras que podem ser difundidas em outra parte enquanto renovam seu laço indissolúvel, sua atenção à situação presente (geográfica, histórica, social, sensível...). Essa renovação é intrínseca à lógica da obra, o que explica o uso do termo “adaptação”: a peça adapta suas lógicas próprias de *composição com o real* à realidade presente. Em suas peças, isso funciona melhor desde que você trabalhe a partir do que eu chamo de lugares genéricos: o monumento aos mortos, a academia... Lugares que possuem características próprias para além da singularidade de um contexto. Encontramo-nos então com peças *in situ*, cuja identidade se mantém por meio da identidade do lugar, apesar da mudança de localização.

Para *[domaine]nomade*, que se torna uma peça que irá circular, parece-me que você desloca esse princípio: não é mais tanto o local (genérico) que garante a identidade da obra, mas o próprio método proposto. As instruções de andar, de percepção, de posicionamento nos lugares guiam o desenrolar da peça qualquer que seja o local para onde ela será programada. Neste caso, continua sendo o lugar a estar no centro do projeto, num fazer *com* o espaço pelo qual os espectadores-participantes são diretamente responsáveis. Na verdade, é talvez o equilíbrio entre uma identidade assegurada por lógicas de *composição com o real* e uma identidade imposta pela natureza do lugar que se inverte com *[domaine]nomade*.

Com relação à autocitação e ao empréstimo de uma peça para o palco transposta aqui para a galeria, você produz algo que Buren denunciaria: segundo ele, não se transporta as obras do museu para a rua. Quer dizer então que a arte se reinventa inteiramente fora da instituição museal ou teatral? Que a cada vez os saberes singulares do artista são dinamitados, rejeitados e a se reinventar? Parece-me que uma posição desse tipo não se mantém. Além disso, a repetição das listras em Buren não seria sinal de uma permanência, qualquer que seja a situação? Pode-se também perguntar em que condições o gesto dançado é capaz de se reinventar no contato com uma situação, quando na verdade ele é forjado durante a formação do dançarino segundo uma lógica perspectivista e um modo de direcionamento teatral. Um gesto dançado que escape a essas lógicas é realmente possível? Que dança surgiria daí? Deste ponto de vista, você enfatiza bem que a questão do enquadramento e dos códigos cênicos continua central em sua abordagem. O gesto cotidiano – como forma de empréstimo do real – é a única resposta a um fazer *com* a circunstância? Resta saber o que exatamente você busca com essa saída do teatro de uma dança concebida para ele: será este o modo que você tem de confrontar o material e observar como ele resiste a outro contexto? De observar uma nova forma de encontro com o lugar, de mestiçagem? O que você quer pôr em jogo com essa confrontação? Você já respondeu essa questão em partes ainda há pouco.

Laurent Pichaud: O problema é que se fala da citação de *indivisibilidades* como de um trecho de uma peça feita para o teatro, o que espacialmente era o caso, mas ainda assim há de se precisar que a partitura

²³ D. Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, éd. Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, Paris, 1998 (réed. 2004), p. 76.

coreográfica que criei para esse duo também foi pensada como um material duplamente *in situ*. *In situ* na obra de Deborah Hay, com quem concebi esse duo (era uma forte ideia coreográfica para mim: pode-se realizar *in situ* na obra de outra pessoa?), mas também *in situ* no teatro, já que todo o dispositivo cênico foi pensado como tal: espectadores que entram no teatro pelo palco, liberdade para sentar-se sobre o palco ou na plateia como de costume, liberdade de movimento durante o espetáculo, cenografia de placas luminosas importando o exterior ao interior, abertura das portas do teatro durante a apresentação permitindo que os ruídos da rua cheguem até nós...

A possibilidade de citar trechos desse material coreográfico mantém-se fiel, então, a seu projeto inicial: criada a partir de um *in situ* teatral - com tudo que isso traz do “fazer ver através da dança”, por exemplo, esse gestual é, em sua estrutura, suficientemente poroso para interceptar e inscrever-se em outros contextos espaciais ou reais... Além do mais, no caso de sua utilização na conferência, eu acrescentaria: o fato de a cena-galeria, na qual citei esse gestual, estar repleta de bolsas e casacos deixados pelos espectadores que haviam saído fazia eco à situação de *indivisibilidades* e à sua primeira citação em *Jdomaines[nomade]*, durante as quais o(s) dançarino(s) transitava(m) em meio aos espectadores “instalados” sobre o palco.

Aliás, parece-me que este era um ponto que interessava a nós três durante a preparação da conferência: os espectadores poderiam ver seus vestígios pessoais – casacos, bolsas, dos quais estariam separados, ao mesmo tempo em que me veriam dançar; e essa separação, seguida do soterramento de seus objetos pessoais no perímetro da escavação, poderia servir para que se pensassem “liberados” da atribuição espetacular habitual e se tornassem “coatores da escavação”... Nós pensamos, inclusive, mas este não foi o caso, que isso iria permitir-lhes jogar com os instrumentos da escavação deixados para eles para que recuperassem seus objetos pessoais...

Além disso, para tentar responder precisamente às suas questões: “em que condições o gesto do dançarino é capaz de se reinventar no contato com uma situação?; O gesto cotidiano – como forma de empréstimo do real – é a única resposta?”, eu responderia simplesmente que um gesto, para além de sua produção, se interpreta. E que nós, dançarinos, temos uma gama de ferramentas disponíveis para interpretar esse gesto *in situ*:

- compreender, por exemplo, que a abordagem do público fora do teatro não nos coloca como os únicos focos da situação, já que o real circundante intercepta e completa nosso gesto coreográfico. Isso ainda requer um trabalho muito refinado de presença-afastamento, e mesmo de presença-ausência, para também dar lugar aos outros elementos presentes no ambiente. O teatro italiano é construído como uma perspectiva que *restringirá* o dançarino ao centro do jogo cênico; o *in situ* ao ar livre, na maior parte do tempo, organiza uma focalização inversa: ele *abrirá* o panorama a partir do dançarino²⁴ e, por isso, é aconselhável que o dançarino não busque monopolizar os olhares dos espectadores.

- compreender que o gesto criado *in situ* e para o *in situ* é um gesto interdependente do contexto do local e que, portanto, como já expliquei, tanto expõe o ambiente como é ele mesmo percebido graças ao ambiente. Para o intérprete, isso modifica ainda a maneira como ele o trará para os espectadores ou os passantes, uma vez que seu gesto tem uma espécie de função *mediática* entre o olhar do espectador e o meio. Esse gesto, na produção de sua interpretação no momento da apresentação, deve ser conectado e localizado: ele se faz aqui, no agora de um Real que excede sua intenção única. Torna-se mesmo equivalente a todas

²⁴ Por diversas vezes, eu também especifiquei que, “no *in situ* que pratico, a cena é o campo de visão de cada espectador”. Ver número 1 dos *Cahiers Skéné* [Cadernos Skéné] dedicado a *Jdomaines[nomade]*, op.cit.

as outras legibilidades que o local real gera: um olhar para o social, para a arquitetura, para o urbanismo, para o íntimo...

Portanto, essas qualidades de interpretação colocam o dançarino *in situ* como uma força simultânea a todos os outros componentes do Real no qual seu gesto o inscreve. É a razão por que, como você observa, o gesto *in situ* flerta constantemente com o cotidiano: por aproximação, por capilaridade, por empatia, ele parece ser uma resposta mais direta à vontade de inscrever-se nesse Real não artístico que o acolhe. Mas, conforme exemplificado previamente, existem outras ferramentas – instruções, estímulo-participação do corpo espectador, interpretação localizada... – para avaliar a inscrição e a encarnação reflexiva de um gesto artístico num Real não artístico.

Senão, para responder de forma mais prospectiva, eu prolongaria justamente com o fato de que o *Jdomaines[nomade]* talvez não deva ser pensado como um trabalho exclusivamente *in situ*. E que, a partir de agora, a passagem pelo *in situ* em minhas práticas artísticas nos últimos 10 anos me leva a refletir sobre dados mais próximos do que se costuma chamar a *arte e a vida* (para recorrer a outra nomenclatura tirada das artes plásticas). Eu quase poderia dizer que *Jdomaines[nomade]* utiliza, sem qualquer hierarquia e segundo as necessidades da escrita dramática, tanto ferramentas próprias ao espetacular (corpo virtuoso que dança fortemente diferenciado do corpo espectador, que o observa; separação entre aquele que age e aquele que reage) como ferramentas próprias das práticas *in situ* (“mostrar pela dança”; inscrição-porosidade do corpo atuante; indiscrição entre corpo espectador e corpo performático etc.). Sem falar das outras ferramentas já mencionadas: instruções, instalações plásticas e cenográficas que engajem o corpo do espectador, que excedam apenas as questões ligadas à noção de representação.

Esse desejo de arte e vida corresponde, para mim, a um aprofundamento da questão da inscrição de um enfoque artístico, e mesmo de sua função, em um Real e um societal mais abrangentes.

Anne Volvey: Quanto a mim, na verdade não cheguei a analisar esse deslocamento sobre o qual você nos questiona, Julie. Com efeito, sem dúvida é preciso desconfiar de uma compreensão ao mesmo tempo realista e materialista da questão do lugar em arte – uma tendência que passa frequentemente pelas abordagens não geográficas da espacialidade – e, por consequência, de um certo positivismo nesse domínio. Por um lado, os modos de fazer *com o espaço*, que são os métodos de que falamos (o campo, a escavação), não são mais considerados como métodos positivistas com tendências a um realismo cognitivo (um saber real sobre o lugar), mas mais como modos individuais ou coletivos de se colocar em relação com o lugar/espaço para não somente revelar, mas construir em conjunto um significado do lugar e das identidades que lhe estão associadas e conferir a elas um regime de visibilidade espacial no objeto-lugar de arte. Por outro lado, longe disso, as dimensões do lugar que são levantadas por meio dos métodos nem sempre são dimensões materiais, mas também valores, representações e significações atreladas ao lugar e recarregadas, reconstruídas no método. Essa posição pode ser sustentada tanto para a arte como para as ciências sociais, ao colocar, em troca, a questão do desafio para o sujeito que pesquisa (artista ou pesquisador), do fazer *com o espaço/lugar* em todas as suas dimensões. Assim, o problema da distância que você propõe me parece remeter ao da relação da obra (em sua dimensão formal) com a realidade do lugar (em sua dimensão material) e, de modo mais geral, com sua função de representação.

Além disso, talvez você esteja se referindo à distância que introduziria uma renovação idêntica ao “modo de fazer com o lugar” com um local específico (um lugar em algum lugar) que esse modo opera: ao se esteotipar e se duplicar, o “modo” perderia o lugar, voltando-se a um só gesto artístico, enquanto a forma artística não poderia construir seu regime de visibilidade, mas sim o do gesto, apenas mantendo com o lugar

uma simples relação de localização. A forma artística, portanto, não constitui mais o regime de visibilidade da *chorésie* (para retomar o termo do geógrafo francês Augustin Berque) que aconteceu – a concretização recíproca do lugar e da ideia de objeto de arte em um objeto-lugar de arte pela prática artística. Ao se deparar com os desafios contemporâneos do desenvolvimento territorial pós-industrial – e necessariamente cultural –, o lugar se faz *cena* para uma construção em espelho do *branding*²⁵ do artista e da coletividade territorial com vistas a um *marketing* do artista e do território. O “conceito-produto” metodológico instaurado como evento cultural, “ligado” a um lugar que se tornou cena, não faz valer o lugar nem o (re)constrói: ele o instrumentaliza tendo como modelo o museu ou a galeria²⁶. Este é um dos desenvolvimentos lógicos da transformação espacial trazida para a arte pela *Land Art*, cujos atores não previram que o lugar em que se substituiu o objeto podia tornar-se ele mesmo uma mercadoria suscetível de ser apresentada e valorizada nas redes de desenvolvimento econômico globalizado de um mundo da arte para o qual eles contribuíram, para que se estendesse às coletividades territoriais. Este é, por consequência, um dos grandes desafios políticos da arte contemporânea: esse modelo de desenvolvimento econômico pela indústria criativa, que associa os artistas aos programas de engenharia espacial (planejamento, urbanismo, arquitetura) e às exigências dos mestres de obra (que são as coletividades territoriais), é problemático para os artistas, dos quais se exige que animem os lugares ou o corpo social por meio do espaço/dos lugares.

Laurent Pichaud: A comparação arte visual/dança e tudo o que isso implica em termos historiográficos e metodológicos é importante. No meu caso, por exemplo, a primeira peça que tive a oportunidade de fazer ao ar livre, *lande part, solo pour extérieurs de théâtre* (2001), título que faz referência explícita à *Land Art*, era mais facilmente permeável às práticas da escultura que à história da dança em si, que deveria ser meu campo de conhecimento. E muitas vezes fui surpreendido pela ignorância do mundo da dança diante das práticas *in situ*: seja porque as pessoas que criticavam não conheciam nada das artes visuais, seja porque me diziam que aquilo que eu fazia já havia sido feito antes nos anos 1960, sempre com o mesmo exemplo: Trisha Brown dançando nos telhados de Nova Iorque... Foi preciso meu diálogo com Julie e as leituras anexas que ele provocou para encontrar argumentos adaptados ao meio da dança – e não é porque os artistas dos anos 1960 trabalhavam ao ar livre que eles estavam igualmente interessados numa reflexão sobre o *in situ*, entre outros... Quando o DVD *Early works* de Trisha Brown foi lançado no mercado (em 2004 pela Artpix), foi inclusive muito fácil ver como essa dança, antes registrada sempre pela mesma fotografia em preto e branco, parecia ser uma dança de signos-semáforos criada em estúdio e exportada para os telhados.

Julie Perrin: De fato, é importante recordar que alguns *performers* do Judson Dance Theater (Nova Iorque, 1962-64), em particular Carolee Schneemann, lamentam que a realidade do lugar – a igreja da Judson – não tenha sido levada em conta, e que uma frontalidade convencional continue a predominar mesmo num local atípico para uma apresentação pública. Todos os artistas do Judson experimentaram o palco em seus percursos anteriores (de Waring a Cunningham, entre outros) e dominam perfeitamente seus mecanismos. A partir do que se elaborou a reflexão deles sobre o espaço? Como esta vem modificar seus percursos artísticos?

²⁵ Em inglês, o termo significa “marcar a ferro quente; rotular”, indicando a construção de uma “marca” que se dá em coletividade. (N. da T.)

²⁶ As várias versões de “Allumons... (Gironne, Vallauris, Assens, Lausanne, Neuchâtel, Lac bleu etc.)” do artista ibero-suíço Muma, apesar de ter emprestado o conceito de “escultura social” de J. Beuys, constitui um exemplo revelador da utilização de um lugar específico como cena para essa construção em espelho da imagem de marca (ou do selo) do artista e do território (ou mesmo de seu edil), a fim de introduzir-se nas redes comerciais do desenvolvimento territorial e/ou do mundo da arte.

A peça de Trisha Brown à qual você se refere – *Roof and Fire Piece* (1973) – parece, de fato, tomar Nova Iorque como cenário, e não como parceira (No entanto, ela levanta a questão do espectador e do ponto de vista: essa dança sobre os telhados é invisível da rua, e os espectadores ficam reunidos sobre um mesmo telhado de onde a observam). Mas podemos dizer o mesmo para *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), que é uma resposta direta à arquitetura nova-iorquina? Ou para *Group Primary Accumulation* (1973), em que as dançarinas ficam sobre balsas flutuantes em um lago? É preciso lembrar que Trisha Brown era próxima de Gordon Matta-Clark. Além disso, vemos como a definição de prática em dança se amplia nesse período, trazendo consigo um interesse renovado pelo “fora do palco”. Assim, Trisha Brown diz que trabalha tanto no estúdio como quando passeia empurrando seu carrinho de bebê pelas ruas de Nova Iorque (a *arte e a vida*, mais uma vez). É, aliás, nas ruas que os dançarinos parecem representar *Leaning duets* (1970)²⁷. Enfim, no projeto *Street Dance* (1964), de Lucinda Childs, o lugar parece substituir a dança (ou o objeto de arte, para retomar a expressão de Oppenheim): da janela do *loft* da coreógrafa, e seguindo suas indicações transmitidas por uma gravação, os espectadores são convidados a olhar os dançarinos que caminham na rua, mas sobretudo a rua em si, as placas etc. Em suma, é difícil chegar a uma conclusão, e falta uma pesquisa sobre a natureza e a diversidade das práticas ao ar livre nos anos 1960 em Nova Iorque! O que é certo, em contrapartida, é que a produção crítica em dança sobre essas questões está atrasada com relação à que é produzida pelos artistas visuais, em particular pelos da *Land Art*.

Anne Volvey: Os anos 1960 foram precisamente o momento da virada espacial das artes plásticas. Como tentei explicitar em meus textos, as estratégias espaciais da *Land Art* estadunidense fundam uma nova matriz para a arte contemporânea, que coloca a prática artística em foco e situa o objeto na perspectiva daquela última. O fazer *com* o espaço – e não mais o estar *no* espaço (objeto de arte situado em algum lugar e cuja espacialidade é o desdobramento no lugar) ou *do* espaço (objeto que representa a espacialização de relações de poder entre categorias de identidade) – torna-se condição da obra e ganha visibilidade na própria espacialidade do objeto-lugar de arte. Torna-se também condição do desenvolvimento de uma dimensão epistêmica da arte – prática artística e saberes espaciais que se veem ligados a uma estética dos fenômenos de cognição. A noção de virada espacial (*spatial turn*) é uma noção própria às ciências sociais e humanas contemporâneas (especialmente à análise literária), proposta em 1989 pelo geógrafo californiano Ed. Soja e elaborada desde então por outros teóricos²⁸, que abre para dois horizontes teóricos diferentes. Para alguns, a virada espacial designa o novo interesse trazido pelas abordagens científicas às condições espaciais dos processos culturais, sociais e históricos e o consecutivo ganho de poder de novos objetos de pensamento (escala, território, fronteira, mapa e cartografia, habitar etc.). Para outros, essa nova atenção ao espaço constitui o critério de uma mudança de paradigma científico comum, o do pós-modernismo, quando este se concentra em dar conta da sociedade pós-moderna, tanto em sua hiperconectividade em múltiplas escalas quanto em seu localismo, quer dizer, a condição espacial da humanidade contemporânea. Enfim, para os geógrafos²⁹, a questão da virada espacial levanta a da transformação geográfica, ou seja, a

²⁷ Sobre Trisha Brown, ver Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (coord.), *Histoire(s) et lectures: Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, les presses du réel, Dijon, 2012.

²⁸ E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso Press, 1989. B. Warf e S. Arias (ed.), *The spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, Londres, Routledge, 2008. J. Döring e T. Thielmann (ed.), *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur – und Sozialwissenschaften*, Transcript, 2009.

²⁹ J. Lévy, *Le Tournant géographique*, Belin, Paris, 1999.

do reconhecimento social e científico da pertinência das ferramentas metodológicas, teóricas e conceituais de uma disciplina historicamente centrada em tornar inteligível a dimensão espacial dos fenômenos sociais.

Julie Perrin: Essa lógica historiográfica acerca da transformação espacial das artes plásticas corresponde apenas parcialmente ao que se passa na história da dança moderna ocidental. Nem sempre é possível fazer coincidir a história da dança com a das grandes correntes da história da arte. Se os anos 1960-70 são efetivamente o momento de uma prática coreográfica “fora do palco” – relativamente restrita, não nos esqueçamos – nos Estados Unidos ou na França (mesmo que, na história do teatro, isto coincida com a volta do questionamento do lugar teatral e com a exploração de lugares insólitos, terrenos baldios etc.), este “fora do palco” está presente desde os primórdios da dança moderna dos anos 1920 nos Estados Unidos, na Europa ou ainda nos anos 1950 na Califórnia. A dança moderna (de Duncan, de Laban) se define já de início numa relação problemática (e por vezes contestatória) com o lugar da representação ocidental: com sua estruturação (e a lógica do olhar que ele impõe) e com o cenário econômico e social que ele supõe. Sobretudo, o teatro parece às vezes contrariar a aparição de um gesto inédito que se produz (se projeta), portanto, ao ar livre, nos parques privados ou em algumas comunidades utópicas na natureza. A história da dança é, assim, feita de idas e vindas entre o palco e fora dele.

Parece-me que nosso diálogo abre um grande campo do qual apenas as primeiras camadas foram escavadas.

[BIOGRAFIAS]

Anne Volvey é geógrafa, especialista em artes plásticas contemporâneas. (Co)dirigiu alguns números de revistas (*Spatialités de l'art*, número thématique du T.I.G.R., 129-130, 2007), obras (*Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan) e colóquios sobre a questão da espacialidade da arte contemporânea (*Art et géographie*, Université Lumière Lyon 2, fevereiro de 2013). Em especial, publicou “Le Terrain transitionnellement: une transdisciplinarité entre Géographie, Art et Psychanalyse”, in Y. Brailowski et H. Inglebert (ed.), 1970-2010 : *Les Sciences de l'homme en débat*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest ; “Ouvrier d'art l'espace. Entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes)”, in *EchoGéo* [Revista online], (rubrica “Sur le métier”); “Spatialités du Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude”, Paris, L'Harmattan ; e, com M. HOUSSAY-HOLZSCHUCH (2007), “La Rue comme palette. La Pietà sud-africaine, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignos-Ernest”, T.I.G.R., 33 : 129-130. Obteve, em 2012, habilitação para dirigir as pesquisas intituladas *Transitionnelles géographies: sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*. É professora do Departamento de Geografia da Université d'Artois e lá dirige o Laboratório de Geografia. Artigos disponíveis em: <<http://annevolvey.blogspot.fr/?zx=1b2b9b2b414cef15>>.

Julie Perrin é professora-pesquisadora do Departamento de Dança da Universidade Paris 8 Saint-Denis. Suas pesquisas se concentram na dança contemporânea a partir de 1950 nos Estados Unidos e na França, em particular na espacialidade em dança. Trabalha atualmente com a dança situacional.

É membro do comitê científico editorial da revista da associação dos pesquisadores em dança: *Recherches en danse*, publicada em revue.org.

É autora de *Projet de la matière – Odile Duboc: Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (Centre national de la danse / Les presses du réel, 2012). Coordenou, com Emmanuelle Huynh e Denise Luccioni, *Histoire(s) et lectures: Trisha Brown / Emmanuelle Huynh* (Les presses du réel, 2012), e com Françoise Michel, *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphie* (Les Solitaires intempestifs, 2012). Artigos disponíveis em : <www.danse.univ-paris8.fr>.

Laurent Pichaud é, até a presente data, autor de mais de uma dezena de peças, apresentadas na França e na Europa. Vindo da área coreográfica, há alguns anos o problema do lugar de apresentação tornou-se uma constante em sua trajetória – cada projeto está associado a um contexto específico, um lugar em si mesmo que pode ser suficiente para definir o tema de uma peça. Que se trate de lugares da vida “real” ou de espaços singulares planejados, até mesmo de

um teatro, é sempre a globalidade de um espaço visual que participa da escrita. Este o leva a reconsiderar os modos de se dirigir ao espectador procurando encontrar uma igualdade de presença entre *performer* e espectador. 2001: *lande part*, solo para fora de teatros; 2003: *fer terre*, imagem de um lugar – duo; 2005: *référentiel bondissant*, peça para academia e arquibancadas; 2010: *mon nom*, um lugar para monumento aos mortos; 2012: *Jdomaine[nomade]*.

Traduction Luiza Meira

Anne VOLVEY, Julie PERRIN, Laurent PICHAUD

MUSIDANSE (E.A. 1572)

Équipe « Discours et pratiques en danse »

Université Paris 8 Saint-Denis



Para citar este artigo : Julie Perrin, Anne Volvey, Laurent Pichaud, "Fazer com o espaço em arte – recomposição de uma troca de cartas entre Anne Volvey, Julie Perrin e Laurent Pichaud", In MORAIS, C.; TERRA, A. (orgs.). Situ (ações) – caderno de reflexões sobre a dança in situ. São Paulo: Lince, 2015, (trad. Luiza Meira). Acesso pelo site Paris8 danse: www.danse.univ-paris8.fr