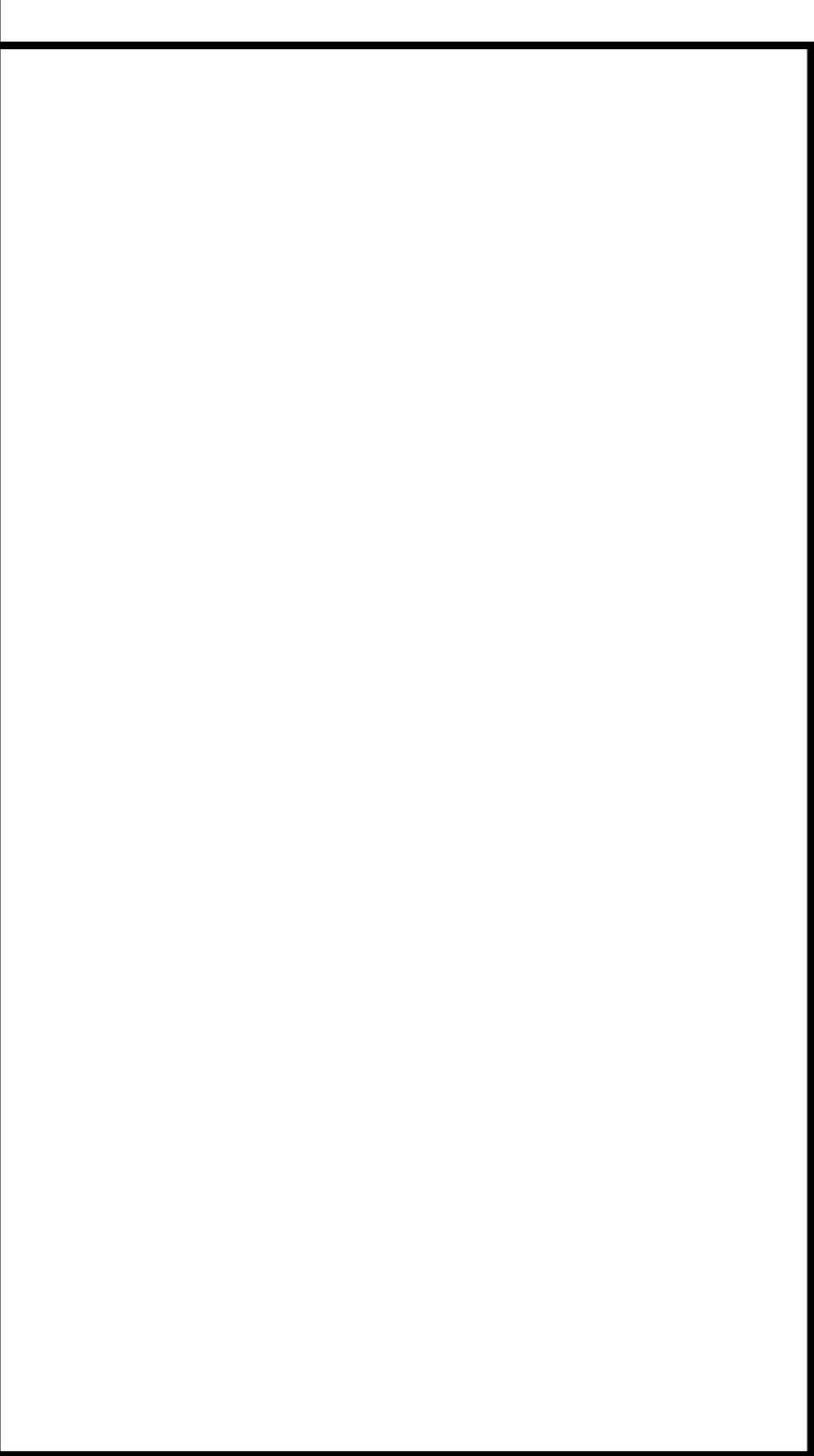

OCUPAÇÃO POR PROJETO

OCCUPATION PROJECT



OCUPAÇÃO POR PROJETO
OCCUPATION PROJECT

OCUPAÇÃO POR PROJETO
OCCUPATION PROJECT

8	APRESENTAÇÃO
10	INTRODUCTION
12	AÇÃO PARA ERGUER COLINAS
	ACTION FOR ERECTING HILLS
40	AÇÃO DE DESENHAR O QUE RESTA
	ACTION OF DRAWING WHAT REMAINS
56	DERRAMA
	POURING
62	EDIFICAÇÃO
	BUILDING
68	EDIFICAÇÃO E QUEDA DOS CORPOS
	BUILDING AND FALLING BODIES
76	EL PRECIO DE LOS LADRILLOS NO SE PELEA
	THE PRICE OF BRICKS IS NOT UP FOR DISCUSSION
92	LINHA DE FORÇA
	STRENGTH LINE
96	POSFÁCIO
102	AFTERWORD
108	PARCEIROS
112	PARTNERS

APRESENTAÇÃO

LUIS ARNALDO, MARCELINO PEIXOTO

Sistematizar em retrospecto um recorte de proposições do coletivo Xepa que tange o universo do trabalho nos dá a oportunidade de escutar com maior apuro seus enunciados, e, assim fazendo, reconhecer o que há de uníssono entre eles.

É oportuno ainda para perceber uma trajetória de discurso que se elabora e se complexifica, não só por meio da repetição e insistência de suas estratégias artísticas, ou mesmo em função dos deslocamentos dos contextos físicos (urbanos ou arquitetônicos) daquelas mesmas estratégias, mas, também, na medida em que se permite a adesão de outros autores.

Desde sua origem, as proposições artísticas do Xepa – coletivo de estudo disso tudo – foram elaboradas pela necessidade de formularem experiências estéticas que não aceitem o embrutecimento dos corpos, e foram feitas, portanto, de modo a afetarem criticamente os territórios estabelecidos pelas artes plásticas. De fato, a cada proposição, o coletivo formula um lugar para atuação que não se encontre amortecido pela natural institucionalização da arte.

Não se trata mais de uma afronta gratuita ao regime artístico, tampouco de sua espetacularização, mas de um entendimento da aporia a que nos encontramos, graças ao seu longo processo de autonomia. À medida que a arte se estabelece como campo de conhecimento, as infindáveis proposições artísticas que lhe dão forma são tomadas como objetos a serem dissecados analiticamente. Por consequência, formulam-se categorias, criam-se modos rigorosos de descrições técnicas, e o que antes poderiam ser potentes ferramentas de provocação sensorial e reflexiva se transformam em instrumentos de operações, normativas e representacionais. Em função disso, no que fere o corpo, o que era experiência se institucionaliza. Quando não, corre-se a seu oposto: a violenta promoção do espetáculo. Nem tanto ao céu, nem tanto à terra. Há ainda um lugar a ser construído que se situe entre o monástico e o pornográfico.

Posto isso, as experiências estéticas propostas pelo Xepa são fundadas no panorama histórico e teórico, próprio e específico do campo da arte e que, “por estratégia, se quer pôr em ruína, em desmonte, em queda, para que outros modos possam se edificar”, como nos escreve Marcelino Peixoto, para pôr *o que se sabe* em movimento.

Suas estratégias de atuação, embora tenham indicativos operacionais simples, deslizam por termos antagônicos e contrassensuais, afim de matizarem o amplo espectro existente entre polaridades que são excessivamente rigorosas e certeiras. Suas estratégias são, portanto, enraizadas na dúvida e no risco, fincando os pés de seus próprios atores

em areias movediças. O que se cultiva por quem atua é um terreno para a pesquisa, para a autoformação, que se dá no confronto de corpos, seja pelo fazer, seja pelo diálogo, e que quer se lançar em convite, em trânsito, a todos os demais corpos que povoam (ou não) o acontecimento artístico.

Sendo uma instância para pesquisa, na partilha de dúvidas, parece natural compreender, então, a multiplicidade de atores que contribuíram com o Xepa, seja qual for o seu papel. O Xepa se disponibiliza e se oferece a interlocutores. Daí seu caráter de plataforma para atuação, passível inclusive de ser tomada por outros autores. Como nomear, portanto, seus integrantes?

Vale ressaltar que, a formulação de uma experiência artística, um acontecimento, emerge do bastidor da vida artística, ao ser cuidada com a mesma minúcia e rigor que se cuida daquilo que se quer apresentar publicamente. O encontro com interlocutores é, por isso mesmo, bastante raro. Nele estão o respeito ao outro, a cumplicidade, as concessões, os acordos, para se construir em conjunto, em nome do trabalho. Pelo encontro adentra-se todo o ponto de vista e lugar de fala do outro, seu aporte intelectual e sensível em contribuição à formulação de proposições artísticas mais amplas que os desejos individuais. Trata-se de um modo de agir em comum, que, como nos escreve Trovão, “(...) é [de onde] a criação encaminha suas forças, e [de onde] extrai seu sustento e seu porvir”.

Está formado então um lugar de transferência, um desenho de acontecimento que potencializa a sensibilidade da pele e que, por consequência, faz mover o pensamento.

Talvez aqui a imagem do que na química se nomeia por germen de cristalização seja elucidativa do que veem a ser as proposições formuladas pelo Xepa. Trata-se de uma força externa a uma solução supersaturada que perturba sua estabilidade, e que, em consequência e por cristalização, faz revelar tudo aquilo que se encontrava dissolvido em excesso.

Esse agente provocador é o que poderíamos nomear de mediador. No campo artístico, o mediador é comumente entendido como um sujeito entre o trabalho artístico e seu receptor, a diferença, entretanto, é que no caso das proposições do Xepa, o que se tem como mediação não é um sujeito, não é o artista, mas o próprio trabalho, o próprio fenômeno, a própria experiência estética que fere todos aqueles corpos porosos que dela fazem parte.

INTRODUCTION

LUIS ARNALDO, MARCELINO PEIXOTO

Looking back on Xepa's work and organizing a selection of the collective's propositions allows us to carefully examine their statements and to recognize what they have in common.

It is also an opportunity to identify the trajectory of a discourse – one which is elaborated and complicated not only through the repetition and insistence of its artistic strategies, or due to the displacements of their physical (urban or architectural) contexts, but also because it allows other authors to participate.

From the beginning, the propositions carried out by Xepa – a collective-for-studying-all-of-this – were guided by the necessity of formulating aesthetic experiences that do not welcome the brutalization of bodies. They were thought out, therefore, to engage critically with the established territories within the visual arts field. In fact, in each proposition, the collective formulates a place for action that is not neutralized by the natural institutionalization of art.

This is not another gratuitous challenge to the arts regime, or to its spectacularization. Rather, it is an understanding of the deadlock in which we find ourselves due to art's journey towards autonomy. As art establishes itself as a field of knowledge, the endless artistic propositions that constitute it are taken as objects to be dissected analytically. Consequently, categories are formulated, rigorous modes of technical description are created, and what could be a set of powerful tools for sensorial and reflexive defiance becomes a series of instruments for normative and representational operations. Therefore, the bodily experience becomes institutionalized. If not, just the opposite takes place: the violent promotion of spectacle. The happy compromise is in neither of those extremes. There is a middle ground to be built that is somewhere between monastic and pornographic.

Having said that, the aesthetic experiences proposed by Xepa are based on a particular historical and theoretical understanding of art that “strategically attempts its own ruin, dismantlement, fall, so that other possibilities can be built”, as Marcelino Peixoto writes; in order to set *what is known* in motion.

Xepa's action strategies, albeit guided by simple operating principles, contain antagonistic and paradoxical terms that complexify excessively rigorous and well-established poles. They are therefore rooted in doubt and risk, placing their actors on shifting ground. A terrain for research and self-education is cultivated by those who work. This takes place

through the confrontation of bodies, whether by making or by establishing a dialogue, and all other bodies that are present (or not) in the artistic event are invited to participate.

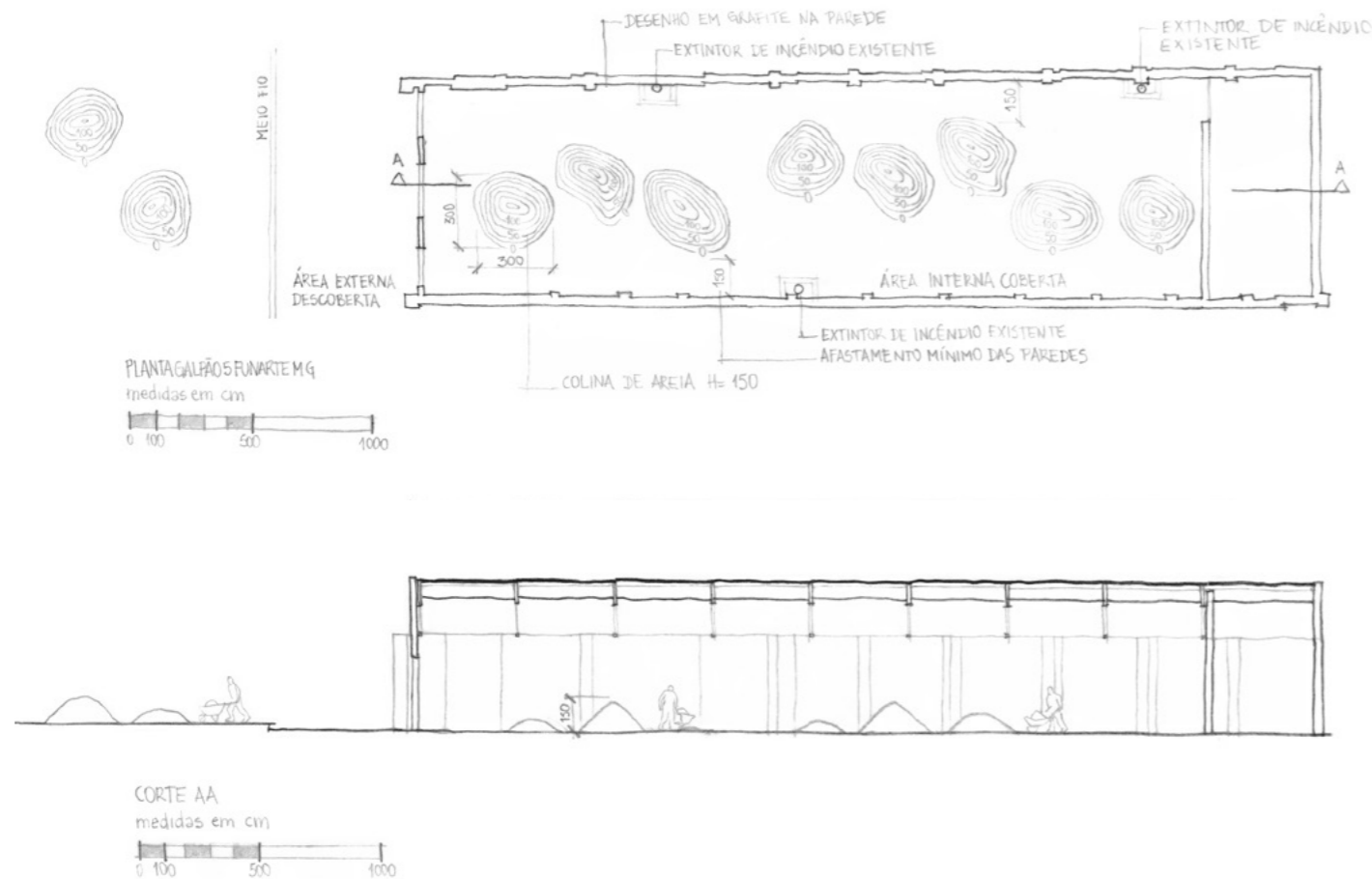
Xepa being an opportunity for research through the sharing of doubts, it is natural to identify the multiple actors who contributed to the collective, whatever their role. Xepa is available and open for conversation. Hence, it is a platform for action, which may even be taken up by other authors. In this sense, how can we name its members?

The formulation of an artistic experience, a happening, emerges from the backstage of artistic life when it is given the same care and attention to detail as that which one wants to present publicly. Therefore, the meetings with the public are quite rare. When they do happen, they aim for the respect for one another, complicity, compromise, negotiation, in order to build together in the name of the work. Through the encounter, one penetrates the point of view and place of speech of another. Each person's intellectual and sensitive contributions help formulate artistic propositions that are broader than individual desires. It is a way of acting in common, as Trovão writes, “(...) it is [from where] creation sends out its forces, and [from where] it draws its sustenance and its future”.

A site for transfer is therefore created. An event that enhances the sensitivity of the skin, and consequently provokes thought.

The image of what in chemistry is called a “germ of crystallization” clarifies what the propositions formulated by Xepa are about. It consists of an external force applied on a supersaturated solution that disturbs its stability, and which, as consequence and due to crystallization, reveals everything that was dissolved in excess.

This disturbing agent is what we could call a mediator. In the artistic field, the mediator is commonly understood as a subject between the artwork and its receiver. The difference, however, is that in the case of Xepa's propositions, what is mediated is not a subject, or the artist, but the work itself, the phenomenon itself, the aesthetic experience itself, which wounds all porous bodies which take part in it.

**PROJETO:****AÇÃO DE ERGUER COLINAS**

POR LUIS ARNALDO E MARCELINO PEIXOTO

1. TÍTULO DO PROJETO/EXPOSIÇÃO:

O projeto que apresentamos à Comissão de Seleção do PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015 é denominado *Ação de Erguer Colinas*.

2. OBJETIVOS, CARACTERÍSTICAS E IMAGENS:

O projeto *Ação de Erguer Colinas* propõe a Ocupação do Galpão 5 da Funarte MG por meio de duas ações de desenho que redefinem continuamente o espaço expositivo, ao longo de 45 dias. Tais ações consideram o corpo como instrumento de desenho, e tudo aquilo que toca e ocupa como meio para o risco. É, portanto, tendo em vista essa perspectiva que o contexto espacial, as características arquitetônicas e os dados técnicos estruturais do Galpão 5 da Funarte MG são tomados como matérias a ser tensionadas. É pressuposto que para a construção de qualquer modo de habitar há de se despendar um Trabalho dilatado no tempo, a ser inevitavelmente construído entre as exigências inerentes de um dado corpo e as limitações e imposições de um dado espaço. É apostando nesse diálogo que extraímos a principal forma da exposição. A proposta faz da galeria um canteiro em obras, tornando possível ao espectador visualizar, para além da formação da obra, o Trabalho e o Acontecimento como fatos sensíveis, palpáveis e intelectivos. Também, é pondo-se em relevo e evidência as ações ordinárias e manuais do trabalho do corpo ao buscar um lugar pra si que localizamos a destinação do Desenho.

Erguer Colinas é uma ação de desenho silenciosa, com tempo determinado pela edificação de colinas de areia que buscam o limite de ocupação em superfície da gale-

ria. Propõe-se o deslocamento de 48 m³ de areia fina para o interior do espaço expositivo. Ela estará distribuída em 8 montes, postos no pátio da Funarte MG. Seu deslocamento para construção das colinas será realizado por 3 performers. Em um trabalho contínuo, cada um preencherá seu carrinho de mão, a fim de juntos desfazerem o monte externo e conduzi-lo à galeria. *Exílio* é uma ação, também silenciosa, executada pelos mesmos performers. As imagens do espaço já alterado pela ação *Erguer Colinas* se transformarão em referências para desenhos com lápis grafite sobre as paredes brancas da galeria.

3. JUSTIFICATIVA:

O ano de 2015 marca 10 anos de atuação do coletivo Xepa (xepa.art.br e coletivoxepa.blogspot.com.br). Atuação que problematiza a relação entre a matéria, sua destruição e permanência. Tais questões estão presentes na realização de 5 trabalhos de Ação, todos tendo como matéria a construção e o desabamento de estruturas (conferir currículo em anexo). Ao pleitear a aprovação deste projeto, buscamos a possibilidade de continuidade e sistematização de tais proposições que, ao longo de 10 anos, produziram entorno de si imagens, textos críticos, relatos e experiências relevantes para o desenvolvimento da cadeia produtiva das Artes e que, no entanto, ainda não encontraram lugar de publicação. A demanda por um catálogo do projeto mostra-se oportuna para a organização e documentação de tais materiais e experiências precedentes, contextualizando o projeto *Ação de Erguer Colinas* como desdobramento de um modo de atuação recorrente do coletivo Xepa.

Tal publicação, inédita, ao agrupar esses acontecimentos, os dá corpo enquanto produção intelectual, possibilitando sua divulgação, circulação e formação de público, sendo inegável, então, sua contribuição à produção de conhecimento e à difusão de processos criativos. Esse caráter de ineditismo, acreditamos, reforça a eficácia simbólica da intervenção aqui proposta, que convoca o espaço como um componente físico e humano.

4. PLANEJAMENTO PARA REALIZAÇÃO DO PROJETO:

O coletivo Xepa tem como forma de atuação o trabalho conjunto: convidar e ser convidado para o desenvolvimento e execução de trabalhos coletivos. A ocupação *Ação de Erguer Colinas* foi concebida e será coordenada por Marcelino Peixoto (coletivo Xepa) e Luis Arnaldo (anunciodeartificio.com.br), sendo realizada também por Viviane Gandra (coletivo Xepa).

Materiais utilizados: areia, grafite, carrinho de mão, pá, tábuas de madeira, projetor e corpos.

- 1 – Deslocar monte de areia (6 m³) para o interior da galeria;
- 2 – Erguer colina;
- 3 – Desenhar com lápis grafite a colina erguida;
- 4 – Deslocar outro monte e repetir as operações 2, 3 e 4.

Colinas são estruturas mensuráveis: pequenas elevações de terreno com declive suave e com menos de 50 m de altitude. A ocupação terá início com a ação *Erguer Colinas*, momento em que a galeria se encontra vazia, contendo apenas as tábuas de madeira, os carrinhos de mão e as pás. Para auxiliar na subida do carrinho de mão sobre a areia serão utilizadas tábuas de madeira. Juntos, os performers desmontam uma mesma colina externa e a transferem gradualmente para o interior da galeria. Ao finalizar-se o erguimento de uma colina, dar-se-á sequência ao carregamento de outra colina. Cabe mencionar

que embora a realização das estruturas não seja de alto impacto para o espaço, os proponentes se responsabilizam por qualquer dano eventual resultante dessa ação. Quantificar o volume de matéria que ocupará a galeria está condicionado ao limite de carga permitido e vigente para circulação de um caminhão de areia (Veículo Urbano de Carga) em perímetro urbano. Sabe-se que, para atender a construção civil, um VUC transporta cerca de 6 m³ (8.400 kg) de areia, sem qualquer impedimento legal (desde que respeitando os horários e trajetos de circulação regulados pela BHTRANS). É, portanto, por essa razão que cada colina terá os mesmos 6 m³ de areia. Por sua vez, a quantidade de colinas a serem erguidas é condicionada à área útil da galeria, de forma a não comprometer a necessária acessibilidade, seja do público, seja dos desenhistas. Segundo dimensionamento expográfico, verifica-se que a galeria comporta 8 colinas (ver plano expográfico em anexo).

Assim, para o início da exposição 8 veículos (VUC) transportarão cada um 6 m³ de areia, a serem despejados, como habitualmente são, em montes separados – o que totalizam 8 colinas a serem transferidas pelos performers para o interior do Galpão 5. Propõe-se que tal volume ocupará parte do pátio interno da Funarte MG, localidade que, entretanto, é possível de ser negociada. Porém, de suma importância é o despejo em área visível e externa. A escolha do pátio interno da Funarte MG é feita levando-se em consideração a significativa visibilidade que tal vazio urbano tem para aqueles que circulam pelo viaduto do Floresta e pela passarela da rua Januária. Se, para um espectador à distância, o trabalho lida com uma matéria banal por meio de operações habituais da construção civil, ao aproximar-se verá que a areia, ao ser carregada para o interior da galeria, perde sua função comum, sendo evidente seu caráter representativo e a transformação de seu significado simbólico. Tanto as ações do trabalho (encher, carregar, erguer, derra-

mar) quanto a principal matéria (areia) constroem uma paisagem desértica, cujos tempos, ritmos e pensamentos põem-se em suspensão, opondo-se então ao contexto urbano ruidoso e desenfreado. À aridez do grão da areia soma-se o silêncio, a lentidão e a insistência do desenhar, conformando contraditoriamente um oásis, refúgio ou exílio, lugar habitual do Desenho.

Para a ação *Exílio*, as paredes da galeria serão continuamente desenhadas em momentos determinados (5 horas de performance por dia), conforme o período de duração da exposição e regime interno da Funarte MG. O Galpão 5, já ocupado com algumas colinas, será fotografado, resultando em imagens digitais. Durante a exposição, uma seleção daquelas imagens será projetada sobre as paredes. Para isso será necessário um projetor sobre mesa móvel que fará parte do mobiliário expográfico. Desenharemos, sobre a projeção, a lápis grafite 5H e 2B. O método de desenho empregado será o de linhas de relevo, em vista frontal, tendo como norteadores da composição os parâmetros de desenho de paisagem, onde se privilegiam a linha do horizonte e a perspectiva aérea. Cada linha reta que atravessa a forma de uma colina será guiada pelas diferentes tonalidades presentes na imagem fotográfica e sua intensidade será formada pela diferença de pressão impressa no lápis ao longo de seu trajeto. Formar-se-ão, assim, não só a construção do volume da colina, mas também a irregularidade e porosidade de sua superfície. Tal ação coloca o desenhista em gestos mínimos, atento às diferentes tonalidades e seu controle no traço, aparentando ao espectador não tanto um sujeito que risca, mas mais um observador imóvel da colina. Ao final de cada seção de trabalho (5 horas) permanece no espaço a imagem projetada bem como o desenho realizado. As atividades dos performers serão alternadas entre a construção e deslocamento diário de areia (*Erguer Colinas*) e a execução de desenhos do lugar (*Exílio*), acompanhados sempre por uma pauta de silêncio.

Sem distanciamento entre feitura e apreciação do trabalho, o desenho passa a ser linguagem significativa em todas as etapas, porque é entendido como Ações que pressupõem um dado corpo, durante um período, revelando o que pode um espaço. É o fazer ordinário do desenho – demorado, estendido, silencioso – que, ao exigir um corpo em diálogo com o tempo, acaba por impregnar seu próprio entorno e transformá-lo. Dizemos de um desenho do lugar, figurado pelos modos de uso do espaço.

Ao se propor trabalhar com a lógica do Acontecimento, revendo historicamente as proposições de Allan Kaprow, que envolvem na Ação as categorias da Performance, do Desenho e da Instalação, o projeto *Ação de Erguer Colinas* contribui, de forma relevante, para o alargamento dos processos criativos. Ainda, ao incluir o saber arquitetônico em interface com a Arte, estimula a multiplicidade e a diversidade de linguagens e tendências da arte contemporânea brasileira. Pelos diversos atores que constroem o projeto, fomenta também a cadeia produtiva em Artes Visuais, privilegiando um grande número de participantes ao longo do período expositivo e possibilitando, pelo contato diário, a formação de público. Em sintonia com os propósitos deste edital, o projeto *Ação de Erguer Colinas* tem como objetivos estimular a reflexão e a experiência artística; promover e difundir a produção artística e o intercâmbio de ideias no campo das Artes Visuais; promover a democratização inclusiva da Arte ao garantir a acessibilidade à exposição; contribuir com a memória cultural brasileira, contemplando tema relevante da sociedade contemporânea (o trabalho, o canteiro de obra), aproximando a Arte dos fazeres cotidianos; além do compromisso com a formação de público, seja por meio da exposição, das atividades guiadas por ações educativas, seja pela publicação do catálogo.



PROJECT:

ACTION FOR ERECTING HILLS

BY LUIS ARNALDO AND MARCELINO PEIXOTO

1. TITLE OF THE PROJECT/EXHIBITION:

The project presented to FUNARTE CONTEMPORARY ART PRIZE 2015 Selection Committee is called *Action for erecting hills*.

2. OBJECTIVES, CHARACTERISTICS AND IMAGES:

The project *Action for erecting hills* proposes the occupation of Warehouse 5 at Funarte MG through two drawing actions that will redefine continually the exhibition space over 45 days. Such actions consider the body as instrument of drawing, and everything that it touches and occupies as means to scratch. That is why the spatial context, the architectural characteristics and the structural technical information of the Warehouse 5 of Funarte MG are taken as materials to tighten up. It is assumed that for the construction of any mode of dwelling, one will have to perform a work extended in time to be inevitably constructed between the inherent requirements of a specific body, besides the limitations and impositions of a determined space. Because we are confident of that dialogue, we have extracted the main form of the exhibition. The proposal turns the gallery into a construction site, making it possible for the spectator to visualize – beyond to the formation of the work – labor and happening as sensitive, palpable and intellectual facts. Also, it is emphasizing and proving the ordinary and manual actions of the body's toil when searching a place for itself that we locate the purpose of any drawing.

Erecting hills is a silent drawing action with time determined by the construction of sand hills seeking the surface occupancy limit of the gallery. We propose the

transport of 48 m³ of fine sand into the interior of the exhibition space. It will be distributed in 8 hills, placed in the courtyard of Funarte MG. This action for construction of hills will be realized by 3 performers. Through a continuous work, each one will fill his wheelbarrow in order to undo the outer mount and lead it to the gallery. *Exile* is another drawing action, also a silent one, performed by the same artists, in which images of the space, already changed by the action named *Erecting hills*, become references to graphite drawings on the white walls of the gallery.

3. JUSTIFICATION:

The year 2015 marks the 10th anniversary of the collective Xepa, whose action strategies problematizes the relation of matter, its destruction and permanence. That issue was presented in the realization of five actions, all having as subject the construction and collapse of structures (check curriculum attached). When we run for the approval of this project, we are committing to the possibility of continuity and systematization of such propositions that, over the course of 10 years, have produced images, critical texts, reports and experiences about themselves that are relevant to the development of the productive chain of arts. However, we have not found a place for publication of them yet. The demand for a catalog of the project shows itself as a timely platform for the organization and documentation of such previous materials and experiences, contextualizing the project *Action for erecting hills* as an unfolding of a recurrent mode of Xepa's activity.

Such publication, unedited, when grouping those events, gives them a body as an intellectual production, enabling its dissemination, circulation and formation of public. Its contribution to the production of knowledge and the diffusion of creative processes is undeniable. We believe this novelty reinforces the symbolic effectiveness of the intervention proposed here, which summons space as a physical and human component.

4. PLANNING FOR PROJECT REALIZATION:

The collective Xepa has as form of action to work together: invite and be invited to the development and implementation of collective works. The occupation *Action for erecting hills* was conceived and will be coordinated by Marcelino Peixoto (Xepa) and Luis Arnaldo (anunciodeartificio.com.br), and also performed by Viviane Gandra (Xepa).

Materials: sand, graphite, wheelbarrow, shovel, wooden boards, projector and bodies.

- 1 – To move a pile of sand (6 m³) into the gallery;
- 2 – To erect hill;
- 3 – To draw with graphite pencil the erected hill;
- 4 – To move another stack and repeat operations 2, 3 and 4.

Hills are measurable structures: small elevations of terrain with gentle slope, and with less than 50 m of altitude. The occupation will begin with the action *Erecting hills*, when the gallery is empty, containing only wooden boards, wheelbarrow and shovels. Wooden boards will be used to help when raising the wheelbarrow on the sand. Together, the performers will dismantle the same outer hill, and gradually transfer it into the gallery. Once an entire mount of sand is transported to the inner space of the gallery, the performers start the loading of another one. It is worth mentioning that although the realization of the structures is not of high

impact for the space, the proponents are responsible for any eventual damage resulting from this action.

The quantity of matter that will occupy the gallery is conditioned to the limit of load allowed and valid for the circulation of a sand truck (Urban Vehicle of Loading) in urban perimeter. It is known that, in order to meet the civil construction, a VUC transports about 6 m³ (8,400 kg) of sand, without any legal impediment (respecting the schedules and circulation routes regulated by BHTrans). That is why each hill will have the same 6 m³ of sand. The amount of hills to be erected is conditioned to the useful area of the gallery, so as not to compromise the necessary accessibility, either the public's or the performers'. According to the scale of gallery, it is possible to see that it contains 8 hills (see exhibition design plan attached).

Thus, for the beginning of the exhibition, 8 vehicles (VUC) will carry 6 m³ of sand each, to be dumped, as they usually are, into separate hills – making 8 hills to be transferred by the performers to the interior of Warehouse 5. Such volume will occupy part of the internal courtyard of Funarte MG, a place that, meanwhile, is possible to negotiate. However, it is quite important that the dump is visible and located in an external area. The choice of the internal patio of Funarte MG was made taking into account the significant visibility that such urban emptiness has for those who circulate on Floresta viaduct and the overpass in Januária street.

If, for a spectator at a distance, the work deals with a banal matter by means of usual operations of civil construction, when approaching will see that the sand, when carried into the gallery, loses its common function, becoming evident its representative character and its symbolic meaning transformation. Both actions of work (fill, carry, raise, spill) and the main matter (sand) construct a desert landscape, whose times, rhythms and thoughts are in suspension, opposing then to the noisy

and unrestrained urban context. To the aridity of the sand grain is added silence, slowness and insistence of drawing, combining, contradictorily, an oasis, refuge or exile, habitual place of drawing.

For the action *Exile* the walls of the gallery will be continuously drawn at specified times (5 hours performance per day), according to the duration of the exhibition and the internal regime of Funarte MG. Warehouse 5, occupied with some hills, will be photographed, resulting in digital images. During the exhibition, a selection of those images will be projected on the walls. For this, we will need a projector on a movable table that will make part of the exhibition furniture. We will draw, on the projection, using graphite pencil 5H and 2B. The method of drawing consists of relief lines, in frontal view, having the parameters of drawing of landscape as guides for composition, which emphasize horizon line and aerial perspective. Each straight line that crosses the shape of a hill will be guided by the different shades present in the photographic image, its intensity will be formed by the pressure printed on the pencil along its path. Thus it will be formed not only the construction of the hill volume, but also the irregularity and porosity of its surface. This action places the drawer in minimal gestures, attentive to different tonalities and their control in the stroke, appearing to the spectator not so much a subject that scratches, but a still observer of the hill. At the end of each work section (5 hours) the projected image remains in the space as well as the drawing done. The performers' activities will be alternated between construction and daily displacement of sand (*Erecting hills*) and execution of drawings of the place (*Exile*), always followed by a pattern of silence.

Without distancing the making from the contemplation of the work, the drawing becomes a meaningful language at all stages, because it is understood as actions that presuppose a given body, during a period,

revealing a space. It is the ordinary doing of drawing: slow, extended, silent, which, by demanding a body in dialogue with time, eventually impregnates its own surroundings, then transforming it. It comes from this statement that we reach a drawing of a very place, made up by the ways of using the space.

In proposing to work with the logic of happening, and historically reviewing Allan Kapprow's propositions, which involve the categories of performance, drawing, and installation through the notion of action, the project *Action for erecting hills* contributes, in a relevant way, to the widening of creative processes. Also, including architectural knowledge in interface with art stimulates the multiplicity and diversity of languages and trends of contemporary Brazilian art. Through the various actors who construct the project, it also promotes a production chain in visual arts, privileging numerous participants throughout the exhibition period and making possible, in daily contact, the formation of public.

Aligned to the purposes of this call notice, the project *Action for erecting hills* aims to stimulate reflection and artistic experience; to promote and disseminate artistic production and the exchange of ideas in the field of visual arts; to promote the inclusive democratization of art by guaranteeing accessibility to the exhibition; to contribute to the Brazilian cultural memory, contemplating the relevant theme of contemporary society (labor, the construction site), bringing art closer to daily activities; whether through the exhibition, activities guided by educational actions, or by the publication of the catalog.



LUIS ARNALDO, MARCELINO PEIXOTO

É pressuposto que para a construção de qualquer modo de habitar há de se despendar um trabalho dilatado no tempo, a ser construído inevitavelmente entre as exigências inerentes de um dado corpo e as imposições de um dado espaço. Sendo assim, habitar torna-se consequência do esforço de *ocupar-se de algo*: uma reivindicação, um lugar para si. É apostando neste diálogo [trabalho + tempo = lugar], e tomando o termo *ocupação* como proposição avessa à *instalação*, que extraímos a principal forma da exposição.

Os atos visíveis aqui, ou a dinâmica de construção desse lugar, se alternam entre a saturação e o refreamento, mas ambos – e embora de naturezas distintas – são guiados pelo esforço. *Erguer colinas* [braços e pernas] é uma ação silenciosa de desenhar, com tempo determinado pela edificação de colinas. Propomos o carregamento de 80 m³ de areia do pátio da Funarte MG ao interior do espaço expositivo.

Colinas são, por definição, estruturas mensuráveis: pequenas elevações de terreno com declive suave e com menos de 50 metros de altitude. Entretanto, a menção ao termo não se refere à definição geográfica. Em terreno onde cabe a representação, colina é também um termo metafórico. É um modo de mensurar a força e potência de construção do mundo que habitamos.

Em *Exílio* [mãos e pés], nome da ação seguinte, à medida que o espaço é redesenhado pela lida com a areia, imagens das colinas se transformam em referências para desenhos com lápis grafite sobre as paredes brancas do Galpão 5.

A um observador externo, a imagem que lhe acomete talvez possa parecer a de sujeitos inertes e imóveis diante da paisagem. Ledo engano. A aparência de lentidão esconde o trabalho invisível do pensamento. Assim como se procede no interior de um ateliê.

Por meio de ambas ações elaboramos no espaço um ambiente construído como marca de um acontecido; um desenho instável, em andamento, e que se atualiza a todo tempo, na resiliência e insistência para habitar.

Equiparar o artista ao trabalhador braçal é reposicionar seus papéis dentro da estrutura institucional da arte, a qual consolidou-se, ontologicamente, pelo apagamento do vestígio de qualquer trabalho manual enquanto condição necessária para a emancipação da pintura, da escultura e da arquitetura ao regime das artes livres. Se ao labor que todo artista opera coube ser negado para que surgisse o artista liberal, reestabelecer a relação com o trabalho nos parece urgente. Porque é mesmo que as marcas deixadas pelas mãos que operam são ainda hoje vistas com olhares suspeitos? Qual seria o demérito em *fazer*?

Pensar o artista como trabalhador, ou vice-versa, é dirigir a atenção para um saber do corpo que logra elaborar pensamentos apenas por estar em confronto com a matéria. Ou seja, sublinha a arte também enquanto atividade prática, e o artista necessariamente enquanto profissional.

Cabe pensarmos então que ocupamos uma posição epistemológica particular na qual não deveria haver distinção hierárquica entre o saber manual e o saber mental; na qual se permite borrar a fratura entre esses dois polos, à revelia do que temos como estrutura social e trabalhista.

Sendo artistas, e de forma ainda mais circunscrita, pesquisadores do desenho, trabalhamos com as mãos, em silêncio e lentidão, seja para folhear um livro, seja para rasurar uma parede; agimos a serviço do mundo com o *fazer* tanto quanto com o *pensar*. Do grão de areia ao pó do grafite. Sobretudo porque, em tempos áridos e incertos, reservar-se [exilar-se] é também um modo necessário para a atuação; para que possamos erguer colinas.

Associar artistas e trabalhadores é ao menos estabelecer uma necessidade de aprendizado mútuo. E é, por fim, convocar o papel social e político de seus ofícios: agentes em franco enfrentamento, insistência e resistência, com potência para construção e, portanto, para transformação. Evoca-se, então, a eficácia de ambos na formação do ambiente construído.

TEXTO PUBLICADO NO FOLDER IMPRESSO DISPONÍVEL NA OCASIÃO DA OCUPAÇÃO
AÇÃO PARA ERGUER COLINAS, REALIZADA NO GALPÃO 5 DA FUNARTE – MG.

LUIS ARNALDO, MARCELINO PEIXOTO

It is assumed that for the construction of any kind of dwelling, one has to labor over an extended period of time. This labor is carried out in an inevitable negotiation between the requirements of a certain body and the impositions of a given space. Thus, dwelling becomes a consequence of the effort of *occupying oneself* with something: a demand, a place to dwell in. We came up with the main form of the exhibition by exploring this dialogue [work + time = place], and taking up the term *occupation* as a procedure opposite to *installation*.

Here, the visible acts, or the building dynamic, alternates between saturation and restraint, but both – although with different natures – are guided by effort. *Erecting hills* [arms and legs] is a silent action of drawing whose duration is determined by the building of hills. We set out to carry 80 m³ of sand from the courtyard at Funarte Minas Gerais into the exhibition space.

Hills [colinas] are, by definition, measurable structures: small elevations of the ground with gentle slopes and less than 50 meters tall. Here, however, the term does not refer to the geographical definition. In the realm of representation, “hill” is also a metaphorical term. It is a way of measuring the strength and potency of building the world we dwell in.

In *Exile* [hands and feet], the following action, images of the hills become references for drawings with graphite on the white walls of Warehouse 5, while the space is recreated by working with the sand.

To an external observer, the image may mistakenly suggest inert and immobile subjects facing the landscape. Actually, the appearance of slowness disguises the invisible work of thought. Just like one acts inside an art studio.

Through both actions, we create an environment that is built as the vestige of an action; an unstable drawing, in progress, which is updated at all times, in the resilience and insistence of dwelling.

Considering artists and workmen as equals means reclaiming their roles within the institutional structure of art, which has been consolidated, ontologically, by erasing the traces of manual labor. This was viewed as a necessary condition for the emancipation of painting, sculpture and architecture within a liberated arts system.

If the labor that every artist does has been denied for the emergence of the liberal artist, reestablishing the relationship with labor seems urgent. Why do the traces left by the hands that operate are still looked down upon? What is the shame in *making*?

To think of artists as workers, or vice versa, means paying attention to a body's knowledge, one that can elaborate thoughts simply because it grapples with matter. In other words, it also emphasizes art as a practical activity, and the artist necessarily as a professional.

It should be considered that we claim a particular epistemological position in which there should be no hierarchical distinction between manual and intellectual knowledge; in which it is possible to undo the disconnection between these two poles, independently of social and work structures.

Being artists, and, more specifically, researchers of drawing, we work with our hands, in silence and slowly, whether to shuffle through a book or to obliterate a wall; we operate by *making* as much as by *thinking*. From a grain of sand to the dust of graphite. Especially because, during these dry, uncertain times, retreating oneself [exile] is also a necessary form of action; so that we might erect hills.

Associating artists and workmen means, at the very least, recognizing a need for mutual learning. And it means, ultimately, reclaiming the social and political role of their work: agents in plain confrontation, insistence and resistance, fit for construction and, therefore, for transformation. Thus, the effectiveness of both artist and workman in the creation of the built environment is highlighted.

TEXT PUBLISHED ON THE PRINTED FOLDER AVAILABLE DURING THE OCCUPATION
ACTION FOR ERECTING HILLS, CARRIED OUT AT WAREHOUSE 5 AT FUNARTE – MG.



FABÍOLA TASCA

*Modificação da matéria e modificação do espírito
em uma interação entre o pensamento e a mão prolongada.*

Victor Grippo

O coletivo Xepa vem erguendo estruturas destinadas à impermanência ao longo de mais de 10 anos de atuação, por meio de um exercício persistente de problematização da relação entre a matéria, sua destruição e permanência: *Linha de força* (2006), *El precio de los ladrillos no se pelea* (2007), *Edificação e queda dos corpos* (2008), *Edificação* (2009), *Derrama* (2015), *Ação de desenhar o que resta* (2015). Tais trabalhos se inscrevem numa tradição de crítica da arte contemporânea à noção mesma de obra compreendida enquanto uma realidade finita e perdurável. São acontecimentos instáveis e efêmeros que querem compartilhar da vida, propondo-se como interpelações àqueles que deles são testemunhas e assim afirmando a ambição de índole política da arte contemporânea de promover transformações subjetivas.

Nesses projetos/trabalhos os artistas, em colaboração com convidados, lidaram com materiais próprios da construção civil em atividades de construção e desabamento, afirmando tais ações desde o território do desenho. *Ação para erguer colinas* reúne o coletivo Xepa e Luis Arnaldo em um trabalho que busca perseguir questões anunciadas com *Ação de desenhar o que resta*, realizada pelos artistas na Galeria GTO do Sesc Palladium, em Belo Horizonte. Em ambos os trabalhos, e também no projeto *Pequenas Audições*¹, o ato de desenhar é o agenciador de visibilidades e legibilidades. Em *Ação para erguer colinas* ele é compreendido de maneira ampliada, envolvendo tanto o manejo do lápis grafite sobre a parede, quanto aquelas atividades habituais do trabalho na construção civil: encher de areia o carrinho de mão, carregar e despejar essa matéria granulosa. É porque ao Desenho cabe um saber/fazer próprio da estruturação de espacialidades que tais ações de ordenação do espaço são assumidas como ato de desenhar.

Assim, *Ação para erguer colinas* ocupa o Galpão 5 da Funarte MG por meio de duas ações complementares: *Erguer colinas* (deslocar a areia do espaço externo para o espaço interno) e *Exílio*

¹ *Pequenas Audições* é um projeto de Luis Arnaldo e Marcelino Peixoto que aproxima o ato de desenhar da escuta do desenho. Em sessões endereçadas a um pequeno grupo de ouvintes, os artistas desenham sobre imagens projetadas em papéis afixados na parede. Aos lápis são acoplados microfones que amplificam a sonoridade resultante do atrito entre grafite e papel. Os convidados respondem às audições com textos, nos quais elaboram a singular experiência de ouvir Desenho. Disponível em: pequenasaudicoes.wordpress.com

(desenhar sobre as paredes). Elas redefinem continuamente o espaço expositivo ao longo de 45 dias. Um volume considerável de areia (80 m³ ou 112 toneladas) é inicialmente endereçado ao local. A areia é depositada no pátio interno – de maneira que a ação possa ser percebida por aqueles que circulam pelo viaduto da Floresta e pela passarela da Rua Januária –, marcando a abertura da exposição. Do lado de dentro do galpão encontram-se tábuas de madeira, carrinhos de mão e pás, compreendidas simultaneamente como ferramentas de trabalho e desenho. O coletivo Xepa e Luis Arnaldo dão início ao processo de deslocamento de um monte de areia para o interior do galpão e assim sucessivamente vão povoando o espaço expositivo com colinas², compondo uma paisagem desértica e silenciosa. O procedimento revela uma economia plástica e poética.

O Galpão 5 vai sendo também habitado por imagens fotográficas das colinas projetadas sobre as paredes. Sobre tais projeções os artistas traçam os vestígios dessas imagens, afirmando o desenho como índice e memória de um acontecido. Assim, ao visitarmos a exposição, podemos encontrar a presença da areia, das colinas, das imagens projetadas, dos desenhos sendo realizados sobre essas projeções, dos corpos em trabalho. Cada um desses elementos nos coloca frente ao processo de ocupação do espaço que revela um diálogo insistente com o tempo. Diante desse encontro, somos convidados a acolher um estado de refreamento nomeado pelos artistas como *Exílio*. Um estado de lentidão e silêncio que os próprios artistas visitam na execução morosa pela qual imprimem ao traço diferentes tonalidades, conforme a pressão que exercem no trajeto do lápis. Dessa maneira, ao arquitetar um espaço de ação e ao mesmo tempo reivindicar um estado de concentração e quietude, *Ação para erguer colinas* busca equacionar certa relação entre atividade e suspensão.

O projeto também procura se posicionar criticamente em relação às linguagens hegemônicas da arte contemporânea: “instalação” e “performance”, optando pelo termo “ocupação”. Allan Kaprow, uma referência decisiva no experimentalismo dos anos 60, escrevendo em 1991, reprova a instalação pelo que nomeia como um caráter cenográfico, comparando-a ao *happening* e advogando em favor do segundo. Criticando o que compreende como um caráter intelectual da instalação, afirma seu interesse contrário por uma experiência que se propõe enquanto pensamento incorporado. “A instalação é para o *environment* como a *performance* é para o *happening*: formas atrasadas (*retardataries*) de protótipos radicais.”³

² “Colinas são, por definição, estruturas mensuráveis: pequenas elevações de terreno com declive suave e com menos de 50 metros de altitude. Entretanto, a menção ao termo não se refere à definição geográfica. Em terreno onde cabe a representação, colina é também um termo metafórico. É um modo de mensurar a força e potência de construção do mundo que habitamos.” Excerto do texto *Areia e Grafite*, publicado no Blog do projeto. Disponível em erguercolinas.wordpress.com e também no folder da exposição.

³ KAPROW apud HUCHET. Cf. HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luis; FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006. p.17-45.

Parece-me elucidativo que os artistas proponham outro termo para se referirem a *Ação para erguer colinas*, o que sinaliza um esforço de distanciamento crítico e elaboração conceitual. Não estamos nos movendo no território das vanguardas, mas, tampouco interessa acolher de maneira incontestada designações estabelecidas. O termo “ocupação” guarda sentidos promissores, uma vez que diz respeito a tomar posse de algo ou de algum lugar, ao mesmo tempo em que se refere à atividade na qual se trabalha – ocupação profissional. É um termo com implicações políticas, uma vez que manifestações sociais apoderam-se de espaços públicos, escolas, praças, etc. com o objetivo de contestar a ordem instituída.

Desde meados do século XX que a arte contemporânea vem exacerbando uma questão que está na origem da constituição do artista liberal.⁴ Trata-se da instituição de uma separação entre concepção e execução da obra de arte que, na atualidade, se apresenta como uma realidade prenhe. Jacques Rancière discute esse ponto, afirmando que na arte contemporânea a ideia “retira-se em sobrevôo (*sic*) em relação ao trabalho de sua realização”.⁵ O filósofo acrescenta que a independência que a obra assume da elaboração de uma matéria particular suprime justamente o trabalho pelo qual uma personalidade se alterava numa materialidade.

Os desenhos de parede de Sol Lewitt [*Wall Drawings*] – cujo 1º deles foi feito em 1968 – são uma referência significativa aqui tanto pelo modo como se relacionam com o espaço construído, como pela maneira como propõem o fazer artístico. O trabalho de Lewitt⁶ enfatiza o projeto em detrimento da realização, na medida em que o artista se apresenta mais como um pensador e criador de ideias do que alguém envolvido na fatura da obra – que é delegada a terceiros. *Ação para erguer colinas* opera uma inflexão nesse argumento ao trazer para o centro do debate o *labor* envolvido no ato de desenhar.

O compromisso com esse labor nos permite recordar Mierle Laderman Ukeles, pela sua compreensão do fazer artístico em estreita conexão com as atividades ordinárias de manutenção da vida, bem como as *Date Paintings*, de On Kawara, em função do empenho diário na reiteração da prática artística. Assim, o propósito de sustentar o ato de desenhar durante os 45 dias do

4 Em “Artes Plásticas e Trabalho Livre”, Sérgio Ferro sistematiza, no registro da fatura da obra, três respostas das artes plásticas ao desejo de ascensão social dos artistas na passagem do Pré-Renascimento ao Renascimento: o virtuosismo, a denegação ou “liso” e a *sprezzatura* e o *non finito*. Albrecht Dürer, Leonardo Da Vinci e Michelangelo são figuras paradigmáticas na argumentação do autor, uma vez que marcam a passagem do artesão ao artista, por meio da sofisticação do gesto produtivo, da denegação desse gesto e da negação determinada de práticas artesanais, respectivamente. Cf. FERRO, Sérgio. *Artes Plásticas e Trabalho Livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

5 RANCIÈRE, Jacques. Autor Morto ou Artista Vivo Demais? *Folha de São Paulo*. 06 de abril de 2003. Caderno Mais.

6 “Todo o planejamento e decisões são tomadas a priori e a execução da obra torna-se um assunto superficial. A ideia (*sic*) torna-se a máquina que faz a arte.” LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006. p. 176-181.

projeto revela um vínculo específico entre desenhar e trabalhar, vínculo reforçado pela participação de outros atores sociais no processo de ocupação espaço-temporal. Talvez por isso entre *Ação de desenhar o que resta* e *Ação para erguer colinas* o verbo “desenhar” tenha cedido lugar para o verbo “erguer”, marcando assim a intenção de avizinhar as atividades de artistas desenhistas e as de profissionais da construção civil.

Ajudantes de obras são requisitados em uma convocação pública para a ocupação de vagas de emprego, destinadas ao cuidado da areia que permitirá manter a forma das colinas que serão deslocadas para o interior do Galpão 5. Essa convocação é realizada durante o período expositivo, estando, portanto, por ele enquadrada. A situação não é endereçada a um público – dela participam apenas os trabalhadores e os contratantes –, todavia, pretende-se dar a ver algo com essa contratação. A questão da remuneração, tão cara às manobras de Santiago Sierra, é também elemento formal em *Ação para erguer colinas*. Mas, enquanto Sierra procura reiterar assimetrias constitutivas das sociedades capitalistas, assumindo o lugar do patrão, Xepa e Luis Arnaldo estabelecem como igual a remuneração da hora de trabalho dos ajudantes de obras e a dos artistas, o que marca o desejo de uma correspondência entre tais posições sociais e competências, reitera a compreensão de afinidades constitutivas entre o trabalho do desenho e o trabalho da construção, assinala que os trabalhadores, cada qual em seu nicho de atuação, desenvolvem uma inteligência artesanal na lida com matérias, materiais e protocolos de trabalho.⁷

Todavia essa equiparação não negligencia a consciência de que ao artista cabe a prerrogativa de participar do mundo do trabalho manual e do mundo do trabalho intelectual ao mesmo tempo. Em *A partilha do sensível*,⁸ Jacques Rancière elabora tal conceito a partir do pensamento platônico, que postula caberem aos indivíduos participações distintas em relação à experiência comum, designadas em função dos lugares que ocupam na sociedade e das atribuições que cabem a tais lugares, e argumenta que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.⁹ Para Rancière a arte é política justamente porque propõe outras diagramações para o sensível, recortes de espaços e tempos, formas de estar juntos ou separados. No contexto dessa reflexão, trata-se de perceber a arte como modo de aparição do Trabalho.

Em *Ação para erguer colinas* o trabalho do desenho aparece então enquanto vetor que conecta um conjunto de esforços para além da ação no Galpão 5. Entre eles cabe mencionar o engajamento dos artistas com a produção do projeto, assumindo para si a tarefa de agenciá-lo. Elaborando

7 Luis Arnaldo em correspondência trocada com Fabiela Tasca a propósito do projeto *Ação para erguer colinas*.

8 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

9 RANCIÈRE, 2005, p. 17.

contratos, negociando diretamente com a instituição, desempenhando atribuições que tanto antecedem quanto ultrapassam o que se dá a ver no espaço expositivo, os artistas tomam uma posição relativa ao modo de funcionamento da cadeia produtiva das artes. Gostaria de propor aqui que percebêssemos esse exercício profissional não apenas como bastidor do trabalho, mas dizendo respeito às ações de ocupação que se quer evidenciar.

O esforço de imaginar outros públicos constitui outro ponto no itinerário percorrido pelo projeto. O crítico e curador Simon Sheik nomeia como “produção de público” as táticas de trabalhos de arte e de exposições de arte em imaginar um público intervindo no modo do endereçamento. “[...] é o modo de endereçamento que produz o público, e se alguém tenta imaginar diferentes públicos, diferentes relações que sejam desconhecidas, deve (re)considerar o modo de endereçamento ou, se preferir, os formatos das exposições de arte”. É nesse sentido que podemos apreender o plano de divulgação da exposição que compreende um ativismo gráfico com a presença de lambe-lambes em locais de ocupações urbanas.

Também nem toda a areia destinada ao pátio da FUNARTE MG será deslocada para o interior do espaço expositivo e a areia excedente será doada aos interessados, num gesto que investe na abertura para a possibilidade de outros desenhos. Para isso são espalhados pela cidade cartazes informando o inusitado da doação de areia e oferecendo um número de telefone. Esse expediente configura uma interpelação de outros públicos, o acolhimento de interesses extra-artísticos enquanto eventuais portas de entrada para o trabalho.

Revisitamos assim algo daquela motivação vanguardista de propor arte e vida em franco enfrentamento. Mas não se trata de postular a dissolução dessas fronteiras. Se as propostas radicais de Allan Kaprow buscavam evadir as instituições da arte e conseqüentemente recusar o papel do artista enquanto um profissional, trata-se antes de trabalhar a partir da consciência de si enquanto agentes do campo da arte. Trata-se de um desejo persistente de *ocupar* o espaço construído, fazendo dele lugar de um acontecimento, convidando o outro para uma experiência possivelmente transformadora, uma vez que orientada para a percepção da potência de construção do mundo que habitamos.

FABÍOLA TASCA

Modification of matter and modification of spirit in an interaction between thought and the extended hand.

Victor Grippo

Xepa collective has been building structures designed for impermanence over more than 10 years of activity, through a persistent exercise that discusses the relationship between matter, its destruction and permanence: *Strength Line* (2006), *The price of bricks is not up for discussion* (2007), *Building and falling bodies* (2008), *Building* (2009), *Pouring* (2015), *Action of drawing what remains* (2015). Those works are part of a tradition of criticism in contemporary art of the notion of art as a finite and lasting reality. They are unstable and ephemeral events that wish to be part of daily life, presenting themselves as an interpellation to their witnesses, and thus affirming the political ambition of contemporary art of promoting subjective transformations.

In these projects/works, the artists, along with the guests, deal with construction materials to create activities of building and collapsing, placing these actions in the territory of drawing. *Action for erecting hills* brings together collective Xepa and Luis Arnaldo in a work that seeks to examine issues that have already been pointed out in *Action of drawing what remains*, carried out by the artists at the GTO Gallery at Sesc Palladium in Belo Horizonte. In both works, and also in the project *Small Auditions*¹, the act of drawing is the agent of visibilities and legibilities. In *Action for erecting hills*, this notion is large, involving both the handling of the graphite pencil on the wall and the usual activities of construction work: filling the wheelbarrow with sand, loading and pouring the granular material. It is because there is a specific know-how in Drawing concerning the structuring of spatialities that it is possible to understand such actions of spatial organization as a drawing.

Therefore, *Action for erecting hills* occupies Warehouse 5 at Funarte MG with two complementary actions: *Erecting hills* (moving sand from the outside to the inside) and *Exile* (drawing on the walls). They continually redefine the exhibition space during 45 days. A substantial volume

¹ *Small Auditions* is a project created by Luis Arnaldo and Marcelino Peixoto that brings together the act of drawing and the listening of drawing. In presentations to a small group of listeners, the artists draw projected images on papers on the wall. Microphones are attached to pencils in order to amplify the sound that comes from the friction between graphite and paper. The guests respond to the auditions with texts, in which they describe the singular experience of listening to Drawing. Available at: pequenasaudicoes.wordpress.com

of sand (80 m³ or 112 tons) is initially brought to the site and the sand is stored in the courtyard – so that those who walk on the Floresta overpass and the walkway in Januária Street can see the action – making the opening of the exhibition visible. Inside the warehouse are wooden planks, wheelbarrows and shovels, which are simultaneously understood as working and drawing tools. Xepa collective and Luis Arnaldo start bringing a pile of sand into the warehouse and so successively they occupy the exhibition space with hills², creating a deserted and silent landscape. The procedure shows a plastic and poetic restraint.

In Warehouse 5 there are also photographs of the hills projected onto the walls. On these projections, the artists map out the lines of those images, taking up drawing as the index and memory of an event. When we visit the exhibition, we find the sand, the hills, the projected images, the drawings being made and the bodies at work. Each of those elements shows us the process of occupation of that space, revealing an insistent dialogue with time. Before that encounter, we are invited to a state of restraint named by the artists as *Exile*. A state of slowness and silence that the artists themselves embrace while slowly etching the different shades created through the pressure on the pencil. Therefore, while designing a space for action and at the same time claiming a state of concentration and stillness, *Action for erecting hills* seeks to balance out a certain relationship between activity and pause.

The project also seeks to position itself critically in relation to the hegemonic languages of contemporary art: “installation” and “performance” — it chooses “occupation” instead. Allan Kaprow, an important reference in experimentalism in the 1960s, wrote in 1991 that he disapproved of installation for its scenographic character, and compared it to a happening, but he recommended the latter. He criticized what he understands as the installation’s intellectual character, showing that he is not interested in an experience that affirms itself as an incorporated thought. “An installation is in relation to an *environment* what a *performance* is to a *happening: retardatories of radical prototypes*”.³

It seems enlightening to me that the artists propose another term to refer to *Action for erecting hills*, which demonstrates an effort of critical detachment and conceptual elaboration. We are not in the realm of the avant-garde but, at the same time, it is uninteresting to accept established designations without questioning. The term “occupation” holds promising meanings, since it

2 Hills [colinas] are, by definition, measurable structures: small elevations of the ground with gentle slopes and less than 50 meters tall. Here, however, the term does not refer to the geographical definition. In the realm of representation, “hill” is also a metaphorical term. It is a way of measuring the strength and potency of building the world we dwell in. Excerpt from the text *Sand and Graphite* published on the blog of the project. Available at erguercolinas.wordpress.com and also in the exhibition flyer.

3 KAPROW *apud* HUCHET. Cf. HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luis; FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006. p.17-45.

concerns taking possession of something or some place, and simultaneously refers to the activity in which one works – a professional occupation. It is a term with political implications, referring to social demonstrations that take hold of public spaces, schools, squares, etc., which aim to challenge the established order.

Since the mid-twentieth century, contemporary art has intensified an issue found at the origin of the liberal artist’s constitution.⁴ It consists of the separation between the conception and execution of the artwork, which, today, presents itself as a dominant reality. Jacques Rancière discusses it, and states that in contemporary art the idea “withdraws in a flight over the work of its realization”.⁵ The philosopher adds that the independence that an artwork assumes from the work with a particular material suppresses precisely the work through which a personality is transformed into a materiality.

Sol Lewitt’s *Wall Drawings* – the first one was made in 1968 – are significant here due to the way they relate to the built space and the way they frame art making. Lewitt’s work⁶ emphasizes the project instead of its achievement, since the artist presents himself as a thinker that is not involved in the making of the work – charging other people with it. *Action for erecting hills* deflects that argument while discussing the *labor* involved in the act of drawing.

The commitment to labor reminds us of Mierle Laderman Ukeles due to the understanding of art making in close connection with ordinary life-sustaining activities, as well as On Kawara and the *Date Paintings*, which reveal a daily commitment in repeating the artistic practice. Therefore, the project’s purpose of maintaining the action of drawing for 45 days demonstrates a specific link between drawing and working which is emphasized by other social actors’ participation in the spatiotemporal occupation process. Perhaps that is why between *Action of drawing what remains* and *Action for erecting hills*, the verb “to draw” has given way to the verb “to erect”, reinforcing the intention of bringing together the activities of drawing artists and construction professionals.

A public call is put in place to look for assistants to fill jobs of sand care, which will allow maintaining the shape of the hills that will be moved to Warehouse 5. That public call is held

4 In “Artes Plásticas e Trabalho Livre”, Sérgio Ferro pointed out three responses of the visual arts field to artists’ desire for social ascension during the transition from Pre-Renaissance to Renaissance: virtuosity, denial or “smooth” and *sprezzatura* and *non finito*. Albrecht Dürer, Leonardo Da Vinci and Michelangelo are paradigmatic figures in the author’s argument, since they symbolize the change from the notion of artisan to that of artist, through the sophistication of the gesture, the denial of that gesture and the denial of artisanal practices, respectively. See FERRO, Sérgio. *Artes Plásticas e Trabalho Livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

5 RANCIÈRE, Jacques. Autor Morto ou Artista Vivo Demais? *Folha de São Paulo*. April 6th 2003. Caderno Mais.

6 “All planning and decisions are made first, performing the work becomes an unimportant subject. An idea becomes the machine that makes art”. LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Translation Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006. pp. 176-181.

during the exhibition period, and is therefore framed by it. The situation is not shown to the public – only workers and contractors take part in it – but it is intended to show something about this contracting process. The salary issue, so important to Santiago Sierra’s strategies, is also a formal element in *Action for erecting hills*. But while Sierra seeks to reiterate constitutive asymmetries of capitalist societies, Xepa and Luis Arnaldo assign the same salary to the work assistants and to the artists, revealing the desire for a correspondence between such social positions and competences, which reaffirms the similarities between drawing and construction work and indicates that workers, each one in their own practice, develop an artisanal intelligence in dealing with matter, materials and work protocols.⁷

However, that equalization does not neglect the awareness of the artist’s privilege in dealing with both manual and intellectual work at the same time. Jacques Rancière, in *The Distribution of the Sensible* elaborates this concept based on a Platonic idea that infers that individuals have distinct roles in a common experience; the roles are assigned according to the places they occupy in society and to the attributions that pertain to such places. Besides, he argues that that “Artistic practices are ‘ways of doing and making’ that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility”.⁸ To Rancière, art is political because it proposes other configurations of the sensible, framings of space and time, ways of being together or apart. Considering that reflection, the point is to understand art as the way the Work emerges.

In *Action for erecting hills*, the drawing work appears as a vector that connects a set of efforts beyond the action in Warehouse 5. Among these, it is worth mentioning the artists’ engagement with the production of the project, taking up the task of organizing it. By elaborating contracts, negotiating directly with the institution, performing attributions that precede and exceed what is seen in the exhibition space, the artists assume a position in relation to the artistic production process. I would like to propose here that we perceive this professional exercise not only as a framework for the work, but also in relation to the actions of occupation that are highlighted.

Imagining other publics is another point in the itinerary covered by the project. Simon Sheik, a critic and curator, calls “public production” the tactics of artworks and art exhibitions in imagining a public that intervenes in the work. “[...] it is the way of conducting the artwork that produces the public, and if one tries to imagine different publics, different relationships that are unknown, one must (re) consider the way of conducting it or, if you prefer, the structures of

⁷ Luis Arnaldo in correspondence with Fabíola Tasca on the project *Action for erecting hills*.

⁸ Translated by Gabriel Rockhill In RANCIÈRE, J. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2011. [N.T.]

art exhibitions”. Considering that, we can understand the exhibition’s communication strategy, which included graphic activism with street posters in urban occupations.

Also, not all sand at Funarte’s courtyard will be moved into the exhibition space and the remainder will be donated to those who are interested in it, opening up the possibility of other drawings being created. For that, posters were spread around the city informing the unusual sand donation and a phone number. That strategy is a gesture towards other publics and an incorporation of extra-artistic interests as eventual points of entry into the work.

So we go back to that avant-garde motivation that sees art and life in open confrontation. But it is not about proposing the dissolution of boundaries. If Allan Kaprow’s radical proposals sought to evade the institutions of art and consequently to refuse the role of the artist as a professional, the point here is to work conscientiously as art agents. It is all about an enduring desire to occupy a constructed space to make it the place of an event, inviting others to a possibly transformative experience, since it provokes a perception toward the potency of building the world we dwell in.

AÇÃO PARA ERGUER COLINAS

15 JULHO A 31 AGOSTO 2017

XEPA + LUIS ARNALDO

OCUPAÇÃO

(AREIA, PÁS, CARRINHOS DE MÃO, TÁBUAS DE MADEIRA,
REFLETOR, PROJETOR E GRAFITE SOBRE PAREDE)270,9 M²LOCAL: GALPÃO 5, FUNARTE MG – RUA JANUÁRIA 68, CENTRO –
BELO HORIZONTE, MG, BRASILCONTEXTO INSTITUCIONAL: PRÊMIO FUNARTE DE ARTE
CONTEMPORÂNEA 2015DOCUMENTAÇÃO COMPLETA: ERGUERCOLINAS.WORDPRESS.COM

COORDENAÇÃO DE PROJETO: MARCELINO PEIXOTO

PRODUÇÃO: LUIS ARNALDO

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: LUIZA ALCÂNTARA

ARQUITETURA: LUIZA MARX

AJUDANTES DE OBRA: BRANDÃO, DIONE,

JOSÉ CORINGA, JOSÉ NELSON DE OLIVEIRA

ASSESSORIA DE IMPRENSA: RAQUEL MEDEIROS

FOTOGRAFIA: RAQUEL ABREU E TIAGO AGUIAR

ARTE GRÁFICA: CLARICE G. LACERDA

COORDENAÇÃO DE ARTE-EDUCAÇÃO: MAILINE BAHIA FERNANDES

ARTE-EDUCAÇÃO E INTÉRPRETE DE LIBRAS: LUANA RODRIGUES

ASSISTÊNCIA DE ARTE-EDUCAÇÃO: AUGUSTO H. VOSSENAAR, LUANA VITRA

PESQUISADORA EM ARTE CONVIDADA: FABÍOLA TASCA

TRADUÇÃO: FERNANDA CORRÊA

REVISÃO DO PORTUGUÊS: MARIA FERNANDA MOREIRA

REVISÃO DO INGLÊS: JOÃO CARNEIRO

ACTION FOR ERECTING HILLSJULY 15TH TO AUGUST 31ST 2017

XEPA + LUIS ARNALDO

OCCUPATION

(SAND, SHOVELS, WHEELBARROWS, WOODEN BOARDS,
CONSTRUCTION LAMP, PROJECTOR AND GRAPHITE ON THE WALL)270,9 M²PLACE: WAREHOUSE 5, FUNARTE MG – JANUÁRIA STREET 68, CENTRO –
BELO HORIZONTE, MG, BRAZILINSTITUTIONAL CONTEXT: FUNARTE CONTEMPORARY ART PRIZE 2015
FULL DOCUMENTATION: ERGUERCOLINAS.WORDPRESS.COM

PROJECT COORDINATION: MARCELINO PEIXOTO

PRODUCTION: LUIS ARNALDO

PRODUCTION ASSISTANCE: LUIZA ALCÂNTARA

ARCHITECTURE: LUIZA MARX

BRICKLAYERS: BRANDÃO, DIONE,

JOSÉ CORINGA, JOSÉ NELSON DE OLIVEIRA

PRESS OFFICE: RAQUEL MEDEIROS

PHOTOS: RAQUEL ABREU, TIAGO AGUIAR

GRAPHIC ART: CLARICE G. LACERDA

ART EDUCATION COORDINATION: MAILINE BAHIA FERNANDES

ART-EDUCATION AND SIGNING INTERPRETER: LUANA RODRIGUES

ART-EDUCATION ASSISTANCE: AUGUSTO H. VOSSENAAR, LUANA VITRA

GUEST ART RESEARCHER: FABÍOLA TASCA

TRANSLATION: FERNANDA CORRÊA

PORTUGUESE REVIEW: MARIA FERNANDA MOREIRA

ENGLISH REVIEW: JOÃO CARNEIRO





PROJETO:

AÇÃO DE DESENHAR O QUE RESTA

POR LUIS ARNALDO E MARCELINO PEIXOTO

Restar. 1. ficar, existir depois da destruição, da repressão ou da dispersão de pessoas ou coisas; sobreviver. 2. faltar para fazer, para completar; ser indispensável para que se complete algo; faltar. 3. ficar de sobra; sobrar, sobejar. 4. subsistir como resto ou remanescente.

O projeto que apresentamos é denominado *Ação de desenhar o que resta*. Propõe a fusão do Desenho e da Performance em uma Ação prolongada que redefine o espaço expositivo ao longo de um mês – construção de lugar. Pensa o desenho como ação corporal performática, que envolve corpos em ação sobre determinada matéria em determinado espaço. Uma ocupação do espaço da galeria através de ação que se prolonga em 30 dias, obtendo o desenho como aquilo que resta; desenhos renovados diariamente com a presença dos artistas em trabalho – canteiro de obras.

Em *Ação de desenhar o que resta* o coletivo Xepa trabalhará com quatro performers, incluindo os proponentes, o que é assim composto:

Abertura – *Restar*:

uma ação de trabalho silencioso, com tempo determinado pela edificação de estruturas (paredes e colunas) de tijolos que, no limite do seu equilíbrio, desabam. A cada queda é iniciada a construção de uma outra estrutura que tem por fim também a queda. Ao término de 3.000 tijolos, restará o rastro da ação que, no ato de construir, acaba por edificar a imagem de uma ruína.

- 1 – Erguer estruturas (paredes e colunas) com tijolos maciços de barro queimado;
- 2 – Empilhar os tijolos até que se rompa a linha de força que os sustenta;
- 3 – Deixar que a parede desmorone;
- 4 – Começar a construir outra estrutura e repetir os itens 1, 2 e 3 até que acabem os tijolos.

Segundo ao último dia da exposição –
Desenhar o que resta:

Ação de desenho coletivo (quatro performers) em lápis grafite (4H, 2H, HB, 2B) realizada nas paredes da galeria tendo como referência/modelo os escombros (que, ao figurarem ruínas, ganham um caráter instalacional) da ação de abertura. As paredes serão continuamente desenhadas em momentos determinados (4 horas de performance por dia), em uma ação silenciosa, edificando o desenho do lugar.

Sem distanciamento entre feitura e apreciação do trabalho, o desenho passa a ser linguagem significativa em todas as etapas, porque é entendido como Ações que pressupõem um dado corpo, durante um período, revelando um espaço. É o fazer ordinário do desenho – demorado, estendido, silencioso – que, ao exigir um corpo em diálogo com o tempo, acaba por impregnar seu próprio entorno e transformá-lo. Dizemos de um desenho do lugar, figurado pelos modos de uso do espaço.

JUSTIFICATIVA

O ano de 2015 marca 10 anos de atuação do coletivo Xepa. Atuação que problematiza a relação entre a matéria, sua destruição e permanência. Tais questões estão presentes na realização de quatro trabalhos de Ações em espaços públicos, todos tendo como matéria a construção e o desabamento de estruturas (muros, colunas): *El precio de los ladrillos no se pelea*, Festival Internacional de Teatro em Córdoba/Argentina em 2007; *Edificação e queda dos corpos*, SPA das Artes, Recife, 2008; *Edificação*, Manifestação Internacional de Performance (mip2), Belo Horizonte, 2009 e *Derrama*, no Memorial Vale em BH, 2015.

O coletivo Xepa também tem como campo propositivo a realização de Ações Coletivas de Desenho (realizadas em formato de oficinas e cursos coordenados por Marcelino Peixoto, Xepa), entre as quais estão *Projetar e Projetar-se: desenho como projeto de algo a saber*, CEIA – Centro de Experimentação e Informação em Arte, Belo Horizonte/MG, 2010; *Estratégias do Desenho na Arte Contemporânea*, Funarte MG, BH, 2012; *Residência de Rua – abismo palavra, pauta desenho*, 2013, como prêmio de ocupação da sede do Teatro Espanca!, em Belo Horizonte/MG.

Ao pleitear a aprovação do projeto *Ação de desenhar o que resta* buscamos uma primeira instância de ocorrência em espaço expositivo – a galeria – onde a performance e o desenho se compreendam. Esse caráter de ineditismo, acreditamos, reforça a eficácia simbólica da intervenção aqui proposta, que convoca o espaço como um componente físico e humano.

O coletivo Xepa tem como forma de atuação o trabalho conjunto: convidar e ser convidado para o desenvolvimento e execução de trabalhos coletivos. A ocupação *Ação de desenhar o que resta* foi concebida e será conduzida por Marcelino Peixoto (coletivo Xepa) e Luis Arnaldo (carta de aceitação em anexo).

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

Na Ação de abertura – *Restar* – um único volume, maciço, no interior da galeria será formado pelos 3.000 tijolos. A coleta gradual dos tijolos pelos performers para a construção das estruturas é que irá desfazer tal volume (como em plano expográfico em anexo).

Na Ação 2 – *Desenhar o que Resta* –, do segundo ao último dia de exposição, o lugar ocupado com as ruínas das estruturas será fotografado, resultando em imagens digitais P&B. Em exposição, algumas daquelas fotografias, previamente selecionadas, serão, então, projetadas sobre as paredes da galeria. Para isso será necessário um projetor sobre mesa móvel que fará parte do mobiliário expográfico. Cada foto permitirá o mapeamento das diferentes gradações de cinzas. O desenho sobre as paredes brancas se completa e toma corpo à medida que os quatro performers preenchem esse mapeamento, já sem a projeção das fotografias, com lápis grafite (4H, 2H, HB e 2B).

As paredes serão continuamente desenhadas em momentos determinados (4 horas de performance por dia) em acordo com o período de duração da exposição e regime interno da galeria. Suas atividades serão alternadas entre a projeção de fotografias, o mapeamento das áreas a serem preenchidas e o preenchimento destas áreas, acompanhados sempre por uma pauta de silêncio.





PROJECT:

ACTION OF DRAWING WHAT REMAINS

BY LUIS ARNALDO AND MARCELINO PEIXOTO

Remain. 1. to continue in the same state; continue to be as specified; 2. to stay behind or in the same place; to be left after the removal, loss, destruction, etc., of all else; to be left, to be done, told, shown, etc.; to be reserved or in store.

The project that we present calls *Action of drawing what remains*. It proposes the merging of drawing and performance into an extended action that redefines the exhibition space over a month – construction of place. It thinks of drawing as performative body action, which involves bodies in action on a specific matter in a determined space. An occupation of gallery space through action that extends in 30 days, resulting a drawing from what remained; drawings daily renewed with the presence of artists at work – construction site.

In *Action of drawing what remains* the collective Xepa will work with four performers, including the proponents, and it is composed like this:

Opening – *Remain*:

A quiet action with time determined by building bricks structures (walls and columns), until reaching the limit of their balance leading to their collapse. At each fall begins the construction of another structure, which also has as purpose to fall. At the end of 3,000 bricks remains the trace of the action, the one that while building ends up edifying a ruin.

- 1 – To raise structures (walls and columns) with massive bricks of burnt clay;
- 2 – To stack the bricks until the strength line that sustains them breaks;
- 3 – To let the wall crumble;
- 4 – To start building another structure and repeat items 1, 2 and 3 until the bricks run out.

From the second to the last day of the exhibition – *Drawing what remains*:

Collective drawing action (four performers) made with graphite pencil (4H, 2H, HB, 2B) on the walls of the gallery using as reference/model the opening action debris (when they appear as ruins, the debris gain installation features). The walls will be continuously drawn at certain times (4 hours of performance per day), in a silent action, building the drawing of the place.

Without distancing the making from the contemplation of the work, the drawing becomes a meaningful language at all stages, because it is understood as actions that presuppose a given body, during a period, revealing a space.

It is the ordinary doing of drawing: slow, extended, silent, which, by demanding a body in dialogue with time, eventually impregnates its own surroundings, then transforming it. It comes from this statement that we reach a drawing of a very place, made up by the ways of using the space.

JUSTIFICATION

The year 2015 marks the 10th anniversary of the collective Xepa, whose action strategies problematizes the relation of matter, its destruction and permanence. That issue was presented in the realization of four urban interventions, all having as subject the construction and collapse of structures (walls, columns): *The price of bricks is not up for discussion*, International Theater Festival in Cordoba/Argentina, 2007; *Building and falling bodies*, Arts SPA in Recife/BR, 2008; *Building*, International Performance Manifestation (mip2), in Belo Horizonte/BR, 2009; and *Pouring*, at Memorial Minas Gerais Vale, in Belo Horizonte/BR, 2015.

The collective Xepa also has as propositional field the realization of collective actions of drawing (carried out in the form of workshops and courses coordinated by Marcelino Peixoto), such as *Drawing and Projects: drawing as Project of something to know*, CEIA – Center for Experimentation and Information in Art, Belo Horizonte/BR, 2010; *Drawing Strategies in Contemporary Art*, Funarte MG Belo Horizonte/BR, 2012; *Street residence – word abyss, drawing score*, 2013, in response of the Teatro Espanca! Occupation Award, in Belo Horizonte/BR.

When pleading approval of the project *Action of drawing what remains* we look for a first instance of occurrence in exhibition space – the gallery – where the performance and drawing are together. This character of novelty, we believe, reinforces the symbolic effectiveness of the intervention proposed here, which summons space as a physical and human component.

The collective Xepa has as way of working the joint work: by inviting and being invited to the development and execution of collective works. The occupation *Action of drawing what remains* was conceived and will be led by Marcelino Peixoto (Xepa) and Luis Arnaldo (letter attached).

TECHNICAL SPECIFICATIONS

In the opening action – *Remain* – a single and massive volume inside the gallery will consist of 3,000 bricks. The gradual collection of the bricks by the performers for the construction of the structures will undo that volume (as in the attached exhibition space plane).

In action 2 – *Drawing what remains* –, from the second to the last day of exhibition, the place occupied with ruins of the structures will be photographed, resulting in digital B&W images. During the exhibition, some of those photographs, previously selected, will be projected on the walls of the gallery. For this, it is necessary a projector on a movable table making part of the exhibition space furniture. Each photo will allow the mapping of different gradations of grey. The drawing on the white walls completes and takes shape while the four performers fill in that mapping, with graphite pencils (4H, 2H, HB and 2B).

The walls will be continuously drawn at certain times (4 hours of performance per day) according to the duration of the exhibition and the gallery's internal regime. The activities will be alternated between projection of photographs, mapping of the areas to be filled and filling of those areas, always accompanied by silence.



Uma coisa que se aprende sobre os tijolos é que são bons de se ter nas mãos; outra, que são crespos. Esse aprendizado ocorre sob duas condições relacionadas: desconsideração peremptória dos manuais de engenharia que rigidamente regulamentam a prática das construções; interrupção das calculadas dinâmicas produtivas que, orientadas exatamente pelos manuais, moem o mundo, elemento por elemento, diariamente. Assim, aquietadas as páginas e as pás motorizadas, podemos então nos dirigir à matéria barrenta e cozida do tijolo, retirá-lo da imensa pilha inicial onde fora depositado e destiná-lo a uma série de edificações sem norma nem rejunte. Lá, ele ascenderá com zelo e vagar, criando, pouco a pouco, uma zona de expectativa, espécie de transe cuja duração é multideterminada. Então, eis que a matéria despenca: pois se aprende também sobre os tijolos que eles podem aguentar-se, uns sobre os outros, por uma quantidade razoável de tempo; e se aprende que, ultrapassado o limite que preserva em cada corpo seu aprumo, os tijolos caem.

Granuloso é o efeito produzido pela fricção dos tijolos. Para captá-lo, é preciso silenciar-se, ater-se à matéria, acolher sua maciez, movê-la pelo espaço, assentá-la, consentir na sua queda e recomeçar. Mas a que se consagra o resto de todas essas operações? Estar na presença dos tijolos caídos resulta na inevitável inalação da poeira despreendida pela passada queda e sua ruminação pelas horas futuras. Da tripla temporalidade que aí se articula provém o gesto que propriamente se descreve como uma *ação de desenhar o que resta*. O tijolo, que fez valer a sua massa e o seu peso, fará valer agora o seu assombro, forma sob a qual pode lançar-se do chão à parede, da obscuridade à luz, do imobilismo à projeção no horizonte circundante. Daí, desenha-se.

Conjugando repetição e singularidade, sucedem-se, num mesmo e heterogêneo espaço, esforços de composição, o atordoamento da queda, a irrefutabilidade do resto, a captura fotográfica e a figuração da imagem a lápis. Geração e perecimento; depois, irradiação e traço: é preciso reconhecer na destruição o fabrico de suas próprias imediações, na qual a matéria reivindicará para si, legitimamente, o surgimento silencioso de seus fantasmas. Impressionante é a transmutação que ocorre na direção que vai da poeira do tijolo ao pó do grafite, sem dissimulá-los com técnicas de revestimento. A imagem resultante, matizamento do que desmoronou, aparecerá como uma inquieta conciliação entre documento, fulgor e mancha.

Por o corpo a trabalho de modo insistente, obstinado e em dedicado contato com os elementos que se reúnem e se desagregam durante a ação performática, rompe

qualquer expectativa de linearidade temporal que porventura tenha sobrevivido às sucessivas quedas. Talvez venhamos a descobrir que o desenho esteve presente desde o momento germinal da ação: que o tijolo seja um desenho da terra, que os corpos sejam um desenho de seus ascensos e quedas, que os gestos sejam um desenho das volições, dos temores, da ternura.

As imagens produzidas neste trabalho não se expandem apenas quanto às suas dimensões formais, mas também coletivamente. Como se poderá comprovar na metodologia utilizada nesta performance, recolher a xepa não se define somente como uma ação de lidar com as sobras, mas como um modo de agir em comum. Aqui, um gesto não ocorre só, nem um corpo se ressentido de outro: é a um encontro que a criação encaminha suas forças, e é dele que extrai seu sustento e seu porvir. Tal potência, que junta terra, ar, água e fogo na unidade provisória de um tijolo, é também aquela que, movendo o grafite ante os destroços, não cessa de desenhar.

CARLOS TROVÃO

One thing you learn about bricks is that they are good to have on your hands; another, they are wiry. This learning occurs under two related conditions: peremptory disregard of the engineering manuals that strictly regulate the practice of constructions; interruption of the calculated productive dynamics that, guided exactly by the manuals, grind the world, element by element, daily. Thus, the quieted pages and the motorized blades, we can then turn to the muddy and baked material of the brick, remove it from the immense initial pile where it was deposited, and destine it to a series of buildings without rule or grout. There he will rise with zeal and wander, gradually creating a zone of expectation, a kind of trance with multi-determined duration. Then, behold, the matter descends: for one learns also about the bricks that they can hold, one over the other, for a reasonable amount of time; and one learns that, after the limit which preserves in each body its apprehension, the bricks fall.

Grainy is the effect produced by the friction of the bricks. In order to capture it, it is necessary to be silent, to stick to matter, to accept its massiveness, to move it through space, to settle it, to consent to its fall and to start it again. But what is the rest of all these operations committed to? Being in the presence of fallen bricks results in the inevitable inhalation of the dust released by the past fall and its rumination in the future hours. From the triple temporality articulated there comes the gesture that properly describes itself as an *action of drawing what remains*. The brick, which has made use of its mass and its weight, will now assert its astonishment, a form that can launch from floor to wall, from obscurity to light, from immobility to projection in the surrounding horizon. Then, it draws itself.

By combining repetition and singularity, efforts of composition, the stunning of the fall, the irrefutability of the rest, the photographic capture and the figuration of the image in pencil follow one another in a heterogeneous space. Generation and perishing; then irradiation and traces: it is necessary to recognize in destruction the manufacture of its own surroundings, where matter will legitimately claim for itself the silent appearance of its phantoms. Impressive is the transmutation that occurs in the direction from brick dust to graphite dust, without dissimulating them with coating techniques. The resultant image, the shading of what has collapsed, will appear as an uneasy reconciliation between document, glow and stain.

Setting the body to work insistently, obstinately and in close contact with the elements that gather and disintegrate during the performance action, breaks any expect-

tation of temporal linearity that may have survived successive falls. Perhaps we will discover that drawing has been present since the germinal moment of action: that the brick is a drawing of the earth, that the bodies are a design of their ascents and falls, that the gestures are a drawing of volitions, fears, tenderness.

The images produced in this work do not only expand in terms of their formal dimensions, but also collectively. As can be demonstrated in the methodology used in this performance, collecting xepa defines not only an action to deal with rests, but a way of acting in common. Here, a gesture does not occur alone, nor does one body resent another: the creation forwards its forces to an encounter, and from that, its sustenance and future is drawn. This strength, which joins earth, air, water and fire in the provisional unit of a brick, is also that which, moving the graphite before the wreckage does not cease to draw.



AÇÃO DE DESENHAR O QUE RESTA 2015

XEPA + LUIS ARNALDO

OCUPAÇÃO

(4.000 TIJOLOS MACIÇOS DE BARRO QUEIMADO, CARRINHOS DE MÃO,

PROJETOR, LÁPIS GRAFITE E TINTA ACRÍLICA SOBRE PAREDE)

190 M² APROX.

LOCAL: GALERIA DE ARTE GTO, SESC PALLADIUM – BELO HORIZONTE, MG, BRASIL

PERFORMERS: LUIS ARNALDO E MARCELINO PEIXOTO, COM PARTICIPAÇÃO DE VIVIANE GANDRA

FOTOGRAFIAS: BERNARDO ZAMA, LUIS ARNALDO E RAQUEL ABREU

DOCUMENTAÇÃO COMPLETA: DESENHAROQUERESTA.WORDPRESS.COM

DESCRITIVO: *Restar* é o nome da ação que inaugurou o espaço expositivo. 4.000 tijolos foram instalados no espaço urbano, à frente de uma das entradas da instituição. Carregamos os tijolos gradualmente, com o auxílio de carrinhos de mão, para dentro da galeria. *Restar* teve como diretriz a construção de paredes e colunas até o ponto em que suas linhas de força se rompessem, ocasionando seus desmoronamentos. A cada queda, uma nova estrutura era erguida, até que todos os tijolos tivessem sido utilizados.

Nas datas subsequentes à primeira ação, as ruínas das estruturas serviram de referência para desenhos que preencheram as paredes da galeria. *Desenhar o que resta* utilizou fotografias dos escombros, projetadas em P&B nas paredes, e preenchidas com 5 tons de cinzas a grafite. Esta ação, executada pelos artistas, teve a duração média de 3 horas diárias de trabalho. Compunha o espaço expositivo uma paisagem sonora: documento em áudio dos ruídos e quedas da ação anterior, *Restar*.

Após 35 dias contínuos de desenho, em um momento em que o trabalho havia alcançado um equilíbrio compositivo entre as estruturas de tijolos e os desenhos nas paredes, redefinimos a ocupação para seu encerramento. Com a participação de Viviane Gandra, a ação 500 Kg/m² constituiu-se no desmonte das estruturas e na rápida ocupação de todo o piso da galeria com as 8 toneladas de tijolos. Em seguida 14 pilhas foram organizadas, com dimensões regulares de 100 x 100 x 25 cm alinhadas em pares na centralidade da galeria. O peso de cada pilha correspondia a carga de segurança estrutural do piso da galeria, ou seja, 500 Kg/m².

Dois demãos, última ação realizada nos três últimos dias de ocupação, constituiu-se no recobrimento dos desenhos a grafite com duas demãos de tinta branca, restituindo as paredes o seu ponto inicial, sem contudo deixar de entregar os vestígios de um longo trabalho. Se o pó avermelhado do tijolo que recobre o piso da galeria denuncia uma certa contradição em relação a ordenação rigorosa do espaço promovida pela ação 500 Kg/m², também as manchas brancas-acinzentadas que velam os desenhos fundam a aparência de um desfecho, ou de um possível recomeço. Resta um inquieto sussurro do que de fato ocorreu, reforçado pelo áudio insistente que conduz até o último dia de ocupação o som das quedas das estruturas em seu primeiro dia.

ACTION OF DRAWING WHAT REMAINS 2015

XEPA + LUIS ARNALDO

OCCUPATION

(4,000 SOLID BRICKS OF BURNT CLAY, WHEELBARROWS,

PROJECTOR, PENCIL GRAPHITE AND ACRYLIC PAINT ON THE WALL)

190 M² APPROX.

PLACE: GALERIA DE ARTE GTO, SESC PALLADIUM – BELO HORIZONTE, MG, BRAZIL

PERFORMERS: LUIS ARNALDO AND MARCELINO PEIXOTO, WITH PARTICIPATION OF VIVIANE GANDRA

PHOTOS: BERNARDO ZAMA, LUIS ARNALDO E RAQUEL ABREU

FULL DOCUMENTATION AT DESENHAROQUERESTA.WORDPRESS.COM

DESCRIPTION: *Remain* is the name of the action that inaugurated the exhibition space. 4,000 bricks were placed in the urban space, in front of one of the entrances of the institution. Two performers gradually load the bricks in wheelbarrows into the gallery during 8 hours. *Remain* had as its guideline the construction of walls and columns to the point where its strength lines were broken, causing their collapses. At each fall, a new structure was erected, until all the bricks had been used.

The following dates after the first action, the ruins of the structures became reference for drawings filling the walls of the gallery. *Drawing what remains* used photographs of those debris, projected in B&W on the walls, and filled with 5 shades of gray made with graphite. This action had an average duration of 3 hours per day performed by the artists. A soundscape was also part of the gallery's ambience: a sound documentation of the noises and falls of *Remain*.

After 35 continuous days of drawing, when the work had reached a compositional balance between the brick structures and the drawings on the walls, we redefined the occupation for its closure. With the participation of Viviane Gandra, the third action, named 500 Kg/m², consisted of dismantling the structures, brick by brick, and distributing them on the gallery's floor. Soon after, the performers piled up 14 stacks, with regular dimensions of 100 x 100 x 25 cm aligned in pairs in the middle of the gallery. The weight of each stack corresponded to the structural safety load of the gallery floor, ie 500 kg/m².

Two coats, the last action during the last three days of occupation, consisted of covering the graphite drawings with two coats of white paint to restore the walls to their initial point, however without erasing completely the vestiges of a long work. If the red dust of brick that covers the gallery floor denounces a certain contradiction in relation to the strict ordering of the space promoted by the action 500 Kg/m², also the white-gray spots that guard the drawings base the appearance of an outcome, or a possible resumption. Thus, remains a restless whisper of what actually occurred, reinforced by the insistent audio that leads to the last day of occupation the sound of the falls of the structures on its first day.



**PROJETO:
DERRAMA**

POR MARCELINO PEIXOTO

Derrama é um desenho do lugar, figurado pelos modos de uso do espaço: da construção ao arruinar, do equilíbrio ao tombar, da presença ao desaparecimento. Através de uma ação prolongada obtém-se o desenho como aquilo que resta de um contínuo deslizar: algo que excede (material ou simbólico), transborda, desequilibra e, no ato mesmo do desequilíbrio, inaugura movimento. Isso configura a própria estratégia de atuação do coletivo Xepa.

Derrama organiza-se a partir das tensões estabelecidas por estratégias de deslizamento: subverte a utilização funcional das coisas em uma atuação marcada pela poética singular de uma obra que transborda: no lugar da durabilidade e da resistência, o excesso e os escombros, restos de uma passagem.

Ao exigir um corpo atuando sobre a matéria, o espaço e o tempo e a experiência direta do lugar, *Derrama* acaba por afetar seu próprio entorno e transformá-lo.

**PROJECT:
POURING**

BY MARCELINO PEIXOTO

Pouring is a drawing of place, figured by the ways of using space: from build to ruin, from balance to overturn, from presence to disappearance. Through a durational action, the drawing results from something that remains of a continuous slide: something that exceeds (material or symbolic), overflows, unbalances and, in the very act of imbalance, inaugurates movement. This is the very strategy of the collective Xepa.

Pouring derives from the tensions established by strategies of slip: it subverts the functional use of things in an action marked by the singular poetics of a work that overflows: in place of durability and resistance, excess and debris remains of a passage.

In demanding a body acting on matter, space and time, and the direct experience of the place, *Pouring* ends up affecting its own environment and transforming it.



DERRAMA 2015

XEPA

AÇÃO / INTERVENÇÃO

(TIJOLOS DE BARRO QUEIMADO)

DIMENSÕES VARIÁVEIS

LOCAL: CALÇADA FRONTAL DO EDIFÍCIO DO MEMORIAL

MINAS GERAIS VALE – BELO HORIZONTE, MG, BRASIL

CONTEXTO INSTITUCIONAL: PERFORMANCE NO MEMORIAL,

CURADORIA E COORDENAÇÃO ARTÍSTICA DE MARCO PAULO ROLLA

PERFORMER: MARCELINO PEIXOTO

FOTOGRAFIAS: RAQUEL ABREU

DESCRIPTIVO: *Derrama* é uma ação em que trabalho em silêncio por tempo indeterminado construindo colunas de tijolos que, no limite do seu equilíbrio, desabam. A cada queda é iniciada a construção de uma outra coluna que tem por fim também a queda. Ao término do trabalho restará o rastro da ação que, no ato de construir, acaba por edificar uma ruína.

1 – Erguer colunas com tijolos;

2 – Empilhar os tijolos até que se rompa a linha de força que os sustenta;

3 – Deixar que a coluna desmorone;

4 – Começar a construir outra coluna e repetir os itens 1, 2 e 3.

POURING 2015

XEPA

ACTION / INTERVENTION

(BURNT CLAY BRICKS)

VARIABLE DIMENSIONS

PLACE: SIDEWALK IN FRONT OF MEMORIAL

MINAS GERAIS VALE – BELO HORIZONTE, MG, BRAZIL

INSTITUTIONAL CONTEXT: PERFORMANCE AT THE MEMORIAL,

CURATORIAL AND ARTISTIC COORDINATION BY MARCO PAULO ROLLA

PERFORMER: MARCELINO PEIXOTO

PHOTOS: RAQUEL ABREU

DESCRIPTION: *Pouring* is an action that I work in silence for an indeterminate time, building columns of bricks that, at the limit of their equilibrium, collapse. At each fall begins the construction of another column, which also has as purpose to fall. At the end of the work remains the trace of the action, the one that while building ends up edifying a ruin.

1 – To raise columns with bricks;

2 – To stack the bricks until the strength line that sustains them is broken;

3 – To let the column collapse;

4 – To start building another column and repeat items 1, 2 and 3.







EDIFICAÇÃO 2009

XEPA

AÇÃO / INTERVENÇÃO

(TIJOLOS DE BARRO QUEIMADO E CARRINHO DE MÃO)

DIMENSÕES VARIÁVEIS

LOCAL: PRAÇA DA ESTAÇÃO – BELO HORIZONTE, MG, BRASIL

CONTEXTO INSTITUCIONAL: MIP2 – MANIFESTAÇÃO INTERNACIONAL
DE PERFORMANCE, CEIA (CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO
E INFORMAÇÃO DE ARTE)PERFORMERS: CARLOS TROVÃO, JUAN DER HAIRABEDIAN,
MARCELINO PEIXOTO E VIVIANE GANDRA

FOTOGRAFIAS: MARCELO TERÇA-NADA!

BUILDING 2009

XEPA

ACTION / INTERVENTION

(BURNT CLAY BRICK AND WHEELBARROW)

VARIABLE DIMENSIONS

PLACE: PRAÇA DA ESTAÇÃO – BELO HORIZONTE, MG, BRAZIL

INSTITUTIONAL CONTEXT: MIP2 – INTERNATIONAL PERFORMANCE
MANIFESTATION, CEIA (CENTER FOR EXPERIMENTATION
AND INFORMATION IN ART)PERFORMERS: CARLOS TROVÃO, JUAN DER HAIRABEDIAN,
MARCELINO PEIXOTO AND VIVIANE GANDRA

PHOTOS: MARCELO TERÇA-NADA!



**PROJETO:****EDIFICAÇÃO E QUEDA DOS CORPOS**

POR CARLOS TROVÃO E MARCELINO PEIXOTO

1. IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO:

Título: *Edificação e queda dos corpos*

Sinopse: A ideia de algo que excede (material ou simbólico), que transborda, que desequilibra e, no ato mesmo do desequilíbrio, põe as coisas em movimento, configura a própria estratégia de atuação do coletivo Xepa, visto que o conhecimento não é algo do reino do estático, mas do contínuo deslizar.

Edificação e queda dos corpos é uma ação em que os integrantes do coletivo Xepa trabalham em silêncio por cerca de duas horas construindo paredes de tijolos que, ao chegar no limite do seu equilíbrio, desabam. A cada queda é iniciada a construção de uma outra parede que tem por fim também a queda. Ao término de 3.000 tijolos, resta o rastro da ação, uma ação que, no ato de construir, acaba por edificar uma ruína.

- 1 – Erguer parede com tijolos de barro queimado;
- 2 – Empilhar os tijolos até que se rompa a linha de força que os sustenta;
- 3 – Deixar que a parede desmorone;
- 4 – Começar a construir outra parede e repetir os itens 1, 2 e 3 até que acabem os tijolos.

2. IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE:

Nota biográfica: O coletivo Xepa atua desde 2005, tendo como foco principal ações e intervenções em espaços e formatos variados. *Latu-sensu*, “xepa” significa sobra, resto. Ao localizar sua atuação na carne do mundo, o coletivo Xepa instaura um mútuo processo de pesquisa fundada na experiência compartilhada do fenômeno artístico pelos seus atores (artista, obra, público, espaço, cultura).

Conscientes da não neutralidade dos espaços/tempo de atuação e do espectador, o coletivo Xepa enuncia suas atuações como grifos, como faíscas, como centelhas instauradoras de fenômenos cujos limites são indeterminados: suas bordas permeáveis são as próprias ações/intervenções e o que as sofrem, configurando entre tais corpos porosos (obra e o outro) um espaço de transferência, onde algo se perde e algo se inaugura.

3. OBJETIVOS DO PROJETO:

Através do trabalho *Edificação e queda dos corpos*, o coletivo Xepa se propõe a promover a expansão da arte para além de seus limites materiais, simbólicos e espaciais, trazendo para o campo da experiência direta o lugar do acontecimento artístico, ainda que para provocar sua ruína.

4. JUSTIFICATIVA DO PROJETO:

O pleiteamento da bolsa de incentivo SPA das Artes do Recife 2008 integra um conjunto de ações propostas pelo coletivo Xepa com o objetivo de expandir seu campo de atuação e investigação da experiência estética. Para isso, apresenta um projeto de intervenção urbana que problematiza a relação entre a matéria e sua destruição: *Edificação e queda dos corpos* organiza-se a partir das tensões estabelecidas por estratégias de deslizamento, da construção ao arruinar, do equilíbrio ao tombar, da presença ao desaparecimento. Vem daí a qualidade deste projeto, que desloca o objeto artístico do campo de visibilidade para o campo da ausência, mantendo, entretanto, os rastros de sua passagem pelo domínio urbano e cotidiano, transformando o Recife de cidade a suporte.

Promovida na Argentina em 2007 e prevista para a DEFORMES – 2ª Bienal Internacional de Performance/ Circuito Latinoamericano – 2008 (“Nomadismo, Cuerpo y Ciudad: desplazamientos y desplazados”), marcada para novembro deste ano, *Edificação e queda dos corpos* encontrará, no SPA das Artes do Recife 2008, sua primeira instância de ocorrência no Brasil. Esse caráter de ineditismo, acreditamos, reforça a eficácia simbólica da intervenção aqui proposta, que convoca o espaço público como um componente físico e humano das formas que serão edificadas. Utilizando-se de procedimentos e recursos técnicos usuais, ordinários e elementares de construção – o tijolo e o corpo que o carrega e o empilha –, *Edificação e queda dos corpos* subverte sua utilização funcional em uma atuação marcada pela poética singular de uma obra que transborda: no lugar da durabilidade e da resistência, o excesso e os escombros.

5. ESTRATÉGIA DE AÇÃO:

O Xepa – coletivo de estudo disso tudo – busca sempre uma atuação em parceria com outros coletivos ou ações autônomas com o propósito de fazer das iniciativas do coletivo um espaço de confluência de múltiplas estratégias de atuação.

No SPA das Artes do Recife’08 o coletivo Xepa atuará com dois artistas (Marcelino Peixoto e Carlos Trovão), buscando parceiros da cidade do Recife para produção das imagens de registro do evento e desdobramentos de experiências, lembrando que, no ato mesmo do registro, o artista responsável por tal trabalho também está em ação.

6. SOBRE OS CUSTOS:

No caso da aceitação do projeto *Edificação e queda dos corpos*, o coletivo Xepa buscará, junto aos órgãos de fomento a cultura de Minas Gerais (Secretarias Municipal e Estadual, Fundações), a verba necessária para o transporte dos artistas envolvidos no projeto. O coletivo Xepa se compromete, no entanto, a custear os referidos gastos no caso de não conseguir o auxílio pleiteado.

- O coletivo Xepa buscará, junto às iniciativas culturais da cidade do Recife e de seus artistas/grupos de artistas, local e alimentação para os dois artistas envolvidos no projeto *Edificação e queda dos corpos*. O coletivo Xepa se compromete, no entanto, a custear os referidos gastos no caso de não conseguir o auxílio pleiteado.
- O coletivo Xepa se compromete a utilizar a premiação para o custeio da ação *Edificação e queda dos corpos*.

O coletivo Xepa chegará em Recife no dia 7 de Setembro, encerrando sua estadia no dia 14 de setembro, e terá como atividades principais:

- Adquirir ou alugar os materiais utilizados no evento (3.000 tijolos de barro queimado), bem como seu transporte e posterior retirada do local escolhido para ação;
- Buscar autorizações necessárias junto aos espaços ou prédios públicos ou privados, se necessário;
- Buscar conhecer, no tempo disponível, a produção cultural da cidade do Recife e participar das outras atividades do SPA das Artes do Recife’08.

PROJECT:

BUILDING AND FALLING BODIES

BY CARLOS TROVÃO AND MARCELINO PEIXOTO

1. PROJECT IDENTIFICATION:

Title: *Building and falling bodies*

Synopsis: The idea of something that exceeds (material or symbolic), that overflows, that unbalances and, in the very act of the imbalance, sets things in motion, configures the very strategy of collective Xepa, since knowledge is not something of the Realm of the static, but of the continuous sliding.

Building and falling bodies is an action in which the members of the collective Xepa work in silence for about two hours building brick walls that, when reaching the limit of their balance, collapse. At each fall begins the construction of another wall, which also has as purpose to fall. At the end of 3,000 bricks remains the trace of the action, the one that while building ends up edifying a ruin.

- 1 – To raise wall with burnt clay bricks;
- 2 – To stack the bricks until the strength line that sustains them breaks;
- 3 – To let the wall crumble;
- 4 – To start building another wall and repeat items 1, 2 and 3 until the bricks run out.

2. IDENTIFICATION OF THE PROPOSER:

Biographical note: The collective Xepa has been acting since 2005, focusing mainly on actions and interventions in various places and formats. *Latu-sensu*, “xepa” means left, rest.

By locating its operations in the world’s flesh, the collective Xepa establishes a mutual research process based on

shared experience of artistic phenomenon by its actors (artist, work, public, space, culture).

Conscious of the non-neutrality of the performance and spectator’s spaces/time, the collective Xepa enunciates their actions as griffins and sparks with indeterminate limits: their actions/interventions (those who suffer them too) are permeable edges. This composes porous bodies (work and the other) as a space of transference, where something is lost and, at the same time, something is inaugurated.

3. PROJECT OBJECTIVES:

Through the work *Building and falling bodies*, the collective Xepa proposes to promote the expansion of art beyond its material, symbolic and spatial limits, bringing the happening to the direct experience, although to cause its ruin.

4. PROJECT JUSTIFICATION:

Pleading the Arts SPA Recife 2008 incentive fund integrates a set of actions proposed by the collective Xepa with the objective of expanding its field of action and investigation of aesthetic experience. For this, it presents an urban intervention project that problematizes the relationship between matter and its destruction. *Building and falling bodies* derives from the tensions established by strategies of slip: from build to ruin, from balance to falling, from presence to vanishing. From this comes the quality of this project, which shifts the artistic object from the field of visibility to the field of absence, main-

taining, however, the traces of its passage through the urban and everyday domain, transforming the city of Recife into support.

Promoted in Argentina in 2007 and planned for DEFORMES – 2nd International Performance Biennial/ Latin American Circuit 2008 (“Nomadism, Corps and City: displacements and displaced people”), scheduled for November this year, *Building and falling bodies* will find, in the Arts SPA in Recife 2008, its first instance of occurrence in Brazil. The character of novelty, we believe, reinforces the symbolic effectiveness of the intervention proposed here, which calls the public space as a physical and human component of the forms that will be built. By using usual, ordinary and elementary technical procedures and resources – the brick and the body that carries and stacks it – *Building and falling bodies* subverts their functional use in a performance marked by singular poetics of a work that overflows: in place of durability and resistance, excess and debris.

5. ACTION STRATEGY:

Xepa – a collective-for-studying-all-of-this – always seeks an action in partnership with other collective or autonomous actions with the purpose of making the initiatives of the collective a space in confluence with multiple strategies of action.

In the Arts SPA Recife’08, the collective Xepa will work with two artists (Marcelino Peixoto and Carlos Trovão), seeking partners from the city of Recife to record the event and its further experiences. It is worth mentioning that in the act of recording, the artist responsible for such work is also in action.

6. ABOUT COSTS:

In the case of acceptance of the *Building and falling bodies* project, the collective Xepa will seek, along with the culture promotion organs of Minas Gerais (Municipal and State Secretariats, Foundations, etc.), the necessary funds to transport the artists involved in the project. The collective Xepa undertakes, however, to defray these costs in case of not getting the requested assistance.

The collective Xepa will seek together with the cultural initiatives of Recife and its artists/groups of artists, venue and food for the two artists involved in the project *Building and falling bodies*;

- The collective Xepa undertakes, however, to defray these costs in case of not getting the requested assistance;
- The collective Xepa commits to use the prizes for bearing the cost of the action *Building and falling bodies*.

The collective Xepa will arrive in Recife on September 7th, closing its stay on September 14th and it will have as main activities:

- Acquire or rent materials used in the event (3,000 bricks of burnt clay), as well as their transportation and subsequent withdrawal from the place chosen for action;
- Search for required permits near public or private spaces or buildings, if necessary;
- Seek to know, in the time available, the cultural production of Recife and participate in the other activities of Arts SPA Recife’08.



EDIFICAÇÃO E QUEDA DOS CORPOS 2008

XEPA

AÇÃO / INTERVENÇÃO

(3.000 TIJOLOS DE BARRO QUEIMADO E CARRINHO DE MÃO)

DIMENSÕES VARIÁVEIS

LOCAL: PÁTIO DO CARMO – RECIFE, PE, BRASIL

CONTEXTO INSTITUCIONAL: SPA DAS ARTES'08

PERFORMER: CARLOS TROVÃO, MARCELINO PEIXOTO

FOTOGRAFIAS: MARGARIDA CAMPOS

DESCRIPTIVO: Ação em que os integrantes trabalham em silêncio por cerca de duas horas, construindo paredes de tijolos que, ao chegar no limite do seu equilíbrio, desabam. A cada queda é iniciada a construção de uma outra parede que tem por fim também a queda. Ao término de 3.000 tijolos, resta o rastro da ação, uma ação que, no ato de construir, acaba por edificar uma ruína.

BUILDING AND FALLING BODIES 2008

XEPA

ACTION / INTERVENTION

(3,000 BURNT CLAY BRICKS AND WHEELBARROW)

VARIABLE DIMENSIONS

PLACE: PÁTIO DO CARMO – RECIFE, PE, BRAZIL

INSTITUTIONAL CONTEXT: ARTS SPA'08

PERFORMERS: CARLOS TROVÃO, MARCELINO PEIXOTO

PHOTOS: MARGARIDA CAMPOS

DESCRIPTION: Action in which the members work in silence for about two hours, building brick walls that, at the limit of their equilibrium, collapse. At each fall begins the construction of another wall, which also has as purpose to fall. At the end of 3,000 bricks remains the trace of the action, the one that while building ends up edifying a ruin.





OS TEXTOS A SEGUIR FORAM ORIGINALMENTE PUBLICADOS POR OCASIÃO DO
PROJETO PARABRISAS REALIZADO EM CÓRDOBA, ARGENTINA – 2007.
DISPONÍVEIS EM [WWW.LUCASDIPASCUALE.COM.AR/PARABRISAS/PARABRISAS\(A\).PDF](http://WWW.LUCASDIPASCUALE.COM.AR/PARABRISAS/PARABRISAS(A).PDF)

THE FOLLOWING TEXTS WERE ORIGINALLY PUBLISHED IN OCCASION
OF THE *PARABRISAS' PROJECT*, CÓRDOBA, ARGENTINA – 2007.
AVAILABLE AT [WWW.LUCASDIPASCUALE.COM.AR/PARABRISAS/PARABRISAS\(A\).PDF](http://WWW.LUCASDIPASCUALE.COM.AR/PARABRISAS/PARABRISAS(A).PDF)

LUCAS DI PASCUALE

Não durmo, porque estou dirigindo. Os demais, cada qual dorme em seu assento. E, enquanto não durmo, aparece para mim a imagem de Lisa Milroy, que é uma artista inglesa. Lembro-me de suas pinturas com sapatos e pratos. Lembro-me de que é muito sedutora. Lembro-me de que me contou sobre uma permuta de obras que fizera com Tulio de Sagastizábal, um artista que vive em Buenos Aires, apesar de ter nascido em Misiones.

Seduziu-me essa pergunta, com certeza porque já tinha ensaiada a resposta. “Em que momento vocês pensam sobre a sua obra?” Éramos um grupo de artistas e estávamos participando do “Pintura além pintura”, um workshop que aconteceu em Belo Horizonte, em 2006. Lisa acabara de chegar e a estávamos rodeando.

Esse momento é aquela resposta. Viajar. Dirigir-me de um lugar a outro, estar entre, observar a paisagem por uma janelinha, olhar o horizonte através de um para-brisa. Também cortar a grama do quintal atrás da minha casa.

Emília acorda e me pergunta por que não ouvimos seu CD. Quando viajamos, cada um leva sua música e vamos escolhendo cada hora a de um. Ela havia escolhido, antes de adormecer, o [CD] *Piojos y Piojitos*; todos gostamos de cantar a canção do urso que vivia num bosque muito contente. Eu trouxe Nick Cave, León Gieco e a Pequeña Orquesta Reincidentes; todos gostamos de cantar *Miguíta de pan*. Há algum tempo temos em nossa casa uma mesa que compramos de segunda mão na zona do Paseo de las Artes [Passeio das Artes]; ela tem uma divisão entre suas duas tábuas por onde costumam cair as migalhas de tudo o que transita pelo lugar, tal qual descreve a canção.

No “Pintura além da pintura” também conheci Marcelino e Viviane, que não são artistas ingleses, mas artistas brasileiros, desses que conseguem sensualidade em seu trabalho e, portanto, uma imensa unidade entre artista, obra e sentido. É que o sentido está ali mesmo, no trabalho, e não é necessário buscar em outro lugar. Em que outro lugar poderíamos buscá-lo?

Talvez eu esteja indo depressa demais. Uma infinidade de pequenos insetos brancos e amarelos se agarra no para-brisa. Sandra está com olhos fechados, mas parece que não está dormindo.

Marcelino e Viviane virão para Córdoba. Para trabalhar durante um mês. Para dar-nos um abraço. Para conhecer. Também imaginamos um encontro entre eles e a cena artística cordobesa. Talvez um encontro que sirva para questionarmos sobre o que pensamos quando falamos em cena artística.

Penso em nomes, quase todos artistas que exibiram sua produção nos últimos três ou quatro anos, a maioria jovens. Também exibi minha produção nos últimos três ou quatro anos. Mas a cena artística não é tão pequena, mesmo se pensarmos apenas em artistas.

Paro para abastecer. É contraditório encher o tanque, é como se o carro andasse melhor. Mas que angustiante é entregar todo esse dinheiro que irá se consumir no motor e cujo volume uma agulha vai apontar. Pago com cartão de débito e procuro moedas.

Sim, a cena é muito maior; esse primeiro grupo em que se imagina são só os artistas que estiveram em cartaz durante os últimos três ou quatro anos. E os que estiveram em cartaz nos três ou quatro anos anteriores aos últimos três ou quatro anos?

Há aqueles que não exibem sua produção – fazem parte da cena? E há os que foram viver em outra cidade e vão nos contando como é trabalhar em outro lugar. Talvez a cena seja um estado de coisas, que acontece em um lugar específico. Mas acontece ou se constrói? Suponho que haja diversos modos e graus de visibilidade convivendo na mesma cena.

Também é contraditório voltar das férias; tenho vontade de ficar em casa, nesse lugar de sempre. Apesar de que, uma vez ali, aparecerá a vontade de estar em férias. Pelo espelho posso ver Catalina dormindo.

Há quem tenha resolvido priorizar a docência ou gestão cultural e tenha abandonado [talvez por algum tempo] o lugar da produção artística. E há quem o tenha abandonado sem se dedicar à docência ou à gestão. Todos eles têm a mesma possibilidade de voltar a produzir, da mesma forma que nós, que continuamos, temos de deixar de fazê-lo; e isso talvez nos iguale. Quem se mostra faz parte da cena, assim como muitos artistas falecidos, ainda que esses últimos já não possam voltar a trabalhar.

A visibilidade é muito melhor sem tantos insetos brancos e amarelos no para-brisa e me pergunto se esses que começam a aparecer agora imaginarão que antes deles houve outros, e que um homem os removeu enquanto abastecia o carro.

LUCAS DI PASCUALE

I am not sleeping because I'm driving. As for the others, each one is sleeping in their own seat. And while I stay awake, the image of Lisa Milroy, an English artist, appears to me. I remember her paintings of shoes and plates. I remember she is very seductive. I remember that she told me about having exchanged works with Tulio de Sagastizábal, an artist who lives in Buenos Aires, although he was born in Misiones.

The question seduced me, of course, because I had the answer already prepared: "In what moment do you think about your work?" We were a group of artists and we were participating in "Painting Beyond Painting", a workshop that took place in Belo Horizonte in 2006. Lisa had just arrived and we were surrounding her.

This moment is the answer. Travelling. Going from place to place, being in between, watching the landscape through a small window, looking at the horizon through a windshield. Also, mowing the grass in the yard behind my house.

Emília wakes up and asks me why we did not listen to her CD. When we travel, each one takes their music and we alternate among ourselves. Before falling asleep, she had chosen the [CD] *Piojos y Piojitos*; We all liked to sing the song about a bear that lived happily in a forest. I brought Nick Cave, Leon Gieco and the Pequeña Orquesta Reincidentes; We all like to sing *Miguita de pan*. For some time, we had in our house a second-hand table that we bought near Paseo de las Artes [Arts Walk]; It has a gap between its two wood pieces through which the crumbs of everything usually falls, as described in the song.

In "Painting Beyond Painting" I also met Marcelino and Viviane, who are not English artists, but Brazilian artists, who attain sensuousness in their work, and therefore, a great unity between artist, work and meaning. The meaning is right there, in the work, and it is not necessary to look elsewhere. Where else could we look for it?

Maybe I'm going too fast. A multitude of small white and yellow insects grab onto the windshield. Sandra has her eyes closed, but it seems she's not asleep.

Marcellino and Viviane will come to Córdoba. To work for a month. To give us a hug. To get to know the place. We also imagined a meeting between them and the Cordoban art scene. Perhaps a meeting that helps us question what we think of when we say "art scene".

I think of names, almost all artists who showed their work in the last three or four years, mostly young. I also showed my work in the last three or four years. But the art scene is not so small, even if we think only of artists.

I stop to fill up the tank. Tanking up is contradictory — it's as if the car moved better. It's so anguishing to give out all that money that will be consumed by the engine, and to just see a needle show the capacity. I pay with a debit card and I look for coins.

Yes, the scene is much bigger; this first group, in which you see yourself, has only artists who have been in an exhibition for the last three or four years. What about the ones who have been in exhibition in the three or four years before the last three or four years?

There are those who do not show their work — are they part of the scene? And there are those who moved to another city and tell us what it is like to work somewhere else. Maybe the scene is a state of things that happens in a specific place. But does it happen or is it built? I suppose there are different modes and degrees of visibility coexisting in the same scene.

It is also contradictory to come back from vacations; I feel like staying at home, the same place as always. Although, once I'm there, I will want to be back on vacation. Through the mirror I can see Catalina sleeping.

Some have decided to prioritize teaching or cultural management and have abandoned [perhaps for some time] the artistic production. And there are those who have abandoned it without dedicating themselves to teaching or management. They all have the same chance of making art again, in the same way that we, who continue, must stop doing so; then we are equaled. Those who show their work are part of the scene, as well as many deceased artists, although the latter can no longer return to work.

The visibility is so much better without so many white and yellow insects on the windshield and I wonder if those that are starting to appear now will imagine that before them there were others, and that a man removed them while he was tanking up the car.



MARCELINO PEIXOTO

*Cultura de los espacios
entre/espacios de transferencia*

*... Partitura de errores ...
... Dibuje su laberinto ...*

La escena artística, o el paisaje artístico, está integrada por personajes que en mayor o menor medida hacen pública su producción. Formar parte de la escena debe presuponer en los bastidores de la vida artística de determinado lugar, como libros y periódicos, exposiciones, audiciones, redes, pues allí están las raíces de los “batidores”, donde muchas veces, se sitúan las líneas de fuerza de la escena.

Pensar la escena artística y sus bordes, límites y fronteras, es tratar sobre problemas intrínsecos al debate del arte contemporáneo. Indagaciones y cuestionamientos en relación al espacio confinado del museo, del papel de las instituciones públicas y del circuito comercial de la producción artística y, sobre todo, de las mediaciones entre las proposiciones y aquellos que las sufren.

En las mediaciones, los medios, los espacios de transferencia, en los fenómenos mismos, donde algo se pierde, donde algo se inaugura. Ni fuera, ni dentro; pero sí en los espacios permeables!

Si existe más que un camino entre dos puntos, entonces existe también la posibilidad de un circuito paralelo, que toma un camino diverso en relación a la trayectoria de un circuito ya establecido.

Trabajar en concomitancia sugiere la construcción de una estrategia que, a pesar de usar mecanismos del circuito oficial, trabaja en los bordes, en los límites, en las extremidades y la fragilidad de las señales aceptadas como verdad. Significa también, la formación de redes, de acciones intersubjetivas.

En América Latina, esta práctica de transbordar el circuito institucional, llevando el arte a las calles, no solamente revela, una ruptura con los territorios establecidos, en una crítica evidente al circuito en escena: paralelamente también gana un contorno militante, sea estético o político. Por otro lado, transborda la necesidad de la experiencia directa, de la pura construcción sensorial, donde percibir, sentir, se sitúan como la

función primera. Cuerpos que ganan otra alineación, conciencias que crean otro tiempo escénico, un tiempo de la espera, de lo imprevisto, de lo espontáneo, construcciones que proponen la suspensión y la materialidad, mecanismos que afirman una escena mantenida en el suceso y no en la representación. Y el cuerpo es, desde siempre, el punto de referencia del discurso artístico.

Estar fuera de la escena, de alguna manera, iguala a extranjeros y locales, pues si la escena se constituye y locales, pues si la escena se constituye por artistas asumidos por el circuito, los que están afuera también figuran como extranjeros. Y ser extranjero es estar visitando la escena siempre desde el afuera. Delante de la diversidad de características culturales, no queda otro lugar más que dentro de uno mismo. Establecer una relación entre la escena que soy y la escena en que estoy, me deja en un lugar que es puro fenómeno, un lugar de transferencia.

Hay que tomar conciencia de las posibilidades de construir/construirse como escena. Traer la escena a la subjetividad. Potencializar, crear las condiciones de posibilidades para percibir lo estético, para vivir lo estético/ético.

Ni más allá ni más acá, existe un espacio entre. Un espacio de transferencia, un tiempo/espacio que es puro fenómeno.

Septiembre 2007

MARCELINO PEIXOTO

*Culture of spaces
between/spaces of change*

*... Sheet music of errors ...
... Draws its labyrinth ...*

The artistic scene or the artistic landscape is integrated by personages that, more or less broadly, make their production public. Being part of the scene includes being on backstage of the artistic life of a certain place, such as books and newspapers, exhibitions, auditions, nets, because that is where the roots of the “backstage” are, where often the force lines of the scene can be found.

To think the artistic scene and its borders, limits and frontiers is to deal with intrinsic problems to the contemporary art debate. It is to search and argue about the limited space of the museum, the role of the public institutions and the commercial circuit of the artistic production and, mostly, of the mediations between the proposals and those who answer to them.

In mediations, it is to query the means, the spaces of exchange in the phenomena themselves, where something is lost as well something inaugurates. Neither outside nor inside; but in permeable spaces!

If there is more than one path between two points, then there is also the possibility of a parallel circuit, which takes a different path in relation to the path of an already established circuit.

Working in concomitance suggests the construction of a strategy that, despite using official circuit mechanisms, works on the edges, limits, limbs and on the fragility of signals accepted as truth. It also means the formation of networks, of intersubjective actions.

In Latin America, the practice of overflowing the institutional circuit, through taking art to the streets, not only reveals a rupture with established territories but also shows a clear criticism of the scene: likewise, in parallel, it gains a militant outline, whether aesthetic or political. On the other hand, it transcends the need for direct experience from the pure sensory construction, where to perceive and to feel are placed as the

first function. Then the bodies acquire another alignment, aware of creating another scene time, a time of waiting, unforeseen and spontaneity. These are constructions to propose the suspension and materiality, mechanisms that affirm a scene maintained in a happening, not in a representation. Moreover, the body, as usual, is the turning point for artistic discourse.

Being out of the scene equals locals to foreigners somehow. Because if the scene is constituted and placed – above all, if the scene is constituted by artists accepted by the circuit –, those locals who are out of the scene will also appear as foreigners. Being a foreigner means to always visit the scene from the outside. Before the diversity of cultural characteristics, there is no other place left but within oneself. Thus, to establish a relationship between the scene in which I exist and the scene which I am, leave me in a place that is pure phenomenon, a place of exchange.

It is necessary to be aware of the possibilities of constructing a scene or constructing oneself as a scene, which brings the scene to the subjectivity. Its potential is in create conditions of possibilities to perceive aesthetic, and to live the aesthetic/ethical.

Neither here nor there, a space exists in between. A space of exchange, a time space that is pure phenomenon.

September 2007

XEPA – COLETIVO DE ESTUDO DISSO TUDO

MARCELINO PEIXOTO

Lo que era árido y seco se hizo húmedo y verde.

Así se dan las transformaciones. Están gestándose hasta que, en el límite de sus posibilidades, transbordan.

Como un río que, allá en lo alto, antes de la caída, se llena y trasborda cayendo sobre sí mismo en un movimiento desordenado. Hasta que se calma y, seguro, sigue su flujo. Así era con el pueblo, sólo necesitaba de un motivo para salir a la calle, los brotes estaban con la boca abierta, esperando el agua para explotar en verde.

La legua de oro

Desde el centro hasta “la legua de oro”, lugar de ostentación y equívocos, algo es digno de notar: el espacio Paseo del Buen Pastor.

Esa pretenciosa edificación de líneas y agujeros se contraponen a la sobriedad de lo edificado por trabajo atento y lento de las construcciones puntuales, locales, en atención con el equilibrio del todo. Allá, al fondo, está la catedral.

Lo que le parece a ese visitante que disfrutó de las posibilidades espacio-culturales allí puestas, tirar monedas en el lago que imagina la construcción, puede ser una metáfora potente. ¿Cuál es el deseo de los que tiran monedas, y esa edificación? ¿Qué espeja, qué refleja ese espejo de agua atravesado por monedas?

En ese discurso de las formas sólidas (cubo, cilindro, cono) lo que se edifica en esta “nueva Córdoba” es un tema respecto del cual, nos parece, debemos estar atentos.

Delante del rectángulo suspendido en acrílico “rojo”, sostenido por columnas y cemento, quedamos en suspenso. ¡Con dudas!

XEPA – A COLLECTIVE-FOR-STUDYING-ALL-OF-THIS

MARCELINO PEIXOTO

What was stark and dry became wet and green.

This is how transformations occur. As they are taking shape, in the limit of their possibilities, they will overflow.

Like a river that, up there, before the fall, fills and overflows falling on itself in a disordered movement. Until it calms down and, safely, follows its flow.

So it happened with the people, they just needed a reason to go out, the sprouts had their mouths opened, waiting for the water to explode in green.

The golden league

From the center to “the golden league”, place of ostentation and misunderstandings, something is worth noting: the space Paseo del Buen Pastor.

This pretentious construction of lines and holes contrasts with the sobriety of what was built by the slow and attentive work of the local and punctual constructions, in agreement to the balance of the whole. There, in the background, the cathedral.

It seems to the visitor, who enjoyed the space-cultural possibilities, that throwing coins in the lake, which borders the construction, can be a powerful metaphor.

What do those people who throw coins desire, and that building? What does that mirror of water crossed by coins reflect? What does it mirror?

In this discourse of solid forms (cube, cylinder, cone), in this “new Córdoba”, what has been built is a subject on which, it seems to us, we must be attentive.

In front of the rectangle suspended in “red” acrylic, supported by columns and cement, we are standing. Doubtfully!

EL PRECIO DE LOS LADRILLOS NO SE PELEA 2007

XEPA

AÇÃO / INTERVENÇÃO

(TIJOLO DE BARRO QUEIMADO E CARRINHO DE MÃO)

DIMENSÕES VARIÁVEIS

LOCAL: PASEO DEL BUEN PASTOR – CÓRDOBA, ARGENTINA

CONTEXTO INSTITUCIONAL: PROJETO PARABRISAS,

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO MERCOSUR

PERFORMER: MARCELINO PEIXOTO E VIVIANE GANDRA

FOTOGRAFIAS: COLETIVO SELVA NEGRA, LUCAS DI PASCUALE

THE PRICE OF BRICKS IS NOT UP FOR DISCUSSION 2007

XEPA

ACTION / INTERVENTION

(BURNT CLAY BRICK AND WHEELBARROW)

VARIABLE DIMENSIONS

PLACE: PASEO DEL BUEN PASTOR – CÓRDOBA, ARGENTINA

INSTITUTIONAL CONTEXT: PARABRISAS PROJECT,

MERCOSUR INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL

PERFORMERS: MARCELINO PEIXOTO AND VIVIANE GANDRA

PHOTOS: COLETIVO SELVA NEGRA, LUCAS DI PASCUALE





LINHA DE FORÇA 2006

XEPA

AÇÃO / INTERVENÇÃO

(TIJOLO DE BARRO QUEIMADO E PIGMENTO EM PÓ)

DIMENSÕES VARIÁVEIS

LOCAL: CASA DO CONDE DE SANTA MARINHA –

BELO HORIZONTE, MG, BRASIL

CONTEXTO INSTITUCIONAL: PINTURA ALÉM DA PINTURA, CEIA

(CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DE ARTE)

PERFORMER: MARCELINO PEIXOTO

FOTOGRAFIAS: ANDRÉ HAUCK

DESCRITIVO:

1 – Erguer parede com tijolos de barro queimado;

2 – Utilizar pigmento sem diluição como liga;

3 – Empilhar os tijolos até que se rompa a linha de força;

4 – Deixar que a parede desmorone.

STRENGTH LINE 2006

XEPA

ACTION / INTERVENTION

(BURNT CLAY BRICK AND PIGMENT POWDER)

VARIABLE DIMENSIONS

PLACE: CASA DO CONDE DE SANTA MARINHA –

BELO HORIZONTE, MG, BRAZIL

INSTITUTIONAL CONTEXT: PAINTING BEYOND PAINTING, CEIA

(CENTER FOR EXPERIMENTATION AND INFORMATION IN ART)

PERFORMER: MARCELINO PEIXOTO

PHOTOS: ANDRÉ HAUCK

DESCRIPTION:

1 – To raise a wall with burnt clay bricks;

2 – To use pigment without dilution as alloy;

3 – To stack the bricks up until the strength line is broken;

4 – To let the wall crumble.



Está ordenada nesta publicação uma sequência de trabalhos que utilizam o tijolo de barro queimado como matéria e seu manuseio por ações próprias da construção civil. A sequência remonta sua aparição germinal em *Linha de força* (2006), de autoria do Xepa, percorre suas ocorrências em espaços urbanos e alcança, então, o deslocamento de proposições que se firmaram enquanto intervenções urbanas para o recinto da galeria (*Ação de desenhar o que resta*, 2015). É nesta última ocorrência que nossa parceria (Xepa+ Luis Arnaldo) se oficializou e nos guiou ao projeto *Ação para erguer colinas*.

Esse recorte temporal que retoma 11 anos de trabalho fornece o panorama contextual em que *Ação para erguer colinas* se desenvolve. Ele apresenta também os bastidores daquilo que ora se exibiu ao público na pretensão de obra, ou seja, apresenta a formulação conceitual de cada trabalho (quando documentada), e seu caminhar progressivo a condição de laboratório para pesquisa.

De lá para cá, as elaborações e campos de interferências do Xepa se complexificaram, embora suas instruções para ações tenham se mantido com a mesma simplicidade. Cada colaborador, ator ou autor aderido ao Xepa trouxe consigo um aporte específico, próprio de seu local de fala.

No caso, nossa aproximação se deu pelo interesse comum em pensarmos o desenho. A partir de 2014 estruturamos uma rotina em ateliê para pesquisa, o que inclui leitura, escrita, diálogo e prática. Assim a elaboração textual tomou o rigor do discurso acadêmico; pois bem, é este o nosso local de formação. O que significa dizer, portanto, estarmos conscientes de suas fraquezas e falências. A escrita, a quatro mãos, se tornou mais sistemática, tanto em relação a instituição arte, quanto em relação a problemática do desenho. E passou a ser também um lugar de atuação.

Outra confluência decorre do entendimento acerca do espaço tal como anunciado pelas teorias da arquitetura – que o adota como uma instância imaterial, socialmente construído, e que demanda uma dilatação temporal – em somatória a como o espaço vem sendo problematizado pela historiografia da arte. Neste caso, nos chama atenção o problema da institucionalização do espaço e do corpo pelas categorias da instalação e da performance. Para nós, caberia, então, nos debruçar sobre o desenho enquanto categoria capaz de reordenar tais parcelas e restituir um elo perdido.

Embora soe retrógrado, insistimos em achar importante pensar sobre as categorias da arte. Não que a dissolução de suas fronteiras seja a questão central (ou, ainda que

suas dissoluções sejam um fato), mas porque a partir delas é que conseguimos organizar o pensamento. Pensar na categoria nos conduz a compreensão das ações técnicas que estão em jogo, e como estas podem contribuir para a construção conceitual do trabalho. Orienta-nos, então, na tomada de decisões.

Entendemos que cada categoria, por ser dotada de modos operativos próprios, traz consigo um repertório intelectual específico. Pensar no desenho seria então pensar em quais elementos discursivos estariam sendo manipulados. Seccionar o plano, traçar linhas, contornar uma forma, proporcionar a figura, hachurar, pontilhar, valorar, sombrear uma área; são todos modos de acesso ao espaço. O desenho é um tipo de saber que tem por natureza estruturar espacialidades. Sua tradição recorre ao risco, que delimita, circunscreve, organiza, e que, ao mesmo tempo, registra um acontecido, apontando para um evento passado. Não é por acaso que ele está presente na base de outras disciplinas. Na pintura ele estrutura o plano e reserva cada área a uma cor. Na escultura o desenho projeta a forma, ou mesmo coordena a construção gradual da forma. Na arquitetura ele é o próprio espaço que se habita (os limites físicos de uma sala, os limites físicos de uma rua). É também o instrumento para orientar a fase de construção (o projeto); e nesse caso o desenho é meio para organizar e relacionar as várias camadas da edificação ou da cidade.

Colocar em cena o *ato de desenhar*, o acontecimento que opera o risco, é estratégia para evidenciar essa relação íntima com o espaço. O *ato de desenhar* é o que antecede o *desenho*, e também o que está presente em outras disciplinas. O *desenho* é, portanto, índice de um acontecido, e tem então uma relação com a gravura: ele guarda uma memória, abriga uma dimensão temporal.

O *ato de desenhar* é o acontecimento, em atividade, a fim de organizar o espaço e aquilo que dará origem ao *desenho*. É essa premissa que faz com que outras formas de organização do espaço, outras ações, também possam ser encaradas como *ato de desenhar*: a circulação de pessoas, a demarcação de terras ou o habitar cotidiano de um lugar. Por isso nesses trabalhos que temos vindo a propor, o desenho na parede é um dos modos de desenho. Encher o carrinho de mão, carregar areia, despejar areia, projetar imagens e estar em silêncio também são modos de desenhar. O *ato de desenhar* torna o corpo instrumento para o *desenho*. É ele quem agencia objetos e ordena materiais, instala barreiras, determina fluxos e rotas de circulação, demarca percursos, promove

esvaziamentos. Essas ações de desenho que ordenam e configuram um espaço têm diálogo íntimo com o tempo.

Talvez seja em função do consumo de tempo e de esforço, na destinação do tempo para efetivar algo, que *Desenhar* e *Trabalhar* passam a ser atos equivalentes. Dizemos mesmo em relação ao “protocolo do trabalho”, referindo-se à “jornada de trabalho” e sua vinculação com a mão-de-obra. Dado o esforço necessário para o desenho, que demanda uma escala de horário, um compromisso burocrático, necessário à execução de atos mecânicos, maquinais, repetitivos, *desenhar* não deixa de ser um trabalho tão ordinário (comum, regular, banal, medíocre) quanto o do sujeito que ergue paredes; ou o do calceteiro, que calça passeios; ou o da faxineira, ou o da secretária, ou o do médico plantonista. E, ainda, o *Trabalho* como instância necessária ao desenho também quer inscrever o artista no conjunto do trabalhador comum, destituindo a imagem social do artista afetado, cheio de idiosincrasias. Trabalhadores, cada qual em seu nicho de atuação, constroem para si uma inteligência artesanal, um modo particular de operar em que corpo e instrumentos são, pelas próprias necessidades e especificidades do fazer, adaptados. No caso, é o desenho que nos torna específicos. Mas não só. Diz-se da “divisão do trabalho” entre manual e intelectual, entre o mestre de obras e o pedreiro, pois bem, o artista, ao se apropriar dessas ações de trabalho já consolidadas no âmbito sociocultural, pode dissolver tais hierarquias. Ele opera na inteligência através do manual.

É por meio deste fazer ordinário, o *ato de desenhar*, que não prescinde de um corpo, e que exige um compromisso com o tempo, que se acaba, como consequência, por impregnar o entorno e transformar o espaço de atuação. Dito de outra forma, podemos pensar então na conformação de um desenho do lugar, em que o *Desenho* é o *Lugar*, construído (ainda que instável e efêmero) pelos modos de uso do espaço, pondo a prova o que pode o vínculo entre corpo, espaço e paisagem. Trata-se de uma progressão de escalas (do corpo à paisagem) cujas amarras vão sendo traçadas entre um e outro por meio das “ações de desenhar”. O *ato de desenhar* ocupa o espaço com gestualidades, modos de se portar do corpo, objetos, matérias que são atributos efêmeros do espaço. Com o tempo tais atributos vão gradualmente alterando o espaço, que, se a princípio se mostrava impessoal em relação aos sujeitos, irá aos poucos ganhando propriedade e características suficientemente capazes de dizerem de um Lugar.

Essa diferenciação entre Espaço e Lugar é fundamental. Não podemos dizer que um *galpão vazio* e um *galpão soterrado por areia* se tratem dos mesmos espaços. O que propomos construir com *Ação para erguer colinas*, por exemplo, é uma paisagem ativa que convida o espectador, e que pode instaurar nele um estado de refreamento que nomeamos por *Exílio*. Trata-se de um lugar que nega a passividade da cenografia e do espetáculo, onde o corpo não quer expressar algo, e nem o lugar quer representar algo, mas querem juntos

ativar um estado sensorial no outro, provocar sua cinestesia, para efetivação de seu corpo e pensamento no mundo. Não é utopia, é um convite, consciente da importância da aceitação do espectador. No projeto, escrevemos assim:

Se, para um espectador à distância, o trabalho lida com uma matéria banal por meio de operações habituais da construção civil, ao aproximar-se verá que a areia, ao ser carregada para o interior da galeria, perde sua função comum, sendo evidente a transformação de seu significado simbólico. Tanto as ações do trabalho (encher, carregar, erguer, derramar) quanto a principal matéria (areia) constroem uma paisagem desértica, cujos tempos, ritmos e pensamentos põem-se em suspensão, opondo-se então ao contexto urbano ruidoso e desenfreado. À aridez do grão da areia soma-se o silêncio, a lentidão e a insistência do desenhar, conformando contraditoriamente um oásis, refúgio ou exílio, lugar habitual do Desenho. Tal ação coloca o desenhista em gestos mínimos, atento às diferentes tonalidades e seu controle no traço, aparentando ao espectador não tanto um sujeito que risca, mas mais um observador imóvel da colina.

Esse estado é talvez o que nos habituamos a viver na instância do ateliê, numa duração reservada do mundo, com certa distância de seus acontecimentos, que põe a rotina da vida em suspensão, seja para o esforço da leitura de um livro, seja para o esforço da feitura de um desenho, mas que é tão necessário justamente para se poder pensar o mundo, ou, como me lembro bem, para se pensar o problema de viver.

Pois então, os trabalhos desenvolvidos a partir de nosso encontro passaram a analisar os contextos físico e humano em que se inserem e os modos de sua apresentação, duvidando-se, por exemplo, do que seria por definição uma instância expositiva quando o que se dá a ver não é propriamente um objeto.

Desde o começo valoramos a elaboração do projeto. Seja porque é um modo corrente do exercício e construção de cena do artista atual, seja porque guarda justamente o vir a ser do objeto. Ora, algo que se molda feito objeto, sem que perca com isso sua natureza de acontecimento e propensão ao risco. Aliás, ainda há um texto por escrever que afirme o projeto enquanto antítese do objeto.

Sabem bem os arquitetos que um projeto, por mais minucioso que seja, nunca é aquilo que se efetua de fato; e sua riqueza provem justamente desse descompasso. E aqui não adentramos na relação do desenho com o projeto, ou *disegno*, tal como indispensável à efetivação da noção de artista na passagem da Idade Média para a Moderna.

A não efetivação de um projeto, tal como prescrito, não o torna uma categoria não realizada, ou idealizada. Projetos têm o peso e a densidade de uma matéria viva. São guias de execução, com diretrizes, questões operativas e orçamentárias, além, é claro, da elaboração conceitual. Projetos são possibilidades em estudo e para experimentações. São, por tudo, realidades factíveis. E é, portanto, que nesta publicação cada trabalho apresentado está acompanhado de seus projetos, em generosidade que inclui

seus eventuais erros de escrita, e deixando à mostra a divergência entre sua existência e sua virtualidade.

No caso de *Ação para erguer colinas*, entre 2015, ano de sua escrita, e 2017, ano de sua realização, muito ocorreu. Dentre os fatos, incontornável foi a Funarte MG ter sido *ocupada* a partir de 15 de maio de 2016 em resposta ao desmantelamento do Ministério da Cultura.

Apresentar um trabalho que se autocategoriza como *ocupação* não poderia negligenciar esse fato. A questão que nos colocamos foi a de como nos posicionarmos perante isso, de forma ética a nossa conduta privada e sem defender estratégias partidárias. Ao retomá-lo, foi fundamental, então, que “tomássemos a realidade política e a tratássemos como matéria-prima de trabalho, num exercício de transmutação e poética”, como nos explicita precisamente Viviane Gandra.

Assim, certos aspectos do projeto, que desde o início estavam presentes, se tornaram então sobressalentes, como, por exemplo, a valorização de saberes tradicionais, precisamente o da construção civil. Nos colocamos a pensar sobre o trabalhador da construção civil (regulamentado ou não) e sua potência para a construção das cidades, em circunscrição ao regime de força de trabalho e submissão ao Capital. Valoramos o construtor por sua força para a construção do mundo, e, portanto, sua potência para transformação.

Entretanto, nós não poderíamos sobrepor o desejo de reordenação macropolítica (de situar as minorias sociais num plano político não hierárquico) ao comprometimento que temos com a história da arte. Assim, priorizamos a necessidade de restituir o papel social do artista enquanto trabalhador, e por consequência valorar o saber servil, o fazer obreiro.

A *ocupação Ação para erguer colinas*, em meio a tanto, se endereça aos trabalhadores da construção civil, e para tal tomou as parcelas de produção, comunicação e mediação como partes integrantes do trabalho. Dessa forma, as ações previamente programadas para acontecerem no recinto da Funarte MG se converteram em uma das parcelas de desenho. Todas, em conjunto, compõem algo mais complexo que é o *projeto Ação para erguer colinas*. Como tornar visível os desenhos que se escondem por detrás do que se vê no restrito espaço expositivo é algo de que nos ocupamos ao longo da execução de *Ação para erguer colinas*; o que flui de seu projeto e o que se forma em sua documentação.

Há um exercício invisível aqui, que corre entre o projeto e sua execução e que fere exatamente o curso do que se vê. Esse exercício é aquele que procura dar forma ao visível, através da elaboração do pensamento, em constante transformação, por meio do deslocamento que cada ator opera na estrutura do projeto. Daí a importância de nomearmos sem hierarquia todos os atores e funções que construíram *Ação para erguer colinas*. Curiosamente, esse labor se mostrou tão minucioso e fugidio quanto a tentativa de dar forma a areia, matéria substancial deste trabalho.

This publication presents a series of works that use burned clay brick as material, as well as its handling in the context of building sites. The seminal appearance of this sequence took place in the work *Strength Line* (2006), by Xepa. Later, these works were brought into urban space. Finally, these propositions, which had established themselves as urban interventions, went into the gallery space (*Action of drawing what remains*, 2015).

It was in this last occurrence that our partnership (Xepa + Luis Arnaldo) became official and led us towards the *Action for erecting hills* project. This compilation of 11 years presents the context in which *Action for erecting hills* developed. It also contains the backstage of what has now been shown to the public as work. In other words, it presents the conceptual formulation of each work (when documented), and its progressive move from laboratory to research.

Since then, Xepa's elaborations and interferences have become more complex, although their instructions have remained as simple as before. Each collaborator, actor or author brought to Xepa a specific contribution that pertains to their own speech.

In this case, our approach emerged through a common interest in thinking about drawing. Since 2014, we have structured a studio routine for research, which includes reading, writing, conversation and practice. The practice of writing assumed the rigor of academic discourse, which is where we have been educated. This also means being aware of this discourse's weaknesses and failures. The process of writing, two people at a time, became more systematic, not only in relation to art as an institution, but also in relation to drawing as a problem. And it became a site for action.

Another point of convergence lies in the understanding of space as put forth by architectural theory – which describes it as an immaterial, socially constructed instance that demands an expansion of time. Also important are the ways in which space has been problematized by art history. In this case, we are interested in looking at the institutionalization of space and body through the ideas of installation and performance. Therefore, we focus on drawing as a category that rearranges these notions and restores a lost link.

Although it sounds obsolete, we insist that it is important to think about categories of art. Although the dissolution of boundaries isn't the central issue (in other words: even though this dissolution is a fact), these boundaries help organize our reflections. Thinking about categories leads us to an understanding of the technical actions at stake, and how they can contribute to the conceptualization of the work. It guides us in the

decision making process. We understand that each category, because it has its own modes of functioning, encompasses a specific range of intellectual skills. Therefore, thinking about drawing means thinking about the discursive elements that are being manipulated. Sectioning the plane, drawing lines, outlining a shape, harmonizing a figure, hatching, dotting, highlighting and shading an area are ways of accessing space. Drawing is a type of knowledge that naturally structures spatial features. The main resource in the tradition of drawing is the line, which delimits, circumscribes, organizes, and at the same time registers a happening, pointing to a past event. It is not by chance that it is also present in the basis of other disciplines. In painting, it structures the plane and distributes each area to a color. In sculpture, drawing designs the shape, or even coordinates the gradual building of a form. In architecture, it is the very space where one lives (the physical limits of a room, the physical limits of a street). It is also the tool (the project) that guides the building phase; And, in this case, drawing is a medium for organizing and relating the various layers of the building or the city between one another.

Bringing the *act of drawing* to the scene, which is the action that operates the line, is a strategy to point out this intimate relationship with space. The *act of drawing* is what precedes *drawing*. It is also that which is present in other disciplines. The *drawing* is therefore an index of an event, and it has a relation to engraving: it records a memory. It contains a temporal dimension.

The *act of drawing* is the event at work, the one that organizes space. It is what will lead to *drawing*. It is this idea that makes us see other forms of spatial organization, other actions, also as *acts of drawing*: the movement of people, the demarcation of land or the daily act of dwelling in a place. So in the works we have proposed, drawing on the wall is one of the modes of *drawing*. Filling up the wheelbarrow, loading it with sand, unloading the sand, projecting images and being silent are also ways of drawing. The *act of drawing* turns the body into an instrument for *drawing*. It engages with objects and organizes materials, installs barriers, determines flows and circulation routes, demarcates paths, promotes emptyings. These drawing actions, which organize and configure a space, have a close relationship with time.

It may be due to the time and effort involved that *Drawing* and *Working* become equivalent acts. We say that in relation to the “labor protocol”, meaning the “working day” and its relation to the work force. Considering the effort required for draw-

ing, which demands a work schedule, a bureaucratic commitment, necessary for the execution of mechanical, repetitive, machine-like acts, drawing is as ordinary (common, regular, banal, mediocre) as the act of erecting walls; Or the act of the workman who makes sidewalks; Or the act of the cleaning lady, the secretary, the physician on duty. Moreover, seeing *Work* as a necessary instance in drawing puts the artist in the place of the ordinary worker, undoing the social image of the artist as affected and idiosyncratic.

Workers, each of them in their own practice, create for themselves a self-made intelligence, a particular mode of operation, in which body and instruments are adapted for their own needs and specificities. In this case, drawing is what makes us specific. But not only. One speaks about the “division of labor” between manual and intellectual work, between the master builder and the construction worker. Well, the artist, by appropriating these work actions already consolidated within the sociocultural scope, can dissolve such hierarchies. He operates intellectually through manual work.

It is through this ordinary act, the *act of drawing*, which requires a body, but also time commitment, that we impregnate the surroundings and transform the site of action. In other words, we can think about a relationship between drawing and place in which *drawing* is the *place*, shaped (though unstable and ephemeral) by space, testing the bond between body, space and landscape. A progression of scales (from body to the landscape) whose binds are traced between one and the other by “drawing actions”. The *drawing act* occupies the space with gestures, body movements, objects, materials, which are ephemeral attributes of the space. After some time, these attributes gradually change the space. Although at first the space seemed to be impersonal in relation to the subjects, it gradually becomes peculiar and its characteristics sufficiently transform it into a Place.

The distinction between Space and Place is fundamental. We cannot say that *an empty warehouse* and *a warehouse filled with sand* are the same spaces. What we propose with *Action for erecting hills*, for example, is an active landscape that invites the viewer in and creates a state of restraint, which was named Exile. It is a place that denies the passivity of scenography and spectacle, in which the body does not want to express something, just as the place does not want to represent something, but together they want to activate a sensory state in the other, to cause its kinesthesia, making their bodies and thoughts effective in the world. It is not utopia; it is an invitation that is conscious of the importance of the spectator’s acquiescence. As we said before:

If, for a distant spectator, the work deals with a banal material by means of usual operations of construction work, when they come closer, they will see that the sand, when being carried to the interior of the gallery, loses its common function, which demonstrates the transformation of its symbolic meaning. The actions of the work (filling, carrying, erecting, pouring) and the main material (sand) build a deserted landscape in which time, rhythms and thoughts are suspended,

different to the noisy and frantic urban context. The silence, the slowness and the insistence of the drawing are combined with the dryness of the grain of sand, shaping, contradictorily, an oasis, refuge or exile, the usual home to Drawing. This brings the drawer’s focus to minimal gestures, different tonalities and their control of the line, letting the spectator see not so much a subject that draws, but an observer of the hill.

This state is perhaps similar to what we are accustomed to in an art studio, a reserved place in the world with a certain distance to its events, which puts the routine of life in suspension, either for reading a book or for making a drawing. But it is also necessary for thinking about the world, or, as I remember well, for thinking about the problem of living.

Well, the works that developed since our encounter look at the physical and human contexts in which they are located and the modes of their presentation, putting into question, for instance, what can be an exhibition when what is shown is not exactly an object. From the beginning, we value the conception stage of the project. Either because this stage is a way of exercising and building a scene for artists today or because it pertains to the creation of the object – or, rather, of something that takes shape as an object without losing its nature of a happening and a form of risk-taking. In fact, a text should be written about the project as antithesis of the object.

Architects are well aware that a project, no matter how meticulous, is never what is actually made. And its interest comes precisely from this mismatch. Here, we do not discuss the relation between drawing and design, or *disegno*, as indispensable to the transformation of the concept of the artist in the transition from the Middle Age to the Modern era.

The failure to carry out a project as prescribed does not make it an unrealized or idealized category. Projects have the weight and density of a living matter. They are guides to execution, with guidelines, operational and budget issues, and, of course, a concept. Projects are possibilities to be studied and experimented with. They are, therefore, workable realities. That is why this publication presents each work along with its projects, which may include errors of writing, which shows the divergence between their existence and their virtuality.

In the case of *Action for erecting hills*, between 2015, the year of its writing, and 2017, the year of its accomplishment, many things happened. Among the facts, Funarte MG was occupied from May 15th, 2016 in response to the dismantling of the Ministry of Culture.

A work that self-categorizes as *occupation* could not neglect this fact. We have questioned ourselves about what stance to take before this, respecting our private conduct without defending partisan stratagems. When we restarted the project, it was fundamental that we “considered the political reality and treated it as a raw material for work, in an exercise of transmutation and poetics”, as Viviane Gandra explains.

Therefore, certain aspects of the project, which were present from the outset, became, at the time, more important. For instance, the valorization of traditional knowledge, precisely that of construction work. We started thinking about the construction worker (formal or not) and their power for the building of cities, immersed within a work force regime and subjected to Capital. We value the builder for their strength for the building of the world, and therefore their power of transformation.

However, we could not place the desire for macro-political reordering (of putting social minorities on a non-hierarchical political plane) over the commitment we have to art history. Thus, we prioritize the need of restoring the social role of the artist as a worker, and consequently valuing the knowledge of the workmanship.

The *occupation Action for erecting hills* is addressed to construction workers, and so it took up the processes of production, communication and mediation as integral parts of the work. Therefore, the actions previously programmed to take place at Funarte MG became one of the drawing phases. All together, they make up something more complex that is the *Action for erecting hills project*. How to make visible the drawings that hide behind what you see in the restricted exhibition space? This is something that we deal with throughout the execution of *Action for erecting hills*; it is what results from its project and what comes forward in its documentation.

There is an invisible exercise here that runs between the project and its execution and impacts on what the public sees. This exercise seeks to give form to the visible, through the elaboration of a continually changing thought, through the displacement that each actor operates in the structure of the project. That's why it is important to name, without hierarchies, all the actors and functions that created *Action for erecting hills*. Curiously, this work was as meticulous and elusive as the attempt to shape the sand, the main material of this work.

ANDRÉ HAUCK

Artista visual e fotógrafo, bacharel em Escultura pela Escola de Belas Artes da UFMG. É mestre em Artes e Tecnologia da Imagem pela mesma universidade. Trabalha com a fotografia criando um diálogo entre os processos documentais e as artes visuais propondo um questionamento sobre como os habitantes dos grandes centros urbanos moldam e configuram os espaços onde vivem.

AUGUSTO H. VOSSENAAR

Artista visual graduando pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atua também como artista gráfico.

BERNARDO ZAMA

Arquiteto-urbanista formado pela Escola de Arquitetura da UFMG e licenciado em Física pela mesma universidade. É graduando em Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG. Atua principalmente como professor antropológico e também como fotógrafo, na documentação de trabalhos de outros artistas.

CARLOS TROVÃO

Escritor, psicanalista e mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde realiza, atualmente, seu doutorado. Desenvolveu projetos em artes plásticas e performance, tendo trabalhado junto ao coletivo Xepa.

CLARICE G. LACERDA

Bacharel em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG onde cursou as habilitações em Gravura e Artes Gráficas. Atua como artista gráfica e visual, pesquisadora e educadora autônoma, em colaboração com outros artistas. www.claricelacerda.com

FABÍOLA TASCA

Artista plástica, professora e pesquisadora, doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. www.cargocollective.com/fabiolatasca

FERNANDA CORRÊA

Tradutora, bacharel em Letras pela UFMG e mestranda em Artes pela UEMG. Tem atuado na área de tradução, versão e revisão de textos nas línguas portuguesa, inglesa e francesa.

JOÃO CARNEIRO

Jornalista e tradutor com graduação dupla em Ciências Sociais na Columbia University/Nova York e no Instituto de Ciências Políticas de Paris (Sciences Po), com especialização em Estudos Urbanos e Arquitetura. Atualmente, trabalha como repórter na Folha de S. Paulo, tradutor freelancer em inglês, francês, espanhol e alemão e como membro do coletivo de arquitetura Micrópolis. www.micropolis.com.br

JUAN DER HAIRABEDIAN

Artista visual, docente e pesquisador, formado pela Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba/Argentina. Atualmente é professor da Facultad de Artes, UNC. Atua também como curador e ensaísta em publicações especializadas.

LUANA RODRIGUES

Psicóloga formada pela PUC Minas. Arte-educadora e também tradutora e intérprete da Língua Brasileira de Sinais (Libras).

LUANA VITRA

Artista plástica e bailarina, formada em Dança pela Escola Livre de Artes. Cursa bacharelado em Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG. Atua como bailarina no grupo Dança Jovem, dirigido por Ester França.

LUCAS DI PASCUALE

Artista plástico, designer gráfico e professor de Desenho da Facultad de Artes da UNC. É licenciado em Pintura pela Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba/Argentina. www.lucasdipascuale.com.ar

LUIS ARNALDO

Artista plástico, bacharel em Litografia pela Escola Guignard da UEMG e arquiteto-urbanista formado pela Escola de Arquitetura da UFMG. Tem como principal objeto de interesse o espaço e seus agentes formadores. Em sua pesquisa, toma a arte como plataforma instituída para confrontar o pensamento científico – sobretudo a geografia, a antropologia, a arquitetura e o urbanismo. www.anunciodeartificio.com.br

LUIZA ALCÂNTARA

Artista plástica formada no curso livre em Audiovisual da Oi Kabum! BH e bacharel em Desenho e Cerâmica pela Escola Guignard da UEMG. Atua também com curadoria e produção em artes visuais. www.cargocollective.com/luizaalcantara

LUIZA MARX

Artista plástica graduada pela Escola Guignard da UEMG e arquiteta-urbanista graduada pela Universidade Fumec. Atua na interlocução entre arte e espaço, seja em trabalhos autorais, seja na concepção e execução de projetos expográficos. www.luizamarx.com

MAILINE BAHIA FERNANDES

Arte educadora com bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. É especialista em Gestão Cultural pelo Centro Universitário UNA. Coordena o Programa Educativo do Sesc Palladium, em Belo Horizonte (MG), o qual inclui a criação, gestão, produção e pós-produção de projetos interdisciplinares.

MARCELINO PEIXOTO

Artista plástico e pesquisador, bacharel em Pintura e doutorando em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professor de Desenho do curso de Artes Plásticas e professor da disciplina “Arte e Política” na Pós-graduação em Arte e Contemporaneidade, ambos na Escola Guignard da UEMG. Mantém prática em desenho e performance, tendo como interseção desenho, corpo e lugar. Orienta e desenvolve cursos voltados para execução de ações coletivas de desenho. Desde 2005 integra o Xepa – coletivo de estudo disso tudo –, onde desenvolve trabalhos em espaços e dimensões variadas, tendo como interesse questões referentes a diluições, adensamentos e rupturas. www.marcelinopeixoto.blogspot.com.br

MARCELO TERÇA-NADA!

Artista plástico, fotógrafo e artista gráfico formado pela Escola de Belas Artes da UFMG. É criador e mantenedor da plataforma RedeZero. É também fundador e integrante do coletivo Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras (desde 2002) e da DoDesign Brasil (desde 2003).

MARCO PAULO ROLLA

Pintor, desenhista e artista performático formado pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atua ainda como professor e curador de performance. É também criador, coordenador e editor do CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte, em Belo Horizonte.

www.marcopaulorolla.com

www.ceiaart.com.br

MARGARIDA CAMPOS

Artista plástica formada pela Escola de Belas Artes da UFMG. É mestre em Artes pela mesma instituição. Atua também como fotógrafa.

MARIA FERNANDA MOREIRA

Revisora de texto formada em Letras pela PUC Minas com habilitação dupla em licenciatura e bacharelado. É mestre em Teoria da Literatura pela UFMG. Atua como profissional autônoma revisando textos para editoras.

RAQUEL ABREU

Desenhista, ilustradora, fotógrafa e professora de arte. É bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFMG e bacharel em Ciências Biológicas pela mesma universidade.

www.behance.net/raquellabreu

RAQUEL MEDEIROS

Assessora de Imprensa formada em Jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UnibH) e atriz formada pela Fundação Clóvis Salgado (CEFAR/Palácio das Artes). Concilia o trabalho autônomo de assessora de imprensa ao de pesquisadora sobre performance de atores em vídeo.

SELVA NEGRA

Coletivo artístico composto por Alicia Sánchez, Guillermo Lupiañez, José Quinteros e Sergio. Vivem e trabalham em Córdoba/Argentina.

TIAGO AGUIAR

Fotógrafo graduado em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UnibH). É especialista em Fotografia pelo Hallmark Institute of Photography, Turner Falls, Massachusetts/EUA. Pesquisa de forma autônoma o gênero do retrato e suas possibilidades visuais. Dirige o estúdio Tiago Nunes Fotografia situado em Belo Horizonte (MG).

www.tiagofoto.com

VIVIANE GANDRA

Artista visual, bacharel em Desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG. É pós-graduada em Artes Mediales pela Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba/Argentina. Desde 2005 integra o Xepa – coletivo de estudo disso tudo. Atua também como artista gráfica.

ANDRÉ HAUCK

Visual artist and photographer, holds a Bachelor's degree in Sculpture from the School of Fine Arts at UFMG and a Master's degree in Image Arts and Technology from the same university. Works with photography by creating a dialogue between documental processes and visual arts, questioning how the inhabitants of large cities shape and configure the spaces where they live.

AUGUSTO H. VOSSENAAR

Visual artist. Studies at the School of Fine Arts at UFMG. Also works as a graphic artist.

BERNARDO ZAMA

Architect and urban planner with a degree from the School of Architecture at UFMG, also holds a degree in Physics from the same university. Bernardo is an undergraduate student in Visual Arts at Guignard School at UEMG. He works mainly as an anthroposophic teacher and a photographer, documenting the works of other artists.

CARLOS TROVÃO

Writer and psychoanalyst, holds a Master's degree in Social Communication from UFMG, where he is currently in a PhD program. Carlos has carried out projects in visual arts and performance and has worked with Xepa collective.

CLARICE G. LACERDA

Graphic artist, holds a Bachelor's degree in Engraving and Graphic Arts from the School of Fine Arts at UFMG. She also works as an educator, visual artist and an autonomous researcher in collaboration with other artists.
www.claricelacerda.com

FABÍOLA TASCA

Visual artist, professor and researcher, holds a PhD in Arts from the School of Fine Arts at UFMG.
www.cargocollective.com/fabiolatasca

FERNANDA CORRÊA

Translator, holds a Bachelor's degree in Languages and Literature from UFMG and is a Master's student at UEMG. Fernanda has worked with translation, versions and proofreading of texts in Portuguese, English and French.

JOÃO CARNEIRO

Journalist and translator with a dual Bachelor's degree from Columbia University and Sciences Po, with a major in Urban Studies and Architecture. João currently works as a news reporter at Folha de S.Paulo and a freelance translator in English, French, Spanish and German. He is a member of the Architecture collective Micrópolis.
www.micropolis.com.br

JUAN DER HAIRABEDIAN

Visual artist, professor and researcher, holds a degree from the School of Arts at National University of Córdoba/Argentina. Juan is currently a professor at Arts College, UNC. He also acts as a curator and an essayist in specialized publications.

LUANA RODRIGUES

Psychologist, holds a degree from PUC Minas. Luana works as an art educator as well as translator and interpreter of the Brazilian Sign Language (Libras).

LUANA VITRA

Visual artist and dancer, with a degree in Dance from the Free School of Arts. She is currently pursuing a Bachelor's degree in Visual Arts at Guignard School at UEMG. She acts as a dancer in the group Dança Jovem, directed by Ester França.

LUCAS DI PASCUALE

Visual artist, graphic designer and drawing professor at Arts College, UNC. Lucas has a degree in Painting from the School of Arts, Philosophy and Humanities College at the National University of Córdoba/Argentina.
www.lucasdipascuale.com.ar

LUIS ARNALDO

Visual artist, holds a Bachelor's degree in lithography from the Guignard School at UEMG, as well as a degree in Architecture and Urban Planning from the Architecture School at UFMG. He is interested in space and the agents that shape it. In his research, he takes art as a platform that can confront scientific thinking – especially Geography, Anthropology, Architecture and Urban Planning.
www.anunciodeartificio.com.br

LUIZA ALCÂNTARA

Visual artist with training in video at Oi Kabum! Belo Horizonte. Luiza pursued a Bachelor's degree in Drawing and Ceramics at Guignard School at UEMG. She also works as a curator and producer in the field of visual arts.
www.cargocollective.com/luizaalcantara

LUIZA MARX

Visual artist with a degree from Guignard School at UEMG and architect and urban planner with a degree from Fumec University. She works with the interfaces between art and space in works of her own and in the development of exhibition design projects
www.luizamarx.com

MAILINE BAHIA FERNANDES

Art educator with a Bachelor's degree in Visual Arts from the School of Fine Arts at UFMG. Mailine has a specialization in Cultural Management from UNA. She coordinates the Education program of Sesc Palladium in Belo Horizonte (MG), which includes the creation, management, production and post-production of interdisciplinary projects.

MARCELINO PEIXOTO

Visual artist and researcher with a Bachelor's degree in Painting. Marcelino is currently a PhD student in Arts at the School of Fine Arts at UFMG. He is also a Drawing Professor at the Visual Arts school and teaches the course "Art and Politics" in the Art and Contemporaneity major, both at Guignard School at UEMG. He practices drawing and performance and acts within the interface between drawing, body and place. He develops courses that aim for the execution of collective drawing actions. Since 2005, he has been part of Xepa – collective-for-studying-all-of-this – where he develops works in various spaces and dimensions, looking at issues related to dilution, density and rupture.
www.marcelinopeixoto.blogspot.com.br

MARCELO TERÇA-NADA!

Visual artist, photographer and graphic artist with a degree from the School of Fine Arts at UFMG. He is the creator and maintainer of the RedeZero platform. He is also a founder and member of Poro collective – urban interventions and ephemeral actions (since 2002) – and DoDesign Brazil (since 2003).

MARCO PAULO ROLLA

Painter, drawer and performance artist with a degree from the School of Fine Arts at UFMG. Marco is also a professor and a performance curator. He is the creator, coordinator and editor of CEIA – Center for Experimentation and Art Information, in Belo Horizonte.

www.marcopaulorolla.com

www.ceiaart.com.br

MARGARIDA CAMPOS

Visual artist with a degree from the School of Fine Arts at UFMG. She has a Master's degree in Art from the same school and works as a photographer.

MARIA FERNANDA MOREIRA

Proofreader with a degree in Languages and Literature from PUC Minas. She holds a Master's Degree in Literature Theory from UFMG. Maria Fernanda acts as a freelance professional proofreading texts for publishers.

RAQUEL ABREU

Drawer, illustrator, photographer and art teacher. She holds a Bachelor's degree in Painting from the School of Fine Arts at UFMG and a Bachelor's in Biology from the same university.

www.behance.net/raquellabreu

RAQUEL MEDEIROS

Press agent with a degree in Journalism from UniBH. Raquel is also an actress trained at Clóvis Salgado Foundation (CEFAR/Palácio das Artes). She combines freelance work as a press agent and research on acting in video.

SELVA NEGRA

Art Collective with Alicia Sánchez, Guillermo Lupiañez, José Quinteros and Sergio. They live and work in Córdoba/Argentina.

TIAGO AGUIAR

Photographer with a degree in Social Communication with emphasis in Advertising from UniBH. He has specialized in Photography at the Hallmark Institute of Photography, Turner Falls, Massachusetts/USA. He researches portrait and its visual possibilities. He manages Tiago Nunes Photography studio, located in Belo Horizonte (MG).

www.tiagofoto.com

VIVIANE GANDRA

Visual artist, with a degree in Drawing from the School of Fine Arts at UFMG. She has a graduate degree in Media Arts from the College of Philosophy and Humanities at the National University of Córdoba/Argentina. Since 2005, she is part of Xepa – collective-for-studying-all-of-this. She also works as a graphic artist.

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
MICHEL TEMER

MINISTRO DA CULTURA
SÉRGIO SÁ LEITÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

PRESIDENTE
STEPAN NERCESSIAN

DIRETOR EXECUTIVO
REINALDO VERÍSSIMO

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES VISUAIS
FRANCISCO DE ASSIS CHAVES BASTOS (XICO CHAVES)

COORDENADORA DO CENTRO DE ARTES VISUAIS
ANDRÉA LUIZA PAES

COORDENADORA DO PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015 - FUNARTE MG
ANA PAULA RODRIGUES DE SIQUEIRA

COORDENADORA DE COMUNICAÇÃO
CAMILLA PEREIRA

COORDENADORA DA FUNARTE MG
DANIELA MEIRA

EQUIPE TÉCNICA
LUCIANE GOLDSTEIN – ADMINISTRADORA CULTURAL

REALIZAÇÃO



ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015 – GALPÃO 5 – FUNARTE MG

OCUPAÇÃO POR PROJETO
OCCUPATION PROJECT

ESTE CATÁLOGO É REFERENTE AO PROJETO AÇÃO DE ERGUER COLINAS CONTEMPLADO NO EDITAL PRÊMIO FUNARTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA 2015 – GALPÃO 5 – FUNARTE MG.

ORGANIZAÇÃO ORGANIZATION
LUIS ARNALDO, MARCELINO PEIXOTO

EDIÇÃO EDITING
CLARICE G. LACERDA, LUIS ARNALDO, MARCELINO PEIXOTO

ARTE, PROJETO E PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC DESIGN
CLARICE G. LACERDA

FOTOGRAFIAS PHOTOGRAPHS
ANDRÉ HAUCK, BERNARDO ZAMA, LUCAS DI PASCUALE, LUIS ARNALDO,
MARCELO TERÇA-NADA!, MARGARIDA CAMPOS, RAQUEL ABREU

DESENHOS DRAWINGS
LUIZA MARX [P. 10], LUIS ARNALDO [P. 38], LUIS ARNALDO E MARCELINO PEIXOTO [P. 2 – 3, 118 – 119]

TEXTOS TEXTS
CARLOS TROVÃO, FABIOLA TASCA, LUIS ARNALDO, LUCAS DI PASCUALE, MARCELINO PEIXOTO

TRADUÇÃO TRANSLATION
FERNANDA CORRÊA

REVISÃO REVIEW
JOÃO CARNEIRO, MARIA FERNANDA MOREIRA

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(EDOC BRASIL, BELO HORIZONTE/MG)

021

OCUPAÇÃO POR PROJETO = OCCUPATION PROJECT / ORGANIZADORES LUIS ARNALDO ZAMPIERI
PORTO, MARCELINO PEIXOTO DE MELO; TRADUÇÃO FERNANDA CORRÊA. – BELO HORIZONTE (MG): ED.
DO AUTOR, 2017.

120 P. : 21 X 21 CM

ISBN 978-85-923558-0-7

1. ARTES. 2. ARTES VISUAIS. 3. DESENHO. I. PORTO, LUIS ARNALDO ZAMPIERI. II. MELO,
MARCELINO PEIXOTO DE. III. TÍTULO.

CDD-700

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-923558-0-7



9 788592 355807

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, VENDA PROIBIDA

Publicação composta com as famílias ITC Franklin Gothic e Bembo Std.
Capa em papel Duplex 350 g/m² e miolo em papel AP 150 g/m².
1ª edição de 1.000 exemplares impressa em sistema Offset pela
gráfica Paulinelli no mês de agosto de 2017, em Belo Horizonte – MG.

