

HORIZONTES DA ARTE
práticas artísticas em devir

HORIZONTES DA ARTE
práticas artísticas em devir

organização: Luciano Vinhosa

© NAU Editora
Rua Nova Jerusalém, 320 - CEP 21042-235 - Rio de Janeiro, RJ
Fone: (21) 3546-2838
contato@naueditora.com.br
www.naueditora.com.br

Editoras
Angela Moss e Simone Rodrigues

Revisão de texto
Maria Helena Torres

Editoração e projeto gráfico
Flávia Santos de Oliveira e Raquel Stransky Ferreira

Imagem da capa
?????????

Conselho Editorial
Alessandro Bandeira Duarte
Cristina Monteiro de Castro Pereira
Francisco Portugal
Maria Cristina Louro Berbara
Pedro Hussak
Vladimir Menezes Vieira

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

H785

Horizontes da arte, práticas artísticas em devir / Luciano Vinhosa (organizador). - 1.ed. - Rio de Janeiro : Nau, 2011. 280p.

ISBN 978-85-85936-87-7

1. Arte - Brasil. 2. Artistas - Brasil. 3. Crítica de arte - Brasil. 4. Arte e tecnologia. 5. Experiência. 6. Estética. 7. Arte e sociedade. I. Vinhosa, Luciano.

10-5580.

CDD: 709.81

CDU: 7.036(81)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) sem permissão escrita das Editoras.

1ª edição: 2011

Tiragem: 1000 exemplares

- 7 Apresentação
Luciano Vinhosa
- 13 O que na arte nos qualifica?
Patrícia Franca-Huchet
- 31 Um breve panorama sobre as convergências entre arte e som no Brasil
Felipe Scovino
- 47 Territórios e perceptos: pesquisa e experimentos para combinar os sentidos da visão, audição, olfato e tato
Rejane Cantoni
- 61 Laboratório de perceptos e afetos: rituais de passagem e geografia dos sentidos da arte
Luiz Guilherme Falcão Vergara
- 87 Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière
Pedro Hussak van Velthen Ramos
- 101 Tragi-cidade da imagem na arte moderna
Martha D'Angelo
- 117 Arte e tecnologia: a obra de Krzysztof Wodiczko e os discursos da democracia
Luiz Sérgio de Oliveira
- 135 Horta vertical como dispositivo relacional
José Luiz Kinceler
- 147 Poesia disseminada, poesia inseminada: aspectos da criação poética na web
Lígia Dabul
- 159 Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia
Luiz Cláudio da Costa
- 177 O que a arte faz?
Luciano Vinhosa

APRESENTAÇÃO

Os textos aqui reunidos, que visam refletir sobre os horizontes da prática artística na atualidade, tiveram origem em um seminário que discutiu a arte sob o impacto das tecnologias. Desde o momento de sua organização evidenciou-se que nem todos os autores estão de acordo com a ideia de que as mais significativas mudanças que vêm ocorrendo na prática tenham em seu centro as inovações tecnológicas, mas antes a reconfiguração de seu modelo sensível que, em alguns casos, inclui, sim, o uso das novas tecnologias. É o caso, por exemplo, do texto de Rejane Cantoni “Territórios e perceptos: pesquisa e experimentos para combinar os sentidos da visão, audição, olfato e tato” em que a autora apresenta algumas de suas obras interativas. Também parece ser esse o caminho apontado por Lígia Dabul em “Poesia disseminada, poesia inseminada: aspectos da criação poética na *web*” quando observa os acréscimos sensoriais que a palavra escrita ganha ao habitar o novo espaço, diferente daquele das páginas habituais dos livros impressos. Nos blogues, lugar de intensa interação social, o sentido da leitura está ativado por cor, som e imagem. Com “Breve panorama sobre as convergências entre arte e som no Brasil”, Felipe Scovino apresenta amplo repertório de artistas brasileiros que ousaram cruzar as fronteiras entre produção sonora, imagem e espaço. Segundo o autor o experimentalismo fusional e seu consequente caráter provisório constituem o fator mais fundamental de inserção social da arte. Dessa forma, a obra pode ser pensada não como o ponto final de um processo que teve origem no artista, mas antes como vetor de interconexão entre sujeitos, correlacionando produção, consumo e perpétua atividade de ressignificações.

Os modelos teóricos que parecem estar implícitos na maioria dos ensaios, no entanto, é aquele de Rancière que propõe a partilha do sensível ou aquele de Benjamin que vê nas transformações técnicas a oportunidade de a arte reencontrar seu destino social amplo, superando as desigualdades no processo de desenvolvimento pleno do homem. Nesse sentido, tanto as tecnologias quanto as práticas tradicionais estão a serviço da redistribuição equitativa das sensibilidades, de tal modo que se veem de mais em mais comprometidas com o processo de instauração de um regime estético abrangente. No centro do debate está a própria noção de experiência estética como fator determinante na construção de subjetividades, o que não deve ser confundido com o elogio do artista que se espetaculariza na exaltação de seu *eu* personalístico. Não condeno de todo as posturas subjetivistas; acredito que elas tiveram ou ainda têm um lugar político quando afirmam a radical singularidade do sujeito em resistência à sociedade de controle em que se encontra. Patrícia Franca, com “O que na arte nos qualifica?”, chama atenção tanto para a singularidade da experiência intimista que a arte propicia quanto para a prática distintiva do artista, na qual a autora pode perceber certas qualidades diferenciais.

A experiência trágica com a cidade parece alojar-se exatamente no cerne da vida e obra de muitos artistas modernos. A produção de imagem que acompanha as circunstâncias da vida urbana foi capaz de estimular a produção do pensamento a ponto de vir substituir o conceito, sendo esse o aspecto que permitiu a Benjamin estruturar alguns de seus ensaios com imagens poéticas que tomam a forma ora de fragmentos descritivos, ora de colagens de sensações. A relação entre a experiência urbana e a colagem – de Baudelaire a Benjamin, dos cartazistas franceses à pop art inglesa – conduzirá o leitor ao longo do texto “Tragi-cidade da imagem na arte moderna”, de Martha D’Angelo. Se na sociedade ocidental tradicional toda imagem estava submetida a um texto que lhe precedia, na sociedade moderna a experiência transforma todo texto em imagem.

Costurando certas utopias com ações pragmáticas, o papel social da arte passa a ser também o de engendrar uma experiência ampliada que se projeta para o campo de todas as atividades humanas e contribui para a formação do cidadão. Com “Horta vertical como dispositivo relacional”, texto baseado em projeto homônimo, desenvolvido com os moradores da Comunidade do Palácio em Niterói, José Luiz Kinceler propõe que, em vez de se apropriarem ou de criarem novos símbolos para serem apreciados, os artistas possam trabalhar diretamente na realidade com o desejo de transformá-la via a valorização das competências individuais dos sujeitos implicados na experiência. Aqui, as habituais categorias de artista e de público são ultrapassadas para se propor a construção de uma rede de afetos e saberes. Essa também é a motivação que impulsiona as reflexões teóricas do organizador deste livro. Traçando um grande arco histórico, do século XV à contemporaneidade, argumento ter a prática artística, que desde o Renascimento fixou os lugares sensíveis dos seus agentes promotores – artista, obra e público –, sofrido inflexão irremediável a partir de Lygia Clark. Desde então, me parece com total clareza que a dúvida classificatória referente a um objeto ser ou não arte deveria ser agora substituída por esta outra: “O que a arte faz?”, de natureza mais ética.

A partilha das sensibilidades, antes de pressupor o consenso entre indivíduos, implica a eles devolver o lugar político de sua expressão. Parece ser esse o caminho trilhado por Luiz Sérgio de Oliveira em seu ensaio “Arte e tecnologia: o obra de Krzysztof Wodiczko e os discursos da democracia”. Hannah Arendt¹ afirma que a esfera pública, caracterizada efetivamente pelo espaço físico de uso comum por onde se pode transitar livremente, nos reúne na companhia de outros homens segundo regras de convivialidade. É próprio desse espaço dar a ver e a ouvir; ser visto e ouvido por outros; em suma, é lugar que conjuga e se constrói através dos diferentes pontos de vista. Seria essa, aliás, a própria dimensão política dessa esfera. Como tal, é efetivamente o espaço de tensão entre as individualidades em disputa. Como, porém, praticar essa esfera se o acesso ao desenvolvimento pleno da

sensibilidade foi negado a uma parcela da sociedade? O problema da exclusão não é privilégio de nossa cultura, mas, em se tratando de Brasil, não podemos tapar o sol com a peneira. Não caberá certamente à arte promover a igualdade social, mas antes suplantar as desigualdades na repartição do mundo sensível; tal é a luz que Pedro Hussak nos acende com seu ensaio “Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière” ao aproximar Benjamin do autor focalizado. Não seria de todo impertinente lembrarmos aqui a afirmação de Hume quanto ao fato de o discernimento sensível ser uma delicadeza do espírito humano que carece ser exercitado para melhor nos esclarecer e ajudar nas condutas diárias.²

A entrada em cena da experiência tornou a relação da arte com os espaços expositivos muito problemática. De um lado, certas propostas não se coadunam ao modelo “exposição” na mesma proporção em que não se adaptam mais à arquitetura dos museus tradicionais; de outro, verifica-se a necessidade de se preservar e organizar toda essa atividade humana de tal modo que ela ainda possa continuar produzindo efeitos sociais no futuro. Ao refletir sobre os trabalhos disjuntivos, aqueles cuja realização se dá em locais outros e são depois apresentados nos espaços institucionais em forma de registros fotográficos, vídeos e textos, Luiz Cláudio da Costa, em “Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia”, põe à prova os pressupostos da Crítica Institucional da arte. Em vez de entender a arte a partir de seu enquadramento institucional, o autor prefere tratá-la como dispositivo que produz desterritorializações próprias. Assim, a arte, constituindo-se como instituição social (para usar aqui o termo que amplia a Teoria Institucional), desenvolveu tecnologia própria para engendrar seus sentidos, os quais se dão como síntese subjetiva das sensações que escapa ao rigor das determinações institucionais. Luiz Guilherme Vergara com “Laboratório de Perceptos e afetos: rituais de passagem e geografia dos sentidos da arte” toma a experiência do caminhante em certas exposições de arte (algumas ele mesmo teve a oportunidade de organizar quando esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea de

Niterói) como fator determinante na construção de sentidos, na arte e na vida, naquilo que chama de *enunciações pedestres* do público.

Paulo Venancio, em texto dos anos 80 chamava atenção para a insuficiência do meio de arte no Brasil.³ Lembrava-nos que no lugar nenhum do meio de arte no Brasil, em que faltam instituições fortes – museus, coleções, discursos articulados, história da arte, que em países ocidentais deram as condições para a emergência de uma prática fundada em uma sólida tradição cultural –, a arte ficou entregue aos interesses arbitrários de um mercado selvagem. Ora, o meio de arte nasce do interesse efetivo de seus agentes em promover uma reflexão crítica que traga sustentabilidade social para as práticas culturais. A prática artística como lastro das culturas deve fundamentar-se na instauração de amplo debate público em que as diferentes vozes possam tomar suas posições e ser ouvidas. De fato, com o desaparecimento da crítica de arte das páginas de nossos jornais, essa produção se refugiou nas academias. É no meio acadêmico que, malgrado os detratores, se encontram hoje as mais substanciais reflexões sobre o estado da arte, em especial a brasileira. Tal fenômeno coincide, sem dúvida, com o incremento das pós-graduações em arte no país desde os anos 90.

Este livro, mais do que espaço de consenso, ao reunir críticos, teóricos e artistas, todos professores universitários, pretende dar expressão a posições heterogêneas. Ao trazer o debate que ocorre normalmente em círculos restritos para a esfera pública, procura contribuir, ainda que modestamente (pois aqui certamente faltam vozes importantes), para a consolidação do meio de arte no Brasil. Realizado pelo Laboratório de Criação Multimídia do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, recebeu apoio da FAPERJ a quem devo os primeiros agradecimentos, estendidos, em seguida, a todos os autores que gentilmente colaboraram com ele. Agradeço em especial ao coordenador do Programa de Pós-Graduação, prof. dr. Luiz Sérgio

de Oliveira, ao prof. dr. Antônio Cláudio Lucas da Nóbrega, pro-reitor de pesquisa, à prof.^a dr.^a Mara Eliane F. Rodrigues, diretora do Instituto de Artes e Comunicação Social que desde o início apoiaram este projeto com entusiasmo. Agradeço a Guilherme Bueno, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que cedeu graciosamente o auditório do MAC para realizarmos o seminário que lhe deu origem – “Horizontes da Arte: as práticas artísticas sob o impacto das novas tecnologias” – e que ocorreu entre os dias 14 e 18 de abril de 2010. Finalmente, agradeço aos mestrandos Lilian Soares, Cláudio Miklos, Marcelo Lopes e Davi Ribeiro, que me deram apoio na organização do seminário.

Luciano Vinhosa
agosto de 2010

Notas

- 1 *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- 2 Do padrão do gosto. In *Hume*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 333-350. Os pensadores.
- 3 Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In Brito, Ronaldo & Venancio Filho, Paulo. *O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 23-27.

O QUE NA ARTE NOS QUALIFICA?

Patricia Franca-Huchet
Universidade Federal de Minas Gerais

*“Nenhum artista, em nenhum país, é livre.
Ele é uma contestação viva”⁴
Pierre Paolo Pasolini*

1

O encontro que gerou este texto, desde sua conceituação, propôs pistas para se pensar o estado da arte, “o esgarçamento das fronteiras e limites da arte”, como indica a ementa do evento; e, a questão proposta para minha seção, na manhã de 14 de abril, foi pensar a arte na era da pós-produção. Quando falamos em pós-produção lembramos obviamente do texto de Nicolas Bourriaud: “Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo”, no qual ele afirma que a arte da pós-produção corresponderia a

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, [que] compartilham o fato de recorrer a formas já produzidas, [que] mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original (...) Dizendo ainda que a pergunta artística não é mais: “O que fazer de novidade?”, e sim; “o que fazer com isso?”⁵

Eis uma das muitas proposições de Nicolas Bourriaud lançadas em seu livro que hoje parece ser uma das referências para muitos artistas e escolas de arte. As proposições de Bourriaud são interessantes, ainda que corridas e compactadas, e nelas encontramos várias fórmulas ou uma maneira de nomear o que se faz, o que não deixa de ser profícuo.

Observo que algumas proposições que surgem na Europa e nos Estados Unidos já haviam sido experimentadas aqui no Brasil nos anos 60, bem como por artistas estrangeiros em seus respectivos países. Penso em uma miríade de artistas, como Daniel Spoerri e seus quadros-comida, Robert Smithson e a geografia, Hélio Oiticica e o suprassensorial, Hans Haacke e a física, Joseph Beuys e a antroposofia, Tinguely e a mecânica, Lygia Clark e a psicanálise. O que podemos pensar do ponto de vista histórico é que os artistas dos anos 60 dispunham de formas e técnicas de trabalho que aconteciam mais localizadamente e que o mundo ainda parecia maior; as distâncias eram realidades e a circulação da informação muito mais lenta, mas, por outro lado, as articulações simbólicas e culturais eram muito mais evidentes. Quando Nicolas Bourriaud aborda Liam Gillik, um de seus artistas favoritos, faz o seguinte comentário:

(...) Liam Gillik (...) procura dissolver a fronteira existente entre os dispositivos narrativos da ficção e os da interpretação histórica e tenta estabelecer novas conexões entre documentário e ficção. A intuição da obra de arte como instrumento de análise dos enredos lhe permite substituir a sucessão empírica do historiador (“eis o que aconteceu”) por narrativas que oferecem outras possibilidades de pensar o mundo atual, outros enredos e formas de ação.⁶

Considero essa observação um dos pontos fortes de seu texto, mas não tanto pela obra de Liam Gillik, que penso ser um pouco confusa, principalmente sua referência ao mundo do trabalho, que me parece muito hermética. O artista trabalha sobre alguns saberes paralelos,

tais como a indústria, o urbanismo, a política e evidentemente a arte. Ele quer aparentemente resgatar alguns personagens históricos, que ficaram esquecidos, tais como Ibuka, o vice-presidente da Sony; Erasmus Darwin, o irmão libertário do teórico da evolução das espécies, ou Robert MacNamara, secretário de Defesa americano – de 1961 a 1968 – durante a Guerra do Vietnã. Liam Gillik parece querer reativar acontecimentos da história recente, que passaram despercebidos, elaborando material para tentar tornar inteligível nossa época, questionando a fronteira entre documentário e ficção. O resultado, porém, nem sempre aponta para seus desejos, e muitas vezes a fronteira entre o que se deseja e o que se vê é bem mais espessa do que se imagina. Quando vemos sua obra sobre o mundo do trabalho, ela nos parece distanciada demais dos verdadeiros problemas desse universo. Jacques Rancière lembra que “o dispositivo crítico se apresenta ele mesmo como mercadoria de luxo pertencendo à própria lógica que ele denuncia”.⁷ No entanto, esse trabalhar com a ficção, com a história e com a história pessoal, parece-me um dos pontos específicos que se mostram muito profícuos no campo da arte. Mais do que “empilhamentos dos arquivos”,⁸ a relação com a história é um campo que instiga os artistas: a história em geral e a história em particular; assim não precisamos ficar asfixiados com tantos arquivos e podemos instaurar novas proposições. O trabalho de Bernd & Hilla Becher foi um dos pioneiros nesse sentido, mas não o considero arquivo, pois em princípio, é trabalho fotográfico que testemunha o tempo, nossa época via arquitetura. Essa arquitetura se referencia à economia e ao pensamento econômico industrial do século XX, mostrando o espírito do tempo e certa mentalidade. Trata-se de real testemunho do patrimônio industrial do pós-guerra da Alemanha, da França, da Inglaterra e, seguindo-se, da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Essas imagens alimentam uma reflexão sobre a irreversibilidade do tempo e sobre as relações entre funcionalidade e estética. O assunto principal é a indústria pesada envolvendo as minas de carvão, a siderurgia e a extração de calcário. Claro que essa obra evoca a classificação, pois os fotógrafos classificaram as imagens por

alguma coisa, ela é preservada, mas não é mais aquela coisa.¹⁰

2

Uma questão que me parece sempre poder receber a atenção de artistas é a questão do real, que considero fundamental para a arte de hoje, pois nós, artistas, o estamos experimentando mais do que nunca, com suas diversas possibilidades. O real não fecha a porta para ninguém, está lá sempre aberto e faz muito tempo. Sua definição, contudo, deve ser encontrada individualmente, pois o real é como a vida: é amplo e vai do muito simples ao extremamente complexo. Em muitos textos e falas encontramos a ideia de rizoma, mas tenho algumas dúvidas quanto ao uso abusivo desse conceito. Se o rizoma é, para escolher duas palavras, conexão e multiplicidade, como estariam os artistas que trabalham em absoluto anonimato? Hoje encontramos um tipo de arte que não está vinculada a absolutamente nada; são proposições solitárias – artísticas e solitárias. Podemos lembrar de uma frase de Allan Kaprow “cada um de nós é ao mesmo tempo um animal no centro de uma corja e um lobo solitário”. Vocês se lembram de seu magnífico texto “The real experimentation”? Nele Kaprow relata uma história; na verdade uma atividade que começou devido a preocupações subjetivas de uma artista e terminou por um sentimento mítico com relação à natureza. Uma ação que não estava marcada por nenhum caráter artístico. Segundo Kaprow, o artista que faz esse tipo de trabalho e escolhe ficar anônimo, o faz simplesmente para melhor acentuar o aspecto experimental daquilo que estava em curso. Essa mulher, ou artista, escolheu instalar-se em uma casa, isolada em umas dunas desérticas, durante uma semana, pois se considerava muito inconstante e acreditava precisar de uma experiência com ritmos definidos, visando atenuar a inconstância ou verificar como se relacionava com a repetição. Kaprow relata a experiência em seu texto, do qual cito longo trecho a seguir:

grupos chamando-as de “Tipologias”, dispondo-as umas ao lado das outras. Em cada tipologia uma correspondência se estabelece entre, por exemplo, a primeira e a décima quinta (para um grupo de 15), no caso de correspondência diagonal (também existem correspondências horizontais e verticais). Não vejo a necessidade de colocar esse trabalho sob a égide do arquivo pelo fato de os autores terem classificado imagens. Sinto-o muito mais próximo da ordem de uma nova conexão com o mundo da imagem; uma forma de dar ao outro o que se pode ver e entender a respeito de imagem e tempo. Bernd diz em um vídeo⁹ que esse trabalho é bastante autobiográfico, pois seus ancestrais foram, durante várias gerações, empregados nas minas e nos fornos da primeira região fotografada, o que atribui sentido histórico pessoal à dimensão de sua obra. Percebo-a como imagem, que de certa forma me qualifica histórica e artisticamente através dos desejos enunciados de seus autores, sem que, no entanto, tenha importância, nesse caso, a forma de arquivo. Enquadrar essa obra sob a forma do arquivo reduz de fato a percepção apaixonante dos fotógrafos, a intensidade e o cuidado com o momento do ato fotográfico, a escolha do clima exato para que as fotografias acontecessem com a figuração desejada (as condições meteorológicas necessárias para tal ou tal resultado, como foi o caso de uma dupla caixa-d’água, que demandava ser fotografada no inverno, posto que a densa vegetação que acontecia durante o verão escondia sua base) e o interesse pelos jardins operários que estavam em torno das estruturas fotografadas, etc. – que são de fato questões muito mais interessantes como ponto de contato com a obra de Bernd & Hilla Becher. Christian Boltanski elucida em parte esse sentimento, discutindo com Catherine Grenier sobre os seus *Inventários*:

(...) não é porque você etiqueta que você arquiva (...). Os Inventários repousam sobre a ideia de que, a partir do momento em que se coloca um cachimbo em uma vitrina, ainda que ele não esteja quebrado, não é um cachimbo. Tudo que se tenta preservar morre e, tão logo se tente congelar algo, mata-se esse algo (...) Se se tenta preservar

A cada dia da semana, por volta de três horas da tarde, quando o vento se levanta sobre as dunas, uma mulher saía a passeio e olhava os traços de seus pés serem apagados pelo vento. A cada noite, ela redigia um texto sobre o passeio em seu diário e fazia a leitura da história de suas vivências e, em seguida, no outro dia, tentava repetir exatamente o que havia acontecido. Ela descreveu essa experiência dia após dia, fielmente, o quanto possível, até que a semana terminasse. Quase brincando, ela escreveu em uma passagem: “...quero ver se consigo parar de mudar tanto”.

As anotações eram ricas em detalhes, incluindo não somente a relação com seu caminho, subindo e descendo as dunas, a areia soprada pelo vento, a cor do céu, o tempo necessário para o passeio, a distância percorrida, etc., mas também o que ela sentia. Havia também o medo. Ela se apavorava com o desequilíbrio e desorientação que experimentava naquele vasto espaço definido por ritmos e não por limites (...) No segundo dia, por exemplo, ela achou muito difícil repetir o que havia feito e sentido na véspera. Pensou que o seu itinerário estava diferente [as dunas, naturalmente, haviam mudado]. Entretanto, perseverou. Anotou que fazia a areia voar por sua determinação e esforço em produzir marcas. Escreveu sobre o “absurdo” de todo o seu plano e sobre o fato de brincar e rir consigo mesma. Havia um desafio manifesto no seu passeio da tarde.

Durante os dias seguintes, desenvolveu uma fascinação pelo trabalho que consistia em recriar o que havia acontecido no dia anterior, especialmente que o esforço a teria deixado mais atenta ao caráter inevitável da transformação.

Terça-feira, me surpreendi em um terreno ondulado com rosas selvagens que brotavam sobre a descida de uma duna. Colhi algumas e envolvi seus caules curtos com o lenço que me servia de cinto. Nesse momento, me perdi voluntariamente, como havia acontecido na quarta-feira. Mas

na quarta-feira, estava muito angustiada com a ideia de não reencontrar minha casa antes do anoitecer; na quinta-feira, senti um prazer de criança redescobrimo as rosas. Os dois sentimentos estavam em mim ao mesmo tempo. Agora, sexta, não consegui achar as rosas, pois de novo me perdi.

Uma vez, durante mais de uma hora, ela acreditou que havia realmente feito o que tinha em mente fazer; parar de mudar repetindo o mesmo movimento que havia escrito em seu diário no dia precedente, descrevendo uma experiência que a teria deixado insatisfeita no final da tarde, rica em observações sobre a vida das plantas, sobre os insetos, sobre os pássaros, e sobre um magnífico pôr do sol. O silêncio a tornava sensível ao barulho arrastando os seus pés na areia e ao som ensurdecido de sua respiração. Os pássaros gritavam por toda parte. Ela percebia sua sombra encurtar e esticar enquanto escalava e descia as dunas. Então, nesse dia, escreveu insistindo no fato de se sentir estrangeira.

O vento soprava de novo no sexto e no sétimo dias. Estranhamente, dizia ela, não conseguir lembrar a maior parte dos detalhes de suas andanças, mas só o que lhe parecia ser muito claro e evidente. Em outra ocasião ela se deixou empurrar pelo vento em suas costas ao longo das bordas de uma duna – milhões de grãos de areia rodopiavam em torno de seus pés. “As dunas também mexem quando estão em repouso.”

Ela concluiu em seu diário na última noite: “Jantei em torno de oito horas, e agora vou deitar e descansar.”

E Kaprow conclui.

O que isso significa? Para o amador apaixonado da arte (...) as andanças nas dunas não trazem aparentemente nenhuma conclusão. Não havia nenhum observador, a referência em relação às caminhadas normais não possuía nenhuma notoriedade inventiva, e tudo termina com uma mulher indo se deitar. E aí está a questão. Ela foi para

a cama qualitativamente transformada. A significação de sua semana foi interiorizada; era uma “significação objeto de uma experiência”, não uma simples significação intelectual. Isso se manifesta na imagem que ela possuía de si mesma e, talvez, do comportamento que daí surgia, e não por uma obra de arte objetiva. O leitor pode dizer: “Ora, ora, tudo então tem um sentido: meu almoço, suas observações, as notícias meteorológicas nos jornais do ano passado.” E então, novamente eis a questão! Sim, tudo tem seu sentido, bastando-nos apenas prestar atenção em tudo, mas não o fazemos.¹¹

(Pergunto-lhe se essa mulher existiu de fato ou se tudo isso não passa de experiências e ficções de Kaprow.)

Estamos falando da experiência. A arte atualmente tem conteúdo disseminador que se espalha por todos os lados da vida – um fluxo que não podemos parar. Cada um tem e dá a sua própria visão estética que pertence à história da pessoa, do sujeito. Trata-se do fato de que a obra de arte realiza o sujeito (como no caso de Bernd Becher que refez o caminho de seus antepassados pela arte e pela imagem). Podemos definir histórias e até mesmo nossa história pelos trabalhos artísticos. A obra de arte hoje quase sempre é, em um de seus aspectos, um trabalho sobre si mesmo. Colocar avante seu desejo, seu prazer, sua história, sua herança, e mesmo sua herança moderna. O tempo atual como uma idade democrática da arte com a circulação de diferentes campos de valor e que possui enorme porosidade. Hoje, porém, existe o perigo de se distanciar muito das fundações. Existe o risco de que desenho, pintura e outras categorias desapareçam das escolas de arte em prol de uma cultura visual (denominação anglo-saxônica) ou performática. O cuidado crítico é importante, pois vemos muitos *slogans* universais e cada um querendo achar o seu *slogan*. Pós-produção pode ser um deles; arte e tecnologia também, bem como arte e vida, arte e política.

Em Belo Horizonte a vida artística é relativamente efervescente e há constantemente eventos muito bons e particulares. Temos na cidade uma chefe de cozinha, Agnès Falkarsvolger, que também é artista. Vários artistas tentaram e tentam em Belo Horizonte trabalhar com a questão da comida, mas percebo que ninguém faz tão bem quanto ela, pois, tendo o conhecimento e a verdadeira experimentação de fato, e já há algum tempo das duas coisas, consegue a artisticidade necessária para atingir a sensibilidade do espectador, pois tem o domínio e, de certo modo, a maneira, a prática, a moral e a paixão para levar a bom termo sua proposição. Evidentemente o público percebe isso, que é, afinal, o que diferencia uma verdadeira experiência de uma experiência qualquer. Outro exemplo dessa questão é Marco Paulo Rolla com seu *Banquete*, trabalho realizado em 2006. Trata-se de uma grande performance coletiva em que a comida – pães em formato das partes do corpo – feita por ele, muito se aproximava de modelagens e pequenas esculturas, das quais Marco Paulo é bastante íntimo. Como performance a experiência é muito espetacular no bom sentido; o bom espetáculo da arte que envolve o espectador em uma situação dramática e teatral.

Quando um artista não conhece a cozinha o suficiente para enfrentá-la – para citar apenas um campo que é investido – percebemos a falta de sensibilidade e desenvoltura. O trabalho vira uma espécie de consumo artístico, em que a “coisa em si” ou, melhor, a artisticidade é deixada de lado em favor apenas de mais uma sociabilidade da arte. Por que não? dirão alguns. Sim, podemos optar pela sociabilidade, mas é preciso que percebamos o conhecimento pela experiência que relata Kaprow.

Penso que às vezes querem vender-nos *slogans* universais. O problema de alguns *slogans* da arte é que eles tentam universalizar as formas visuais. Quando olhamos bem de perto, observamos que muitas obras não são nada universais. Os artistas do mercado talvez tenham escolhido a universalização de suas obras, porque se tornam mais facilmente compreensíveis, mais próximas do público. A maior

parte dos artistas, porém, não faz parte do mercado, que é pequeno para tanta gente. Alguns ficam muito felizes de já ocupar, em algum *site*, a 6.000ª posição. Vários artistas são também pesquisadores, têm laboratórios, trabalham em academias, estudam, ensinam, organizam eventos e publicam, e a maioria deles não se importa com o mercado ou se importa menos ou não se sente tão pressionado, salvo pelas próprias regras acadêmicas que não raro fazem algum tipo de pressão. A universidade, entretanto, ainda é compreendida como o lugar de artistas que fracassaram, posto que a ideia de sucesso e de reconhecimento pelo valor de mercado ainda é muito forte. Uma pequena população de artistas pesquisadores reconhece em seus pares seus trabalhos, e está sendo criada uma rede no Brasil e no mundo. Falta ainda algum tipo de liderança para dar visibilidade a essa população de artistas. Podemos também observar a banalização do termo “contemporâneo”. Já trabalhei muito com essa palavra, mas, atualmente, vejo-a desgastada. Nesse sentido, escutei uma palestra de Catherine David que disse algo muito próximo disto que anotei: a questão da representação na arte contemporânea me parece muito pertinente. Em todas as sociedades modernas, a arte contemporânea se tornou um segmento especializado de consumo cultural, muito mais do que agrupamento real de produções contemporâneas heterogêneas. Em qualquer parte do mundo a encontraremos com certo número de articulações formais. Por isso uma questão bem real se coloca: parte da história moderna ainda não foi escrita; existem buracos. Onde estivermos no mundo, encontraremos o contemporâneo, que não é algo compacto, um pacote fechado. Podemos pensar no exemplo de Deleuze, a dobra. Abrimos uma dobra e olhamos o que está lá dentro – há outras coisas, espaços não trabalhados, desfigurações heterogêneas. E, desde que abrimos uma dobra, nos deparamos com as coisas que reenviam à historicidade. O visual não se apresenta no mesmo lugar para outros. Hoje, a produção de sentido passa por uma expressão poética, pelo verbo e por articulações visuais bastante diferentes nas diversas partes do mundo! Isso tem a ver com

a maneira como se constituíram os discursos críticos, as relações de colonização, etc.¹²

Às vezes a arte quer ser a vida, e a vida é simplesmente o espaço que abraça a arte. A vida, no entanto, está muito acima da arte; é a grande arte da qual nos alimentamos. Às vezes gosto da ideia da arte como arte, porque tudo se tornou muito lábil, muito flutuante; como uma configuração da fluidez dos enunciados. O numérico faz o campo explodir, e tudo termina em um universo de proliferações, algumas conectadas, outras isoladas – duas imagens podem ser o rizoma e a monada (ou a *nonada* do Guimarães Rosa). Alguém que queira vender uma teoria ou ideia reduzida da arte, sintética e universalizada não pode convencer. Por exemplo “Arte Contemporânea Brasileira” ou “Arte do Ano 2010”, “Arte Política”. Vemos uma luta pelo poder crítico; a arte de hoje é isto, a arte de hoje é aquilo, eu decido o que é arte. A crítica está aí para dar nomes, sentidos. Muitas pistas estão por aí. Percebo, entretanto, uma vontade artística formidável, é realmente interessante constatar que somos tantos, quanto estrelas no céu, interessados, fazendo, pensando e estudando a arte. Mas algo também é hiperbólico, essa extraordinária capacidade de criar formas pode produzir um sentimento de diminuição. Os trabalhos artísticos ou as obras dos últimos anos parecem nos mostrar novos signos, que são os signos de nossa capacidade de viver, uma errância nos signos como um sinal do tempo.

De certa forma, acredito no trabalho da arte que tem um pé no presente e um olho no passado e outro no futuro. Como pensar a época, a moda, a moral e a paixão, retomando as palavras de Charles Baudelaire? Alguns são mais contemporâneos que outros, mas somos todos contemporâneos. Alguma coisa do passado sempre se impõe a nós, alguma coisa do tempo que parece nos habitar. Nessa confrontação com o presente, podemos buscar algo da história de cada um e da história geral. Vejo as imagens carregando nelas mesmas partes do passado, mas, paradoxalmente, elas criam um futuro. Como no exemplo

que se segue, essa colisão dos tempos heterogêneos que permite produzir um sentido novo.

Marcel Duchamp quando decide abandonar a pintura em 1912 parece não a esquecer. Então ele vai começar o Grande Vidro (*La mariée mise à nu par ses célibataires même*). E o que é o Grande Vidro? Um vitral. Tecnicamente é um vitral, a maneira como as pessoas da Idade Média faziam pintura. Ele o faz por anacronismo: utiliza o vitral, técnica da Idade Média, para fazer o futuro. Ele recompõe a genealogia; procura seu tataravó artista – um simples artesão medieval.¹³

Quero terminar com a história de Kaprow. Acho que seu texto tem uma pista para pensar a questão das novas tecnologias. Talvez o saber científico se devesse renovar escutando a dimensão da natureza, o lugar em que estamos vivendo, nossos ambientes. Isso poderia dar fim à pretensão do humano sobre o mundo, como anda regendo seus saberes, conceitos e categorias. Existe uma nova demanda ou forma para o homem atuar no mundo, um modo dinâmico de participar com seu saber. As certezas desmoronam, toma-se consciência das interações entre o campo científico e cultural; renovam-se os modelos, descompartmentam-se as disciplinas e, por isso, surgem novos espaços de criação e invenção. Um saber mais modesto se constitui frente às pretensões da ciência clássica, porém mais ambicioso em suas formas de acontecimento. A famosa disputa pelo poder dos conceitos, pelos “pós”, “neos” ou..., deixa de ser tão importante a partir do momento em que lidamos naturalmente com os novos saberes. Saberes que consideram o novo e o antigo equivalentes e igualmente importantes. Uma questão fica: será que poderíamos dizer que existe hoje uma modernidade artística, cultural ou científica que fosse subversiva o suficiente para avançar a consciência? E outra, o que da arte nos qualifica? O cultural associou-se à comunicação e ao consenso, se ajoelhando diante da potência do sistema novo. Onde parte de nossa cultura estar prisioneira dos bancos, das mídias e do contexto político

e seus interesses. O pensamento estético das novas tecnologias ainda está por vir. Talvez possamos sonhar com uma dialética fecunda que estaria na renúncia – a renúncia da arte como detentora da intuição, da sensibilidade, da criação e a renúncia da ciência em ser a detentora da verdade.

4 - Zénon Piéters

Apresento o trabalho de Zénon Piéters. Produto de uma ficção, meu heterônimo: o fotógrafo melancólico que fotografa pinturas em museus. À imagem de Fernando Pessoa, que marcou sua obra com quatro poetas – Alberto Caieiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa (heteronímio) –, estou também desenvolvendo *Os quatro fotógrafos*, quatro personalidades fictícias, tão diferentes quanto são suas fotografias e o modo como trabalham com a imagem. Para Zénon, a foto do museu pode estar relacionada com a ideia de enfrentamento com a imagem da pintura, porque é mais uma de suas espessuras, não se opondo a ela, mas se sobrepondo; uma superposição, como dois tenistas que jogam no mesmo campo e fazem parte da mesma luta, assim como uma oposição especular. Aí encontramos também o lugar do espectador fotógrafo. Zénon Piéters nasceu em 1965, no seio de uma família de livreiros em Gent, na Bélgica. Lá passou a infância e a adolescência, mas uma infância bem particular, pois viajava muito com os avós e a mãe nos negócios de edição, seu campo de trabalho. Foi em uma dessas viagens que Ann Z. Piéters, sua mãe, conheceu Marguerite Yourcenar, que preparava então seu célebre romance *L'oeuvre au noir*. Ela contou a Ann o cenário de sua história e o nome de seu protagonista: Zénon Ligre, filósofo, médico, humanista e alquimista jogado em um mundo hostil e complexo, mas que lhe proporcionou viver seu processo de iniciação. Nosso Zénon passou a vida com essa questão entre a cabeça e o coração, como se um desígnio forte trouxesse para sua vida a dimensão literária da *Obra em negro*. Ele disse que por isso sempre

se sentiu marcado pelo selo do tempo e que a história do personagem Zénon, lhe deu desde a infância um nome, uma direção e até mesmo uma iniciação: “o fato de me chamar Zénon, nome advindo de um romance que se chama *L'oeuvre au noir*, que se passa na Bélgica, meu país, em Brugges, perto de onde nasci Gent, me direcionou os sentidos desde a infância. Já li o livro várias vezes e sempre me pergunto se algo fenomenal estaria entre essa história e a minha vida. Como um selo ou marca que vem na nossa pele quando nascemos.” Estou entrevistando Zénon. Para a construção dessa entrevista, baseio-me em escritos de artistas e escritores que admiro e que trabalham na esfera de Zénon, a fotografia. Vou citá-lo:

Já faz tempo que a pintura é fotografada, especialmente para ser reproduzida nos livros. Nos livros de escola ou mesmo em livros de história e em catálogos. Existe uma espécie de inocência, uma suposta neutralidade e um hábito quase natural de fotografar uma pintura e de reproduzi-la nos livros, transferi-la para o papel, reduzir seu formato, esquecer sua matéria, seu relevo, sua maneira de aceitar a luz e de impor àquele que a observa justas distância e posição. Em um livro, todas as imagens são olhadas de uma só distância. Fotografar a pintura não é um ato simples e inocente, mesmo quando se trata de convite para uma exposição, cartaz ou livro.

Considero certas pinturas um universo visual completo, que oferece ao olhar a totalidade da construção de um visível. Isso me permite a possibilidade de uma imersão. Algo como o inconsciente do homem podendo ser visto em tudo isso. Se cada época guarda um pouco da que a precedeu, olhar as imagens de uma época é também olhar o seu passado.

O mundo é muito heterogêneo e complexo. Inventar outra dramaturgia para poder dar formas ao que sentimos e experimentamos pode ser um passo para toda essa complexidade que se oferece. Parto da ideia de que existe muita teatralidade em nossas trocas com o real (não

podemos ser o tempo todo transparentes, precisamos nos proteger de muitas coisas, dos outros e de nós mesmos também). De um lado há a frontalidade do mundo sobre nós; e do outro, a fabricação, a maneira de imaginar nossa vida no mundo, de fabricar quem somos, o que queremos, nossas ficções. As fotografias da arte têm a ver com esse lugar. Pois o real nunca se apresenta como tal, ele aparece como um fecho de ficções e possibilidades de ação, percepção e temporalidade.

Gosto de dar uma ideia precisa do objeto fotografado, com relativa exatidão. É claro que tudo é carregado de nostalgia, de romantismo da perda e de uma emoção já perceptível, mas que nossa consciência classificatória reprime como sendo objetividade ou conceitual. De fato, penso que a fotografia tem grande capacidade de *ekphrasis*, de descrição. Procuro não confundir objetividade e descrição.

A imagem é como um grande plano descritivo. A experiência da descrição é própria da imagem fotográfica. Definir isso seria pensar em uma imagem que vai falar de sua própria realidade, de sua condição de coisa fotografada. Na fotografia olhamos a imagem de alguém que viveu uma experiência, que esteve olhando para o mundo, por isso a fotografia é uma dupla experiência. Não olho nada sem saber que estou olhando com meu corpo, minha história, minha cultura, meu sentimento – com minha vida. Tenho a sensação de que os quadros me dizem: *você viu? mas ainda não viu nada...* e como fotógrafo quero saber mais. Me interessa pela reconstrução crítica da tradição pictural.

O real pode estar na imagem? Atualmente preferimos a imagem à coisa em si. Nosso tempo prefere a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser, como diz M.J. Mondzain.

É quase uma necessidade fotografar as pinturas e depois de ter isto feito, tentar separar o que na imagem é pintura e o que é fotografia. As fotografias angulares dos quadros,

também me lembram a maneira convencional de olhar a imagem, o lugar de onde proveem e sua situação espacial e histórica.

Acredito que as imagens históricas nos penetram e ocupam espaços tão significativos que deixam pouca margem para modificações. É nesse lugar que gosto de buscar minhas imagens, onde algo muito forte já existe e alguém deseja ali penetrar, provocar um desvio, uma mudança de escala, uma ressituação. Isso implica sutileza e modo de atuação sobre a coisa. Por isso uma certa literalidade na imagem sobre a imagem. Sobressaem a escala, a figura, o ângulo, a perspectiva e a cópia como motivo. É como refazer o quadro pela fotografia; a contemplação de imagens que não são do nosso tempo é um dos meus motivos. A antiga força simbólica das imagens parece esgotada e a morte se tornou tão abstrata... a perda de sentido que despenca sobre as imagens atualmente me preocupa mais do que a questão de sua invenção, de onde surgem. Acho que por aí podemos pensar na antropologia do visual que se encarrega da substância das imagens para compreender os atos simbólicos que vivenciamos em nosso comércio com ela.

10 Boltanski, Christian; Grenier, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2007, p.78.

11 The real experimentation. In *Artforum* 12, n 4, 1983, p 37-42.

12 Palestra proferida por Catherine David em 20 de dezembro de 2006, na École National des Beaux-Arts de Lyon, sobre a questão da "Representação árabe contemporânea na Bienal de Veneza".

13 Apresentação em colóquio de George Didi-Huberman encontrada na web: Qu'est-ce que le contemporain? Trazemos o exemplo de Marcel Duchamp dado por ele. - http://www.enba-lyon.fr/recherche/reel/index_reel.php?id=didi-huberman

Sobre a autora

Patricia Franca-Huchet – Artista plástica, pesquisadora e professora na Escola de Belas Artes da UFMG. Coordena o grupo de pesquisa recém-formado BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo. Sua pesquisa versa sobre imagem e pensamento artístico. Expõe e publica regularmente no Brasil e em outros países.

Notas

4 "Aucun artiste, dans aucun pays n'est libre. Il est une vivante contestation." *Qui suis je?* Paris: Arléa, 1994, p.34.

5 *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.12,13.

6 Bourriaud, Nicolas. 2009, p.65.

7 *Le Spectateur Émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008. p.36.

8 Expressão usada por Stéphane Huchet nas discussões finais do colóquio "A construção do real: fotografia documento ficção", conceituado, organizado e coordenado por mim na Escola de Belas Artes, em 15 e 16 de abril de 2010.

9 Série de filmes de William Klein. ARTE France. KS Visions. Le Centre National de la Photographie/Le Jeu de Paume. 2008.

UM BREVE PANORAMA SOBRE AS CONVERGÊNCIAS ENTRE ARTE E SOM NO BRASIL

Felipe Scovino

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Os historiadores da arte (ou aqueles que pensam ser isso o seu dever) muitas vezes cometem o erro de tentar localizar a gênese de determinado “movimento”, estilo, mídia ou tema. Não pretendo recorrer a esse repertório. Como em outras pesquisas, é difícil determinar quais foram as primeiras obras que envolveram arte e som no Brasil.¹⁴ Iniciarei essa trajetória de forma a estabelecer atravessamentos e como um exercício de refletir sobre as diferenças e similitudes entre obras de arte sonora¹⁵ realizadas nos últimos 40 anos.

Cabe ressaltar que o campo experimental da música no Brasil (que permeará a arte sonora e com ela e dialogará de forma profícua) começa a delinear-se poucos anos antes das primeiras experiências de arte sonora que serão objeto deste ensaio. A produção artística no Brasil dos últimos 50 anos é pródiga de exemplos das possibilidades do encontro e da inter-relação entre as artes visuais e a música. Do lado da música, figuram os instrumentos criados com rigor e qualidade escultóricos por Walter Smetak e mais tardiamente Naná Vasconcelos; “a elaboração de novos signos gráficos e objetuais para a notação musical”¹⁶ (primeiramente, Gilberto Mendes e Hans-Joachim Koellreutter, e posteriormente Livio Tragtenberg) e o encontro dessas experimentações com a guitarra e o pop (já deixando de ser pop) de Tom Zé, Mutantes e Caetano Veloso (especialmente no disco *Araçá Azul*,

de 1972), “regidos” por Rogério Duprat, com o círculo experimental da música concreta e eletroacústica e, mais tardiamente, com a vanguarda musical paulista dos anos 80, com nomes como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção; além do uso corrente de expressões como “paisagem sonora” e “instalação sonora” para se referir às dimensões exploradas pela “espacialização” do som.

O campo de experiências que atravessaremos começa com Guilherme Vaz (que ainda em 1970 é convidado a participar da exposição seminal de arte conceitual Information, no MoMA, em Nova York) e os discos *Mebis/Caraxia* (1970/71), de Cildo Meireles, e *The Space Between* (1971), de Antonio Dias. Vaz tem em sua trajetória o desenvolvimento de projetos de arte sonora fronteira com trabalhos de antropologia e música com os povos indígenas sul-americanos, tais como: Zoró-Panganej, Gaviao-Ykolem e Araras. Sua investigação marcada por experiências que remetem a lugares ou povos ancestrais lança-se além do terreno da arte e encontra a pesquisa sobre arqueologia de sons e povos. Em 1973, Vaz apresentará na Bienal de Paris, a performance/obra sonora *Música para folha de papel*, em que intercala silêncios com sons amplificados de baforadas de cigarro e rasgaduras em uma folha de papel.¹⁷

Retornando à primeira onda de obras sonoras discutidas neste ensaio, na obra de Dias, os lados do compacto são divididos em: Teoria do Contar (lado A) e Teoria da Densidade (lado B). Segundo o artista, o disco decorre da percepção de uma cena...

através de seu conteúdo sonoro, e de uma tentativa de recriar a mesma com um meio não visual, além de uma observação sobre as possibilidades técnicas e físicas de um disco de vinil. Constitui-se em um estudo sobre o espaço percebido como escultura, que para atingir a sua realidade exige a desmaterialização do suporte. É um nó no nó.¹⁸

No disco de Meireles, transformações em nossa percepção de espaço e volume são exploradas por meio de estruturas como a fita de Moëbius.

Em 1969-70, comecei a relacionar uma série de ideias que estavam ligadas ao objeto ‘disco’. Uma delas é que achava que, através do som, poderia avançar um pouco mais em trabalhos que lidavam com a questão da topologia. O primeiro foi *Mebis/Caraxia*, cujo título vem de dois gráficos sonoros. A ideia era fazer uma escultura sonora (...). Um lado chamava-se ‘mebs’ por causa da fita de Moëbius; o outro lado era uma espiral, e para o título dessa espiral, eu resolvi usar a união de duas palavras referentes a estruturas espiraladas: caracol e galáxia. Daí o nome ‘caraxia’.¹⁹

Mebis/Caraxia é o registro de frequências sendo alteradas.

Durante a gravação, eu tinha um gráfico e ficava seguindo-o. Estabelecemos um eixo e então a frequência ficava acima ou abaixo dele. Então, nós fomos reconstruindo aquele gráfico; a ideia era literalmente fazer gráficos sonoros. Como o gráfico lidava com a frequência e o tempo, eu tinha dois eixos.²⁰

Em período da arte brasileira no qual as ligações com a arte conceitual se tornaram mais próximas – início dos anos 70 –, é curioso observar que essas produções estabelecem uma espécie de zona autônoma frente a um discurso quase uníssono sobre a aproximação entre arte e política. Ademais, registra-se nova possibilidade de circulação da obra e do papel do espectador ao mesmo tempo em que se funda outro lugar para a assinatura do artista. Como assinala Glória Ferreira, “o lugar da assinatura se transmuta quando o fazer não é um valor em si, o que é dado à vista não é mais único, mas singular”.²¹ A

originalidade da obra está agora em seu espetáculo, em sua prestação, em sua própria realidade objetiva.

Em 1975, Meireles produz *Sal sem carne*, um compacto que apesar de ter sido concebido em Nova York, tem a maior parte de seu material coletado durante uma viagem do artista a Goiânia, em 1974, planejada para entrevistar índios remanescentes do brutal massacre dos Krâos. Esse massacre, realizado por Raimundo Soares a mando de fazendeiros, foi investigado por seu pai, Cildo F. S. Meireles, quando trabalhava no Serviço de Proteção aos Índios, resultando no primeiro caso de condenação por assassinato de indígenas no Brasil. *Sal sem carne* foi gravado em oito canais: quatro ligados à “civilização invasora”,²² a cultura dita ocidental, e outros ligados à “cultura local”,²³ indígena. O disco foi gravado de maneira que, mudando o balanço do som, os quatro canais “portugueses” e os quatro indígenas pudessem ser ouvidos em *speakers* diferentes. Imerso nessa torre de Babel, a sobreposição de sons não nos comunica nada diretamente, ainda que nesse estado alucinatório de vozes, línguas e discursos pouco (ou nada) reconhecíveis sejamos transportados e colocados em contato direto com uma cultura de gueto...

ou seja, sobre como algo que começa com a restrição de alguma natureza – seja étnica, ideológica ou econômica – e no momento em que a situação de diferença e redução se estabelece, a troca de informação se acelera de tal maneira que, depois de certo tempo, sempre há uma inversão (...) A ideia era usar como exemplo disso a questão da colonização do Brasil: o confronto entre a chegada dos portugueses e os nativos e como essas culturas interagiram.²⁴

A banda sonora pode localizar-se de forma periférica na composição estrutural da obra de arte, mas sua atuação ou a forma como compõe a rede de signos e significados que dessa obra transbordam é altamente duradoura e representativa. Em *Fontes* (1992), também de

Cildo Meireles, o artista declara que o espaço tem significados físicos, geométricos, sonoros, topológicos e antropológicos.²⁵ Numa floresta de relógios e régua de carpinteiro, Meireles subverte esses objetos ao mesclar distintos modos de mensuração – ora temporal, ora espacial; alguns são precisos, outros não. A banda sonora que contempla o espaço da obra²⁶ aliada aos inúmeros relógios instalados nas paredes, nos transportam para a estranha e surreal condição de habitar o mundo; os relógios, ademais, fornecem informações corretas e incorretas, colocando a questão: “o que será do ser humano se perder o conceito de tempo e espaço, suas grandes invenções para organizar o mundo?”²⁷ *Fontes* postula um sistema de mensuração que não é absoluto, mas flexível, desmaterializado, não funcional. É de destacar que Meireles trabalhará diretamente com a simbiose entre arte, música e som na obra *Liverbeatlespool* (2004) realizada durante a Bienal de Liverpool. “A ideia para esse trabalho era juntar todas as músicas gravadas pelos Beatles e sobrepô-las, de maneira a criar um sólido.”²⁸ E o artista continua:

Estabelecemos o eixo, o meio exato ou temporal de cada música. A partir daí, cronometramos a mais longa, *Hey Jude*, com cerca de sete minutos. Então, usamos essa canção como base, e depois de um certo tempo entrava *Help* até finalmente chegarmos à canção mais curta de todas (...) Pensei na possibilidade de dispor os *CD players* e alto-falantes nos segundos andares dos prédios (...) mas isso tornou-se impossível (...) decidi que a maneira factível de mostrar o trabalho era ter um *headphone* com um *CD player* na Tate Liverpool [museu principal que abrigava a Bienal] e solicitarmos que produzissem uma bicicleta com alto-falantes e um *chip*, que distribuiria as duas bandas de som.²⁹

O hibridismo que se apresenta em *Sal sem carne* desloca-se para esse trabalho mais recente na forma de contrastes, ruídos, cacofonias, distorções e desvios sobre o que se entende como padrão para “música”. Hibridismo que resulta de uma aproximação entre desiguais que jamais se completa, abrindo novo espaço de negociação e convívio

entre diferenças que não se conciliam. Ainda em *Liverbeatlespool*, Meireles volta a explorar duas ideias que estão contidas em suas obras sonoras (assim como em sua trajetória, por excelência). Ele assinala a inadequação da ideia usual de pertencimento para “a compreensão da dinâmica do mundo contemporâneo e o conseqüente rompimento da associação imediata e exclusiva entre lugar, cultura e identidade”.³⁰

No terreno dos projetos não realizados (seja pela sua impossibilidade técnica ou financeira, seja pelo fato deles existirem unicamente como projeto utópico), Meireles ainda guarda Ryo/Oyr, que o artista assim descreve:

O Brasil possui três bacias hidrográficas: São Francisco, Paraná e Amazonas. Existe um ponto onde essas três bacias se unem, onde há uma espécie de *continuum*. Esse ponto está a 40 quilômetros do Plano Piloto de Brasília e chama-se Águas Emendadas. Esse projeto seria um disco que começaria com o som de Águas Emendadas, ou seja, um filete de um riacho, ribeirão, e o som das três bacias, que naquele local estão todas juntas. Para mim isso é belo como fato poético da Natureza. O projeto começaria na nascente e seguiria até as sete quedas do Iguaçu. Seria uma colagem de arquivos sonoros. No outro lado do disco, seriam sons de bolsas de risos.³¹

Percorrendo esses devires utópicos e estabelecendo conexões com o elemento do rádio, Meireles nos relata novo projeto sobre a operação com o tempo. Ouvindo o rádio, o artista descobriu um dado de defasagem:

A origem desse trabalho é o MOBRAL. Todas as emissoras tinham que transmitir o programa e sempre no mesmo horário, mas sempre havia um *delay* de segundos entre as emissoras para a abertura do programa. Então, quando zapeava o *dial*, ouvia uma informação que ainda ouviria na outra emissora. Era uma sensação estranha de desmaterialização da noção de tempo: você não sabia

em qual tempo estava e ao mesmo tempo refletia uma experiência tautológica.³²

Os trabalhos de Meireles e Dias parecem questionar: é possível escutar uma paisagem? Eis a interrogação e suas sucessivas camadas de dúvidas que essas obras nos confrontam. Nesse emaranhado de ideias, projetos e histórias, os sons ganham corpo, constroem densidades, estados da matéria. “O que é dado a ver, mas também o que é dado a ouvir forma imagens, sugere atmosferas, revela paisagens sonoras, contrastantes, úmidas e secas.”³³ Em *Deserto* (2006), de Paulo Vivacqua, essa questão se desloca para uma possibilidade de a paisagem se tornar som. Em um efeito de quase desmaterialização da forma, restam-nos ruídos, não como presença, digamos, agressiva, mas fundamentalmente delicada, suave e – de maneira antagônica – silenciosa. Um chão de areia permeado por alto-falantes. Nessa miragem/instalação sonora não há espaço para receios: fios e alto-falantes de diferentes dimensões se espalham pela areia, como uma teia parcialmente submersa, gerando formas que produzem sons transformados em vozes abstratas. Na parede, um vídeo exhibe continuamente o horizonte interior de um céu azul que gradualmente se torna branco, para depois retornar à cor original, como uma espécie de aurora-crepúsculo sem fim. A convivência de Vivacqua com Koellreutter – daí um exemplo legítimo da proximidade da música com as artes visuais, e como a arte sonora se apropriará das experiências da música concreta e eletrônica³⁴ – propiciou um tipo de qualidade ímpar no artista visual: a capacidade de (des)construir e deslocar a paisagem física em camadas de som.

A pergunta do parágrafo anterior será deslocada de modo sutil, perverso e de certa forma arriscado por Romano em sua performance denominada *Falante* (2007).³⁵ Munido de uma mochila que emite sons e de uma câmera de vídeo, o artista perambula pelas calçadas da cidade, emitindo aos berros a frase “Não preste atenção”, solicitando comunicação e muitas vezes “ouvindo o vazio” como retorno.³⁶ Com antecedentes em *4 dias e 4 noites* (1970) de Artur Barrio, Romano avalia,

questiona e expõe o lado mais degradante e individualista da cidade. A incomunicabilidade e o estranho tornam-se frequentes e cômodos na cidade. Nada desestabilizadores, são situações normais, em que as pessoas não se deixam mais afetar pelo outro. O som estridente e estranhamente mixado converte-se em normalidade e é incorporado pelo cotidiano. Romano estende esse diálogo entre uma suposta normalidade e o experimentalismo do encontro entre prática artística e som na obra *Chuveiro sonoro* (2008). Esse objeto está situado entre o fato de ser objeto ordinário de um mundo doméstico, “o glamour do microfone e a glória do rádio”,³⁷ em fronteira entre o público e o privado impossível de ser traçada. Nessa representação de um mundo carregado de humor dos cantores de chuveiro, não há espaço para se pensar apenas no absurdo ou no estranhamento, mas fundamentalmente esse “erro” (ou deslocamento de espaço) como lugar de discussão sobre a espetacularização da obra de arte e tudo que por ela é envolvido.

38 Nesse diálogo entre obras de diferentes gerações que se utilizam da plataforma do som, chegamos ao disco *Entrada da Gruta de Maquiné* (1980), de Waltercio Caldas, e aos trabalhos *CD da lixa* (1999-2000) e *Sem título* (2008) de Marssares. Enquanto Caldas (em parceria com o músico Sergio Araújo) edita o referido LP contendo um trabalho de cada artista (o de Caldas chama-se *Entrada da Gruta de Maquiné*, e o de Araújo, *Três músicas*), Marssares produz o som físico que o atrito do CD causa no *player*.³⁸ O trabalho de Caldas pode ser lido como um “acontecimento” e não exatamente uma música, porque ao ouvir esse lado do LP, o “consumidor/espectador” observa a agulha ir diretamente para o fim da faixa em um intervalo de tempo insignificante. Em sua dupla possibilidade de existência, o som (como experiência material e fenomenológica) se constitui como múltipla apreensão de mundo. Observamos que tanto Caldas quanto Marssares, em seus distintos tempos, têm em comum a disposição de investigar (um de modo improvisado e irreverente e outro de forma austera) as possibilidades poéticas propiciadas pelas novas tecnologias. O que salta à vista é a disseminação de uma vibração poética pouco vista no campo retraído

das artes visuais. Não por culpa dos artistas, nem da produção, mas por uma opção institucional que a isolou em um território artificial e cerimonioso. Como questiona Luiz Camillo Osorio, “o que se faz necessário, todavia, é a arte dispor-se a rever, sem preconceitos, seu modo de inserção social”.³⁹ Como multiplicar e potencializar essa contaminação sem abrir mão da experimentação nem ser capturado por uma falsa rebeldia institucionalizada?

Em tempos de estéticas relacionais e de sensibilidade coletiva na qual se inserem as novas formas da prática artística, as obras aqui comentadas estão mergulhadas em projetos de sociabilidade para serem inseridas na esfera inter-humana ao mesmo tempo em que apontam formas de nos orientarmos no caos cultural e de deduzirmos novos modos de produção a partir dele. Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do processo criativo (um produto acabado pronto para ser consumido), “mas como um local de manobras, um gerador de atividades”.⁴⁰ O que une todas as figuras da prática artística do mundo é essa dissolução das fronteiras entre consumo e produção.

39 Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. Na vídeoinstalação *Ão* (1980) de Tunga, um plano-sequência em *looping* do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro, é exibido tendo o refrão (homônimo) da música “Night and Day” como trilha sonora (o sentido inverso da frase também serve como base para a trilha). A ficção se desforra do real: uma imagem nunca está sozinha, ela existe apenas sobre um fundo (a ideologia) ou relacionada com as imagens anteriores ou posteriores. Ao produzir imagens que faltam à nossa compreensão do real, Tunga faz um trabalho político: ao contrário do que se costuma pensar, não estamos saturados de imagens; estamos submetidos à escassez de certas imagens, que têm de ser produzidas contra o “*status*

quo da realidade”. Preencher os espaços em branco que pontuam a imagem oficial do que convencionamos chamar de real.

Como afirma Bourriaud, a exposição já não é o resultado de um processo, mas o seu local de produção.⁴¹ Vivemos em um estado de potência em que os artistas misturam arte conceitual e pop art, antifoma e *junk art*, *rock* e vídeo, mas também certos procedimentos da arquitetura, do *design*, do cinema, da economia e da indústria: aqui é impossível dissociar as obras de seu pano de fundo social, os estilos e a história. Chegamos ao caso Chelpa Ferro. O que eles são exatamente? Uma banda de *noise rock*? Um coletivo de performance? Nada disso? Tudo ao mesmo tempo? O mais sensato parece ser deixá-los nesse território impreciso e indeciso. O curioso é que a dificuldade em classificar o estranho não o torna (do ponto de vista do consumo ou mercado) desprezível. O nicho do experimental também gera valor de mercado.

40

Nessa linha de pensamento sobre o que significaria o estranho no campo das artes, percebemos que ao longo da história da arte as obras que envolvem o componente do som (podemos citar o futurismo italiano, grupo Fluxus e mais recentemente Bill Fontana e Christian Marclay), através de embaralhamentos visuais, fluxos descontínuos, ruídos provocados e outros coletados ao acaso, silêncios (como o trabalho *Moby Dick*, 2003⁴²), estão fundamentalmente expressando a existência de elementos comumente associados à vida. Dessa forma, o trabalho do Chelpa Ferro é capaz de redefinir a compreensão de um determinado espaço (cotidiano) que por ser exatamente cotidiano, cai no esquecimento. O diálogo entre vídeo, objeto e som no trabalho desse coletivo amplia uma visão de mundo ao mesmo tempo em que, através de um olhar próprio, redimensiona o cotidiano.

Nós rejeitamos essa ideia de intocabilidade do objeto de arte, ou seja, a ideia que é construída como definitiva, adquire o *status* de obra de arte e à qual é atribuído um valor. Nossos objetos estão em constante transformação;

eles vão se adequando ao espaço e adquirindo função dependendo de onde estão inseridos (...) Gostamos de passar a ideia de você poder assistir uma paisagem (recorrente à sua memória) de uma maneira diferente, como se estivesse vendo-a pela primeira vez. Quando, por exemplo, mostramos a imagem da máquina de costura, o espectador estabelece o vínculo entre imagem e som e aquele objeto ganha outro sentido e potência. Ele passa a ser entendido, também, como um produtor de sons. Este fato acrescenta mais uma informação para o entendimento do que queremos.⁴³

Tateando por esse território da invenção e do som, chegamos à obra de Paulo Nenflidio. O artista cria em 2003 a obra *Berimbau digital* (que posteriormente originará a peça *Telembau*, de 2006), acoplando um *mouse* a um berimbau por meio de circuitos eletromecânicos. “O clique no *mouse* resulta na percussão física da corda por uma solenoide produzindo som.”⁴⁴ Em simbiose com os universos popular e digital, e criando paralelos com a obra de outro artista/inventor da história da arte brasileira – Abraham Palatnik – que promoveu o diálogo entre arte e física, o artista se insere no terreno fértil da interdisciplinariedade em que as artes visuais se colocam nesse início de século e promove a experimentação sonora através de um mecanismo que não cessa de criar rizomas:

41

Batizei com o nome de *Telembau*, onde TELE significa ‘distante’ e MBAU vem da terminação da palavra ‘berimbau’, *Telembau* então é a obra onde um par de berimbaus se comunicam distantes um do outro.⁴⁵

A trajetória do *Telembau* é cercada de inovações técnicas: o primeiro *Telembau* conservava uma ligação entre os dois berimbaus por fiação elétrica, lembrando os primeiros aparelhos de telégrafo. No segundo, a conexão se dava por meio de ondas de rádio. Segundo o artista, “ao percutir a corda de um objeto, um sinal de rádio era enviado para o outro resultando num *bip*. A distância entre os dois pode ser de até 60

metros”.⁴⁶ No terceiro protótipo, o som de um objeto era enviado por *walk-talk*, e o alcance passou a ser de 300 metros. Na confluência entre som, arte e música, a obra-trajetado de Nenflidio ultrapassa qualquer tema ou associação direta para ser deslocada em um determinado campo. Seus objetos são confundidos com instrumentos musicais (e podem ser usados como tal) da mesma forma que circulam livremente pelo mercado de arte. Recentemente produziu *Berimbau eletrônico*. No encontro entre rádio, arte e mecanismos sonoros e tecnológicos, Nenflidio retira a cabaça e introduz um sensor de proximidade de ondas de rádio captadas pelo corpo humano. Um circuito que funciona como antena de rádio, capturando ondas eletromagnéticas. Ao aproximar o objeto do corpo, um efeito de *wah-wah* é acrescentado ao som produzido pela percussão da corda. No diálogo que opera em seu trabalho, entre o devir poético da tecnologia e o devir tecnológico da arte, não há nenhuma nostalgia humanista despercebida nem uma recusa conservadora de nosso futuro tecnológico. O que há é uma vontade de inserir invenção e delírios em nossos usos e práticas (híbridas) da tecnologia.

42

As convergências entre arte e som refletem simultaneamente a paulatina fragmentação e desconstrução dos meios formais das artes visuais – pintura, escultura e mesmo o objeto enquanto *media* recente – rumo à criação de nova espacialidade do som e do corpo, prática artística cujo cerne é sua característica ambiental, isto é, o campo do vivido, do experimentado, do imediato, do que está por ser feito, da elaboração de espaços abertos, da proposição do por vir e não do que está completo, estruturado. Seguindo pelo território do rádio e de sua múltipla capacidade de se refazer como mensagem ou signo no campo da experimentação artística,⁴⁷ nos deparamos com *Babel* (2001-06). Ao entrarmos na câmara escura onde se encontra essa obra, vemos uma torre formada pelo acúmulo e sobreposição de dezenas de rádios, ruidosa (apesar de o volume ser mínimo, o formato coletivo proporciona um som quase ensurdecido) e iluminada pelos inúmeros *leds*, que atribuem à obra a ideia de “contatos imediatos do terceiro grau”. São rádios de formato e épocas diversos, transmitindo uma prática de

arqueólogo ao artista.⁴⁸ O chiado indistinto também gradualmente se esclarece: são músicas, notícias e programas radiofônicos que emitem diferentes visões e vozes, transformando aquele espaço em um ambiente de concerto para a cacofonia. Como ressalta Moacir dos Anjos:

O fato desses sons de origem diversas estarem reunidos em um só canto parece aludir à existência de um espaço de negociação – simbólico, econômico, político – sobre o que cada lugar julga como lhe sendo próprio.⁴⁹

Nesse pequeno atravessamento de obras que convergem arte e som realizadas no Brasil nas últimas décadas, percebemos que a experimentação praticada por esses artistas converte-se em incomunicabilidade e ruído, extrapolando qualquer visão redutora e acentuando o caráter de ambiguidade ao se colocar como mercado em um mundo regido pelo *mass media*. Em um tempo no qual a experimentação se questiona como periferia, as obras comentadas nesse ensaio estão rindo sarcasticamente da sua própria imagem e condição.

43

Notas

14 No rigor do termo, “arte sonora” deveria indicar apenas obras cujas propostas utilizassem o som como matéria. Nesse caso, trabalhos sonoros em artes plásticas estariam em outra categoria, embora “a percepção atual no campo das artes plásticas envolva não só a visualidade, o olhar, mas as interferências possíveis neste olhar. Campo amplo de observação envolvendo linguagens distintas, incorporando cheiros, luzes, temperaturas, sombras, poesia, dança, emissões radiofônicas... o artista passa a ficar atento a esses territórios, enriquecendo ou alternando o que antes era meramente visual” (Zaremba, Lilian (org.). *Entre ouvidos: sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Soamer Editora/Oi Futuro, 2009, p.13).

15 Como explicita Paulo Sergio Duarte, “a separação entre som e imagem na experiência vital nossa, não existe. Mesmo trancado numa câmara completamente isolada de todo e qualquer som, acaba-se ouvindo os ruídos do nosso próprio corpo (...) a inserção do som nas artes plásticas tem que ser feita de forma muito inteligente e sutil porque... se tiver aparência de música vai ser julgada com os paradigmas da música e muitas vezes não se sustenta diante da História da Música. Acho interessante quando o artista consegue dar uma configuração sonora que interage fortemente com a

materialidade plástica, visual, de seu trabalho (...) ou seja, tanto a manifestação acústica é necessária à manifestação plástica, quanto a manifestação plástica não produz sentido sem a manifestação acústica (...) uma experiência de arte que é arte visual e arte sonora ao mesmo tempo” (idem, ibidem).

16 Duarte, Luisa; Cesar, Marisa Flório. O ciclope ferido. In Cesar, Marisa Flório; Pinheiro, Maria Júlia Vieira (eds.). *Arte e música*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008, p.45.

17 É de notar que o campo arte sonora tem sido recebido com destaque e atenção no Brasil em um passado recente. O tema da 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, foi “Grito e escuta”, incorporando e atravessando uma série de trabalhos com esse tema. Vaz, por exemplo, apresentou com Romano a performance *Crude*.

18 Dias, Antonio. Entrevista. In Scovino, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.63.

19 Meireles, Cildo. Memórias. In Scovino, Felipe (or.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 249.

20 Idem, ibidem, p.250.

21 Ferreira, Glória. *Anos 70: arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.261.

22 Meireles, Cildo. Sal sem carne. In Herkenhoff, Paulo. *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001, p.66.

23 Cildo Meireles complementa a biografia dessa obra: “Um dos canais dedicados à cultura branca tem como base a rádio-relógio, o tempo. Outro é parte da missa da procissão. Tem também depoimentos deromeiros miseráveis, que não eram brancos nem índios. A eles eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? Eles respondiam que índio comia carne sem sal. Essa resposta aparecia como grande diferenciador. Havia trechos da música da folia. Acabei também entrevistando um kraô, sobrevivente dos massacres, que era mendigo em Goiânia” (idem, ibidem).

24 In Meireles, Cildo. Memórias. In Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, op. cit., p.259.

25 Além das obras de Cildo Meireles comentadas neste ensaio, bandas de som também aparecerão nas suas obras *Eureka/Blindhotland* (1970-75), *O sermão da montanha: Fiat Lux* (1979) e *Marulho* (1997).

26 “Quando imaginei os relógios, pensei que se eu tivesse quatro paredes de relógios, teria a coisa em si: um verdadeiro som (...) [Quer] que fosse reproduzido o mesmo gráfico dos metros e do relógio, ou seja, trabalhássemos com a velocidade e a altura. Alteramos os gráficos, tornando o ritmo lento ou compactado, e trabalhamos com quatro possíveis variações, usando cada uma delas nos quatro alto-falantes. Portanto, eram quatro situações (...) Foi fundamental ter feito uma banda sonora para a peça, porque além de acentuar o que existia nos relógios e metros, foi criada uma espécie de cortina isolante que estabelecia um contraponto com a sensação de isolamento, quando você ficava no centro da peça, que era o lugar onde tinham mais metros e, portanto tornava-se intransponível.” Meireles, Cildo. Memórias. In Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, op. cit., p.282-283.

27 Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.71.

28 Meireles, Cildo. Memórias. In Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, op. cit., p.290.

29 Idem, ibidem.

30 Dos Anjos, Moacir. *Babel*. Rio de Janeiro/Vila Velha: Artviva Editora/Museu Vale do Rio Doce, 2006, p.22.

31 Meireles, Cildo. Memórias. In Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, op. cit., p.250-251.

32 Idem, ibidem.

33 Duarte, Luisa; Cesar, Marisa Flório. O ciclope ferido, op. cit., p.46.

34 Outro exemplo desse diálogo é o trabalho desenvolvido pelo SoundSystem, dupla formada pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares.

35 Destaco que em 2002 Romano foi convidado por uma rádio comunitária a produzir uma obra sonora para transmissão radiofônica e, a partir desse convite, começou a trabalhar com a ideia de produzir um programa de rádio com o conteúdo voltado para as artes visuais. Seus desdobramentos (o programa Oinusitado foi realizado de maio de 2003 a abril de 2004 na Rádio Madame Satã passando a se chamar “Imediação” ao se transferir para a Rádio Interferência – www.radiolivre.org.br/interferencia, onde permanece acontecendo de forma ampliada como RádioAberta) são formas de intervenção nesse meio que se estabelece de forma veloz (o digital) e em outro já conhecido, mas um tanto esquecido pela maioria (radiofônico).

36 Esse tema também foi abordado por mim no ensaio “Sobre o risco no trabalho de arte” publicado na revista *Tatui* online: <http://revistatatui.com/revista-online/sobre-o-risco-no-trabalho-de-arte/>. Acesso em 28.2.2010.

37 Duarte, Luisa; Cesar, Marisa Flório. O ciclope ferido, op. cit., p.49.

38 *CD da lixa* é a associação de duas imagens: um CD forrado de lixa e uma gravação sonora de um ponto esticado como uma massa, uma célula sonora de tambores inicialmente com poucos segundos de duração que, depois de esticada, passa a ter aproximadamente quatro minutos. O CD gira e produz arrasto no *player*, “uma metáfora, quase real, do atrito ao giro e da danificação do aparelho” (Cesar, Marisa Flório; Pinheiro, Maria Júlia Vieira (eds.). *Arte e música*, op. cit., p.26). Já em *Sem título*, com o uso de uma furadeira o CD foi perfurado. Uma broca atravessou diversas vezes a superfície da mídia. Quando o laser do leitor óptico cai em um desses furos, o *CD player* se perde e tem que reinventar o percurso de leitura. Como afirma o artista, “o som que está gravado aqui é o ambiente de um espaço aberto, uma paisagem. Agora existem furos na paisagem ligando infinito a infinito” (idem, ibidem).

39 Osorio, Luiz Camillo. Chelpe Ferro maverick. In Zaremba, Lilian (org.). *Entre ouvidos: sobre rádio e arte*, op. cit., p.112.

40 Bourriaud, Nicolas. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.16.

41 Idem, ibidem, p.79.

42 “Em uma sala expositiva, o visitante depara-se tão somente com uma agigantada bateria, repleta de tambores, pratos, címbalos, pedais e um banco para acomodar um possível músico. O título do trabalho (...) é uma referência à música homônima gravada pelo Led Zeppelin em 1969, em que o baterista John Bonham faz um longo solo em seu instrumento. A ausência de baquetas indica que a bateria não está exposta para ser tocada: nem pelos integrantes do Chelpa Ferro, nem pelo público (...). O instrumento é mantido mudo.” Cf. Dos Anjos, Moacir. O barulho do mundo. In Ferro, Chelpa. *Chelpa Ferro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p.168.

43 Zerbini, Luiz. In Scovino, Felipe. *Arquivo contemporâneo*, op. cit., p.152-153.

44 Nenflidio, Paulo. Pequena história sobre o Telembau e objetos radiofônicos. In Zaremba, Lilian (org.). *Entre ouvidos: sobre rádio e arte*, op. cit., p.125.

45 Idem, ibidem.

46 O som produzido pela percussão da corda podia ser captado por todo *walk-talk* sintonizado naquele canal, em um raio de 300 metros (idem, ibidem).

47 Para uma leitura mais atenta sobre esse assunto, recomendo o ensaio de Lilian Zaremba denominado “Entreouvidos: sobre rádio e arte”, publicado em *Entre ouvidos: sobre rádio e arte*, op. cit.

48 Tanto em Helsinque quanto em São Paulo (duas cidades em que essa obra foi montada), o artista percorreu brechós e lojas que vendem produtos usados procurando rádios antigos que pudessem ser utilizados na obra. Segundo o artista, “na Finlândia, eu acho que ‘acabei’ com todo esse mercado, porque a torre tinha 1.000 rádios, e isto de certa forma, poderia ser entendido como um marco para a história do rádio na Finlândia. Foi a possibilidade de manter e preservar um acervo que seguramente se perderia” (Meireles, Cildo. Memórias. In Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, op. cit., p.287).

49 Dos Anjos, Moacir. *Babel*, op. cit., p.23.

Sobre o autor

Felipe Scovino – Professor adjunto do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFRRJ e curador independente, escreve sobre arte contemporânea brasileira para periódicos nacionais e estrangeiros. Autor de *Arquivo Contemporâneo* (7Letras, 2009) e *Cildo Meireles* (Azougue Editorial, 2009), recebeu a bolsa estímulo à produção crítica da Funarte em 2008.

TERRITÓRIOS E PERCEPTOS: PESQUISA E EXPERIMENTOS PARA COMBINAR OS SENTIDOS DA VISÃO, AUDIÇÃO, OLFATO E TATO

Rejane Cantoni

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Imagine entrar em uma sala, caminhar até uma parede e solicitar informações sobre a Terra e o Sol. Via fala, dispositivos audiovisuais e táteis, esse sistema fornece um mapa 3D da região, pergunta (falando com o usuário, é claro) se o *output* gerado é a informação requerida e interpreta os gestos do interator em tempo real.

Esse cenário é uma das capacidades propostas nesta pesquisa, cujo objetivo é investigar tecnologias e explorar estratégias artísticas e científicas para desenvolver novos modelos de interfaces humano/máquina. A pesquisa intersecta quatro áreas tecnológicas – realidade virtual, realidade aumentada, computação ubíqua e cinema do futuro – aplicadas a experimentos protótipos.

Pesquisa

Entre os cyberpesquisadores é consensual a afirmação de que as tecnologias digitais irão introduzir mudanças que abrangem desde a

implementação de novos modelos de representação e de organização do conhecimento até nossa transformação ou expansão cognitiva.

Exemplo interessante de como isso ocorre, é o argumento elaborado por um dos pais do computador pessoal, Alan Kay. No texto “The computer revolution hasn’t happened yet”, ele formula uma série de perguntas sobre a introdução das interfaces da escrita impressa que, todos concordamos, transformaram consideravelmente a sociedade oral. As perguntas de Kay são:

Quando a revolução da escrita impressa realmente aconteceu?

Foi em meados do século XV, quando Gutenberg realizou sua Bíblia de 42 linhas e exibiu 20 cópias – que tinham a aparência de um livro escrito à mão – na feira de livros de Nuremberg?

Ou foi no século XVI, quando Martin Luther e William Tyndale realizaram a tradução da Bíblia para o inglês e para o alemão, dando início à Reforma? (para quem não lembra Tyndale foi estrangulado e queimado por esse esforço).

Ou foi durante o século XVII, quando novos estilos de argumentação e formas de pensar o mundo começaram a ser escritos e lidos?⁵⁰

É difícil responder a essas questões, mas Alan Kay prefere a hipótese do século XVII. Segundo ele, novas formas de pensar o mundo foram introduzidas pela tecnologia da impressão não por meio da propagação da Bíblia ou do que Aristóteles possa ter dito no passado. Na opinião de Kay, o impacto dessa tecnologia realmente se deu porque, a partir dela, seus usuários tiveram oportunidade de elaborar hipóteses e inferências que só poderiam ser construídas por meio de determinada cadeia de pensamentos não passível de ser seguida oralmente e que demandava ser escrita e reproduzida para efetivar sua transmissão e

seu estudo. Vale lembrar que muito do que consideramos ser produtos da arte, ciência e tecnologia atuais derivam do século XVII.

Resumindo, portanto, o que a exótica proposta de Kay sugere é que a invenção de uma tecnologia não coincide com as inovações que ela produz. Segundo argumenta o autor, a imprensa foi criada 200 anos antes que a literalidade se tornasse um valor para a sociedade. O que também parece acontecer com o computador e com o cinema.

Computador

No caso do computador (na versão do dia a dia), ele foi criado há aproximadamente 65 anos e continuamos a utilizá-lo imitando antigas formas de operar e de interagir com outras máquinas familiares, isto é, datilografando em máquina de escrever acoplada a aparelho de tevê.

Vale lembrar, no entanto, que muitos dos estudiosos das interfaces humano/computador apostam que existirá um tempo em que computadores serão utilizados de modo único, e que hoje não conseguimos vislumbrar porque não é possível fazê-lo dentro da tradição e lógica do oral e da escrita.

Exemplo radical desse tipo de proposta é a defendida pelo cientista e músico Jaron Lanier, frequentemente apontado como “pai da realidade virtual” e que cunhou a expressão *virtual reality*, fundou a VPL Research, Inc., empresa pioneira na comercialização (anos 80) de sistemas de realidade virtual, e coinventou uma variedade de tecnologias fundamentais a esses sistemas.

Lanier entrou para esse ramo com o propósito de melhorar a interface humano/computador em complexas tarefas de programação. No início dos anos 80, criou jogos eletrônicos para a Atari, sendo o *videogame* Moon dust grande sucesso de público. Com o dinheiro

recebido pelos direitos autorais do Moondust, Lanier desenvolveu uma ideia radical: implementar uma linguagem de programação pós-simbólica (*post-symbolic programming language*), que utiliza, por notação, desenhos animados musicais.

O interessante vem a seguir: enquanto trabalhava no projeto da linguagem de programação pós-simbólica, Lanier percebeu que as implicações derivadas dos avanços tecnológicos das interfaces humano/computador teriam impacto muito extenso, a ponto de poder influenciar tanto o *design* das linguagens de programação quanto o uso e as funções da linguagem natural. Em sua opinião, à medida que nossa realidade se torna “comunicável” (através da evolução das interfaces humano/computador), torna-se possível imaginarmos no futuro a comunicação de ideias sem a interferência de referências simbólicas.

Em entrevista ao editor Corey S. Powell, da *Scientific American*, em 1996, Lanier descreve essa ideia:

50 Tenho a impressão de que poderemos estar nos dirigindo para um mundo no qual crianças crescem com a habilidade de programar e desenvolver pequenos mundos virtuais que representam seus pensamentos; talvez ainda uma próxima geração de crianças desenvolvesse habilidades semelhantes, mas com ferramentas muito melhores, de forma que os conteúdos dos mundos virtuais pudessem ser criados muito rapidamente, no ritmo de uma improvisação. Se elas puderem de fato fazer isso e se elas tiverem uma interface que possibilite compartilhar mundos virtuais, que é superbarata e de alta qualidade, que permita a participação de todos, então, enquanto crescem, poderão criar entre elas uma nova forma de linguagem. Essa é uma nova forma de comunicação, pela qual pessoas poderão criar diretamente um mundo compartilhado por meio de programação, modelando em tempo real, o que é oposto à mera utilização de palavras, às ferramentas que hoje temos para descrever as coisas. Isso é como eliminar a mediação das palavras e encontrar nova forma

de comunicação com que se criaria diretamente uma realidade compartilhada em tempo real, em estado de vigília, um sonho improvisado.⁵¹

Interessante observar que, em palestra proferida na 16ª edição do Festival Videobrasil, o diretor de cinema e artista híbrido Peter Greenaway revelou que a ideia de Lanier corresponde e muito ao ideal de filme imaginado pelo cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard.

Cinema

A ideia de utilizar técnicas alternativas para desenvolver ambientes imersivos e interativos e expandir e experiência cinematográfica data dos anos 50. Um exemplo histórico é o Pavilhão da Phillips, desenhado, em 1958 para a Exposição Universal de Bruxelas, pelo arquiteto suíço Le Corbusier. Considerado uma espécie de marco da produção da arte moderna, dois milhões de visitantes foram expostos a um autêntico show multimídia (uma tremenda novidade para a época se pensarmos nos típicos quiosques de apresentação de produtos utilizados até hoje em feiras do gênero). O programa apresentado exibia 480 segundos de efeitos de luz, som, vozes e imagens controlados por um sistema automatizado.

Ainda nos anos 50 surge outro exemplo: sob o impacto da televisão, a indústria cinematográfica decide experimentar técnicas ilusionistas como cinema 3D, som estereofônico e novos sistemas de projeção em grandes telas. A mais conhecida dessas tecnologias é o Cinerama, interface cinematográfica que utilizava três câmeras cinematográficas para filmar cada cena, partindo de ângulos ligeiramente diferenciados. Nas salas de Cinerama o filme resultante era projetado (por três projetores) em telas de grandes dimensões, dispostas de maneira a compor uma espécie de semicírculo. A dimensão da imagem era, na maioria dos casos, três vezes mais larga e duas vezes mais alta do que a utilizada

em salas de projeção tradicionais, o que, para o espectador, resultava em experiência cinematográfica diversa: tinha-se a sensação de vivenciar a cena de um ponto de vista interno. Você era o ator.

O jovem cineasta Morton Heilig, imediatamente influenciado pelo Cinerama, começou a imaginar maneiras de criar filmes imersíveis, que combinassem os sentidos da visão e da audição ao olfato e ao tato. Supôs que o cinema do futuro seria uma espécie de “teatro experimental”, cuja audiência poderia tocar, ouvir, sentir o cheiro e ver. Essa ideia ocupou Heilig por muitos anos. Seu objetivo era desenvolver um aparato que proporcionasse a uma audiência, mediante estímulos multissensoriais, viver uma experiência altamente realista. Primeiro ele estudou os canais sensoriais: a visão, a audição, o tato e o olfato. Depois analisou a tecnologia disponível que poderia ser utilizada para simular estímulos sensoriais. Esses estudos serviram para esquematizar um plano de ação (que previa a criação do que ele denominou *experience theater*) com base nas peças que estavam faltando.

Sem receber apoio financeiro para seu “teatro experimental”, Heilig decidiu construir, em 1962, uma versão portátil e pessoal como forma de demonstrar seus conceitos. O Sensorama, nome que recebeu o protótipo, era uma cabina imersiva, composta de assento vibratório, guidom, dispositivo de visualização binocular, ventiladores, alto-falantes estereofônicos e dispositivo nasal. Ao sentar na cabina o interator tinha a experiência multissensorial simulada de conduzir uma moto, ouvir o som ambiente, sentir o terreno, o vento na pele e o cheiro das dunas da Califórnia ou do centro do Brooklyn. A estimulação sensorial era produzida por sequências combinadas de filmes 3D, som estéreo, vento, aromas e outros efeitos predeterminados. Esse sistema possuía, contudo, uma limitação: não era possível controlar seu ponto de vista ou fazer outro percurso, a não ser aquele estabelecido por Heilig, ou seja, não se podia explorar de qualquer outro modo a imagem, nem com ela interagir.

Quase simultânea à implementação do Sensorama apareceu outra versão dessas ideias. O artista-cientista Myron W. Krueger idealizou também ambientes imersivos e interativos, só que dessa vez, o visitante e seus gestos alteravam as imagens. Um exemplo é a obra *Videoplace* (1975). Nesse trabalho Krueger utilizou câmeras associadas a diversos equipamentos (solo sensível e vários tipos de sensores, por exemplo) para captar os movimentos do corpo dos participantes. A obra funcionava assim: o computador de Krueger recebia informações sobre as silhuetas, movimentos e gestos dos participantes, e esses dados provocavam ‘reações’ no ambiente. Essas reações eram exibidas, na maioria dos casos, na forma de projeções de imagens videográficas e de imagens computacionais (quase sempre a imagem projetada do participante, mixada a efeitos de som e luz).

A ideia de “transportar” o observador para dentro de um tipo sofisticado de cinema 360°, cujas imagens se alteram de acordo com nossos gestos, acabou gerando ainda muitos outros produtos artísticos, científicos e tecnológicos. O mais ambicioso deles recebeu o nome de sistema de realidade virtual, um conjunto de equipamentos desenhado para nos possibilitar experimentar algo similar ao que acontece com o personagem interpretado pelo ator Jeff Bridges no filme *Tron: uma odisséia eletrônica*, “aspirado” para dentro do mundo computacional.

É interessante lembrar que em 2003, no importante ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, os artistas e teóricos das novas mídias Jeffrey Shaw e Peter Weibel organizaram uma exposição intitulada *Future Cinema: the cinematic imaginary after film* que apresentou inúmeros projetos em vídeo, filme, computação, instalações imersivas e interativas, etc. A ideia dessa exposição (e do livro que acompanha o projeto), segundo texto curatorial, foi mapear destacados experimentos artísticos, científicos e tecnológicos que prospectam sobre o futuro do aparato cinematográfico.

Experimentos

O escopo dessa interface cinemática, que inclui todas as formas de imagem em movimento, “renderizada” e visível por meio de qualquer tipo de tela ou de ambiente imersivo e por qualquer tipo de estrutura lógica narrativa estimulou-me a implementar aplicativos que possibilitem ao interator explorar (em 360°) e interagir de maneira natural com bancos de dados e ambientes naturais, virtuais, remotos ou híbridos. O desafio proposto nessa pesquisa, portanto, visa pesquisar e desenvolver interfaces centradas no humano e que consideram as capacidades perceptivas e cognitivas do interator. Iniciada em janeiro de 2007, entre outros resultados, os projetos *Infinito ao cubo*, *Piso*, *Espelho* e *Solar*, concebidos e desenvolvidos em parceria com o fotógrafo, diretor de fotografia e artista Leonardo Crescenti, são alguns dos produtos científicos e artísticos executados durante essa pesquisa.

54 Em regra, esses experimentos manipulam aspectos do código cinemático via abordagem orientada ao aparato, isto é, nesses protótipos a ênfase está no *design* customizado de interfaces cinemáticas que possibilitam estimular diferentes mecanismos multisensoriais de interação e de agenciamento sujeito/tela. Esses experimentos, portanto, divergem dos formatos de aparatos convencionais. No lugar da imagem projetada em tela de uma sala escura, o escopo dessa interface cinemática inclui todas as formas de imagem em movimento, “renderizada” e visível por meio de qualquer tipo de tela, superfície reflexiva ou de ambiente imersivo e por qualquer tipo de estrutura lógica narrativa.

Infinito ao cubo

Imagine um cubo espelhado de três metros de lado, suspenso a 25 centímetros do chão, apoiado numa cruzeta no centro de sua base e

em quatro molas, uma em cada canto. Duas de suas faces giram em seu eixo central. Uma bascula e outra pivota. A pivotante age também como porta de acesso a seu interior.

Espelhado por fora reflete o espaço a sua volta. Espelhado por dentro, ao fechar a porta, provoca reflexões infinitas em todas as direções. As paredes não se tocam, ou seja, o espaço exterior é visível através de linhas de três centímetros de espessura por três metros de comprimento. Essas linhas são refletidas, guardando a cor, a luz e o movimento da cena exterior e, em reflexões múltiplas, geram efeito caleidoscópico. Imagine estar no centro desse cubo refletido em cada uma de suas seis paredes e por todas as quinas e arestas.

Quando estiver posicionado no centro, o cubo se alinha em sua posição neutra horizontal a 0°, as reflexões agora são ortogonais. Se andar para frente, o cubo todo se inclina em até 3° provocando báscula com angulação relativa ao conjunto de até 3° na parede a sua frente, distorcendo o espaço refletido em seu interior, curvando-o para baixo. Se caminhar para trás, a parede bascula em sentido contrário, curvando o espaço para cima. Deslocando-se para a esquerda, o cubo todo se inclina para a esquerda em até 3° pivotando a parede a suas costas em também até 3° curvando o espaço refletido para a esquerda; ao deslocar-se para a direita, causa o efeito simétrico. Ao andar para uma das quinas o resultado será a composição de dois desses quatro movimentos. Três graus é a angulação que, multiplicada por três reflexões, faz desaparecer, aos 90°, a última reflexão.

55 Desenhe o espaço infinito utilizando a massa de seu corpo, e através de seu deslocamento no interior do cubo. Construa curvas para cima e para baixo, para a esquerda ou direita, inclinando suavemente todo o conjunto, rotacionando duas de suas paredes através de um preciso sistema de contrapeso, roldanas e cabos de aço.

A arquitetura refletida deslizando sutilmente nas faces externas torna o cubo quase invisível mimetizado pelo entorno. A sensação de um espaço fechado explodir ao infinito faz pensar na dimensionalidade. A compreensão do infinito é possível. Infinito ao cubo só matematicamente impossível.⁵²

Piso

Trata-se de instalação interativa composta por passarela de aço inox de 20m de comprimento por 1,25m de largura; carrinho com oito rodas e 750 rolamentos que desliza sob a chapa de aço inox tracionado por correia dentada movimentada por motor de 3HP trifásico com redução de 20:1 controlado por inversor de frequência e potenciômetro.

O carrinho, cujo perfil tem forma de uma onda, desliza sob a chapa de aço inox acionado pelo peso do interator numa das extremidades da passarela. O tempo de percurso de uma extremidade à outra pode variar de 90 a 45 segundos. Ao chegar na extremidade oposta, a onda para automaticamente, comandada por um “fim de curso” que desliga o motor, aguardando que seja acionado novamente pelo peso desse ou de outro interator nessa extremidade, enviando a onda de volta à posição anterior, e assim procede enquanto houver a presença de interatores nas extremidades da passarela.

A chapa de aço inox reflete o ambiente e as pessoas a sua volta que são deformados conforme a passagem da onda. Uma linha de luz é projetada lateralmente em uma das paredes. À medida que a onda se desloca, a superfície de reflexão sofre deformação que reflete em curvas a linha formada. A sensação de uma onda passar por baixo do corpo levantando um pé após o outro, é como flutuar no mar. Um mar de aço que desliza lentamente, forte, indiferente e generoso em seu movimento.⁵³

Espelho

Dispositivo óptico interativo, desenhado para deformar um espelho no eixo Z a partir da distância relativa de um observador.

Imagine um dispositivo óptico com campo sensório variável de oito metros a 60 centímetros. Fixo à parede, esse espelho está programado para medir, permanentemente, a distância que você está dele, e a ela reagir. A oito metros ele será convexo, a 60 centímetros será côncavo e, utilizando coeficiente de deformação medido em centímetros, ele assumirá, em função de parâmetros de distância gerados por você, posições intermediárias de um extremo a outro passando (é claro) pela posição plana. Assim, todas as formas refletidas no dispositivo, isto é, o seu reflexo e o reflexo do espaço em que você está, começarão a se deformar proporcionalmente. Você e o espaço físico a sua volta, refletidos nesse *Espelho*, passarão por deformações esféricas dinâmicas, aumentando ou diminuindo, em função da distância que dele você mantiver.

O dispositivo é composto de uma superfície espelhada emoldurada por uma estrutura metálica branca, de 1,20 x 1,50 x 0,125m. Na lateral inferior da moldura metálica há um sensor ultrassônico, cujo campo sensório é programável entre oito metros, distância máxima, e 60 centímetros, distância mínima, e suas funções são calcular e informar, em milsegundos (ms), a que distância do dispositivo está o interator.

No interior da moldura, por trás do espelho, encontra-se controlador lógico programável, motor de passo e braço robótico. O controlador lógico programável (CLP) é uma interface de processamento. Sua função é acionar o motor de passo em função dos parâmetros posicionais captados pelo sensor ultrassônico. Quando, como e por quanto tempo o motor é acionado, depende de *script* codificado na CLP. O acionamento do motor coloca em movimento o mecanismo do braço robótico, desenhado para deslocar a superfície espelhada no eixo Z. A direção da

força aplicada em Z é dinâmica, isto é, o braço robótico, em função dos parâmetros captados pelo sensor, empurra ou puxa o espelho. Composto de uma rosca sem fim (“junta”), uma alavanca (“braço”); uma garra (“mão espalmada com seis dedos”), todas as ações desse mecanismo ocorrem principalmente no centro da superfície espelhada. Por meio dos seis pontos de contato, o braço produz no espelho deformações ópticas próximas a aberrações esféricas.⁵⁴

Solar

Instalação robótica, imersiva e interativa, desenhada para simular qualidades e medidas da luz solar na relação humano/espaço-tempo. O interator pode agenciar a máquina de duas maneiras: controlar com os pés sua posição geográfica e/ou pode falar com ela. Agenciamentos via posicionamento possibilitam ao interator informar uma posição geográfica ao banco de dados.

Um exemplo possível desse tipo de interação usuário/sistema seria: você entra na máquina – uma rotunda preta de 6,30m de diâmetro por 3,50m de altura, cujo piso apresenta, no centro, uma plataforma móvel. Ao pisá-la, a força gravitacional de seu corpo é interpretada pelo sistema que, em função de sua latitude e longitude relativas, altera o *setup* original. Por exemplo: quando você pisa a frente da plataforma, o sistema avança em direção ao Norte, isto é, produz, na parede de plasmas, *feedbacks* visuais que se apresentam como modificações nas latitudes das linhas imaginárias que, nesse caso, avançam do Equador para o Círculo Polar Ártico (ver no DVD exemplo de navegação na direção inversa, Sul).

Agenciamentos via comando de voz, por outro lado, possibilitam ao interator precisar uma data e o momento de um evento. Por exemplo: quando o interator diz “3 de agosto às 15h”, o sistema associa a esse comando a informação da sua posição relativa, o que possibilita

simular a posição e a intensidade da luz solar relativa ao espaço-tempo solicitado.

Aos olhos de um observador externo, sem movimento ou sem comando sonoro do interator, o tempo, nessa máquina, permanece parado.⁵⁵

Notas

50 Kay, Alan. The computer revolution hasn't happened yet. In Denning, Peter J., *The invisible future: the seamless integration of technology into everyday life*. New York: McGraw-Hill, 2001, p.108-115.

51 <http://www.well.com/Community/Jaron.Lanier/index.html>.

52 *Infinito ao Cubo*, 2007 - concepção e implementação: Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti / detalhamento do projeto e desenho técnico: Fábio Fernandez de Almeida / técnico em efeitos especiais: Guilherme Steger / solda: Almir Viana / torno: Bruno Roberto Steger / assistente: Luiz Fabiano Caldeira.

53 *Piso*, 2007 - concepção e implementação: Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti / efeitos especiais: Guilherme Steger.

54 *Espelho*, 2008 - concepção e implementação: Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti / técnico em efeitos especiais: Guilherme Steger / técnico em solda: Almir Viana / programação do CLP: Francisco Deodato / apoio: Schneider Electric Brasil Ltda. – Divisão Atos e Sense Eletrônica Ltda.

55 *Solar*, 2009 - concepção e implementação: Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti / programação: Victor Gomes / técnico em efeitos especiais: Guilherme Steger / interface robot-PC: Gabriel Martinez / assistente: Luis Carlos da Silva / apoio: MIS (Museu da Imagem e do Som) e Genius Instituto de Tecnologia.

Sobre a autora

Rejane Cantoni – Artista e pesquisadora de sistemas de informação. Pós-doutora em Cinema, Rádio e Televisão pela USP, doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em Visualização e Comunicação Infográficas pela Universidade de Genebra, Suíça. [www.rejanecantoni.com]

LABORATÓRIO DE PERCEPTOS E AFETOS: RITUAIS DE PASSAGEM E GEOGRAFIA DOS SENTIDOS DA ARTE

Luiz Guilherme Falcão Vergara
Universidade Federal Fluminense

E nada de citar a “inspiração” para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão. O sentido correto e não o falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura e etc. é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.

Mikhail Bakhtin⁵⁶

*Em tudo interessa o que não é tudo!
Interessa na vida o que não é vida.
Na arte interessa o que não é arte.
No corpo interessa o que não é corpo.
Na flor interessa o que não é flor.
Na alma interessa o que não é alma....*

Decio Pignatari

Escrita reflexiva do espaço: geografias de ações

É dentro de uma esfera microgeográfica de afetos e perceptos que esta abordagem busca apontar para cada experiência cultural como estruturante de sentidos de um cidadão, inauguradora no tempo

e espaço de um ritual e laboratório de passagens que seguem um processo de totalizações entre linguagem e acontecimento, memória e consciência. Ao mesmo tempo, essa experiência-linguagem que remete aos discursos artísticos contemporâneos também é estruturante de uma forma de interação social pela qual esses discursos se aproximam do conceito de instituições de oratórias de Giambattista Vico e das enunciações pedestres de Michel de Certeau. A partir dessas relações entre práticas do espaço e a produção de narrativas múltiplas estaremos estabelecendo as relações conceituais entre microgeografias de ações e laboratórios de perceptos e afetos.

Diversas formas de colaborações artísticas com manifestações alternativas de movimentos coletivos prenunciam a geração de novas estruturas vitais de agenciamentos de interações sociais, que progressivamente estruturam também o horizonte de seu devir tripartido entre a emergência poética livre; a responsabilidade e o agenciamento social; e a culminância no sujeito – microcosmo da formação de novas subjetividades. É nesse jogo que as éticas e estéticas emergentes vêm reivindicar novos compromissos e formas de experiências de sentidos e colaborações de saberes, dentro e fora das instituições públicas da arte e no campo ampliado da existência, daí surgem os horizontes de microgeografias que de baixo para cima vêm crescentemente afetando as macropolíticas culturais, as curadorias de grandes instituições (incluídas as Bienais e Documentas) e os valores experimentais da arte.

Propomos, através de alguns casos de territorializações vivenciais, chamar a atenção do que identificamos como “enunciações pedestres” (a partir de Michel de Certeau), em relação a uma escrita reflexiva que se justapõe aos sentidos das práticas do espaço e microgeografia das ações artísticas e interações sociais. O sentido de enunciações e leituras como atos de caminhar que envolve o campo ampliado da experiência ambiental da arte é enfocado como centro de confluências e entrelaçamentos entre acontecimento experimental e sua potência inaugural *poiética* – de linguagem-infância e a sua criação/recepção

como agenciadora de uma consciência estruturante, geradora de novas sinapses cognitivas sensíveis. Essa microgeografia de ações não se dá isoladamente, e sim como laboratório poético-cognitivo, mas também político e pedagógico, em que, pelo exercício de interações sociais, perceptos se ressignificam em afetos. É político e institucional também, pois o artista é parte de um conjunto crítico instrumental de rituais agenciadores (juntamente com educadores, pesquisadores-pensadores e cientistas sociais, médicos...), parte de uma cultura que sustenta sua própria transformação, um lugar de paradoxos que atualiza o legado da contracultura, pela contraglobalização.

Mecânica do solo cultural = microgeografia dos lugares de criação

Debater o horizonte da arte contemporânea como laboratório social de perceptos e afetos, sobrepondo valores estéticos globais e experiências locais, requer busca equivalente a redescobrir o “ponto de vista arquimediano” de Hannah Arendt.⁵⁷ Busca-se um ponto de escrita reflexiva sistêmica em que, por um lado, pela vista aérea possam ser reconhecidas as questões estéticas internacionais alinhadas a um *Zeitgeist* ou diásporas da globalização, sem, ao mesmo tempo, esquecer de inscrever-se no mundo observado das práticas dos espaços de interações artísticas e socioculturais dentro/fora dos circuitos oficiais da arte; por outro lado, o olhar que se propõe é também microscópico-orgânico, em que os sentidos da escrita reflexiva (de dentro), cúmplice e contingente, são tecidos como ato de caminhar junto, como propõe Michel de Certeau. O horizonte das práticas artísticas do espaço se alcança pelo olhar ao rés do chão, em que tanto se aproxima do geólogo como do geógrafo-filósofo, lembrando Milton Santos em trabalhos de campo. Através dessas lentes multifocais poderão ser mais bem abordadas as revoluções invisíveis (*grassroots*) nos sentidos das práticas e éticas do espaço que ocorrem nos interstícios dos grandes modelos

de narrativas e poderes hegemônicos. Daí trazermos uma imagem da geologia, da mecânica dos solos culturais, em que as intervenções artísticas transformam os grandes espaços em percursos-discursos e “enunciações pedestres” (Certeau, 2007, p.177)⁵⁸ e os sentidos se dão enquanto se compartilham, não se descolam com entidades absolutas e universais. Esse é o ponto de dobraduras entre experiência e existência a que se justapõem as microgeografias sociais e políticas da arte contemporânea.

É desse ponto de vista ambivalente – entre enunciação escrita e o ato de caminhar, inaugurar poético nomádico (inventor da linguagem, tão bem elaborada por Certeau) – que se resgatam para as práticas espaçotemporais da arte as elaborações de Giambattista Vico (1668-1744).⁵⁹ Assim, é potencializado o foco na *poiesis* – condição inaugural da linguagem-oratória – e seu confronto com os métodos cartesianos que negam a aproximação ou afetos mútuos entre sujeito e objeto de conhecimento. Vico defende a enunciação-aproximação como práxis da filosofia e oratória. Daí sua pertinência conceitual para as práticas dos laboratórios de perceptos e afetos da arte contemporânea – “Que tendo existido os poetas certamente antes dos historiadores vulgares, a primeira história deve ser a poética”.⁶⁰ Vico aborda o ser humano como verbo em ação de humanização,⁶¹ com especial entendimento para o estado poiético e autopoiético; nesse sentido liga a linguagem ao situacionismo e existência em sua época (século XVIII) através das instituições da oratória como práxis e filosofia da Retórica. Vico propõe uma educação-ciência em que as instituições de oratória estruturam publicamente em interações dialogais o embate inaugural *poiético* (inventor da linguagem-acontecimento) e ético (expressão da verdade) na formação social humana. A atualidade de Vico como articulador de um exercício de unidade entre filosofia – aprendizagem e expressão da verdade – e dignidade aponta para o realinhamento ou entrelaçamento entre linguagem e território ou enunciação e acontecimento como essência social do conhecimento em fluência na vida. Em seu tratado sobre oratória elenca a prática da eloquência juntamente com a

invenção – imaginação – como agenciamentos indissociáveis entre espaço e linguagem, não se desvinculando dos atos cognitivos; da arte da argumentação e da persuasão.

O sentido de microgeografia de ações ou de intervenções situacionista pode ser visto como resgate de uma perspectiva viquiana⁶² para a arte-arquitetura dos sentidos que torna os museus instituições da oratória, tendo o poético como parte de sua experiência existencial, como enunciações pedestres (mesmo que sejam disponíveis visitas aos museus pela *web*). Na contramão das mídias de massas, a produção artística se manteve como enunciações pedestres, amplificando nos espaços estruturas geradoras de narrativas múltiplas ou polifonias. Os territórios de vivências ambientais (Oiticica e Lygia Clark) são desdobramentos situacionistas da experiência do espaço inaugurado pela geração neoconcreta, mas são levados a uma potência relacional de redescobertas da subjetividade e da geografia das interações coletivas. As bases críticas dos discursos e práticas artísticas pós-anos 60, que hoje são discutidas como estéticas relacionais (Nicolas Bourriaud) ou dialogais (Grant Kester⁶³) podem ser vistas também como retornos éticos às instituições da oratória, como geografias de enunciações pedestres, em princípio como antiarte ou antiestética.

Essas vivências participativas, criação coletiva da contracultura dos anos 60, ressurgem nos anos 90 amadurecidas em proposições de engajamentos em geografias de interações socioambientais produtoras de novos perceptos e afetos. É justamente a partir das seguidas rupturas entre forma, objeto e sujeito que se aponta para as microgeografias dos acontecimentos compartilhados, em que emerge o sentido de discurso, encontro e conversas para enunciação (oratórias espaçotemporais) pedestre de lugar específico para a obra de arte, que remetem também para as elaborações críticas de Foucault, Deleuze e Gattari. Nessa trajetória não somente são identificadas as passagens da escultura modernista para os parâmetros ético estéticos, como também sua territorialização como processos de intervenções nos interstícios

de um campo ampliado da cultura, uma genealogia comum que eclode como base estética existencialista, da autonomia à polifonia que nos remete à fenomenologia de Bakhtin, mas também a Feuerbach ou, mais longe ainda, Vico.

Nessas preliminares conceituais o enfoque que David Harvey traz para os “espaços de esperança”, mais especificamente “a geografia dos manifestos”, contribui para a ideia de uma conscientização das condições históricas e sociopolíticas para compor as geografia das ações artísticas e culturais, não mais regidas unicamente pela ambição de suspensão universal e absoluta para as revoluções estéticas. A fenomenologia existencialista traz para a natureza do espaço não mais uma visão de suspensão estética, mas de geografia das ações e fluxos sobre estruturas e instituições fixas que remete também às abordagens de Milton Santos sobre a condição globalizada. Harvey, porém, ao discutir o *Manifesto* de Marx e Engels aponta para a necessidade não só de reconhecer as condições históricas que contaminaram as visões revolucionárias previstas em suas ideias, mas de se contextualizarem essas vontades revolucionárias para cada situação histórica e geográfica como parte de uma inscrição reflexiva sobre o *Manifesto*.⁶⁴ A própria leitura do *Manifesto* é recomendada por Marx e Engels como experiência fenomenológica e hermenêutica, que trata do exercício da intuição como também da interpretação dos fatores que estão implícitos no texto, mas que devem ser levados a nova contextualização e agenciamento diante das condições geográficas e históricas sobre as quais se deseja atuar.

Assim, ao se refletir sobre o horizonte da arte propondo um ponto de vista arquimediano, ou sistêmico, buscam-se aproximações da ordem da microgeografia e enunciações pedestres (narrativas e escritas reflexivas de dentro dos processos) como corte geológico nos interstícios de uma mecânica dos solos das ações socioculturais. Vale trazer esta citação de Marx e Engels pelas lentes de David Harvey:

66

A aplicação prática dos princípios (...) dependerá, como o próprio *Manifesto* declara em várias ocasiões e lugares, das condições históricas daqui por diante. Enquanto não temos o direito, eles observam, de alterar o que se tornou um documento histórico chave, temos todos não só o direito como também a obrigação de interpretar e revitalizá-lo à luz de nossas condições históricas e geográficas (...). Não requer profunda intuição, eles questionam, para compreender que as ideias dos homens, visões e conceituações – a consciência humana, enfim – mudam com qualquer mudança sobre suas condições da existência material, em suas relações sociais e em sua vida social.⁶⁵

É extremamente oportuno rever o alerta de Marx e Engel diante de uma sociedade burguesa que estava sendo regida pelo princípio do novo, do descarte do velho, que por sua vez era cada vez mais predominante sobre todas as formas e novidades da produção – o que conduziu também os objetos residuais dos manifestos de ruptura das vanguardas a sua rápida absorção como relicários de uma era passada na formação dos museus de arte do século XX.

67

Enunciações Pedestres – Paralelos Transculturais Microgeografias dos rituais contemporâneos de oratória

*En el acto de caminar se desarrolla toda la
potencialidad perceptiva del ser humano,
el hombre realiza el acto visual en movimiento.*

*Richard Long*⁶⁶

É dessa forma que a recente instalação de Tino Sehgal, *This is Progress* (Isto é progresso), no Guggenheim de Nova York (de fevereiro-março de 2010) também compõe esse mosaico de microgeografias e rituais das ações e processos entre arte, instituições e sociedade. Ao propor o esvaziamento completo do Guggenheim, Sehgal transforma todo o

percurso da rampa em ritual ou uma escultura – caminho e conversa. Em fevereiro deste ano tivemos a oportunidade de visitar essa mostra em que, segundo sua chamada nas mídias, Sehgal não só retira do museu os objetos estéticos tradicionais da arte, pinturas e esculturas, como também transforma, por subtração ou potência negativa, a natureza e o sentido da experiência, do espetáculo e do espectador da arte. Emancipa radicalmente o campo vazio, sem objetos para contemplação, para elevar à categoria de potência estética o espaço, o caminho e o pensar compartilhado. Sehgal propõe o desaparecimento dos objetos de fetiches para a materialização de uma escultura no espaço – tempo cuja matéria, o vazio, é a própria transformação e reflexão compartilhada sobre os sentidos da arte, cultura e sociedade, dentro da e com a própria Meca das artes – o Museu Guggenheim. Radicaliza também as estruturas de comportamento e paradigmas do museu de arte, colocando a sociedade diante de seu próprio vazio, de seu medo de interlocução, de troca de olhares, potencializando como experiência estética o confronto com as atitudes dialogais entre mediação e público, percepção de afetos. Os espaços estavam completamente vazios de objetos, mas plenos para o ritual de encontros peripatéticos. Na rampa, o encontro com o vazio de obras, apenas uma procissão se via conduzida pela espiral clinicamente atendida como templários. Se nos prenúncios do *Manifesto* de Marx se projeta um futuro em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, Tino Sehgal transforma em sólido tudo que se desmancha no ar – as respiração e as palavras – como imagem mental de uma parábola das fases da vida. Em cada trecho da rampa, o visitante encontrava uma sequência de interlocutores-mediadores de diferentes fases da via – desde uma criança ao conselho dos anciãos no topo da rampa.

Assim, logo ao começar a subi-la, fomos interpelados por uma graciosa menina de oito anos: “Esta é uma escultura de Tino Sehgal!” (...). Sem muito tempo para entendermos o que se passava, fomos completamente cativados pela criança que logo a seguir nos conduziu para um pequeno espaço ampliado, sem parar de caminhar rampa

acima conosco, e perguntou: “O que significa progresso?” Com mestria e curiosidade sobre nossas respostas, fomos conduzidos a expressar também nossas visões. E não demorou muito nessa “escultura caminho” de conversas, encontramos um adolescente que nos recebeu com a menina e continuou a subida da rampa e as perguntas. Não houve tempo para sequer avaliarmos se gostávamos ou não, pois observávamos e, ao mesmo tempo, éramos parte de uma coreografia de encontros com diferentes faixas etárias, fazendo da peregrinação aristotélica uma estrutura viva em movimento acompanhando o desenho visionário da subida da rampa de Frank Lloyd Wright. Ao final, nosso último inquisidor ou mediador, um senhor, nos questionava sobre o imperialismo econômico e as perversidades da cultura do próprio Estados Unidos. Tivemos uma experiência! Fomos tomados por um fluxo tão bem organizado de energias que, simultaneamente, nos vimos integrados aos elos da grande cadeia humana que se movia naquela tarde do Guggenheim.

Não pude evitar remeter-me aos 12 anos de rituais da rampa do MAC-Niterói. Que diferenças e que aproximações poderiam ser feitas – entre condições históricas e geográficas, como também entre intencionalidades? O ritual da rampa no MAC era proposto, do lado de fora, a partir do “passeio arquitetônico” espiral, como iniciação e estratégia ao mesmo tempo estética, construtivista e fenomenológica de construção crítica de um leitor e autor móvel de enunciações pedestres, compartilhando, diante da arquitetura do MAC, o mundo como obra de arte. A condição de ritual era introduzida como provocação para uma mudança de atitude diante da paisagem já indissociável da obra arquitetônica de Niemeyer. Mais ainda, a obra de arte era o próprio prédio para um museu ou antimuseu; o olhar para fora, caminhando rampa acima, inscrevia e escrevia a experiência da arte com a existência antes mesmo de entrar no museu. Ou o museu é o mundo (lembrando proposição de Oiticica), com seu diálogo ampliado com a paisagem, tornando o lado de fora do museu o avesso crítico do colonialismo de nossas instituições. Tanto Oscar Niemeyer como Affonso Eduardo Reidy

trouxeram o fora para dentro de seus museus como indagação crítica sobre as fronteiras do que é arte e seus horizontes tropicais. Ao subir a rampa do MAC, diferentemente do Guggenheim, no ato de caminhar se enuncia ou pronuncia em espiral a grande galeria da história das raízes e visões do paraíso e contradições do Brasil e suas instituições culturais. Ali também se descobre o ponto de vista arquimediano!!! O estar fora não é necessariamente não estar dentro e vice-versa.

Pelo ritual, porém, também se iniciava e emancipava o espectador para uma relação ativa de construtor de leituras diante do mundo – agora também obra de arte – não negando o fora do museu como iniciação ao olhar, percepção e imaginação participativa. Ao caminhar rampa acima, a obra de Niemeyer era explorada também como estrutura viva, ‘escultura caminho’ que inaugurava então a experiência dos sentidos da arte no corpo, perceptos e afetos, ampliada no mundo e na paisagem. O ritual da rampa no MAC tem simetria com a escultura social e relacional de Sehgal, mas se bifurcam suas geografia e produção cultural, pois no MAC, o ritual é de iniciação permanente de paradigmas que fundam a arquitetura como obra de arte, forma que inaugura uma intuição e uma função antropofágica para o museu de arte contemporânea diante da paisagem tropical. O casulo de Wright para o Guggenheim é protetor, mas tem também a concepção de espiral – caminho para o visitante apreciar obras de arte protegido do mundo “lá fora”. Tino Sehgal radicaliza a negação dessa potência e destino da forma de Wright e da função museu – templo de espetáculos estéticos e espectadores passivos – pelo esvaziamento das rampas-galerias, que passam a ser território único de um processo de totalizações em experiência dos encontros, dos perceptos em afetos.

Nos rituais da rampa do MAC também se realiza um campo dialogal de perceptos e afetos sobre a cosmogonia das relações entre a obra de Niemeyer e o mundo, com fins em uma prática artística e pedagógica: uma utopia concreta se realiza como processos simbólicos necessários para a formação do olhar-consciência: estrutura viva, escultura caminho,

através de uma rampa vermelha de acesso para todos como declaração de compromisso com a realidade social brasileira – obra-museu aberta ao mundo. A iniciação da rampa é uma conversa compartilhada de entrada para a arte contemporânea, na qual se descobrem relações interativas entre indivíduo, arte e toda a sua adversidade da geografia e história do Brasil.

O vazio como potência do não: esculturas caminho / enunciações pedestres no MAC-Niterói

Assim, podemos lembrar uma série de projetos especiais que se sucederam no MAC,⁶⁷ concebidos também pelo esvaziamento e “potência do não” como prática do espaço pleno. Os casos trazidos ou revistos neste artigo foram essenciais para o entendimento das práticas do espaço contemporâneo quando radicalizam o esvaziamento do museu como esculturas caminho, em que também pude acompanhar os artistas diretamente em suas elaborações. Daí também serem revisitados como microgeografias de ações ou laboratório de perceptos e afetos, no sentido de serem proposições de “enunciações pedestres” – que fazem a instituição museu não coletora de objetos, mas contingentes – vasos e vazios – para a dobradura entre experiência e existência. Essas propostas partem dos próprios artistas em resposta intuitiva sobre os desafios do lugar específico dos discursos e percursos da arte contemporânea, transformando o museu em lugar de processos continuados de criação. As relações invertidas entre dentro e fora, já trazidas da dobradura em espiral da rampa pelo artista-arquiteto Niemeyer, invadem agora as vontades e os impulsos artísticos, igualmente atraídos para o embate entre a varanda e a paisagem como campo de sentidos liminares (território sensorial e semântico), os quais são abertos para um visitante leitor-autor móvel ou espectador em emancipação.

Em 1998, Antonio Manuel e Artur Barrio foram convidados por Luiz Camillo Osório, então diretor da Divisão de Teoria e Pesquisa, a realizar projeto especial para o MAC de Niterói, por ocasião das comemorações antecipadas dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Esse foi o primeiro projeto que poderíamos chamar de “especial” para o MAC, isto é, concebido pelos artistas diretamente a partir do diálogo com a arquitetura do MAC e seus desafios.⁶⁸ Durante um mês, Antonio Manuel visitou o MAC em todos os finais de semana. Perplexo com a atração contemplativa da maioria dos visitantes, que se debruçava nas grandes janelas para a vista da paisagem, e desafiado pela fronteira entre estados passivos de contemplação e a inserção de um discurso contemporâneo de choque, que se opusesse à abstração da pintura moderna, ali então exibida, que perdia a atenção dos visitantes para a paisagem, Manuel concebe precisamente a partir do próprio lugar um campo labiríntico de atração e desejo para o desconhecido. Sua ocupação da varanda com sete paredes se interpõe ao ato de caminhar contemplativo ou percepção natural dos visitantes: “como as ondas do corpo, são passagens abertas estrategicamente, tornando visível a curva, a onda, a reta, o rombo, o desejo.” Dessa forma, Antonio Manuel criou um circuito labiríntico da curiosidade como *leitmotif*, oferecendo alternativa à parada visando à contemplação passiva da paisagem na varanda. Entre o movimento pelo desejo de saber, atravessando simbolicamente paredes-obstáculos, e a comunhão com a “natureza”, suspensa pelas molduras das janelas, o visitante era colocado diante de uma armadilha entre os desejos da razão – a curiosidade pelo saber – e a completa entrega à harmonia do belo natural. Paradoxal ou simbolicamente, porém, o círculo da curiosidade leva ao nada, ao retorno ao início, à entrada-saída do museu, deixando vários visitantes completamente perplexos, sem saber onde estava o objeto artístico ou o próprio museu, ou o que estavam procurando como arte contemporânea. O que é isso?

Simultaneamente, Artur Barrio, em contraponto à ocupação de Antonio Manuel, em vez de se voltar para fora, transformou o salão principal do MAC em território noturno de transfigurações entre

caverna e oceano dentro daquela arquitetura futurista. Por uma semana pude conviver com Barrio durante esse processo de “des-instalação” e apagamento do salão principal do MAC. Ao inaugurar a exposição, o visitante encontrava uma atmosfera de penumbra, anti-iluminismo, no espaço central do MAC. Trouxas, exalando um forte cheiro de bacalhau e dependuradas em um varal, habitavam a galeria como um acampamento nômade. Sobre o tapete, então verde, foi espalhada uma camada de laca (asa-de-barata), as luzes do círculo central foram apagadas dissolvendo toda a arquitetura moderna em espaço de transe e desequilibrante esvaziamento.⁶⁹ Ao sair do museu à noite, a visão noturna da Baía de Guanabara com algumas fracas luzes dos mastros dos barcos de pescadores refletidas no oceano negro, reconheci com Barrio, caminhando pela orla da praia da Boa Viagem, sua enunciação pedestre – a potência metafórica da arte reside na sua capacidade de transporte existencial. A experiência de vida do artista, que durante anos viveu em barco, estava brilhando ao fundo do salão de vazio oceânico noturno em lâmpada de 40w transfigurando o espaço neoplatônico do MAC.

O terceiro caso de “enunciações pedestres” é o da instalação de Élide Tessler, *Horizonte provável ou Falas inacabadas*, realizada em 2004-2005 para a varanda do MAC. Em 2003, após frustrada apresentação das ideias de Élide para homenagear Haroldo de Campos, ao cruzar a Ponte Rio-Niterói à noite, observamos juntos o “colar de pérolas que coroa o grande círculo da Baía de Guanabara. Essa imagem marcou a memória de Élide e a inspirou. Já como curador desse projeto especial para a varanda, no final de 2004, pude ter total cumplicidade com Élide Tessler. Juntos, sentados na varanda, pudemos discutir os desafios e a potência daquele lugar orgânico, do qual se “ouve o mar”. Élide tira partido dessa tensão e extensão entre cultura e natureza para se unir ao projeto de exposição Poéticas do Infinito com uma geografia para a arte no “horizonte provável”, de provas (sabor e teste) com pratos de verbos e de probabilidades. Através de uma série de desconstruções do livro de Haroldo de Campos,⁷⁰ desfiando linha por linha em uma única

bobina, metrifica o texto e, ao mesmo tempo, une a cópia de seu volume original com suas notas de leituras, página por página, transformando em contínuo rolo que estende pelas paredes da varanda, literalmente abraçando o museu para um leitor móvel. A varanda é tomada com um abraço e caminho literário dentro do território suspenso do museu, entre o dentro e o fora, entre arquitetura, geografia e literatura. Este é o caso da potência múltipla dessa instalação, “uma instauração literal de um horizonte provável”, que entrelaça duas grandes obras: a literatura de Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, e a arquitetura de Niemeyer, que mereceria também o mesmo nome. Élda toma toda a circularidade do museu, assim como Niemeyer modelou o seu edifício diante do grande círculo da Baía de Guanabara, e faz do MAC recipiente vazio para um voo literal da literatura para a arquitetura, e daí para a construção de um novo litoral: um colar de pratos brancos (ou lembrando o colar de pérolas) impressos com verbos no infinitivo, retirados do horizonte literário de Haroldo. Com as palavras liberadas do livro, Élda emancipa os verbos para sua potência infinita na existência – como enunciações pedestres. Os pratos brancos vazios tornam-se metáforas do próprio contingente e conteúdo do museu e de sua arquitetura circular. Surge outro horizonte suspenso para um leitor caminhante no limite entre o museu e a paisagem – a literatura e o litoral.⁷¹

Vários outros casos poderiam ser apresentados. Aqui são registradas apenas algumas práticas de inauguração-escrita do espaço em enunciações, em potências de territorializações do vazio como pequenos gestos para uma razão nômade, pedestre poética. Ao mesmo tempo, essas estratégias materializam tendências que emancipam o espectador de sua condição de expectativa de contemplação passiva de um espetáculo. O ato de caminhar, pedestre, junta-se ao respirar a fruição estética – desmaterialização radical do objeto – também enunciada pelo *Manifesto Neoconcreto* de Ferreira Gullar. Essas pequenas ações passageiras remetem a utopias emergentes de raízes, se aproximam de um sentido cognitivo existencial como estado de infância-linguagem,⁷²

em que o conhecimento é reinventado à medida que inaugura o ser humano através de convivências pela colaboração de saberes.

Ao acompanhar todas essas intervenções em seus processos, como educador e curador, pude constatar como esses artistas atuam por contingência – potência de não (Pelbart, 2008), pregnância e gestação coletiva que não deixam de configurar um estado “de risco uterino da linguagem por nascer” – pré-enunciada. O vazio, nesses casos, como potência plena de inaugurar, ocupar com espaço os limites entre jogos de subversão e estados de infância: estado de plena contingência, plena possibilidade. Com microgeografias de ações, elas subvertem os grandes monumentos e desenterram para enunciações pedestres a arquitetura da esperança que subjaz ao entorpecimento de décadas de individualismos e alienação das relações entre arte-espetáculo e espectador. Os rituais de enunciações pedestres – de começar com nada – seguem a tradição do CreLazer de Oiticica, que acompanha as microgeografias de gestos, de estar disponível, da transformação do encontro em poéticas e éticas do estar junto. O espaço-vazio é pleno para o filosófico, para a inauguração do Zen, o Fluxo; é o descreir-se fenomenológico para envoltimentos, entrelaçamentos, “quiasmas, ser sujeito e sujeitar-se com, se dar à experiência de sentidos e poético, que coexiste na emergência do sentido da experiência”.⁷³ Eu as chamaria de microgeografias e arqueologia da esperança por sua relação concreta com a existência, inaugurando territórios paralelos de processos e afetos na ocupação do abandono do espectador. Essas foram e ainda são as rebeliões utópicas (de raízes, *grassroots*) com as quais pude conviver e praticar caminhando.

Horizontes prováveis para a forma em ação artística

Um pequeno gesto é um ato de plena consciência do caráter processual de seu procedimento e, também, plenamente consciente de sua inserção no contexto no qual ocorre. Um ato que desde sua primeira concepção sabe que não é suficiente

ser contra algo. Precisamos mais de uma versão crítica e construtiva do que de uma versão singular, específica e particular para a qual o pequeno gesto se manifesta.

Mika Hannula⁷⁴

É interessante observar como, pelo esvaziamento, a pregnância do espaço se volta para a condição viquiana de materialização poética (inventor – Homero) e do acontecimento de encontro entre existência e linguagem emergem as formas radicais de se invertermos as armadilhas formalistas-burguesas com as quais as utopias europeias, ou modernistas, foram engessadas nos museus. É na própria instituição museu de arte contemporânea que se juntam arquitetura e coreografia de enunciações pedestres. “Tudo que é sólido” já se desmanchou – o que resta são novos rituais de antropofagia utópica, de colaboração de saberes em territórios-laboratórios de processos e afetos. As ações artísticas tornam-se atos de linguagem e atitudes com o espaço de relações humanas. Não deixam de ser uma potência de não ser (Pelbart⁷⁵) – de rejeitar o ser artista ou criadores de patrimônios de pedra e cal, os monumentos para ser “cobertos de abandono”. Poderíamos então conceituar, com os rituais de enunciações pedestres e os laboratórios de processos e afetos, a transformação dos sentidos do espaço em sua dimensão ética como forças de vontades motrizes nos horizontes prováveis da arte e da formação dos artistas para o século XXI. A partir dessas práticas do espaço pode-se elaborar um entendimento da dimensão microgeográfica dos horizontes da experiência artística no mundo contemporâneo, mas também de alguns paradigmas em mudança que afetam a formação dos artistas, curadores e educadores que concebem e cuidam deste laboratório de perceptos e afetos. Com a aproximação entre enunciação – oratória – e essas práticas do espaço compartilhado como potência de desconstrução-invenção (poética), a partir de pequenos gestos – microgeografias de ações, são também reinaugurados os próprios horizontes de forma e ação do artista, curador e dos educadores – agenciadores de processos cognitivos da arte.

76

Uma fenomenologia para as práticas dos espaços

A convergência entre enunciação, escrita e prática dos espaços remete também a uma condição ética e fenomenológica da produção artística. Se aproximam ou, mais, se fundem, também o ato criador ao campo espaçotemporal de leituras, decorrendo daí o sujeito penetrante e penetrável da experiência artística. Tanto para a fenomenologia quanto para a ciência quântica ou sistêmica é enunciado, de diferentes formas, esse mesmo fim ou fusão das relações sujeito/objeto que equivalem à emancipação do espetáculo e do espectador. Jacques Rancière faz referência a Guy Debord (“The Emancipated Spectator”) como crítica ao binário que engendra o espetáculo como reino da visão – transforma todos em espectadores ligados à exterioridade do mundo: despossuídos de si mesmos –, estado de passividade e contemplação das aparências, separado da verdade (remetendo a Platão): “Quanto mais ele contempla mais ele deixa de viver”.⁷⁶

Trazemos para essa genealogia uma abordagem fenomenológica a fim de projetar um horizonte da arte como território de fluxos de perceptos e afetos buscando redimensionar todos os agentes e aparatos que promovem o encontro de arte e sociedade. Isso significa também reconhecer nas práticas contemporâneas do espaço uma dimensão de escrita-leitura corporal que se afina com o que propõe Rancière com a emancipação do espetáculo e do espectador.

Nesse sentido, as noções fenomenológicas das práticas do espaço de John Dewey⁷⁷ e Merleau-Ponty⁷⁸ contribuem para um olhar sobre o campo de interações mútuas e intersubjetividade tendo como base comum a intencionalidade nas experiências de sentidos e os sentidos das experiências no mundo.

Consciência não é algo em si próprio que entra em relação também com algo mais. A relação com os outros está na própria essência do ato consciente. Segue-se, portanto,

77

que a consciência é codeterminada pelo conteúdo com o qual ela se relaciona.⁷⁹

Essas mesmas bases fenomenológicas sugerem a formação de princípios éticos compartilhados que podem ser aplicados às práticas artísticas ambientais e às experiências de sentidos envolvidos, desde a formulação curatorial às estratégias de comunicação e recepção participativa de uma programação junto ao público – o que também envolve eticamente a própria instituição pública ao abrigar a experiência artística e cultural contemporânea que atinge sua culminância orgânica e sistêmica como máquina cognitiva e autopoietica. Propõe-se, pelo reconhecimento dessas éticas, a relação indissociável entre ato intencional e campo intencional que conduzem as práticas do espaço, entendido como território de processos interativos de criação e aquisição compartilhada de linguagem. Daí, é possível aplicar-se o conceito de reciprocidade entre experiência de sentidos e os sentidos da experiência de John Dewey a todas as indagações críticas entre expansão conceitual das práticas artísticas e uma construção coletiva de conhecimento como geografia de ações participativas.

A reciprocidade que vale para a relação entre ato intencional e objeto intencional quanto às apropriações artísticas, intervenções e instalações ambientais, reflete-se também na mútua interação entre a consciência do sujeito da experiência e a consciência dos conteúdos da experiência. O que remete também a uma condição fenomenológica indissociável entre processos de subjetivação e mundo. Propomos essa genealogia fenomenológica na abordagem das práticas das interações ambientais artísticas como dimensão ética para a ressignificação e ampliação dos significados e sentidos das experiências dos espaços de interação social da arte e da cultura contemporâneas.

Com os exemplos apresentados neste artigo envolvendo esculturas caminhos, enunciações pedestres no Guggenheim e no MAC, chama-se atenção para o lugar da cultura como território de processos sistêmicos

– artísticos, cognitivos e sociais. Ao mesmo tempo, apontamos para sua dimensão fenomenológica enquanto inauguração orgânica de linguagem vivida, propondo ligar o sentido das experiências ou, melhor ainda, de uma geografia experimental na arte com as práticas do espaço como atos de escrita reflexiva e enunciações pedestres. Toda inauguração de linguagem é legitimada e compartilhada como parte das relações sociais na formação de subjetividades. Quando os artistas oferecem o espaço como campo de enunciações pedestres, o exercício da linguagem torna-se indissociável da experiências de sentidos e reciprocamente, dando-se aí a fundação do sentido das experiências enquanto acontecimento existencial e microgeografia de significações. Sua dimensão pública traduz-se em geografia estruturante de um sistema linguístico de ações formadas e formadoras de uma consciência perceptual em exercício de si próprio como contingência e infância, possibilidade e devir junto ao mundo e à sociedade.

As práticas do espaço neste enfoque sistêmico resgatam um sentido de campo intencional e de reciprocidades de criação e aquisição de linguagem indissociável do tempo em que se territorializam como geografia de ações e percepções. Portanto, o conceito de linguagem é também micropolítico, pois se trata de um horizonte ético de risco ao indeterminado – a contingência – no sentido afirmativo de possibilidades e infância⁸⁰ que envolve também a condição de potência (de não), sob a perspectiva de Pelbart, para “uma tarefa eminentemente política”.⁸¹ Recuperar para os lugares da cultura sua estatura de território de processos e contingência é desafio que envolve o experimentalismo tanto das práticas artísticas quanto da pedagogia crítica, pois essas duas instâncias da criação e aquisição de linguagem no mundo contemporâneo estão separadas por atavismos e taxonomias imobilizantes de ‘possibilidade e infância’ vinculadas aos interesses (fetiche) dos mercados da arte e outras estratégias de dominação e alienação do capitalismo e globalização.

Os dilemas e desafios dessa aproximação entre linguagem e geografia (acontecimento) se desdobram em outra convergência, entre ética e política. Quando se trata de repensar paradigmas ligados ao campo ampliado da escultura, não se podem ignorar as condições estruturais e estruturantes das práticas dos espaços das instituições culturais no Brasil. Segundo esse enfoque fenomenológico, não podemos tratar isoladamente um pensar crítico que se produz de fora – distanciado – das práticas dos espaços e lugares da cultura. Ao invocar por intermédio de John Dewey e Merleau-Ponty bases fenomenológicas para essa abordagem, busca-se a construção de pensamento e ponto de vista dialético de dentro, ou interno, ao mesmo tempo não externo, como parte e participante da qualificação e do compromisso conceitual da prática do espaço e da experiência de sentidos que reciprocamente constituirão “o sentido das experiências”. Nessa inserção e inseparabilidade do sujeito do pensar e da escrita reflexiva junto às práticas e poéticas dos espaços são também territorializadas as interações recíprocas de vínculos éticos com a consciência perceptual, sua completa relação de pertencimento e comprometimento com o campo de possibilidades e contingência.

80

Esse posicionamento orgânico e interno do sujeito da escrita-enunciação (distância zero) e a experiência é revisto por Françoise Dastur,⁸² explorando a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty, que “promove um tipo de pensamento que não mais opõe interioridade com exterioridade, o sujeito com o mundo, as estruturas com a experiência viva” (p.25). Daí desenvolvermos a noção de pensar interno, em que a “não exterioridade (*non-exteriority*) do vidente e do visível, um pensar do ser dentro do mundo do sujeito” (p.25) se aplica às práticas do espaço – artísticas e curatoriais – como a suas interações sociais. Essa dimensão fenomenológica perante o mundo inclui também suas estruturas e instituições como campo de possibilidades éticas, como Dastur propõe para subverter o que Foucault chama de “pensar de fora (*thinking from outside*)”⁸³ representante de uma época “da exterioridade onde o sujeito que fala desaparece”.⁸⁴

Merleau-Ponty, nos últimos anos de sua vida, atribuiu aos sentidos o processo de “mutação na relação entre humanidade e Ser, que está em andamento na nossa época”. Os sentidos (*feeling*) são tomados pelo autor como corpo emocional, defendido como indivisível do intelectual. Em *Visível e invisível*, Merleau-Ponty avança nas questões existenciais principalmente preocupado com uma abordagem do sujeito – subjetividade – diretamente indivisível e pertencente ao mundo. Romper as relações binárias, sujeito-mundo/sujeito-objeto, faz parte de suas maiores inquietações. Nessa obra Merleau-Ponty lança a noção de *chiasma*: “toda relação com um sujeito – Ser – é simultaneamente a de tomar e ser tomado; o sujeito que toma é ao mesmo tempo objeto tomado, é inscrito e inscreve no mesmo Ser – sujeito – que realiza a ação”.

Justamente sobre as elaborações de Merleau-Ponty e Dewey fundamentamos com bases fenomenológicas as práticas artísticas dos espaços como enunciações pedestres, que convergem para uma dimensão ética da cognição e fruição estética. Nesse sentido apontamos para a responsabilidade nas práticas dos espaços considerando o empoderamento de subjetividades dentro e como partes de um território de processos poéticos e cognitivos que compõem uma microgeografia da arte e ações ambientais. Para tanto, as instituições são compreendidas como estruturas vitais de cognições e afeto que incorporam a suas práticas dos espaços o compromisso com a formação de uma consciência perceptual e o pensar sistêmico ampliando-se de dentro para um sentido de não exterioridade e pertencimento, como proposta de método e autenticidade essenciais para a inauguração ou estado inaugural (poiético) do campo de linguagem e possibilidades de ser. A fenomenologia de Merleau-Ponty é tomada como método, e a de Dewey como ética de organização de energias psíquicas e sociais, mas ambos convergem para a relação recíproca entre estruturas de processos e estruturação institucionalizante, em que o elo se dá na subjetividade (linguagem e consciência). Essa reciprocidade pode ser elaborada também entre experiência de sentidos e os sentidos da

81

experiência. Em ambos os níveis a relação entre estruturas de processo (instituição) e subjetividade podem ser considerados indicadores qualitativos de um território de fluxos cognitivos e afetivos identificados por suas proposições quanto aos seus modos intrínsecos ou extrínsecos (superficiais) de participação e acolhimento.

A atualidade de Dewey, em “Criatura viva”,⁸⁵ se vincula com a subjetividade, linguagem e infância, fazendo o contraponto com a fenomenologia de Merleau-Ponty de entendimento e atitude perante as estruturas como não existentes *a priori*, e não existem sem nós, consciência perceptual em ação, sem estabelecer uma relação de oposição com a exterioridade do mundo – voltada para a formação dialética da linguagem e consciência perceptual geradora e gerada pelo ato e objeto intencional simultaneamente. Os processos e modos como se dão a experiência e geração de sentidos, quando compartilhados em interações sociais, serão indicadores qualitativos e éticos do sistema e mecânica do solo das microgeografias das ações e éticas artísticas.

Porém, para que os territórios de processos formem uma “estrutura viva”,⁸⁶ mantendo-se alinhado aos últimos esforços de Merleau-Ponty, propõe-se uma relação ao ser dentro e com o mundo, a imagem de um sistema de sistemas de processos de uma consciência perceptual em ação compartilhada, por colaboração de saberes, com os movimentos da experiência, de pertencimento e ao mesmo tempo de comprometimento, que se reconheça com e via as transformações recíprocas. As bases fenomenológicas são intrínsecas ao método que torna visível a relação cognitiva e afetiva de todos os agentes de um pensar de dentro, sem exterioridade com a estrutura, em processo instituinte (não instituído). O que de novo remete ao pensamento de Merleau-Ponty sobre “estrutura viva”,⁸⁷ a dimensão do ser que, ao perder sua positividade, acaba também por tornar-se uma com os próprios movimentos da experiência. O que vale até hoje para o ser no mundo contemporâneo que perdeu sua positividade vale também para suas instituições culturais e sociais, bem como para o fim do objeto de arte.

Assim, tanto os sujeitos quanto os objetos e as construções ligadas às práticas artísticas e às instituições culturais, ao propor e experimentar essa perda de positividade e alienação, agem como consciência perceptual estruturante sem exterioridades topológicas; ampliam-se para ser parte extensiva do campo sistêmico de relações e movimentos da experiência *poiética* de estados e lugares de pertencimentos. Este é o ponto ético emergente do sentido fenomenológico que se dá neste artigo às enunciações pedestres como práticas dos espaços artísticos – envolvendo artistas, pesquisadores, curadores e educadores, como também o espectador emancipado – inscrever reflexivamente, como mobilizadores de microgeografias, os sentidos humanos em processos de individualizações e totalizações compartilhadas.

Notas

- 56 Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 57 Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária/Salamandra, 1981: 269.
- 58 Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- 59 Vico, Giambattista. Obras. *Retórica (Instituciones de Oratoria)*. Madri: Anthropos Editorial, 2004.
- 60 Vico, Giambattista. Da descoberta do verdadeiro Homero. Excertos. Livro Terceiro. In Vico, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Nova Cultura, 2005, p.269.
- 61 Luft, Sandra Rudnick. Embodying the Eye of Humanism: Giambattista Vico and the Eye of Ingenium. In Levin, David Michael.(org.). *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sign in the History of Philosophy*. London: The MIT Press, 1997.
- 62 Décio Pignatari também resgata Giambattista Vico para explorar com a metáfora das escadas e espirais os ciclos de humanização em Patamar para Vico: Hieroglífico, Simbólico e Epistolar. In Pignatari, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.35.
- 63 Não tão conhecido no Brasil quanto Nicolas Bourriaud, Grant Kester elabora excelente enfoque para uma estética dialogal a partir de Bakhtin, ao mesmo tempo que revisa a trajetória das rupturas estéticas do século XX. *Dialogical Aesthetics. In. Kester, Grant. Conversation Pieces (Community + Communication in Modern Art)*. California: University of California Press, 2004, p.82.

64 Chapter 2. The Geography of the Manifesto. In Harvey, David. *Spaces of Hope*. California: University of California Press, 2000.

65 “The practical application of the principles”, wrote Marx and Engels (1952 edition, 8) in the 1872 Preface to German edition, ‘will depend, as the Manifesto itself states everywhere and at all times, on the historical conditions for the time being existing.’ While we have not the right, they observe, to alter what has become a key historical document, we all have not only the right but also the obligation to interpret and re-charge it in the light of our own historical and geographical conditions. ‘Does it require deep intuition’, they asked, ‘to comprehend that man’s ideas, views, and conceptions, in one word, man’s consciousness, changes with every change in the conditions of his material existence, in his social relations and in his social life?’ (Harvey, op. cite. p 21)

66 Balsa, R, Ramos ; Gibson, Amber, Entrevista com Richard Long. In: W art. Contemporary Art. n. 3. Portugal/ Espanha/Inglaterra, 2004. Richard Long explora o conceito de Escultura Caminho em entrevista com Amber Gibson e Ruben Ramos Balsa. Nessa entrevista fala do encurtamento das distâncias-tempo, contrapondo-se à desaceleração do olhar.

67 Os casos apresentados estão registrados no livro *Museu de Arte Contemporânea 10 anos*. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 2006.

68 Nas palavras de Luiz Camillo Osório, para a apresentação dessa mostra, chamada Ocupações/Descobrimentos, o projeto de Antonio Manuel “(...) já foi feito pensando-o para a ‘varanda’ circular do museu. Em tese, trata-se de um lugar onde não se pode mostrar qualquer trabalho. Além de estreito e sem pé-direito, tem a competição desigual da estupenda Baía de Guanabara com o Rio de Janeiro escancarado do outro lado (...)”.

69 Dois títulos indicam os caminhos de ambivalência dessa instalação. Os aspectos autobiográficos estão presentes nas duas possibilidades de entradas ao universo de sentidos existenciais motores de Barrio – na caverna, o “sonho de um arqueólogo”, e no navegante solitário diante do oceano vazio, as “configurações noturnas e diurnas”. Barrio busca suas mais longínquas lembranças quando recupera um sonho de infância de ser arqueólogo. Mas, em paralelo, traz o jogo da passagem do tempo de contínuo movimento do sol para dentro da exposição, abrindo caminho para a penetração dos raios de luz diurna na caverna, pelo brilho da laca espalhada no tapete desde a entrada do salão. E, ainda, quanto mais forte o sol batesse na fachada do MAC, mais escura e cavernosa se tornava a entrada para o grande salão. Ao fundo, a única fraca fonte de luz que atravessava o grande vazio, de apenas uma lâmpada de 40w, salpicava alguns tímidos reflexos sobre o oceano de laca no tapete verde. Este antigo tapete verde também passou a ser percebido como fundo infinito, uma visão noturna do mar, outra forte imagem da vida de Barrio, navegador que, aliás, já viveu em um barco.

70 Campos, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

71 Élda tomou o lugar e a forma do museu não só como percurso e discurso para uma *fala inacabada*, mas fez um brinde em homenagem a Haroldo de Campos, se apropriando de todo o espaço arquitetônico e geográfico, a vista para a paisagem, como forma e conteúdo, um recipiente, para criar uma obra de arte, que *literalmente* traga a experiência artística para o horizonte do provável. *Horizonte provável* também pode significar tocável – ou passar pela prova (no sentido do paladar), o que sugere

uma relação com a construção de um horizonte de sabores e saberes com palavras impressas em pratos brancos. Prova é também desafio – ou desfiar – puxar o fio. Élda transforma desafio em desfiar e daí, desfia o livro inteira e circunda a varanda, como um jogo de desconstrução literal, o torna linha de medida que abraça o museu. Mais ainda leva o fio texto de aproximadamente 400m, e nos convida para um ritual compartilhado de transfiguração da literatura em litoral, ação geográfica na Praia da Boa Viagem.

72 Peter Pál Pelbart. A potência de não. Linguagem e Política em Agamben. In Furtado, Beatriz e Lins, Daniel. *Fazendo Rizoma*. Fortaleza: Editora Hedra Ltda, 2008.

73 Merleau-Ponty, Maurice. Quiasma. In Merleau-Ponty, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.72.

74 Hannula, Mika. *The Politics of Small Gestures. Chances and Challenges for Contemporary Art*. Istambul: Art-ist, 2006. “A small gesture is an act that is fully aware of its procedure of its procedural character and equally fully aware of its situatedness within the context in which it takes place. An act that from the very first plans knows that it is not enough to be against something. What we need is a constructive, critical version of what a particular, specific, singular version of a small act stands for”

75 Peter Pál Pelbart. A potência de não. Linguagem e Política em Agamben. In Furtado, Beatriz e Lins, Daniel. *Fazendo Rizoma*. Fortaleza: Hedra, 2008.

76 Debord apud Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Nova York: Verso, 2009, p.6.

77 Kestenbaum, Victor. *The Phenomenological Sense of John Dewey. Habit and Meaning*. New Jersey: Humanities Press, 1977.

78 Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception*. Chicago: Northwestern University Press, 1989.

79 Remy, C. Kwant. *The Phenomenological Philosophy of Merleau-Ponty*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1963, p.82. Apud Kestenbaum, Victor. *The Phenomenological Sense of John Dewey. Habit and Meaning*, op. cit., p.1. “Consciousness is not first something in itself and then enters also into relationship to something else. The relationship to the other enters into the very essence of the conscious act. Thus, it follows that consciousness is codetermined by the term to which it is related.”

80 Pelbart, Peter Pál. A potência do não. In Furtado, Beatriz e Lins, Daniel. *Fazendo Rizoma*, op. cit., p.20. Pelbart cita Agamben: “O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem, porque ele pode não ter a lingual, porque ele pode a *infantia*, a infância (...) (A contingência) é um acontecimento (*contingit*) considerado do ponto de vista da potência, como emergência de uma cesura entre um poder ser e um poder-não-ser. Essa emergência toma, na lingual, a forma de uma subjetividade. A contingência é o possível experimentado por um sujeito.” In Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d’Auschwitz*. Paris: Payot, 1999, p.191.

81 Pelbart, Peter Pál. A potência do não. In Furtado, Beatriz e Lins, Daniel. *Fazendo Rizoma*, op. cit., p.21.

82 Dastur, Françoise. Merleau-Ponty and Thinking from Within. In Burke, Patrik e Veken, Jan Van Der. *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.

83 Para apresentar a trajetória filosófica de Merleau-Ponty através da relação de um ser no mundo sem oposição entre exterioridade e interioridade, Dastur abre sua abordagem citando o artigo de Michel Foucault “La pensée du dedans”. Dastur explora o conceito de Foucault para contrastar o sentido de “pensar de fora” (*thinking from the outside*) com o pensar de dentro (*thinking from interiority*).

84 Foucault explorando Maurice Blanchot traça uma genealogia da experiência de nossa época, aquela em que “*of an outside in which the subject who speaks disappears*”. Esse é o ponto com o qual Dastur vai dar o partido diferencial com relação ao pensar de dentro de Merleau-Ponty.

85 Dewey, John. The Live Creature. In Dewey, John. *Art as Experience*. Nova York: Penguin Books, 2005. Recém-traduzido para o português: Dewey, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

86 Françoise Dastur, op. cit., p.26. “Merleau-Ponty’s thought, especially in his later period, is a thought of the living structure for which interiority no longer refers to a subject closed in itself, but becomes the dimension of a being who in losing its positivity thereby ends up becoming one with the very movements of experience.”

87 Idem.

Sobre o autor

86

Luiz Guilherme Falcão Vergara – Doutor pelo Programa de Arte e Educação do Departamento de Arte da New York University, Estados Unidos. Mestre em Artes e Instalações Ambientais pelo Studio Art and Environmental Program, Art Department, New York University, 1993. Diretor-geral do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (2005-2008), de cuja Divisão de Arte Educação foi diretor (1996-2005). É professor adjunto do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte e Coordenador do Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense.

PRODUÇÃO ESTÉTICA, EMANCIPAÇÃO E IMAGEM EM JACQUES RANCIÈRE

Pedro Hussak van Velthen Ramos
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Este artigo visa mostrar que o pensamento estético-político de Rancière é, em grande medida, construído a partir de um debate com Walter Benjamin, seja por aproximação ou por afastamento. Pretende-se, por um lado, mostrar em que medida o conceito de *partilha do sensível* se aproxima da visão comunitária e da ideia de *escritor operativo*, tal como apresentada no texto “O autor como produtor”; por outro, esclarecer a crítica de Rancière à concepção de Benjamin de que é possível deduzir dimensões estéticas e políticas das propriedades técnicas da obra. Feito esse percurso, apontam-se as consequências que Rancière retira para pensar o atual regime de imagens.

87

Vanguarda política, vanguarda estética

O livro *A partilha do sensível (Le partage du sensible)* consiste, na realidade, em uma “entrevista” em que Rancière desdobra suas análises sobre a relação entre arte e política, apresentadas em seu livro *O descentendimento (La Mésentente)*. Na segunda das cinco questões colocadas por Muriel Combes e Bernard Aspe, Rancière disserta sobre modernidade e pós-modernidade e em que medida essas poderiam ter

algum interesse na ligação entre arte e política.⁸⁸ No que concerne à modernidade, Rancière aponta duas grandes narrativas que frequentemente são confundidas: *l'art pour l'art*, a busca de uma forma pura para a arte; e aquilo que Rancière qualifica de *Modernitarismo*, a saber, a valorização da determinação da arte como autoformação da vida. No primeiro caso, com a conquista da autonomia da arte, houve uma exploração e experimentação dos poderes da linguagem artística, liberando a arte de sua tarefa comunicacional. Nessa modernidade haveria um retorno aos elementos mais próprios de cada expressão artística: na pintura, o pigmento colorido; na música, a linguagem de 12 sons. Já o modernitarismo está veiculado com a concepção schilleriana de educação estética do homem, que busca articular em única realidade a atividade de pensamento e a recepção sensível a fim de formar homens capazes de viver em comunidade política livre.

Rancière adota postura crítica em relação a essas duas tendências do modernismo: em primeiro lugar, a “autonomia” da arte como superada pela mistura de gêneros e suportes e pelo polimorfismo das tendências contemporâneas da arte; em segundo lugar, a maneira como o paradigma schilleriano foi apropriado pelo marxismo. Essa apropriação tinha como objetivo encontrar convergência entre a revolução das formas de vida e a revolução das formas do sensível. O Construtivismo soviético tentou realizar essa integração, mas o fracasso da revolução política incluiu o fracasso da proposta estética uma vez que esta última só se poderia realizar aqui em contexto de novas relações de produção.

A veiculação da arte com a política aqui acontecia por uma tentativa de encontrar um ponto de inflexão entre dois sentidos de vanguarda, um político, outro estético. Como se sabe, o “partido” se autoproclamava “vanguarda”, alegando que as “massas” não estariam suficientemente esclarecidas a respeito de seus próprios interesses e precisariam ser dirigidas no caminho da revolução. A vanguarda estética, por seu turno, aparece ligada à ideia de que era preciso uma “novidade artística” uma vez que foi preciso criar uma analogia estética para a nova sociedade

que surgia – a “revolução” precisava romper com os parâmetros estéticos “burgueses” estabelecidos. Tanto no caso da política quanto no da estética, há uma analogia com a origem militar do termo vanguarda: aquilo que marcha à frente. Transpondo para o plano político, o partido é o que concentra as forças capazes de conduzir e direcionar a história no sentido do progresso. No plano artístico, a novidade artística aponta utopicamente para a nova forma de vida.

Rancière, de maneira geral, recusa a novidade da vanguarda artística por verificar ali semelhança com a ideia dirigente do processo revolucionário da vanguarda política. Apesar disso, ele não recusa a proposta estética de antecipação do futuro e da invenção de formas sensíveis e materiais de uma vida por vir, pois era isso que originalmente a vanguarda “estética” acreditava ser sua contribuição para a vanguarda “política”. Rancière se coloca, assim, dentro de uma tendência *comunitária* da arte, mas retirando a concepção de que a arte pode apontar a direção para as massas ainda não conscientes; portanto, o pensador considera que é preciso romper a relação entre o partido e os movimentos estéticos. No entanto, ele acredita que o regime estético deve manter as experiências sensíveis como antecipação da comunidade que vem. Esta concepção está na base da proposta de Rancière de desfazer o desentendimento entre arte e política, segundo a qual a potencialidade política não estaria em um processo de *direcionamento*, mas sim de *compartilhamento*.

Partilha do sensível

Rancière se insere em uma tradição filosófica que o coloca ao lado, por exemplo, dos teóricos da Escola de Frankfurt – a crítica cultural. Seu pensamento não visa realizar uma teoria geral da arte; portanto, não busca um conceito universal sobre a obra, mas, sim efetuar um modo de articulação entre as práticas culturais e o pensamento

sobre essas práticas. A teoria, aqui, não é pensada nos limites de um horizonte disciplinar; parte-se antes das práticas e dos procedimentos artísticos e culturais, negando o abstracionismo conceitual em termos estéticos. Analisando o material simbólico da cultura, deve-se formar uma constelação de conceitos que não busque uma *explicação*, mas uma *ressonância* da cultura.

Em contraposição ao dirigismo político incorporado na vanguarda revolucionária, Rancière considera que a articulação entre arte e política deve promover não a direção, mas a emancipação do espectador.⁸⁹ Nessa perspectiva, ele confere importante papel à figura do crítico, que não pode ser reduzido ao de especialista em arte. Aqui, o discurso ressoa apenas entre os conhecedores de arte, o que exclui os não versados em arte das formas do sensível. No horizonte da partilha do sensível, ao contrário, o crítico possui caráter eminentemente político, ou seja, sua interpretação deve procurar entrar na vida do espectador-leitor não especialista. A crítica emancipatória deve sempre se orientar pela articulação dos conteúdos culturais que visem a um processo de construção da autonomia intelectual do espectador-leitor. Assim, Rancière exige do crítico mais do que alguma explicação da obra; exige a capacidade de proporcionar uma “conversa” em torno da obra, propiciando a livre troca das interpretações. Os efeitos emancipadores da crítica só podem ser sentidos quando os próprios espectadores *tomarem a palavra*, saindo de sua posição passiva e se colocando ativamente no jogo das disputas hermenêuticas.

Por isso, a crítica não pode ter a pretensão de revelar algo àqueles que supostamente não são capazes de compreender as manifestações artísticas. O crítico não se pode colocar em posição hierarquicamente superior à dos “não cultivados”, mas, ao contrário, deve buscar repercutir determinadas formas do sensível. Nesse sentido, a orientação em direção à emancipação não consiste na adesão a uma estética radical e antiburguesa, mas na construção de uma práxis cultural a partir

de diferentes manifestações artísticas, com diferentes conteúdos e suportes.

Com efeito, esse pensamento ultrapassa a compreensão comum de crítica de arte. A tradicional disjunção entre “artista” e “crítico de arte” é embaralhada, já que se cria uma zona de convergência entre ambos os papéis. O “estético” é atravessado por uma postura “ética” no sentido de promoção da partilha do sensível. Ao artista-crítico cabe a articulação de uma *rede de produção estética*, na qual o espectador emancipado se sinta capaz de produzir o próprio filme ou escrever o próprio livro. Com isso, visa-se empreender um processo de trocas a fim de intervir e combater a exclusão do sensível. Naturalmente, trata-se de rede de produção, recepção e interpretação das formas sensíveis que se opõe à universalização do mercado.

Segundo Rancière, a reorganização do sensível é processo contínuo de mediação nas exclusões do sensível; daí a importância de afirmar politicamente o paradigma democrático e comunitário. No entanto, a atividade artística e a *práxis* cultural não visam estabelecer processos de identificação, mas o deslocamento das hierarquias e dos lugares socialmente estabelecidos.

Construtivismo

Ainda que implicitamente, a crítica à missão revolucionária da vanguarda é endereçada a Walter Benjamin. No entanto, se fizermos a leitura de um texto como “O autor como produtor” sem acentuar um pretenso caráter “revolucionário”, veremos grande proximidade entre os dois autores. Como foi dito, Rancière mantém a necessidade da troca das formas sensíveis dentro de uma esfera comunitária, dela retirando todo o “dirigismo” das vanguardas. Sem este caráter “revolucionário”, a distinção que Benjamin faz, em relação a Tretiakov, entre o escritor

operativo e o *informativo* casa-se bem com a concepção do pensador francês.

A missão do primeiro [o escritor operativo] não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo. Quando na época da coletivização total da agricultura, em 1928, foi anunciada a palavra de ordem “Escritores aos colcoses!”, ele viajou para a comuna Farol Comunista e em duas longas estadias realizou os seguintes trabalhos: convocação de comícios populares, coleta de fundos para a aquisição de tratores, tentativas de convencer os camponeses individuais a aderirem aos colcoses, inspeção de salas de leituras, criação de jornais murais e direção do jornal do colcós, reportagens em jornais de Moscou, introdução de rádios e de cinemas itinerantes, etc.⁹⁰

Como visto, não se trata de conduzir a um processo revolucionário, mas de estabelecer um programa emancipatório, em que o próprio leitor-espectador tenha voz. Benjamin, porém, prevê essa dimensão precisamente quando fala sobre o papel do jornal na imprensa soviética na medida em que perde em profundidade “a distinção convencional entre autor e público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto igualmente, a escrever, descrever e prescrever”⁹¹

Essa aproximação dos pensadores é possível já que Rancière, tal como Benjamin, adere a uma proposta estética ligada ao Construtivismo. Sem o dirigismo revolucionário, esse movimento torna-se atual já que a “obra”, aqui, não aparece como algo apartado. Em outras palavras, não há um lugar especial para a arte, mas um espaço de mediação de uma *práxis* cultural que opera na materialidade das coisas e em suas relações. A dimensão propriamente política do construtivismo aparece na busca da reconstrução da aparência sensível no mundo. A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho, identificando um processo de efetuação material para que a comunidade possa, na produção estética, apresentar-se a si mesmo. Nesse sentido, ocorre a

partilha do sensível como a redistribuição dos lugares e a eliminação das hierarquias e exclusões. De acordo com Rancière, é exatamente esse o perigo que Platão verifica nos poetas:

No terceiro livro da *República*, o fazedor de *mimesis* é condenado não mais apenas pela falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão de trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum: o fazedor de *mimesis* é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua “natureza” o destina.⁹²

A partilha do sensível perturba a ideia do trabalho como a impossibilidade de se fazer “outra coisa” por falta de tempo. O *mimético* é, precisamente, aquele que faz duas coisas, redistribuindo a esfera comum ao eliminar a obrigação de uma ocupação única. A prática artística, portanto, desloca os lugares estabelecidos, dando visibilidade ao trabalhador como um ser duplo. Essa dimensão coloca o artesão, outrora excluído da esfera comum em função de sua ocupação específica, como cidadão no mundo democrático, capaz de tomar voz na assembleia. A poesia e o teatro enquanto esferas públicas realizam a partilha do comum e, rompendo com as hierarquias sociais, revelam que *qualquer um* pode participar das decisões políticas.

A emergência do anônimo

Se há convergência entre esses autores quanto à adesão ao Construtivismo, outro ponto os afasta. Em diversos momentos de sua obra, Rancière mostra discordância de uma das principais teses de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, a de que transformações técnicas também produzem transformações estéticas. Segundo Benjamin, a perda da aura e o aparecimento das técnicas

de reprodução, que culminaram no cinema e na fotografia, alteraram também os modos de produção/recepção da obra. Se a obra aurática era caracterizada por sua unicidade e autenticidade, sua reprodução mecânica permitia o acesso de grande número de pessoas. Assim, a principal transformação em termos estéticos pelo aparecimento das técnicas de reprodução é a emergência da massa, que se torna “a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação”.⁹³

Rancière, ao contrário, não aceita que seja possível derivar propriedades políticas e estéticas das propriedades técnicas do suporte utilizado. Em sua opinião não há dúvida de que o que as *artes mecânicas*, o cinema e fotografia, promoveram no campo das artes foi o anônimo (a *massa*, no dizer de Benjamin). No entanto, ele considera que a visibilidade do homem comum não ocorreu graças ao aparecimento de novas técnicas, mas sim pela decisão, ao mesmo tempo política e estética, de colocar o indivíduo anônimo como tema artístico. Naturalmente, tal visibilidade é fundamental para as exigências desse pensamento estético-político de Rancière, já que, com esse fenômeno, rompem-se os processos hierárquicos sociais. Se o herói de Hollywood foi substituído pelo *homem sem qualidades* nos filmes do Neorealismo italiano e do Cinema Novo brasileiro, nas décadas de 1950 e 1960, isto não ocorreu graças à transformação da técnica, mas sim, segundo Rancière, devido a uma revolução estética que acabou com a hierarquia que comandava o sistema das artes.

Nessa perspectiva, a revolução técnica é posterior à revolução artística. De modo geral, a história da arte ocidental que privilegiava a representação dos grandes acontecimentos, das grandes narrativas e dos grandes homens deu lugar à representação de acontecimentos banais e de homens comuns. Essa decisão, que operou uma revolução nas hierarquias do sistema das artes, não acontece, afirma Rancière,

primeiramente no cinema, mas na literatura, notadamente no romance do século XIX. Em Balzac, por exemplo, aparecem as vestimentas e os gestos de um indivíduo qualquer; em Hugo, o esgoto aparece como revelador da civilização. No entanto, poderíamos citar outras artes que também fizeram a promoção do anônimo, como é o caso da pintura com, por exemplo, *Comedores de Batatas* de van Gogh.

Futuro da imagem

A dimensão da partilha do sensível possui estreita relação com a atual circulação de imagens e com a forma como se pensa seu estatuto na sociedade. O Construtivismo de Rancière atribui papel fundamental ao regime de imagens na constituição dos sistemas de relações dos homens entre si e com as coisas. Nessa perspectiva, ele estabelece lógica diferente para a produção e recepção cultural da imagem com vistas a ir além tanto da imagem midiática, criticada na década de 1960 a partir de uma teoria do “espetáculo”, quanto das tendências antirrepresentacionais do modernismo e do pós-modernismo. Rancière mantém a crítica à imagem publicitária, mas não o faz em nome da forma pura. Não se trata de negar a publicidade comercial como crítica ao regime representacional da imagem, mas de desfazer lugares estabelecidos em que se situam o autor, a obra de arte, a imagem, o espectador, a cultura de massa.

Nesse sentido, Rancière faz importante distinção entre a *imagem* e o *visual*.⁹⁴ O visual se caracteriza por remeter-se exclusivamente a si mesmo, estando sempre veiculado ao que mostra. A imagem, ao contrário, sempre possui um enigma, um segredo, e se refere a um *outro*. Os signos que a imagem engendra aparecem sempre no jogo daquilo que ela mostra e encobre, entre o que nela está presente e ausente. Dessa forma, a imagem não é exclusivamente visível e necessita das palavras para desvendar seu segredo. A interpretação revela o outro

oculto naquilo que a imagem mostra, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia silenciosa na imagem que, assim, precisa ser interpretada. Esse é seu caráter eminentemente crítico, pois sua circulação implica, portanto, a necessidade da troca de interpretações necessárias para a constituição da rede de produção estética.

A imagem nunca é simples realidade, mas antes um jogo de manifestação e ocultamento, um conjunto de relações entre o *dizível* e o *visível*. Assim, quando a fotografia aparece, no século XIX, não faz outra coisa senão operar este mecanismo de duplicação da imagem.⁹⁶ Nas cenas cotidianas, a fotografia mostrava ao mesmo tempo puros blocos visuais, impermeáveis a qualquer narrativa e dava o legítimo testemunho da história sendo escrita nas faces e nos objetos. Essa dupla poética não foi inventada pelo aparecimento da técnica fotográfica, mas encerrava uma situação típica do século XIX: simultaneamente a cena particular e progresso universal da história. Segundo Rancière, essa dupla poética já aparecia na literatura de então, bem como, na pintura, podemos dizer. Essas suas linguagens redistribuíram as relações entre o dizível e o visível ao criar regime específico representativo por colocar em jogo a situação comum.

É tentador estabelecer relação entre essas considerações sobre a imagem e o aparecimento daquilo que hoje chamamos de *arte digital*. O barateamento dos aparatos digitais e a simplificação das técnicas e de seus usos abriram a possibilidade de levar a produção a um grande número de pessoas. Do ponto de vista da recepção, a internet possibilitou que um filme produzido digitalmente seja visto por milhares de pessoas, por exemplo, no *youtube*, sem a necessidade de pagar tributos às grandes distribuidoras. Os blogues permitem que cada um que escreve possa dar visibilidade global a seus trabalhos sem ter de cobrir os custos de publicação. No entanto, coerente com o pensamento de que “a revolução técnica vem depois da revolução

estética”, Rancière não poderia aceitar, por exemplo, que regime de imagens seja uma consequência do aparecimento da “técnica” digital.

Na opinião desse autor, o que caracteriza um regime de imagens não é o fato de ele ser veiculado por determinada técnica ou suporte, mas sim de realizar uma série de operações que articulam as imagens entre si. Ocorre que, em seu jogo de identidade e alteridade, a imagem jamais pode ser pensada de modo isolado, mas necessariamente dentro de uma *imagerie*, ou seja, um regime de relações entre elementos e funções das imagens. Essas operações consistem em estabelecer relações do todo com as partes, entre a visibilidade e o poder de significação, entre os afetos acoplados à imagem e os efeitos que eles criam, entre as expectativas e as realizações ou frustrações.

Naturalmente, tal descrição se parece bastante com o princípio da montagem no cinema, que garantiu a formação de uma obra de arte não mais como um todo orgânico, mas sim de modo fragmentário. A articulação de fotografias em princípio sem nenhuma relação entre si e o uso da música em momentos específicos, por exemplo, criam uma ligação de percepções e afetos, a partir do estabelecimento de certas ligações entre causa e efeito, em que a imagem nunca é uma simples realidade, mas sim um conjunto de relações entre o dizível e o visível, entre o antes e o depois, entre a confirmação ou a frustração de uma expectativa criada. Assim, cada fragmento isolado desempenha igualmente importante papel à medida que é articulado na produção de uma sequência significativa. Cada parte contribui equitativamente na construção do todo.

O problema é que, para Rancière, essas operações com as imagens não apareceram com a técnica cinematográfica. O cinema não é mera “fotografia em movimento”, mas a construção de operações que também são possíveis em outras artes. Quando aparece a técnica cinematográfica, tais procedimentos estéticos já eram utilizados, por exemplo, no romance do século XIX. A construção fragmentária da

montagem cinematográfica também aparece, por exemplo, em *Madame Bovary*. Independente da invenção do cinema, como mostra Peter Bürger, em seu *Teoria da vanguarda*, os dadaístas já tinham produzido efeitos cinematográficos com os meios da literatura e da pintura. No primeiro caso, graças a suas “saladas de palavras” no campo da literatura; no segundo, graças ao procedimento da colagem, em que elementos heterogêneos, como botões e bilhetes de passagem de trem, eram colados a fim de se produzir um sentido.⁹⁶

Conclusão

Segundo Rancière, a política sempre realizou uma organização do sensível; por isso, apostar no compartilhamento do sensível implica uma decisão política do artista e do crítico de arte. Não se trata, portanto, de aderir a uma estética particular, mas sim verificar determinados procedimentos no âmbito estético que visam eliminar as exclusões do sensível e combater as hierarquias. A tematização do homem comum, do anônimo, nas artes foi uma maneira de realizar a partilha do sensível. Por isso, ele não aceita que este fenômeno tenha ocorrido graças a um fato específico, o aparecimento das técnicas de reprodução, o que não implica que ele não concorde com Benjamin na adesão a uma proposta estética que aponte para uma *práxis* cultural ligada às formas sensíveis e materiais de uma vida por vir. Desfeitas as ilusões revolucionárias, Rancière aposta na *emancipação* como um caminho para refazer a articulação entre arte e política. Se ele escolhe Benjamin como interlocutor, é porque ele é um dos pensadores que talvez realize melhor as exigências desta articulação.

Notas

88 Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p.27.

89 Cf. Rancière, J. *Le Spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2009.

90 *Magia e técnica, arte e política*. 10ª imp. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.123.

91 Idem, *ibidem*, p.124.

92 Rancière, 2009, p.65.

93 Benjamin, 1996, p.192.

94 *The Future of the image*. Trad. Gregory Elliott. London: Verso, 2007, p.2.

95 Idem. *ibidem*, p.11.

96 Bürger, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.123.

Sobre o autor

Pedro Hussak van Velthen Ramos – Doutor em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor de estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, colaborador no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

TRAGI-CIDADE DA IMAGEM NA ARTE MODERNA

Martha D'Angelo

Universidade Federal Fluminense

*O eterno, de qualquer modo é, antes,
um drapeado de vestido do que uma ideia.*

*Walter Benjamin*⁹⁷

100

Meu objetivo é abordar a relação pensamento/imagem, seus envolvimento com a cultura urbana e as linguagens da arte. Em meu percurso investigo o modo como a atividade do pensamento, que sempre esteve associada à criação e ao uso dos conceitos, foi estimulada pela produção de imagens. No âmbito dessa temática a obra de Walter Benjamin trouxe uma das contribuições mais originais e significativas para a vida intelectual do século XX. O poder e o alcance da conexão pensamento/imagem revelam-se sobretudo em *Rua de mão única* (1923-1926), *Imagens do pensamento*, *Diário de Moscou* (1926-1927), *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932-1938) e no trabalho de *Passagens* (1927-1940).

101

Tomando como ponto de partida a ideia de aura e sua perda, aspectos centrais em Baudelaire e Benjamin, introduzimos nossa questão nos reportando, inicialmente, à dedicatória de Baudelaire em *Pequenos poemas em prosa*,⁹⁸ a Arsène Houssaye,⁹⁹ em especial ao trecho em que se refere ao desejo de alcançar o sonho de realizar o milagre de

uma “prosa poética musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio e aos sobressaltos da consciência”.¹⁰⁰ O poeta também identifica, logo a seguir, a origem desse desejo mais profundo: “É sobretudo da frequência das grandes cidades que nasce esse ideal obsessivo”.¹⁰¹

Essas duas passagens estabelecem um vínculo entre o ritmo da vida urbana e a construção de uma nova linguagem, própria ao artista moderno. Para falar sobre o mundo de forma verdadeira o poeta precisa deixar sua torre de marfim e misturar-se à multidão. As consequências desse deslocamento são o tema do poema em prosa “Perda de Auréola”,¹⁰² em que Baudelaire constrói uma alegoria sobre a condição do artista na modernidade através de uma imagem, uma cena urbana do cotidiano, aparentemente banal. Trata-se da narrativa de um encontro, num lugar mal frequentado, de um poeta e uma pessoa de seu círculo de relações. O poeta justifica a sua presença nesse lugar contando o que acabara de lhe acontecer. Fugindo do caos urbano, da lama da rua e da agitação do trânsito, num movimento brusco escorrega da cabeça do poeta sua auréola. Preferindo perdê-la a se arriscar a recuperá-la e ter os ossos quebrados por algum veículo, o poeta segue seu caminho deixando a auréola na lama. A condição de igualdade com as pessoas comuns, perdidas no burburinho da cidade, e a possibilidade de algum mau poeta recuperar a auréola para tirar vantagens de seu uso são admitidas como uma espécie de compensação da perda.

Esse episódio mostra a rua como espaço em que acontecem experiências e situações capazes de transformar radicalmente as condições materiais do artista e da arte. Essas transformações geram um antissubjetivismo e um abalo no próprio conceito de subjetivo. Na tragi-cidade da imagem do poema “Perda de Auréola”¹⁰³ fica exposta a correlação entre a transformação técnica da escrita poética e as transformações urbanas na modernidade. Baudelaire também trata da relação entre a transformação da cidade e das imagens nas artes

plásticas no texto “O pintor da vida moderna”,¹⁰⁴ em que observa as particularidades dos desenhos e pinturas de Constantin Guys (1805-1892), modelo por excelência do artista moderno, segundo o autor. Essa avaliação se constrói a partir do próprio ideal do pintor, pois o que sua arte efetivamente busca, segundo Baudelaire, é algo mais elevado do que o prazer efêmero objetivado pelo *flâneur*. “Trata-se, para ele [Constantin Guys], de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”.¹⁰⁵

Por conseguir combinação tão extraordinária, Constantin Guys, que iniciou sua atividade autodidata como desenhista e pintor com mais de 40 anos, é considerado um modelo. Ele encarna a teoria do belo de Baudelaire, segundo a qual o belo é constituído por um elemento eterno e invariável e por um elemento circunstancial e histórico, dualidade que também é inerente ao homem.

Em “O pintor da vida moderna” Baudelaire revela que esperou 10 anos para ver realizado seu desejo de conhecer pessoalmente Constantin Guys. Quando finalmente esse encontro ocorreu o impacto foi muito grande: “logo vi que não se tratava precisamente de um *artista*, mas antes de um *homem do mundo*”¹⁰⁶ (grifo no original). Definindo a diferença entre o artista e o homem do mundo, o poeta afirma que o primeiro é um especialista, um homem subordinado a seu ofício, enquanto o segundo busca compreender o mundo inteiro e as “razões misteriosas e legítimas dos seus costumes”.¹⁰⁷ A curiosidade que guia seu pensamento é semelhante à da criança, daí sua genialidade. Sempre atento às mais sutis manifestações da vida, ele consegue extrair da moda o eterno.

A distinção entre “artista” e “homem do mundo” sugere a valorização do segundo e restrição à figura do especialista e à divisão social do trabalho, que começava a se acentuar em diferentes campos de atividade na segunda metade do século XIX. A agilidade da técnica de CG acompanha o ritmo da vida moderna. Como todos os bons

desenhistas, ele desenha de memória, informa Baudelaire, e não a partir do modelo. Na verdade a partir da imagem gravada dentro dele próprio, o que lhe permitia trabalhar em 20 desenhos ao mesmo tempo. Comentando a força de suas imagens sobre a Guerra da Crimeia para o jornal *Illustrated London News*, Baudelaire declarou: “nenhum diário nenhum relato escrito nenhum livro exprime tão bem em todos os seus detalhes dolorosos e em sua sinistra amplitude”¹⁰⁸ essa grande epopeia.

O que, entretanto, levou Baudelaire a definir CG como “o pintor da vida moderna” não foi seu registro da Guerra da Crimeia para o jornal inglês, e sim as suas imagens da vida urbana de Paris durante o Segundo Império (1852-1870). A partir da observação dessas imagens surgiu o conceito de “arte moderna” e de “arte mnemônica”, que mediante evocador esforço de memória consegue ressuscitar as coisas como se a cada uma delas dissesse: “Lázaro levanta-te”.¹⁰⁹

Em “Quadros parisienses”, integrantes do chamado ciclo urbano de *As flores do mal*, o fascínio do poeta pela cidade de Paris, com suas luzes, seus personagens, suas construções e até seus ruídos, foi immortalizado em imagens e alegorias reveladoras da experiência do choque. Benjamin considera essa experiência determinante na obra de Baudelaire. Nos poemas “Paisagem”, “A uma mendiga ruiva”, “Os sete velhos”, e “A uma passante”, por exemplo, o tema da multidão anônima e o fervilhar das ruas é central na arquitetura dos textos. A construção dos versos em *As flores do mal* foi comparada por Benjamin à planta de uma grande cidade: “Neste mapa, as palavras têm, como conspiradores antes de estourar uma rebelião, os seus lugares indicados com toda precisão. Baudelaire conspira com a própria linguagem. Passo a passo calcula seus efeitos”.¹¹⁰

A aguda percepção de Baudelaire a respeito do que estava acontecendo na cidade e no mundo artístico em sua época é muito comentada e valorizada por Benjamin. Há profunda afinidade entre os dois, manifestada sobretudo na compreensão da perda da aura da obra

de arte como fenômeno relacionado às transformações da cidade e à mercantilização da vida. O impacto da cultura urbana revelou-se pela primeira vez na linguagem de Walter Benjamin – com força equivalente à que encontramos em Baudelaire, Mallarmé e nos surrealistas – no livro *Rua de mão única*. Referindo-se à percepção de Mallarmé das tensões gráficas da publicidade na configuração da escrita, Benjamin avalia que essa descoberta do poeta foi possível porque ele soube reconhecer o que se passava em sua época:

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo do que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso volume de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretensão espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte.¹¹¹

A cultura urbana e a linguagem das ruas foi adquirindo importância crescente na escrita de Benjamin desde *Rua de mão única*. Por isso mesmo, Rainer Rochlitz considera esse livro uma espécie de divisor de águas na trajetória de Benjamin.

Ao lado dos conselhos dispensados aos escritores e das observações sobre as mutações da mídia, podem-se distinguir alguns temas recorrentes em *Rua de mão única*: uma etnografia das cidades, reflexões sobre o

amor, lembranças de infância, anotações de sonhos e comentários sobre a crise revolucionária da humanidade. Cada vez, Benjamin confronta-se com as fronteiras comumente admitidas entre as esferas do real. Metafórica ou literalmente, ele apaga a oposição entre vida pública e vida privada, exterior e interior (os móveis e a alma daquele que os habita), o humano e o animal, o pensamento consciente e o sonho; essas separações são, a seu ver, características do pensamento “burguês”, responsável por toda abstração.¹¹²

O sentido dessa virada, com sua concentração nos documentos,¹¹³ está próximo do que veio a se manifestar no surrealismo e na primeira fase (1947-1958) da arte pop inglesa. No ensaio “O surrealismo” (1929) Benjamin refere-se a Paris como o mais onírico dos objetos. O desvendamento dessa cidade e de seu rosto surrealista só poderia ser feito através da subversão da ordem nela inscrita. O destaque de Benjamin ao livro *Nadja*, de Breton, publicado um ano antes do ensaio “O surrealismo”, está relacionado ao fato de o personagem-título representar a possibilidade de experimentação de um estado de embriaguez capaz de revelar a face surrealista da cidade.

As fotografias que Breton usa no livro visavam à eliminação do texto descritivo.¹¹⁴ No primeiro manifesto, escrito por Breton em 1924, encontramos dura crítica à forma do romance por seu emprego corrente da descrição e da informação.¹¹⁵ Esse recurso, típico da estrutura do romance, faz dele um gênero inferior. Poucos romances, segundo o autor, se distanciam da pobreza típica de sua forma, e isto só acontece quando o sopro do maravilhoso anima o cérebro do escritor. A fim de resolver a estrutura narrativa, sem se perder em descrições, Breton contratou o fotógrafo Jacques-Andre Boiffard para captar imagens dos lugares que percorreu com *Nadja* em sua *flânerie* guiada pelo desejo, que é sempre fugidio, sem objetivo e sem consciência. O encontro com a cidade e com *Nadja* acontece ao mesmo tempo no livro.

Dirigindo o olhar para as imagens de revistas e cartazes de rua, alguns artistas ingleses começam a trabalhar no final da década de 1940 com colagens e fotografias. Prenunciando a arte pop, Eduardo Paolozzi reuniu num trabalho de 1947 (*I Was a Rich's Man Playing Thing*) as seguintes imagens: uma *pin-up*, uma garrafa de Coca-Cola, pedaços de um anúncio de alimentos e a palavra “pop”, que, escrita em um balão de revista em quadrinhos, aparece disparada por uma arma. Um traço dos artistas da primeira geração da pop art inglesa (como Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton e Peter Blake), que também é comum a Benjamin, é o deslocamento operado em relação aos sistemas de arte e da filosofia institucional, assim como o interesse pela fotografia, imagens de anúncios e outros documentos da cultura urbana. Pela maneira como são apropriados, passam a sugerir ideias que subvertem suas proposições comerciais e se transformam em arte.¹¹⁶ A respeito da atitude desses artistas, o crítico Lawrence Alloway, membro ativo desse grupo, posteriormente conhecido como Grupo Independente (GI), assim se pronunciou:

Não sentíamos desagrado pelos padrões da cultura comercial como se verificava na maioria dos intelectuais: aceitávamos-os como um fato, discutíamos-os em pormenor e esgotávamos-os com entusiasmo. Um dos resultados das nossas conversas foi retirarmos a cultura *pop* do domínio da “evasão”, da “pura distração”, da “descontração”, e abordá-la com a seriedade com que se discute a arte.¹¹⁷

A primeira fase da pop art inglesa foi marcada por três importantes exposições: “Paralelo da vida e da arte” (1953), “Homem, máquina e movimento” (1955) e “Isto é amanhã” (1955-1956). A primeira teve como motivação central o desejo de expandir os limites da arte colocando em questão o que era considerado “vida” e “arte”. Não se tratava nesse caso de retomar a tentativa dos surrealistas de abolir as fronteiras entre a vida e a arte, mas de rever o sentido de ambas. Essa revisão semântica pode expandir-se para todos os objetos e imagens porque, como observou Eduardo Paolozzi, objetos e imagens podem ser incorporados

e assimilados de diversas maneiras: “O relógio como uma máquina de calcular ou uma joia, uma porta como um painel ou um objeto de arte, a máquina fotográfica como um luxo ou uma necessidade”.¹¹⁸

“Paralelo da vida e da arte” reuniu 100 imagens que em seu conjunto continham grande variedade de fotografias e radiografias. Trabalhos de grande formato foram colocados nas paredes e no teto da galeria do Instituto de Arte Contemporânea (ICA), de Londres, dispostos sem qualquer relação, semelhante ao procedimento adotado por Benjamin em *Rua de mão única*. A intenção era apresentar as imagens como documento, sem mediação de teorias. Tanto pela iconografia quanto pela organização do espaço, a exposição conseguiu produzir, segundo Alloway, um “deslocamento” no mundo da arte.

Em 1955, “Homem, máquina e movimento”, também no ICA, aprofundou o aparente anti-intelectualismo revelado na mostra anterior explorando a diversidade e quantidade de imagens da cultura urbana. Nesse mesmo ano, o mais notável acontecimento da pop art inglesa, a exposição “Isto é amanhã”, por intermédio dos 12 grupos que participaram do evento na Galeria Whitechapel, deu maior visibilidade às questões ambientais latentes nas duas primeiras mostras do GI. Do conjunto apresentado merece destaque o grupo de Richard Hamilton, McHale e John Voelcker. Eles “construíram um modelo de arquitetura de parque de diversões com falsa perspectiva, pavimento liso e luz escura no interior; o exterior, coberto de citações da cultura popular, incluía Marilyn Monroe, uma enorme garrafa de cerveja, um robô recortado de 5,18m de altura com uma rapariga do filme publicitário relativo a *Planeta proibido*. O catálogo incluía colagem de Hamilton, *Que é que Torna os Lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, inventário da cultura popular: teto lunar, homem musculoso, rapariga nua, uma imagem de Al Jolson do *Cantor de Jazz*, uma inovação tecnológica do cinema (o advento do som), e outra inovação, fita magnética, no primeiro plano”.¹¹⁹

A forma como os documentos da cultura urbana são apropriados por Richard Hamilton e Peter Blake, por exemplo, produz uma reviravolta em sua significação; há uma espécie de conversão dos documentos em obras de arte. Os elementos da cultura de massa que mais interessam a Blake fazem parte do mundo infantil e juvenil: brinquedos, parques de diversão, histórias em quadrinhos, cantores de *rock* (Elvis Presley e Cliff Richard, principalmente) e artistas de cinema. Tudo isso envolto em clima de nostalgia e com carga emocional bem diferente do tom irônico e da frieza de Hamilton. *On the Balcony (No Balcão)*, pintada por Blake entre 1955 e 1957, é considerada uma das primeiras obras-primas do pop britânico. Em exposição no Instituto de Arte Contemporânea, de Londres, em 1960, Blake mostrou uma série de trabalhos misturando pintura e colagem, imagens de artistas de cinema, cantores, emblemas e *pin-ups* dividiam o espaço com superfícies pintadas em esmalte. Um ano depois, em 1961, Blake reúne na colagem *Love Wall (Muro do Amor)* grande diversidade de imagens do amor, e, em 1962, em *Toy Shop (Loja de Brinquedos)*, um conjunto de objetos relacionados ao universo infantil aparece através de estrutura que é vitrina e janela ao mesmo tempo. A seu lado, uma porta em tamanho natural; e entre as duas uma bandeira da Inglaterra, colocada em posição vertical, indica a raiz cultural desse mundo em miniatura.

A forma como as cidades e a cultura urbana aparecem na obra de Walter Benjamin *Imagens do pensamento* também é muito sugestiva. A vida em Nápoles, Moscou, Paris e Marselha foi gravada em imagens nas quais se encontram em perfeita união observação e comentário. Sobre Nápoles Walter Benjamin escreveu:

Travessas permitem que o olhar resvale, por sobre degraus sujos, para dentro de botequins, onde bebem três ou quatro homens sentados, isolados e ocultos atrás de tonéis como se fossem colunas de igrejas (...) Usam-se prédios como palcos populares. Toda gente os divide num sem-número de áreas de representação simultaneamente animadas. Balcões, átrios, janelas, portões, escadas, telhados são

ao mesmo tempo palco e camarote (...) toda a alegria é transportável: música, brinquedo, sorvete se alastram pelas ruas (...) No alto, por cima das ruas, se estendem varais onde as roupas se penduram como flâmulas ordenadas (...) A pantomima é aqui mais usada do que em qualquer outra parte da Itália. Para o forasteiro a conversa é insondável.¹²⁰

A cidade é simultaneamente vista e pensada. A acuidade para os detalhes e pormenores revelada em “Nápoles” também está presente em “Moscou”. A estada conturbada de Benjamin nessa cidade aconteceu no período de 6 de dezembro de 1926 ao final de janeiro de 1927. Gershom Scholem considera “Diário de Moscou” escrito único porque é o documento “mais pessoal, total e impiedosamente franco que possuímos sobre um período importante”¹²¹ da vida de Benjamin.

Em carta enviada a Martin Buber em fevereiro de 1927, Benjamin faz declarações muito interessantes a respeito da forma do ensaio “Moscou”, escrito para a revista de Buber *Die Kreatur* (A Criatura). Especialmente importante para a questão que estamos tratando é sua revelação de que tinha a intenção de pensar através de imagens, sem a mediação de conceitos e teorias, indo direto ao fato, como revela este trecho da carta que reproduzimos em seguida:

Minha colocação guardará distância de toda e qualquer teoria (...) Quero, neste momento, apresentar a cidade de Moscou de tal forma que “todo o factual já seja teoria”, e, assim, me abster de qualquer prognóstico, e até, dentro de certos limites, de qualquer julgamento.¹²²

A força das imagens captadas da cidade de Moscou por Benjamin faz justiça às intenções reveladas nessa declaração. Em inúmeras passagens as referências ao movimento das pessoas, aos sons, ao ritmo da vida e às cores são sugestivas e luminosas, como atestam os trechos reproduzidos:

A Moscou hibernal é uma cidade silenciosa. A enorme movimentação de suas ruas transcorre sem ruído. A neve é que faz isso. Mas também o faz o atraso no tráfego. Sinais de trânsito regem a orquestra da cidade grande. Mas, em Moscou, antes de tudo, há poucos automóveis. Só são mobilizados em matrimônios e falecimentos ou pela apressada administração. À noite, de fato, dispõem de faróis mais fortes que os permitidos em qualquer outra metrópole. E o cone de luz investe de modo tão ofuscante que quem é por ele atingido, desamparado, não ousa sair do lugar. Em frente ao portão do Kremlin, permanecem na luz ofuscante as sentinelas, que trajam insolentes peliças amarelo-ocre. Sobre elas cintila o sinal vermelho que coordena a passagem do tráfego. Todas as cores de Moscou se reúnem aqui, no centro do poder russo, prismaticamente. Feixes de luz de faróis superpotentes caçam na multidão.¹²³

Além dessas referências sobre a conexão de pensamento, imagem e cidade, incluo no recorte deste trabalho os cartazistas franceses pela importância que tiveram em sua época, pela atualidade de suas posições e também pela postura crítica que assumiram no contexto da Guerra Fria e em relação à afirmação da hegemonia cultural americana após a Segunda Guerra Mundial. Não por acaso, nosso percurso na Europa começa com a *flânerie* de Baudelaire e termina com a *flânerie* de Raymond Hains.

De acordo com os estudos de Catherine Bompuis sobre o tema, em meados do século XX, em plena “ditadura do abstracionismo” e triunfo da *action painting*, as disputas na França envolviam a arte figurativa, o realismo socialista e a arte abstrata. Nesse contexto apareceram jovens artistas na arte francesa que, seguindo o princípio da apropriação, colocaram em questão a redução da interrogação artística ao espaço do quadro. Na forma de apropriação dos cartazes de rua por Raymond Hains e Jacques de La Villeglé existe fina ironia em relação ao mundo da arte, uma postura iconoclasta semelhante à do dadaísmo. A técnica

de ambos é bem diferente da que era usada pelos artistas ingleses do Grupo Independente em suas apropriações das imagens da cultura urbana. Bompuis ressalta nas ações dos cartazistas a postura crítica:

Hains e Villeglé olham o mundo como um quadro. A atitude provocadora e intercambiável dos papéis e das regras do jogo leva estes *experts* a designar como arte os objetos que expõem à crítica do mundo. O cartaz dilacerado testemunha uma consciência coletiva e política, simboliza uma forma de protesto. O artista escolhe aquilo que, da história do mundo, deve ser salvo (...). A apropriação supõe um processo de identificação assim anunciado pelos dois artistas: “Nós não descobrimos os cartazes, fomos descobertos por eles” (Villeglé). “Inventar é ir além de minhas obras. Minhas obras existiam antes de mim, mas ninguém as via porque cegavam os olhos” (Hains).¹²⁴

O antissubjetivismo é fundamental nessas afirmações. A apropriação da cultura visual urbana feita pelos cartazistas não pretende extrair do real elementos para a pintura, mas substituir o pictural pelo real. Plasticamente os cartazes dilacerados têm a mesma aparência sofisticada das pinturas do expressionismo abstrato, o que em nada reduz a proposta desses artistas, potencializadores desde seu título – *action non-painting* – de sua crítica ao sistema de arte e a algumas produções que elegem como referência para a arte em geral.

Concluo minhas observações sobre a conexão de pensamento, imagem e cidade destacando no coração da arte pós-moderna, que também é chamada de antiarte, a “arte ambiental” de Hélio Oiticica. Como salientou Mário Pedrosa, no marco entre modernidade e pós-modernidade, iniciado com a pop art, o Brasil tem participação fundamental. Reforçando o antissubjetivismo em voga na época, Hélio Oiticica, cujo padrinho longínquo é o poeta de *As flores do mal*,¹²⁵ entrega-se a um rito de iniciação na periferia da cidade do Rio de Janeiro, no Morro da Mangueira. Foi com essa experiência que Oiticica

passou da pureza visual para fruição em que o corpo inteiro se entrega a uma total sensorialidade. Como observa Mário Pedrosa:

Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Hélio Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social.¹²⁶

Atribuindo ao inconformismo de Hélio Oiticica uma ancestralidade anarquista, o crítico reconhece nos bólides, capas, estandartes, tendas e parangolés a criação de um espaço novo, que combina um radical refinamento estético com aguda percepção social. Neste percurso de Baudelaire a Hélio Oiticica, nos reportamos a obras de arte de diferentes épocas que têm em comum profunda sintonia com as transformações urbanas. A partir das observações registradas podemos concluir que foi no embate com a cidade e suas instituições que o artista moderno redefiniu seu papel histórico, ampliou sua capacidade de elaboração teórica e se politizou. O alcance dessas transformações indica a existência de vasto campo de pesquisa empírica sobre a arte moderna a ser explorado pelos estudiosos.

Notas

97 Benjamin, W. *Passagens*. Organização da edição Willi Bolle, tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.107.

98 Livro póstumo de Baudelaire, publicado pela primeira vez na edição das obras completas de 1869. A organização dos poemas foi feita por Theodore de Banville e Charles Asselineau, executores testamentários do autor.

99 Editor literário de *La Presse*, periódico em que publicou os 20 primeiros poemas em prosa de Baudelaire, em 1862.

100 Baudelaire, C. *Poesia e prosa*, volume único, edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.277.

- 101 Idem.
- 102 Baudelaire, 1995, p.333.
- 103 Ensaio publicado pela primeira vez no *Figaro* em 26 e 29/11 e 3/12 de 1863. A modéstia de Constantin Guys era tão grande, que durante muito tempo ele se recusou a ler o ensaio de Baudelaire, constrangido com os elogios que lhe são feitos.
- 104 Baudelaire, C. 1995, p.851.
- 105 Idem, *ibidem*, p.859.
- 106 Idem, *ibidem*, p.855.
- 107 Idem, *ibidem*, p.855.
- 108 Idem, *ibidem*, p.864.
- 109 Idem, *ibidem*, p.863.
- 110 Benjamin, W. Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Walter Benjamin/ Sociologia*. Tradução, introdução e organização de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991, p.120.
- 111 Benjamin, Walter. *Rua de mão única*/Walter Benjamin. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.28.
- 112 Rochlitz, Rainer. *O Desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: Edusc, 2003, p.164.

114

113 Benjamin faz uma importante distinção entre arte e documento nas “Treze teses contra esnobes” de *Rua de mão única* (1995, p.32). Inserida no conjunto da obra, essa passagem permite ao leitor imaginar um cruzamento de fronteiras, isto é, a transformação de documentos da cultura em obras de arte, assim como das obras de arte em documentos. A “linguagem de prontidão” que ele valoriza e à qual se refere no texto de abertura do livro aponta para essa possibilidade.

114 Comentando o uso da informação e da descrição nos romances, antes de as exemplificar através da citação de um trecho do romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, Breton registrou no primeiro manifesto do Surrealismo: “Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões-postais, procura fazer-me concordar com seus lugares-comuns” (Breton, A. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.37).

115 Atualmente o texto citado de Breton é editado pela Nau Editora. (NE)

116 De acordo com o crítico de arte Lawrence Alloway, que participou ativamente da construção da pop art inglesa, o GI nasceu dentro do Instituto de Arte Contemporânea (ICA é a sigla em inglês), de Londres, com o objetivo de debater novas ideias e apresentar novos conferencistas para um público mais amplo. O ICA passou a ser, no início dos anos 50, ponto de encontro de intelectuais e jovens artistas que ainda não tinham espaço no circuito de arte existente na época. O GI assumiu-se formalmente como grupo pela primeira vez no inverno de 1952-1953, em encontros, sob a orientação de Peter Reyner, que tinham como tema programático as técnicas. Alloway (1973, p.34) revelou que foi convidado para falar num encontro, ao qual ele não compareceu, dedicado ao desenho

de helicópteros. No ano seguinte o GI não se reuniu, mas em 1954-1955 retomou suas atividades sob a orientação de John McHale e de Alloway para tratar do tema da cultura urbana de massa: filmes, publicidade, música, etc.

- 117 Alloway, Lawrence. O desenvolvimento da arte pop britânica. In Lippard, Lucy. *A Arte Pop* Lisboa: Editorial Verbo, 1973, p.35.
- 118 Apud Alloway, op. cit., p.41.
- 119 Alloway, L., op. cit., p.45.
- 120 Benjamin, 1995, p.148-154.
- 121 Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.11.
- 122 Apud Schlolem, G. In Benjamin, 1989, p.13.
- 123 Benjamin, 1995, p.157.
- 124 Bompuis, C. In *Poesis* n. 11, Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, IACS/UFF, 2008, p.179.
- 125 Pedrosa, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In Ferreira, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.144.
- 126 Idem, *ibidem*, p.145.

115

Sobre a autora

Martha D'Angelo – Mestre em Filosofia pela PUC-Rio e doutora em filosofia pela UFRJ, é professora de filosofia da Faculdade de Educação da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, onde coordena o grupo de pesquisa Teoria estética, arte e política. Autora do livro *Arte, política e educação em Walter Benjamin* (Loyola, 2006); organizou, com Luiz Sérgio de Oliveira, a coletânea *Walter Benjamin: arte e experiência*. (Nau/ EdUFF, 2009).

ARTE E TECNOLOGIA: A OBRA DE KRZYSZTOF WODICZKO E OS DISCURSOS DA DEMOCRACIA

Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

*O Terceiro Mundo vai explodir. Quem estiver
de sapato não sobra, não pode sobrar!*

Rogério Sganzerla, O Bandido da Luz Vermelha¹²⁷

No dia em que Niterói, ainda em estado de perplexidade, tentava controlar os efeitos das tragédias das chuvas que fecharam, com atraso, o verão de 2010, e ainda contava seus mortos envoltos em mar de lama, atravessava eu a Zona Sul da cidade em um coletivo quando uma música, que me soava algo estranha, me despertou de minhas abstrações. Aquelas sonoridades multiplicavam sua redundância a partir de um dispositivo eletrônico, desses que fazem quase tudo e ainda funcionam como telefone móvel. A empunhar o dispositivo, um jovem em traje esportivo todo em preto, com exceção do tênis de grife, prateado. Cabelo curto, brinco na orelha esquerda e namorada – que eu não podia ver, mas ouvia – a seu lado direito. Uma cena certamente banal caso aquela música que me soava algo estranha não me levasse a outras reflexões. Uma música que, por sua precariedade melódica, seria capaz de provocar arrepios até em ouvidos pouco refinados como os meus, e que simplesmente repetia, sem qualquer cerimônia – assim como o jovem de camiseta e calça de moletom pretas que a ouvia em

volume muito além do individualizado, sem se importar com o entorno – “vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai” e, quando fazia supor que ficaria nesse “vai, vai, vai”, mostrava o complemento: “vai pra puta que pariu”.

Aquela cena, em que o jovem aparentemente não se abalava com o incômodo provocado nas pessoas a sua volta, parecia explicitar a perspectiva de confronto implícito entre aqueles que, tendo algo, querem preservá-lo, e aqueles que, tendo pouco, querem mais e, eventualmente, acabam por perder o pouco que têm. Revelava-se suficientemente explícito o fato de que o equilíbrio precário que permeia as relações tensas em nossa sociedade, com suas injustiças históricas, tende a explodir – sem aviso prévio – em cobranças violentas, clamores de ressarcimento e de correção. Algo que parece gritar a plenos pulmões que, mais cedo ou mais tarde, “o Terceiro Mundo vai explodir e quem estiver de sapato não vai sobrar”, menção à ideia de que apenas os descamisados, os desalojados, os despossuídos, os “destudo” serão poupados. A atitude do jovem de preto, com a namorada ao lado direito, parecia sugerir iminente confronto entre mundos que coabitam precariamente os espaços sociais brasileiros.

Enquanto o ônibus cruzava as ruas de Icarai, o jovem difundia compulsoriamente sua música “comunitária”, e as pessoas em torno mal conseguiam disfarçar seu desconforto, meus pensamentos vagavam sobre essas questões sem imaginar que na tarde daquele dia teríamos uma pequena amostra (e nem por isso menos aterrorizante) do que poderia ser a “explosão das comunidades”, identificadas por Miwon Kwon, como o Terceiro Mundo no Primeiro Mundo,¹²⁸ ou que, para alguns de nós, seria simplesmente a presença do Terceiro Mundo no Terceiro Mundo. Naquela tarde, uma onda de boatos asseverava a existência de arrastões, saques e tiroteios, levando pânico à cidade, encurralando a classe média diante do encontro indesejável e não domesticado com o outro, esse outro que se quer mantido a distância.

Essas reflexões acerca das injustiças que caracterizam a sociedade brasileira, das tensões cotidianas que nos atormentam e das muitas desgraças que nos deixam perplexos e impotentes com suas marcas trágicas, levaram-me a outras, sobre as desigualdades de desenvolvimento tecnológico em escala planetária, trazendo à lembrança o dito em um simpósio no Rio de Janeiro, ainda nos últimos anos do milênio passado, quando um dos participantes observava que a Ilha de Manhattan, o coração da cidade de Nova York, tinha linhas telefônicas instaladas em número superior ao de toda África subsaariana. Portanto, parte de uma cidade norte-americana tinha potencial tecnológico de comunicações superior à quase totalidade de um continente: a África negra. Não tivesse a informação sido trazida por autoridade ligada à Unesco seguramente ela não me teria causado tamanho impacto, como o fez e ainda o faz, passados mais de 10 anos. Isso em função da fantástica assimetria entre povos que a informação carrega.

Essas reflexões, suscitadas por disparidades com as quais estamos fadados a conviver em nossos cotidianos, se apresentam como subsidiárias para o pensamento em torno da interação entre arte e tecnologia na contemporaneidade. Neste contexto nos perguntamos se esta aproximação – arte e tecnologia – deve simplesmente configurar-se como o alargamento do campo da arte diante das novas possibilidades trazidas pelas inovações tecnológicas, ampliando o processo de experimentação que tão bem caracterizou parte da produção de arte do século XX, ou se, ao contrário, devemos considerar o diálogo entre arte e tecnologia através da intensificação de seus aspectos políticos, em consonância com as perspectivas de outra parcela da produção modernista, empenhada em conectar arte, cotidiano e sociedade.

Decerto não desconhecemos o fato de que as complexidades que se abrem a partir das articulações entre arte e tecnologia não comportam simplificações do tipo é isto ou é aquilo. No entanto, pretendemos correr alguns riscos ao privilegiar uma abordagem dessas

articulações que, em consonância com o momento político da arte contemporânea, aponte para vislumbres mais democráticos, que aponte para as reais possibilidades de reconexão da arte com o mundo, com o mundo-mundo, distante da redoma asséptica do mundo da arte. Nesse sentido, não nos interessa pensar o acercamento da arte com as novas tecnologias – biológicas, médicas, informacionais, comunicacionais, computacionais, telemáticas, *et coetera* – como mera aliança do ateliê do artista com o laboratório tecnológico do cientista, espaços míticos dedicados à experimentação, eventualmente percebidos como lugares de isolamento e de exclusão.

Antes de qualquer elaboração é necessário que reconheçamos ter a arte, de uma maneira ou de outra, sempre estado dependente, em graus variáveis, das inovações tecnológicas, se apropriando dos avanços das tecnologias para instaurar suas próprias novidades, mesmo em épocas em que o novo não aparecia ainda como o valor supremo da arte. A disseminação da técnica da pintura a óleo, por exemplo, a partir dos experimentos dos holandeses Jan van Eyck e Robert Campin entre 1420 e 1430, acabou por alijar por completo o uso, antes hegemônico na Europa, da técnica da têmpera a ovo. Os pintores do início do século XV foram atraídos pelas qualidades dos óleos (de linhaça, de noz ou de papoula): “brilhantes, viscosos, de secagem lenta e altamente refratários. As camadas de tinta podem ser grossas ou finas, opacas ou transparentes, e as pinceladas marcadas e dramáticas ou fundidas imperceptivelmente até que desapareçam”.¹²⁹ As propriedades da nova técnica a óleo logo seduziriam Leonardo da Vinci, um dos primeiros a adotá-la na Itália: “a pintura a óleo, de secagem mais lenta [do que a têmpera] atraía os perfeccionistas: ela realçava a luminosidade da pintura e permitia representação mais detalhada e acurada”.¹³⁰

Também as inovações tecnológicas que levaram ao processo de industrialização da tinta a óleo ainda na primeira metade do século XIX, que a partir de então passava a ser oferecida em tubos de metal em substituição às antigas bolsas feitas com bexiga de porco, aliadas

à disseminação do uso dos cavaletes portáteis, tornaram a tarefa dos pintores impressionistas muito menos custosa em suas peregrinações em busca do frescor da pintura ao ar livre.

De qualquer maneira, procuramos articular nossas reflexões em concordância com a perspectiva apresentada pelo artista polonês Krzysztof Wodiczko, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, ao afirmar não ser um tecnoentusiasta nem tampouco um tecnocatastrofista.¹³¹ Entendemos que, independentemente do grau ou tipo de tecnologia envolvido na produção de arte, o que merece ser salientado é o comprometimento com práticas e processos democráticos que promovam melhor interação entre artista, arte e sociedade, em situações nas quais os artistas tenham “a oportunidade de continuar a tradição das vanguardas [europeias do início do século XX], que sempre se comprometeram com as questões públicas”.¹³² Conforme apontado por Adrian Piper,

o formalismo da arte euroétnica tem sido associado tradicionalmente ao seu conteúdo social, visto que o desafio da arte europeia tem sido usar as ferramentas formais de maneiras expressivas e inovadoras que possam despertar o observador para a significância do tema representado (...) Assim, o impulso para inovação está embutido na função social da arte euroétnica e antecede sua emergência como um artigo direcionado para o mercado (...) Dessa maneira, inovações de forma não determinam o sacrifício do conteúdo social em *Guernica* de Picasso mais do que em *Dejeuner sur l'herbe* de Manet, ou em *Desastres de la guerra* de Goya.¹³³

No entanto, a tradição que nos chegou a partir do final da década de 1950, quando se intensificou a presença e a influência norte-americanas no cenário artístico internacional, distanciou-se dessa perspectiva de “combinar conteúdo social com forma inovadora”. Segundo Adrian Piper, “o equivalente norte-americano ao modernismo europeu, o formalismo greenberguiano, constitui um afastamento

radical. De sua posição como peça-chave de uma obra, o conteúdo social – e em particular o tema explicitamente político – foi rebaixado pelo formalismo greenberguiano à condição de irrelevância.¹³⁴

Seguramente não devemos confundir inovações formais no campo da pintura modernista com inovações tecnológicas aplicadas no campo ampliado da produção da arte. Não se pode desconhecer, no entanto, que tanto as inovações formais quanto as tecnológicas são informadas e estão fundadas em ideologias que parecem parasitar a criação artística e o pensamento crítico, acabando por criar subtextos que norteiam práticas e modos de acercamento e produção da arte. Nesse sentido, construiu-se uma ficção que aparta arte e sociedade, arte e política, para a qual seguramente contribuíram as ações da direita norte-americana ao longo dos anos 50 em resposta à Guerra Fria, que no plano interno inventou o maccarthismo e no plano externo projetou a ficção de uma sociedade norte-americana livre e democrática, para o que contribuiu, em muito, o mito da liberdade do artista, simbolizado pela produção dos expressionistas abstratos, com destaque para Jackson Pollock.¹³⁵ Com isso, buscavam marcar seu distanciamento da arte produzida na sociedade soviética, francamente dominada pelas forças do Estado socialista. Levando ao extremo essa perspectiva de impedir que a arte fosse contaminada pelas mazelas do cotidiano, o pintor norte-americano Ad Reinhardt diria, no início dos anos 60, que “uma coisa que se pode dizer sobre arte e vida é que arte é arte e vida é vida, que arte não é vida e que vida não é arte”.¹³⁶

Fato é que essas ideologias parasitárias do campo das artes, que, em nome da experimentação e da instauração do novo, estavam dispostas a sacrificar uma inserção mais aguda da arte na sociedade, que pareciam não se importar com a apartação entre arte e cotidiano, foram sendo naturalizadas sob a rubrica das vanguardas, disseminando e perpetuando a percepção de que a arte está e permanecerá imersa em um universo a ser usufruído por poucos, em oposição frontal aos anseios e utopias das vanguardas históricas do início do século

passado. E essas ideologias – naturalizadas – até muito recentemente vinham orientando as pesquisas artísticas, quer fossem aquelas que se valem das novas tecnologias ou aquelas que, afeitas aos métodos mais tradicionais de produção de arte, procuram novas formas que lhes valessem sua própria reinvenção.

Ao mencionarmos o “momento político da arte contemporânea” fazíamos referência à “virada para o social”, definido por Claire Bishop como “panorama diversificado de obras socialmente colaborativas que forma a vanguarda que temos hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercado e politicamente comprometidos, que dão continuidade ao chamamento modernista pelo borrar entre arte e vida”.¹³⁷ Esta virada para o social é, seguramente, uma das propriedades mais consistentes da produção de arte contemporânea recente, na qual as articulações da arte parecem estabelecer novos eixos de interesse e conexão entre arte e sociedade, ao mesmo tempo em que subsidiariamente parecem promover a reintegração do artista em si mesmo, com o idealismo radical e romântico que o caracteriza e norteia. Essa realidade tem suscitado fortes reações da crítica mais conservadora, tanto no Brasil quanto em diferentes partes do mundo, que resiste em aceitar a possibilidade de que a arte se possa desvencilhar de questões que a aprisionavam em círculos fechados de um processo de exclusão que acabava por excluir – primeiro e acima de tudo – o próprio artista, a quem são destinados pequenos mimos compensatórios. Para essa crítica conservadora, a afirmação de Gustave Courbet, ainda em 1850, de que “minha solidariedade é com o povo, a quem devo falar diretamente, e com quem devo aprender, dele provendo meu sustento”,¹³⁸ soa inapropriada, simplória e empobrecedora dos processos da arte.

No entanto, em passado recente (2003) que pode ser compreendido como o “passado contemporâneo”, o polonês Krzysztof Wodiczko sugere, de forma conceitualmente bem mais elaborada, que “os artistas estão

em uma posição especial para contribuir com a investigação de novas formas de democracia” e que, para tanto,

precisam entender, como a maioria dos ativistas políticos e sociais entende, que o espaço público é minado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e nesse sentido foram preparados. Primeiro, isto se dá à custa daqueles que não podem falar porque não têm a segurança de que serão ouvidos. Historicamente, têm boas razões para não estar confiantes. Segundo, eles não possuem linguagem articulada. Terceiro, frequentemente estão trancados em silêncio pós-traumático.¹³⁹

A obra de Wodiczko tem-se caracterizado por essa busca de gerar condições para aqueles que, desempoderados, têm tradicionalmente sido excluídos dos discursos públicos. O artista acredita que esses excluídos “são os oradores mais importantes em uma democracia. Eles devem falar porque têm experimentado objetivamente os fracassos e a indiferença da democracia”.¹⁴⁰ Dessa maneira, o artista, que se tornou mundialmente conhecido por suas projeções em escala pública, tem desenvolvido projetos de arte em diferentes partes do planeta – Saint Louis, Boston, Tijuana, Hiroshima, entre outras cidades – em que procura articular arte e tecnologia na criação de mecanismos de empoderamento para aqueles que não têm sido ouvidos, mesmo que tenham muito a contar, a testemunhar, a partir de suas histórias de vida; projetos de arte que trazem “esses oradores não ouvidos, não visíveis e não convidados para o espaço público”.¹⁴¹

Em seus projetos de arte, o artista desenvolve dispositivos protéticos para esses indivíduos silenciados, de maneira que possam “mais efetivamente quebrar o silêncio”:

Eu não proponho como tudo isso deveria ser solucionado, apenas sugiro que o artista, situado entre a tecnologia, os discursos da democracia e as vidas das pessoas, tem a

oportunidade única de criar artefatos práticos que ajudem os outros neste mundo migratório e transitório.¹⁴²

Hiroshima Projection, Hiroshima, Japão (1999)

Em 1999, Krzysztof Wodiczko recebeu o Hiroshima Art Prize, conferido àqueles artistas cujas obras contribuem para a paz mundial. Uma das condições do prêmio era a organização de mostra retrospectiva das obras do artista, o que lhe deu motivação extra para realizar uma projeção na cidade de Hiroshima. O projeto foi desenvolvido como parte do aniversário do bombardeio da cidade, que na Segunda Guerra Mundial sofreu o primeiro ataque nuclear da história. Por ordem do presidente norte-americano Harry Truman, na segunda-feira 6 de agosto de 1945, a bomba atômica, batizada com intensa carga de deboche de Little Boy, foi lançada pela Força Aérea norte-americana sobre a cidade de Hiroshima, deixando mais de 250 mil mortos, vítimas tanto da explosão da bomba quanto das consequências à exposição à radiação. Três dias depois, uma segunda bomba foi lançada sobre a cidade de Nagasaki, com efeitos igualmente devastadores.

O projeção de Wodiczko para Hiroshima teve o Memorial da Paz como suporte. Também conhecido como A-Bomb Dome (cúpula da bomba atômica), o memorial localiza-se à beira do Rio Ota. Nos momentos subsequentes ao bombardeio, o rio que corta a cidade chegou a ser escolhido pela população ferida como refúgio e alívio para suas queimaduras, o que acabou por lhes acelerar a morte.

O artista polonês também teve experiência extremamente traumática na Segunda Guerra Mundial. Tendo nascido em Varsóvia em 1943, filho de mãe judia cuja família foi totalmente dizimada no levante do gueto, Wodiczko lembra que sua “infância foi passada inteiramente nas ruínas da guerra [ruínas] físicas, políticas, talvez morais e definitivamente psicológicas”.¹⁴³ Para Hiroshima, o artista relembra,

desenvolveu projeto em torno da ideia de reatualizar o *A-Bomb Dome*, uma das poucas estruturas edificadas que resistiram ao bombardeio, junto ao epicentro da explosão:

[A ideia era] reanimar [o monumento] com as vozes e gestos dos habitantes de várias gerações da Hiroshima atual, começando com aqueles que sobreviveram ao bombardeio, que o presenciaram; seus filhos, que talvez ainda se lembrem; seus netos e bisnetos; enfim, todas essas gerações de alguma maneira conectadas através dessa projeção não estão necessariamente de acordo com os termos pelos quais o bombardeio é importante nem com a maneira como o significado daquele bombardeio se conecta com suas experiências atuais. A precipitação radioativa da bomba é física e psicológica.¹⁴⁴

Na elaboração de *Hiroshima Projection* (Fig. 1), Krzysztof Wodiczko enfrentou dificuldade comum a todos os artistas que, no desenvolvimento de suas ações / projetos / intervenções, necessitam relacionar-se com comunidades que desconhecem: como penetrar esses universos que lhes são estranhos e ao mesmo tempo granjear a confiança desse “outro” com o qual vai estabelecer relações em torno do projeto de arte, sem o que os projetos de arte desse tipo em geral se tornam absolutamente inviáveis. No caso específico de Hiroshima, Wodiczko precisou enfrentar ainda outra relutância da “comunidade” dos sobreviventes, o que se configurou como complicador em nada ordinário: “foi um desafio superar um silêncio imposto pela própria comunidade”.¹⁴⁵

Para romper esse silêncio autoimposto pelos remanescentes da tragédia de Hiroshima e por seus descendentes, Wodiczko procedeu a cautelosa aproximação por intermédio de associações de sobreviventes, de maneira a instaurar relação de confiança que os estimulasse a relatar suas histórias de vida. Também nesse ponto de desenvolvimento de *Hiroshima Projection*, Krzysztof Wodiczko teve que superar as recorrentes interrupções causadas pelas lágrimas dos participantes, que afluíam

tão logo começavam os relatos, tamanha a dor provocada pelas lembranças dos traumas de mais de 50 anos.

Certamente, porém, essas não foram as únicas situações delicadas enfrentadas pelo artista polonês em seu projeto em Hiroshima, assim como em outros que vem realizando em articulação com diferentes comunidades. Algumas dessas situações, que se apresentam sob a forma de riscos, exigem manejo e atenção especiais por parte dos artistas. A historiadora da arte norte-americana Patricia C. Phillips lembra que “os artistas são criticados com frequência por penetrar a comunidade e, inconsciente ou deliberadamente, usar um grupo de pessoas para executar um projeto”;¹⁴⁶ a isso podemos acrescentar a crítica de Grant Kester, historiador da arte e professor da Universidade da Califórnia em San Diego, ao questionar “a retórica dos artistas comunitários que se posicionam como veículo para uma expressividade não mediada da parte de uma comunidade”, o que pode acarretar “abusiva apropriação da comunidade para a consolidação e a promoção da agenda pessoal do artista”.¹⁴⁷

Mesmo quando consegue superar essa noção de exploração que parece permear essas relações, outra dificuldade se impõe ao artista: aquilo que o crítico inglês Stephen Wright, entre outros, identifica como a pretensão messiânica, explícita ou dissimulada, que estaria presente em parte dos projetos de arte desenvolvidos com as comunidades, lembrando que essas práticas precisam estar fundadas no “interesse mútuo, estabelecido em ganhos recíprocos”.¹⁴⁸

Além desses riscos, partilhados por todos os artistas que se aproximam de comunidades com a intenção de arte, Krzysztof Wodiczko acaba exposto ainda a outras formas de risco, uma vez que seus projetos envolvem memória e traumas, como no caso de *Hiroshima Projection* e *Tijuana Projection*, por implicar comunidades violentamente marcadas pela dor, tanto no plano individual como no coletivo. E o artista explica

como procura se acautelar para que não sofra, ele mesmo, um processo de transferência e absorção dessa dor à qual acaba exposto:

Eu preciso fazer esboços; eu preciso da certeza de que o corpo do orador caberá corretamente na estrutura do monumento [sobre o qual a imagem do orador será projetada], de maneira que eles fiquem integrados. Por outro lado, com o tempo me dei conta de que deveria haver outra razão para que eu ficasse tão ocupado com esses desenhos; na verdade, preciso manter certa distância do que as pessoas falam. De alguma maneira, o processo de fazer esboços serve para manter minha própria sanidade, uma vez que não consigo me aliviar do que ouço. Para qualquer um que ocupe minha posição, esse processo disparará suas próprias experiências e, talvez, traumas. Assim, eu preciso de algo como um anteparo, uma proteção. Para eles [os participantes], esse anteparo é a câmera; para mim, talvez seja o caderno de esboços.¹⁴⁹

128

Tijuana Projection, Tijuana, México (2000-2001)

O projeto *Tijuana Projection* (Fig. 2), desenvolvido por Krzysztof Wodiczko no contexto da mostra inSITE2000 e realizado na cidade de Tijuana, México, em fevereiro de 2001, teve como objetivo gerar condições para, se não a superação, pelo menos o transbordamento da dor enraizada no silêncio das vítimas, que, desestimuladas pela indiferença e insensibilidade da sociedade, recolhem os traumas das violências sofridas aos escaninhos de suas memórias. Mulheres que sofreram incesto, estupro, abusos domésticos; vítimas de constrangimentos nos ambientes de trabalho e em outras esferas de poder – situações tão presentes no cotidiano das periferias do mundo: Tijuana, Cidade do México, Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Joanesburgo, Manilha, Bangkok, Nova Deli, Luanda...

Mulheres que, em fenômeno comum à face contemporânea das economias das corporações transnacionais globalizadas, descentradas, pós-modernas, vêm substituindo a mão de obra masculina nas fileiras das montadoras que, como parasitas, se instalam mundo afora sempre no encaixe de força de trabalho abundante e barata – só na cidade de Tijuana, localizada na fronteira do México com os Estados Unidos, que concentra o maior número de montadoras para exportação e é o maior centro de produção de televisores do mundo, estavam instaladas exatamente 820 *maquiladoras* em fevereiro de 2001.

Para Wodiczko, a ideia de fronteira não se limita aos interesses econômicos de exploração da mão de obra mexicana a poucos quilômetros do maior mercado consumidor do mundo. Segundo o artista polonês, radicado entre Nova York e Boston, o nosso cotidiano é demarcado por diferentes barreiras e fronteiras, tanto no plano social como no político e existencial:

(...) aquelas que se criam ao delimitarem-se as diferenças de classe, as más relações e as “margens” que se enfrentam de forma existencial, internamente, além das que existem na mesma cidade. As realidades distintas em que vivem extratos sociais como o da classe média e média alta em comparação com a classe baixa são dois mundos dentro de uma mesma entidade em que se criam barreiras.¹⁵⁰

129

No desenvolvimento de *Tijuana Projection*, Wodiczko procedeu a uma série de entrevistas, gravadas, regravadas, apresentadas às próprias entrevistadas que, nesse processo dialético de entranhamento e eclosão, “foram capazes de operar com grande confiança em meio aos espectadores durante a projeção, assim como enfrentando equipes de cinema, rádio e televisão, que transmitiam a projeção para a cidade”.¹⁵¹

Visível de diferentes pontos da cidade de Tijuana nas noites chuvosas de 23 e 24 de fevereiro de 2001, a obra de Wodiczko empregou tecnologia avançada desenvolvida pelo artista em suas pesquisas no

MIT, como o recurso de videoprojetores de alta definição e de grande potência, controlados por sistemas que permitiam a alternância entre projeção ao vivo, realizada pela primeira vez pelo artista, e depoimentos pré-gravados. Durante três horas em cada uma das duas noites, mais de 600 pessoas se aglomeraram sob guarda-chuvas na esplanada de entrada do Centro Cultural Tijuana (Cecut) para ver *La Bola* transmutada em cabeça falante.

Nesse cenário da cidade de Tijuana, centrado na forma esférica do Cecut, Wodiczko cedeu vez e voz para seis mulheres mexicanas, vítimas de vários tipos de violência nessa região de fronteira que, distantes da ficção, trouxeram para exposição pública o testemunho de suas histórias de vida, de traumas extraídos de seus percursos privados. De acordo com Wodiczko, permanece a expectativa de que, através do impacto dessas revelações públicas dentro da própria comunidade, do rompimento do silêncio e da exposição da dor, a lógica de impunidade desse círculo vicioso seja desarticulada, para que os familiares dessas mulheres não passem por situações semelhantes: “quizá sea una visión un tanto utópica pero mi intención es que los hijos de estas mujeres no repitan esas historias y que a través de lo que van a ver les motive a no dejar que eso suceda”.¹⁵²

Com *Tijuana Projection*, mais uma vez o artista polonês desenvolvia sua produção de arte em firme fricção com questões políticas, as quais estariam, segundo alguns críticos, distantes do plano e das preocupações estéticas da arte, tendo como outro exemplo o projeto *Homeless Projection* (1986), elaborado em torno do processo de mobilização urbana da cidade de Nova York.¹⁵³

O processo de articulação e conexão comunitárias presente na obra de Wodiczko é consistente com práticas contemporâneas de arte na esfera pública que se desenvolvem em estreita interação com os contextos e suas comunidades, cedendo o espaço central, tradicionalmente reservado ao artista, para que populações

marginalizadas, oprimidas, com pouca ou nenhuma representação nas esferas de poder, tenham acesso a meios que permitam a difusão de suas preocupações, anseios e infortúnios, característicos das situações de desassistência na periferia do mundo.

Ou tal como expressou Krzysztof Wodiczko, cuja infância foi violentamente marcada pelas escabrosidades militares, políticas, sociais e psicológicas que ultrajaram a Europa pelo longo período entre a Segunda Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria, aquela que, mesmo não se concretizando como conflito aberto e direto, deixou profundas cicatrizes em quem viveu cotidianamente sob seu terror:

Existe uma sociedade de pessoas maltratadas que precisa ser assistida em vez de negligenciada. E eu acredito que posso ser um agente que contribua para esse processo de mudança. Houve um tempo em que as pessoas, por ameaça ou medo das consequências políticas, permaneciam em silêncio. Agora elas podem falar sem medo. Elas podem falar em favor de vítimas potenciais, assim como aos perpetradores da violência. O silêncio acabou. Elas encontraram o meio de falar tanto aos vencedores quanto às vítimas.¹⁵⁴

Notas

127 Rogério Sganzerla filmou *O Bandido da Luz Vermelha* em 1968, quando tinha apenas 22 anos de idade. O filme, com 92 minutos de duração, parecia encontrar “o equilíbrio entre o popular e o experimental”, tornando-se um sucesso de público e crítica no Brasil”. Outras informações e análise podem ser encontradas em (<http://lucidez.blog.com/2010/03/03/cine-lucidez-o-bandido-da-luz-vermelha/>).

128 A respeito, ver Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

129 Lamb, Trevor e Bourriau, Janine (eds.). *Colour: Art & Science*. Nova York: Cambridge University Press, 1999 [1995], p.14-15.

130 Sassoon, Donald. *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting*. Londres: Harper Collins Publishers, 2001, p.36.

131 Phillips, Patricia C. Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal* (College Art Association), v. 62, n. 4, inverno de 2003, p.46.

132 Idem, ibidem, p.33.

133 Piper, Adrian. A Lógica do Modernismo. *Poiésis* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, UFF), n. 11, novembro de 2008, p.170.

134 Idem, ibidem, p.172-173.

135 A respeito ver o já citado artigo de Adrian Piper, assim como o trabalho de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

136 Rose, Barbara (ed.). *Art as Art: Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991, p.54.

137 Bishop, Claire. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, v. 44, n. 6, 2006, p.179.

138 Trecho de carta de Gustave Courbet para Francis Wey datada de 1850, publicado por Clark, T.J. On the Social History of Art. In Frascina, Francis e Harrison, Charles (eds.). *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*. Nova York: Harper and Row, 1987, p.249.

139 Phillips, 2003, p.33 e 36.

140 Idem, ibidem, p.36.

141 Idem, ibidem, p.36.

142 Idem, ibidem, p.38.

143 O depoimento do artista aparece no episódio *Power* da série *Art:21 – Art in the Twenty-First Century – Session Three*, produção da PBS, Estados Unidos, 2005.

144 PBS, *Art:21*, 2005.

145 Phillips, 2003, p.38.

146 Idem, ibidem, p.40.

147 Apud Kwon, op. cit., p.139.

148 Wright, Stephen. The Delicate Essence of Artistic Collaboration. *Third Text*, v. 18, n. 6, 2004, p.535.

149 PBS, *Art:21*, 2005.

150 Paredes, Karina. Bola de imágenes. *Frontera*, Tijuana, 22-28 fev. 2001. *La Brújula*, n. 82, p.13.

151 Wodiczko, Krzysztof. Instruments, Projections, Monuments. *AA Files*, n. 43, inverno de 2001, p.48.

152 Paredes, 2001, p.13.

153 O projeto de Wodiczko para a cidade de Nova York, assim como suas complexidades e implicações, foi examinado em análise aprofundada de Rosalyn Deutsche no ensaio

Homeless Projection and the Site of Urban 'Revitalization'. In *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p.3-48.

154 Phillips, 2003, p.37.

Sobre o autor

Luiz Sérgio de Oliveira – Artista, doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pela UFRJ, mestre em Arte pela Universidade de Nova York, EUA, professor-associado do Departamento de Arte e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF.

HORTA VERTICAL COMO DISPOSITIVO RELACIONAL

José Luiz Kinceler

Universidade do Estado de Santa Catarina

134

Considerando que cada período histórico gera seu próprio paradigma estético no enfrentamento com mundos de vida marcados por formas de representação múltiplas, atualmente provocar acontecimentos que produzam devires complexos na subjetividade individual e coletiva é de urgência vital para formas de arte que não estejam dispostas a se inserir neste panorama efêmero e líquido que nossa modernidade não tem nem mais como abarcar.¹⁵⁵ Por outro lado, se reconhecemos que a arte atual transita entre a desconstrução e novas formas de traduzir esta realidade, como fazer de nossa existência uma forma de arte? Que tipo de técnica, aqui entendida por processo criativo, pode produzir sentido para um cotidiano que necessita ser reinventado ecosoficamente? É possível ainda hoje fazer de nossa existência uma forma de arte? Caso possível, que táticas e processos criativos tramar?

135

Frente a estas perguntas nos vem novamente a indagação feita por Nietzsche já no século XIX: Como a arte pode reinventar a vida e produzir sentido à existência? Questionando em seu tempo que a razão não era a única forma de se representar um mundo que acreditava piamente na ideia de progresso, o filósofo alertava que: “como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de

nós mesmos um tal fenômeno”.¹⁵⁶ Em nossa modernidade onde tudo se transforma em mercadoria, até mesmo as relações, será possível levar a existência apenas a articulando como fenômeno estético? Ou teríamos que atuar esteticamente de forma complexa? Esta inquietação fundou uma série de articulações pelas quais a proposta *Horta vertical* vem adquirindo sua forma.

À medida que cada contexto cultural amplia a visão de si mesmo, o processo criativo ativa atos contínuos de desconstrução daquilo que tem pretensão de se instalar na realidade como verdade naturalizada. Novas formas em arte passam a jogar com complexidades que em última instância vão refletir como o propositor experimenta a construção da sua própria realidade. Para não cair na fluidez de uma modernidade que dissolve relações entre os sujeitos, experimentar em arte hoje é se lançar em abismos, interstícios pulsantes da realidade, articulando durante a queda o processo criativo. Significa tecer o próprio paraquedas a partir do conhecimento que dispomos da própria arte e de como desejamos praticar este mundo, em consonância com as experiências que em nosso percurso vamos construindo na vida. É estar disposto a correr riscos, pela sempre tensionada e frágil corda do desejo a materializar de forma sensível o que ainda está no campo do irrepresentável, o Real, aquilo que desconhecemos de nós mesmos, do outro ou daquilo que tenta se esconder entre as várias esferas da realidade. Ou seja, se em cada época o Real se materializou de forma específica em função de como o simbólico é afetado por nosso imaginário, com este processo acelerado e contínuo de pasteurização do coletivo e espetacularização da cultura,¹⁵⁷ saberes construídos como experiência de risco não encontram mais tempo nem espaço para serem praticados, e vão a cada dia sendo minimizados. Em seu lugar assistimos à disseminação avassaladora pela mídia de uma forma de subjetividade criativa homogeneizada que leva o imaginário do indivíduo a ser formatado segundo a lógica de uma sociedade baseada no controle.

Para atuarmos fora da zona de conforto na qual conscientemente somos seduzidos a permanecer por esta sociedade, a técnica criativa a ser empregada hoje exige processos que produzam “acontecimentos”, devires. Reconhecendo que o vir a ser ocorre quando uma imagem mental é produzida por experiências vitais que tocam o Real, o jogo representacional da arte contemporânea vai buscar outras formas para rearticular as complexas relações entre o propositor, a proposta e um público que necessita ser reinventado e envolvido no *acontecimento*.

Neste sentido, o propositor ao atuar como um mediador estabelece e cria novos vínculos com outras formas de representação: política, ciência, religião, educação, etc.... Guattari nos indica que o “novo paradigma estético processual trabalha com os paradigmas científicos e éticos e é por eles trabalhados”.¹⁵⁸ Nesta nova condição o artista supera limites deterministas passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados *a priori*. Ou seja, em seu processo criativo o propositor, agora mediador, assume outros papéis para o jogo representacional em arte. O professor de teoria e crítica da Arte da Universidade de Castilla La Mancha, José Luiz Brea, nos alerta a respeito destas novas formas em arte:

Por três vias diferentes as novas práticas artísticas estão assumindo esta responsabilidade. Em primeiro lugar, pela via da narração. A utilização da imagem-técnica e a imagem-movimento, em sua capacidade para expandir-se num tempo-interno de relato, multiplica as possibilidades da geração de narrativas. Em segundo lugar, pela via da geração de acontecimentos, eventos, pela produção de situações. Mais além da ideia de performance – e por suposto muito mais além da de instalação – o artista atual trabalha na geração de contextos de encontro direto, na produção específica de microssituações de socialização. A terceira via é uma variante desta segunda: quando essa produção de espaços de conversação, de sociabilização da experiência, não se produz no espaço físico, senão no virtual, mediante a geração de uma mediação. O

artista como produtor é: a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e sociabilização de experiência; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública.¹⁵⁹

Transbordando seus limites e invadindo a cultura de uma maneira ampla, as propostas em arte a partir dos anos 90 se afirmam no fluxo entre o estético e o político. Em consequência tornam-se híbridos referenciais e vivenciais capazes de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Com isto, a representação em arte moderna que mantinha o artista como centro do processo criativo, sendo a obra fundada em princípios formalistas que induziam o público a uma contemplação fechada dentro do cubo branco, como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é traduzida na arte contemporânea pela relação complexa e interativa entre essas partes, através da qual podem ser agenciadas estratégias criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras no sentido de propor novas formas de fazer este mundo ser experienciado perante uma radical transformação de como a subjetividade pode ser construída complexamente.

Como vivenciado por vários artistas e coletivos de arte, o trabalho direto a partir de um referente em vez da apropriação dos signos da cultura exige a desaceleração do tempo. O propositos ao invadir campos representacionais em busca dos referentes que necessita e desconhece, se vê obrigado, mesmo que somente em nome de seu processo criativo, a conviver com alguém que pensa diferente. Neste processo de alteridade sua liberdade criativa se amplia provocando uma série de descontinuidades criativas no cotidiano, capazes de ensaiar formas modélicas para a realidade. Modelos temporários que transitam entre a ficção e a transformação da realidade possível.

Para entender a noção de descontinuidade em arte devemos considerar o fato de que recebemos uma cultura em movimento, que cabe a nós, em nossa presente condição vivenciar, e, deste espaço-tempo articular conjuntamente a nossos desejos e percepções outras possibilidades de habitar este mundo que agora nos toca praticar. Em definitivo, dar forma a outro imaginário a partir de práticas artísticas complexas. Refletindo com Mitxelena e Imaz (revista *Zehar*):

Devemos assumir por isto que a obra de arte pode ser algo que surge em qualquer parte e por meio de qualquer coisa. Sua qualidade artística não radica no procedimento utilizado, senão em sua particular forma de incidir em nossa maneira de conceber o mundo e de nos relacionarmos com ele. Esta incidência se poderia medir em sua capacidade para estabelecer uma descontinuidade na percepção, inevitavelmente condicionada pelo que culturalmente entendemos como realidade.¹⁶⁰

Para materializar uma descontinuidade, antes de tudo, o propositos deve estar sintonizado com a cultura na qual está inserido, seu plano simbólico, sua herança cultural. Saliento que somente estar informado não é garantia para que o processo criativo possa catalisar as necessidades de representação sentidas por modos de fazer arte hoje, pois ao herdar e usar estruturas de linguagens reificadas em códigos alienantes já assimilados pelas instituições, o propositos pode cair vítima do espetacular da imagem em detrimento de materializar propostas que estejam em sintonia com necessidades de representação condizentes ao nosso tempo. Necessidades a serem cuidadas no microsocial, e que envolvem a desconstrução de todo tipo de relações.

Hoje, vivemos numa sociedade na qual a informação brota por todos os lugares. Entretanto, estar informado requer um tempo deslocado de vida que na maioria das vezes não é traduzido em conhecimento sensível, em produção de subjetividades complexas. Alimenta-se de um simbólico já filtrado enquanto o real pode deixar

de ser saboreado. Ou seja, uma descontinuidade está fundada em experiências de vida que materializam novas relações no mundo. Uma imagem nasce. Retira algo do Real. “Algo que nos toca, nos passa”, nos dirá Larrossa Bondia.¹⁶¹ Esta seria a primeira condição para estar num estado de arte. Uma descontinuidade em arte consegue materializar um complemento imaginário capaz de gerar uma forma diferente de praticar o cotidiano. Quando materializada a partir das relações com o outro, num plano mais crítico e participativo, gera vivências capazes de promover contaminação.¹⁶² Ou seja, uma descontinuidade altera, manipula e cria novos significantes. É um processo no qual o público tem a condição de ver refletido questionamentos, incertezas e diferenças de toda ordem o qual provoca novos modos de fazer este mundo ser experienciado com outra intensidade. Quando acontece uma descontinuidade, alterações se processam na forma como o sujeito se compreende a si mesmo neste mundo. Produção de subjetividade nos dirá Guattari, devires nos dirá Deleuze.

140

Analisando de forma complexa o jogo representacional da arte a partir de coletivos de artistas que realizam práticas artísticas pós-disciplinárias, Reinaldo Laddaga nos mostra diferenças que situam o campo da arte contemporânea em um novo patamar.¹⁶³ Neste jogo, o papel do propositor, da proposta artística e do participante acontece em contextos específicos por períodos de atuação prolongados gerando descontinuidades locais que têm a potência de alterar a realidade imediata. Neste sentido o propositor, agora mediador de narrativas contextuais de reconhecimento mútuo, costura relações com outros campos representacionais compartilhando responsabilidades científicas, éticas e estéticas com o outro. Agora a proposta artística ao praticar a realidade como uma ficção modélica de mundos possíveis, leva o participante a gerar representatividade a seu contexto. Empoderamento. Passando a atuar de forma complexa estas formas emergentes de arte viabilizam interações, reflexões e principalmente ensaiam modos de vida mais dignos de serem vivenciados junto à esfera

pública. Laddaga nos indica que o presente das artes está marcado pela proliferação de um certo tipo de projetos que visam, segundo este autor:

(...) iniciar ou intensificar processos abertos de conversação (de improvisação) que envolvam não artistas durante um largo período de tempos, em espaços definidos, onde a produção estética se associe ao surgimento de organizações destinadas a modificar o estado das coisas em um ou outro espaço, e que apontem a constituição de “formas artificiais de vida social”, modos experimentais de coexistência.¹⁶⁴

Projetos como “Park Ficción”, mediados por Chistoph Shaefer e Cathy Skene, “The Land”, laboratório de práticas colaborativas formulado por Rikrit Tiravanija, “Quietude da Terra”, de Francis Morin, “Musée Precarie Albinet”, agenciado por Thomas Hirschorn, “A fé move montanhas”, de Francis Alys, “Kissarama”, de Asier Perez Gonzalez, “La comuna”, de Peter Watkins, “Coletivo AVL-Vile”, o Coletivo Superflex, atuam na fronteira da arte como reinvenção do cotidiano. Criam zonas dialógicas de atuação temporárias, sabem que por meio deste espaço mágico definido como Arte a realidade pode ser modelizada, formatando o que Laddaga pontua como um novo paradigma para processos de arte colaborativa, a de instaurarem novas *ecologias culturais*.¹⁶⁵

141

Considerando com Laddaga que “uma emergência é a ocasião de uma aprendizagem”,¹⁶⁶ estes processos são entendidos como experiências de arte colaborativa que se moldam na medida em que as situações e os desejos vão se apresentando. Devido à complexidade dos acontecimentos, estas propostas se realizam em tempo real. Isto significa compreender suas construções como um “lugar praticado”¹⁶⁷ que se configura como verdadeira plataforma de saberes e desejos compartilhados.

Reconhecendo que a arte de cunho colaborativo, aquela que para acontecer depende da participação do outro, atravessa hoje um grau de transparência inclusiva dentro da própria instituição arte e que, no entanto, está marcada por proposições que necessitam ser vivenciadas por períodos de tempo mais abrangentes, em que o mais importante são as discontinuidades que podem gerar, a proposta da *Horta vertical* lança mão da noção de dispositivo relacional que tem como linhas de força o afeto, a convivência e a troca de saberes durante seu ensino, confecção e manutenção de conjuntos de módulos de hortas a serem instaladas nas residências da comunidade do Morro do Palácio em Niterói/RJ. Vários são os conhecimentos e enunciados que uma horta vertical absorve e repassa para que tenha sentido enquanto dispositivo relacional no momento em que é construída: precisa ser projetada visando ao aproveitamento de pequenos espaços; requer a assimilação da tecnologia do ferro-cimento artesanal empregada em sua confecção, o que permite estar integrada à experiência pautada na tática construtiva local do pouco e sempre; fazer uso do saber popular que implica virar um pneu pelo avesso, técnica empregada no Nordeste brasileiro para a confecção de bacias caseiras; a necessidade de preparar o adubo a partir dos resíduos domésticos, que invariavelmente acabariam poluindo o meio ambiente; o reaproveitamento e redistribuição inteligente da água em função da própria gravidade; a preparação de mudas e os cuidados para com o crescimento das plantas. Todas essas atapas de aprendizados e trocas são linhas de força que, ao gerar visibilidades específicas, produzem processos de subjetivação em que outras imagens mentais desaceleram e provocam relações mais ecosóficadas no cotidiano.

A *Horta vertical* é o referente inicial, o gatilho propulsor para que outros desejos afluam. Como dispositivo o processo criativo das hortas verticais está aberto a outras estratégias e táticas criativas que levem o desejo dos outros a novas paisagens e deslizamentos criativos. Ou seja, entender a *Horta vertical* como um dispositivo, significa estar aberto a diluir o que é tão caro ao sistema da arte, o princípio da autoria. Neste

sentido cada participante está tendo a liberdade de materializar outros desejos em relação ao que esta plataforma de saberes compartilhados poderá projetar sobre sua subjetividade. Está aberta inclusive a não acontecer, pois afinal depende do desejo do outro em querer jogar.

A técnica, entendida como processo criativo, passa então a ser eminentemente pautada no afeto. Está baseada no encontro e na troca de saberes a partir da materialização do desejo individual que as hortas verticais, e toda tecnologia envolvida no processo, conseguem projetar sobre o imaginário dos participantes. Por outro lado esta proposta tem a pretensão de gerar um espaço-tempo inserido na realidade capaz de causar uma desestabilização no jogo representacional. Neste jogo, o papel do propositor, da proposta artística e do participante acontece num contexto específico, a comunidade do Morro do Palácio em Niterói/RJ por um período relativamente prolongado de atuação e tem a pretensão de gerar discontinuidades locais visando alterar a realidade imediata.¹⁶⁸ Neste sentido a confecção artesanal de tampas de caixa d'água em ferro-cimento surge como um deslizamento e necessidade vital para o Outro. Fazê-las com os parâmetros apontados acima, a partir de uma forma complexa, significa tocar o real através de um referente que é significativo para toda a comunidade. A luta contra a dengue. A discontinuidade acontece não por estar pintada ou desenhada de forma colaborativa, mas sim porque no seu fazer a produção de subjetividade está ocorrendo a partir de parâmetros que envolvem experimentação nas relações e simultaneidade nos afetos desde o campo da arte. Neste processo de materialização de mundos de vida possíveis de serem praticados no aqui e agora, outros desejos se fazem presentes que requerem doação e envolvimento transversais, que por sua vez potencializam o emergir de novos deslizamentos, como a criação de um bloco de bonecos carnavalesco para jovens e crianças envolveu a colaboração de vários interessados. Da música, ensaios, coreografias, dança, confecção de instrumentos em cerâmica e ferro-cimento, a montagem e construção dos bonecos, vários são os saberes que necessitam da desaceleração do tempo para serem efetivamente

vivenciados. Estes deslizamentos surgiram no convívio e fazem com que uma plataforma de desejos ative formas de colaboração nas quais o proponente enlaça e cria novas articulações realizando uma desconstrução de sua própria proposta inicial

Para tentar finalizar, cumpre ressaltar que, se a arte sempre foi um jogo que anula e reinventa suas próprias regras, o proponente, agora mediador de narrativas contextuais de reconhecimento mútuo, compartilha responsabilidades éticas, científicas e estéticas com o outro. Por sua vez a proposta artística ao praticar a realidade como uma ficção modélica de mundos possíveis, leva os participantes a gerar representatividade a um contexto estratificado de conflitos. Ao atuar como potencializador de criatividade compartilhada, estabelece e cria vínculos com outras formas de representação, gerando um fenômeno artístico complexo capaz de potencializar as difíceis relações da arte para com a vida. Para tanto, o proponente engajado neste novo jogo formal deve controlar desde dentro e incorporar novos referentes para exercer plenamente sua criatividade. Passando a atuar de forma complexa esta forma emergente de arte viabiliza interações, reflexões, e principalmente ensaia modos de vida mais dignos de serem vivenciados junto à esfera dinâmica da vida.

Nesta situação supera limites deterministas passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados *a priori*. A Arte hoje se aproxima de acontecimentos e situações inseridos nos mundos de vida cotidiana, disponibilizando ao artista novas possibilidades de atuação na realidade que materializem espaços de vida que gerem participação, reflexão, diálogo e colaboração ativa a partir do convívio em tempo real. Miwon Kwon salienta a importância de se dilatar o tempo da experiência:

Somente essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tornar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis

– para que a sequência de lugares que habitamos durante a nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro.¹⁶⁹

Avançar sobre nossas limitações significa encontrar singularidades. Enfrentar-nos a interstícios mal resolvidos da realidade, fazer de nossa existência uma forma de arte, reinventar relações, ou experienciar este mundo de forma solidária e colaborativa, somente tendo como proteção nossa criatividade, requer uma postura ecosófica no cotidiano, como bem salientou Guattari já em 1989.¹⁷⁰

Notas

155 *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor Ltda, 2000.

156 *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.132

157 *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

158 *Caosmose um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p.136.

159 Disponível em <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/84/quadern04.htm>. Acessado em 25.4.2007.

160 Debemos asumir por ello que la obra de arte puede ser algo que surge en cualquier parte y por medio de cualquier cosa. Su artisticidad no radica en el procedimiento utilizado, sino en su particular modo de incidir en nuestra manera de concebir el mundo y relacionarnos con él. Esa incidencia se podría medir en su capacidad para establecer una discontinuidad en la percepción, inevitablemente condicionada por lo que culturalmente entendemos como realidad. Construir la intermediación - Ser artista. Revista *Zehar* Disponível em <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/42/Zehar42Imazalt.pdf>.

161 *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Disponível em <http://www.miniweb.com.br/atualidade/INFO/textos/saber.htm>.

162 Por contaminação entende-se o conceito definido por Suely Rolnik em que “contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista”. *Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Mauricio Dias & Walter Riedweg*. Posiblemente hablemos de lo mismo, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

163 *Estética da Emergência*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

164 (...) iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estado de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia. Idem, ibidem, p.22.

165 Idem, ibidem, p.9.

166 Idem, ibidem, p.288.

167 Certeau, *A invenção do cotidiano*, op. cit.

168 O projeto foi desenvolvido em um pós-doutorado realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Arte da Universidade Federal Fluminense, tendo como supervisor o prof. dr. Luiz Sérgio de Oliveira, que me incentivou e auxiliou na formatação dessa plataforma de desejos compartilhados.

169 *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

170 *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 2004.

Sobre o autor

146

José Luiz Kinceler – Propositor de táticas criativas complexas, professor de artes visuais do Centro de Artes da UDESC, professor na graduação e no PPPAV (Mestrado em Artes Visuais do CEART/UDESC), doutor em Escultura como Prática e Limites na Facultad de Bellas Artes de la Universidad Del Pais Vasco (1997-2001). Coordena o Grupo de Pesquisa CNPq/UDESC: Arte e Vida nos limites da representação. Desenvolve pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte/UFF junto à comunidade do Morro do Injá, Niterói, RJ.

POESIA DISSEMINADA, POESIA INSEMINADA: ASPECTOS DA CRIAÇÃO POÉTICA NA WEB

Lígia Dabul

Universidade Federal Fluminense

Talvez por permitirem novas possibilidades de expressão e criação, bem como alargamento no volume de contatos, encontramos na arte, na literatura e em muitos outros âmbitos da vida social a adoção dos comportamentos criados com a *web*. A naturalização de uma série de procedimentos de comunicação e formas de conviver na internet parece sempre vir junto e se sobrepor à surpresa diante de inovações que apressadamente nos são apresentadas e incorporadas. A poeta e artista visual Laura Erber, no *site* de relacionamentos Facebook, assim formulou o incômodo – em geral pouco explicitado, provavelmente não muito comum – frente ao extensivo azeitar-se aos modos de interagir que acompanham quase automaticamente o pertencimento a redes desse tipo:

147

Uma idéia arreganhada

Compartilhar

quinta, 25 de fevereiro de 2010 às 12:53

alguém aqui já conseguiu entender a ideia de amizade na qual se baseia o Facebook, digo, a amizade que nos liga dentro destas margens justificadas (ainda sofro da esperança na inclusão do itálico e da quebra de versos)? são muitas, claro, e cada um dá uma inflexão própria, mas me pergunto (ainda sem resposta) por que essa corrente é, em certa medida, aflitiva. tento imaginar a forma dessa amizade arreganhada. circuito tremendamente, assustadoramente vasto e ilimitado. pura monotonia. tédio sem spleen. o que fazer? dar um basta, sentar mão no delete? mas como definir esse filtro? let it be. eu nunca consigo. a vida virtual segue seu estranho curso de agregados. não existiria um certo alívio quando pintam por aqui os velhos e bons melindres, rusgas, coices, versinhos d'escárnio & maldizer, HUMPFIS e PAFS e bloqueios. sinais de vida? salve geral.

Quem acompanha a produção poética feita e veiculada na internet também tem como familiares as consideráveis inovações e transformações que vêm ocorrendo nesse campo já há cerca de 20 anos. Mas, como em tantas outras áreas da vida social, o estudo da poesia e de poetas por meio do que se mostra na *web* é de grande importância, por viabilizar, mais do que acesso a dados, tocar realidades inusitadas, baseadas em elementos originais, com nova natureza, por assim dizer. Além disso, a internet é conformadora de realidades que reverberam e criam acontecimentos para bem além de suas telas, tecnologias, linguagens, hábitos, conduzindo a diversidade de experiências que ainda não processamos com perguntas e aparato conceitual adequados, voltados para a singularidade desses fenômenos. Neste trabalho, apontamos algumas formas por meio das quais poetas e não poetas interagem na internet em função de avaliações e práticas vinculadas à poesia, e apresentamos algumas novas configurações que a criação poética vem assumindo nesse meio.¹⁷¹

Por todos os lados

A observação da produção poética recente na internet propicia visualizar dimensões e acontecimentos relevantes da poesia contemporânea brasileira, incluídos os de muitos dos novos mecanismos de constituição de identidades e de consagração de poetas. Na *web* redes de poetas são formadas e simultaneamente conduzem redes preexistentes, não virtuais, que por sua vez não se mantêm as mesmas depois de visitar esses espaços virtuais, que também já são outros, lidos de outra forma, lidos de muitíssimas maneiras, diferentes, e que mudam muito e com rapidez. Um exemplo é o blogue As Escolhas Afectivas,¹⁷² organizado no Brasil¹⁷³ por Aníbal Cristóbo,¹⁷⁴ em que cada poeta se apresenta e a sua poesia, e indica poetas de suas relações, e estes indicam outros, que indicarão outros, explicitando, deformando, redefinindo mapas de preferências, reverências e identificações entre poetas – o que será comentado, incorporado à vida deles, por diferentes meios, e por toda parte.¹⁷⁵ Blogues de poetas também selecionam e sugerem outros blogues de poetas, seguindo procedimento comum de indicações, geralmente cruzadas, baseadas em franca reciprocidade, junto a blogueiros não poetas.¹⁷⁶ Essas relações e formas de interação tão visíveis entre poetas – em blogues que envolvem tantos poetas, como o As Escolhas Afectivas, em blogues nos quais o autor, o *donos*, interage com leitores, com visitantes, poetas e não poetas, em espaços como o Facebook, no qual poetas interagem com outros poetas – desenrolam-se em boa medida tal como em outras áreas da vida social. Mas podemos nos perguntar sobre as repercussões da criação da *web* para a produção poética – formas de transformação e de constituição de identidades de poeta e de seus mecanismos de criação.

Um dos efeitos de a comunicação na *web* ser feita em considerável medida por meio da escrita¹⁷⁷ é o de dar lugar a muitas e diferentes e novas formas de escrever, poesia entre elas. E, ao lado de uma profusão de meios de divulgação da poesia, assistimos à repetição da consagração dos poetas reconhecidos largamente como tais e já há muito veiculados pelo sistema escolar e editorial, e por críticos, estudiosos e poetas. Em língua portuguesa, escritos de Fernando Pessoa, Carlos Drummond

de Andrade, Clarice Lispector, Cecília Meireles, muitos não autênticos ou em reproduções inexatas, povoam *mails*, blogues, *sites*, notícias e eventos *on line*. Assistimos também, entretanto, a mudanças importantes na escrita e nas formas “leigas” de consagração, menos valorizadas pelos atores sociais e instituições que estudam e zelam pela chamada literatura – como academias, universidades, eventos oficiais, editoras. Com a generalizada intensificação do trânsito de informações da *web* também na poesia, ao lado de poemas e poetas que passaram pelo crivo daqueles sistemas e atores sociais especializados e tradicionalmente qualificados para produzir, reproduzir e inovar cânones, são veiculados e aceitos amplamente os poemas e poetas que, em outros tempos, só teriam lugar junto a relativamente poucos atores sociais, talvez agregados a esses poetas por relações de muita proximidade, de amizade, parentesco, coleguismo, vizinhança.

Mostram-se, afirmam-se e alargam-se, portanto, o chamado público e os produtos “leigos” da literatura. A produção poética, disseminada por todos os lados,¹⁷⁸ aumentou no sentido de tornar-se visível (e talvez tenha aumentado mesmo quantitativamente para além de na sua relevância social) e no de apresentar-se quando quer e colocar-se lado a lado com os poetas tradicionalmente consagrados e com os que hoje são consagrados pelos especialistas. Os mecanismos de delimitação do que seja poesia e de quem seja poeta – como As Escolhas Afectivas – permanecem existindo, como há muito existem e, parece, vão existir, podendo agora estar ao fácil alcance de muitos mais olhos até então não abertos nesses espaços. Mas também são visíveis e convivem, e têm igual facilidade de acesso a uma diversidade grande de listas, agregados, redes de poetas que não são aceitas por aqueles que compõem ou aprovam mecanismos tradicionais e/ou institucionais de hierarquização de poetas e da poesia – eles mesmos, quase sempre, com seus *sites*, comunidades e listas.

Disseminados, inseminados

Decorrência direta da ocupação e criação, por poetas (mas não apenas por eles), de espaços na internet por meio de blogues é a retirada do poema do suporte branco da página, a significativa abertura de possibilidades de uso de cores nas até então pretas letras e a explicitação da existência de um corpo do poema, maleável nos tipos de fontes, em sua nitidez, no tamanho, na justificação, na relação com o fundo, com o fundo que invade o poema em variações e intensidades até pouco tempo desconhecidas. Além disso, o poema solta-se do livro, referência que aparece – embora nem sempre – a sua antiga habitação e que às vezes nem existe, como quando poemas são dados ao conhecimento do público antes ou sem que habitem uma casa de poemas, que pertençam a uma família de poemas, um livro. Na realidade, o poema mudou de endereço.¹⁷⁹

Nos blogues de poetas, os poemas costumam também misturar-se com outros poemas de outros autores, e com recados e notícias da vida pessoal do poeta, com avisos de eventos ligados à poesia – lançamentos, cursos, oficinas, leituras –, com textos de literatura, e por vezes, como no blogue de Ademir Assunção, Espelunca,¹⁸⁰ com crônicas e avaliações contundentes de políticas públicas voltadas para a literatura, entre diferentes assuntos. Em parte considerável dos casos não há mais somente letras no ambiente do poema. Além daquelas variações de tamanho, textura e cor que perpassam diretamente seu corpo, poetas lançam mão de material visual, e não apenas como ilustrações. O blogue Cantar a pele do lontra,¹⁸¹ do poeta Claudio Daniel, apresenta regularmente, em todas as postagens, fotos, normalmente de fotógrafos profissionais ou de trabalhos de artistas plásticos, na sessão “Galeria”. E há poetas que incluem predominantemente em seus blogues suas próprias produções fotográficas ao lado de seus escritos, como o português João Miguel Henriques, no *Quartos escuros*.¹⁸² Ou, ainda, no blogue do Projeto Cultural Literatura no Brasil,¹⁸³ criado em 2004 e agregando diversos escritores, poemas podem ser apresentados junto a fotos de inúmeros eventos e participantes. Tanto poetas como não poetas desfazem a quarta parede do poema, alocando-o junto a

imagens as mais diversas. Talis Andrade, no blogue Poesia e Pintura: Arte Versos,¹⁸⁴ volta-se para a apresentação conjunta de pinturas e poemas, associação comentada por seus leitores.

Em revistas de literatura com vida exclusivamente virtual parece haver especial aproximação dos poetas editores com o que até então não pertencia de maneira tão generalizada ao campo da poesia, mas ao trabalho de artistas visuais. Na *Zunái. Revista de Poesia & Debates*,¹⁸⁵ criada por Claudio Daniel e Rodrigo Souza Leão, com arte produzida pela artista visual e poeta Ana Peluso, na sessão “Poesia” os poemas são chamados de esculturas sonoras. Também nas publicações de poesia que já existiam impressas e agora se replicam na internet, encontramos o apuro visual, e aquele novo corpo e o novo campo semântico, com marcadores também visuais, que passaram a abrigar os poemas. Veja-se, por exemplo, o *Panorama da Palavra*,¹⁸⁶ já no número 69, editado pela poeta Helena Ortiz.

152

Há, ainda, a produção poética que explora a visualidade e a sonoridade como processos que traspassam, incluem-se e determinam a criação por meio da palavra. O poeta e músico Cid Campos marca o impacto já do advento da tecnologia digital para desenvolvimentos da criação poética, associada especialmente à música.¹⁸⁷ Andre Vallias, poeta e artista gráfico, foi dos pioneiros dessa produção visual e sonora no Brasil. Na *Revista Errática*¹⁸⁸ são publicados materiais audiovisuais envolvendo a escrita de diversas maneiras. Por exemplo, o poema “Alegria e dor”,¹⁸⁹ de Armando Freitas Filho, é incluído ainda inédito na *Errática* com tratamento sonoro e visual, proporcionando leitura de poesia muito distinta da que costuma ser feita nos livros do poeta. Já Arnaldo Antunes concebe e faz a “colagem sonora” do poema “Tradição”,¹⁹⁰ que recebe tratamento gráfico e animação de André Vallias. Nesse poema, as possibilidades de apresentação estão submetidas a escolhas feitas pelo leitor-espectador-participante, que as elege e imprime ritmo em mixagens a seu gosto clicando sobre a imagem.

A participação do público leitor/espectador na produção poética virtual é estimulada não apenas pela *abertura*, mas também pela permanente possibilidade de mudança em trabalhos finalizados, como “Tradição”. Já é comum a apresentação de poemas em andamento, ainda por ficar prontos. Lau Siqueira, poeta gaúcho residente em João Pessoa, mantém até hoje os blogues Poesia Sem Pele¹⁹¹ e Poesia Sim.¹⁹² No Poesia Sim expõe, junto com poemas de outros poetas, comentários, notícias de eventos culturais e ilustrações, os chamados “poemas vermelhos”, que são poemas em construção, facilmente reconhecíveis, por conta da cor, no blogue. A escritora Rosana Caiado,¹⁹³ que manteve por alguns anos o blogue Pseudônimos,¹⁹⁴ criou o Complete a Frase, voltado diretamente para a participação dos leitores, convidados a completar frases que ela inicia. De alguma maneira essa apresentação do trabalho não finalizado, com ou sem a participação da escrita do leitor nele, cria acesso à condição do poema usualmente guardada pelo poeta ou exposta a círculo reduzido de poetas de sua relações e amigos. E já esse compartilhar restrito pode tornar-se público, como o Oui! à l’inspiration, da poeta Claudia Roquette-Pinto.¹⁹⁵ Voltando-se diretamente para um conjunto de pessoas – na maioria poetas – com quem pretendia dialogar a respeito de sua produção literária – agora associada a colagens que transpõe para o computador –, envia o mail “meu novo blogue” noticiando o blogue no qual apresentará trabalhos em andamento:

153

meu novo blogue

olá, amigos,

acabei de criar um blogue (oui! à l’inspiration), onde venho postando trechos avulsos (e aleatórios) do meu novo livro, em prosa, ainda em vias de ser escrito – e que, provavelmente, vai se chamar *entre lobo e cão*.

também estou divulgando nele, blogue, o meu trabalho de colagens.

espero que gostem – e, se puderem, me mandem uma opinião...

um grande abraço da

claudia

<http://ouialinspiration.bloguespot.com/>

Sair

Indicamos aqui algumas variações nas formas de produção de identidades de poeta e de critérios de aferição do que é poesia surgidos com a *web*. Apontamos também mudanças no corpo do poema, incluído o desnudamento de seus estados de incompletude. Mais de perto poderíamos encontrar na *web* o poeta misturado, em todos os lugares, interagindo e vagando em velocidades estipuladas em boa medida por inovações tecnológicas e por seus próprios ímpetos de criar sinais de vida.

Na última postagem que fez no Pseudônimos, Rosana Caiado nos dá a dimensão do conjunto de espaços de exposição de trabalhos e de interação criados e/ou ocupados por escritores:

1.3.10

FIM

O Pseudônimos perdeu o sentido há muito tempo, mas só agora veio a coragem de terminar com ele.

Para acompanhar a minha coluna no MSN, clique [aqui](#).

Para Completar a frase, clique [aqui](#).

Para me seguir no Twitter, clique [aqui](#).

Para seguir o Complete no Twitter, clique [aqui](#). Para ser meu amigo no Facebook, clique [aqui](#).

Para me fazer uma pergunta, clique [aqui](#).

Ou, a qualquer momento, mande um email para rosanacaiado@gmail.com

Escrito por Rosana Caiado Ferreira, que detesta despedidas.

Junto com isso, poetas constroem personas mantidas pelo tempo, embora transitando e escrevendo (em) diferentes espaços na rede. Esses

avatares especialíssimos perduram e atuam a partir de seus próprios anseios, algo constituídos no uso das ferramentas que lhes chegam às mãos e ao pensamento, e nas respostas ao contato dos leitores ou espectadores, no caso dos que já mesclam à poesia uma produção sonora e visual para além da existência, evidente e constitutiva, dos aspectos visuais e sonoros de qualquer escrita. Mas já estaríamos, assim, em outro tema, continuando e extrapolando nossa reflexão.

Notas

171 E nos deteremos, como se verá, sobretudo na poesia escrita em português por poetas brasileiros.

172 <http://www.asescolhasafectivas.bloguespot.com/>

173 Há blogues de poetas, organizados como esse, em diversos países da América Latina e na Europa.

174 O poeta Anibal Cristóbo mantém também o blogue Kriller 71 <http://kriller71.blogspot.com/2009/08/lektion-4-por-favor-quien-es-usted.html>

175 Observar que, na conformação dessa rede, identificações e marcadores de prestígio estão vinculados não apenas ao número de indicações que um indivíduo recebe, mas à autoria dessas indicações e à rapidez com que o poeta foi indicado, situando-o mais próximo do centro de poetas em torno do qual a rede foi deflagrada.

176 Érica Peçanha do Nascimento, em *Vozes marginais na literatura* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009), elenca as indicações de sites e blogues que encontrou no blogue do Projeto Cultural Literatura do Brasil [http://www.literaturanobrasil.blogspot.com/de-final-de-2004-ao-final-de-2005-\(295\)](http://www.literaturanobrasil.blogspot.com/de-final-de-2004-ao-final-de-2005-(295)); <http://www.quilombhoje.com.br/>; <http://www.capao.com.br/>; <http://www.enraizados.com.br/>; <http://www.cotaeditorial.cjb.net/>; <http://www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br/>; <http://www.leialivro.com.br/>; <http://www.recantodaspalavras.com.br/autores/sacolinha/>; <http://www.leiabrasil.org.br/>; <http://www.1dasul.blogspot.com/>; <http://www.movimentoliterario.com.br/>; <http://www.ferrez.blgspot.com/>.

177 Aqui já imaginamos não haver separação estrita entre escrita, imagem e sonoridade: a escrita, e por isso o poema, tem corpo e carrega uma sonoridade em todos os casos. Mais adiante incluiremos essa preocupação em nossa análise.

178 Comentamos a existência de poesias e de poéticas ao lado da concentração social de atributos de poeta em entrevista a Thiago Ponce no Algarvaria, <http://algarvaria.bloguespot.com/2006/08/algarvariaes-12-lgia-dabul.html>.

179 Em certa medida, essa individualização do poema e sua soltura acompanham o deslocamento feito por outros materiais escritos no ambiente da rede, afastados

das publicações em que aparecem originalmente, recontextualizando-se e por isso adquirindo novos significados. José Afonso Furtado, em *O papel e o pixel. Do impresso ao digital: continuidades e transformações*. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006, indica o quanto tais unidades agora “livres” na web – como poemas e artigos científicos – consistem em fragmentos do livro, cujo estilçamento acompanharia esse desprejar de suas partes.

180 <http://zonabranca.blog.uol.com.br/>.

181 <http://cantarapeledelontra.blogspot.com/>.

182 <http://www.quartosescuros.bloguespot.com/>.

183 <http://www.literaturanobrasil.blogspot.com/>.

184 Ver por exemplo, nesse blogue, poema de Adélia Prado ao lado de pintura de W. Kandinsky <http://fotolog.terra.com.br/talisandrade:559>.

185 <http://www.revistazunai.com/>.

186 <http://www.panoramadapalavra.com.br/>.

187 Ver Cid Campos “Processos artístico-criativos na evolução tecnológica: música/poesia e outras artes”. In Barbosa, Ana Mae Barbosa e Amaral, Lilian (orgs.). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac/Edições Sesc-SP, 2008.

188 <http://www.erratica.com.br/>.

189 <http://www.erratica.com.br/opus/74/index.html>.

190 <http://www.erratica.com.br/opus/89/index.html>.

191 <http://www.lau-siqueira.bloguespot.com/>.

192 O Poesia Sim, <http://www.poesia-sim-poesia.bloguespot.com/>, é apresentado como “um espaço de criação e breves reflexões sobre o fato sempre desafiador da Poesia e seus processos dentro da Literatura e dos contextos culturais”.

193 No Complete a Frase <http://www.completeafrase.blogger.com.br/>, a escritora registra: “Rosana Caiado Ferreira nasceu no Rio de Janeiro em 1977. É roteirista, colunista do MSN Mulher e está escrevendo um livro.”

194 <http://www.pseudonimos.blogger.com.br/>.

195 Claudia Roquette-Pinto tem diversos livros publicados. Com *Corola* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001) recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia 2002. Publicou recentemente o livro infantil *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009). É também tradutora. O blogue “oui! à l'inspiration” não está mais na rede.

Lígia Dabul – Professora adjunta do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte. Desenvolve a pesquisa “A criação artística como prática social”(CNPq). É também poeta; publicou os livros *Som* (Rio de Janeiro, Editora Bem-Te-Vi, 2005) e *Nave* (São Paulo, Lumme Editora, 2010), e a plaquete *Algo do Gênero* (São Paulo, Arqueria Editorail, 2010).

Sobre a autora

POR UMA TEORIA DO DISPOSITIVO NA ARTE OU DA ARTE COMO TECNOLOGIA

Luiz Cláudio da Costa

Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro

158

Em 1972, Anna Bella Geiger produziu, junto com alunos do MAM-RJ (localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro), uma vivência corporal com a terra em local distante e inabitado à época. Realizado na Barra da Tijuca, o trabalho foi apresentado no Museu carioca na forma de registros em imagens sob o título *Circumambulatio*. No conjunto exposto, a expressão apresentava-se fragmentada em dois atos: as ações, vivenciadas em local exterior ao Museu e em tempo cronologicamente anterior à exibição; a instalação, produzida com os registros fotográficos e fílmicos. A fragmentação da instalação podia também ser percebida na variedade dos suportes utilizados: fotografia, audiovisual, filme superoito, texto, entrevistas. O trabalho mostrava interesse nos problemas simbólicos e arquetípicos vivenciados pelo corpo (a questão do “centro”), mas sua divisão espacial, temporal e material revelava uma expressão disjuntiva à qual se prestava a questão conceitual do enquadramento institucional. A arte estava agora dividida entre o exterior como lugar das ações e o interior como um dos lugares de apresentação.¹⁹⁶

159

Esta forma disjuntiva da expressão artística – as ações em lugares específicos, e a apresentação na forma de registros diversos – é característica da produção conceitual que refletiu as condições

do discurso e da prática de arte. Quando ainda na forma da ação, os trabalhos podiam exibir certa independência do lugar institucional de exposição. No momento em que eram exibidos para o público, eles refletiam a tensão de sua divisão e o enquadramento institucional que determinava sua condição de arte. Na produção, na teoria, bem como no pensamento crítico contemporâneo, a compreensão da importância do condicionamento e enquadramento institucional do que experimentamos como arte tem sido fundamental. É preciso dar novo passo nessa reflexão e compreender que a arte não é apenas uma instituição que enquadra e condiciona, mas também um dispositivo que pode produzir suas próprias desterritorializações, conduzindo os signos e os acontecimentos do mundo atual por lugares e tempos não necessariamente determinados. As disjunções – material espacial, temporal e técnica – de certa produção artística contemporânea revelam um modo particular da movimentação do sentido, um interesse nas possibilidades das transferências de imagens e signos entre ambientes e suportes variados. A arte tornou-se uma tecnologia bastante singular com o potencial de promover deslocamentos na estratificação dos sentidos, produzindo e fazendo circular diferenças nas significações existentes no mundo. A expressão produzida pela obra contemporânea parece tornar-se um resultado, uma síntese desses múltiplos deslocamentos e diferenciações.

Este artigo tem o propósito de pensar esse lugar em que a arte sendo uma instituição, a ela não se reduz. Trata-se, portanto, de pensar a função social da arte como tecnologia produtora de subjetividades, de corpos e modos de vidas que possam expandir as determinações previstas pelas instituições e pelos biopoderes contemporâneos que controlam nossas experiências com o mundo. Ainda que a Teoria Institucional da Arte tenha tido suas origens numa vertente distinta das bases teóricas que fundam as reflexões contemporâneas sobre os dispositivos, o problema de uma instituição fortemente territorializada, materializada em lugares determinados de visibilidade e estabilizada

por modos discursivos que operam subjetiva e produtivamente nos indivíduos e na coletividade pertence à teoria dos dispositivos.¹⁹⁷

Enquanto a questão do dispositivo aparece e se modifica ao longo da trajetória do pensamento do historiador francês Michel Foucault, a Teoria Institucional da Arte surgida entre filósofos norte-americanos tem seus fundamentos teóricos na filosofia analítica. Fortemente movida pelos problemas conceituais que promoviam o retorno das problemáticas de Duchamp mediante as produções do Fluxus e da pop art, a Teoria Institucional da Arte desenvolveu-se a partir de proposição feita por Arthur Danto em *The Artworld*, ensaio publicado em *The Journal of Philosophy* em 1964. Nesse artigo, Danto já enunciava o paradoxo que acompanharia seu pensamento por muito tempo: o que distingue a *Brillo Box* de Andy Warhol para que ela seja considerada arte quando outra caixa, semelhante do ponto de vista material e perceptivo, encontrada nos supermercados, não o seja? A definição do filósofo da arte naquele momento, ainda que rejeitada em seus livros posteriores, foi a seguinte: “Para ver alguma coisa como arte é necessário algo que o olho não pode discernir – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo de arte”.¹⁹⁸

Uma decisão no interior do mundo da arte definiria um objeto como arte. Segundo as argumentações de Danto em “*The Artworld*”, um novo “predicado relevante” para distinguir obras de arte só surge quando um artista determina que assim o seja. Em *Transfiguração do lugar-comum* (1981), entretanto, Danto desvia daquele deslize indesejado emitido em 1964, preferindo defender, então, que o objeto de arte expressa uma ideia. O filósofo volta a seu paradoxo sobre objetos indiscerníveis do ponto de vista material e perceptivo, mas rejeita o argumento que afirma ser suficiente “a declaração” vinda do interior do mundo da arte para definir um objeto como arte. Para Danto, há características, ainda que não do próprio objeto (formais, materiais, estéticas), que permitiriam tal discernimento – os atributos semânticos vinculados aos atos do artista e às ideias que o objeto expressa.¹⁹⁹

Foi George Dickie quem estabeleceu os termos e os caminhos principais da vertente institucional da teoria da arte norte-americana em seu artigo “Defining Art”, publicado em 1969 no *American Philosophical Quarterly*. Seguindo a trilha traçada por Danto em “The Artworld”, Dickie afirma que são certas decisões de artistas ou de outros sujeitos da instituição os fatores responsáveis pela determinação de um objeto como arte. Nas palavras do autor: “Um trabalho de arte no sentido descritivo é (1) artefato (2) sobre o qual uma sociedade ou um subgrupo de uma sociedade conferiu o *status* de candidato para apreciação”.²⁰⁰

Dickie elabora sua teoria institucional com maior desenvoltura no livro *Art and the Aesthetic*, de 1974,²⁰¹ voltando a usar o termo “apreciação”. O filósofo receberá críticas de alguns teóricos, entre os quais Danto, que buscava desenvolver conceitos para definir a obra de arte com independência das noções provenientes da estética. Danto creditou a fórmula de Dickie da “apreciação das qualidades” como demasiadamente condicionada aos aspectos estéticos. Isso não significa dizer que ele rejeite a ideia de que um objeto seja experimentado esteticamente. Ao contrário, apenas afirma que para podermos experimentar algo esteticamente é preciso que saibamos antes se se trata ou não de um objeto de arte, ou seja, é preciso que já se tenha estabelecido a distinção.²⁰² George Dickie incorporou as críticas e insistiu na categoria do trabalho de arte autônomo das ideias provenientes da estética, formulando de modo mais preciso sua teoria da arte como instituição. Em *The art Circle: a theory of Art* (1984),²⁰³ o filósofo definiu então “o trabalho de arte como artefato do tipo criado para ser apresentado ao público de arte”.²⁰⁴

Seria interessante notar que o livro de Peter Bürger *Teoria da vanguarda*, estava sendo publicado na Alemanha no mesmo ano em que *Art and the Aesthetic* era lançado nos Estados Unidos. O autor alemão havia formulado o tema da relação arte e instituição relendo as avaliações de teóricos marxistas, especialmente Lukács e Adorno, sobre as vanguardas. Segundo Peter Bürger, nem Lukács nem Adorno

em suas argumentações sobre as vanguardas – uma negativa, outra positiva – foram capazes de criticar a arte enquanto instituição, pois os dois falaram de dentro da instituição e, portanto, sem distanciamento. Bürger defende o argumento, em consonância com Althusser, de que a categoria “arte como instituição” não teria sido de fato inventada pelos movimentos de vanguarda, mas acrescenta, contudo, que essa categoria só se tornou reconhecida depois que os movimentos de vanguarda criticaram o *status* de autonomia da arte na sociedade burguesa desenvolvida.²⁰⁵

Embora se possa inferir uma inspiração materialista nas definições propostas pela Teoria Institucional da Arte nos Estados Unidos, a base de sua metodologia foi a filosofia analítica, vertente do pensamento contemporâneo que reivindica a ideia de que a filosofia é análise – a análise do significado dos enunciados de linguagem que reduz o sentido ao entendimento dado na proposição como lógica. Historicamente, a filosofia analítica surge na Inglaterra com Bertrand Russell e estava estreitamente relacionada aos desenvolvimentos da lógica formal da matemática moderna. Outra fonte dessa vertente filosófica foi o positivismo lógico do Círculo de Vienna, especialmente a figura de Wittgenstein. O campo da filosofia analítica orientou-se também, por outro lado, para a direção da lógica da linguagem comum. Nesse sentido, a “lógica” na filosofia analítica deve ser entendida em sentido amplo e não apenas como teoria das linguagens formais. Ela engloba os problemas da natureza da proposição bem como da constituição do significado. Desse modo, a lógica deve ser pensada também como uma semântica.

Não obstante, o objeto da filosofia analítica é a linguagem segundo a forma da proposição lógica. A proposição revela um saber que enuncia uma identidade, isto é, um significado já conhecido pela proposição estudada na origem. É verdade que há perspectivas distintas no interior da filosofia analítica. Numa vertente a análise é vista como o procedimento que revela a natureza da linguagem, determinando

a relação entre os signos linguísticos e a realidade, examinando a estrutura da linguagem. Em outra tendência, a análise tem por objetivo produzir esclarecimento filosófico sobre as perplexidades geradas nos diferentes campos da experiência humana.²⁰⁶ Ainda que haja sutilezas e diferenças, a análise proposta pela filosofia analítica tende a uma tautologia dada na e pela proposição lógica que é distinta da frase gramatical. O sentido, para a filosofia analítica, é sempre uma dimensão da designação ou da significação e independe da experiência.

A noção de análise é decomposição que separa um complexo qualquer em suas partes simples constitutivas. Numa acepção moderna, a diferença entre o analítico e o sintético remonta a Kant, que definiu o primeiro grupo de juízos como aqueles que são produzidos independentemente da experiência, ao passo que o juízo sintético constitui-se na e com a experiência. A definição que a filosofia da arte com base analítica e, especialmente, a teoria institucional da arte atribuem ao trabalho de arte não aborda o momento sintético crucial da constituição do sentido no campo da arte, mesmo que a proposição artística seja materialmente analítico-disjuntiva. A oposição entre o analítico e o sintético não pertence ao campo da arte. Mesmo quando o trabalho de arte analisa, ele o faz como dimensão de uma experiência do corpo e da sensação. A sensação – voltada, segundo Gilles Deleuze, por um lado, para o sujeito (o sistema nervoso, o temperamento, o instinto) e, por outro, para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento) – tem um caráter irredutivelmente sintético: toda sensação é “sensação acumulada”, “sensação coagulada”.²⁰⁷

Vários trabalhos da fase originária da produção artística que ficou conhecida como Crítica Institucional constituem espaços disjuntivos, cumulativos, serializados, isto é, procedem por divisões e decomposições que promovem análises do sistema da arte. Certos artistas da crítica institucional de base analítica consideraram a obra uma proposição lógica – artistas vinculados à publicação britânica *Art & Language*, bem como o norte-americano Joseph Kosuth. O trabalho

de arte disjuntivo – decomposto em textos, fotografias, documentos, etc. – não é, porém, simples proposição lógico-analítica, pois o sentido na arte se constitui como síntese, coagulação e acúmulo de sensações e emoções. É verdade que a contribuição reflexiva da vertente analítica é considerável, especialmente a crítica às noções modernas de unicidade formal e material da obra e a inclusão do regime de enunciados verbais na arte. A multiplicidade de suportes, meios e técnicas na produção artística não denota puramente uma análise.

Desde os anos 60, a obra contemporânea tem-se caracterizado por certa disjunção material, seja em sua divisão entre ações e documentações, seja em sua tendência a diferenciar-se e multiplicar-se em diversos meios. Entre 1968 e 1972, Marcel Broodthaers desenvolveu uma ficção sobre o museu através da criação de um departamento das águias com 12 seções. Seu Museum of Modern Art, Eagles Department opera análise paródica da situação curatorial que esvazia o sentido de classificação de toda forma de coleção. Na multiplicidade de meios e materiais que utiliza – fotografias, palavras, textos, projeções, objetos, todos marcados pela insígnia “Fig.” – é impossível encontrar uma lógica para o sentido dessa ordenação. Sob a perspectiva de uma reflexão voltada para o problema da heterogeneidade de todo meio, Rosalind Krauss analisa essa multiplicidade em Broodthaers não como mera dispersão, pois a condição de seu trabalho é a “especificidade diferencial” de todo meio.²⁰⁸ Com efeito, Broodthaers encontra essa especificidade diferencial na ficção, meio expressivo que atravessa várias técnicas e suportes por meio dos quais ele produz seu museu fictício. A ficção não pode fixar-se em uma técnica ou linguagem, ou seja, não tem seu lugar necessariamente na literatura.

A obra de arte contemporânea é, portanto, um modo de expressão singular justamente porque na disjunção promove sínteses e conjugações transversais. Mesmo quando a expressão procede por análise disjuntiva, separando regimes expressivos, distinguindo séries, dividindo a obra em técnicas e meios heterogêneos, a síntese é solicitada no processo da

leitura. Outro trabalho disjuntivo importante desse período de crítica institucional é a instalação sem título que Michael Asher propôs para a exposição *The museum as site*, no Museu do Folclore em Los Angeles. O trabalho de Asher que se desdobrava em uma parte interna, na parede do pátio de entrada do museu, e em outro componente exterior ao museu, num jardim, possuía basicamente três partes: (1) no jardim do museu, Asher recolocou uma placa que havia sido roubada do parque nos arredores com a inscrição “os cães devem estar seguros por correias. Ord. 10309”. (2) No painel da entrada principal do museu, usado para divulgação de eventos, afixou um mapa em que indicou a localização da placa no jardim. Junto a esse mapa, colou um cartaz colorido do filme *The Kentuckian*, estrelado por Burt Lancaster, além de uma fotografia em preto e branco com a mesma cena. (3) Na parte interna do museu, havia uma tela pintada por Thomas Hart Benton e doada pelo próprio Lancaster. Parece que não havia qualquer indicação de que estava ligada aos outros elementos da instalação de Asher. Esse é um trabalho materialmente disjuntivo que analisa as operações da arte como instituição para permitir que o espectador, como bem reconheceu Benjamin Buchloh, “reunisse e sintetizasse os vários elementos de sua instalação”.²⁰⁹

Se a obra de arte contemporânea é extraestética isso não se deve ao fato de ela operar com proposições lógicas autorreferenciais sobre seu próprio sistema, mas antes porque sua estratégia de fronteira separa e conjuga diversos meios, técnicas, materiais, impressões, documentos, ações – enfim, acumula blocos heterogêneos de signos, sensações, imagens. Desse modo, o que ocorre nessas obras é uma articulação entre signos-documentos, imagens-sensações e relações expressivas – um regime ativo na produção de modos de leitura e na constituição de sentidos. A lógica da obra de arte contemporânea é estar na fronteira, estratégia que lhe permite separar, mas também conjugar; distinguir, mas também conectar; repetir para se diferenciar; diferenciar para criar vínculos indeterminados, seja entre dois tempos descontínuos – o da produção e o da recepção –, entre as sensações múltiplas, entre meios

e técnicas, etc. O sentido que a obra de arte constitui produz-se como corpo que sintetiza, acumulando sensações, matérias, impressões, ideias que atravessam estratos, saberes, dimensões, meios, diferenciando-se em cada passagem. A obra em certa produção contemporânea é um composto de ações e documentos, acontecimentos e imagens, afetos e materialidades, percepções e ideias, sentimentos e contextos. Desmaterializado em ações físicas e em imagens, em imagens-documentos e imagens-figuras, o trabalho exposto dialoga com o dispositivo material (galeria, livro, revista, DVD, internet, etc.) e com o contexto social em que aparece. A disjunção não desenvolve um corpo orgânico, pois as partes repetidas circulam e diferenciam-se nos meios diversos em que aparecem, podendo desse modo abrir os sistemas por onde passa. Profanando os dispositivos e sistemas, a obra pode produzir ações e pensamentos ainda não formados.

* * *

A Crítica Institucional da Arte nos Estados Unidos não teve suas bases teóricas na Filosofia Analítica como a Teoria Institucional. Benjamin Buchloh em seu artigo “Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art”, publicado na *Artforum* em 1982, apresenta outras fontes, demonstrando que a leitura de Peter Burger já havia sido digerida.²¹⁰ Burger, em sua revisão das posições da Escola de Frankfurt, considera mais eficaz a noção de alegoria proposta por Walter Benjamin para iluminar certos aspectos do efeito estético dos trabalhos da Vanguarda.²¹¹ No artigo “Procedimentos alegóricos”, Buchloh explora as articulações entre as teorias modernas da montagem/colagem e a noção de alegoria de Walter Benjamin para pensar as construções estéticas no âmbito institucional, isto é, os trabalhos de arte que revelam as condições materiais da instituição como ideologia. O autor percebe que o significado do objeto apropriado é depreciado, como ocorre com a própria mercadoria, sendo outro sentido a ele adicionado como emblema. Analisando *Ready-mades* de Duchamp, trabalhos de Rauschenberg e da pop art, o crítico afirma, em consonância com Peter

Burger, que essa produção falha em “explicar as condições específicas de seu próprio enquadramento e de sua reificação como arte no interior da estrutura institucional do museu, da ideologia do modernismo e da forma de distribuição da mercadoria”.²¹² Em vista dessa restrição, Buchloh privilegia os trabalhos contemporâneos de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Dan Graham, Hans Haacke e Lawrence Weiner, em cujas propostas percebe “tanto o indício de uma revisão do contexto que define o signo da imagem quanto uma análise dos princípios de estruturação do próprio signo”.²¹³

Dois anos antes da publicação de “Allegorical procedures”, em 1980, Douglas Crimp já havia apresentado em seu artigo “On the museum’s ruins”, publicado na *October*, outras bases conceituais, não analíticas, para pensar a relação entre arte e instituição.²¹⁴ A revista *October* foi fundada em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michaelson para fazer frente à ortodoxia conceitual da hegemônica *Artforum*. A nova publicação desejava incorporar conceitos vindos da teoria pós-moderna francesa, especialmente de Foucault e Derrida. Desse modo, a crítica institucional seria, no artigo de Crimp, objeto de uma interessante releitura. O crítico desenvolve uma análise do museu como pertencendo à instituição arte através de uma metodologia inspirada em *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault: “A arqueologia de Foucault pressupõe a substituição das unidades do pensamento historicista tais como tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação”.²¹⁵

Foucault analisou o hospício, a clínica e a prisão como instituições modernas de confinamento e a loucura, a doença, a criminalidade como as respectivas estruturas discursivas. Com base na análise arqueológica, a proposta de Crimp era investigar uma “instituição similar de confinamento”, o museu, e a história da arte como o saber disciplinar que lhe correspondia: “Elas são a precondição do discurso que conhecemos como arte moderna.”²¹⁶ Como se pode deduzir, a apropriação dos

conceitos de Michel Foucault operada por Crimp reduziu o problema da instituição Arte às formas espaciais e discursivas do saber, ou seja, do arquivo moderno da arte. Além de ter sido arquivista, voltando seus estudos para uma arqueologia do saber, Foucault produziu várias pesquisas genealógicas sobre o poder, sendo *Vigiar e punir* uma das mais citadas. Contudo o que interessa ao crítico norte-americano em seu artigo “On the museum’s ruins” é compreender o lugar de confinamento que dá visibilidade às produções artísticas, organizando-as de modo homogêneo no espaço expositivo e no discurso da história da arte. Dito de outro modo, Crimp restringe a arte ao território da instituição, às formações discursivas do arquivo moderno da arte, seus regimes de visibilidade e de expressão. A arte, contudo, ultrapassa seu território, o que as diversas tendências da arte pós-minimalista, contextual e *in situ* têm mostrado. Isso porque a arte é antes um dispositivo e não mera instituição. Enquanto instituição, ela é territorializante; enquanto dispositivo, a arte é também tecnologia de desterritorialização, uma técnica expressiva de produção de sentido e de subjetivação.

No artigo intitulado “O que é o dispositivo”, Gilles Deleuze²¹⁷ esclarece que, segundo Foucault, o dispositivo tem quatro dimensões. Primeiro, o regime de visibilidade não é só pintura, mas arquitetura: o “dispositivo prisão” é a máquina óptica que permite ver sem ser visto. O regime de enunciação define um campo expressivo-discursivo, como os enunciados sobre a delinquência produzidos pelo direito penal. Em terceiro lugar, o dispositivo comporta as forças que dimensionam o poder e, por fim, admite processos de subjetivação que dizem respeito a grupos ou pessoas. A subjetivação, sugere Deleuze, não é saber nem um poder, mas processo que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos. Deve-se lembrar, a favor de Crimp, que à época em que escrevia e publicava “On the museum’s ruins”, as questões de Foucault sobre a subjetivação ainda eram muito novas e pouco conhecidas entre os estudiosos norte-americanos. A primeira palestra que Foucault proferiu nos Estados Unidos sobre essa questão, “Verdade

e subjetividade (Howison Lectures)” foi na Universidade da Califórnia, em Berkeley, em 1980, ano da publicação do artigo de Crimp.

Na palestra em Berkeley, Foucault insinua o novo campo em que sua pesquisa deverá engajar-se: a genealogia do sujeito moderno. O historiador argumenta que, para esse estudo, “temos de levar em conta não apenas as técnicas de dominação, mas também as técnicas do eu”.²¹⁸ Foucault parece abrir-se à ideia de que a subjetivação do tipo disciplinar e coercitivo permite resistências por processos de transformações em que “o indivíduo age sobre si próprio”. “É sempre um difícil e versátil equilíbrio de complementaridade e conflito entre técnicas que asseguram a coerção e processos por meio dos quais o eu é construído e modificado por si próprio”.²¹⁹

O privilégio dado ao lugar não leva Crimp a uma investigação dos processos de subjetivação através dos quais internalizamos e modificamos as ordens, noções e percepções do dispositivo da Arte. Compreendemos apenas a homogeneização como função do “lugar”: o museu ordena o heterogêneo da produção em arte. Ao mesmo tempo em que dá visibilidade, disciplina essa mesma visibilidade, homogeneizando aquilo que dá a ver. Nas palavras de Crimp:

E a história da museologia é a história das diversas tentativas de negar a heterogeneidade do museu, de reduzi-lo a um sistema ou a uma sequência homogêneos. A fé na possibilidade de ordenar o 'bric-a-brac' do museu (...) persiste ainda hoje.²²⁰

Como discurso de saber vinculado a estratégias de poder, a história da arte, segundo Crimp tecida a partir do museu, forjou noções como sujeito criador, gênero, obra, originalidade e autenticidade que a tecnologia de reprodução da arte pós-moderna vai dispensar. Crimp não localiza na subjetivação, entretanto, a possibilidade de resistência a essas formas do saber institucional da arte.

Quanto a reflexões no interior da crítica institucional quem mais chegou perto dessa proposição foi Andrea Fraser em “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, publicado na *Artforum* em 2005. Nesse artigo a artista faz uma reavaliação da concepção de crítica institucional no momento em que essa vertente do pensamento e da prática em artes canonizou-se e recebe censuras de ter ficado obsoleta. De acordo com Fraser a prática da crítica institucional é definida por seu objeto aparente, “a instituição”, entendida primordialmente em referência a lugares estabelecidos e organizados para a apresentação da arte. A artista enxerga uma transformação de concepção que começaria a emergir em 1969, o que levaria a crítica institucional a compreender a arte como dimensão mais ampla no interior do campo social. Fraser cita textualmente o trabalho de Michael Asher, *Installation Münster (Caravan)* e argumenta que, para Asher, a institucionalização da arte não depende apenas de sua localização dentro dos limites físicos de um enquadramento institucional, mas de enquadres “conceituais e perceptivos”. A instituição arte não é só institucionalizada em organizações como museus e objetos de arte, ela é “também internalizada e incorporada nas pessoas”.²²¹

Para um entendimento da arte como “dispositivo” no sentido pensado por Foucault seria necessário incluir esta outra dimensão fundamental, a subjetividade. A obra de arte como tecnologia produtiva (sintética) e não apenas como proposição analítica é a possibilidade de firmar resistência às determinações sociais que hoje circulam velozmente e identificam os sujeitos para os quais transfere signos e comportamentos determinados, enfim, os modos de ver e de viver desejados pelas sociedades globalizadas. O arquivo digital contemporâneo – a formação de saber e as estratégias de controle dos indivíduos e da coletividade – modificou-se e a instituição arte é mais móvel do que jamais foi desde a invenção dos museus no final do século XVIII e início do século XIX. Ela é um produto da economia globalizada, e seus lugares próprios de exposição e produção de discurso já não se limitam aos museus, pois incluem também os centros

culturais sustentados por grandes bancos e empresas internacionais. A multiplicação dos mecanismos tecnológicos de reprodução da era digital permite transferências velozes de imagens que aceleram as determinações e as escolhas dessa nova Instituição Arte. Pode-se dizer que atualmente a velocidade que permite o capital ser transferido de um lugar a outro da terra é a mesma que produz os desejos e as percepções dos indivíduos e das coletividades das cidades internacionalizadas. Trata-se, portanto, de saber como a quarta dimensão do dispositivo, desenvolvida na última fase do trabalho de Foucault, a subjetividade, é fundamental na arte hoje.

O tema da subjetividade é tratado por Foucault nos três livros da *História da sexualidade* e em diversos *Ditos e escritos*, mas principalmente, no vol. V da edição brasileira. Sua pesquisa volta-se, nessas publicações, para o que ele chamou de “tecnologias do eu”. Seu ponto de partida é a ideia de que as técnicas de dominação que ele havia estudado não são as únicas formas de governabilidade, mas apenas algumas das formas possíveis de governar pessoas nas sociedades. O governo de si inclui outras técnicas: o autoexame, o exame de consciência e a confissão. Em *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, a “relação de si consigo” como um autogovernar-se dos gregos torna-se dimensão irredutível às relações de poder e às relações de saber. A grande mudança de perspectiva se dá nesse segundo volume da *História da Sexualidade* posto que se trata de estudar “de que maneira o indivíduo moderno podia fazer experiência dele mesmo enquanto sujeito de uma ‘sexualidade’”.²²² Os modos de subjetivação se desenvolvem e se transformam na história no interior das formas de saber e das práticas de poder, mas as práticas de si são descontínuas historicamente, e seu potencial de resistência advém desse fato, pois ainda que recuperadas pelas relações do saber/poder, elas se transformam e escapam continuamente. Como afirma Deleuze, “a relação consigo não para de renascer, em outros lugares e em outras formas”.²²³

Assim os processos de subjetivação poderiam ser pensados de duas maneiras: (1) a subjetivação como tecnologia de determinação dos corpos e da subjetividade individual e coletiva – dos afetos, da percepção, das ações, do pensamento –, estratégia para disciplinar e controlar os desejos e a vida segundo as necessidades dos poderes; e (2) a subjetivação como uma tecnologia de produção e deslocamento dos afetos, visando aos espaços habitados por alteridades ainda informes, cuja estratégia é a resistência produtora de modos de vida não determinados. Se considerarmos que a obra de arte pratica sua experiência de pensamento através de sínteses de sensações, mesmo quando se divide analiticamente em partes que se desdobram no interior de séries e modos de apresentação – como no caso dos trabalhos de Broadthaers, Asher e Anna Bella Geiger aqui citados – podemos considerar a arte tecnologia de subjetivação que participa dos deslocamentos de sentido e da transformação nos modos de pensar e viver. Considerada, portanto, para além de seu lugar institucional, a arte pode promover práticas de si não normatizadas e deslocar camadas de sentidos determinados pelas diversas instituições do mundo contemporâneo.

Rejeitar a autonomia da arte e o formalismo estético das práticas artísticas modernas não significa negar à obra de arte seu lugar singular na produção de sentido. A mudança se dá na compreensão da obra como pura materialidade sensível, noção moderna da arte. Na concepção contemporânea, o trabalho é pensado como signo. A materialidade é também signo e não pura forma. Sobretudo, o signo artístico não é mera proposição analítica, nem o predicado de arte mera decisão institucional. Ainda que fraturado em vários meios e suportes, o signo de arte produz sínteses nessa disjunção. Esta é sua forma de pensar: a experiência da tensão entre a ação do corpo que se fragmenta nos diferentes contextos e o pensamento que sintetiza o fragmentado no tempo e na imagem. Esse é processo que pode ser percebido pela importância das séries nos trabalhos de vários artistas desde os anos 70. A compreensão das condições institucionais que atribuem o

predicado de arte a um objeto não diz tudo sobre o ato de sentido na arte. Não basta voltar-se tautologicamente para a explicitação dessa predicação. Arthur Danto compreendeu a circularidade presente na teoria institucional e por isso recusou-se a definir a obra de arte segundo as decisões operadas no interior do enquadramento institucional. De acordo com seu ponto de vista, a obra de arte se distingue de um objeto semelhante – a *Brillo Box* de Warhol comparada a uma caixa idêntica na prateleira do supermercado – pela ideia que expressa, por seu ato singular de constituição de sentido no mundo. A ideia, sugere Danto, não está na obra materialmente, mas naquele que a interpreta, o que significa afirmar que o pensamento ocorre na relação com a obra.

O sentido, seguindo a acepção de Gilles Deleuze em seu livro *A lógica do sentido*,²²⁴ é relação: o acontecimento que se produz na fronteira entre a expressão e o estado de coisas. A obra de arte acontece entre a matéria e o tempo, entre os corpos e o pensamento, ou seja, a condição da obra de arte é a produção de subjetividade (individual ou coletiva). Essa é a condição política sobre a qual a obra investe para fazer surgir uma diferença no mundo. É seu modo de atuação prática na vida. A arte é, por um lado, instituição social e como tal comporta conteúdos e expressões: lugares de visibilidade, modos discursivos e subjetividades. Como instituição, os territórios da arte são bem delimitados e tendem a se estabilizar a cada nova modificação surgida, a cada novo predicado relevante sobre o conceito de obra. Por outro lado, a desestabilização é possível enquanto a obra, os artistas individualmente e os agenciamentos coletivos enunciem diferenças que desterritorializem a instituição e suas convenções. Na era dos arquivos digitais e das técnicas de transferências, a obra de arte pode ser exposta em diferentes dispositivos e contextos, o que permite que ela convoque sujeitos, espaços e modos de exposição antes restritos à galeria e ao museu. Este é seu novo potencial: um signo desterritorializado em um território de determinações, um signo informe que toma diversas formas, ocupa diferentes meios, circula por várias camadas do saber e da cultura, transforma-se no tempo.

Notas

196 Para compreensão mais extensa do trabalho da artista, ver Jaremtchuk, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens cariocas*. São Paulo: Edusp, 2007.

197 Michel Foucault utilizou o termo “dispositivo” em diversos de seus livros para pensar um conjunto heterogêneo de forças e tecnologias de poder e de subjetivação. Giorgio Agambem e Gilles Deleuze esclarecem e modificam problemas visualizados originalmente por Foucault. Ver Agambem, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Neste artigo, baseio minhas proposições, principalmente, no ensaio de Deleuze. Ver Deleuze, Gilles. *O que é dispositivo*. In *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.

198 Danto, Arthur. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, 15.10.1964, p.571-584.

199 Danto, Arthur. *Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Nesse livro, Danto argumenta contra a Teoria Institucional que se desenvolveu a partir de seu artigo de 1964, citando diretamente um dos principais nomes – George Dickie – do campo que despontara no final da década em que foi publicado “The Artworld”.

200 Dickie, George. *Defining Art*. *American Philosophy Quarterly*, v.6, n. 3, jul. 1969, p.253-256.

201 Dickie, George. *Art and the Aesthetic*. New York: Cornell University Press, 1974.

202 Danto. *Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, op. cit., p.147.

203 Dickie, George. *The art Circle: a theory of Art*. [cidade]: Haven Publications, 1984.

204 Apud. Erler, Alexandre. Dickie’s Institutional Theory and the openness of the concept of art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, v.3, n.3, December 2006.

205 Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.

206 Marcondes, Danilo. *Filosofia analítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

207 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.45.

208 Krauss, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. Nova York: Thames & Hudson, 1999.

209 Buchloh, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UF RJ, ano VII, n. 7, 2000, p.187.

210 Idem, ibidem. É preciso esclarecer que a primeira publicação nos Estados Unidos de *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger data de 1984, mas Benjamin Buchloh, sendo de origem alemã, certamente leu o livro no original.

211 Bürger, Peter, op. cit, p.68.

212 Buchloh, Benjamin, op. cit., p.182.

- 213 Idem, *ibidem*, p.183.
- 214 Crimp, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 215 Idem, *ibidem*, p.44.
- 216 Idem, *ibidem*, p.45.
- 217 Deleuze, Gilles. O que é dispositivo. In *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.
- 218 Foucault, Michel. Verdade e subjetividade (Howison Lectures). In *Revista de Comunicação e Linguagem*. n. 19. Lisboa, dez. 1993, p.207.
- 219 Idem, *ibidem*.
- 220 Crimp, op. cit. P.50.
- 221 Fraser, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 9, v. 2, n.13, dezembro de 2008.
- 222 Foucault, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.11.
- 223 Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.111.
- 224 Deleuze, Gilles. *A Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Sobre o autor

Luiz Cláudio da Costa – Professor adjunto do Instituto de Artes – UERJ, desenvolve a pesquisa “A gravidade da imagem: apropriação e repetição na arte contemporânea” integrada a projetos que investigam problemas contemporâneos como tempo, memória, dispositivos, práticas de apropriação e arquivamento, e, especialmente, o emprego de diferentes tecnologias de reprodução e registro de imagem e som nas artes plásticas.

O QUE A ARTE FAZ?

Luciano Vinhosa
Universidade Federal Fluminense

1

É inevitável não perceber como uma parcela da arte de nossos dias vem aos poucos perdendo o interesse social à medida que se rende ao comércio dos objetos, tornando-se, com efeito, condescendente com o mercado. O cenário é às vezes de desolador conformismo. São pinturas, esculturas, instalações que, por mais críticas que se pretendam, não mudam nem deslocam em nada a forma de produção e o destino final do objeto. As grandes feiras de arte que ocorrem mundo afora constituem o retrato nu dessa realidade. Negligenciando o público interessado, porém sem poder de compra, elas se endereçam diretamente aos investidores e aos diretores das grandes instituições culturais. A transferência dos produtos dos ateliês para as coleções privadas ocorre ao mesmo tempo em que são aureolados pelo aval institucional. Com esta manobra acrescenta-se ao produto a indispensável camada de verniz cultural, suficiente para inflacionar o valor de mercado de um determinado artista. Com efeito, temos uma arte inócua do ponto de vista social, porque circula em um universo restrito e que, afinal, assume uma forma artística que atende, às vezes com entusiasmo, à demanda da especulação de capital, do mercado de decoração e do luxo, conferindo prestígio e distinção a quem a possui. De outro lado, temos

um amadorismo avassalador que, beneficiando-se das tecnologias de ponta e das novas possibilidades de circulação que elas promovem, gera toda uma rede de baixo consumo que se beneficia do discurso da democracia cultural. São imagens de todo tipo que nos fazem crer que os tempos chegaram lá onde *todo ser humano é um artista*. Diante desse quadro faz-se necessário perguntar o que ainda pode e o que faz a arte?

Entre o campo profissional forte, voltado para o mercado de bens e produtos, e um mar sem fim de amadorismo que inunda nossa vida cotidiana, emerge aqui, bem perto de nós, um tipo de prática que coloca à prova o significado social do próprio fazer artístico, pois está sendo capaz de promover significativo deslocamento nas formas tradicionais de se produzir e de se destinar a arte. Trata-se de uma prática que, embora encontre resistência em ser percebida como arte, põe em curso a experiência no lugar do julgamento; o fortalecimento das subjetividades no lugar do fetiche do objeto; a participação no lugar da interpretação. Embora se possa alinhá-la com certa categoria que vem sendo praticada mundo afora, não se pode, a meu ver, reduzi-la rapidamente a um rótulo, antes seria necessário reconhecer o potencial de uma prática que nasce de contingências sociais específicas.

Neste ensaio mostro que essas propostas, quando apontam para a flexibilização das hierarquias habituais, abrem novos horizontes que podem recuperar para a arte parte do interesse social que vem perdendo. Recuperam também seu espaço político não porque as vejo implicadas abertamente em algum engajamento, mas porque inauguram um sensório comum ancorado no regime estético da arte. Nesse sentido, traço, ainda que de forma esboçada, um arco histórico que mostra como as tradicionais posições dos sujeitos – artista e público – em relação ao objeto dessa prática – a obra de arte – emergiram e, agora, estão sendo questionadas e deslocadas. Não se trata, no entanto, de associar esse fenômeno ao esgotamento das narrativas históricas ocidentais,

mas de evidenciar a intrínseca relação entre as contingências sociais e a capacidade que a prática artística tem de se reformular no devir desses contextos.

2

A arte tal como a conhecemos pelo menos até a segunda metade do século XX, como atividade autônoma que põe em cena um sujeito dotado de dom – o artista – e cujo papel social é produzir um bem específico – a obra de arte – e que, a seu turno, deveria mobilizar sujeitos – o público – aptos a julgá-la segundo as qualidades intrinsecamente artísticas do objeto, não existiu sempre. Essa arte é, de fato, um produto histórico que atende a certas conjunturas determinantes para emergência da sociedade burguesa, percebidas pela primeira vez na Europa, mais precisamente no âmbito das democracias incipientes da península itálica no século XV.

Sabemos que o Estado democrático burguês tem na liberdade individual seu princípio fundante, mas essa liberdade mostra-se, na ocorrência, de forma muito singular pelo viés da mobilidade social. Nesse caso, pautando-se nas competências e habilidades de cada indivíduo em particular, essa sociedade o promove como agente e, conseqüentemente, personalidade de projeção pública – qualidades que lhe conferem poder e o fazem ascender social e economicamente, tudo ao mesmo tempo. Claro, essa situação será estritamente dependente da existência não só do espaço público, mas de sua efetiva construção pelos cidadãos. Espaço entendido aqui como rede de relações francamente urbana, em que os indivíduos, confrontados uns com os outros, podem circular livremente. Espaço que lhes disponibiliza acesso ao conhecimento, aos bens simbólicos e aos de consumo. Aberto, com efeito, às opiniões, às críticas e aos gostos individuais; espaço que lhes

serve, enfim, de ferramenta política. Nesse sentido, coube à arte e, por consequência, aos artistas um papel crucial na invenção desse espaço.

A arte que adveio nessas condições liberais erigiu-se como *obra*²²⁵ entre duas entidades frontais, simétricas e interdependentes: artista e público. Podemos apontar aqui alguns sintomas desse contexto apenas observando alguns aspectos que assumiram a prática artística naquela época. Baxandal²²⁶ chama atenção, primeiramente, para o fato de que em meados do século XV em Florença, a educação regular, voltada para a formação média do cidadão, enfatizava o ensino da geometria, da aritmética e da geografia, visando desenvolver certas habilidades no indivíduo. Se por um lado essas instruções preparavam o sujeito para uma profissão (posto que trabalharia provavelmente no comércio varejista, no qual se fundava grande parte da economia local), por outro, puderam contribuir para a formação de um público para a arte. De fato, a invenção da perspectiva linear e consequente redução do espaço pictórico às relações aritméticas de proporção – o espaço dito homogêneo – disponibilizou um método acessível, permitindo tanto sua aplicação prática pelos artistas quanto o fornecimento ao cidadão médio de um instrumento conceitual que o tornou apto a avaliar, discutir e julgar o objeto segundo critérios de adequação artística fundados nos padrões do espaço geométrico. A perspectiva, aliás, sendo dispositivo de demonstração científica, desde seu advento foi também objeto do gosto. Daí a necessidade de argumentação em torno da forma mais adequada de executá-la; mas não só a perspectiva, também o uso da cor, da luz, das massas e dos volumes foi objeto de controvérsias. Alberti²²⁷ não nos deixa mentir quando, ao colocar-se de um ponto de vista pessoal, afirmava: “darei apenas o que faço quando pinto” (p.88) e, mais à frente, alega que seu método de “colocar o ponto cêntrico e daí traçar linhas até as divisões da linha de base do quadrângulo é o melhor” (p.90). Adverte, no entanto, que, ao se servir da geometria, não a tomará como um matemático: “[Peço], porém, ardentemente, que durante toda minha dissertação considerem que escrevo essas coisas, não como matemático, mas como pintor” (p.71). Baxandal,²²⁸ por seu turno, mostra

que do início para o final do século XV as condições de produção do artista tinham mudado. Observa que, se antes o valor do trabalho estava fundado no custo dos materiais empregados – o ouro, por exemplo, para as superfícies douradas –, já no final do século valorizava-se mais a habilidade. Nesse caso e segundo as próprias recomendações de Alberti, eram mais prodigiosos os artistas que, no lugar do ouro para o brilho intenso, chegassem a esse resultado pelo uso das técnicas da cor, de tal forma que imitassem seu efeito luminoso: “[Há] os que empregam muito ouro em suas histórias, pois pensam que isso confere majestade. Não os louvo (...) pois há muito mais admiração e elogio para o artista que imita os raios de ouro com as cores” (p.125). A essa altura, todo um vocabulário específico vinha sendo empregado para apontar certos predicados estéticos no objeto, a ponto de às vezes confundirem-se com as qualidades associadas ao próprio artista, como gracioso, viril, variedade, facilidade, este último para referir-se a uma execução ligeira e sem dificuldades. A produção de massa crítica discursiva em torno da arte demarca bem a emergência de um discurso autônomo, de certa forma disponível no campo social. É ainda de chamar atenção o fato de que grande parte da arte, sobretudo a escultura e a arquitetura, tenha sido pensada para os espaços a que o público afluía; bem como de que os projetos artísticos e os monumentos fossem objetos de concurso público, como faz prova a porta do Batistério e o domo de Santa Maria das Flores, disputados por Ghiberti e Brunelleschi. Não obstante, o próprio espaço pictórico, a partir do artifício da fuga, coloca em cena o homem cidadão, ao inscrevê-lo no centro de sua representação pelo efeito de contiguidade. Implicado nele pela ausência, esse se abre como cena ilusória e se estende, através do prologamento imaginário da perspectiva, no espaço real em que ele habita, abraçando-o. Esse breve contexto de eventos é suficiente para elucidar não só a emergência da figura do artista e do público no campo social, como a posição frontal que cada uma dessas instâncias deve assumir diante de obra de arte que se insinua com veemência no espaço público nascente.

No entanto e para avançar no campo de reflexão contrastada, lanço a hipótese de que esse homem público é forjado na arte renascentista como *persona* mais do que não será ainda o *sujeito* psicologizado da arte moderna nem mesmo o *indivíduo* que emerge com a sociedade iluminista do século XVIII. Jung²²⁹ esclarece que o termo “designa originalmente a máscara usada pelo ator, significando o papel que ia desempenhar” (p.32). Transformando-a em categoria analítica, afirma que a *persona* não passa de “máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva” (p.32). A *persona*, assim definida, representa um “compromisso do indivíduo com a sociedade, acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo” (p.32). Por outro lado, a hipótese que Baxandal levanta quando sugere que a arte do *Quattrocento* italiano estava calcada em coreografia que remetia possivelmente a certas gesticulações bastante difundidas dos predicadores tanto quanto aos movimentos da dança, por exemplo, nos é particularmente reveladora.²³⁰ Se para o autor os movimentos da dança, o gestos teatrais, as convenções das posições das mãos nas representações assinalavam um contexto de recepção pautado em certas práticas, podemos supor, em contrapartida, o quanto essa arte exercia também papel educativo, reorientando o sujeito quanto ao comportamento no espaço social. Auxiliando-o no aprimoramento de seu gestual e no esmero no emprego das etiquetas, a arte lhe poderia fornecer o arsenal necessário para forjar sua *persona*, favorecendo-o no desembaraço frente a uma sociedade principesca. Podemos deduzir que a arte do Renascimento não só atendeu às demandas da sociedade burguesa em ascensão como ajudou a edificar seus valores. Encontrando-se em seus primórdios, no entanto, se realizará plenamente à medida que essa sociedade avançar, auxiliando-a a construir-se modelarmente.

Apesar de o projeto burguês que surge na península itálica ter perdido fôlego em meados do século XVI, ele continuará a expandir-se a partir do final do século XVII na França, ainda que de forma conflituosa, amparado nos auspícios da aristocracia, configurando aquilo que Hauser²³¹ chama de arte cortesã. Embora a pintura e a literatura se tenham emancipado mais prematuramente em relação à música,²³² essas artes tiveram iguais dificuldades iniciais para se impor; todavia iriam cumprir papel-chave no processo de transformação das mentalidades, crucial na transição de uma sociedade tradicional, fundamentada na estratificação de classes, para a sociedade moderna e democrática, pautada na liberdade individual. Hauser²³³ aponta, já no período da Regência,²³⁴ alguns sintomas dessas transformações. A vida na cidade cintilava. Filipe de Orléans e o jovem rei deixam Versailles para viver em Paris. Outros membros da nobreza encontram-se dispersos em castelos e palácios retirados, mas frequentam os teatros, bailes e *salons* da cidade. A aristocracia e a alta burguesia quase já não se diferenciavam nos hábitos que cultivavam e se frequentavam nas festas promovidas por esta última. Como consequência de fatores combinados, o interesse pela arte difundiu-se e ultrapassou as estreitas circunscrições palacianas.

Primeiramente, o enriquecimento de certos setores da burguesia aumentou consideravelmente o leque de colecionadores privados. Em segundo lugar, o desenvolvimento de uma metodologia adequada propiciou a aparecimento de uma história da arte,²³⁵ de certa forma sistematizada, permitindo a organização das coleções privadas e, posteriormente, dos museus. Os salões de arte, que vinham acontecendo regularmente desde 1737, passam a contar com um público ampliado e instituem-se como um dos principais eventos da vida cultural parisiense e europeia. A despeito do mundo pré-moderno que a viu surgir, também a crítica encontra-se, já no início do século XVIII, a meio caminho de uma consciência moderna de arte.²³⁶ Finalmente, o incremento das publicações e a consequente difusão do hábito da leitura favoreceu sobremaneira a disseminação das ideias liberais.

Já no final do século XVII na França, o imaginário barroco, com toda a ideologia beatizante que o acompanha, é substituído pela exaltação à vida. Os temas, iluminados pelo gosto profano e que encontram paralelos na produção filosófica da época, vão desde os apetites sensoriais à delicadeza do gosto; dos amores cortesões aos da alcova; da natureza hospitaleira e acolhedora à curiosidade pelo exótico e distante; da curiosidade científica à intuição naturalista; da disciplina corporal ao comportamento social; do retrato à simples natureza-morta. Esses assuntos liberais e irredutivelmente mundanos, ainda que estivessem inicialmente marcados pela afetação e o requinte do estilo aristocrático, mais tarde vão encontrar no realismo e no naturalismo, próprios ao gosto burguês, lugar privilegiado da expressão artística. Hauser aponta Wateau como precursor desses ideais quando elimina de suas pinturas toda alusão fantasiosa e tudo aquilo que não fosse “concebido como uma simples e direta reprodução da realidade”.²³⁷ Mesmo a obra de um artista canônico como Boucher, marcada pelo uso de clichês alegóricos e pelo tema mitológico, funda-se na observação e na representação naturalista quando se debruça sobre os temas da vida doméstica. A abordagem da intimidade, aliás, revela gosto nascente pela psicologização dos personagens, talvez por influência da literatura, cujo gênero dominante é o romance.

Por outro lado, a consciência de que somos integrados à natureza pelo aspecto animal e dela distanciados pelo cultural conduz à concepção de uma *natureza humana* que deve ser aprimorada e diferenciada pelo uso equitativo da razão, da moral e da sensibilidade. O gosto, que em Kant²³⁸ é uma instância dos livres jogos da imaginação, mas que, de alguma forma, restabelece o laço entre sujeito e sociedade através de seu modo reflexionante e transcendental, se apresentaria em Hume²³⁹ como um aspecto da delicadeza humana que deveria ser cultivada para melhor se aplicar aos atos cotidianos de discernimento. Em contrapartida, ao atender à demanda das faculdades intuitivas do espírito, a arte, não pendendo ainda para a expressão radical da subjetividade do artista, parece apresentar predisposição ao uso de

regras “naturais”²⁴⁰ que iriam ao encontro de um espectador apto a reconhecer o belo na justa medida que se colocasse entre “uma perfeita serenidade de espírito, concentração do pensamento e a devida atenção ao objeto”.²⁴¹ O tom geral, no entanto, é a propensão ao jogo, o qual pode ser tomado como exercício para o desenvolvimento da espiritualidade humana.

Nessas condições, a criança passa a ser objeto de atenção particular nas pinturas de um Chardin, por exemplo, porquanto ela representa a passagem entre natureza e cultura, espaço privado e público que, na época, se mostram como lugares absolutamente distintos,²⁴² mas interligados no processo continuado que desvela a socialização. Ali, em posturas austeras e concentradas, as crianças se apresentam sempre em situações de jogos, o que nos faz constatar o quanto a submissão não só da mente, mas também do corpo a uma disciplina rigorosa está sendo pensada como forma de preparação desse indivíduo para o bom desempenho social. As pinturas de Chardin não se limitam a representá-lo; prestam-se elas mesmas ao jogo. Em situação intimista e compenetrada, alocadas em cenários interiores, o modo como suas personagens se mostram ao público já o predispõe a uma atitude diferenciada. Solicita acuidade de atenção primeiramente para discernir, nos volumes dos corpos representados, a geometria precisa da qual faz uso o pintor. Em segundo lugar, sobre a superfície em que o olho oscila com vaguidão, ora se descobrem certas zonas mínimas onde o “ver” se aguça e ganha nitidez em cores claras e brilhantes, ora essas cores se esmaecem em tons esfumados e cinzentos, mergulhando a vista no silêncio introvertido da imagem.²⁴³ Todavia, o cenário doméstico, a casa simples, o afeto entre pais e filhos, a célula familiar, temas recorrentes de suas pinturas, são também o apanágio de um ideal pequeno-burguês que ali se concretiza.

A arte do rococó, ainda que tipificada estilisticamente e distanciada de uma atividade emancipada, de forma diferente da filosofia, traz consigo todo um arcabouço de ideias que pensam a dialética indivíduo

e sociedade e preparam as sensibilidades para as transformações que viriam. Elías,²⁴⁴ quando trata da biografia de Mozart, mostra que esse foi um artista à frente de seu tempo. Vivendo inicialmente sob a proteção da corte de Salzburgo, encarnava, no entanto, o gênio, este identificado com a prática artística liberal que só veria a luz dos dias com as frentes românticas. Sofreu, por isso, com a insensibilidade de seus mecenas aristocratas, que o tratavam como um artesão subalterno, o qual, enquanto músico, deveria atender à demanda de um gosto convencional e canônico.

Somente com a virada para o século XIX, pressionada pelas transformações radicais nos processos de produção, é que, beneficiando-se do exílio do mundo utilitarista, a arte reclamará autonomia. Só então se poderá conceber como atividade emancipadora, voltada para a produção do eu cujo pressuposto é tão somente a original expressão da interioridade.

4

O romantismo que coloca definitivamente em cena o *sujeito*, representa, em sua postura antiburguesa, o ápice e o declínio do projeto burguês. Percebendo que a sociedade de sua época vivia sob o imperativo da utilidade, Schiller propõe a arte como alternativa a essa realidade que avilta o homem. Escreve: “o jogo da arte deve – quando não superar – pelo menos compensar essa lesão cancerígena na sociedade trabalhista que torna o homem um fragmento, uma mera *cópia de seu negócio*”.²⁴⁵ A princípio encantado com as transformações em curso na França, reavalia seu ponto de vista quando percebe a situação de descontrole e selvageria para a qual suas forças foram canalizadas. Propõe então que a arte ocupe o lugar da ação política para operar antes a revolução estética. Em sua opinião, a transformação espiritual do homem deve anteceder as mudanças exteriores. Se os rituais, os tabus e as

simbolizações integram aquilo que pode ser identificado como jogo, esses aspectos, que primeiramente atravessam a arte, desejavelmente deveriam permear toda a atividade humana. Por seu exercício, supera-se a barbárie e alcança-se a plenitude: “o ser humano brinca apenas onde ele corresponde plenamente ao conceito do ser humano, e ele é apenas completamente humano quando brinca”,²⁴⁶ afirma. Cumprindo-se como uma finalidade em si, a arte se oferece como modelo para a vida quando recupera, para ela, o sentido de totalidade e liberdade obscurecido pelo utilitarismo capitalista. O trabalho revigorado no prazer do puro jogo devolve ao homem a força de sua expressão. Também em Schlegel e Novalis o ideal de uma sociedade estética parece condensar-se na noção de arte menos como produto do que circunstância poética imiscuída nas instâncias da vida. Schlegel “quer tornar a poesia vital e sociável e tornar a sociedade poética”.²⁴⁷ Novalis, entusiasmado com a revolução, queria que a energia revolucionária agisse na instância do espírito para com ela forjar o mundo novo. Segundo esses autores, a própria vida deve ser vivida, em sua realização máxima, como obra de arte.

Se até então na arte acadêmica a ideia de expressão estava associada às tipificações de sentimentos impessoais (como cólera, dor, alegria, paixão) que podiam ser remarcadas em suas representações, no romantismo – e poderíamos mesmo dizer a partir do romantismo – é o artista que se exprime. O conceito de um eu em oposição ao objeto ganha sua força máxima na relação dinâmica que esse eu, paradoxalmente, mantém com o mundo. Em situação contínua de experiência, o eu se constrói como identidade singular que em si é, para Fichte, uma potência criadora de mundos.²⁴⁸ Esse aspecto idiossincrático que entra em cena na prática artística vai modificar definitivamente a relação que artista e espectador vinham assumindo diante da obra de arte desde o Renascimento. De fato, o artista romântico não mais se coloca diante do mundo para o representar, mas antes para viver uma experiência. Tampouco o observador encontra seu lugar diante de uma cena que se abre para ele na medida e proporção do mundo real que habita. A obra

é, para o artista que a realiza, o meio de transferência dessa experiência, por princípio intransitiva, mas que solicita do espectador tal agudeza de espírito, que só a alcança aquele que for tocado interiormente por ela. Portanto, a obra aqui é o lugar da experiência espiritual que o espectador partilha intimamente com o artista. Nessas condições, não é gratuidade a preferência que artistas como Turner ou Caspar Friedrich demonstram não só pelo gênero, mas pela busca de inspiração na paisagem quando realizam suas pinturas. A experiência direta com as forças da natureza expõe o homem a suas fragilidades e vulnerabilidades. É pondo à prova os limites do racionalismo iluminista que o romantismo aproxima a vida de seu aspecto mais obscuro e inefável.

Ao enfatizar a expressão do eu individual em reação à massificação provocada pelos processos racionais que passam a reger o mundo do trabalho, a prática artística se verá aos poucos tragada por um efeito perverso: o solipsismo da personalidade carismática. Esse processo é acompanhado de contínuo emudecimento do público comum e, em contrapartida, da emergência da crítica profissional. Reduzindo suas proporções, recolhendo-se às salas de museus e galerias, instaurando uma relação intersubjetiva, a obra de arte se propõe desde então a um contato solitário, íntimo e silencioso com o espectador. Este se verá no lugar daquele que realiza uma experiência ativa, muito singular, que lhe exige abstração de espírito e atitude distanciada.

Sennett,²⁴⁹ estudando a sociedade francesa do século XIX, mostra que, apesar da intensa urbanização, da vida metropolitana e da ocupação das ruas pela multidão, o domínio público sofre naquela época significativa retração porque se vê invadido subitamente pela vida privada. Faz suas observações remarcando inicialmente as transformações no comportamento que a cena teatral impõe a seu público. Comparando-a com o teatro do século precedente, cujo texto se elevava sobre a interpretação, mostra que, se naquele as personagens eram tipificadas, no de agora é o ator que impõe sua personalidade ao texto. Todos afluíam ao teatro no século XIX para ver Lemaître em cena,

por exemplo, e se emocionar com ele e por seu intermédio. Também a arquitetura da sala sofre transformações significativas. A sala escura isola cada espectador e o põe em relação intimista com o ator ou a cena. A própria casa de espetáculo passa a ser lócus de uma experiência sublime. No Teatro Bayreuth, concebido por Wagner, os assentos estão dispostos de tal forma que cada membro do público tem visão direta da cena; a orquestra, mergulhada em um fosso e fora do ângulo de visão da plateia contribui para criar o “abismo místico”, necessário ao funcionamento do espetáculo. O distanciamento que a atitude estética exige do espectador faz com que, em vez de se exprimir em público, como no século XVIII,²⁵⁰ viva suas emoções de forma contida através da expressividade do ator: “aqueles que vão assistir ao livre jogo expressivo do ator se preparam para um ato de apagamento e supressão de si”, observa Sennett.²⁵¹ O ator, mergulhado em si, interpreta para si como se a plateia não existisse. Situação talvez similar àquilo que Michael Fried identifica como o traço mais característico da arte moderna: a antiteatralidade.²⁵² Sennett faz a passagem do teatro para a esfera pública mostrando como esse aspecto se transferirá para o campo da política na figura do ídolo carismático. Ao colocar sua atuação personalística à frente do texto que enuncia, o líder carismático reprime as individualidades ao manipular os sentimentos de muitos homens através de sua eloquência expressiva, convertendo-os em massa de manobra. Ele toma como exemplo a meteórica ascensão de Lamartine nas frentes revolucionárias de 1848. Servindo-se de discurso vazio, permeado pela retórica poética, Lamartine impõe seu estilo suave aos hábitos ruidosos do povo. Maltratando-a com palavras ofensivas, humilhando-a publicamente, ele consegue calar os anseios da classe operária e, dessa forma, submetê-la aos caprichos e equívocos de sua personalidade forte. Malgrado a multiplicação dos meios de imprensa, o político carismático assimila o ator e tira proveito da incapacidade de expressão pública das camadas populares quando as inibe. Se a persona, que surge no Renascimento, representa a máscara social que

esconde o sujeito, a personalidade carismática pode ser definida como o próprio eu que se exprime grandiloquente na esfera pública.

Essa vulnerabilidade do homem comum foi acompanhada, no domínio da arte, de progressivo crescimento da crença no superpoder de expressão do gênio. Não fosse esse ideal o próprio sentido que alimentou a concepção de uma arte romântica, talvez se tivesse mais bem concretizado no expressionismo abstrato norte-americano em meados do século XX. O artista emblemático é sem dúvida Pollock. Sua personalidade, sua vida privada, o alcoolismo, suas crises emocionais são inseparáveis de sua arte. Não se sabe bem o que é maior ou mais espetacular, se sua pintura ou sua conduta revelando sensibilidade diferenciada. À diferença do artista romântico que buscava a experiência no mundo, o expressionista se basta em sua própria experiência interior. Diante de tão grande implacabilidade expressiva cabe ao espectador a perplexidade de constatar sua afasia enquanto o crítico profissional se articula através de prolixo discurso teórico que justifica suas preferências de gosto.

190

Se o expressionismo abstrato representa o momento privilegiado daqueles poucos sujeitos que se exprimem no lugar de muitos, não é mera coincidência, no entanto, que o esplendor da cultura burguesa tenha acontecido no século XX ao mesmo tempo em que a pintura vivia sua época de ouro. Se o triunfo da personalidade é seguido de perto pelo declínio do homem público, também a arte que se realiza nos moldes dessa sociedade encontra seu limite quando não mais se investe de interesse social. Entretanto, e felizmente, na mesma medida em que a experiência do espectador foi sendo engolida pelo buraco negro da personalidade grandiloquente, outros artistas estão operando importante inflexão no conceito de experiência que abrirá novos caminhos para se repensar a prática artística. No entanto, é necessário advertir o leitor apressado de que se trata menos de condenar aqui a pintura do que de apontar o esgotamento de um modelo de prática que ela ajudou a erigir.

5

Em relevantes proposição e reflexão, Lygia Clark, nos anos 60, chamava a atenção para o novo papel que o artista devia assumir. Refiro-me a *Caminhando*, “obra” em que a artista privilegia o ato poético, e ao pequeno ensaio que a acompanha: “A propósito da magia do objeto”.²⁵³ Em 1965, Lygia se perguntava qual era o papel do artista naqueles dias e responde em seguida: “dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir”. *Caminhando*, para quem não sabe, consiste em uma cinta de Moëbius, e a artista se limita a instruir o sujeito como executá-la em papel para, em seguida, pedir que a corte no sentido longitudinal até onde não possa mais prosseguir. Assim, Lygia pretende oferecer ao executante uma experiência simples e direta, proporcionando-lhe a oportunidade de se concentrar totalmente na ação que realiza. No lugar de interpretá-lo, cabe-lhe refletir sobre seu próprio ato enquanto age. Por isso é importante oferecer-lhe uma experiência gratuita de que, depois de concluída, não reste outra coisa senão a lembrança daquela ação que se inscreveu em seu corpo, antes brutalizado pelo pragmatismo do cotidiano. A artista oferece o *Caminhando* ao “homem cujo trabalho, cada vez mais mecanizado, automatizado, perdeu toda expressividade que tinha antes, quando o artesão dialogava com sua obra”.

191

Essa tomada de posição, que a princípio recupera certos pressupostos do romantismo, vem acompanhada da necessidade de enfraquecimento da personalidade do artista e conseqüentemente da implacável impositividade da obra a favor de maior liberdade do “espectador-autor”, como a artista o qualifica. Mesmo que tal ação não seja percebida como arte, através dela, ensina Lygia, o homem se transforma e se aprofunda. “Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua individualidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos

outros de serem eles mesmos e de atingir o singular estado de arte sem arte”.

Quando Lygia chama o sujeito da ação de participante, não é mais possível pensá-lo como espectador ou público, porquanto lhe cabe experimentar em vez de julgar ou praticar um gosto. Também o artista, percebido como entidade separada do público pela obra, se dissolve na experiência que propõe. Com efeito, a frontalidade histórica que o posicionava de um lado e o espectador de outro, tendo entre eles a obra, tende a desaparecer senão por completo pelo menos na experiência específica que realizam juntos. Somos todos *experenciadores*. *Experiência*, eis aqui o termo que une a arte do passado recente à do presente.

6

192

Os anos 60 e 70 foram férteis de *experimentalismo* que deve ser compreendido aqui nos dois sentidos: uma arte que experimenta novas formas de expressão e que ao mesmo tempo propõe a experiência como produto em si. Nesse caso, além de extrapolar os habituais limites que as separam, foi comum o trasbordamento das artes para além de seus circuitos tradicionais (museus e galerias) ou ainda de manifestações incompatíveis com o modelo “exposição”. Experiências muitas vezes realizadas nos espaços em continuidade com os da vida cotidiana ou, ao contrário, em círculos privados, não raro em situações de intimidade absoluta, tornam-se corriqueiras. O propósito atende em alguns casos à necessidade de recuperar para a prática artística o espaço de ação política e a amplitude pública; em outros, no que me parece, privar a arte de sentido público quando oferece de si apenas documentos no lugar da experiência. Se em parte essas iniciativas obtiveram sucesso, por outro lado me colocam dúvidas quando as vejo de novo enclausuradas nas instâncias corporais ou mentais do próprio artista. Tenho em mente certas ações intimistas de Vito Acconci ou de Gina Pane, por exemplo.

O problema aqui não é saber se o pudor ou a dor pode nos atingir de alguma forma. Mesmo que a dor seja entre as experiências, uma das mais íntimas, todos já puderam experimentá-la e, portanto, podem senti-la através de um registro que seja, ainda que alguns artistas nos neguem até mesmo essa possibilidade. Ora, às vezes esquecemos que cabe ao artista promover o trânsito de suas experiências ou pelo menos gerar um regime de sensibilidade partilhada identificado, desde Schiller, com o espaço propriamente político da arte. Se, entretanto, existe uma ação micropolítica que se transfere para o plano macro, em alguns casos seria pertinente perguntar como uma experiência privada, radicada no corpo de um artista, pode de alguma forma contribuir para a construção de um espaço sensorial coletivo.

Do final dos anos 90 para cá têm surgido práticas identificadas com as poéticas da vida e que colocam em curso a importância da experiência na transformação individual, mas que apostam no alcance ampliado dessa transformação no social. Suas iniciativas, como em Lygia Clark, põem em xeque a tradicional posição do artista em relação ao público. Optam pelo fluxo de trocas recíprocas quando atravessam fronteiras e as diluem. Estão aí, para serem conferidos, os trabalhos da dupla Walter Riedweg & Maurício Dias e os de Rosana Palazyan, entre outros artistas bastante conhecidos no mundo da arte de nossos dias.²⁵⁴

193

Recentemente tomei conhecimento do projeto “Terra Doce” coordenado pela artista Isabela Frade desde 2008. Esse projeto tocou-me particularmente não por propiciar em mim alguma experiência poética elevada, mas pela capacidade que revelou de pôr em ação a construção de um espaço comum para produção de subjetividades sem propriamente visar à grande obra de arte. Direcionado para atender a uma demanda social específica, nasce da necessidade de erigir uma ponte humana entre a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e as mulheres da comunidade do Morro da Mangueira, próximas espacialmente, mas socialmente distantes. Tendo, a princípio, como função motivadora a produção de cerâmica, “Terra Doce” constitui-se de

uma série de iniciativas que logo evidenciaram o desejo de edificar um lugar coletivo para o exercício de poéticas ampliadas.

A iniciativa, como era de esperar, teve que lidar com várias negociações e dificuldades iniciais: entrar em uma comunidade “estrangeira”; atrair voluntárias, cujo ritmo e necessidade são movidos por interesses outros, mais imediatos do que os de produzir arte; enfrentar a estrutura de violência, já conhecida de nossas favelas; encontrar espaço adequado para seu desenvolvimento, entre outras. O contato foi inicialmente mediado pela ONG Casa das Artes da Mangueira, que selecionou 20 mulheres interessadas em colaborar e ofereceu o espaço necessário para a implementação do projeto. Além dessas 20, seis alunos²⁵⁵ da UERJ e mais quatro mulheres vindas de diferentes lugares da região metropolitana passaram a integrar o grupo. Embora tenha flutuado para mais ou para menos, agregando curiosos durante o seu desenvolvimento, o projeto pôde encontrar sua linha de devir com um número inicial de 35 colaboradores, incluindo a propositora.

194

Entre as estratégias de aproximação mútua, foram recolhidos relatos pessoais através de desenhos (muitas mulheres da comunidade eram analfabetas); visitas a exposições de arte, entre elas a de Yves Saint-Laurent, na ocasião exibida no CCBB.²⁵⁶ Nesse momento, segundo Isabela, houve imediata deflagração entre o universo de fantasias pessoais daquele grupo de mulheres e o encanto e brilho das roupas do estilista. A partir de então criou-se um laço de confiança, permitindo observar com mais atenção o cotidiano dessas mulheres desde o interior de suas realidades. O cuidado com o “corpo social”, que pode ser observado em seu hábito de frequentar salões de beleza para recobrir as unhas com pinturas minuciosas ou no uso de apliques para realçar o penteado, por exemplo, é algo notável como prática de autovalorização e estima. Nessas condições, a arte e a vida não estão de forma alguma separadas, mas integram a mesma esfera. Tudo isso revelou um universo até então estrangeiro para a artista e o grupo de

alunos envolvidos, confidencia Isabela, que passou a se arrumar mais quando as encontrava.

Por motivos de tensões na comunidade, a Casa de Arte fechou-se ao projeto que se viu obrigado a transferir-se de local. Reunindo-se agora no ateliê de cerâmica da UERJ, o grupo realiza o primeiro trabalho coletivo *Lembrancinhas*. Associando o desejo de produzir arte em vínculo direto com a vida, *Lembrancinhas* consistiu na fabricação de potes e outros objetos decorativos ou utilitários para ser doados ou vendidos. No decurso, surge a ideia de verdejar a cidade universitária e a Mangueira. Os potes passam a ser utilizados para a distribuição de mudas e sementes visando à criação de um jardim utópico, religando idealmente a Mangueira e o *campus* da UERJ através de um corredor verde. Obtidas no Departamento de Paisagismo, elas são levadas para as casas das voluntárias, são distribuídas em exposições, no morro e na cidade, ou são semeadas nos jardins da própria universidade. O trabalho culmina com a sagração da primavera no *campus*, evento promovido pelo grupo.

195

Com seu desdobramento, por razões diversas, o número inicial de voluntárias foi-se retraindo e, finalmente, se consolidou em 13 participantes fixas, das quais, só duas mulheres da comunidade continuam seguindo com total entrega. A essa altura, porém, considerando o processo de transformação que cada uma vivencia, o que importa realmente é o entusiasmo das envolvidas. *As gigantes* é o segundo trabalho desenvolvido pelo grupo. Trata-se de escultura monumental realizada com a colaboração de todas. Essa obra coletiva, em argila crua, é composta de roletes cilíndricos cuja espessura na base é igual à circunferência do braço de quem os realiza. Superpostos concêntricamente, eles se vão diversificando em medidas corporais à proporção que se erguem para construir um vaso monumental. O entrelaçamento de todos os corpos toma a forma final de um tronco feminino. Na expressão de Isabela quando apresenta a exposição Artes da terra: gênero identidade e cultura²⁵⁷ essas experiências “se agrupam

na ânsia da possível circunscrição de uma qualidade compartilhada. Substâncias intangíveis – mas pressentidas – de realidades íntimas que ao mesmo tempo nos dividem e nos igualam no jogo das motivações e diferenças”. As atividades do grupo tomam assim a forma de uma economia de afetos que potencializa o poder criativo de cada participante. Só a elas importa a experiência que constroem juntas.

Ainda vacilante e cambiante, desconforto próprio das iniciativas experimentais, o projeto se reavalia à medida que segue. Quem daí espera obras de arte para serem apreciadas por homens de gosto raro, talvez se decepcione e apresse em alegar que não se trata de arte e nem de verdadeiros artistas, mas de assistencialismo social, arte-educadores, terapia ocupacional ou algo pior. Sempre foi tão mais fácil rotular do que enxergar horizontes largos naquilo que é estranho a nossas formas habituais de repartir as sensibilidades. Depois, porém, que o sistema das Belas Artes implodiu, depois que a obra de Lygia Clark atravessou as fronteiras da arte, que Gordon Matta-Clark abriu seu restaurante e se engajou em causas sociais, não estou tão certo se podemos ainda delimitar com precisão o que é ou não da competência do artista, o que é ou não do regime estético da arte. O que tais iniciativas de imediato me colocam é que a questão de saber se tal proposta é arte ou não é menos relevante do que a de reconhecer o que a arte ainda é capaz de fazer.

Em todo caso, a proposta discutida não é exemplo isolado e nem de longe a única direção a seguir. Poderia, decerto, citar aqui inúmeras iniciativas contemporâneas, dentro e fora do Brasil, que se encaixam nessas medidas e proporções, mas prefiro terminar remarcando o potencial que vejo nesses trabalhos no contexto específico de nosso país. Pela primeira vez, me parece, estando em sintonia com uma insatisfação mais global, essas práticas encontram terreno fértil de ação aqui dentro, em nosso contexto. Se o apanágio da arte, pelo menos desde a era moderna, é a transformação da vida, de fato em nossa sociedade existem pessoas ou grupos que, mais do que aquelas que habitam o

mundo da arte, precisam ter suas vidas transformadas. Chegando até onde a vida já perdeu seu viço, essas práticas tentam recuperar o fôlego deflagrando forças criativas adormecidas. Evidentemente que não se trata mais de mudar o mundo, mas de mudar o mundo de certas pessoas que habitam as bordas da sociedade. Dar-lhes, enfim, a chance de alcançar a emancipação expressiva, de atingir “o estado de arte sem arte”. A arte *pode* fazer a diferença quando atravessa as fronteiras e ajuda a superação das desigualdades que o liberalismo burguês acabou por engendrar.

Notas

225 É importante frisar aqui que o termo está sendo usado em sua acepção moderna em que um objeto é produzido para ser exposto ao olhar do outro e ao julgamento público.

226 Baxandal. *L'œil du quattrocento*. Paris: Gallimard, 1985.

227 Alberti. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1992.

228 Baxandal, op. cit.

229 *O Eu e o Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2002.

230 [ele (o pintor)] sabia que seu público estava em condição de conhecer, medianamente, alguns pequenos índices, que tal personagem no quadro era o Cristo, tal outro São João Batista e que este estava batizando o Cristo. Sua pintura constituía em geral uma variação sobre um tema que o espectador já conhecia através de outros quadros tanto quanto pela mediação privada e pelas exposições públicas dos predicadores. (op. cit., p 117)

231 *História social da arte e da cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

232 “Em 1777, aos 21 anos, Mozart pediu dispensa a seu empregador, o príncipe-bispo de Salzburgo (depois de lhe ter sido recusado um pedido de férias); partiu, então, animado, feliz, cheio de esperanças, para tentar um posto, primeiro na corte de Munique, depois com os patrícios de Augsburg, em Mannheim e em Paris, onde esperou em vão...” Elias, Nobert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p.19.

233 Op. cit.

234 Período que vai de 1715 a 1723, quando Filipe de Orléans ocupa o trono francês enquanto Luís XV não atinge a maioridade.

235 Hauser relata que um dos admiradores de Watteau foi o conde Caylus, arqueólogo e um dos primeiros historiadores da arte (op. cit., p.519).

236 Por exemplo os conceitos de *teatralidade*, *antiteatralidade* e de *absorção* empregados por Diderot em suas notas sobre os Salões de Arte irão balizar a crítica de uma estética moderna (ver Fried, Michael. *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1990).

237 Hauser, 2003, op. cit., p.518.

238 *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

239 Do padrão do gosto. In *Hume*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Os pensadores.

240 Com esse termo quero apontar uma certa agilidade e leveza do artista ao aplicar as regras de tal forma que não se impusessem imediatamente ao olho do espectador, tudo de modo a dar a impressão de que a obra foi realizada com espontaneidade pelo artista.

241 Hume, op. cit., p.337.

242 Senett, R. *Les tyrannies de l'intimité*. Paris: Seuil. 1979.

243 Baxandal argumenta que esse aspecto da pintura de Chardin encontra paralelo nos escritos científicos de sua época que dissertam sobre os fundamentos do olho humano (*Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006).

244 1995, op. cit.

245 Apud Safranski, R. *Romantismo, uma questão alemã*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2010, p.46.

246 Apud Safranski, op. cit., p.43.

247 Safranski, op. cit., p.56.

248 Safranski, op. cit., p.70.

249 1979, op. cit.

250 Sobre esse aspecto, Sennett relata que era comum no século precedente a plateia reagir chorando, rindo, aplaudindo ou vaiando o ator quando este se dirigia a ela em cena aberta.

251 Op. cit., p.161.

252 Fried, apoiando-se em Diderot, sustenta a tese de que autonomia plástica da obra de arte moderna foi um exercício contínuo de exclusão do espectador da representação. A concentração das personagens de um quadro no assunto representado, as absorvia a tal ponto que, voltando suas atenções para o interior da ação representada, não se davam conta do espectador, que se viu continuamente excluído da cena. A esse efeito, Diderot chama antiteatralidade. *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1990.

253 Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 27-28.

254 Travei maior conhecimento com os trabalhos desses artistas ao integrar a banca de julgamento da tese de doutorado de Beatriz Pimenta Velloso: *Alteridade experiência*

estética na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2010. Inédita.

255 Nesse grupo de colaboradores, em sua maioria mulheres, encontram-se dois alunos.

256 Centro Cultural Banco do Brasil

257 Extraído do *folder* de apresentação da exposição.

Sobre o autor

Luciano Vinhosa – Artista, professor adjunto do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, é editor da revista *Poesis* e coordenador do Laboratório de Criação Multimídia PPGCA/FAPERJ. Doutor em Études et pratiques des arts pela Université du Québec à Montréal, Canadá. Tem ensaios e críticas de arte publicados em revistas no Brasil, França, Canadá e Estados Unidos. É líder do grupo de pesquisa Estudos e práticas artísticas contemporâneas.

Este livro foi composto com as fontes
PT Sans e Cambria e impresso em
papel cartão supremo 250 g/m2 (capa)
e papel off set 75 g/m2 (miolo).