EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS

OBRASSISTEMA = OBRA DE ARTE + SISTEMA: três casos

FLORIANÓPOLIS

2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS

OBRASSISTEMA = OBRA DE ARTE + SISTEMA: três casos

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Regina Melim

FLORIANÓPOLIS

2007

EDMILSON VITÓRIA DE VASCONCELOS

OBRASSISTEMA = OBRA DE ARTE + SISTEMA: três casos

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas, História e Teoria das Artes Visuais.

Banca examinadora:

Orientadora: _____
Profª. Drª. Regina Melim (CEART/UDESC)

_____
Profª. Drª. Silvana Macêdo (CEART/UDESC)

_____
Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira (PUC/SP)

O conceito de complexidade formou-se, cresceu, estendeu suas ramificações, passou de periferia ao centro de meu discurso, tornou-se macroconceito, lugar crucial de interrogações, ligando desde então a si o nó górdio do problema das relações entre o empírico, o lógico e o racional.

EDGAR MORIN

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo refletir sobre a obra de arte como um sistema complexo e, a partir desta abordagem, apoiada na Teoria Geral dos Sistemas e nos estudos e princípios dos sistemas complexos, propor o conceito de "obrassistema". Esse conceito surge como uma tentativa de definir a obra de arte em sua complexidade sistêmica, a qual se transforma e se modifica a partir de interferências imprevisíveis dadas pelo espectador e pelo contexto ao qual se insere. Além do percurso teórico que fundamenta a noção de "obrassistema", apresentam-se três proposições artísticas em forma de "casos" como exemplificações e decorrências dessa abordagem: *Reunião para emergências*, *(Des)Encontros* e *Inversor*. Em *Reunião para emergências* são apresentadas três estórias diferentes a respeito de três reuniões supostamente acontecidas. Em cada uma das narrativas buscou-se salientar o conceito de emergência, assim como as dinâmicas complexas organizacionais imprevisíveis que acabam redefinindo a reunião. No segundo caso, com *(Des)Encontros,* referimo-nos à experiência de perceber e se relacionar com uma realidade filtrada ou transformada pelo uso de um dispositivo ótico com lentes que modificam as imagens observadas, constituindo uma memória baseada numa experiência intencionalmente modificada. Essa situação é apresentada através de uma outra estória em que é narrado um acontecimento dessa possibilidade e também através de registros de nossa prática realizada usando óculos com filtros diferentes durante o período do nosso curso de mestrado e em outras situações. Já o último caso – o *Inversor* – refere-se à proposição de um dispositivo que permite o deslocamento do corpo invertido de cabeça para baixo. Essa proposição é apresentada por meio da narrativa de um protagonista que se relaciona com uma pessoa que vive nessa condição e que usa o tal dispositivo. Nesse caso, reflete-se sobre as possibilidades de inversão em um sistema complexo.

Palavras-chave: obra de arte; sistema; complexidade.

ABSTRACT

This research has as a goal to think about the work of art as a complex system and, from this approach, supported by the General Theory of Systems and by the studies and principles of the complex systems, to propose a concept of "obrassistema". This concept appears as an attempt to define the work of art in its systemic complexity, which transforms and modifies itself from unpredictable interferences given by the spectator and by the context in which it is located. Beyond the theoretical path that bases the notion of "obrassistema", three artistic propositions are presented like "cases" as examples and consequences of this approach: *Reunion for emergencies*, *(Not) Meetings* and *Investor*. In *Reunion for emergencies* three different stories about three reunions that supposedly happened are presented. In each one of the narratives there was an attempt to highlight the concept of emergency, as well as the unpredictable organizational complex dynamics that redefine the reunion. In the second case, with *(Not) Meetings,* we refer to the experience of realizing and relating with a filtered or transformed by the use of an optical device with lens that change the watched images reality, constituting a memory based on an experience intentionally modified. This situation is presented through another story in which an event of this possibility is told and also through records of our practice accomplished using glasses with different filters during the period of our Masters Graduation Course and in other situations. The last case – the *Investor* – refers to the proposition of a device that allows the displacement of the upside down body. This proposition is presented through the narrative of a protagonist that relates with a person who lives in this condition and uses the device. In this case, possibilities of inversion are searched in a complex system.

Key-words: work of art; system; complexity.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01. Esquema dos principais tópicos da dissertação **25**

Figura 02. Barbara Kruger. *Untitled(Your fictions become history)*,1981-83..... **30**

Figura 03 . Barbara Kruger. *Untitled (Your manias become science,)* 1981..... **30**

Figura 04. Robert Morris. *Instalação. Nova York, 1964* **38**

Figura 05. Primeiro estudo para a *Reunião para emergências* ... **62**

Figura 06. A sala azul **68**

Figura 07. A janela azul **70**

Figura 08. A borboleta ..... **72** > **73**

Figura 09. Planta baixa da grande mesa **76**

Figura 10. Instalação do ambiente para a Reunião de Estágio Docência **78**

Figura 11. Estágio Docência. Reunião 1. 14Set2005 ..... **79**

Figura 12. Estágio Docência. Reunião 2 . 15Set2005 ..... **79**

Figura 13. Estágio Docência. Reunião 2 . 16Set2005 ..... **79**

Figura 14. Reunião para Incorporações . 09Mai2006 ..... **80**

Figura 15. Instalação do ambiente para a Reunião de Arte Relacional **81**

Figura 16. Reunião para Arte Relacional. 09Mai2006 ..... **81**

Figura 17. Reunião para emergências em Criciúma . Ago/200. Galeria de Arte do Centro Municipal de Cultura Jorge Zanatta / Criciúma/SC **82**

Figura 18. Dois momentos da transmissão ao vivo pela Internet da Reunião para emergências em Criciúma/SC. 26Ago/2006 ..... **82**

Figura 19. René Magritte. *La condition humaine*. 1935 ..... **85**

Figura 20. René Magritte. *La condition humaine*. 1938 ..... **85**

Figura 21. “A condição pós-humana: uma visita à Laguna/SC”. 2003. O artista com óculos e lente usadas para perceber e registrar a cidade **89**

Figura 22. “A condição pós-humana: uma visita à Laguna/SC”. 2003. Imagem com filtro amarelo da Igreja Matriz de Laguna **89**

Figura 23. “A condição pós-humana: uma visita à Laguna/SC”. 2003. Imagem da Escultura de Carlos Fajardo na Praia da cidade de Laguna **90**

Figura 24. “A condição pós-humana: uma visita à Laguna/SC”. 2003. Imagem da Intervenção de Carmela Gross em praça da cidade de Laguna **90**

Figura 25. “A condição pós-humana: visor para ver obras de arte”. 2003. Espaço de Arte 803e804/Florianópolis **90**

Figura 26. “A condição pós-humana: visor para ver obras de arte”. 2005. Exposição Novos laboratórios, Galeria de Arte da Associação dos Artistas Plásticos Catarinenses, Florianópolis **91**

Conjunto de Figuras 27. Seminário de Metodologia Científica - Profª. Drª. Néli Klix Freitas Semestre2/2005 ... **92** > **93**

Conjunto de Figuras 28. Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas - Profª. Drª. Yara Guasque -Semestre2/2006 ..... **94** > **96**

Conjunto de Figuras 29. Estágio Docência: Turma de Graduação em Artes Visuais - Semestre2/2005 ..... **97** > **98**

Conjunto de Figuras 30. Seminário: Poéticas experimentais no século XX - Prof. Dr. Luiz Camillo Osório - Semestre2/2005 ..... **99** > **100**

Conjunto de Figuras 31. Arte Relacional: nos limites do real - Prof. Dr. José Kinceler - Semestre1/2006 ..... **101** > **104**

Conjunto de Figuras 32. Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional - Profª. Drª. Regina Melim - Semestre1/2006 ..... **105** > **107**

Conjunto de Figuras 33. Seminário de Ensino de Arte - Profª. Drª. Analice Dutra Pillar - Semestre1/2006 ..... **108** > **109**

Conjunto de Figuras 34. Seminário de Pesquisa de Arte - Prof. Dr. Hélio Fervenza Semestre1/2006 ..... **110** > **112**

Conjunto de Figuras 35. Seminário: O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático - Prof. Dr. Sérgio Roclaw Basbaum - Semestre2/2006 . **113** > **114**

Conjunto de Figuras 36. Seminário de Orientação - Profª. Drª. Regina Melim - Semestre2/2006 ..... **115** > **116**

Figura 37. Inversor **117**

Figura 38. Piero Manzoni . “Base do Mundo” **119**

Figura 39. Georg Baselitz invertido **120**

SUMÁRIO

1. A IDÉIA DE OBRASSISTEMA **21**

1.1 Palavras como isca **26**

1.2 *Notes* **35**

1.3 S+i+s+t+e+m+a+você+eu+contexto+(?) = sistema complexo **41**

1.4 Obrassistema **53**

2. CASOS **60**

2.1 *Reunião para emergências* **62**

2.1.1 Reunião 1: Ruído sistêmico **65**

2.1.2 Reunião 2: Tudo azul **68**

2.1.3 Reunião 3: Tudo que precisamos saber sobre arte **75**

2.1.4 Outras reuniões **78**

2.2 *(Des)Encontros* **84**

2.2.1 Experimentos realizados **87**

2.3. *O Inversor* **117**

2.3.1 Inversões e subversões **121**

3. CONCLU*INDO* **124**

REFERÊNCIAS..... **129**

1. A IDÉIA DE OBRASSISTEMA

O termo *obrassistema* pode ser admitido como um "macroconceito, o qual precisa ser pensado por constelação e solidariedade de outros conceitos" (MORIN, 2005: p. 72): obra de arte + sistema. Neste sentido, pode-se também considerá-lo como um conceito híbrido[1] que, apesar de constituído pelos conceitos que o originam, é diferente deles, por isso necessita de outros modos para o seu acontecimento e compreensão.

Essa convergência, no entanto, só é possível por constatar-se que tanto nas obras de arte quanto nos sistemas complexos desenvolvem-se dinâmicas e processos que são coincidentes em seus modos organizacionais e transformadores. Assim como na obra de arte, os sistemas complexos são constituídos por um conjunto de elementos-agentes diferentes que se relacionam, interferem-se e se transformam com a entrada ou relação com um novo agente – o espectador, por exemplo – recontextutalizando todo o conjunto significante. Essa coincidência, por sua vez, permite a convergência de duas áreas do conhecimento e a possibilidade de uma abordagem da arte com a teoria que fundamenta os sistemas. Com esse sentido, pretende-se desenvolver com a idéia de obrassistema uma trama teórica e prática envolvendo a noção de obra de arte e instâncias dos sistemas complexos, com base nos estudos de cada área afim.

Na História da Arte buscaram-se os fatos e idéias que abriram a noção de obra de arte, possibilitando inclusive a abordagem que neste estudo se propõe. Já na Teoria Geral dos Sistemas e nos estudos da complexidade buscaram-se os conceitos, princípios e dinâmicas dos sistemas complexos que fundamentam a crença dessa convergência com experimentos e análises de possíveis emergências decorrentes dessa mistura epistemológica.

Vale lembrar que essa situação não é tão estranha assim; ao contrário, é conhecida e recorrente dentro do contexto da arte, no conjunto dos seus agentes, seus mecanismos e instituições constituintes de um circuito, um sistema de arte.

---

[1] Híbrido aqui se refere não a uma mistura entre elementos puros, mas mistura de elementos em transformação e também híbridos gerados pela cultura.

Nosso interesse é o de entender e percorrer os caminhos teóricos que fazem com que a arte constitua um sistema e a possibilidade de usar o conhecimento gerado nesse percurso para ampliá-la, estendendo os seus limites para outras abordagens. Com essa intenção iniciamos este percurso, com o entendimento sobre o que qualifica este conjunto de elementos relacionados à arte como um sistema.

É muito freqüente a ausência de uma definição prévia do conceito de sistema nas diferentes áreas do conhecimento que o utilizam: sistema mecânico, sistema elétrico, sistema de comunicação, sistema social, ecossistema, sistema planetário, sistema financeiro, sistema de arte, etc. No entanto, apesar dos diferentes contextos em que o termo é aplicado e reconfigurado, não parece ser difícil o seu entendimento. No nosso caso, provavelmente concorde-se que sistema de arte refira-se ao conjunto dos vários tipos de elementos ou agentes relacionados ao fazer artístico, sua circulação-exposição e toda uma gama de instituições e pessoas que colaboram para o acontecimento da Arte. Pode-se, numa primeira seleção, relacionar alguns desses elementos mais conhecidos, como: o artista, a obra de arte, museus, galerias, coleções públicas e privadas, livros, revistas e *web sites* de arte, a indústria cultural, fundações, colecionadores, críticos, curadores e curadorias, teóricos, historiadores da arte, acadêmicos, escolas de arte, o espectador e muitos outros. É vasta essa relação de agentes, assim como os limites desse conjunto que está em constante movimento e expansão.

Em princípio, um sistema é um conjunto de elementos combinados em função de um fator que lhes é comum. A palavra-chave desse conceito introdutório é *combinado*. Com esse adjetivo e qualidade, ou melhor, com os *elementos combinados* desse conjunto, pode-se conceber a possibilidade de que esses elementos se organizem de acordo com os fluxos e dinâmicas do conjunto como um todo e/ou com as qualidades de cada um desses elementos em suas diferentes funções e especificidades. Isso, no entanto, não significa que os elementos não possam criar seus próprios fluxos e interferir nas dinâmicas desse todo, ou ainda, a possibilidade de serem gerados novos elementos no

interior desse conjunto, capazes tanto de mudá-lo internamente quanto de mudar o contexto em que estão inseridos.

De acordo com a Teoria Geral dos Sistemas, tanto os elementos quanto o conjunto combinado formado por eles estão em permanente transformação e interferências recíprocas num ir e vir de interações. Em maior ou menor grau, todos esses elementos se adaptam, transformam-se, reformatam-se e se atualizam numa cadeia que varia entre a ordem, a desordem e a organização. Isso nos leva a acreditar que a obra de arte, sendo elemento-agente (fundamental?) do sistema de arte, comporte-se também de acordo com essa dinâmica, sendo ao mesmo tempo interferida e interferente. Além disso, a obra possibilita aberturas no sistema de arte para entrada de outros elementos diferentes, outros agentes, outros sistemas, outros discursos e áreas do conhecimento, fazendo com que o sistema de arte se atualize e se mantenha em transformação.

Como veremos a seguir, a Teoria Geral dos Sistemas admite que todo sistema pode ser subdividido em sistemas menores ou subsistemas, assim como estar contido em um macrossistema que o contextualiza. Nesse sentido, considera-se que a obra de arte, além de ser um agente do sistema de arte, seja também um sistema em si, composto por elementos combinados que se transformam reciprocamente em consonância com as transformações do sistema de arte, mas também com outros contextos com os quais se relaciona, pois, sendo a obra aberta – um sistema aberto –, permite que outros agentes externos se insiram e transformem a realidade de sua *internalidade*[2].

Para realizar este percurso teórico, foram desenvolvidos dois grupos de textos. O primeiro está relacionado aos fundamentos, referências e metodologias escolhidas para esta pesquisa, e o segundo refere-se às proposições artísticas realizadas, as quais se pretendem como casos "hospedeiros" da teoria que se propõe, constituindo-se como objetivos específicos da pesquisa. Entretanto, sendo esses textos grupos-sistemas de idéias, mesmo que autônomos, são interferentes e podem ser relacionados.

[2] *Internalidade* é um conceito proposto pelo artista-pesquisador Ricardo Basbaum para se referir às mudanças internas de um sistema a partir das interferências externas.

No primeiro grupo – Introdução e Fundamentos – têm-se com o título "Palavras como isca" os princípios e métodos adotados a partir de sugestões de autores que nos interessam, assim como referências para os modos de um texto de pesquisa em arte. Num segundo momento, em "*Notes*", fundamentam-se na História da Arte os acontecimentos e fatos que expandiram a noção de obra de arte, abrindo-a para outras possibilidades, como a que propomos aqui.

Com o título "S+i+s+t+e+m+a+você+eu+contexto+(?)=sistema complexo" são referenciados os estudos relacionados aos sistemas fundamentando-os com a Teoria Geral dos Sistemas e os conceitos dos sistemas complexos. A finalidade desse item é instrumentalizar as reflexões do leitor para o entendimento dos cruzamentos epistemológicos entre as diferentes áreas aqui envolvidas.

Já sob o título "Obrassistema", esses cruzamentos são feitos com maior ênfase e com a intenção de fazer emergir esse conceito ou situação híbrida dada pela mistura da noção de obra de arte com os conceitos dos sistemas complexos. Com esse título compõe-se o primeiro grupo de textos em que se fundamenta a teoria proposta. No segundo grupo – Casos – essa teoria é aplicada e intencionada com as proposições artísticas *Reunião para emergências*, *(Des)Encontros* e *Inversor*. Essas proposições, no entanto, são apresentadas por meio de seus modos próprios como "textos de artista" em narrativas ficcionais, relatos e imagens de experiências e abordagens teóricas de acordo com a idéia de obrassistema.

Com a intenção de facilitar o entendimento dessa estrutura textual, criou-se o esquema da Figura 1, em que se situam os diferentes títulos abordados nos referidos grupos de textos, bem como as zonas de relacionamentos entre eles. No decorrer dos textos, esse esquema indicará onde o leitor está, no percurso teórico, pois cada texto possui a sua individualidade enquanto conteúdo próprio e, apesar de os textos poderem ser lidos separadamente, também podem ser relacionados em grupos ou pequenos sistemas de idéias. Note-se que as linhas que os condicionam são tracejadas, possuindo passagens em todo o seu

perímetro, e permeáveis aos agentes externos a si em todas as possibilidades.

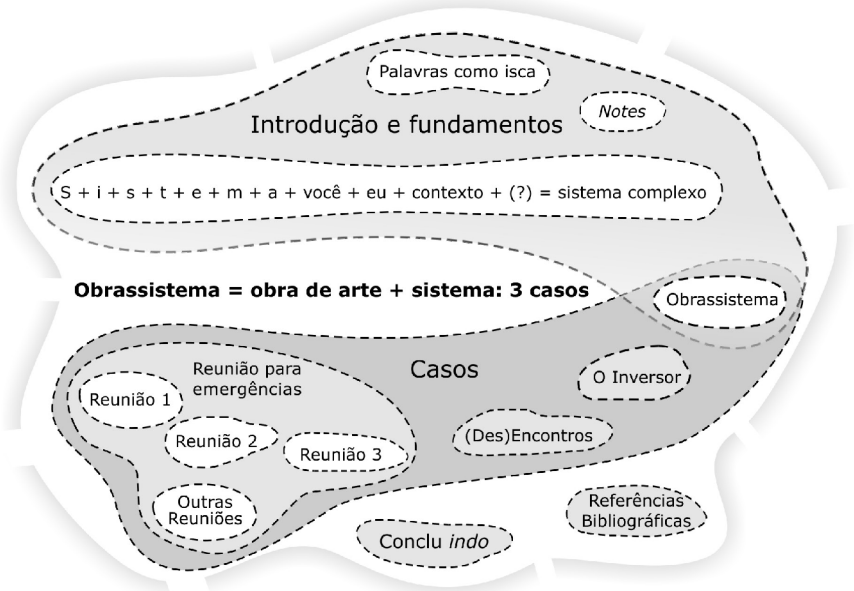


Figura 1 – Esquema dos principais tópicos da dissertação

1.1 Palavras como isca

Pretende-se com este texto colocar alguns aspectos sobre os quais é referenciado o pensamento a seguir.

Primeiramente, referimo-nos à arte da forma como Ernest Gombrich (1993) a entende em seu livro intitulado originalmente *The Story of Art*, mas traduzido para *A História da Arte*. Para ele, aquilo que se conhece como Arte é uma coisa que não existe. O que existe são os artistas, ou seja,

> (...) homens e mulheres favorecidos pelo maravilhoso dom de equilibrar formas e cores até ficarem "corretos" e, mais raro ainda, que possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, e se dispõem a abandonar todos os efeitos fáceis, todos os êxitos superficiais, em nome do esforço, da angústia

> e do tormento do trabalho sincero. Acreditamos que artistas nascerão sempre. Mas, se haverá arte, vai depender também, em não pequeno grau, de nós mesmos, que somos o público. Por indiferença ou interesse, por preconceito ou compreensão, poderemos, todavia, decidir a questão (GOMBRICH, 1993: p. 475).

Com o mesmo sentido de Gombrich, o artista Milton Machado (2001) comenta essa idéia colocando a (arte) entre parênteses[3]. Neste texto e com a mesma intenção desses autores, a grafia dessa palavra estará impressa com 1% de preto, a partir deste ponto. Talvez ela nem seja percebida, mas esteja certo(a), ela está no espaço que lhe cabe. Uma outra cópia? Sim, mas apagada, mais fraca, praticamente invisível e quase uma falta a ser preenchida. Você percebeu um quadrado no espaço antes do primeiro parágrafo deste texto? Ele também está com 1% de preto.

Outro aspecto a ser considerado está ligado à pesquisa em arte. O que significa dissertar – escrever textos – a respeito de arte, ou mesmo, de nossa produção de obras? Que texto será esse? Artístico? Qual a pesquisa? Qual a dúvida? Qual objeto de estudo deverá ser separado em partes para análises referenciadas em uma teoria aceita?

É difícil responder a essas perguntas nessas circunstâncias, visto o caráter singular da arte e sua lógica de evento, segundo Gombrich, nem previsível, nem garantida, sendo devir. Nesse sentido, ao objeto de estudo – obras de arte – não cabem separações para análises de suas partes.

Quanto à dúvida (principal?) para a pesquisa, é certo que é a respeito da noção de arte. Essa dúvida parece ser intrínseca à obra de arte dada por meio das teorias, intenções e articulações propostas pelos artistas, e está sempre presente em qualquer obra, discussão ou pesquisa de Arte. Para os eventuais artistas-pesquisadores, essas intenções e teorias articuladas nas obras em pesquisa devem ser transformadas e explicitadas em texto escrito.

[3] Milton Machado, no subtítulo de sua tese de doutoramento, escreve: "(arte) e sua exterioridade", e explica, citando Gombrich, que os parênteses são usados para referenciar a inexistência da arte, existindo apenas trabalhos de arte. Para saber mais: revista *Item*, n. 5, p. 6-18, 2001.

Entretanto, sendo proposições ou respostas para essa dúvida, não se tem nenhuma garantia de que se verifiquem ou que repercutam nos seus leitores-espectadores. Talvez aqui um impasse: se a dúvida é impertinente, não há motivos para pesquisa, pois *aquilo que se entende como arte, não existe,* e ainda, porque "não há problema"[4].

Nem problema, nem soluções, nem respostas, mas pensamentos, teorias ou *cosmogonias*, como sugere o crítico Mário Pedrosa (1960). Para ele, tanto na Ciência quanto na Arte há uma cosmogonia que move todo o ato criador. Com ela o homem imagina e cria seus mundos, seus mitos e metáforas. Sua imaginação é condutora para novos universos que poderão ser testados tanto pela Ciência quanto pela arte, entretanto não "cairão" caso não sejam verificados, pois, os universos imaginários continuarão expandindo-se e irão existir independentemente de validações, estando presentes em todas as ações e obras do homem. Com essa idéia, Pedrosa aponta para uma possibilidade dissertativa, não a respeito da obra, porque esta "já é" enquanto presença física e imediata, mas da sua cosmogonia, sua *story* ou da idéia que deveria estar expressa nela.

Com o mesmo sentido encontramos no *Banquete* de Platão outro argumento para essa possibilidade de pesquisa: trata-se da viagem empreendida pela Alma do Mundo, conduzida por Eros, o Amor, até o encontro com a Idéia de Bem e de Belo. Um encontro com a Teoria. Nessa viagem a Alma do Mundo (homens e mulheres) contempla o Bem e o Belo, e aí está um primeiro significado para *teoria*: justamente o de contemplação: teoria = ver melhor. Mas, numa outra instância (*Fedro*), a Alma do Mundo tem um encontro amoroso, envolve-se em intercurso, com a idéia de Bem e de Belo. Dessa relação nascem "filhos": os discursos, as obras, a política. Portanto, uma compreensão adequada de poético seria a desse encontro produtivo e reprodutivo. A produção poética – a *poiésis* – é aquela que é alimentada pela teoria, gerada por ela[5].

[4] O artista Marcel Duchamp quando era indagado a respeito das questões que suscitavam de sua obra, gostava de dizer que "não havia solução porque não havia problema" a ser esclarecido (Tomkins, 2004: p. 448).

Uma outra possibilidade para uma dissertação é dada por Milton Machado (2001). Ele sugere aos seus orientandos acadêmicos (artistas praticantes) um "salto à distância para outras salas" (do conhecimento? para outras [in]disciplinas?). Defende que uma tese (ou dissertação) não é o formato oportuno para escrever a respeito de sua própria produção artística, nem o espaço acadêmico é o lugar mais adequado para o aproveitamento dessa oportunidade de pesquisa, sendo os esforços literários de autocrítica ou de auto-interpretação pouco aproveitáveis para um mergulho na interioridade das obras, mesmo porque "a pintura ou outras formas de arte visual não são traduzíveis em termos verbais", segundo Duchamp. Entretanto, Machado refere-se à *exterioridade* da obra de arte, sendo esta "o que há de mais íntimo e significativo conteúdo", pois é universal e é sobre ela que propõe escrever, dissertar, teorizar.

> O que chamo de exterioridade é algo que o trabalho contém, já em si, mas como excesso ou suplemento, como potencial intrínseco de significação (excesso e suplemento de, e não a, portanto constitutivos). É essa qualidade que abre o trabalho às interpretações diferenciadas, que fazem do objeto de arte algo mais do que ele já é e significa em sua presença dada, imediata (MACHADO, 2001: p. 12).

Já um quarto e quinto argumentos dizem-nos que *Your fictions become history*, ou então, que *Your manias become science*, como sugere a artista Barbara Kruger com os trabalhos das Figuras 2 e 3, respectivamente.

[5] Comentário feito por Milton Machado em nossa banca de qualificação de mestrado, em 15 de dezembro de 2006.

Figura 2 – Barbara Kruger. *Untitled (Your fictions become history)*, 1981-83

Figura 3 – Barbara Kruger. *Untitled (Your manias become science)*, 1981

Diante dessas referências e sugestões, pode-se pensar que na obra de arte existe uma teoria sobre a arte intrínseca à obra, uma noção particular, uma cosmogonia, uma *fiction* ou pensamento que o artista intenciona e busca desenvolver. Afinal, "os artistas têm o direito de seguir seus próprios caminhos e teorias"[6]. Aqui se abre uma possibilidade para um texto de dissertação, e com ela, uma questão emerge: qual a teoria ou idéia que é refletida nos trabalhos propostos nesta pesquisa de dissertação? Sabe-se de antemão que este texto também não conseguirá explicitá-la, nem responder precisamente a essa pergunta, pois essa resposta acontece em outras vias e processos do pensamento através de sinapses, interações cognitivas e por combinações proteínicas que só acontecem no nosso particular "mundo das idéias", e, mesmo que *intencionadas, não são expressas*[7]. Assim, este texto (de artista) apresenta-se como uma outra obra, não de arte, é claro,

[6] Gombrich, 1993: p. 295.

[7] Referência ao coeficiente artístico do ato criativo para Marcel Duchamp. Nele Duchamp aponta para uma equação entre o que não é expresso mas intencionado pelo artista e o que é expresso para o espectador e não intencionado pelo artista.

mas tangenciando os experimentos práticos e teóricos propostos por meio de cosmogonias que façam algum sentido, também, a partir dos seus desvios, ruídos, erros e incongruências decorrentes tanto das perdas causadas pela transposição de uma idéia para a forma, quanto pela impossibilidade mesmo de conceituar a arte intencionada nas obras.

Nesse sentido, não se cogita a possibilidade de respostas para as questões suscitadas, mas um possível conhecimento gerado pelo percurso da pesquisa que componha um outro sistema de idéias, ao mesmo tempo autônomas, mas relacionadas às obras que as geram. Com relação a isso, o artista-pesquisador Ricardo Basbaum (2007) comenta, na introdução do seu livro *Além da pureza visual*, que as inter-relações entre o trabalho "ensaístico" e o "artístico", são "não-superficiais". Diz que "é parte do seu esforço tangenciar, de leve, os limites de ambos os campos, provocando algo mais do que algumas poucas passagens". Como um "texto de artista" está dentro de uma ordem específica de exigências no sentido de enfrentar "inventivamente" um mesmo corpo de questões que a obra. Entretanto, "esse texto pode e deve ser lido em separado dos trabalhos plásticos, uma vez que deve demarcar um território próprio de atuação, completamente diverso". A colocação de um mesmo problema a partir de um outro modo é tarefa árdua, visto que cada um desses modos deve se manter independente, sendo que a convergência entre eles (texto e obra) "deve ser construída a partir da presença dos contornos dos dois espaços, como ações autônomas, e só a partir daí – em outro esforço – estabelecer os fluxos, as fluências entre eles, em iluminação recíproca" (BASBAUM, 2007: p. 20).

Esse desafio é enfrentado aqui, lembrando Clarice Lispector (1973): "escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra". Mesmo assim, corre-se sempre o risco de nada ser pescado nesse caudaloso rio.

Até aqui se referenciou as escolhas pelas quais faremos este percurso teórico-textual gerador e alimentador das obras que propomos. Este percurso, por sua vez, estará focado na crença de que a obra de arte, em sua relação com o espectador e o contexto onde e quando acontece, desenvolve-se por meio de dinâmicas que também podem ser abordadas pelos estudos da complexidade

(uma outra *sala*?), pois compõem um conjunto combinado em constante transformação. Parte-se do pressuposto de que a obra de arte se comporta sistemicamente e se modifica a cada novo *agenciamento*[8]. Pretende-se também, com essa possibilidade sistêmica, tangenciar um dos aspectos de sua *exterioridade*, sem, no entanto, a pretensão de definições generalizadas a respeito tanto de obras de arte quanto da própria arte, visto que "quanto mais generalizamos sobre arte, mais provável é cometermos erros" (GOMBRICH, 1993: p. 501).

Outra questão: o que é comum às obras pesquisadas que também é comum a nós sendo universal, e que por isso é possível ser dissertado, podendo ser um *excesso e suplemento de*?

– Eventualidades, imprevisibilidades, transformações, emergências, complexidades. Esses fatores ditos "comuns", entretanto, não constituem de fato algo que seja comum a nós. Como sabê-lo, mesmo? Aqui, eles são colocados como aspectos que se salientam de acordo com nosso interesse, sendo importantes para as articulações de nossa cosmogonia particular, mas, sendo *excesso de*, também podem colaborar para mais problematizações, desdobramentos e outras fluências.

Ao se considerar que a obra de arte se comporte como um sistema aberto e, portanto, mutável, estamos incluindo nesse sistema o espectador, assim como o contexto que a contém, e estes são agentes determinantes para um provável acontecimento da obra como um todo significante. Nesse sentido, algo pode mudar e se adaptar nesse conjunto imprevisível e eventual, mas ao mesmo tempo há algo que não muda nele, mantendo-o. Para se entender esse processo, é importante o conceito de *atrator*[9] ou

[8] *Agenciamento* é o termo usado por Arlindo Machado (2003) para designar a sensação experimentada pelo espectador da obra cuja ação significante é resultado de sua decisão ou escolha, e *agenciar* é, portanto, experimentar um evento como o seu agente, como aquele que age dentro do evento e como elemento em função do qual o próprio evento acontece.

[9] O conceito de *atrator* surge no interior da matemática quando lida com a dinâmica de sistemas não-lineares e caos e pode ter aplicações em inúmeras áreas de conhecimento. A definição de atrator é atribuída a um ponto, um lugar, uma trajetória, uma curva ou uma superfície no espaço, para o qual um sistema tende a se dirigir à medida que evolui. Também pode ser um fractal em que o sistema apresenta o caos e movimentos que nunca se repetem.

uma propriedade que esse sistema tem de permanecer coeso apesar das mudanças e atualizações que acontecem na sua internalidade. Também se pode pensar nesse atrator ou propriedade de permanência como uma intenção de, ou aquilo para o qual há uma convergência, um fluxo em direção a um ponto que é inalcançável, mas em cujo caminho encontram-se indícios do seu final, pois dele participa. Todavia, atratores podem mudar ao longo do tempo. Quando isso ocorre, o sistema sofre um processo de mudança, permanecendo instável durante certo período, até que novamente se estabiliza em um novo padrão de organização. Nesses períodos de instabilidade, diferentes atratores atuam ao mesmo tempo. Cada atrator representa uma opção de caminho – ou trajetória – que vai caracterizar o desenvolvimento futuro desse sistema. Isso, porém, não exclui a possibilidade dele se desorganizar, entrar em caos e desaparecer ou transformar-se em outra coisa.

Com a obra de arte, esse outro sistema aberto[10], tem-se como atrator o *coeficiente artístico* dado pela equação proposta por Marcel Duchamp no ato criador. É a relação desse coeficiente que mantém uma possibilidade, sobretudo, eventual de arte.

$$\mathbf{A} = \frac{\text{o que não é expresso, mas intencionado}}{\text{o que é expresso, não intencionado}}$$

Por outro lado, também se entende a ação do espectador como uma ação poética (*poiésis*), criadora de significados. Assim, quando o espectador se desloca, muda ou se transforma, a obra-sistema também muda e se transforma. O mesmo pode acontecer em relação ao contexto: se este muda, muda a obra. Nessas mudanças, transformam-se as significações, as criações, as poéticas, mesmo que tenha algo que não mude, porque não foi expresso, apesar de intencionado, e que pode manter a possibilidade de arte na relação com o que é expresso e não intencionado. Esse fato de estarmos lidando com

[10] Referência ao conceito de "obra aberta", trazido por Haroldo de Campos em 1955 e desenvolvido por Umberto Eco em1958.

eventualidades/evento é que nos deixa permanentemente sob o domínio dos questionamentos, mantendo-se.

Parece ser razoável pensar esses processos transformadores e que envolvem vários elementos relacionados a partir dos conceitos e estudos dos sistemas complexos. Neles, são agentes o imprevisível, o eventual, transformações, a ordem, a desordem e a organização. Esses agentes, como se pretende mostrar, são correlatos de aspectos que envolvem as obras de arte propostas nesta pesquisa. Refletir sobre isso é considerar a possibilidade de uma aproximação desse referente (arte) e da possibilidade de ampliação dos processos para a criação (para as poéticas).

1.2 *Notes*

Interchangeable;
various;
different;
involvement;
differences;
articulated;
continuing;
evolution;
involved;
contradictory;
actual;
ambiguous;
simultaneously;
immediately;
relatively;
between;
human body;
continuum;
ourselves;
differently;
relation;
oneself;
regarding;
our experience;

move away;
to perform;
variation;
the space around itself;
our bodies;
extended situation;
participation;
the body;
increase;
decrease;
relationships;
in function;
process;
system;
progressions;
function of space;
existing;
varying;
conditions;
spatial context;
tends to;
environmental situation;
altered;
desired;
it is not controlled;
aggregated;
change;
placement;
articulated;
new work;
variation;
changed;
changed the shape constantly;
the experienced variable;
spectator;
in time;
new conditions;
many considerations;
co-operation;

innumerably;
non-dominating;
presence;
decisions;
surprising;
complex;
expanded.

As palavras e expressões acima foram retiradas de um texto de artista escrito em 1966. A ordem como se mostram é a mesma ordem em que aparecem no texto de origem, entretanto algumas delas por se repetirem várias vezes no texto original optou-se por mostrá-las na ordem de sua primeira aparição. No entanto, mesmo sem sabermos do conteúdo do texto de que se originam, nota-se no seu conjunto que se referem a algo dinâmico, em movimento e em transformação, envolvendo alguma coisa com o corpo, o espaço e o tempo.

A partir de um atrator escolheram-se as palavras, expressões e uma outra diagramação, configurando-se um outro arranjo textual e outro fluxo de texto transformado em outro sistema de significados. Esse novo texto, agora contextualizado por esta pesquisa e propósitos, apresenta-se como uma emergência resultante de uma "leitura rápida" das "Notes on the sculptures" de Robert Morris (Partes I e II). O texto sinusoidal resultante, de uma forma ou de outra, contém elementos do texto original e, apesar de se mostrar diferente, mantém algo em seu conteúdo que o relaciona às notas originais. Constata-se que algo mudou, assim como algo que se mantém. Optou-se, porém, pela exclusão da palavra *sculpture* com a finalidade de salientar apenas o que Morris considera sobre ela, sendo essas considerações referências para a idéia de um sistema em transformação, o qual acredita-se ser uma abordagem viável para a obra de arte; um exemplo pertinente para fundamentar a noção de obrassistema.

Nessas *notas*, Morris se refere à nova escultura dos anos 60 e sua incorporação de múltiplos pontos de observação, espaços distintos, distâncias e temporalidade estendida – uma experiência espacial em constante mudança que se estende no tempo a partir do deslocamento do corpo do espectador no espaço. Ao seu modo,

Morris apresenta a idéia de que não é possível separar a escultura do espaço onde ela é, assim como do tempo necessário para sua apreensão pelo espectador em seus deslocamentos. Refere-se a isso com a idéia de "presentidade"[11] desta nova escultura, ou seja, ao "tempo passado da realidade que começa a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata". Por sua vez, essa nova situação "abre a possibilidade para um caráter *surpreendente* [grifo nosso] direto da experiência, pois esta está impregnada na própria natureza da recepção espacial" (MORRIS, in FERREIRA; COTRIM, 2006: p. 66).

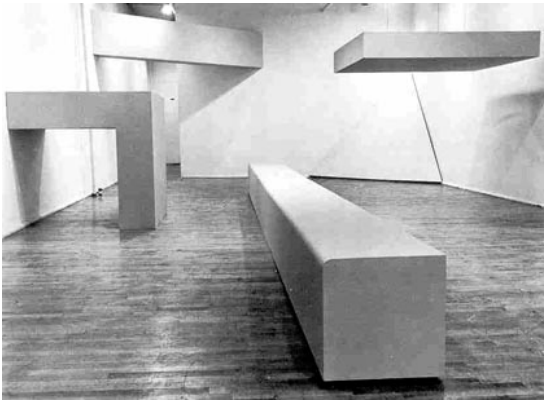


Figura 4. **Robert Morris**, *Instalação*, Nova York 1964.

Essa possibilidade aberta por Morris é focada como referência para a instância sistêmica da obra de arte, pois estende seus limites para um contexto espaço-temporal que ela, ao mesmo tempo em que o formata, também é formatada por ele nos movimentos do espectador. Nesse sentido, essa experiência "contextual" em que não só o espaço é vivenciado no tempo, mas todos os elementos que envolvem a pessoa do espectador, gera um

[11] A expressão original é *presentness*; dada a inexistência de tradução em português que abarque o sentido de *presença* como *atualidade em processo*, optou-se pelo termo "presentidade", introduzido por Milton Machado na tradução do texto de Michael Fried, publicado no Brasil como "Arte e objetidade" (*Arte&Ensaios*, n. 9, dez. 2002).

todo complexo, visto que com esta nova escultura *"*the situation is now more complex and expanded*"* (MORRIS, 1993: p. 21).

Alguns anos depois, em 1984, a crítica Rosalind Krauss acentua a idéia desta nova escultura e desenvolve a noção de "campo ampliado da escultura", referindo-se à práxis pós-modernista definida não por um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários e diferentes meios possam ser usados, sendo que os limites desse campo flexionam-se, movem-se e se expandem. Livre das limitações dos materiais e operações especializadas para a prática artística (moderna), o artista tem todo o campo social e cultural para ocupar e explorar.

> (...) o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (...) a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (KRAUSS, [s.d.]: p. 93).

Krauss elaborou um esquema (Figura 5) no qual constam quatro *oposições* destes *termos sentidos*: *paisagem/arquitetura; não-paisagem/não-arquitetura; escultura/local-construção; local demarcado/estruturas axiomáticas.* Por sua vez, esses termos são constituídos por focos de instabilidade, instâncias em que pulsam as tensões do campo cultural, conjunto de pontos em estado de conflitos, paradoxos, descontinuidades, instabilidades e imprevisibilidades. Nessas regiões é que irão emergir eventos plásticos, porque é nesse território que a matéria apresenta comportamento não-linear, e nessas regiões sensíveis da cultura é que o tempo irá atualizar-se por meio da atividade artística. Nesse sentido, "a obra ou ação artística consistiria num fenômeno de flutuação, de irregularidades, de turbulência, que romperia o equilíbrio e a imobilidade onde emerge" (BASBAUM, 2007: p. 112).

O parágrafo acima está construído sobre o pensamento de Ricardo Basbaum em seu texto intitulado "Ética e arte: turbulências no campo ampliado", no qual, e por outras razões, destaca a questão da complexidade que este modelo do campo ampliado de Krauss impõe como novo problema. Fundamentando essa idéia, cita Isabelle Stenger (1990) referindo-se ao que é complexo como o que se "coloca quando um encontro empírico (...) impõe um novo questionamento do poder atribuído a um conceito e atualiza uma dimensão de interrogação prática que tal conceito atualiza". Por sua vez, essa atualização permite que se descreva "de maneira positiva, interessante, o que aparece (...) como obstáculo", possibilitando "a criação de pertinência de novas questões". Com esse sentido, "a complexidade desse modo não se constituiria propriamente numa 'teoria do novo', mas 'numa modalidade (...) de problematização do novo'" (BASBAUM, 2007: p. 110).

Essas questões e aberturas sugeridas por esses autores nos levam a acreditar na instância sistêmica da obra, pois são muitos os elementos diferentes a serem considerados neste *contexto*, neste *campo ampliado* diverso, imprevisível e em transformação.

Com esses sentidos, pretende-se desenvolver "pensamentos com arte"[12] a respeito desse *modo complexo* do campo expandido da arte. Espera-se com este percurso o desenvolvimento de um corpo de conhecimento que possa ser útil tanto para a crítica de arte quanto para a possibilidade de ampliação dos processos de criação de obras de arte. Entretanto, salientamos o caráter temporal e mutável do conhecimento, o qual só tem sentido quando transformado e ampliado. Não se deseja com esta dissertação a solidez das fórmulas ou a prepotência das verdades absolutas, mas apenas mais uma verdade contextual e em transformação.

[12] "Pensar com arte" é uma referência a Ricardo Basbaum, quando o artista afirma que não é possível pensar em arte sem *pensar com arte*, entrecruzando conhecimentos, estendendo seus fluxos e fazendo suas incorporações. Sugere essa conexão dizendo que não se pode pensar o pensamento sem considerá-lo como um processo avizinhado da criação artística, assim como não se pode pensar o fazer artístico sem que se processe pelo pensamento. Nesse sentido, "Pensar com Arte implicará sempre a produção de um pensamento de relações fortes, com superposição do heterogêneo e autonomia das matérias (pensamento e arte), cujas articulações de exterioridade configurarão as estratégias utilizadas e os efeitos da intervenção" (BASBAUM, 2007: p. 47).

1.3 S+i+s+t+e+m+a+você+eu+contexto+(?) = sistema complexo

O uso do termo *sistema*, como uma noção-chave para as explicações científicas, parece ser tão antigo quanto a própria ciência. Na Física, o termo é usado para o sistema solar, sistema atômico, sistema de forças; já na Biologia, o termo representa uma coleção, um conjunto articulado de componentes, como o sistema classificatório dos seres vivos, sistema respiratório; na Sociologia, sistema social é utilizado freqüentemente para denotar conjuntos articulados, transformáveis, mutáveis, tais como grupo social, instituições, Estado, etc. Como se percebe, a noção de sistema faz parte de uma visão de mundo que vem cada vez mais se afirmando em todos os campos do conhecimento. Na arte também – circuito ou sistema de arte – vários aspectos têm sido abordados por este ponto de vista, como veremos a seguir.

Sob influência de teóricos holistas[13] do final do século XIX e início do século XX, a Teoria Geral dos Sistemas, iniciada por Ludwig Von Bertalanffy, nos anos 30, numa reflexão sobre a biologia, é muito mais ampla, quase universal, já que num certo sentido toda a realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo, a sociedade, pode ser concebida como sistema. Nesse sentido, sistema é uma

[13] Os holistas partiam da idéia de que tudo pode ser uma unidade de seleção da natureza, e ainda, de que as partes refletem de alguma forma as conexões ou características do todo. Vale lembrar que essa visão está bem distanciada da atual concepção mística das filosofias alternativas.

espécie de “palavra-plástica” que parece tomar forma aderindo-se totalmente à matéria que a constitui.

Originalmente, sistema vem da palavra grega *σύστημα*, que significa composição, o estar composto, combinar, ajustar, formar um conjunto. Entretanto, apesar de na origem grega o termo não apresentar maiores dificuldades de apreensão, é muito freqüente a ausência de uma definição prévia do conceito de sistema nas diferentes disciplinas que o utilizam. Seus múltiplos usos também não se referem à mesma idéia ou significado e variam em consonância com o contexto ao qual é considerado.

Segundo Bertalanffy (1975), um sistema consiste, geralmente, de componentes ou elementos que são ligados uns aos outros para facilitar o fluxo de informações, matéria ou energia. O termo é também usado para descrever qualquer conjunto de entidades que interajam entre si. Nota-se que, mesmo em situações diferentes, um sistema sempre se dá a partir de um conjunto combinado de partes que se relacionam entre si, transformando-se e se caracterizando como um todo em processo e com um certo grau de ordem entre os elementos que o compõe, e serão os elementos e suas relações que definirão as funções ou a expressão coletiva desse sistema.

Em sua Teoria Geral dos Sistemas, Bertalanffy considera a existência de sistemas fechados e sistemas abertos, sendo estes últimos um prenúncio do que mais tarde seria desenvolvido com os sistemas complexos pelo sociólogo Edgar Morin. Esses sistemas, por serem abertos, relacionam-se com outros sistemas ou elementos diferentes e externos a si, transformando-se mutuamente por interações retroativas[14] em *feedback*. Essa nova forma de conceber um sistema (aberto) admite a troca de matéria e energia com o meio. Sabe-se que a existência de um sistema depende de trocas com seu contexto, pois do contrário ele entraria em colapso ou em desordem por *entropia*[15]. Nesse sentido, um sistema pode tanto se transformar por interação com o seu meio

[14] Retroação é um conceito da cibernética que rompe com a causalidade linear, levando à concepção do paradoxo de um sistema causal, cujo efeito repercute sobre a causa, modificando-a.

[15] Entropia é um conceito originado da Segunda Lei de Termodinâmica: todo sistema físico isolado ou fechado tenderá espontaneamente a dissipar energia de forma sempre crescente até colapsar. Esse colapso, por sua vez, passou a ser associado à noção de desordem de um sistema.

quanto transformar o próprio meio que o contém, numa cadeia retroalimentadora através de suas fronteiras permeáveis e cambiantes.

A idéia de movimento e de processo em transformação nos sistemas abertos salientada por Von Bertalanffy foi, posteriormente, desenvolvida pelos ciberneticistas a partir dos anos 40, os quais incorporaram uma perspectiva complexa, construindo os fundamentos para uma teoria da informação e da mensagem. Já nos anos 70, pode-se afirmar que o "Novo Pensamento Sistêmico" desenvolveu-se ainda mais, com a idéia de *autopoiésis.*

Poiésis, como já nos referimos*,* é o termo grego que significa produção, criação. Por sua vez, autopoiese quer dizer autoprodução, autocriação. A palavra surgiu pela primeira vez na literatura internacional em 1974, num artigo publicado por Francisco Varela, Humberto Maturana e Roberto Uribe, para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Esses sistemas são autopoiéticos por definição, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Pode-se concluir, portanto, que um sistema autopoiético é, ao mesmo tempo, produtor e produto de si mesmo.

Para Maturana, o termo autopoiese traduz o que ele chamou de "centro da dinâmica constitutiva dos seres vivos". Para exercê-la de modo autônomo, eles precisam fazer uso de recursos do meio ambiente. Em outros termos, são ao mesmo tempo autônomos e dependentes do meio. Trata-se, pois, de um paradoxo, que não pode ser adequadamente entendido pelo pensamento linear, para o qual tudo se reduz à binariedade do sim/não, do ou/ou. Diante de seres vivos, coisas ou eventos, o raciocínio linear analisa as partes separadas, sem empenhar-se na busca das relações dinâmicas entre elas. O paradoxo autonomia-dependência dos sistemas vivos é mais bem compreendido por um sistema de pensamento que englobe o raciocínio sistêmico (que examina as relações dinâmicas entre as partes) e o linear.

De acordo com Humberto Mariotti (1999), a noção de autopoiese dada por Maturana já ultrapassou em muito o domínio da biologia, de onde ela se originou. Hoje, ela é utilizada em campos tão diversos como a sociologia, a psicoterapia, a administração, a antropologia, a cultura organizacional e muitos outros. Essa circunstância transformou-a num importante instrumento de investigação da realidade, fundamental para o pensamento complexo proposto por Edgar Morin, o qual apresentamos a seguir.

Pode-se pensar num sistema fechado, como uma pedra ou uma mesa, estando estas em estado de equilíbrio, sem trocas de matéria/energia com o exterior. Por outro lado, a constância da chama de uma vela ou o meio interno de uma célula, não estão absolutamente em equilíbrio; ao contrário, há desequilíbrio no fluxo energético que os alimenta e sem este fluxo, haveria desordem organizacional levando rapidamente ao definhamento.

Segundo Morin (2005), num primeiro sentido o "desequilíbrio alimentador" permite ao sistema manter-se em aparente equilíbrio, isto é, em estado de estabilidade e de continuidade, e esse aparente equilíbrio só se degradará se for deixado entregue a si mesmo, ou melhor, se houver fechamento do sistema. Esse estado assegurado, constante e, no entanto, frágil, tem alguma coisa de paradoxal: as estruturas permanecem as mesmas, ainda que os seus constituintes sejam mutantes,

> (...) assim acontece não apenas com o turbilhão, ou a chama da vela, mas com nossos organismos, onde nossas moléculas e nossas células renovam-se sem cessar, enquanto o conjunto permanece aparentemente estável e estacionário. Por um lado, o sistema deve se fechar ao mundo exterior a fim de manter suas estruturas e seu meio interior que, não fosse isso, se desintegraria. Mas, é na sua abertura que permite este fechamento (MORIN, 2005: p. 21).

Esta situação se torna mais interessante ainda quando se supõe uma relação indissolúvel entre a manutenção da estrutura e a mudança dos seus constituintes, sendo este o problema-chave e central dos seres vivos, ocultado ou ignorado, não apenas pela antiga física, mas também pela metafísica ocidental/cartesiana, para quem todas as coisas vivas são consideradas como entidades fechadas e não como "sistemas organizando seu fechamento, sua autonomia, na e pela abertura", segundo Morin (2005).

O pensamento complexo surge em decorrência dessas duas conseqüências capitais da idéia de sistema aberto: a primeira é que as leis de organização da vida não são de equilíbrio, mas de desequilíbrio, recuperado ou compensado, de "dinamismo estabilizado", como se refere Morin. A segunda conseqüência é que a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio ambiente ou contexto ao qual está inserido, sendo essa relação não uma simples dependência, mas constitutiva do sistema.

> A realidade está, desde então, tanto no elo quanto na distinção entre o sistema aberto e seu meio ambiente. Este elo é absolutamente crucial, seja no plano epistemológico, metodológico, teórico ou empírico. Logicamente, o sistema só pode ser compreendido se nele incluímos o meio ambiente, que lhe é ao mesmo tempo íntimo e estranho e o integra sendo exterior a ele (MORIN, 2005: p. 22).

Morin considera que o que é complexo não pode se resumir numa palavra-chave, nem ser definido por uma lei, uma explicação ou idéia simples, de modo que a palavra *complexidade* tem uma carga semântica que traz em seu seio a confusão, incerteza, contradições e desordem elucidativa, contrariamente ao conhecimento científico – que durante muito tempo (e ainda hoje) continua sendo concebido como tendo por missão dissipar a aparente complexidade dos fenômenos a fim de revelar a ordem simples a que eles obedecem.

Até a metade do século XX, a Ciência tinha como modo de conhecimento a redução (do conhecimento de um todo pelo conhecimento das partes que o compõem), tendo como conceito-chave o determinismo, ou seja, a ocultação do acaso, do novo, da invenção, e a aplicação da lógica mecânica da máquina artificial aos problemas vivos, humanos e sociais; a especialização, que extrai um objeto de seu contexto e do seu conjunto, rejeita seus laços e as intercomunicações com seu meio e o insere num compartimento idealizado. O pensamento complexo, por sua vez, é simultaneamente um pensamento que reúne (contextualiza) e revela o desafio das incertezas. Por fim, Morin resume dizendo que a complexidade "é uma palavra-problema e não uma palavra-solução".

> Ora, a própria idéia de complexidade comporta em si a impossibilidade de unificar, a impossibilidade da conclusão, uma parcela de incerteza, uma parcela de indecidibilidade e o reconhecimento do confronto final com o indizível. Por outro lado, isso não significa que a complexidade de que falo se confunda com o relativismo absoluto, o ceticismo do tipo Feyerabend[16] (MORIN, 2005: p. 96).

Como se percebe, há muito o que se dizer sobre esse termo ou condição, entretanto algumas (in)definições podem ser esboçadas, mesmo com o intuito de lançá-la para o seu devir ou mais reflexões sobre sua epistemologia. Em um primeiro momento, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas. Já num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Pode-se dizer que é um fenômeno quantitativo, pois pode envolver uma extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades diferentes entre si. Isso pode ser exemplificado quando pensamos num sistema vivo o qual

[16] Morin se refere a Paul Karl Feyerabend, filósofo da ciência que se tornou conhecido por sua suposta visão anarquista da ciência e por sua rejeição da existência de regras metodológicas universais.

combina milhões de unidades, sejam moléculas numa célula, sejam células num organismo ou mesmo pessoas numa comunidade. Entretanto, pode-se concebê-la não só pelas quantidades: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios, tendo nesse sentido uma relação com o acaso e o eventual, e isso é interessante para pensar a arte, este outro evento casual e incerto. Mas lembremos que a complexidade também não se reduz a incertezas, pois acontece no seio de sistemas ricamente organizados e ligada a certa "mistura íntima" de ordem e desordem, na qual a ordem reina no nível das grandes populações e a desordem no nível das unidades elementares.

Essas considerações nos parecem pertinentes para pensar a obra de arte em seu fluxo de (in)determinações, pois acredita-se que esta aconteça, também, através de dinâmicas sistêmicas, pois suas relações envolvem o espectador e um contexto repleto de elementos que se interferem onde e quando esse encontro (eventual) acontece, sendo esses elementos ao mesmo tempo autônomos e dependentes para o *acontecimento*[17] da obra. Nesse encontro, apesar das variáveis e variâncias, a obra os engloba como um todo significativo, coeso e em processo.

Aqui entramos no território desenvolvido pela complexidade e por relações imprevisíveis dessa possível convergência entre agentes tão diferentes, autônomos e paradoxalmente interdependentes que, ao mesmo tempo em que desordenam o sistema dado, também são responsáveis pelo seu reordenamento. Entretanto, como vamos construir um pensamento complexo a respeito da obra de arte, e a partir de quais os meios esse pensamento se viabilizará? Morin propõe alguns princípios como guias para pensar a complexidade. Note-se que esses princípios são complementares e interdependentes. Sugerimos, então, que eles sejam pensados tendo-se em mente a (sua, leitor) noção de obra de arte e dos prováveis processos que envolvem o seu acontecimento, e assim, possa-se fazer uma outra provável reflexão.

[17] A noção de "acontecimento" refere-se ao que é improvável, acidental, aleatório, singular, concreto e histórico. (MORIN, 1998: p. 132).

1 - O *princípio sistêmico ou organizacional* liga o conhecimento das partes ao conhecimento do todo, segundo a forma indicada por Pascal: "Eu sustento que é impossível conhecer o todo sem conhecer as partes e conhecer as partes sem conhecer o todo". A idéia sistêmica é que "o todo é mais do que a soma das partes". A organização de um todo produz qualidades ou propriedades novas em relação às partes consideradas isoladamente. No entanto, o primeiro princípio acrescenta também que o todo é igualmente menos do que a soma das partes, cujas qualidades são inibidas pela organização do conjunto;

2 - O *princípio hologramático* coloca em evidência esse aparente paradoxo dos sistemas complexos em que não somente a parte está no todo, mas que o todo está inscrito na parte;

3 - O *princípio do círculo retroativo* permite o conhecimento dos processos auto-reguladores. Ele rompe com o princípio da causalidade linear: a causa age sobre o efeito e o efeito sobre a causa, modificando-a. Esse mecanismo de regulagem permite a autonomia de um sistema. O círculo de retroação (ou *feedback*) permite, sob sua forma negativa, reduzir o desvio, e desse modo estabiliza o sistema, dando-lhe ordem ou identidade sistêmica;

4 - O *princípio do círculo recursivo* ultrapassa a noção de regulagem para a de autoprodução e auto-organização. É um círculo gerador no qual os produtos e os efeitos são eles próprios produtores e causadores daquilo que os produz – *autopoiesis*;

5 - O *princípio da auto-eco-organização* refere-se ao paradoxo de autonomia de um sistema e ao mesmo tempo sua dependência do meio onde ele é;

6 - O *princípio dialógico* permite assumir racionalmente a associação de ações contraditórias. Ele une os dois princípios ou noções que devem excluir-se um ao outro, mas são indissociáveis numa mesma realidade. Pode-se exemplificar

com a descoberta do físico dinamarquês Niels Bohr[18], a necessidade de reconhecer as partículas físicas ao mesmo tempo como corpúsculos e como ondas;

7 - O *princípio da reintrodução do conhecimento em todo o conhecimento* opera a restauração do sujeito e torna presente a problemática cognitiva central: da percepção à teoria científica, todo conhecimento é uma reconstrução/tradução por um espírito numa cultura e num tempo determinados.

Esses são os princípios que guiam as "marchas cognitivas da complexidade" e com os quais pretendemos fundamentar as reflexões sobre as obras aqui pesquisadas. Lembramos que o pensamento complexo aplicado neste estudo não é absolutamente um pensamento que elimina a certeza pela incerteza, que elimina a separação pela inseparabilidade ou que elimina a lógica para permitir todas as transgressões. No dizer de Morin, "a caminhada consiste, ao contrário, em fazer um ir e vir incessante entre as certezas e as incertezas, entre o elementar e o global, entre o separável e o inseparável".

Outras considerações conceituais sobre a complexidade serão apresentadas no decorrer das reflexões que buscamos nesta pesquisa, assim como o uso dos princípios apresentados. Estes serão refletidos sobre as obras propostas, não com o sentidos de explicá-las, mas sim sobre aspectos que consideramos como os seus *mais íntimos conteúdos.* No entanto, antes disso, cabe uma amostragem de outras *stories* da arte e seus cruzamentos com a noção de sistema, como a criação da "Arte de Sistemas", na Argentina dos anos 60, e mais recentemente, com a idéia de "Obra como Sistema" do grupo SCIArts, no Brasil.

Junto com Jorge Glusberg, em 1968, um grupo formado por artistas, cientistas, sociólogos e psicólogos criou o Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CAYC), influenciado pela fundação da Sociedade para a Pesquisa em Sistemas Gerais, de característica interdisciplinar, e pela visão holística daquela época. A expressão "arte de sistemas", cunhada por Glusberg, buscava a interdisciplinaridade, e a noção de sistema estava muito

[18] Niels Bohr ganhou o Prêmio Nobel de Física em 1922, com trabalhos que contribuíram decisivamente para a compreensão da estrutura atômica e da física quântica.

ligada ao sentido de grupo social de onde o artista emergia, cujo trabalho era muito mais uma expressão da problemática social do que individual. Foi com a exposição Arte de Sistemas (1971), promovida pelo Grupo de los Trece, do CAYC, em Buenos Aires, que foi firmada a base do mesmo: inclusão regional com a linguagem internacional da Arte Conceitual, a fim de mostrar a realidade própria do contexto vivido pelos artistas e pensadores do movimento que, apesar do enfoque latino-americano, distribuía-se pelo mundo, envolvendo escritores, poetas e cientistas. Essa exposição apresentava experiências de Arte Conceitual, *Povera* e Cibernética, e, segundo Glusberg (apud HERRERA, 1999: p. 127), "a *arte de sistemas* se definia como arte regida por certas regras metodológicas que as fazia com que participassem de um sistema onde se referia mais aos processos do que aos produtos", alargando bastante o conceito de "obra aberta" de Umberto Eco, muito presente naquele momento. Entretanto, não constavam ali, ainda, os fundamentos científicos das teorias dos sistemas complexos.

Outro exemplo dessa convergência – arte+sistema – é dado com o grupo SCIArts[19], o qual estuda e propõe o "sistema como obra de arte" por meio de textos teóricos e obras que expõe desde 1996. Apesar de se referirem aos sistemas complexos em seus textos e obras, esses artistas têm como foco principal tanto a interdisciplinaridade de conhecimentos necessários às suas obras, envolvendo vários especialistas de diferentes áreas, quanto as redes formadas pelas tecnologias de informação e comunicação, as TICs. Suas obras se dão por meio de intrincadas redes de computadores, novos materiais "inteligentes", sensores e multimídia, montando tramas interativas entre os espectadores, máquinas e dispositivos diversos. Para suas obras a equipe criou uma placa digitalizadora exclusiva do grupo (Placa SCIArt), a qual é usada em quase todos os seus trabalhos. Sua função é de

[19] SCIArt é uma equipe interdisciplinar que desenvolve seus projetos na intersecção entre Arte, Ciência e Tecnologia. A produção dos trabalhos do grupo procura tanto exprimir a profunda complexidade existente na relação entre esses elementos, quanto a representação de conceitos artístico-científicos contemporâneos que demandem novas possibilidades midiáticas e poéticas. A equipe possui um núcleo fixo de pessoas (Fernando Fogliano, Renato Hildebrand, Milton Sogabe e Rosangella Leote), mas desenvolve os projetos com co-participantes (técnicos, cientistas, teóricos e artistas) que variam de acordo com as características de cada projeto (http://www.sciarts.org.br).

conexão e gerenciamento de dados entre os vários dispositivos envolvidos, entradas e saídas de informação e os "interatores", como chamam as pessoas que se envolvem com seus sistemas complexos, complicados e envolvendo tecnologias de ponta.

Nossa intenção, diferente desses dois casos, mas incluindo-os, não é o de cogitar uma arte "de" sistema, nem comparar um sistema "como" obra, mas sim o cruzamento e entrelaçamento dessas condições (obra de arte + sistema) como heterogênese, compondo um todo maior (e também menor) que a soma de suas partes. Ao primeiro caso, incluímos o pensamento complexo que faltava àquela época e consideramos a expressão da problemática social intrínseca ao que definimos como contexto da obra. Já ao modo comparativo do SCIArts, consideramos não só as possibilidades tecnológicas e de multimídia com todos os especialistas necessários para essa produção, mas também toda uma outra gama de elementos envolvidos e aspectos contextuais, não importando se *high tech* ou *low tech*, e sim as dinâmicas que envolverão o espectador e o referido contexto formador da obra, sendo o espectador não apenas o *interator* que aciona sensores, mas o principal constituinte desse contexto, o qual é redefinido por ele, transformando a obra no seu conjunto.

Já recentemente, em 2007, nos Anais do 15º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – com o tema, *Arte: limites e contaminações,* foram publicados cinco artigos[20] que abordam a obra de arte com conceitos da teoria dos sistemas e da complexidade, demonstrando com isso o mesmo interesse deste estudo e nesse cruzamento epistemológico.

Lembramos que não estamos tentando provar que a obra de arte seja um sistema complexo. Esta, por (in)definição, é complexa, pois envolve diferentes fatores e elementos que operam em consonância com a eventual entrada do espectador em um dado contexto que se transforma em significação. Mas o que

[20] Os artigos publicados nos Anais do 15º ENANPAP/2007: *Sistema Poético: uma emergência na/da arte contemporânea*, de Edmilson Vasconcelos; *Desestabilizando os limites: arte relacional em sua forma complexa,* de José Luiz Kinceler, Gabrielle Althausen e Paulo Damé; *Arte e tecnologia: considerações sobre a arte como sistema,* de Nara Cristina Santos; *O observador na Ciência e na Arte*, de Fernando Fogliano e Milton Sogabe; *A subjetividade em rede: um sistema complexo*, de Silvia Regina e Silemar M. Silva.

buscamos é o desenvolvimento conceitual desse modo de ser – complexo – da obra por meio de uma teoria que envolve os sistemas. Por sua vez, este desenvolvimento pretende-se como um corpo de conhecimento em processo que não acabará no final deste texto. A constatação ou contestação dos percursos feitos nele são instâncias inerentes à idéia de conhecimento, sendo o que o mantém em movimento, pois ele *é uma reconstrução/tradução por um espírito num tempo e cultura determinado.*

A seguir desenvolveremos um pensamento relacionando a obra de arte com os princípios e conceitos da complexidade, para mais tarde focarmos os casos que propomos com as obras em pesquisa.

1.4 Obrassistema

"Não existe arte, mas artistas e obras de arte" (GOMBRICH, 1993: p. 475). Mas o que são obras de arte?

> São formas e cores equilibradas até ficarem "corretas" aos homens e mulheres que em seu maravilhoso dom possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, e se dispõem a abandonar todos os efeitos fáceis, todo o êxito superficial, em nome do esforço, da angústia e do tormento do trabalho sincero. No entanto, em não pequeno grau, seremos nós, os espectadores das obras, que decidiremos sobre sua arte (GOMBRICH, op. cit., p. 475).

Na definição acima, pode-se identificar quatro agentes para o acontecimento da obra de arte: o artista (*homens e mulheres*) criador da proposição artística; a proposição artística; o espectador dessa proposição e uma eventual condição de arte instaurada nessa proposição pelo espectador. Esses agentes, autônomos, se apresentam misturados, mesclados e interdependentes. Na formação dessa sentença o autor os confunde no sentido de explicar o que seja a obra de arte e, ao mesmo tempo, o que é ser artista, espectador e sobre a própria noção de arte. Isso também denota o caráter sistêmico que

buscamos explicitar. A distinção que fazemos destacando esses elementos justifica-se apenas para salientar esse aspecto integrado e também para ampliá-los ou esmiuçá-los em muitos outros, se considerarmos o que chamamos de "contexto da obra", ao qual nos vimos referindo desde o início destes escritos.

A noção de contexto que nos interessa pode ser entendida como "macrossistema" no qual a obra, sendo um sistema, está inserida. Bertalanffy, referindo-se às categorias sistêmicas, diz que um sistema sempre pode ser dividido em subsistemas, assim como pode ser um sistema contido num macrossistema. Como exemplo temos uma sociedade inserida numa comunidade global, que por sua vez está num planeta inserido na Via Láctea, um sistema solar e este, num universo de outras galáxias, ou seja, o sistema considerado é sempre um foco, uma "seleção" particular que poderá ser contextualizada por um sistema maior e mesmo ser desmembrado em partes gerando outros sistemas. O contexto, no nosso caso, é este macrossistema que contém a obra. Entretanto, deve-se considerar que suas fronteiras são sempre fluidas, são sempre interferentes e definidas pelo espectador em seus movimentos pela obra, pensamentos e articulações significantes, pois, sendo a obra um sistema aberto, ela comporta sempre uma brecha, uma lacuna em sua própria abertura para a sua contextualização, assim como o espectador, este outro sistema aberto, que ao mesmo tempo contextualiza a obra, é também por ela contextualizado.

Ainda assim e inserido nessa noção, pode-se considerar o contexto caracterizado pelo lugar ou o *site*, como localidade tangível, com identidade composta de uma combinação de elementos fisicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura, formato das paredes e salas de uma determinada arquitetura, escalas e proporções de praças, edifícios ou parques, condições de iluminação, ventilação, padrões de trânsito e características topográficas particulares, combinadas com as proposições do artista.

Segundo a crítica Miwon Kwon (2000), o *site* como uma "localidade real", inicialmente, tornou-se fator preponderante para

arte *site specificity* como a consideração dos seus diversos elementos constitutivos do ambiente como um todo significante, estabelecendo uma relação inextrincável, indivisível, entre a obra, o lugar e a presença física do espectador. Nessa situação, segundo Rosalyn Deutsche (apud KWON, 2000), o trabalho de arte é articulado na direção de uma integração ao ambiente existente, produzindo um unificado harmonioso de integração e coesão. No entanto, ela constata uma outra situação em que o trabalho funciona como uma intervenção crítica na ordem existente do local, problematizando-o e abrindo-o para outras possibilidades.

Mesmo a idéia de *site specificity,* com seus limites tangíveis, permitiu que outras instâncias – culturais, sociais e políticas – participassem e contaminassem o *site* como obra e, conseqüentemente, suas reverberações no espectador. Nesse sentido, o contexto da obra se transforma para a noção de arte *site oriented.*

> A arte *site oriented* é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (i. e., antropologia, sociologia, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, política) e em sintonia com os discursos populares (i. e., moda, música, propaganda, cinema e televisão). Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o *site*, sua característica marcante é a forma como tanto a relação da proposição artística com a localidade em si (como *site*), como as condições sociais da moldura institucional (como *site*), são subordinadas a um *site* determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual, ou debate cultural. (KWON, 2000: p. 44).

Nessa outra condição, diz Kwon, diferentemente dos modelos anteriores, "esse *site* não pode ser definido como uma pré-condição, ou seja, ele é gerado pela obra (freqüentemente como 'conteúdo'), e então comprovado através de sua convergência com uma formação discursiva existente". Nesse sentido, às vezes, a

custo de uma "derrapagem semântica entre conteúdo e *site*", e por múltiplas definições de *site*, "pode-se tornar como âncora localizacional o âmbito do discurso".

James Meyer distinguiu na prática da arte *site-oriented* uma disjunção entre o *site* de intervenção física e o *site* discursivo, apesar de serem estes concebidos para serem contíguos[21]. Essa situação-tendência o autor denominou *functional site*, sendo este um *site* em processo, uma operação que ocorre entre *sites*, um mapeamento de filiações institucionais e discursivas e os corpos que se movem entre eles: "é um *site* informacional, um local onde se sobrepõe texto, fotografias e vídeos, lugares físicos e coisas (...). É algo temporário; um movimento; uma rede de significados carente de um foco particular" (MEYER, 1995: p. 27).

Com esses sentidos incluídos na noção de contexto (da obra), cada um a sua maneira, amplia-se a diversidade de elementos e variáveis que participarão nesse encontro fortuito, aumentando a complexidade das interações e relacionamentos, num fenômeno de flutuações, irregularidades e turbulências geradoras de emergências plásticas. Esse contexto, esse *campo ampliado* ou, como nos diz Basbaum (2007), esse "território de regiões de instabilidade" onde o tempo irá atualizar-se, torna-se um todo em obra.

Dado o fato da lógica de evento (de arte), e considerando as imprevisibilidades, desvios, ordens e desordens desse provável acontecimento, este, como um todo combinado e *tecido junto*, pode ser pensado com o "filtro teórico" dos princípios complexos. Nesse caso, com o *primeiro princípio*, não podemos separar as partes para verificar a obra, tampouco "vê-la" no seu conjunto, inteira, mas sim relacionar as partes numa dinâmica contextual,

[21] Miwon Kwon (2000: p. 45) explicita essa disjunção citando como exemplo o trabalho de Mark Dion (*On tropical nature*), o qual envolve quatro *sites* diferentes (*site* inicial: rio Orinoco, Caracas; segundo *site*: Sala Mendoza, para onde leva e expõe as espécies coletadas, dispostas como trabalhos de arte; o terceiro *site*: estrutura curatorial da exposição; quarto *site*: *On tropical nature* como discurso que diz respeito à representação cultural da natureza e a crise ambiental global. "Apesar de o primeiro *site* claramente servir ao último como fonte material e 'inspiração', não sustenta uma relação indicial com o mesmo".

num ir e vir de certezas e incertezas resultantes da decisão ou escolha do espectador nessa experiência, como seu agente, como aquele que age dentro do evento e como elemento em função do qual o próprio evento acontece nos seus percursos e movimentos significativos.

Essa separação – artista, obra, espectador e contexto – só é viável para a discussão do processo que é a obra de arte. Entretanto, a obra só acontece na convergência desses elementos-agentes diferentes entre si, autônomos e em relacionamento. Portanto, a consideração da obra de arte sendo um sistema não é somente uma comparação como afirma o SCIArts, mas uma constatação desse entrelaçamento, dessa dinâmica heterogênica que pode levar à arte.

O *segundo princípio* complexo nos informa que não somente a parte está no todo, mas que o todo está inscrito na parte. Nessa situação, qual seria o contexto ou as partes da obra? Eis um paradoxo, pois um sistema não pode ser considerado somente pelas suas partes, tampouco é possível considerá-lo no seu conjunto, inteiro. Aqui voltamos com a idéia de contexto da obra dado pelo espectador. De uma forma ou de outra, uma parte subdividida estará contextualizada por um macrossistema relacionado e que a contém. Esse macrossistema, o contexto da obra, também é definido pelo espectador em sua inserção na obra. É nessa inserção e relação com essa "parte" de obra que o espectador ampliará seus limites, significando-a num *ir e vir*, com outras instâncias da situação que se apresentam conformando um contexto relacionável que se confundirá à obra como um todo, aberto e em transformação.

Essa dinâmica "em obra" nos leva ao *princípio retroativo*, no qual as partes de um sistema, ao se relacionarem, transformam-se mutuamente, num círculo de ações em que a causa age sobre o efeito e o efeito sobre a causa, modificando-a, em *feedback*. Isso se reflete na expressão quando nos referimos a um "ir e vir", tratando-se da relação-interação do espectador com as "partes" ou subdivisões da obra e que formam e transformam as leituras, interpretações e a imaginação do espectador na sua ação e movimentação na obra. É a partir desse agenciamento, dessa

performação[22], que acontecem as retroações e ressignificações. Com esse sentido, pode-se pensar que haja acomodações, adaptações nos significados das partes a partir de suas relações com outras partes e significados.

As transformações causadas pelas retroações dão sentido à obra, tornando-a uma realidade, uma produção, um produto redefinido pelo espectador, que, inserido no contexto em obra, é ao mesmo tempo produtor e obra num contexto flutuante. O círculo gerador no qual as partes e os significados são contextualizados, são eles próprios produtores e causadores daquilo que os produz, como nesse caso, o qual não se pode definir o que é a obra ou o que a constitui como seu elemento propulsor ou atrator. O *princípio do círculo recursivo* passa da noção de regulagem para a de autoprodução e auto-organização do sistema aberto.

Já com o *princípio da auto-eco-organização*, Morin refere-se ao paradoxo de autonomia de um sistema e sua dependência do meio onde ele é. Com esse sentido podemos voltar à questão colocada pelo contexto da obra (o macrossistema) com os seus limites permeáveis, flexíveis e com brechas em suas aberturas, que possibilitam a entrada, não só do espectador, mas todas as suas considerações feitas no ato e durante a performação com a obra. É essa abertura que permite a possibilidade de existência da obra e sua expansão. Por ela é que o sistema absorve e produz a "energia" que o mantém em obra e em dependência do contexto. Entretanto, essa relação não é unilateral, pois também o contexto é reformatado pela obra, em obra, retroativamente. Esse processo, por sua vez, mantém o sistema aberto e com a possibilidade de novas transformações.

Esse paradoxo, entretanto, é viabilizado pela consideração do *princípio dialógico*. Ele permite que se assuma racionalmente a associação de ações contraditórias unindo as instâncias que deveriam excluir-se uma à outra, sendo indissociáveis numa mesma realidade. Ele permite, por exemplo, a admissão da obra como algo definido, inteiro e, ao mesmo tempo, parte de um

[22] Performação é apropriado da noção de espaço de performação apresentada por Regina Melim em sua tese de doutorado para definir a *performance* do espectador-participador no encontro com a obra.

contexto maior, em obra, e de limites variáveis e permeáveis. Sua relação de autonomia como um todo (in)definido acontece junto com sua dependência sistêmica e contextual dada pelo espectador.

Por último, o *princípio da reintrodução do conhecimento em todo o conhecimento* está fundamentado na idéia de que todo o conhecimento é uma reconstrução/tradução por um espírito numa cultura e num tempo determinado. Com esse sentido, o espectador torna-se o sujeito da operação que dá continuidade à obra, percebendo e inserindo novos elementos ao contexto da obra, recriando-a em significações. Esse princípio abre ainda mais essa abertura, permitindo que os questionamentos permaneçam e a obra continue com a possibilidade de arte.

2. CASOS

Os casos são textos que se referem aos experimentos que fizemos com as três proposições artísticas, intituladas respectivamente *Reunião para emergências*, *(Des)Encontros* e *Inversor*. Pretende-se com eles conectar a teoria que fundamenta o conceito de obrassistema com a prática realizada com as proposições, digo, obrassistemas.

Entretanto, esses textos não são explicativos, interpretativos ou de análise das proposições realizadas, nem buscam traduzi-las em forma de texto escrito, mas sim intenciona-se aquilo que Ricardo Basbaum (2007) propõe como "texto de artista", o qual deve estar dentro de uma ordem específica de exigências no sentido de enfrentar "inventivamente" um mesmo corpo de questões que a obra. Sugere Basbaum que "este texto pode e deve ser lido em separado dos trabalhos plásticos, uma vez que deve demarcar um território próprio de atuação, completamente diverso", sendo um outro trabalho. Com esse sentido, cada caso apresenta-se a partir de suas próprias exigências por meio de narrativas ficcionais, registros de experiências e imagens que, no seu conjunto, buscam tangenciar as proposições em questão.

Em *Reunião para emergências* são apresentadas três estórias diferentes a respeito de três reuniões supostamente acontecidas: *Reunião 1: Ruído sistêmico*; *Reunião 2: Tudo azul*, e *Reunião 3: Tudo que precisamos saber sobre arte*. Em cada uma das narrativas buscou-se salientar o conceito de emergência, assim como as dinâmicas complexas organizacionais imprevisíveis que acabam redefinindo a reunião. Além disso, apresentamos, com *Outras reuniões*, registros de experiências feitas em oportunidades abertas pelo curso de mestrado e em exposição na cidade de Criciúma/SC.

No segundo caso, com *(Des)Encontros,* referimo-nos à experiência de perceber e se relacionar com uma realidade filtrada ou transformada pelo uso de um dispositivo ótico com lentes que modificam as imagens observadas, constituindo uma memória baseada numa experiência intencionalmente modificada. Essa situação é apresentada por meio de uma outra estória em que é narrado um acontecimento dessa possibilidade e também por

meio de registros de nossa prática realizada usando óculos com filtros diferentes durante o nosso curso de mestrado e em outras situações.

Já o último caso – o *Inversor* – refere-se à proposição de um dispositivo que permite o deslocamento do corpo invertido de cabeça para baixo. Essa proposição é apresentada por meio da narrativa de um protagonista que se relaciona com uma pessoa que vive nessa condição e que usa o tal dispositivo. No seu seguimento, com o texto "Inversões e subversões", comenta-se sobre a possibilidade de inversão em um sistema complexo.

2.1 *Reunião para emergências*

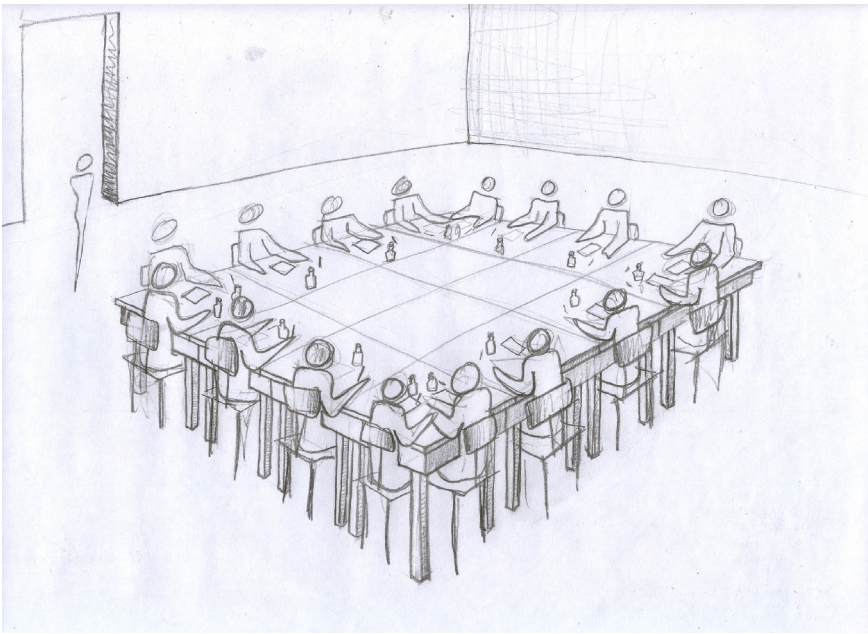


Figura 5 – Primeiro estudo para a *Reunião para emergências*

Reunião para emergências é uma obrassistema que se dá a partir do encontro de pessoas que se agrupam em função de um atrator comum. Nesse encontro, e só por causa dele, são geradas

emergências imprevisíveis que redefinirão a reunião em seu acontecimento.

A palavra-chave dessa proposta é *emergência*, ou seja, "uma qualidade ou propriedade nova produzida ou gerada a partir da organização de um todo em relação às qualidades e propriedades das partes isoladas deste todo" (MORIN, 2000: p. 209).

Vale lembrar que a *Reunião para emergências* não possui uma pauta pré-definida a ser discutida, nem um problema a ser resolvido, mas sim um atrator motivador para tal encontro. Nesse sentido, das qualidades e propriedades das partes-agentes desse todo combinado surgem situações, inquietações, questões, ações, pensamentos, relacionamentos e emergências imprevisíveis. Pode ser que até mesmo uma pauta surja dessa situação ou mesmo um embaraço que a inviabilize. De uma forma ou de outra acontecerá uma vivência relacional definidora de emergências imprevisíveis que reorganizarão e definirão o contexto e a reunião como um todo.

Segundo Morin (2000), os sistemas complexos se organizam a partir de fluxos e movimentos que se dão entre a ordem, a desordem e a organização. Acredita-se que esses fluxos aconteçam nessa reunião, pois, a partir do momento em que ela se instaura como um sistema formado por elementos diferentes e adaptáveis (pessoas+contexto), esse sistema começa a se organizar devido a interações simples e retroativas entre seus agentes. Por conseguinte, essas interações repercutem em mais ações em direção a uma organização do sistema como um todo significante.

Nessa reunião relacionamos à ordem, ao encontro em si em um contexto previamente estabelecido e ambientado para que ela aconteça e ao atrator que motiva as pessoas a se reunirem. Entretanto, num segundo momento, instaura-se uma *desordem*, visto que essa reunião não possui uma pauta definida a ser discutida, apenas um atrator para o encontro. Essa desordem se configura a partir de um provável desconforto, inquietude e expectativa inicial. Por sua vez, essa situação caótica e à espera gera ações e relações simples entre os seus participantes que, combinadas, produzirão ações e relações mais complexas em

direção a um fluxo organizacional, mesmo que seja para a decisão de sua finalização.

É importante lembrar que o atrator que faz com que as pessoas se encontrem para essa reunião é dado por um contexto e estratégias previamente articulados. Parece uma contradição o fato de se organizar um encontro para a geração de emergências, pois, sendo estas imprevisíveis, não cabem programações, diretrizes ou projetos. De fato, entretanto prefere-se o uso do termo "estratégia" em vez de "programa" nesse caso. Diferentemente dos programas preconcebidos e com linhas de ações predeterminadas, as estratégias são muito mais flexíveis, admitindo adaptações e mudanças de direção em seus fluxos organizacionais. Com as reuniões é isso que acontece: estratégias são articuladas até o momento para que o encontro entre as pessoas aconteça; após isso, são as emergências que as definem. "Várias cabeças pensam mais que uma" diz o ditado, entretanto pensaremos: o que, para que e em função do que, estando agora reunidos?

A seguir narramos, como texto de artista, três estórias de reuniões que abordam tais considerações e que buscam tangenciar as intenções propostas, e também, num quarto item, registros, imagens e relatos de experimentos realizados em oportunidades abertas pelo curso de mestrado com o Estágio de Docência, algumas disciplinas e em exposição em galeria da cidade de Criciúma/SC.

2.1.1 Reunião 1: Ruído sistêmico

O princípio foi o convite. Nele constava apenas isto: CONVITE PARA REUNIÃO, mais data, hora e local. O local eu conhecia, ficava perto de onde morava, mas não sabia exatamente o que era aquele prédio. Lembro agora: é um prédio que aluga salas para advogados, encontros comerciais, salas com computadores e pequenos auditórios com *datashow*. As salas oferecem estruturas para diversas atividades. Acho que ali é isso, pelo que sei. Lá dentro também há um café, um bar e umas lojas com artigos de escritório e informática. Enfim. Fui lá conferir, levado por minha curiosidade, pela segurança que transmitia o *design* do cartão, e também pela objetividade e ousadia do convite, mas também por falta de novidades. Resolvi arriscar e fui.

Na data e hora marcada eu estava lá. Sala B7, bloco amarelo. A sala estava aberta, não havia ninguém; esperei logo depois da entrada. Enquanto esperava, observei a sala, bem ampla: calculei uns 10 x 10 metros; um pé-direito de mais ou menos 3,5 metros, aberturas para ventilação e iluminação em uma das paredes; as demais vazias, claras. No centro da sala, uma grande mesa, quadrada e com cadeiras dispostas com sete lugares em cada lado. Poderia ser uma grande reunião com 28 pessoas, ou talvez menos, apenas era essa estrutura que o serviço de aluguel de salas oferecia e talvez fosse uma reunião particular, só comigo, a respeito de alguma proposta ou outra coisa qualquer; talvez um desses serviços de venda...

De repente, alguém entrou, cumprimentou-me e perguntou se era ali a reunião. Disse que sim e que também estava ali pelo mesmo motivo. Em seguida chegaram outros, fizeram as mesmas perguntas e a sala foi se enchendo com várias pessoas. Todos esperávamos e parecia que seriam mesmo 28 pessoas. A reunião provavelmente iniciaria quando a vigésima oitava pessoa chegasse. Entretanto, isso não aconteceu. Depois que chegou a vigésima quarta pessoa, não chegou mais ninguém. Algum tempo mais de espera, e certa angústia começava a se tornar aparente entre os que ali estavam.

Inicialmente ficamos todos em pé, um a um, à espera. Alguns movimentos aconteciam, pequenas caminhadas pela sala,

observações e pequenas conversas com alguém próximo. Aos poucos essas conversas e movimentos aumentaram. Muitos, como no meu caso, iniciaram a conversar perguntando sobre o conhecimento da reunião ou sobre o que ela tratava e de quem teria sido a iniciativa do encontro.

Reparei que as pessoas eram todas desconhecidas umas das outras, isso porque todos começaram a se relacionar envolvidos por aquela situação e impasse, podendo-se perceber que eram desconhecidos entre si. Mesmo assim, todos estavam se relacionando, gerando um movimento que ia aumentando: as pessoas começaram a circular mais e ir ao encontro umas das outras para buscar informações; olhavam pela porta, pelas aberturas. Muitas conversas estavam acontecendo. Alguns grupos já se formavam e discutiam com outros grupos. Essa situação permaneceu por um bom tempo. Alguns já estavam sentados, enquanto outros foram embora sem dar motivos ou desconfiados por nada acontecer ali. Entretanto, a maioria permaneceu. Devido à duração da espera, mais pessoas se sentaram e as conversas começaram a se desenvolver para outras direções, mas sem perder a dúvida principal: afinal, o que estava acontecendo? Que interesse alguém teria em nos reunir e por qual motivo? E mesmo, quem tinha esse interesse?

Essas questões generalizaram-se como assunto das conversações. Muitas hipóteses surgiram, além dos relatos das experiências e os motivos que fizeram com que cada um aceitasse o convite. De uma forma ou de outra tornamo-nos um grupo unido pelas mesmas dúvidas. Chegamos todos à unanimidade quanto a essa questão, mas isso não impediu discordâncias e desencontros diversos, pois alguns já estavam com outros interesses, aproveitando aquela situação, e suas conversas eram outras. Já havia outras combinações gerando negociações particulares entre uma pessoa e outra e mesmo entre grupos. Lembro que um rapaz percebeu que ele e a moça com a qual conversava foram concordantes numa questão relativa ao *layout* da sala, e nessa conversa descobriram que ambos eram arquitetos. Essa coincidência, por sua vez, fez com que uns meses depois desse fato viessem a trabalhar juntos no projeto de um condomínio residencial numa cidade longe daqui.

Voltando à reunião: a esta altura, todos já estavam sentados em torno da mesa, intercalando alguns vazios de cadeiras desocupadas. Entretanto, num certo instante o assunto da conversa tornou-se um só, formando um consenso. Nesse momento fez-se silêncio, mas aos poucos as falas recomeçaram, inicialmente por proximidade com a pessoa ao lado e depois com a pessoa em frente; mas pouco a pouco foram se calando e se retirando. O silêncio foi voltando, até que eu fiquei sozinho, e fui o último a sair, sem respostas, um pouco frustrado, mas também pensativo e curioso sobre o que tinha (ou não) ocorrido na sala. Que mal-entendido teria acontecido?

Tenho encontrado, eventualmente, algumas pessoas que lá estiveram naquele dia. Algumas se tornaram até amigas, estranhamente unidas por uma situação que envolvera algum mistério. Soube de uma senhora que estava lá e que viu aquilo como um encontro místico do destino – alguma coisa deveria acontecer, aquele encontro teria um motivo, mesmo que oculto nos mistérios da vida... Em outro caso, aconteceu um negócio de venda de um carro entre dois indivíduos convidados.

Soube através de contato por Internet com uma moça que também foi convidada e que resolveu investigar o caso, que tudo não passou de uma confusão, envolvendo sistemas especialistas de computador e uma empresa prestadora de serviços que organiza encontros empresariais e institucionais naquele prédio. Não se sabia do início desse processo que gerou uma cadeia de protocolos repassados para assistentes e operadores e que acabou reservando a sala, selecionou pessoas de listas de arquivos aleatórios, imprimiu e endereçou os convites.

Penso nessa emergência, desvio ou *ruído*[23] sistêmico até hoje. Sempre que encontro João, uma "grande figura" que conheci nessa reunião, conversamos e rimos daquele fato. Ele sempre diz que "curtiu" tudo e, a cada encontro nosso, narra em forma de piada, uma nova possibilidade para aquele acaso, mas também, no final, diz que valeu a pena, pois só por isso estávamos ali, "jogando conversa fora e bebendo uma gelada".

[23] O *ruído* ao qual nos referimos é aquele que a cibernética, as telecomunicações e praticamente todas as ciências tentam eliminar, pois se constitui em erro para elas, entretanto aqui é um dado auxiliar no processo gerador, possibilitando a formação de elementos de ordem a partir do caos. Para Morin (1998: p. 78), "a história compreensiva é aquela para a qual o 'ruído' desempenha um papel organizacional, não porque o ruído seria a máscara de uma informação oculta, mas porque ele contribui para a constituição e a modificação do discurso histórico".

2.1.2 Reunião 2: Tudo azul

Figura 6 – A sala azul

Tudo fora preparado com um mês de antecedência para a reunião, pois nada poderia sair errado.

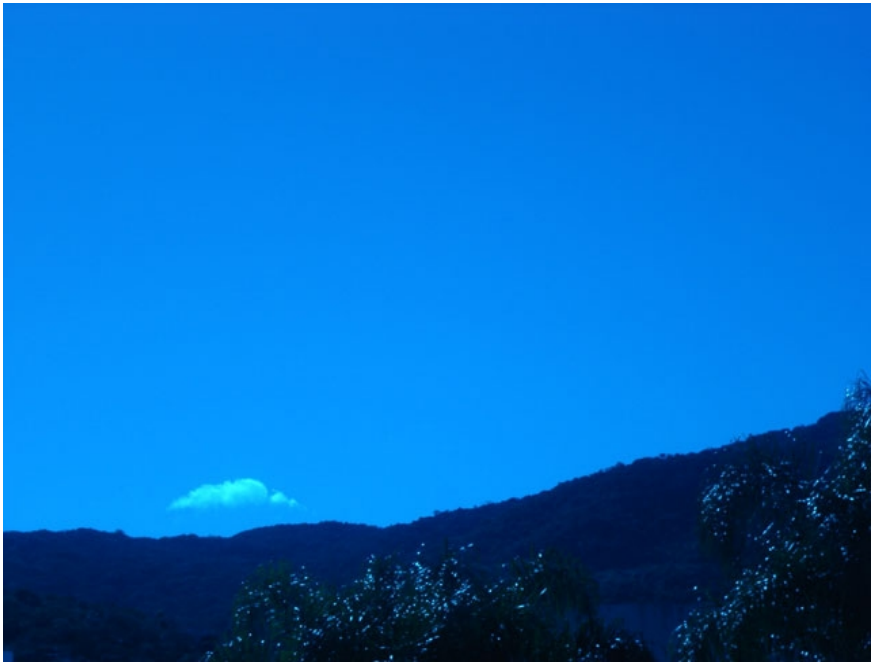
A pauta estava definida e as pessoas convidadas estavam confirmadas; local, data e hora; equipamentos e serviços necessários. Tudo estava pronto. A organização estava, aparentemente, em ordem. Por precaução, cheguei uma hora adiantado, para conferir o equipamento, fazer ajustes no mobiliário e ordenar os pedidos de água, copos descartáveis, guardanapos, café, açúcar, adoçante, talheres, etc. Pedi que arrumassem tudo e que só trouxessem a água gelada quando faltassem 10 minutos para o início da reunião, que seria às 14 horas. Enquanto isso, aproveitei para dispor as pastas em cada um dos lugares, as quais continham um bloco de notas, lápis-borracha e um cartão com “contato” de todos.

De acordo com o combinado, o serviço de copa chegou com a água às 13 horas e 50 minutos e até esse momento nenhum convidado havia chegado. Considerei que isso era um reflexo da organização e que as pessoas chegariam na hora marcada.

Mas: 14h; 14h5min; 14h10min; 14h15min. Ninguém. O que estaria acontecendo? Será que a programação falhara em algum ponto? Cogitei várias hipóteses: um grande congestionamento de trânsito, um "apagão" elétrico, algo inesperado e catastrófico, talvez. Entrei em contato com a portaria e soube que nada de excepcional estava acontecendo na cidade que pudesse causar o atraso dos participantes. Não entendia o porquê das ausências.

Os telefones para contato com os convidados eram quase todos residenciais e alguns tinham telefone apenas para recados. Fiz algumas ligações e as que tiveram retorno informavam que a pessoa havia saído de casa. Isso me fazia pensar que estavam a caminho. Já os telefones celulares da lista não respondiam. Não restava nada mais a fazer a não ser esperar.

Fiquei um pouco angustiado com a situação, mas também seria um exagero organizacional não considerar atrasos de 20 ou 30 minutos numa cidade grande como aquela e todos os problemas que, às vezes, inviabilizam algum fluxo. Eu mesmo já fiquei por horas parado em um engarrafamento causado pelo desabamento de um edifício comercial, no centro da cidade. Algo desse tipo deveria estar acontecendo. Acalmei-me e sentei junto à grande mesa. Tinham se passado já 35 minutos quando percebi que estava olhando para a janela e vendo um lindo céu azul com algumas nuvens brancas passando muito devagar.



Devo ter ficado absorto naquela contemplação ou pela perplexidade causada pelas ausências, por uns seis minutos... Esse estado, entretanto, só foi quebrado quando notei um movimento fora da minha área de visão: era uma grande borboleta azul que adentrara por uma abertura numa das extremidades da janela. Ela voava descompassadamente pela sala. Suas asas eram quase do tamanho de uma mão adulta. Para minha surpresa, pousou no centro da grande mesa. Naquele instante, vi que o vidro das janelas possuía uma leve coloração azulada que intensificava tanto o azul do céu como o ambiente da sala, assim como o azul da borboleta. Por um instante esqueci das ausências sentidas.

Fiquei sem me mexer para não a assustar e mantê-la ali por mais tempo possível, admirando-a. Lembrei daquela

espécie por já tê-la visto quando brincava pelas matas, quando criança. É uma espécie que se encontra por toda a América do Sul e vive em matas onde correm riachos. Lembrei também que essa espécie está na lista de animais em extinção. Meu pensamento desviou-se para uma vontade de protegê-la de alguma maneira. Depois reparei que o prédio está inserido em lugar próximo a um riacho com mata ciliar nativa e muito arborizado. Apesar da bela surpresa, a borboleta era daquela região e certamente isso era um bom sinal de proteção ambiental. Deveria ser até normal esse tipo de acontecimento ali, naquele contexto. Entretanto, a situação fazia dela uma estranha presença junto àquelas ausências que novamente voltavam à mente. O que saíra errado? Por que as pessoas não apareceram? Além disso, o prazo tinha acabado e eu deveria dar uma resposta para o desenvolvimento do processo, no qual todos estavam interessados.

Diante disso, pus-me a trabalhar e ler os relatórios e as questões que deveriam ter soluções naquele dia mesmo. O *briefing* do produto era complexo, por isso era importante a opinião de todos e a definição de uma solução eficiente. Entretanto, diante desse contexto eu teria que dar uma resposta, mesmo que negativa, pois a outra reunião com o nosso cliente se realizaria logo depois.

O produto era novo, não havia nenhum similar que se pudesse usar como referência. Suas principais características eram o fato de ser incorpóreo, sem forma, impalpável e intangível; sua distribuição, por causa dessa intangibilidade, era muito fácil. Praticamente bastava saber dele para possuí-lo. Entretanto essa facilidade de distribuição trazia a quase impossibilidade de direcioná-lo para um público específico. Poderia, por exemplo, ser distribuído num dado contexto ou comunidade específica, mas não se poderia escolher os indivíduos que deveriam recebê-lo. Isso provavelmente produziria cadeias retroativas iniciadas e repercutidas pelo seu conhecimento e causar um ruído sistêmico em outras áreas diferentes, o que por sua vez geraria emergências inimagináveis. Todavia isso não era um problema, aliás, era sua grande vantagem e o que faria deste produto um sucesso, pois as suas cadeias aleatórias e emergências eram o que mais nos interessava.

Nossa reunião pretendia achar uma resposta para esse conjunto de características, as quais deveriam aportar em alguma instância que transmitisse tanto essa "leveza intangível" quanto a sua "aleatoridade" distributiva. Era preciso uma forma, uma imagem e um nome para esse produto.

Eu não reparara, mas o tempo estava passando rapidamente enquanto lia os relatórios e desenhava mapas mentais usando os conceitos do produto. Nada emergia, nenhuma idéia sequer. Não conseguia concentrar-me e definir nada que fosse interessante. Parecia mesmo que as respostas seriam negativas e perderíamos uma grande conta. Fiquei estático e olhando para o inseto que não fora convidado para a reunião, mas que era o único que comparecera além de mim. Faltavam 10 minutos para desocupar a sala quando alguém bate na porta e entra, perguntando: "Posso recolher o material, senhor?" Nesse instante, distraído, virei-me

rapidamente respondendo que sim, mas quando voltei o olhar a borboleta não estava mais ali. Por um instante duvidei de sua presença e mesmo da sua cor; não seria branca? Esse tempo foi rápido, eu acho, mas o suficiente para não perceber sua saída. No céu já estavam outras nuvens e o tempo da reunião acabara, e eu, nós, não tínhamos resolvido o trabalho. Juntei o material, despedi-me na recepção e fui para a outra reunião levar o resultado que não acontecera. Entretanto, no meio do percurso e ainda transtornado pelo fracasso, a imagem da borboleta e dos azuis voltaram ao pensamento num rápido *insight* quando o semáforo saiu do vermelho mostrando-se como uma possível solução para a identidade visual do produto.

Na outra reunião, no entanto, estavam todos à espera, cinco minutos antes do horário combinado. Apresentei as idéias com a ajuda de alguns rabiscos rápidos diante deles. Tudo foi aprovado e mais tarde produzido, repercutindo em bons negócios e ampliando o produto para situações inimagináveis. A equipe foi cumprimentada e a empresa ganhou um prêmio com o trabalho.

2.1.3 Reunião 3: Tudo que precisamos saber sobre arte

Esta outra reunião aconteceria se não houvesse ocorrido aquele imprevisto. Estava tudo esquematizado estrategicamente para sua organização. Entretanto, aquele acontecimento a inviabilizou antes mesmo de sua abertura.

A cidade foi escolhida por oferecer as estruturas viáveis para o evento e também porque possuía uma história ligada à Cultura e à Arte em suas diferentes áreas. O contexto era promissor.

O convite para a participação do evento já estava acertado. Aconteceria nas emissoras de televisão local, assim como nos jornais da região e rádios AM e FM. Na Internet, vários *websites* estavam com as páginas prontas para entrar na rede e para os envios de *e-mail*. Tudo estava estrategicamente articulado para divulgação em massa com um mês de antecedência. Foram muitos encontros com pessoas e serviços colaboradores para chegar nessa etapa organizacional.

O título da reunião era aquele mesmo: *Tudo que precisamos saber sobre Arte*. Todos seriam convidados; não havia um público específico ou direcionado. Bastava entrar em contato com a organização do evento, escolher o dia e participar da grande mesa que seria montada no parque de convenções municipal. O lugar oferecia uma estrutura que possibilitava o encontro de 40 pessoas por reunião. Em cada dia seria convidada uma pessoa ligada à Arte para coordená-la. Todas as reuniões seriam gravadas e secretariadas em ata. As reuniões, assim como o evento como um todo, durariam em função do interesse ou desinteresse das pessoas. As atas seriam disponibilizadas em *websites* e em impressos arquiváveis que comporiam um grande documento em forma de livro.

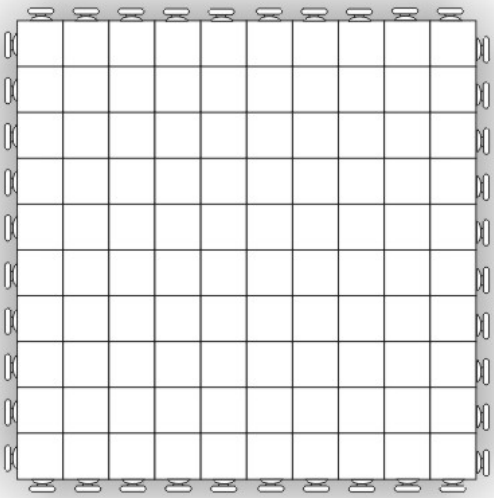


Figura 9 – Planta baixa da grande mesa

As previsões de participação eram excelentes. Mesmo antes do dia marcado para o início da divulgação, várias pessoas já estavam buscando confirmar participação, pois a notícia já estava

circulando. As pesquisas e prognósticos previam reuniões para vários dias.

Os propositores da idéia do evento tinham muita expectativa com os encontros, e, pelo que se percebia nos comentários pela cidade, as pessoas estavam mesmo muito interessadas. A cidade possui vários agentes do sistema de arte. São muitas galerias, tanto institucionais quanto particulares. Afinal, boa parte da renda da cidade provinha do forte mercado de obras de arte. Escolas de arte também eram várias em universidades públicas e particulares, e havia, é claro, muitos artistas, ateliês e museus.

As hipóteses que justificavam essa reunião davam-se em função dos elementos estratégicos que seriam envolvidos, como, por exemplo: com a diversidade de público, esperava-se que as discussões em torno do tema gerariam mais dúvidas, que por sua vez, abririam o tema para mais discussões. Esperava-se, também, comprovar-se a impertinência e paradoxo contido no título do evento, pois saber *tudo* sobre alguma coisa é impossível, visto que esse *tudo* é maior que a soma de todas as definições, pois estas se transformam em relação com as demais. Isso repercute no conjunto e muda o todo. Entretanto, as quantidades de pessoas consideradas nessa situação delimitariam um grupo de idéias compondo um todo e também o tudo naquele todo; outra expectativa era que nesse todo não houvesse conclusões unânimes a respeito da arte, deixando-se a questão aberta. Esperava-se que se chegasse à consciência de sua impossibilidade conceitual, mas, paradoxalmente, isso não implicaria a sua impossibilidade.

Entretanto, um dia antes do início da divulgação, tudo fora interrompido por aquele fato que ninguém poderia prever. Mesmo assim, na cidade discutiu-se muito sobre o tema antes e depois desse não-acontecimento, gerando muitas emergências em forma de exposições, curadorias, debates e obras de arte. Mas, enfim, é assim a vida.

2.1.4 Outras reuniões

Outras reuniões aconteceram em três oportunidades oferecidas pelo curso de mestrado em Artes Visuais do PPGAV-CEART/UDESC, em caráter experimental, e uma em exposição na cidade de Criciúma/SC, em agosto de 2006.

Na primeira dessas oportunidades aproveitou-se a atividade programada de Estágio Docência com um grupo de graduandos em Artes Visuais em três encontros, num total de 12 horas (Figuras 10, 11, 12 e 13).

Figura 10 – Instalação do ambiente com a grande mesa no centro da sala básica 8 – CEART/UDESC.

Figura 11 – Estágio Docência. Reunião 1, 14 set. 2005 – sala básica 8.

Figura 12 – Estágio Docência. Reunião 2, 21 set. 2005 – sala básica 8.

Figura 13– Estágio Docência. Reunião 3, 21 set. 2005 – sala básica 8.

Note-se que essas reuniões realizadas no Estágio Docência foram registradas e vivenciadas por mim usando óculos com lentes alaranjadas para modificar a realidade visual vivenciada. Essa situação mostra já uma convergência entre a obrassistema *Reunião para emergências* juntamente com *(Des)Encontros*, como

veremos a seguir. Essa convergência acontece também com os dois próximos exemplos a seguir, nos quais uso lentes vermelhas e azuis.

A segunda experiência se desenvolveu durante todo o primeiro semestre de 2006, junto à disciplina "Incorporações: agenciamento do corpo no espaço relacional", ministrada por Regina Melim. Nesse caso, aproveitou-se a proposta da disciplina de gerar obras de arte, assim como da configuração da sala de aula, que possui uma grande mesa, ao redor da qual nos reuníamos para discutir sobre o que iríamos criar em conjunto. Para essa experiência intitulei a reunião apropriando-me do conceito que estrutura a disciplina: "Reunião para incorporações" (Figura 14).

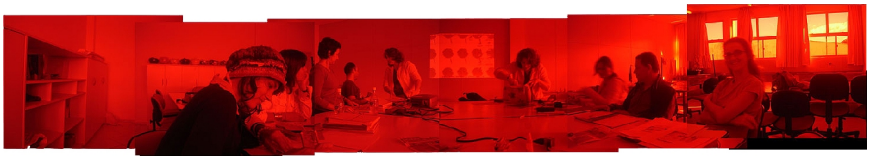


Figura 14 – Reunião para incorporações, 9 maio 2006 – Atelier de Moda – CEART/UDESC

Já a terceira experiência aconteceu em uma das aulas da disciplina de "Arte Relacional: nos limites do real", ministrada por José Kinceler, durante aproximadamente uma hora. Nela, fez-se uma adaptação aplicando uma tática para emergências por meio de uma proposição ao grupo e focando o aspecto relacional da disciplina (Figuras 15 e 16).

Figura 15 – Instalação do ambiente com a grande mesa no centro da sala básica 8 – CEART/UDESC.

Figura 16 – Reunião para arte relacional, 9 maio 2006.

Na quarta experiência, na cidade de Criciúma/SC, a reunião aconteceu dentro de uma das salas de exposição da galeria do Centro Cultural da cidade, aproveitando-se uma atividade que é usual da galeria, chamada “Encontro com o artista”, e que se

realiza geralmente na abertura das exposições. Nessa ocasião a reunião se desenvolveu com os convidados e visitantes presentes da exposição por um período de duas horas. O evento foi transmitido ao vivo pela Internet, por meio de parceria entre a galeria e a Rádio Criciúma (www.radiocriciuma.com.br). Houve visitação, a partir dos 30 minutos de transmissão, de 1.200 internautas (Figuras 17 e 18).

Figura 17 – Reunião para emergências em Criciúma, ago. 2006. Galeria de Arte do Centro Municipal de Cultura Jorge Zanatta – Criciúma/SC.

Figura 18 – Dois momentos da transmissão ao vivo pela Internet da reunião para emergências em Criciúma/SC, 26 ago. 2006.

Nos quatro casos, em seus diferentes contextos, as reuniões aconteceram e geraram muitas emergências, imprevisibilidades, dúvidas, conhecimentos, reflexões e novas possibilidades para o seu desenvolvimento. Entretanto, relatar suas emergências é uma impossibilidade, pois, com já dissemos, talvez algumas delas ainda estejam por acontecer em cada um dos seus participantes. Sua totalidade é uma impossibilidade, mas sua arte, um devir possível.

2.2 *(Des)Encontros*

Na época em que René Magritte pintava *La condición humaine*, em 1935, conheci um homem londrino, que se preparava para uma viagem ao Pólo Norte. Isso era muito curioso para aquela época, e mesmo agora, acho. Lembro que o conheci numa ótica, casualmente, quando comprava óculos. Lembro também que ele estava muito empolgado e ansioso, pois partiria em dois dias e ainda faltavam alguns detalhes para enfrentar uma temperatura de –50° e uma paisagem dominada por vários tons de branco, e também porque estava realizando um dos seus sonhos mais antigos, desde os tempos de criança, quando soube da existência do Pólo Norte. Agora, com sessenta anos, conseguira juntar recursos para a aventura. Desejei-lhe boa viagem, despedi-me e saí sem encontrar os óculos apropriados para o que eu precisava.

Depois desse encontro nunca mais o vi, a não ser em fotos de jornais quando do seu retorno do Norte. Depois mudei de cidade e não soube mais dele. Na foto ele parecia muito feliz e realizado. Achei graça quando o vi e, de certa forma, fiquei feliz também.

Uns dois anos depois, no *coffee break* de um evento em que Magritte conferenciava, ouvi, "de canto", uma jovem comentar num pequeno grupo sobre aquele tal homem do Pólo Norte. Acerquei-me um pouco mais do grupo e ouvi a jovem contar que ele teria ficado cego depois de uma segunda viagem ao Pólo. Isso me chamou a atenção, no entanto a conferência reiniciara e aquela informação foi interrompida. Voltamos para o auditório e Magritte começou a comentar sobre a série de suas pinturas. Dizia: o que está além da janela de nossa apreensão, requer um

desenho para que possamos discernir adequadamente sua forma, sem falar no prazer proporcionado por sua percepção, sendo a cultura, a convenção e a cognição que formam esse desenho, e que conferem a uma impressão retiniana a qualidade que experimentamos como beleza.

Figuras 19 e 20 – René Magritte. *La condition humaine*, 1935/1938

A palestra estava ótima e ouvir isso de Magritte modificou meu olhar para estas pinturas. Esse relato afetou e ampliou as possibilidades, não só para as pinturas, mas também para outros olhares do meu cotidiano, afinal o que vemos é fruto de uma relação entre as variações de luz que nossos olhos captam e as interpretações mediadas pela cultura que nos envolve.

Entretanto, ao mesmo tempo em que pensava sobre um novo modo para o que vemos, via ao longe aquela jovem e não conseguia esquecer do homem do Pólo Norte e no que teria acontecido com ele. Enfim, consegui concentrar-me novamente em Magritte, mas antes determinei-me em ir ao encontro da jovem para saber o que ela sabia. A palestra terminou. Gostaria de cumprimentar Magritte e apertar-lhe a mão, mas parece que todos tiveram a mesma idéia e isso ficou muito difícil; desisti do ato e

sai atrás da jovem, visto que ela também pareceu desistir de um encontro tátil com Magritte.

A jovem cordialmente atendeu minha curiosidade, contando-me toda a sua versão do que soubera por outrem, pois era um assunto que, de algum modo, também chamara sua atenção naquele contexto gerado pela obra *La condition humaine*.

Segundo a moça, teria o tal homem conseguido realizar a viagem com sucesso. Quando retornou, foi convidado para várias palestras para relatar sua experiência singular e mostrar imagens que fizera com sua câmera fotográfica. Entretanto, a cada palestra e amostragem, ele se atrapalhava com os relatos, confundindo o que falava com o que mostrava. Parecia que ele mesmo se surpreendia com as imagens feitas, como se não as reconhecesse. Era estranho o seu comportamento.

Na época as imagens eram copiadas em preto e branco, e é claro que isso, por si só, já significava uma grande diferença entre o objeto e sua imagem copiada. Entretanto, segundo o homem, não era esse aspecto que o confundia, mas suas lembranças do que vira com os seus próprios olhos e que as imagens, que, apesar dos poucos tons de cinza, possuíam algo que as diferenciava das suas lembranças. O motivo, obviamente, deveu-se às recomendações que lhe fizeram antes de partir, a respeito da luminosidade do Pólo Norte. Ele deveria usar óculos escuros, pois a brancura do gelo intensifica a luminosidade do longo dia polar, podendo causar danos irreversíveis aos olhos despreparados para tal visão, principalmente para um londrino. Segundo o próprio homem, o uso dos óculos escuros, sem que notasse, impedira-o de ver o Pólo como ele é. Suas recordações o enganavam; ficara frustrado, pois não conhecera o Pólo Norte que imaginou desde criança.

Um ano depois, o viajante voltara ao Pólo. Dessa vez não usou óculos, pretendendo ver a realidade que sonhara conhecer. Entretanto, contou a jovem, os seus olhos não suportaram a luminosidade antes mesmo da entrada do círculo polar; sua visão começou a desaparecer à medida que sua viagem evoluía, até perdê-la completamente, antes de chegar ao marco zero do Pólo Norte.

O seu retorno para o sul, dessa vez, não foi muito comentado nos jornais e aconteceu muito discretamente, entre hospitalizações, médicos especialistas e tratamentos. Depois disso, soube-se que continuou cego e que mudara de país, para uma praia tropical no Brasil. Viveu uma vida tranqüila com uma brasileira que conheceu, e freqüentemente era visto usando óculos muito escuros acompanhado por um cão labrador em passeios pelas areias brancas junto ao mar.

2.2.1 Experimentos realizados

Os *(Des)Encontros* deram-se a partir de ações realizadas dentro do contexto acadêmico vivenciado com a experiência de cursar um mestrado com ênfase em Poéticas Visuais. Durante esse período, buscou-se a vivência dessa realidade modificada e "filtrada" com o uso de óculos com lentes diferentes para cada momento programado do curso. Foi definido no início do curso que todos os encontros nas disciplinas, seminários ou atividades programadas seriam vivenciados com o uso de óculos com lentes coloridas ou texturizadas específicas para cada caso. Cada disciplina, por exemplo, foi vivenciada com uma lente específica, a qual era colocada antes de entrar na sala onde o encontro ocorreria e só retirada no final da aula, ao sair da sala.

Minha expectativa foi a de criar uma memória transformada dessa experiência através de ações realizadas neste percurso acadêmico de pesquisa. Nesses *(Des)Encontros*, minha percepção visual, cinestésica e sinestésica foi mediada por lentes de diversos tipos. Durante essas experiências fiz registros fotográficos, usando filtros nas lentes da câmera do mesmo tipo das lentes dos óculos e também fiz relatos, fotografei detalhes, etc. Essa estratégia permite o registro vivenciado com características similares à percepção do aparelho visual e a partir do meu ponto de vista.

O *insight* inicial para esta obrassistema aconteceu com o conhecimento da série de pinturas de René Magritte – *La condition humaine* (Figuras 19 e 20) – e dos seus comentários a respeito dessa série na conferência já relatada de 1938. Magritte, homem

do seu tempo, tem consciência de que o que vemos é visto com os "olhos da mente" filtrado e interferido pela cultura e por processos cognitivos particulares a cada indivíduo a partir de suas referências pessoais e contextuais. Demonstra o que os estudos científicos da cognição comprovam atualmente sobre as estruturas e os processos da percepção e representação mental.

Esse conhecimento nos chamou a atenção e nos levou à reflexão sobre uma possibilidade para uma "condição pós-humana", mas com a mesma abordagem e comentários visuais e cognitivos de Magritte. Foi adotado então o uso de óculos com lentes que possibilitam a percepção da realidade, sendo as lentes um artefato externo ao corpo, uma prótese que modifica a percepção e logo a cognição, a partir de uma outra versão da realidade aparente, singular e transformada.

A partir disso e a partir de convite para uma palestra na cidade de Laguna/SC, a qual não conhecia, aproveitei para visitá-la e conhecê-la usando um par de óculos com lentes amarelas, as quais seriam colocadas ao entrar na cidade e só retiradas na sua saída, ao final do dia e da visita. Essa ação intitulou-se "A condição pós-humana: uma visita a Laguna/SC" (Figuras 21, 22, 23 e 24). Essa ação, entretanto, aconteceu no ano de 2003, antes mesmo de nosso ingresso no mestrado. Mais tarde essa ação repetiu-se, adaptada em outras situações: em exposição coletiva no Espaço de Arte Contemporânea 803e804, em 2003, e na exposição "Novos Laboratórios", também em Florianópolis, mas em 2005, curada por Roberto Moreira. Nessas duas edições, o título foi adaptado para "A condição pós-humana: visor para ver obras de arte" (Figuras 25 e 26, respectivamente).

Figura 21 – “A condição pós-humana: uma visita a Laguna/SC”, 2003. O artista com óculos e lente usadas para perceber e registrar a cidade.

Figura 22 – “A condição pós-humana: uma visita a Laguna/SC”, 2003. Imagem com filtro amarelo da Igreja Matriz de Laguna

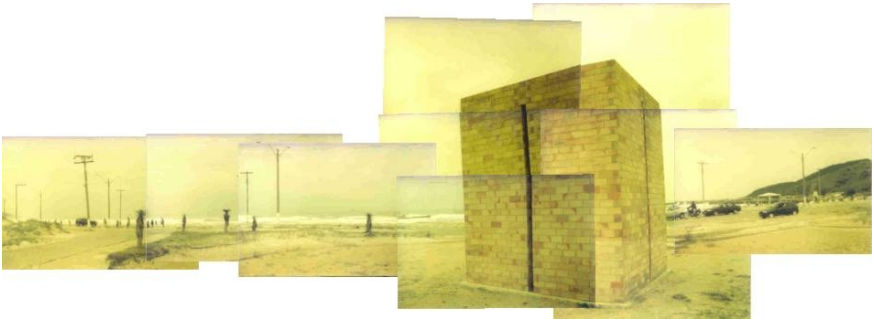


Figura 23 – “A condição pós-humana: uma visita a Laguna/SC”, 2003.
Imagem da escultura de Carlos Fajardo na praia em Laguna.

Figura 24 – “A condição pós-humana: uma visita a Laguna/SC”, 2003.
Imagem da intervenção de Carmela Gross em praça da cidade de Laguna.

Figura 25 – “A condição pós-humana: visor para ver obras de arte”, 2003.
803e804

Figura 26 – “A condição pós-humana: visor para ver obras de arte”, 2005. Exposição Novos laboratórios, Galeria de Arte da Associação dos Artistas Plásticos Catarinenses, Florianópolis.

Por sua vez, essas experiências geraram emergências surpreendentes. Uma delas se deu com a construção de uma memória visual modificada de uma realidade vivenciada, e outra foi a de propiciar uma experiência imersiva. Resolveu-se então usar essa estratégia como ação performativa durante todo o tempo de nosso curso do mestrado, em cada aula, disciplina, seminário e atividade programada. *(Des)Encontros*, nesse sentido, refere-se a essa ação vivenciada nesse contexto específico, no qual usamos um filtro visual da realidade. A seguir, as imagens registradas dessa vivência com os conjuntos de figuras respectivos em cada vivência.

Conjunto de Figuras 27: Seminário de Metodologia Científica
Profª. Drª. Néli Klix Freitas
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre2/2005

Seminário de Metodologia Científica. 08Set2005

Seminário de Metodologia Científica. 15Set2005

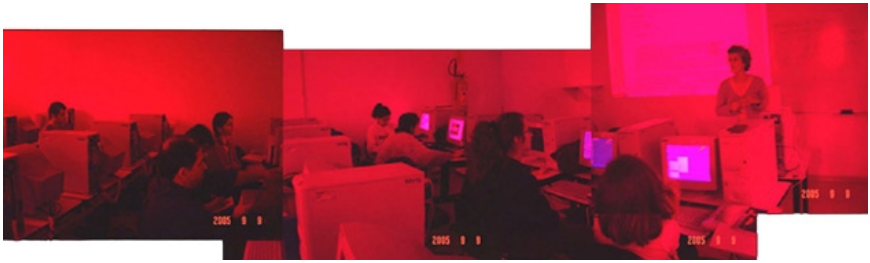
Seminário de Metodologia Científica. 22Set2005

Seminário de Metodologia Científica. 20Out2005

Seminário de Metodologia Científica. 03Nov2005

Seminário de Metodologia Científica. 11Nov2005

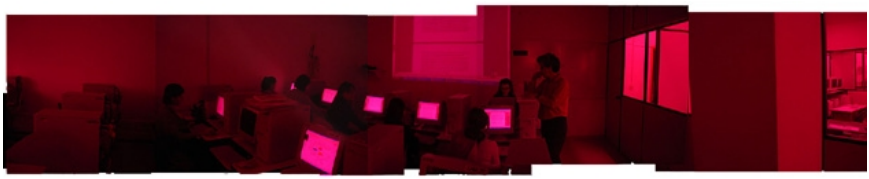
Conjunto de Figuras 28: Artes Imersivas: intefaces e aplicações estética e políticas
Profª. Drª. Yara Guasque
Lab. de informática 5/CEART/UDESC
Semestre2/2005



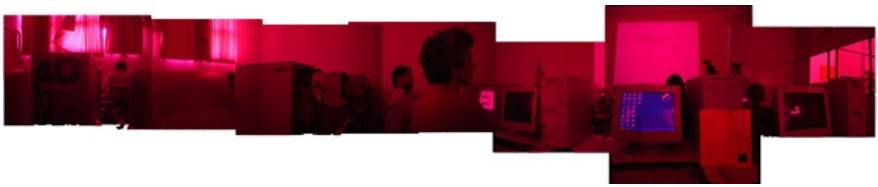
Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 09Set2005

Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 23Set2005

Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 14Out2005

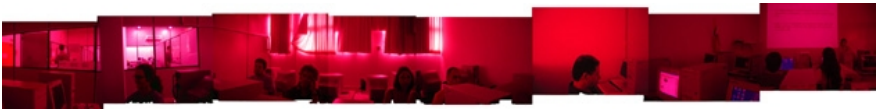


Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 28Out2005



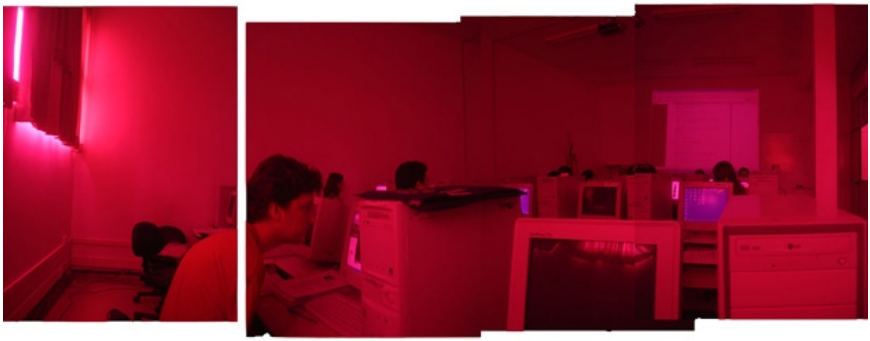
Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 04Nov2005

Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 11Nov2005



Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 18Nov2005

Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 25Nov2005



Artes Imersivas: intefaces e aplicações estéticas e políticas. 02Dez2006

Conjunto de Figuras 29: Estágio Docência: Turma de Graduação em Artes Visuais
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre2/2005

Reunião 1: 14Set2005

Reunião 2: 21Set2005

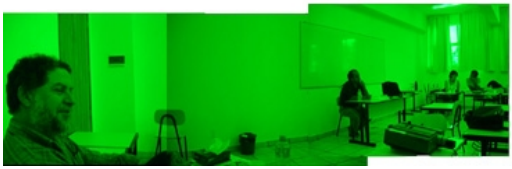
Reunião 3: 28Set2005

Conjunto de Figuras 30: Seminário: Poéticas experimentais no século XX
Prof. Dr. Luiz Camillo Osório
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre2/2005. 24 a 28 de Outubro

Seminário: Poéticas experimentais no século XX. 24Out2005

Seminário: Poéticas experimentais no século XX. 25Out2005

Seminário: Poéticas experimentais no século XX. 26Out2005



Seminário: Poéticas experimentais no século XX. 27Out2005

Seminário: Poéticas experimentais no século XX. 28Out2005

Conjunto de Figuras 31: Arte Relacional: nos limites do real
Prof. Dr. José Kinceler
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre1/2006

Arte Relacional: nos limites do real. O6Mar2006

Arte Relacional: nos limites do real. 13Mar2006

Arte Relacional: nos limites do real. 21Mar2006

Arte Relacional: nos limites do real. 28Mar2006

Arte Relacional: nos limites do real. 11Abr2006

Arte Relacional: nos limites do real. 18Abr2006

Arte Relacional: nos limites do real. 02Mai2006

Arte Relacional: nos limites do real. 09Mai2006

Arte Relacional: nos limites do real. 16Mai2006. Visita ao Engenho de farinha do Rio Vermelho/Florianópolis,
onde se planejou intervenções poéticas da turma em evento promovido no local.

Arte Relacional: nos limites do real. 23Mai2006

Arte Relacional: nos limites do real. 06Jun2006

Arte Relacional: nos limites do real. 13Jun2006

Arte Relacional: nos limites do real. 20Jun2006

Arte Relacional: nos limites do real. 27Jun2006

Conjunto de Figuras 32: Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional
Profª. Drª. Regina Melim
Atelier de Moda / CEART / UDESC
Semestre1/2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional.
06Mar2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional.13Mar2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional.21Mar2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional. 28Mar2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional. 11Abr2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional. 18Abr2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional.25Abr2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional. 02Mai2006

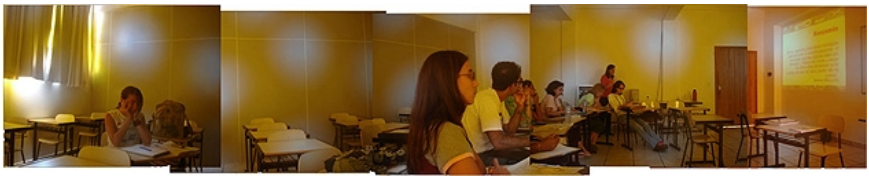
Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional.16Mai2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional. 06Jun2006

Incorporações: Agenciamentos do Corpo no Espaço Relacional. 20Jun2006

Conjunto de Figuras 33: Seminário de Ensino de Arte
Profª. Drª. Analice Dutra Pillar
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre1/2006

Seminário de Ensino de Arte. 24Abr2006



Seminário de Ensino de Arte. 25Abr2006

Seminário de Ensino de Arte. 26Abr2006

Seminário de Ensino de Arte. 27Abr2006

Seminário de Ensino de Arte. 28Abr2006

Conjunto de Figuras 34: Seminário de Pesquisa de Arte
Prof. Dr. Hélio Fervenza
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre1/2006

Seminário de Pesquisa de Arte. 22Mai2006

Seminário de Pesquisa de Arte. 23Mai2006

Seminário de Pesquisa de Arte. 24Mai2006

Seminário de Pesquisa de Arte. 25Mai2006

Seminário de Pesquisa de Arte. 26Mai2006

Conjunto de Figuras 35: Seminário: O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático
Prof. Dr. Sérgio Roclaw Basbaum
Sala Básica 8 / CEART / UDESC
Semestre2/2006

O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático.
16Out2006

O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático.
17Out2006

O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático.
18Out2006

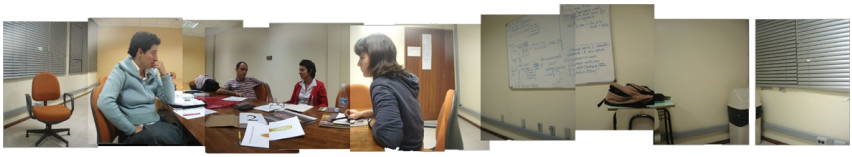
O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático.
19Out2006

O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático.
20Out2006

Conjunto de Figuras 36: Seminário de Orientação
Profª. Drª. Regina Melim
CEART / UDESC

Seminário de Orientação . 7Mar06

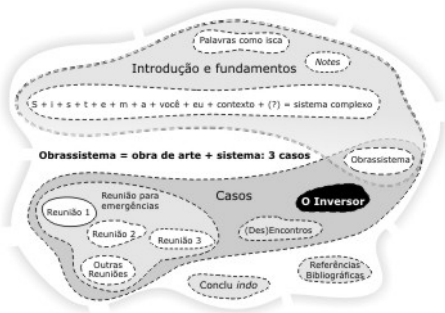
Seminário de Orientação . 10Abr06



Seminário de Orientação . 8Mai06

Seminário de Orientação. 19Jun06

Exame de Qualificação . Da esquerda para a direita: Drª Silvana Macêdo(UDESC); Drª Regina Melim (Orientadora-UDESC) e Dr. Milton Machado (UFRJ) . 6Dez 06



2.3 *O Inversor*

Figura 37 – Inversor

Foi uma grande surpresa o encontro com aquele homem invertido. O seu corpo estava suspenso e adaptado àquele dispositivo que o estruturava e permitia seu deslocamento. As partes inferiores de suas pernas tinham se transformado numa espécie de garra curva pela qual ele se pendurava. Sua cabeça e tronco eram enormes e seus braços muito fortes e curtos. Era com as mãos que ele acionava o deslocamento do corpo-dispositivo. O abdome, por sua vez, era muito delgado; no rosto, o nariz parecia ter encolhido, ficando apenas duas cavidades com uma leve protuberância que se confundia com o lábio, agora, debaixo da boca.

Nossa conversa foi rápida, pois o encontro foi inesperado, ao dobrar uma esquina. Ficamos frente a frente tentando passar um pelo outro. Pedi desculpas e arredei para o lado, absorto por aquela imagem. Nesse instante ele me perguntou onde ficava a escultura de Piero Manzoni, a *Base do Mundo*, naquela redondeza. Atônito, respondi que ficava mais adiante, apontando a direção com o dedo. Ele sorriu e agradeceu. Entretanto, seu sorriso invertido deixava-o com o rosto carrancudo; apenas por sua risada é que se percebia estar de bom humor. Eu sorri também, mas desconfiado. Ele agradeceu e se pôs a andar, segurando e impulsionando o corpo agarrado aos manetes do dispositivo. Em seguida, perguntei-lhe se precisava de mais alguma coisa. Prontamente ele parou, virou a cabeça e respondeu:

– Obrigado pela gentileza da sua pergunta. De fato, preciso sim de uma pequena ajuda.

– Pois não. Como posso lhe ser útil?

– Acompanhe-me, por favor, até aquele telefone público, pois preciso dar um telefonema com certa urgência. Peço-lhe que me alcance o fone, disque o número e, se possível, espere-me até o fim da ligação para repor o fone no gancho. Isso é muito difícil para mim. Mas, por favor, não desejo "alugá-lo". Se não puder, tudo bem.

Nesse pequeno percurso em direção ao telefone, ele comentou sobre o desconforto que alguns equipamentos urbanos lhe causavam, mas também, satirizando, dizia que compreendia essa

falta, pois seria muito difícil para os projetistas imaginar uma situação como a sua.

Figura 38 – Piero Manzoni. *Base do Mundo*, Museu de Herning, Dinamarca; ferro e bronze; 82 x 100 x 100cm.

Alcancei-lhe o fone, fiz a ligação e fiquei próximo, mas não pude não ouvir sua conversação:

– Mary, tudo bem? Deixei a chave escondida sobre o tapete na entrada. Por favor, antes de fazer a limpeza, recolha os papéis que espalhei pelo teto. Vire a TV e desvire o Baselitz da parede, pois hoje terei companhia para o jantar. O dinheiro está naquela gavetinha junto ao teto. Obrigado. Tchau.

O homem terminou a fala e me pediu que colocasse o fone no gancho. Gentilmente agradeceu, ofereceu-me um cartão de apresentação que tirou de um bolso na frente do peito e se despediu, apertando-me a mão. Nesse momento reparei que olhava para baixo – para o seu rosto. Fiquei parado admirando seu deslocamento e desempenho, aparentemente fácil. Para minha surpresa ele parou novamente e fez um sinal de positivo com o dedo polegar virado para baixo e logo depois um aceno, tocando com a

ponta dos dedos no piso da calçada. Em seu rosto estava aquele sorriso ao contrário.

As pessoas que circulavam pareciam não estranhar aquele moço com as pernas para cima andando com as mãos e amparado por um estranho equipamento. Por um instante senti certo desconforto por estar ali parado olhando-o pelas costas enquanto se retirava em direção à *Base do Mundo*. As pessoas olhavam para mim, como se fosse eu o estranho, um preconceituoso ou sei lá o quê.

Figura 39 – Baselitz invertido [24]

Saí daquela inércia e li o cartão. De um lado, apenas um endereço eletrônico para contato, e no verso uma inscrição: *Por olhar tanto para baixo, acabei descobrindo as estrelas. Fulano de Tal, astrônomo.*

Esse encontro nunca mais saiu da minha cabeça. Vez ou outra, conto essa estória para amigos que sempre discutem o assunto com reflexões sobre vários aspectos que viver com o mundo virado ao contrário implicaria. Eu mesmo, às vezes me pergunto o que fez com que aquele homem ficasse assim, pois ele estava aparentemente adaptado ao dispositivo. Parecia que seu corpo evoluíra para uma outra forma. Como será que ele percebia o mundo? Como pensava? E a pressão na sua cabeça? Será que seu olhar também evoluíra e ele via tudo corretamente, ou melhor, o invertido para nós seria o correto para ele?

[24] Esta figura refere-se à pintura do artista alemão Georg Baselitz, *Les Jeunes filles d'Olmo II*, 1981,óleo sobre tela, 249 x 250 cm, a qual, originalmente mostra as figuras dos ciclistas de cabeça para baixo. Este trabalho faz parte do acervo do Centre Georges Pompidou.

2.3.1 Inversões e subversões

Inicialmente, pode-se entender por inversão como uma mudança em sentido oposto ao que é natural, em posição contrária. Um exemplo simples pode ser dado pela Física, com a eletricidade. Numa corrente elétrica, que é a movimentação de elétrons entre dois pontos, os elétrons se movem devido à diferença de tensão entre os dois extremos de um condutor. De um lado tem-se uma carga negativa (-) e de outro, uma carga positiva (+). Geralmente os sistemas elétricos apresentam uma movimentação de elétrons do negativo para o positivo, entretanto alguns sistemas específicos apresentam-se com um movimento ao contrário, mas estes são casos particulares. O que nos interessa aqui está relacionado aos tipos de corrente elétrica: a corrente contínua (CC) e a corrente alternada (CA).

Na CC o fluxo e intensidade da corrente são contínuos no tempo. Nela os elétrons estão sempre se movimentando para uma mesma direção enquanto o sistema estiver operando. Já na CA, os elétrons também continuam movendo-se na direção do positivo, entretanto os pólos desse outro sistema invertem suas cargas 120 vezes por segundo (60 Hertz). Esse ritmo de inversões gera eletricidade, assim como na constância da CC. No entanto, a geração de CC é muito dispendiosa para a natureza. Sua produção é cara. Promover um "ir e vir" de elétrons é muito mais simples do que manter baterias polarizadas continuamente. Isso, no entanto, não inviabiliza a CC. Ela é fundamental para situações em que os fluxos de corrente não podem mudar ou exigem independência dos sistemas interligados, como nos telefones celulares, *laptops* e outros dispositivos portáteis.

O exemplo da CA talvez seja o mais comum de inversão. O fato é que, apesar dessas inversões, o efeito final continua sendo eletricidade, como na CC, mas muito mais prática e viável, tanto para a geração quanto para a distribuição em redes. Além do mais, a CA pode ser convertida com certa facilidade para CC.

Esse exemplo é simples porque não cabem outras considerações além das cargas negativas ou positivas entre os dois pólos, enquanto o alternador[25] estiver operando. O resultado

[25] Alternador é o nome do dispositivo eletromagnético gerador de corrente alternada.

é um só: eletricidade. Entretanto, como seriam, ou quais seriam as emergências de um sistema complexo contendo muitos elementos diferentes, cada qual com sua qualidade e possibilidade de inversão? Ou ainda, o que poderia acontecer com cada elemento se o sistema se invertesse como um todo? Os elementos se inverteriam individualmente? Quais as possibilidades de emergências particulares em cada elemento ou no sistema inteiro?

É certo que não poderemos prever prováveis e eventuais emergências em sua totalidade e qualidades, mas podemos pensar em algumas possibilidades usando os princípios complexos como referência. Sabemos de antemão que um sistema complexo contém incertezas no seu âmago e isso já indica uma (im)possibilidade, entretanto algumas certezas são possíveis.

Com o princípio do círculo recursivo temos a *autopoiesis*, e com ela os agentes de um sistema que interagem entre si, retroagem uns com os outros, numa cadeia de modificações em *feedback,* mantendo e recriando o sistema como um todo. Isso provoca mutações constantes enquanto esses agentes estiverem interagindo. Assim, suas inversões se dariam continuamente como numa CA. Entretanto, deve-se considerar que esses agentes – subsistemas – são abertos e se relacionam com outros agentes do conjunto, assimilando por retroação outras qualidades de inversões dos seus vizinhos. Por sua vez, essas outras qualidades de inversão podem modificar as inversões dos agentes, alterando-os em qualidade e fazendo emergir uma outra possibilidade (imprevisível) de inversão.

Sabe-se que o todo está contido nas partes, mas que, no entanto, a soma das partes pode ser maior ou menor que o todo. O que está em jogo novamente é a incógnita da emergência da soma dessas partes (em constantes inversões) e a qualidade desse todo. Imprevisibilidades novamente... Nosso homem invertido é um todo adaptado inversamente aos nossos padrões, sendo impossível prever qualidades geradas por sua condição. Recognição seria uma possibilidade, entretanto parece que isso não explica tudo e as considerações continuarão abertas.

Como mostra a Figura 37, criou-se um dispositivo com a intenção de provocar essa inversão. Foram feitos alguns estudos e

experimentos. Entretanto, não se conseguiu fazer com que o conjunto desse o primeiro passo. Mesmo assim, e depois das análises ergonômicas do último protótipo, foram desenvolvidas algumas mudanças e adaptações futuras para que isso aconteça com um próximo protótipo a ser construído. Acreditamos que o inversor estará sempre em processo de adaptação a partir de adaptações ergonômicas do dispositivo e do seu uso com mais constância pelo seu usuário. Tanto o dispositivo quanto o seu usuário, sendo sistemas diferentes, se adaptarão por retroação, ou seja, o dispositivo deve adaptar-se ao usuário ergonomicamente. Por sua vez, o usuário desenvolverá melhores habilidades para adaptar-se à sua nova condição de cabeça para baixo e se locomover; no entanto, quanto mais habilidoso esse usuário ficar, maiores serão suas exigências motoras, as quais exigirão mais adaptações ergonômicas no dispositivo. Esse processo tende ao infinito em eterna adaptação, sendo impossível prever suas emergências. Isso também se refere às modificações quanto aos aspectos relacionados à recognição desse usuário e suas novas e prováveis cosmogonias.

3. CONCLU*INDO*...

Deve-se considerar que a abertura causada pela obra e crítica de Robert Morris em relação à escultura minimalista e à idéia de *presentidade* possibilitou pensar-se na obra de arte como um conjunto de elementos em transformação no tempo e no espaço. Essas transformações são causadas pelo espectador em seus deslocamentos pela obra, pois, quando se move tudo diante de si se desloca em novos ângulos, novas percepções, novas relações e significações geradas em consonância com o contexto que se reformata a cada novo passo. Nesse sentido, cabe a pergunta: quando, onde ou o que é obra nesse processo em movimento, no qual o espectador, por escolhas, redefine o contexto já instaurado pelo artista?

A partir dessa abertura provocada principalmente pelos textos de Robert Morris, Rosalind Krauss desenvolve essa situação respondendo a tais questões com o conceito de *campo ampliado da escultura* expandindo a obra de arte para o extenso campo da cultura. Acrescente-se ainda, posteriormente, as operações de *site specificity*, *site oriented* e *functional site,* estabelecendo novos aspectos contextuais para a obra, ampliando ainda mais os limites do fazer artístico. Nessa seqüência, foi nossa intenção buscar novas respostas para essa pergunta primeira e criar novas aberturas com novos conhecimentos, problematizando e/ou ampliando as dúvidas já existentes.

Com esse sentido e a partir de uma abordagem sistêmica, vemos a obra de arte ou essa situação *em obra* como um conjunto de elementos diferentes e relacionáveis que se modificam por meio das novas observações e significações criadas pelo espectador em sua performação, sendo ele, agora, mais um elemento ou agente (im)previsível que se insere na obra através das aberturas que esta oferece. Por sua vez, esse "filtro teórico" nos permite considerar a obra de arte como um conjunto sistêmico, ou seja, como um sistema que se adapta ao seu espectador ao mesmo tempo em que este ressignifica o que o sistema em obra lhe viabiliza. De certa forma, o processo observado por Morris está de acordo com o conhecimento gerado pelos estudos e dinâmicas dos

sistemas complexos. O próprio Morris afirma isso dizendo que *the situation is now more complex and expanded*.

Entretanto, apesar de os estudos elaborados pelos críticos e artistas que sucederam Morris terem ampliado ainda mais a abertura por ele provocada, não foram desenvolvidos conhecimentos a respeito dos modos dessa complexidade (afirmada) com e a partir da teoria dos sistemas complexos. Essa falta gerou as dúvidas para este estudo: por que essa situação é complexa? Como ela é complexa? O que essa complexidade implica para a obra de arte?

De certa maneira, as respostas para essas questões já foram dadas com a própria arte quando ela incorpora o entorno-espaço da obra, o tempo e a própria cultura, fazendo com que a obra de arte perdesse sua imanência enquanto objeto autônomo necessitando do espectador para completá-la. Nesse sentido, estas operações implicaram uma nova obra que existe na sua processualidade e em mutação contínua e numa proposição a ser desenvolvida pelo espectador. É justamente por causa dessas mudanças (complexas) dadas pela própria arte que procuramos entendê-las, não pelas suas causas e efeitos, mas pela teoria que fundamenta essas modificações contínuas e imprevisíveis.

A pesquisa objetivou entender esses processos e os modos complexos dessa nova situação da arte apoiando-se no conhecimento gerado pelos estudos dos sistemas complexos. Foi nosso objetivo geral buscar esse entendimento a partir da seleção de algumas das instâncias comuns e recorrentes, tanto nas obras de arte, quanto nos sistemas complexos. Por sua vez, essas instâncias foram observadas e correlacionadas com o sentido de gerar um conhecimento possível, e assim, uma outra possível abertura.

Uma dessas instâncias comuns pode ser constatada com relação às imprevisibilidades e transformações a que estão sujeitos. Ambos estão abertos a agentes imprevisíveis que, ao acessarem o conjunto, levam-no a transformações e à geração de emergências surpreendentes, pois, sempre que um novo agente se insere na sua estrutura, modificam-se os fluxos de estabilidade originais de sua internalidade. Isso pode ser constatado com a

entrada do espectador na obra. Quando este se insere, torna-se um novo elemento-agente da obra que a recontextualiza, modificando-a por .

Um outro aspecto coincidente é verificado com a quantidade e diversidade de elementos que compõem a obra, assim como sua capacidade de mantê-los inter-relacionados, apesar das transformações geradas no contexto recriado pelo espectador. Esse processo dinâmico, em sua quantidade e diversidade de combinações, se dá por retroação, num ir e vir de adaptações, fazendo emergir uma nova ordem significativa, como nos sistemas complexos.

São vários e diversos os aspectos que são comuns aos sistemas e às obras e que podem ser considerados, tanto para o desenvolvimento poético junto aos artistas, quanto pelos espectadores de suas obras+sistemas. Essa constatação nos faz acreditar na possibilidade de abordagem da obra de arte tendo-se em mente os estudos e conhecimentos gerados pelas teorias dos sistemas complexos. Isso se constituiu como nosso objetivo geral, alcançado tanto com os experimentos realizados quanto com o percurso teórico criado com a proposição de obrassistema. Temos a consciência de que a abordagem feita aqui não se apresenta como uma verdade absoluta ou geral, tampouco de que as emergências abordadas dessa mistura epistemológica constituam sua totalidade. No entanto, considera-se essa emergência como conhecimento possível para muitas outras possibilidades de estudos, abordagens e criação de mais aberturas.

Por sua vez, os objetivos específicos, buscados com a realização das obrassistemas apresentadas com os *casos,* confirmam nossa cosmogonia ou a teoria que a sustenta como uma possibilidade para o desenvolvimento crítico e poético na arte. Essas confirmações são dadas como texto (de artista) por meio de narrativas ficcionais, registros, relatos e imagens das experiências realizadas, com a intenção de comporem um conjunto significativo quando relacionados, mas também, com seus conteúdos próprios, constituem-se como elementos ao mesmo tempo autônomos e interdependentes. No entanto, os seus acontecimentos como Arte somente se verificarão como uma possibilidade junto aos seus espectadores, visto que *aquilo que se*

conhece como arte não existe, sendo devir. Nesse sentido, as emergências geradas além das constatadas podem estar em processo e ainda por acontecer, sendo impossível predizer a totalidade de possibilidades e suas respectivas verificações.

Já com o corpo teórico desenvolvido e proposto com a noção de obrassistema, sua verificação se dá principalmente com as instâncias e processos comuns que envolvem a obra e os sistemas, as quais foram apresentadas aqui, mas talvez a verificação maior se dê na sua intenção, como um conhecimento que possa ampliar o discurso artístico em direção ao seu atrator-arte, assim como a ampliação dos estudos dos sistemas complexos com mais esse exemplo gerado pelo campo ampliado da arte.

Essas intenções foram facilitadas pela mistura epistemológica, a qual multiplicou os conceitos e conhecimentos a serem relacionados, oferecendo muitos caminhos para pesquisa. Mas, por outro lado, foi justamente esse aspecto interdisciplinar que se apresentou como uma dificuldade, provocada pela existência limitada de conhecimento e pesquisas nessa área de convergência tão específica, daí sua originalidade e possível relevância.

Nossas considerações finais são de que este estudo seja continuado, ampliando as verificações de tantos outros aspectos, emergências e modos complexos da obra de arte e suas reverberações no sistema de arte e na cultura em seus diversos contextos. Com isso, esperamos que este estudo possa aumentar as possibilidades de conhecimento e abordagens da arte; mas como sabê-lo, mesmo?

Sugere-se também, com René Magritte, que esse conhecimento possa ser usado como um filtro teórico de análise da realidade artística. Sabemos já que a consideração da obra de arte como uma instância aberta, ou seja, um sistema aberto, é quase uma "lei" no sistema de arte, assim como diversas são as formas dessa consideração. Entretanto, entender essa abertura por esse outro viés (como sistema complexo) é mais uma possibilidade para o desenvolvimento da arte. Nesse sentido, sugere-se que sejam considerados esses processos e as dinâmicas complexas para lidar estrategicamente com as imprevisibilidades abertas pela obra de arte. Mas também, para potencializar ou problematizar as

aberturas já existentes, visto que a complexidade desse modo não se constitui propriamente numa teoria do novo, mas *numa modalidade de problematização do novo* em que é interligado o problema das relações entre o empírico, o lógico e o racional.

.

.

.

No CD abaixo pode-se acessar outras informações da pesquisa como: imagens, estudos, desenhos, vídeos, animações e experimentos, assim como, seus erros, ruídos e desvios.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BERTALANFFY, Ludwig von. **Teoria Geral dos Sistemas**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HERRERA, Maria José. Los años setenta y ochenta en el arte argentino: entre la utopia, el silencio y la reconstrucción. In: BURUCÚA, José Emilio. **Nueva historia argentina**. Buenos Aires, 1999.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, s.d.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site-specificity. In: SUDERBURG, Erika (Ed.). **Space, site, intervention**: situating installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

MACHADO, Arlindo. Regimes de imersão e modos de agenciamento. In: MEDEIROS, Maria Beatriz (Org.). **A arte pesquisa I**: história, teoria e crítica da arte. XII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. Brasília: Mestrado em Artes, UnB, 2003.

MACHADO, Milton. Conversa entre Milton Machado e Luiz Camillo Osório (realizada por e-mail entre 27/10 e 6/12/2001). **Item**, n. 5, p. 6-18, 2001.

MARIOTTI, Humberto. **Autopoiese, cultura e sociedade**, 1999. Disponível em:

<http://www.geocities.com/pluriversu/autopoies.html>. Acesso em: 13-jan 2007.

_____. Depois de história do futuro: (arte) e sua exterioridade. **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro, PPGAV/ECA, UFRJ, n. 11, 2004.

MEYER, James. The functional site. In: PLATZWECHSEL. Zurich: Kunsthalle Zurich, 1995. Catálogo de exposição.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2001/2005.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar; LA MINE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MORRIS, Robert. **Continuous project altered daily**: the writing of Robert Morris. Cambridge: MIT Press, 1993.

_____. Notes on the sculptures: Part I-II. In: MEYER, James. **Minimalism**. New York: Phaidon, 2005.

_____. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PEDROSA, Mário. Ciência e arte: vasos comunicantes. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica e arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

SCHAMA, Simon. **Memória e paisagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 22.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo