

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Área de Concentração: Linguagens Visuais
Linha de Pesquisa – Estudos e Experimentações da Arte
Contemporânea
Dissertação de Mestrado**

**TRANSDISCIPLINARIEDADE E TROCA
COMO POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIA**

Por: Nicholas Martins da Silveira

Orientador: Professor Doutor Paulo Venancio

**Rio de Janeiro
março de 2006**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Área de Concentração: Linguagens Visuais
Linha de Pesquisa – Estudos e Experimentações da Arte
Contemporânea
Dissertação de Mestrado**

**TRANSDISCIPLINARIEDADE E TROCA
COMO POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIA**

**Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro
para obtenção do grau de
Mestre em Linguagens Visuais**

Nicholas Martins da Silveira

Orientador: Professor Doutor Paulo Venancio

Rio de Janeiro – 2006

Nicholas Martins da Silveira

Transdisciplinariedade e troca como possibilidades de resistência

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro para obtenção do grau de Mestre em Linguagens
Visuais**

Aprovada por:

Orientador: Professor Doutor Paulo Venancio

Professora Doutora Glória Ferreira

Professora Doutora Maria Luisa Fatorelli

Aprovado em ____ de _____ de 2006

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVEIRA, Nicholas Martins da.

Transdisciplinariedade e troca como possibilidades de resistência / Nicholas Martins.

Orientador: Professor Doutor Paulo Venancio

Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2006. 97 págs.

Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro / Escola de Belas-Artes

1. Artes plásticas. 2. Transdisciplinariedade. 3. Situacionismo. 4. Cultura.
5. Tese (Dissertação – UFRJ / EBA)

Agradecimentos.

À minha família: minha mãe, minha esposa, minha filha, meus irmãos. E aos meus amigos, felizmente muitos para serem todos citados. Paradoxo de apoio e desvio, pela dinâmica que emprestam a minha vida;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguagens Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, sobretudo, pelo zelo e compreensão. A Carlos Zílio, Glória Ferreira, Milton Machado e ao meu orientador Paulo Venancio, pela temerária confiança e liberdade.

E claro, aos queridos companheiros da Pós-Graduação que compartilharam comigo desta estranha e única jornada, em especial à minha turma de mestrado: A Alexandre Sá pelo apoio e bom-humor inesgotáveis, Cadu Costa, companheiro de outras viagens, Cristina de Pádula, João Modé e nossas companheiras *doutorandas* Cristina Salgado e Livia Flores, pessoas sempre bem-vindas.

“Pequenas ações divergentes são necessárias.”

Friedrich Nietzsche

*“I’ll be your mirror
Reflect what you are in case you don’t know
I’ll be the wind, the rain and the sunset
The light on your door to show that you are home”*

I’ll Be Your Mirror, Velvet Undergroud

*“Just a perfect day,
You made me forget myself.
I thought I was someone else,
Someone good”*

Just a perfect day, Lou Reed

“Él [o homem] es el artífice de sí mismo”

Pico Della Mirandola

Resumo

A partir do deslocamento da *tendência* política na arte de um eixo materialista para um eixo identitário, baseado na diferença e na subjetividade e não mais na luta de classe, proponho um modelo de permeabilidade móvel transdisciplinar denominado *água-viva* e o conceito do *circunstancial*, ambos tentativas de um entendimento do político em termos antropológicos, cujo objetivo é uma política da intimidade, uma política erótica.

Abstract

Following the disruption of the political *tendency* in art by a materialistic axis to an axis of identity, based in the difference and the subjectivity and no more in the struggle of working class, propose a model of mobile and permeate transdisciplinary called *água-viva* and the concept of the *circumstantial*. Both attempts of an understanding of the *political* by anthropologic terms, whose objective is a policy of intimacy, an erotic policy.

Sumário

Página de aprovação.....	p.3
Ficha catalográfica.....	p.4
Agradecimentos.....	p.5
Epígrafe.....	p.6
Resumo.....	p.7
Abstract.....	p.8
Introdução.....	p. 9
Capítulo 1: Água-viva	p. 15
<i>Modelo 1.0</i>	p. 18
1.1.....	p. 20
1.2	p. 23
1.3	p. 25
1.4	p. 40
Resumo do modelo	p. 47
O artista como etnógrafo	p. 52
Capítulo 2: Pondo o modelo em prática	p. 69
<i>O Circunstancial</i>	p. 71
Exemplo e circunstância.....	p. 83
Circunstância, encontro e festa.....	p. 85
Referência Bibliográfica.....	p. 90
Lista das Ilustrações.....	p. 95

Introdução:

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa um recorte sobre parte da produção artística recente, caracterizada pela inter e transdisciplinariedade e pela incessante troca simbólica com os demais campos de produção cultural. É, portanto, a análise do desenvolvimento recente da tendência *política* na arte, quem tem como metas hoje (e sempre) questionar o papel do artista no seio da cultura e a pertinência de sua produção em um cenário marcado pela divisão do trabalho, a massificação cultural e o distanciamento da alteridade. Conseqüências de um cenário cujos sintomas Edgar Morin já havia detectado ainda em 1959.

“Aparecerão nas sociedades evoluídas, cada vez mais, se elas continuarem em sua corrida par a prosperidade, o irracionalismo da existência racionalizada, a atrofia de uma vida sem verdadeira comunicação com outrem, como sem realização criadora, a alienação no mundo dos objetos e das aparências. As crises de furor dos jovens, os tormentos existenciais dos intelectuais, as neuroses dos burgueses de Passy já são sintomas de uma crise que sem dúvida se generalizará um dia”.¹

Jean Baudrillard nos mostra o quanto o diagnóstico de Morin estava certo:

“Como na floresta primitiva, na Terra do Fogo, por exemplo, onde a proporção é de uma árvore viva para cada dez mortas. De onde a conclusão que, no tumulto das metrópoles, nove em dez seres humanos são mortos-vivos, zumbis. A evidência física que apresentam é

¹ MORIN, E. *sociologia de um fracasso*. France-Observateur, 5 de novembro de 1958. In: **Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999;

*enganadora. Pois os seres ditos humanos que não têm mais contato físico fora da promiscuidade e de relações humanas fora da comunicação são realmente mortos virtuais ou fantasmas”.*²

A crise nunca ocorreu, o furor dos jovens se transformou em alienação e indiferença; as conquistas *contra-culturais* foram absorvidas e subvertidas, todas as formas de liberação (sexual, identitária, etc.) se converteram em libertinagem simulada, (um exemplo é o tédio que se abate sobre os jovens ou o erotismo que envolve as imagens de consumo e que canalizam a libido)³:

*“Aqui nada de vínculo social, nada de convival, nada de sentimentalismo coletivo, nada de responsabilidade em relação ao passado ou ao futuro. Não há reprodução em Nova York [ou em qualquer lugar do mundo ‘civilizado’]; não se trata de uma cidade feita pra abrigar a reprodução. Tudo nela se produz, ponto, nada mais”.*⁴

Esse cenário ‘apático’ que se estende a toda as esferas do viver é nas palavras de Eugenio Trías decorrente da ruptura, provocada pela modernidade, entre *Eros* e *Poíeses*:

“Esa síntesis triple de Eros y Poíesis, de Alma y ciudad, de Arte y Sociedad, sugiere así un orden social en que todo hombre es artista, y en consecuencia sujeto erótico y productor a un tiempo, si que sea necesario entonces coronar ese orden mediante una superestructura política y filosófica, desvinculada de la base erótico-productiva.

² BAUDRILLARD, J. *Tela Total – mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005 (4ª edição), p. 84;

³ sobre este movimento de *feedback* cultural, ver: MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose*.

⁴ BAUDRILLARD, J. *op. cit.*, p. 85;

Cuando esa síntesis triple se quiebra aparece entonces la esfera anímica desvinculada de la esfera social, de manera que Eros no se prolonga en producción ninguna, de manera que Poiesis no halla en Eros ni en la Belleza su principio y su fundamento. Surge entonces el Deseo, concepto moderno que implica esa previa divisoria trazada entre lo subjetivo y lo objetivo (...) correlativamente surge la Producción, concepto moderno que constituye el transunto objetivo del Deseo. Esa Producción, ese Trabajo, al perder su vínculo con el fundamento, con el principio, llámese éste Bien o Belleza, sufre destino análogo al Deseo: se constituye en esfera autónoma y separada, sin vínculo con el mundo anímico del sujeto deseante. En consecuencia, se constituye en esfera fundada en su propia inanidad: producción que sólo busca producción, sin tino y sin oriente, hallando, igual en esto a Deseo, como último horizonte de su búsqueda también la Muerte: horizonte de destrucción y despilfarro al cual conduce la Producción ensimismada.”⁵

Eros, em uma leitura platônica, é a via ascendente que eleva a alma em direção à Beleza e a Verdade: “El impulso erótico conduce al alma de lo sensible a lo ideal”⁶ e Poiesis é a produção erótica, fruto deste encontro com a Beleza e a Verdade:

“Entonces la visión o la teoría se compenetraría con un proceso cuyo objetivo final o cuya meta sería la producción: producción de bellos discursos, bellas leyes, bellas virtudes, bellos hijos, bellas ciencias. La concepción generalizada de Eros propuesta por Platón permitiría extrapolar esa metáfora a la todos los dominios del alma y del ser”⁷

⁵ TRÍAS, E. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976, p. 24;

⁶ *Idem*. p. 42;

⁷ *Ibidem*, p. 34;

Essa *produção erótica*, *Poiesis* é o oposto do trabalho alienado, serial. Uma produção que não se realiza objetivamente, que não se *reproduz* em nenhuma instância, é Produção em si, *sem espaço para a reprodução*. O *Zumbi* a que se refere Baudrillard é o sujeito alienado, burocrata, que não reflete sobre sua produção nem sobre si. É o sujeito enclausurado em uma identidade fixa, uma máscara imposta a ele. Separado do impulso erótico, canalizado para o consumo e para a produção simulada que não se reflete em nada, que não se traduz nem Beleza nem Verdade.

Uma arte *política* hoje é uma arte que se projeta enquanto produção erótica, *Poiesis*, e que persegue uma *re-erotização* do cotidiano e do sujeito. Investir na Transdisciplinaridade hoje, é corroer a divisão de trabalho, criar novos *objetos* cujo enclausuramento disciplinar não prevê nem tem acesso, embora sempre disponha de mecanismo de captura e de absorção.

Em seu desenrolar histórico, essa tendência *política* na arte se deslocou de um eixo *materialista* para um eixo *identitário*, onde os sujeitos são definidos a partir de sua subjetividade, identidade e laços históricos antes de serem percebidos como sujeitos de classe.

Transdisciplinariedade e troca como possibilidades de resistência é, portanto, uma leitura do *político* hoje em termos de desafio e subversão da especialização e da divisão do trabalho, impostas pelo modernismo e, uma aposta na *troca*, no câmbio e na mobilidade subjetivas como ações de resistência em um cenário sócio-cultural marcado pelo monopólio do símbolo exercido pelo capital e pelo deslocamento da produção em direção a um *produtivismo do símbolo*, como declara Marshall Sahlins:

“Na cultura ocidental, a economia é o lugar principal da produção simbólica. Para nós, a produção de mercadorias é ao mesmo tempo o modo privilegiado da produção simbólica, e da transmissão simbólica. A

peculiaridade da sociedade burguesa não consiste no fato de que o sistema econômico escapa da determinação simbólica, mas de que o simbolismo econômico é estruturalmente determinante.”⁸

Passando por alguns exemplos históricos de Willian Morris a Joseph Beuys e o impulso erótico que une as ações de ambos que, apesar do distanciamento histórico e contextual, apostaram na elevação do sujeito comum, *operário* ou *cidadão*, como perspectiva de construção de uma sociedade mais justa e elevada, (*a síntesis de Eros y Poiesis, sugiere así un orden social en que todo hombre es artista*). Ou ainda as intervenções cotidianas de Cildo Meireles ou Francis Alÿs, estabelecendo uma perspectiva política *intima*, clandestina, alcançando o *outro* diretamente, na *deriva* do dia a dia. Uma “micropolítica” na intimidade. Um impulso em direção ao *contato erótico* (coito) que se traduz em fertilidade, fecundidade. Fecundidade *política* que busca se perpetuar *en Bellos discursos y bellas virtudes*.

Proponho então, um modelo de mobilidade *poética* de extrema permeabilidade e fluidez o qual denominei *Água-viva*. Cujo objetivo final é encontrar o *outro*, estabelecendo uniões provisórias porém fecundas, que se traduzem na produção de *situações/objetos/idéias* de fertilidade poética/política. E proponho também, no segundo capítulo, a idéia de *circunstante*, que se traduz em *ações/situações* momentâneas onde a relação e ativação de instâncias *antropológicas* engajam *sujeito* e *lugar*, e os laços que os une, em uma experiência que tem como objetivo reativar tais laços, conscientizando o sujeito quanto sua *identidade* e o lugar quanto sua *história*.

Em ultima análise, o modelo *água-viva* e o conceito de *circunstante* se traduzem em uma ampliação de Instâncias políticas que sempre permearam o discurso

⁸ Essa citação está na nota 31 do texto *O artista como etnógrafo*. Ver: FOSTER, H. **O artista como etnógrafo**. In: *Arte & Ensaio*. número 12, 2005, p. 150;

político, rumo a uma “antropologização” de tais instâncias (tendência facilmente examinada nas últimas décadas de produção artística). É a busca por uma política da intimidade, do contato, portanto, uma *política erótica*.

A dissertação se apóia, principalmente, nos seguintes textos: *Sobre o Nomadismo* de Michel Maffesoli, que analisa o crescente impulso que mobiliza toda a pós-modernidade em direção a *errância* e a mobilidade; *Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra* de Gilles Deleuze e Feliz Guattari, que constitui parte do quinto volume de *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, texto cujo alcance e importância se ampliam dia a dia; *El Artista y la ciudad* de Eugenio Trías, sobretudo a primeira parte e; *Não-Lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade* de Marc Augé, do qual retiro toda definição antropológica da pesquisa. Por último, não posso deixar de citar Edgar e Morin e, principalmente, Walter Benjamin, que permeiam todo o texto.⁹

⁹ Na seção *Referencias bibliográficas* estão as devidas informações a respeito das publicações citadas.

Capítulo 1: Água-viva.

“Mas bem que ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade”.

Nietzsche¹⁰

Fluidez parece ser uma definição corrente para o estado das coisas nos dias de hoje. Como se tudo estivesse agora imerso em uma mesma realidade de contornos líquidos, e onde tudo se movesse velozmente em uma torrente turbilhonar. Vários teóricos (Michel Maffesoli, entre outros) atestam para esta fluidez que engloba todos os setores e sobre a qual nossa sociedade vem buscando se equilibrar. Uma fluidez comportamental e mesmo estrutural, promovendo a erosão dos valores estabelecidos, dinamizando as relações entre as esferas do saber e do conhecimento, levando a uma incessante busca pela *alteridade*, em todas as suas manifestações, não somente subjetivas, mas também disciplinares. Muitas vezes tornando muito tênues todos os recortes e especializações do conhecimento, que se encontram agora abertos, interagindo de forma dinâmica e incessante. Um estado de impermanência parece dominar todos os discursos e atitudes, estigmatizando nossa atualidade:

“Da mesma forma como estamos de acordo quanto ao fato de que a volta dos valores dionisíacos não pode mais ser encarada como quantidade desprezível (...) Também é o tempo de levar a sério a intensificação da pulsão da errância que, em todos os domínios, numa

¹⁰ Nietzsche, F. *Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres – primeiro volume* (1878), In: *Nietzsche – Vida e Obra*, p. 99. Coleção Pensadores. Ed. Nova Cultural, 2005, São Paulo.

*espécie de materialismo místico, lembra a impermanência de qualquer coisa*¹¹

Valores dionisiacos, como nos lembra Michel Maffesoli, em um sentido “Nietzscheniano”:

*“O dizer-sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, à vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade – foi isso que denominei dionisiaco, foi isso que entendi como ponte para a psicologia do poeta trágico”.*¹²

Esta *impermanência fluida* manifesta-se no momento de transição que se dá, entre o modelo paradigmático moderno, esgotado, e um novo momento em *efervescência*, hoje. Um *dizer-sim à vida* incessante, onde interpretações totalitárias não são bem-vindas e um concreto delineamento das coisas, de qualquer área ou atividade, se mostra exercício árduo:

*“Será que o drama contemporâneo não vem do fato de que o desejo de errância tende a ressurgir como substituição, ou contra o compromisso de residência que prevaleceu durante toda a modernidade? (...) Agora que o mito de um progresso infinito está um tanto saturado, merece atenção o da efervescência dionisiaca. Sua sombra projetada se estende sobre as nossas sociedades pós-modernas, e sua intromissão certamente está apenas no começo”.*¹³

¹¹ MAFFESOLI, M. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, p. 17;

¹² NIETZSCHE, F. **Sobre “O nascimento da Tragédia”** (1888), In: **Nietzsche – Vida e Obra**, p. 47. Coleção Pensadores. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 2005;

⁴ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, p. 22;

Então este estado de fluidez *detectado* pode ser visto como um *fetich*e para compensar a perda do paradigma modernista. “*Para Freud, o fetich*e é um substituto que bloqueia ou desloca uma descoberta traumática de perda (isto é, castração)”.¹⁴ Ou, essa fluidez marca apenas um estado *transitivo* contemporâneo, apontando para um desdobramento mais à frente, como afirma, entre outros, Thierry de Duve: “*Tal é a situação presente. Um paradigma foi implodido, e pode ser que estejamos em meio a uma ‘mudança de paradigma’ (se assim for, será apenas para nossos sucessores verem)*”.¹⁵

Vale lembrar que o paradigma modernista não foi simplesmente *esgotado* ou *implodido*, ele simplesmente não atende mais às necessidades dos fatos apresentados pela pós-modernidade:

“*Um dos grandes méritos do livro de Thomas Kuhn, La Structure des révolutions scientifiques, é mostrar que a história das ciências, por exemplo, não é de forma alguma a acumulação dos conhecimentos, que ela é uma série de revoluções de paradigmas, isto é, do sistema de axiomas que deve transformar-se em outro sistema inteiramente diferente, em um metassistema, para poder interpretar corretamente fatos inexplicáveis no antigo sistema*”.¹⁶

¹⁴ FOSTER, H. **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 116;

¹⁵ DE DUVE, T, *Quando a forma se transformou em atitude – e além*. In: FERREIRA, G. e VENANCIO FILHO, P (org.). **Arte & Ensaios**. Número 10, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003, p. 101;

¹⁶ MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999, p 74;

De certo, esta fluidez é o modelo cultural em vigência, ou melhor, um *não-modelo*, livre de qualquer dogmatismo ou paradigma: “é o primeiro período da história no qual não há uma direção precisa e no qual qualquer escolha é possível”.¹⁷

Modelo 1.0: Contaminado por este estado de fluidez generalizada, de liberdade paradigmática, onde, como afirmou Danto¹⁸, “a arte que chega ao fim de si mesma é a arte que atinge a compreensão filosófica de sua própria identidade”, imaginei um modelo que explicasse parte significativa da produção artística atual, na qual me identifico, e pela qual busco a legitimidade da minha produção em particular. Em outras palavras, um modelo que desse conta da minha produção artística e da maneira que tento me colocar dentro do meio cultural. Aonde os contornos disciplinares seriam tênues, permeáveis. Sendo essa *permeabilidade* um posicionamento, acima de tudo, político, em relação à divisão do trabalho e ao posicionamento do *artista* no presente. Mais do que um modelo é uma tentativa de esquematização de um sistema produtivo que se enquadrasse em uma perspectiva dinâmica e polissêmica próprias da conjuntura atual.

Neste modelo, *troca* (de todos os tipos, técnica, conceitual, afetiva; e em todos os níveis, da mais simples colaboração entre profissionais até a elaboração de problemas que exijam uma abordagem transdisciplinar), seria a atividade mais intensa exercida e aonde os artistas se encontrariam imersos e totalmente envolvidos na tessitura sócio-cultural de maneira direta e dinâmica, interagindo com outros setores, convivendo com especialistas em diversas áreas e produzindo pesquisas que não se encaixariam facilmente em qualquer campo do conhecimento “*régio*”.

¹⁷ DANTO, A. C. *Arte sem paradigma*. In: **Arte & Ensaios**. número 7, 2000, p. 202;

¹⁸ DANTO, A. C., *op. cit.*, p. 202;

Deleuze e Guattari¹⁹ comentam sobre um *gênero de ciência* que se opõe ao conhecimento régio e, a primeira vista, parece contribuir para a definição do problema. Citando Michel Serres²⁰, falam de uma *ciência excêntrica*, “*nômade*”, que consideraria *os fluidos um caso particular, sendo o fluxo a realidade mesma ou a consistência; um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante; o modelo é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para as coisas lineares e sólidas...Por ultimo, o modelo é problemático, e não mais teoremático: as figuras só são consideradas em função das afecções que lhe acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções.*²¹ Portanto, é sob esta perspectiva de devir e heterogeneidade, “*nômade*”, que o modelo se situa.

Edgar Morin observa como estes conceitos de modelo *problemático* e da *heterogeneidade* contribuem para a implantação de um pensamento que se estruture além da especialização disciplinar:

*“A crescente necessidade de multidisciplinariedade e de interdisciplinariedade traduz timidamente a necessidade de uma abordagem adaptada ao fenômeno, e não mais de uma adaptação do real à disciplina (...) a irrupção ao mesmo tempo do vivido, do acidente, da irreversibilidade, do singular concreto no tecido da vida social (...) do ponto de vista sociológico, é tudo aquilo que não se inscreve nas regularidades estatísticas.”*²²

¹⁹ DELEUZE, G. e GUATARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Quinto volume. Rio de Janeiro: Editora 34; 1997 (1ª reimpressão 2002).

²⁰ SERRES, M. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Ed. de Minuit. in: *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*.

²¹ Optei por fazer uma edição informal deste trecho. Os trechos em itálicos são excertos retirados diretamente do livro.

²² MORIN, E, *op. cit.*, p. 26 e 27;

1.1: Uma água-viva é a imagem esquemática que escolhi para este modelo, para explicar “estruturalmente” sua organização, em especial pelas características fisiológicas e morfológicas desta espécie e sua relação particular com seu *habitat*: Um organismo composto quase que totalmente pelo seu próprio meio²³, estabelecendo um constante sistema de interação e troca (permeabilidade) com o meio externo (ainda?) e, conseqüentemente, um alto grau de interdependência: “Não é em termos de independência, mas de coexistência e de concorrência, num campo perpétuo de interação, que é preciso pensar a exterioridade e a interioridade”.²⁴



1: Lygia Clark, *Máscaras Sensoriais*, 1967.

Os filamentos desta água viva, a princípio, representariam os artistas cada vez mais interdisciplinares, estendendo cada vez mais longe seu alcance, se nutrindo de elementos (paralisados, capturados, apropriados) a sua volta, muitas vezes a ponto de (quase) perderem sua identidade original (Questões de origem e identidade possuem papel importante neste modelo, onde a intensa permeabilidade estrutura todo o

²³ No caso da água viva, o oceano, já que um expressivo percentual de seu volume corpóreo é formado por água; no caso da arte, seu *corpo* seria formado pelo meio no qual se insere: a cultura, a sociedade, sistemas de valor, sistemas de significação, sua própria história, etc...

²⁴ DELEUZE, G; GUATARI, F. *op. cit.*, p. 24;

processo)²⁵. Essa capacidade de se estender, é o privilégio dos poetas como lembra Baudelaire:

*“O poeta goza desse incomparável privilégio, pode do jeito que quiser ser ele próprio ou outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra quando quer na personagem de cada um. Para ele tudo é vago”.*²⁶

Eugenio Trías em seu livro *El artista y la ciudad* sentencia:

*“Pues el artista, a diferencia del artesano concebido por Platón, no orienta su trabajo en un área acotada y definida, según el principio inflexible de la división del trabajo y del especialismo intransigente que inspira la ciudad ideal. Sino que, semejante en eso a Proteo, muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer todas las cosas.”*²⁷

Tanto na concepção de Baudelaire (e, extensivamente, na de W. Benjamin) quanto na de Trías (tomada de Platão), essa *privilegio* de ser e fazer todas as coisas, leva à produção *poética (poiesis)*, onde o *produto* do artista se emancipa da funcionalidade da divisão do trabalho e da especialização. Em ambos, esta emancipação se inicia no ato contemplativo: *“no se habla aquí de visión sino contacto, unión, coito. Que en consecuencia trae consigo concepción, dolores do parto, nacimiento”*²⁸. Lembremos do *Flâneur*, para quem *“o desejo de ver festeja o seu triunfo.*

²⁵ Um bom exemplo de artista que perdeu sua “identidade original” é Lygia Clark. Andy Warhol, outro, só que em sentido oposto, ou melhor, em zigue zague, o publicitário que se torna artista e se instala numa mediação entre ambos;

²⁶ BAUDELAIRE, C. **As Multidões**. In: MAFFESOLI, M. *op. cit*, p. 90 e, com algumas alterações in: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (3ª edição), p.52. a citação é da primeira fonte;

²⁷ TRÍAS, E. *op. cit*, p. 22;

²⁸ TRÍAS, E. *op. cit*, p. 33;

*Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador”*²⁹. Esta contemplação/observação “*se amplía o se prolonga em um acto más íntimo y más completo, el qual da lugar a una producción, a una gènesis. O para hablar platonicamente: a una poíesis*”.³⁰ Sendo esta *poíesis*, produção erótica, orgiástica, dionisiaca, “*La embriaguez característica de lo dionisiaco constituye un ‘impulso al orgasmo’ cuya finalidad es engendrar, crear, producir, parir*”³¹ :

“Eros es el impulso aquél que da unidad y cohesión a todas las cosas, a modo de lazo de unión de todas ellas (...) Eros es, por consiguiente, instancia fértil productiva. En suma: Platón alcanza una concepción unitaria y sintética de Eros y de Producción (Eros y Poíesis) que la modernidad ha quebrado (...) La concepción del Eros productivo es, en suma, una preformación de la doctrina de la eterna movilidad del alma y de la dialéctica de las ideas”.³²

Esta ruptura entre *Eros e Poíesis* que Frias assinala pode ser interpretada como a “crise ‘social’ da arte” conforme comenta Guilherme Bueno³³ sintetizando as análises de Argan e Greenberg: “*A crise da arte, de seu sujeito produtor e de seu fruidor, conforme apontam, é consequência da Revolução Industrial*”:

“A industria provoca a crise da arte ao afetar todas as formas singulares de operações criadoras e significação do mundo, entre as quais a arte, que, ao conciliar em seu sistema técnico-productivo uma parcela eqüitativa do trabalho manual e do intelectual (criativo), respondia

²⁹ BENJAMIN, W. *op. cit.*, p. 69;

³⁰ TRÍAS, E. *op. cit.*, p. 34;

³¹ *Idem*, p. 39;

³² *Ibidem*, p. 35,36 e 37;

³³ BUENO, G. *Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg: a teoria para a arte moderna como projeto. In: Arte & Ensaios* número 8, 2001, p. 18;

como a ideal. Com a industrialização, desfaz-se essa unidade, requerendo do trabalhador apenas sua capacidade mecânica, sem nenhuma contrapartida, inculcando ao trabalho a condição alienante”.³⁴

1.2: É importante visualizar que os *filamentos* representam os artistas interdisciplinares, mas também em sentido contrário, representam toda uma gama de *profissionais*, não necessariamente artistas, que ocupariam o papel de filamento participando do sistema de trocas. Se os artistas *abdícam* de seu papel é previsível que outros profissionais também percam seus papéis originais e se comportem como algo próximo do papel de artistas, rompendo a divisão do trabalho e a especialização disciplinar. Essa *transcendência* de papéis nos remete imediatamente a Joseph Beuys e sua celebre sentença: “*todo indivíduo é um artista*”. Ele mesmo, exemplo definitivo desta ‘troca de papéis’: “*A nossa bicicleta lida com problemas tão diversos como o Terceiro Mundo, estrutura social, vida espiritual, democracia e economia*”.³⁵ Poderíamos dizer que todo indivíduo *erotizado* é um artista, estendendo o papel a todos aqueles empenhados em transgredir *el principio inflexible de la división del trabajo* (Trías) orientando suas produções neste sentido.



2: Joseph Beuys, *Terremoto in Palazzo*, 1983.

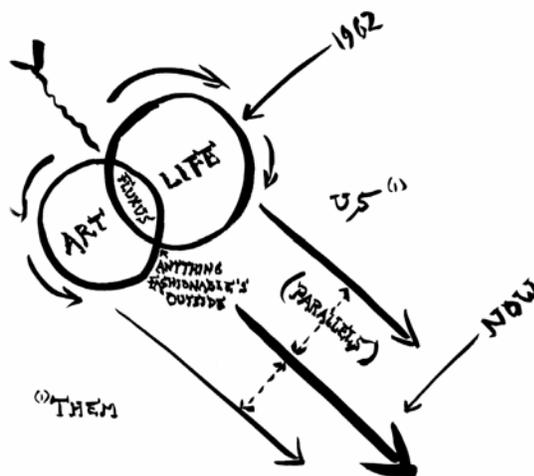
³⁴ *Idem*;

³⁵ Entrevista de Joseph Beuys a Bernard Lamarche-Vadel, novembro de 1984, em *Joseph Beuys : it is about a bicycle ?*. In: BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 23;

Nos remete também às atividades do grupo *Fluxus*, do qual Beuys fez parte durante um curto período:

“Fluxus foi um movimento artístico e cultural de arte multimídia de vanguarda. Desempenhou papel fundamental para toda a produção artística posterior à sua explosiva existência, que se deu a partir da primeira metade dos anos 60 até final dos anos 70, com o falecimento do artista lituano George Maciunas, seu criador.

Herdeiro das vanguardas históricas – da LEF soviética ao dadaísmo – trouxe a filosofia zen-budista, o Happening e o entrecruzamento de linguagens para a arte, Fluxus foi, provavelmente, o último grande movimento coletivo a unir artistas em torno de ideais de transformação cultural e da sociedade”.³⁶



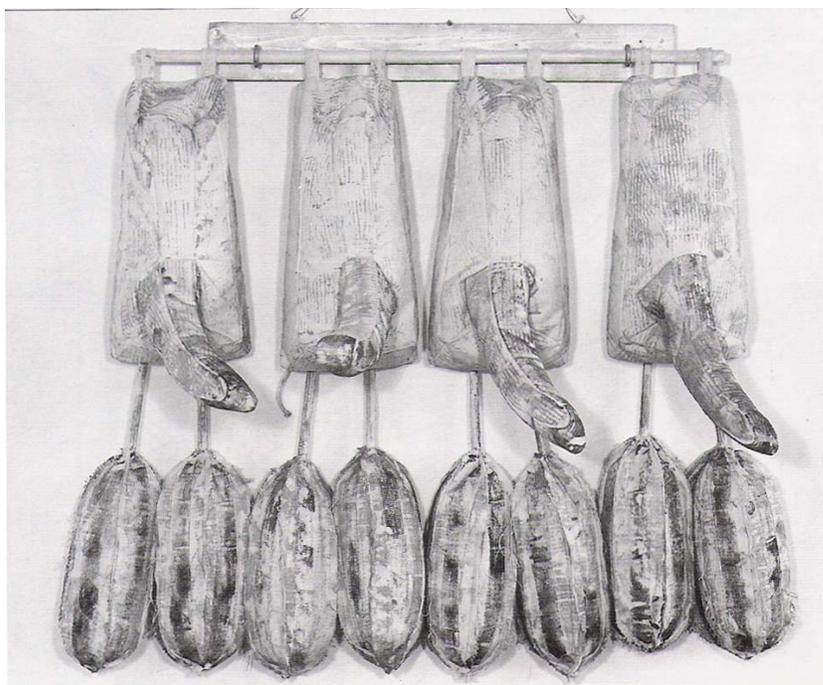
3: Dick Higgins, *Diagrama Fluxus*, 1978.

As atividades do *Fluxus* eram paralelas a outros movimentos como a Pop Art com sua *indistinção entre popular e erudito*, o Minimalismo e a inserção de materiais

³⁶ HENDRICKS, J. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília / Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.11;

industriais, que agiam, como nos afirma Danto: “*Completando a lacuna entre arte e vida*”.³⁷

“Era o Fluxus, que fazia parte de uma silenciosa revolução conceitual que estava ocorrendo amplamente no mundo da arte no final dos anos cinqüenta e no começo dos anos sessenta. Por uma ironia da história, que nos deve fazer pensar sobre a idéia de um *Zeitgeist*, justamente a linha entre as obras de arte e o resto das coisas estava sendo questionada no mesmo momento”.³⁸



4: Claes Oldenburg, *Soft Dormeyer Mixer – “Ghost” Version*, 1965.

1.3: Apesar do modelo se dirigir, ou aparentar, a um entendimento macro-estrutural entre arte e *meio cultural*, entre o artistas e as *forças de produção*, as relações propostas são entendidas sempre como *íntimas, circunstanciais*: “*Há aí toda sorte de deformações, transmutações, passagens ao limite, operações onde cada*

³⁷ DANTO, A. C. *O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia*. In: HENDRICKS, J. *op. cit.*, p. 25;

³⁸ DANTO, A. C. *op. cit.*, p.24;

figura designa um 'acontecimento'".³⁹ Circunstância é um termo fundamental conforme mostrarei mais à frente (*circum estância* e/ou *circo instância* ou ainda *circum instante*⁴⁰). A interação ocorre entre artista e *meio* e entre artista e *esfera* artística (e também entre *esfera* e *meio*), e o artista *engajado* nessas relações não se restringe mais a qualquer padrão de resposta no processo, não possui uma posição fixa, funciona parafraseando Danto, como "*agentes duplos ontológicos*".⁴¹

No trinômio *arte-artista-meio* devemos assinalar a relação de reciprocidade estrutural que os compõe. Como em um *holograma*, onde cada parte contém o todo, no *trinômio* os elementos também se compõe mutuamente, da mesma *matéria*. Corrigindo, é um holograma *parcial*, pois a total correspondência entre o todo e as partes levaria a homogeneização de todo o conjunto, o que, sabemos, não ocorre⁴². Arte, artista e meio variando somente em consistência. "*Tudo está tomado numa zona objetiva de flutuação que se confunde com a própria realidade*".⁴³

A relação *estrutural* do trinômio deve ser compreendida, a partir do conceito de ecossistema e a partir da idéia de *noosfera* e da noologia, ligados intrinsecamente em um sistema complexo e dinâmico:

³⁹ DELEUZE, G e GUATARI, F. *op. cit.*, p. 25-6;

⁴⁰ *Estância* se referindo a ambiente, lugar. *Instância* a empenho, engajamento. *Circum* = *circo* = arena, campo e aro. E ainda *circunstancia* = enunciado.

⁴¹ DANTO, A. C. *op. cit.*, p.23. No original Danto declara: "*São, porém, justamente esses brinquedos, sem qualquer reivindicação de beleza ou técnica, que estavam a ponto de entrar no mundo da arte enquanto mantinham sua identidade como brinquedos. Esses agentes duplos ontológicos – eram simultaneamente pedaços de arte e meras coisas reais*". Grifo meu;

⁴² A idéia de holograma parcial está certamente errada. Porém o meu interesse aqui é o de somente fornece elementos para uma melhor compreensão do modelo. Desta forma o holograma parcial é uma licença poética, assim como a imagem da água viva, que nem sempre corresponde com fidelidade ou 'objetividade científica' ao organismo de origem.

Corresponde ao *princípio "holográfico"*, uma das sete diretrizes básicas desenvolvidas por Edgar Morin em direção a "*a um pensamento que une*". In: MORIN, E. **A Cabeça Bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003;

⁴³ DELEUZE, G e GUATARI, F. *op. cit.*, p. 41;

*“Os fenômenos noológicos ou culturais devem ser considerados fenômenos que constituem um sistema aberto em uma realidade social e humana que se pode considerar como seu ecossistema [uma unidade complexa de caráter organizador, onde vários sistemas se relacionam de maneira simbiótica, abertos e dependentes entre si] (...) um sistema aberto é um sistema que não pode manter-se, perpetuar-se se não for alimentado pelo seu ambiente, isto é, se não extrair daí energia, matéria, informação, organização (...) A idéia de sistema aberto é, pois, uma idéia muito importante, e constitui a contribuição mais interessante da teoria dos sistemas; significa que um sistema aberto não pode encontrar em si a justificação total da sua própria organização; há sempre um elemento incapaz de ser solucionado porque depende do exterior ou do ecossistema”.*⁴⁴

O corpo da água viva, o *guarda-chuva*, seria a *esfera artística*, para onde os artistas *filamentos* retornam para reivindicar seu espaço e validar seus discursos sob a instituição artística (trazendo consigo os *nutrientes* culturais retirados do meio externo dos quais esta água-viva se nutre)⁴⁵:

“O que queremos dizer, na verdade, é que os corpos coletivos sempre têm franjas ou minorias que reconstituem equivalentes de máquinas de guerra, sob formas por vezes muito inesperadas, em agenciamentos determinados tais como construir pontes, construir

⁴⁴ MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose**, p. 68-9;

⁴⁵ Não é difícil encontramos exemplos de artistas que se enquadrariam neste modelo. Nicolas Bourriaud cita alguns: *“Marie-Ange Guillerminot produz um vestido que poderia ser comercializado; Carsten Höller inventa uma droga euforizante; Fabrice Hybert monta uma empresa”*. In: BOURRIAUD, N. *O que é um artista (hoje)?* In: *Arte & Ensaios*. Número 10, 2003, p. 77;

catedrais, ou então emitir juízos, ou compor musica, instaurar uma ciência, uma técnica...”⁴⁶

Este *guarda-chuva* com sua membrana mantém coesa a identidade da esfera artística, com sua história, suas convenções. Uma vez que o meio compõe a água-viva, a água-viva compõe o meio, de forma que esta troca seja de mão dupla, e a atividade artística também contagie o meio, afete-o.

Esta água-viva é na verdade uma grande colônia *holográfica*, formada por uma ampla variedade de *espécimes* (artistas, teóricos, etc..., os componentes do circuito de arte), cumprindo seus papéis. Desta forma, da mesma maneira que existem os artistas inter e transdisciplinares (os filamentos), existem também (ainda) artistas enraizados na disciplina artística, mantendo alguma relação mais ou menos intensa com outras disciplinas, contribuindo para a *coesão* da membrana, um *enraizamento dinâmico*⁴⁷. O modelo comporta *graus* de *permeabilização* ou de *mobilidade*.⁴⁸ Podemos também pensar no sentido espacial do *guarda-chuva*, o lugar da água-viva. Seus espaços onde a atividade artística ocorre. Estes espaços seriam os museus, galerias e instituições acadêmicas que mantêm coesa a identidade da prática (a membrana). *Lugar antropológico da arte, “simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem observa”*.⁴⁹ Os artistas possuem uma relação de origem, trânsito e retorno com estes *lugares*. Da mesma maneira que problematizam os limites de seus discursos e produção, problematizam também os limites e as definições deste lugar original da prática artística e suas definições dentro do sistema tomado como aberto e dinâmico. A questão é como as

⁴⁶ DELEUZE, G, GUATARI, F. *op. cit*, p. 32;

⁴⁷ MAFFESOLI, M. *op. cit* ;

⁴⁸ Para ficarmos nas metáforas marinhas, poderíamos falar também em corpos do tipo *coral*, também colônias.

⁴⁹ AUGÉ, M. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Editora Travessia, 4ª edição, 2004, p. 51;

diversas instituições resistem a esta problematização e como elas ainda podem ser definir em termo de *lugar* da produção artística. Michel Mafesolli fala da importância do ponto de origem, do lugar de onde todo errante parte, e para o qual deve retornar, ao menos uma vez, para reafirmar seus laços e o alcance de sua errância. A cidade de Meca, para os muçulmanos, é um exemplo de *lugar* original.

Edgar Morin⁵⁰, afirma que algumas atividades⁵¹ ao lidarem com sistemas complexos e plurais (a *cultura*, por exemplo) recorrem a múltiplas disciplinas tornando-se transdisciplinares, “Assim, disciplinas extremamente distintas são associadas e orquestradas”.⁵²

Como vimos, a Pop Art, o Minimalismo e o Fluxus (para ficarmos no âmbito da análise de Danto) já haviam investido na *lacuna entre arte e vida*, reintroduzindo práticas e posicionamentos já experimentados pelas Vanguardas Modernas, como o Dadaísmo e o Construtivismo russo. A Arte conceitual *estendeu* este *investimento* à análise da instituição artística e do objeto de arte, e dos seus papéis no meio cultural.

“Esses desenvolvimentos constituem uma seqüência de investigações: primeiro relativas aos materiais constitutivos do meio artístico, depois, sobre suas condições espaciais de percepção e, então, das bases corpóreas dessa percepção – mudanças marcadas pela arte minimalista no começo dos anos 60 até a arte conceitual, da performance, do corpo e a arte de site-specific, já no início da década de 1970. Assim, a instituição de arte não pôde mais ser descrita só em termos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc...), pois era também uma rede discursiva de

⁵⁰ MORIN, E. **A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**;

⁵¹ “As novas ciências, Ecologia, ciências da Terra, Cosmologia, são poli ou transdisciplinares: têm por objetivo não um setor ou uma parcela, mas um sistema complexo que forma um todo organizador”. MORIN, E. *op. cit.*, p. 26-27;

⁵² *Idem*, p.28;

*diferentes práticas e instituições, outras subjetividades e comunidades. O observador também não podia mais estar delimitado apenas em termos fenomenológicos, sendo também um sujeito definido em uma linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual, etc...).*⁵³

Desde a *abertura* analítica proposta pela arte conceitual na década de 60, a atividade artística se encontra envolvida em outros sistemas complexos, como nos diz Hal Foster a respeito dos artistas que encaram o “*status da arte como um signo social emaranhado a outros signos em sistemas produtivos de valor, poder e prestígio*”, e da produção que desde meados da década de 70, tem se debruçado a explorar os limites da arte e suas interconexões com os demais meios de produção cultural. Uma geração de artistas⁵⁴ “*pós-conceituais, alinhados ao pós-modernismo pós-estruturalista*” desenvolveu pesquisas “*... nas quais as linguagens da televisão, da publicidade e da fotografia, assim como a ideologia da vida ‘cotidiana’, eram submetidas a operações lingüísticas e formais...*”⁵⁵ reivindicando dos artistas um papel de “*manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte*”, e convertendo o espectador em “*um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular*”.⁵⁶

“... a obra de um vanguardista – isto é, de alguém que trabalha as representações da sociedade contemporânea por meio de um

⁵³ FOSTER, H. *O Artista como etnógrafo*. In: **Arte & Ensaio**, número 12, 2005, p. 143;

⁵⁴ FOSTER, H, **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural**, p. 140: Dentre os quais: Martha Rosler, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, apenas para citar alguns;

⁵⁵ BUCHLOH, B. H. D. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. In: **Arte & Ensaio**, número 7, 2000, p. 186;

⁵⁶ FOSTER, H, *op. cit.*, p. 140;

*engajamento crítico nos códigos, nas convenções e nos pressupostos políticos de uma classe ideologicamente dominante”.*⁵⁷



5: Cindy Sherman, *Untitled*, 1989.

Este engajamento *situacional* (“sua atenção especial ao lugar, à comunicação e ao público”, Foster), onde a idéia de troca e interação sistêmica e também o problema da apropriação, da autoria e da representação da subjetividade possuem papéis importantes, propiciou o relacionamento direto entre a arte e a *noosfera* (cultura), exigindo dos artistas um deslocamento de seu papel inicial, levando-os a *transcendência* da esfera artística e dos limites de sua competência, em direção a complexidade do *ecossistema* cultural e ao desenvolvimento de pesquisas transdisciplinares envolvidas em outros setores do saber (antropologia, lingüística, economia, etc).

No Brasil, Cildo Meirelles⁵⁸ é um exemplo facilmente destacável. Suas diversas *inserções* (1970-75), já de partida, demonstram a relação de envolvimento com o meio cultural no qual o artista baseava seus procedimentos artísticos: *Inserções em circuitos ideológicos*, *Inserções em circuitos antropológicos*, *inserções em jornais*. Nesses

⁵⁷ BLAKE, N. FRASCINA, F. *As práticas modernas da arte e da modernidade*. In: FRASCINA, F. **Modernidade e modernismo. Pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 127. O comentário feito a Courbert pode ser perfeitamente aplicável a muitos artistas contemporâneos *manipuladores de signos*;

⁵⁸ Entre outros: Antonio Manuel, Antonio Dias, Arthur Barrio;

projetos, podemos perceber sua preocupação com o meio cultural e sua relação com o poder:

“As inserções em circuitos ideológicos *nasceram da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações que não dependessem de nenhum tipo de controle centralizado. Como é o caso da televisão, do rádio, da imprensa, mídias que atingem de fato um público imenso, mas onde sempre se exerce determinado controle e afinilamento da inserção. Isto é, a inserção é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que ela se desenvolve: sofisticação ideológica, altas somas de dinheiro e poder*”.⁵⁹



6: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, 1970.

Esta preocupação em desenvolver novos canais de comunicação tem um forte apelo ideológico em uma situação cultural marcada economicamente pelo

⁵⁹ MEIRELES, C, *Inserções em Circuitos Ideológicos. 1970-75*. 1975. In: HERKENHORFF, P. (org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999 (data da publicação original inglesa pela Phaidon Press, a edição brasileira não informa data de publicação);

subdesenvolvimento e politicamente, pela censura e a ditadura militar. A *clandestinidade* se tornou tática para os artistas desse período sob estas condições.

Este *conceitualismo ideológico* praticado no Brasil, e em outros países subdesenvolvidos exemplifica esta extensão da análise do objeto de arte praticada pela arte conceitual inicial em direção a uma intervenção política:

*“... é ao mesmo tempo vinculado e distante do legado do conceitualismo norte-americano, representando sua transformação e antecipando, de muitas maneiras, as formas do conceitualismo ideológico desenvolvidas, no final da década de 1970 e 1980, por feministas e outros artistas politicamente engajados na América do Norte e na Europa”.*⁶⁰

Podemos afirmar que este *investimento* que se inicia no final dos anos cinquenta nas atividades do Fluxus e de outras manifestações de *neovanguarda* se *estendeu*, nos últimos cinquenta anos, da análise da condição ontológica dos objetos de arte para a condição ontológica do artista e de sua prática e *engajamento* sociais. Podemos ver nesse *investimento* a continuação de um posicionamento iniciado pelas *Vanguardas Modernas* do entre-guerras, que mais do que questionar o papel do objeto de arte, buscavam solucionar a *crise social da arte*, provocada pela modernidade industrial:

“A hipotética solução da crise ‘social’ da arte, radicalizada nesse período, passaria pela resolução de três pontos urgentes no entre-guerras: qual função da arte na sociedade, sua inserção nela; qual sua função para a sociedade, que tipo de sentido tem no circuito das relações sociais e produtivas; e tendo em vista o contexto histórico, qual a opção a

⁶⁰ CARMEN, M. *Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina*. In: *Arte & Ensaios*, número 8, 2001;

fazer dentre as existentes (arte moderna x conservadorismo, este último frequentemente associado ao totalitarismo)”.⁶¹

Este *questionamento* e o reposicionamento da prática artística dentro da esfera industrial têm seu início ainda no século XIX. De fato, são numerosos os exemplos de *engajamento* frente à questão industrial, acontecendo nos vários estágios da consolidação do modelo industrial de produção nos últimos cento e cinquenta anos pelo menos. William Morris apontava para *a questão da arte como uma questão política* (Argan):

“Esse avanço decisivo, que altera substancialmente todo o problema da arte, foi realizado por Willian Morris (1834-96), pintor, escritor, polemista e propagandista, mas também homem de ação. Possuía idéias políticas claras, era um socialista militante; percebia que, na situação da época, a questão da arte devia ser colocada como uma questão política, à qual deveria corresponder uma ação. Partia do pensamento de Ruskin, contudo, partilhando das novas idéias derivadas dos textos de Marx, ia além: não é importante que um artista (...) converta-se em operário; pelo contrário, o importante é que o operário se torne um artista e, assim desenvolvendo um valor estético (ético-cognitivo) ao trabalho desqualificado pela indústria, faça da obra de arte cotidiana, uma obra de arte”.⁶²

Podemos ver nas ações de Willian Morris, as bases de um engajamento *produtivista* (*protoprodutivista?*) da arte, que emergiria, mais tarde, no período do entre-guerras. Também é notável, no comentário de Argan, a semelhança entre as

⁶¹ BUENO, G. *op. cit.*, p.18;

⁶² ARGAN, G. C. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 p.179;

ações de Morris e Beuys (guardando suas devidas proporções, igualando todos a artistas, *fazer do trabalho cotidiano uma obra de arte*) e ainda, a entonação *erótica*, concebendo o estético como *ético-cognitivo*, como elemento essencial de uma produção efetivamente *poética*, uma produção que envolve o *produtor* como um todo, engajando-o totalmente em direção ao *político*. O *avanço decisivo* de Morris exemplifica o que sentenciou, décadas depois, Walter Benjamin: “*com a reprodutibilidade técnica [a industrialização em sua essência], a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. (...) Em vez de se fundar no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis; a política*”.⁶³

Como diz Edgar Morin, “*orientado*” por Marx, “*a sociedade burguesa, pelo seu próprio desenvolvimento, gera as contradições que a minam, isto é, opera simultaneamente um duplo processo de autoprodução e de autodestruição*”.⁶⁴ Assim sendo, o deslocamento do *ritual* para o *político*, essa mudança na essência material do objeto artístico e na estrutura que o supõe, pôde ser explorada por aqueles que desejavam se *engajar* politicamente no cenário sociocultural (William Morris, por exemplo), ou retomando uma expressão de W. Benjamin, situar-se “*nos contextos sociais vivos*”, onde “*as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção*”.⁶⁵

Portanto, o questionamento do papel ontológico do objeto artístico, desenvolvido por grande parte da produção moderna e pós-moderna, nasce da própria crise instalada pelo capitalismo industrial nas estruturas produtivas (o advento da reprodutibilidade, a “*demissão*” da manufatura nos processos de produção e a divisão

⁶³ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (7ª edição), p. 171-172;

⁶⁴ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose*, p. 13;

⁶⁵ BENJAMIN, W. *O autor como produtor*. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**, p.122;

e especialização das etapas de produção levando à acentuação da alienação do trabalhador e da sua exploração social). A especialização industrial, ao expulsar o artista dos meios de produção, permitiu que este pudesse reafirmar sua vocação *Protéica*⁶⁶ e exercer com certa autonomia, um posicionamento móvel e transgressor, pretendendo “*ser y hacer todas las cosas*” (Trías). Ou em outras palavras, não restou outra alternativa. Ou o artista se *enquadra* na organização produtiva, tornando-se um *especialista* (como o designer, por exemplo, ou o artista modernista canônico) ou um *entertainer* (Foster); ou o artista passa a existir como *agente ontológico ambíguo* dentro da divisão do trabalho (William Morris, Beuys).

A opção de artista como *especialista* (o *desenhista Industrial*, por exemplo) foi adotada amplamente pelos movimentos de vanguarda modernos (Construtivismo, *Bauhaus*, Neoplasticismo) que ainda acreditavam e investiam em uma integração *positiva* do artista dentro do aparato industrial (e social), como bem observou Ronaldo Brito:

*“A vertente construtivista da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão progressista dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é de racionalizá-la e, trazê-la para o interior da produção social, e seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica”.*⁶⁷

⁶⁶ Após muita relutância quanto a esta adjetivação “*de Proteo*”, encontrei o adjetivo aplicado por Eugenio Trías e pude ver que é correto. Não posso afirmar o quanto guarda de semelhança com a adjetivação de *relativo à proteína*, mas aqui não tem qualquer uso neste sentido;

⁶⁷ BRITO, R, ***Neoconcretismo: Vértice e ruptura do movimento construtivo brasileiro***. São Paulo: Cosac & Naify, p.13;

A *Bauhaus* pode ser vista como exemplo máximo desse processo de especialização (subordinação social) da arte. A *Bauhaus* tinha como objetivo:

“... a utilização racional, humana e esteticamente progressista dos amplos recursos industriais modernos. A arte deixaria, afinal, o seu tradicional terreno especulativo, ingressando na tarefa de organizar o meio ambiente”.⁶⁸

Prossegue:

“... os princípios básicos que nortearam a ação da Bauhaus permaneceram como o horizonte da prática e dos interesses teóricos da quase totalidade dos movimentos construtivos, principalmente até o início da década de 60. As premissas de integração do trabalho de arte na produção industrial, as premissas funcionalistas que prescreviam a participação do artista na prática de construção do novo ambiente, ainda eram o móvel principal das propostas construtivistas em sua tentativa de estabelecer uma função positiva para a arte no espaço social”.

O artista especialista da *Bauhaus* encontraria condições bem específicas que orientariam sua participação na produção nas sociedades capitalistas:

“... o final de suas preocupações com as funções da forma enquanto prática estética e organizadora, e o ingresso numa área de competição e de apelo ao consumo, a forma representando uma pressão autoritária e classista, transformada em dispositivo de distribuição de status. O sonho do design, o seu projeto de ‘espiritualização’ do cotidiano, o seu desejo de criar uma transcendência para o ambiente moderno,

⁶⁸ BRITO, R, *op. cit.*, p. 20;

*revelaram-se afinal como o resultado de um raciocínio grosseiramente positivista e pequeno-burguês. Foram assimilados pelo sistema enquanto agentes mecânicos da repartição do espaço social em níveis de consumo, em mundos tangenciais que manipulam o desejo das classes segundo o imperativo da ascensão. E servem a uma estratégia do capitalismo contemporâneo de canalizar as singularidades, mesmo as perversas, para o interior de dispositivos de consumo, produzindo o simulacro da libertação sexual, por exemplo”.*⁶⁹

O projeto construtivo como um todo, acabou nas mãos de interesses “menores”, a construção de um novo ambiente deu lugar a um reposicionamento do estético especializado no:

*“... típico processo do styling ou embelezamento do produto, para torná-lo ‘psicologicamente’ mais atraente ou ‘comestível’ (...) trata-se nitidamente de uma pesquisa cuja finalidade não é produzir uma experiência clara e construtiva, mas emitir apelos ou sinais fortemente sugestivos (...) os artistas-técnicos, visando à qualidade apenas na medida em que pode aumentar o sucesso comercial do produto, não realizam uma pesquisa estética autônoma: colocam-na a serviço de um lucro, que como toda riqueza, traduz-se como poder”.*⁷⁰

Em outras palavras, o projeto construtivo (bem como a psicologia, a economia, entre tanto outros setores) acabou como subsidiário do setor de *Marketing* do produto industrial.

⁶⁹ BRITO, R, *op. cit*, p.21;

⁷⁰ ARGAN, G, C. *op. cit*, p. 511-12;

Mas é necessário fazer aqui uma distinção, não devemos *a priori* condenar todo o empreendimento construtivo na imagem do *desenhista industrial* inserido no sistema de produção, de fato, esta inserção é usada *taticamente* em alguns casos. O problema está no aparato de produção (industrial e capitalista; apesar dos construtivistas russos, *engajados* efetivamente em uma situação realmente revolucionária, terem esbarrado em seus próprios problemas que limitaram o alcance do projeto *construtivo*) e não na inserção do artista e sua operação. Os interesses do capital souberam canalizar os esforços *didáticos* do construtivismo para seu próprio uso. Obviamente, como foi dito, muito desses *interesses* eram compartilhados pelos próprios construtivistas que acreditavam na sociedade industrial e buscaram investir nesta construção: “*A partir do design é possível fazer uma análise das ideologias construtivas e de sua profunda cumplicidade com a própria sociedade dentro da qual pretendiam operar transformações*”.⁷¹

“Identificando a marginalidade real do artista com a argumentação ideológica do romantismo oficial, a Bauhaus pensava construir uma alternativa racionalista adequada às exigências de ‘humanização’ da tecnologia industrial. Uma arte racionalizada era a garantia de compromisso social e o único meio de salvar ‘o lamentável abismo entre a realidade e o idealismo’ (Gropius). As contradições dessa colocação começam com o uso instrumentalizado, metahistórico, de conceitos básicos: a Bauhaus propôs como razão e como exigências da realidade social o que era apenas a ideologia da classe no poder e os interesses da produção capitalista”.⁷²

⁷¹ BRITO, R, *op. cit.*, p.21;

⁷² *Idem*;

1.4: Enquanto disciplina nômade, errante, vagando pelo vasto caldo cultural, a arte admite as mais variadas formas de manifestações, não existindo mais *a priori* uma expectativa sobre o fazer dos artistas⁷³. “Quando o saber não repousa mais na monovalência da ‘via recta’ racionalista, torna-se ambíguo, aberto à imagem da vida, ao pluralismo da realidade”.⁷⁴

Se não há mais qualquer restrição *interna* em relação ao fazer artístico, os artistas estão livres para transitarem por esse *pluralismo da realidade*, até mesmo para transitarem dentro de suas próprias pesquisas e dentro do corpo/estrutura da instituição *arte* e também fora dela, passam a ser elementos móveis dentro da colônia/disciplina, exercendo qualquer papel, ocupando qualquer lugar, sendo quem quiserem ser:

“... o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra sua industriiosidade”.⁷⁵

Porém, esta liberdade deve ser tática e não frívola. Mobilidade favorecendo o escape e não o recuo, que funcione como um agente contaminador, *urticante* de outros agentes culturais e não um mero instrumento facilitador de tendências e modismos, “a condenação de uma ordem social que considera os artistas como entertainers”.⁷⁶ Em outras palavras, mobilidade *permeada* pelo senso crítico e engajamento político, que exponha as representações sociais ou rompa a divisão do trabalho. Joseph Beuys, mais uma vez pode ser invocado:

⁷³ Sobre isto: DANTO, A. C. *Arte sem Paradigma* (1994). In: *Arte & Ensaios*. Número 7, 2000, p. 199-202;

⁷⁴ MAFFESOLI, M, *op. cit*, p. 185;

⁷⁵ BENJAMIN, W., *Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo*, p.50;

⁷⁶ FOSTER, H. *Entre o modernismo e a mídia*. In: *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, p. 80;

*“Todas as mensagens derivadas dessa obra são auto-evidentes, luminosas: reencontrar a liberdade do cavaleiro, a harmonia com a natureza, achar o seu equilíbrio por meio de um movimentar-se adiante; contar apenas com sua própria força; usar a sua própria energia (...) ou ainda, passando para o âmbito político, refletir sobre a relação solo-ar-espço, sobre a autonomia do movimento e, por conseguinte de ação, preferir a energia humana à mecânica, preservar o meio ambiente, ampliar o campo de visão para abarcar todos os problemas do mundo. A rica reflexão suscitada pela ‘bicicleta de Joseph’ simboliza a sua concepção do caminho a ser tomado, e como tal representa todo o corpo de sua obra, a qual ele deu o título geral – com conotações budistas – de vehicle-art”.*⁷⁷



7: Joseph Beuys, *Is it about a bicycle?*, 1984.

⁷⁷ BORER, A. *Um lamento por Joseph Beuys*. In: *Joseph Beuys*, Cosac & Naify, p. 22.

Esta *mobilidade* que pode ser traduzida, a princípio, em um desejo de fugir da especialização modernista (*modernismo* como consolidação do capitalismo industrial e do racionalismo), uma fuga diante do fechamento moderno e de seu inevitável esgotamento. Como nos lembra Michel Maffesoli, foi característico da modernidade “*querer fazer tudo voltar a entrar na ordem, codificar e stricto sensu, identificar*”⁷⁸, ou como observou Foucault:

“(...) no que concerne à produção, aos costumes, à saúde, à educação, à vida sexual, em resumo para tudo que se convencionou chamar de social, as massas foram domesticadas, assentadas no trabalho e destinadas à residência”.⁷⁹

A *mobilidade* é uma busca por novas conexões, novas alianças e novas aventuras (mobilidade erótica, em direção ao *outro*). É uma fuga desta pureza acética própria da hiper-especialização que já não responde mais aos problemas impostos pela pós-modernidade. É sair da *trincheira* e percorrer todo o território, como afirma Milton Machado: “*Deslocamentos das experiências e dos lugares da experiência, (...) expandindo o lugar e a experiência, para além da proximidade da comunicação imediata, eventualmente para além da comunicação*”.⁸⁰

Assumindo o papel de *Theoros*, “*soldado do exército grego cuja função era galgar montanhas, árvores, elevações de qualquer tipo, de modo a ver mais além*”.⁸¹

A especialização, ou melhor, a redução modernista se mostrou por demais acética, estéril:

⁷⁸ MAFFESOLI, M. *op. cit.*;

⁷⁹ *Idem.*;

⁸⁰ MACHADO, M. *Depois de História do Futuro (arte) e sua exterioridade. In: Arte & Ensaios*, 2004, número 11, p. 56;

⁸¹ MACHADO, M. *op. cit.*, p. 56;

“A imobilização em uma função (especialização) – quer se trate de uma função profissional, ideológica, afetiva –, longe de ser a marca de uma superioridade, de um progresso social ou individual, pode ser o sintoma de um fechamento e, portanto, em um certo prazo, ter um efeito mortífero... a funcionalidade que ela induz pôde ser particularmente eficaz na organização racional e mecânica das sociedades; mas, isso, fazendo a economia do imaginário, do desejo, do prazer, de tudo aquilo que não é útil, não racional.”⁸²

Portanto, a atividade artística hoje estaria absorvida em um meio múltiplo, instável, funcionando não mais como disciplina, no sentido expresso por Edgar Morin:

“Uma categoria organizadora dentro do conhecimento científico, ela institui a divisão e a especialização do trabalho e responde à diversidade das áreas que as ciências abrangem. Embora inserida em um conjunto mais amplo, uma disciplina tende naturalmente à autonomia pela delimitação das fronteiras, da linguagem em que ela se constitui, das técnicas que é levada a elaborar e a utilizar e, eventualmente, pelas teorias que lhe são próprias.”⁸³

Afastando-se, portanto dos cânones modernistas, dos quais Clement Greenberg sempre é uma referência viva:

“A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma

⁸² MAFFESOLI, M. *op. cit.*;

⁸³ MORIN, E. *A cabeça bem-feita*, p. 105;

*disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.*⁸⁴

Prosegue: “O modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado”. E, em relação à prática artística, acrescenta:

“Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área. (...) Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como sua independência”.

Comportaria-se, então, como uma *antidisciplina*, promiscua e fecunda. Seria um elemento transitivo em uma perspectiva transdisciplinar definida “em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais”⁸⁵, ou nas palavras de Foster: “... preocupada não com a pureza formal dos veículos tradicionais, mas com a ‘impureza’ textual – as interconexões do poder e do conhecimento nas representações sociais”.⁸⁶

Ou ainda como observou Edgar Morin:

“De fato, a hiperespecialização impede de ver o global (que ela fragmenta em parcelas), bem como o essencial (que ela dilui). Ora, os

⁸⁴ GREENBERG, C. *Pintura Modernista*. In: FERREIRA, G, COTRIM, C (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funart/Jorge Zahar, 1997. Todas as citações são desta fonte;

⁸⁵ Krauss, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. In: Gávea, número 1, Rio de Janeiro: PUC, 1984;

⁸⁶ FOSTER, H. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, p. 178;

*problemas essenciais nunca são parceláveis, e os problemas globais são cada vez mais essenciais”.*⁸⁷

Aproximando-se de uma *sensibilidade budista* e seu investimento no *devenir* (aquela mesma *conotação budista* da bicicleta de Beuys), como define Michel Maffesoli:

*“... que insiste no fato de que o devir é o ser e o ser é o devir. Assim, na tradição Zen, precisamente a da escola de Hui Neng, o ‘não pertencimento a um lugar’ é a própria condição de uma possível realização de si na plenitude do todo”.*⁸⁸

Este modelo é nômade, errante, traduzindo esta fluidez como:

*“A expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos.”*⁸⁹

Assumindo este papel transitório, negativo, no hiato disciplinar, no *infra-mince* duchampiano, a atividade artística passaria a exercer a plenitude de sua existência enquanto um dos elementos formadores da mesma cultura em que se insere:

*“Não esqueçamos que a própria palavra existência (eksistência) evoca o movimento, o corte, a partida o longínquo.”*⁹⁰ *Existir é sair de si, é*

⁸⁷ MORIN, E. *A Cabeça Bem-feita*, p. 13;

⁸⁸ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, p. 28;

⁸⁹ *Idem*, p. 28-29;

⁹⁰ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, p. 31: Transcrevo aqui, na íntegra, a nota do tradutor da referência, por julgar de extrema importância para a compreensão do que expressei: “De fato, o substantivo é formado sobre o verbo existir, em latim *existere* ou *existere*, claramente composto pelo prefixo *ex* e o verbo *sistere*, que se enraíza no grego *ístemi*. O verbo grego tem como sentido primitivo ‘botar de pé’, ‘colocar de pé’ (encostar uma lança na parede, deixando-a de pé, exemplifica o Bailly) e, por extensão, ‘levantar’, ‘erguer’. Como uma coisa pode ser erguida – e não raro o é – no caminho de alguém, o sentido evoluiu para ‘embargar os

se abrir a um outro, ainda que através de uma transgressão”.⁹¹ Ou ainda mais uma vez como afirmou Nietzsche: “ser ele mesmo o eterno prazer do *vir-a-ser*”.⁹²

Transgressão é, sem dúvida, um papel caro à arte e ao artista. Este sentido de extrema permeabilidade abre possibilidades enriquecedoras, não só de compreensão, como também de legitimação da atividade artística hoje, em um cenário extremamente hostil a qualquer comunicação simbólica genuína e livre:

“Qualquer coisa levando a uma concepção orgânica do mundo, e ultrapassando as separações, distinções, cortes sociais ou epistemológicos dos quais o pensamento ocidental tem feito um uso constante. Quebrando o enclausuramento individual, restaurando a mobilidade, a impermanência de todas as coisas, ultrapassando as estabilidades identitárias, sejam profissionais, ideológicas, sexuais, a errância volta a dar vida, reanima, em seu sentido estrito, as vidas pessoal e coletiva, feridas, reprimidas, alienadas em sua concepção racionalista e/ou econômica do mundo, da qual a modernidade tinha feito uma especialidade”.⁹³

Sintetizando, a atividade artística deixa de ser uma *disciplina* e passa a ser “uma força de interrogação e de reflexão” (Morin). Empurrada para a complexidade da trama social, se articula de maneira transdisciplinar para poder interagir plenamente

passos de alguém’, ‘parar alguém’ ou simplesmente ‘parar’, no caso de *sistere*, que entretanto não perdeu o sentido de ‘levantar’, ‘erguer’, do cognato grego. Finalmente, com o prefixo grego *ex*, que indica procedência (‘de’), *sistere* deu *existere* ou *existere*. Surgindo essa noção de procedência, o sentido básico do latim *existere*, seu sentido primeiro, foi realmente ‘sair de’, indicado pelo autor, ou ‘elevar-se acima de’ (ligado, já se vê, a ‘levantar’, ‘erguer’). Desse ‘sair de’ o sentido se amplia para ‘nascer’ e, finalmente, ‘ser’, que é hoje o sentido predominante, ao que parece, para existir (francês *exister*), nas línguas neolatinas.” (Marcos de Castro, Tradutor);

⁹¹ *Idem*, p. 31-32;

⁹² NIETZSCHE, F. **Sobre “O nascimento da Tragédia”** (1888), *In: Nietzsche – Vida e Obra*, p. 47;

⁹³ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, p. 162;

com sua exterioridade em um sentido ecossistêmico: “É preciso, ao contrário, pensar na sociedade como um ecossistema da esfera noológica. É certo que este ecossistema social alimenta, condiciona e coorganiza os fenômenos culturais e ideológicos”.⁹⁴

Resumo do modelo:

O modelo *água-viva* possui uma estrutura fluida, gelatinosa e permeável. *Circunstancial*, se forma a partir dos elementos a sua volta, coagulando-os momentaneamente. Uma colônia *holográfica*, onde cada parte é imagem do todo e vice-versa. Como mercúrio, se separa e se reagrupa, se molda às circunstâncias, não perde sua identidade, pois se confunde (co-funde) com o seu meio (de *ambiente*, *externo*, e também *médium*, interno): “o meio é o lugar dos encontros e interações circunstanciais de onde procederão o desaparecimento ou a promoção das espécies”⁹⁵.

Móvel, urticante, apropriador(a). É parte do meio, pode estar em toda parte exercendo qualquer papel (Proteo). De fluidez e mobilidade táticas, pode ser qualquer coisa, *posso ser qualquer coisa*, foge da redução modernista, da divisão do trabalho, porque busca fugir ao *aparelho*:

“Com a modernidade, da qual o Big Brother de Orwell é uma boa ilustração⁹⁶, a uniformização e o controle atingem seu ponto culminante. O que se move, escapa por definição, à câmera sofisticada do ‘pan-óptico’. Desde então o ideal de poder é a mobilidade absoluta, da qual a morte é, com toda a segurança, o exemplo acabado”.⁹⁷

⁹⁴ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose*, p. 70;

⁹⁵ *Idem*, p. 51. Grifo meu;

⁹⁶ A sua atual *transformação* em *Reality Show* é uma ilustração ainda melhor!

⁹⁷ MAFFESOLI, M. *op. cit.*, p. 25;

Este escape pode ser entendido como paradigmático, levando à transdisciplinariedade (Lygia Clark, Joseph Beuys); como pode ser técnico, levando a mudanças internas e saltos dentro da produção (Cildo Meireles, Hélio Oiticica) e levando também à *promiscuidade* formal e as diversas manifestações híbridas (Robert Morris, John Cage, Fluxus, *Parangolés*). Pode ainda ser somente subjetivo, levando a novos *encontros* (Francis Alÿs). O importante é se manter em movimento conservando certa autonomia, (“*somente o autônomo pode planejar a autonomia, organizar-se para ela, criá-la*”)⁹⁸ se manter na transitoriedade, no *intermédio*:

“(...) ele só é ‘intermediário’ se o intermediário for autônomo, ele mesmo estendendo-se primeiro entre as coisas e os pensamentos, para instaurar uma relação totalmente nova entre os pensamentos e as coisas, uma vaga identidade entre ambos”.⁹⁹



8: Hélio Oiticica, P15 Parangolé Capa 11 “incorporo a revolta”, 1967.

Mediar os *encontros*, mantendo esta *vaga* identidade. Sair de si, manter-se em movimento constante, confundir-se com o meio, prolongar-se no meio, construir um momento, uma *situação*, a partir das circunstâncias do meio. Situação sempre efêmera, *circunstancial*. *Coagular* o meio por um instante e *instaurar relações totalmente novas entre os pensamentos e as coisas* (Deleuze e Guattari). Como

⁹⁸ BEY, H, *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001, p. 19;

⁹⁹ DELEUZE, G. GUATARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, p. 90;

sugere Hakim Bay, *“uma operação de guerrilha que liberta uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e em outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la”*.¹⁰⁰ Fernando Cocchiarale aponta um comportamento *virótico* na arte contemporânea brasileira, principalmente na ação dos coletivos que possuem estratégias de orientação *intervencionista*:

*“...esses grupos não estão formados a partir da defesa de comum de princípios plástico-formais, estéticos. Sua existência é possível graças à crescente indefinição (e confusão) de fronteiras entre arte, ética, política, teoria, afeto, sexualidade, público e privado (...) esse deslocamento, do lugar especializado em que se situava a arte moderna para a ambigüidade transitiva da arte e da vida contemporâneas, libera os componentes desses grupos dos compromissos estáveis (de linguagem e grupo) que moviam os artistas até pouco tempo atrás.”*¹⁰¹

“As intervenções de muito destes grupos possuem, portanto, um sentido virótico. Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes”.¹⁰²

Hakim Bay chama atenção para a importância do “temporário”, do provisório, como elemento essencial para a sobrevivência de qualquer modelo ou ação que busque fugir do *controle*. Uma vez que a idéia de um confronto direto com o *Estado* ou qualquer outra forma totalizadora é sempre utópica e fadada ao fracasso, como ele próprio assinala: *“Absolutamente nada além de um martírio inútil, poderia resultar de um confronto direto com o Estado terminal”*.

¹⁰⁰ BEY, H, *op. cit.*, p. 17;

¹⁰¹ COCCHIARALE, F. A *(outra) Arte Contemporânea Brasileira: Intervenções urbanas micropolíticas*. In: *Arte & Ensaios*, número 11, 2004, p. 69;

¹⁰² *Idem*, p. 70-71;

O Estado já triunfou, é preciso trabalhar sobre esta hipótese e não acreditar mais na idéia da exterioridade como uma possibilidade de fuga. Não há exterioridade, uma vez que o *meio* compõe tudo. É preciso acreditar na penetração (permeabilidade) total e buscar aí estratégias de sobrevivência:

*“Hoje, em nossa economia globalizada, a presunção de uma exterioridade pura é praticamente impossível. Isto não deve implicar uma totalização prematura do sistema mundial, mas sim especificar tanto a resistência quanto a inovação enquanto relações imanentes em vez de eventos transcendentais (...) só recentemente artistas e críticos pós-colonialistas retiraram a prática e a teoria das estruturas binárias da alteridade para modelos relacionais de diversidade, partindo de um espaço/tempo discreto para áreas fronteiriças misturadas”.*¹⁰³

A água-viva é exterior a si, mas não é exterior ao meio, com o qual interage dinamicamente, do qual se *nutre* e no qual tem sua existência *regulada*. Portanto qualquer ação tem que se basear na mobilidade e no transitório, em aspectos de *guerrilha*, daí seu parentesco *Nômade*. Parentesco, porque Deleuze e Guattari propõem um terceiro termo à relação *nômades/sedentários* que me parece mais apropriado, o *itinerante* (*“primeiro e primário, o artesão (...) aquele que segue a matéria-fluxo como produtividade”*).¹⁰⁴;

“O ferreiro [artesão itinerante] não é nômade entre os nômades e sedentário entre os sedentários, ou semi-nômade entre os nômades, semi-sedentário entre os sedentários. Sua relação com os outros decorre de sua itinerância interna, de sua essência vaga, e não o inverso. É na sua especificidade, é por ser itinerante, é por inventar um espaço

¹⁰³ FOSTER, H. *O artista como etnógrafo*. In: *Arte & Ensaio*, número 12, 2005, p. 140;

¹⁰⁴ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *op. cit.*, p. 95. Este *artesão itinerante*, aqui é o artista móvel;

*esburacado que ele se comunica necessariamente com os sedentários e com os nômades (...) É esse metalúrgico híbrido, fabricante de armas e ferramentas, que se comunica ao mesmo tempo com os sedentários e com os nômades. O espaço esburacado comunica-se por si mesmo com o espaço liso e com o espaço estriado.*¹⁰⁵

Esburacar (penetrar) o espaço é permear o espaço, criar canais de escoamento (de produção, afetos) e de comunicação e contato (coito e *poíesis*), torna o espaço esponjoso possibilitando a troca e a mobilidade. Em certo sentido, esburacar sempre é um ato de transgressão, ruptura (como cavar um túnel de fuga), desvirtuar o *estriamento* o segregado. O itinerante, *móvel* além de esburacar o espaço, transita dos *dois lados*, é um agente duplo de situação ambígua (e permanece na ambigüidade) fornecendo *armas* para os dois lados (ou todos os lados). Essa posição ambígua pode ser ainda entendida (ou vivenciada) pela *Máquina de Guerra* que, uma vez vencida, é assimilada pelo Estado:

*“Será possível que no momento em que já não existe, vencida pelo Estado, a máquina de guerra testemunhe ao máximo sua irrefutabilidade, enxameie em máquinas de pensar, de amar, de morrer, de criar, que dispõem de forças vivas ou revolucionárias suscetíveis de recolocar em questão o Estado triunfante? É no mesmo movimento que a máquina de guerra já está ultrapassada, condenada apropriada, e que ela toma novas formas, se metamorfoseia, afirmando sua irredutibilidade, sua exterioridade pura que o homem de Estado ocidental, ou o pensador ocidental, não param de reduzir?”*¹⁰⁶

Prosseguem:

¹⁰⁵ *Idem*, p. 99;

¹⁰⁶ *Idem*, p. 18;

“Quando a máquina de guerra, com ‘quantidades’ infinitamente menores, tem por objeto não a guerra, mas o traçado de uma linha de fuga criadora, a composição de um espaço liso e o movimento dos homens nesse espaço. (...) um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um phylum.”¹⁰⁷

O artista como etnógrafo:

Até agora meu argumento foi o do envolvimento direto do artista com o meio cultural (e todas as suas possibilidades/interpretações que tentam defini-lo) que o cerca e o define em uma relação sistêmica de trocas recíprocas. E neste envolvimento, o artista teria o deslocamento como uma ação estratégica, se movendo por partes do sistema, estabelecendo relações de *troca* (câmbio, contrabando, *máquina de guerra*). O argumento de cultura como um sistema complexo é oriundo, pelo menos nesta minha análise, do pensamento de Edgar Morin e na sua tentativa de desenvolver uma teoria que defina toda a trama social como um ecossistema aberto onde as partes possuam uma relação simbiótica entre si e com o todo, e onde as disciplinas, as mais diversas, sejam *orquestradas para explicar os diversos fenômenos da vida*. Teoria esta aplicável a todos os sistemas complexos e não somente os sociais.

A idéia desta interação sistêmica problematiza qualquer recorte teórico, uma vez que o objeto agora se encontra envolvido em forças dinâmicas de diversas naturezas, o que leva ao problema da inter, multi e transdisciplinariedade, uma vez que se faz necessário a intervenção de várias disciplinas para a explicação deste objeto complexo (conferindo valor tático à mobilidade do artista *transdisciplinar*):

¹⁰⁷ *Idem*, p. 109;

“a) Concebemos a cultura como um sistema metabolizante, isto é, que assegura as mudanças (variáveis e diferenciadas segundo as culturas) entre os indivíduos, entre o indivíduo e a sociedade, entre a sociedade e o cosmo, etc.

b) Este sistema deve ser articulado ao sistema social em seu conjunto. Pode-se conceber o sistema social global como sistema cultural oposto ao sistema natural; pode-se, igualmente, conceber a cultura como realidade econômica, social, ideológica, etc., e religá-la, assim, às outras dimensões sociais. Vê-se, ao mesmo tempo, que a cultura não é nem uma superestrutura, nem uma infra-estrutura, mas o circuito metabólico que associa o infra-estrutural ao superestrutural.”¹⁰⁸

O meio cultural (noosfera) é um sistema complexo com o qual o fazer artístico, que ao meu ver não é mais possível de ser separado do fazer intelectual (*intelligentsia*), mantêm uma relação de simbiose (bilateral, gerando benefícios mútuos às partes). Tem-se uma organização de sistemas abertos (ecossistema) e inter-relacionados cada qual complexo e dinâmico, refletindo elementos da totalidade, pois *alimentam* a totalidade, e também a constitui. Daí a organização *holográfica* que reforça a idéia desta organização. Organização comandada *“antagonicamente por estruturas de conservação, e por aptidões automodificadoras. Pode ser concebida como uma dialética entre a determinação e a indeterminação virtual”*¹⁰⁹:

“A relação ecológica é a fundamental, na qual existe conexão entre acontecimento e sistema. Acrescentarei mesmo, de minha parte, que a profunda historicidade da vida, da sociedade, do homem reside em um

¹⁰⁸ MORIN, E, *Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo II: necrose*, p. 79;

¹⁰⁹ *Idem*, p. 52;

*laço indissolúvel entre o sistema de um lado e o acaso-acontecimento de outra parte”.*¹¹⁰

Desde a consolidação da sociedade industrial (modernidade) a atividade artística (e todo o conhecimento humano) se viu envolvida nesta realidade dinâmica. Todo a sociedade moderna é dinâmica e envolvida no mesmo conjunto de forças (a industrialização; a massificação, proletarização e urbanização dos indivíduos; a constante e veloz mudança nos hábitos, costumes e experiências; a o avanço da *mídia*, etc.), e sejam quais foram os motivos, ou sob quais ideologias, a atividade artística respondeu a este conjunto de forças várias vezes nos últimos duzentos anos. Citei rapidamente Willian Morris, o construtivismo, Joseph Beuys, o *Fluxus*. Todos esses exemplos questionaram o papel e o lugar da arte dentro desta trama cultural dinâmica, buscando a abertura de espaços onde o *lugar* artístico pudesse sobreviver. Como um jogo de quebra-cabeça onde as peças são gelatinosas e amórficas, o lugar da arte era e ainda é constantemente reescrito, *redelimitado*.

O artista como etnógrafo de Hal Foster é uma análise de algumas práticas recentes de (tentativa de) recolocação do espaço da arte (por extensão dos artistas). De maneira correta, parte da idéia de invalidar o discurso *produtivista* e outros *programas modernos* (próprio quando se configurou no entre guerras) na contemporaneidade. O que invalidaria o produtivismo, seria a mudança de *eixo* da prática política, antes baseada no sujeito de classes, agora se baseia no sujeito identitário.

“O artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico. Ainda que possa parecer extremamente sutil, essa troca de um

¹¹⁰ *Idem*, p. 53;

*sujeito definido em termos de relação econômica para um outro sujeito definido em termos de sua identidade cultural é bastante significativa”.*¹¹¹

Esta mudança de eixo ocorreu, de acordo com Charles Harrison e Paul Wood (a partir de leituras feitas de Foucault) devido ao “fracasso do marxismo após a derrota de 1968”¹¹²:

“Por um lado sua análise [de Foucault] defendia a concentração em lutas locais, contingentes e institucionais, e não na transformação global; e, por outro, ao deslocar a ênfase das relações econômicas, como as de classe, para as relações de poder entre os indivíduos, ela tendia a orientar a preocupação para as áreas psicossociais, até então negligenciadas. Sexo e poder tornaram-se os leitmotifs da prática radical do período”.

Luisa Duarte, em artigo recente, observa como esse deslocamento para o contingente (guerrilha) permeia o discurso da arte contemporânea brasileira hoje:

*“O campo do possível é o oposto do ideário utópico, inalcançável. O possível está muito mais próximo do tempo presente do que do futuro (...) Sugerindo talvez que, no lugar das transformações grandiosas que habitavam os sonhos de algumas décadas atrás, um novo campo de atuação ganhe lugar, no qual uma escala menos heróica e mais intimista de deslocamentos, proposições, mudanças, entra em cena”.*¹¹³

¹¹¹ FOSTER, H. *O artista como etnógrafo*, p. 138

¹¹² HARRISON, C. WOOD, P. *Modernidade e Modernismo reconsiderados*. In: WOOD, P (et alii), **Modernismo em disputa – A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 238. Toda a citação em seguida também é desta página;

¹¹³ DUARTE, L. *Um copo de mar para navegar*. In: *Arte & Ensaio* número 11, 2004, p. 95;

Outro texto anterior de Hal Foster, *Por um conceito do político na arte contemporânea*¹¹⁴, analisa este deslocamento. Ambos os textos se apóiam no *O autor como produtor* de Walter Benjamin¹¹⁵ onde “Benjamin instiga o artista ‘avançado’ a intervir, como um trabalhador revolucionário, nos meios de produção artística – para alterar a ‘técnica’ dos meios tradicionais e transformar o ‘aparato’ da cultura burguesa”.¹¹⁶

Em *Por um conceito...* Hal Foster demonstra como o foco teórico se deslocou do conceito de classes para o conceito da *subjetividade*:

“Apesar dos sinais da recente proletarização, novas forças sociais – mulheres, negros, outras ‘minorias’, movimentos gay, grupos ecológicos – tornaram clara a importância única do gênero, da diferença social, da raça e do Terceiro Mundo, a ‘revolta da natureza’ e a relação entre poder e conhecimento, de tal modo que o conceito de classe, se seja mantido como tal, deve ser articulado em relação a estes termos. Em resposta, o foco teórico se deslocou da classe como sujeito da história para a constituição cultural da subjetividade, da identidade econômica, para a diferença social. Em suma, a luta política agora é vista de maneira ampla como um processo de ‘articulação diferencial’”.¹¹⁷

Toda arte política, de tendência produtiva ou não, lida com *um conjunto específico de forças produtivas e de relações sociais* (Foster). Sendo assim, é obvio, que qualquer modelo histórico (modernista ou não) não pode ser importado para o *aqui e agora*. Daí o caráter circunstancial, contingente. Toda arte política se articula com

¹¹⁴ FOSTER, H. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, p. 185;

¹¹⁵ In: BENJAMIN, W.: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*;

¹¹⁶ FOSTER, H, *O artista como etnógrafo*, p. 137;

¹¹⁷ FOSTER, H. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, p. 189;

elementos do aqui e agora, e não deve perder de vista o referente histórico dos modelos anteriores. Não quero falar em *neoprodutivismo* (ou *etnografismo*), nem em nenhuma terminologia do gênero. O importante é definir o circunstante para que seja possível qualquer mobilização, Foster prossegue:

*“O marxismo, portanto, se defronta com dois deslocamentos – de um conceito de um sujeito de classes (a priori) da história para uma preocupação com a produção do sujeito na história (da subjetividade como sujeição) e de um foco sobre os meios de produção (sobre o valor de uso e de troca) para um interesse no processo de circulação e nos códigos de consumo (valor de troca do signo)”.*¹¹⁸

Esse *deslocamento* deve ser tomado como paradigmático, e a partir dele, portanto, todo investimento artístico ou não deve ser produzido. As condições sociais e econômicas e, por conseguinte culturais, hoje, possuem características próprias que devem ser observadas em um empreendimento *político*:

“E, no entanto, essa é a realidade com que parecemos nos defrontar agora: uma ruptura na velha oposição estrutural do cultural e do econômico na ‘mercantilização’ simultânea do primeiro e na ‘simbolização’ do outro (...) o cultural não é tão estritamente um efeito da determinação econômica ou do reflexo ideológico (isto é, dos valores codificados de uma classe); é um lugar de contestação, na e pelas instituições culturais, no qual todos os grupos sociais têm uma posição (...) Já que a cultura passa a ser vista como um lugar de luta, a estratégia que se segue é de

¹¹⁸ *Idem*, p. 191;

*resistência ou de interferência neo-gramsciana – aqui e agora – no código hegemônico das representações culturais e nos regimes sociais”.*¹¹⁹

A idéia de cultura como um lugar de luta, um território onde os *agenciamentos* se tornam possíveis. Um lugar *antropológico* demarcado pela identidade, a diferença e a história que articula os dois elementos anteriores. Se a cultura é um lugar, somente uma articulação *etnográfica* pode resistir, articular os elementos necessários, participar da tessitura social. Não que este sujeito não esteja ainda condicionado pelo econômico, mas este condicionamento passa pelo identitário. E é a articulação desta identidade que permite ao artista (*erótico*) questionar até mesmos os elementos que organizam a sociedade:

“Esa sociedad fundada en una división estricta del trabajo que fija a cada individuo a una actividad y a un estrato social y lo define de modo permanente desde y a partir de él, halla en la teoría de la idea inmaculada y en la doctrina de divinidad simple e inmutable su aval e legitimación gnoseológica y teológica. Esa sociedad, lo mismo que la Idea y la Divinidad, se halla tallada a partir de las categorías de Mismidad, Reposo y Ser (...) Por el contrario, la figura de Proteo y Tetis, tal como aparece narrada por los poetas, constituye una versión espúrea de la divinidad, ya que subvierte esos principios promulgados. Esa figura no compagina con la Idea sino, al contrario, con la eídola; no participa de Ser, Reposo y Mismo sino de No-Ser, Movimiento, Otro. Esa figura debe ser expulsada del panteón, ya que no permite legitimar un orden social fundado en la división del trabajo y en la identidad de actividad y oficio. Por el contrario,

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 194-95;

*esa figura avala una práctica de otro orden: no la del artesano promocionado por el discurso platónico, sino la del artista imitativo”.*¹²⁰

O artista que se funda neste trinômio *No-Ser, Movimiento, Otro*, é o artista erótico, engajado em uma *política da subjetividade*, íntima, que desafia a divisão do trabalho e as representações sociais. É o artista que se põe em constante movimento, podendo penetrar nos diversos setores da produção simbólica. É o artista como intruso, como define Nicolas Bourriaud:

*“O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de habitat. Habitar formas de arte já históriadas, reativando-as, mas também habitar outros campos culturais. É exatamente o que se passa na arte dos anos 2000: o artista é permanentemente um intruso em outros campos (...) ‘interdisciplinarietà’ é, certamente, um termo freqüente na arte contemporânea (...) Existem apenas campos de signos, de produção, que os artistas exploram (...) Como conseqüência, o artista hoje, é uma espécie de ‘semionauta’: um inventor de trajetórias entre os signos (...) a arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria e para a sociedade de consumo”.*¹²¹

O cultural entendido como lugar antropológico é o *meio* onde a água-viva (o artista *urticante*) se relaciona em interação simbiótica. É este lugar antropológico que fornece os elementos identitários que estruturaram a relação indivíduo/comunidade/sociedade em um sentido hologrâmico.

¹²⁰ TRÍAS, E. *op. cit.*, p. 59;

¹²¹ BOURRIAUD, N. *op. cit.*, p. 77;

Uma vez que a prática artística se funda agora no político (Benjamin), envolvendo-se em sistemas complexos (ecossistema, sistemas em interação dinâmica), não houve alternativa, se não alocar no discurso (e na prática) artístico premissas oriundas de outras disciplinas e a adoção de comportamentos inter e transdisciplinares. a antropologia (exemplo de transdisciplinariedade) é sempre evocada: “A antropologia deveria ser parte da própria criação artística, na medida em que a criação artística, a história e a crítica de arte são, hoje em dia, um único empreendimento”.¹²²



9: Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido*, Documenta 11, Kassel, Alemanha, 2002.

E por que a antropologia? Por que em uma política da *alteridade*, onde o deslocamento em direção ao “identitário” (à diferença) evoca sempre um *outro*. E a questão do outro é o cerne da pesquisa antropológica:

“A pesquisa antropológica trata, no presente, da questão do outro. A questão do outro não é um tema que ela encontre ocasionalmente; ele é seu único objeto intelectual, com base no qual se deixam definir diferentes campos de investigação. Ela o trata no presente o que basta

¹²² GELL, A. *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. In: *Arte & Ensaio*, número 8, 2001, p. 190;

*distingui-la da história. E ela o trata simultaneamente em vários sentidos, o que a distingue das outras ciências sociais”.*¹²³

E onde se dá esta operação simultânea de ‘mercantilização’ do cultural e ‘simbolização’ do econômico, hoje de maneira mais radical? Na *mídia*. Ou melhor, no conjunto (outra vez dinâmico e complexo) de aparatos midiáticos a serviço do capital, que se impõe como cultura, sobre a cultura (qualquer uma, humanística, nacional, etc.), correção, se impõe como realidade sobre a cultura. Como definiu Roland Barthes:

*“... a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em realidade. Ora, este processo é o próprio processo da ideologia burguesa. Se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define: a todos os níveis da comunicação humana, o mito realiza a inversão da anti-physis em pseudo-physis (...) mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal”.*¹²⁴

Este segundo processo de industrialização (simbólica) se “... processa nas imagens e nos sonhos, (...) não mais horizontal, mas desta vez vertical, penetra na grande reserva que é a alma humana”.¹²⁵

“Opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais voltada para a organização exterior do homem, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando mercadorias culturais (...) as mais

¹²³ AUGÉ, M. *op. cit.*, p. 22;

¹²⁴ BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993 (9ª edição), p.163 e 181;

¹²⁵ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo*;

humanas de todas, pois vendem a varejo, os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma".¹²⁶

Para Hal Foster "O artista ocidental contemporâneo defronta-se com duas novas condições: o modernismo recuou em ampla medida como formação histórica, e a indústria cultural avançou de maneira intensa".¹²⁷ Portanto é, em grande medida, como *lugar midiático* que o cultural nos é apresentado. A cultura enquanto lugar antropológico, em uma sociedade capitalista e quase global como a nossa, tem como materialização a mídia. A mídia enquanto *lugar antropológico* fornece os elementos identitários, relacionais e históricos que permeiam as relações sociais. Os indivíduos *globalizados* flutuam entre as culturais regionais (erodidas) e os valores capitais, consumo, moda, etc. o *outro* por quem o artista enquanto etnógrafo fala (ou devia falar) não é o primitivo ou as *minorias* sociais (codificações ideológicas de uma suposta diferença) e sim, seu *vizinho*, próximo nos hábitos e costumes, que frequenta os mesmos lugares (shopping centers e centro culturais) e consome passivamente os símbolos-mercadorias *fornecidos* pela mídia.

E, uma vez que a ocupação da mídia é impossível, uma vez que enquanto "*instrumento de manutenção da ordem simbólica*",¹²⁸ os veículos da mídia não estão interessados em ninguém ocupando seus espaços para, justamente, transgredir esta ordem simbólica, poucos são os exemplos eficazes de ocupação. Não que não houveram casos de ocupação (Jenny Holzer, Bárbara Kruger, Antonio Manuel, Cildo Meireles), mas nestes exemplos, a ocupação ocorreu de forma clandestina (os jornais clandestinos de Antonio Manuel, por exemplo) ou tiveram pouco alcance. Alcance,

¹²⁶ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo – Neurose*;

¹²⁷ FOSTER, H. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, p. 59;

¹²⁸ BOURDIEU, P. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 20;

freqüência, redundância e repetição, etc. É necessário investimento, comprometimento com o capital para que uma ocupação na mídia seja percebida. E a incorporação de linguagens da mídia (foto texto, projeções, etc.) nos espaços institucionais é mais um exemplo de espetáculo do que ocupação da mídia.



10: Antonio Manuel, *Super jornais - clandestinos*, 1973.

Poucos artistas parecem tirar proveito da estrutura industrial da mídia (que garantem a distribuição/repetição massiva de conteúdos simbólicos). Talvez uma produção entre o erudito e o massificado (onde o diferencial resida no conteúdo e não no veículo, que resista a pressuposta tradução preconceituosa do massificado como vazio de conteúdo) cumpra o legado da arte na *era de sua reprodutibilidade técnica*, proposto por W. Benjamin em texto homônimo: *“a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quando menos colocar em seu centro a obra original”*.¹²⁹ Matthew Barney me vem imediatamente como exemplo de um artista que explora positivamente as condições de massificação em sua obra (o ciclo *Cremaster*, por exemplo) como o próprio artista declara:

“Algo interessante aconteceu durante os dez anos de produção do ciclo “Cremaster”: um público diferente começou a conhecer o projeto. E

¹²⁹ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*, p. 180;

não era um público de artes, mas uma platéia de cinema, e também de gente com uma formação musical. O fato de que alguns aspectos do ciclo passaram a atrair diferentes audiências foi muito excitante para mim.

E a idéia de que esses capítulos de “Cremaster” poderiam ser distribuídos como filmes em salas de cinema de muitas cidades ao mesmo tempo, tornou-se de fato bastante excitante. Podia mesmo ainda funcionar para mim como um projeto de escultura, mas podia também alcançar desse modo uma distribuição mais larga, o que achei muito bom.

Na questão sobre o que o cinema poderia operar em meu processo, penso que esse é um dado objetivo e que é uma das coisas mais estimulantes para mim sobre o projeto. Não teria que ser específico de uma exposição; poderia atingir muito mais pessoas do que uma mostra itinerante o faria. Ou seja, comunicar num nível muito mais amplo”.¹³⁰

Voltando ao problema do etnógrafo, o que ocorreu foi o deslocamento do eixo produtivo, do material (industrial, produção serial) em direção ao simbólico (cultura de massas e *mídia*, uma *segunda industrialização*, nos termos de Morin). Disto isto, a arena política agora é menos *materialista* e mais *simbólica*. E como o confronto direto como *Estado* é impossível, uma política da intimidade deve ser formulada. Mais uma vez as táticas de guerrilhas ganham força estratégica. Uma *tendência* política hoje deve se traduzir em pequenos episódios de *erotização* do olhar e do cotidiano. Breves *Detournements*, como proposto pelos *Situacionistas*, que transgrida, pelo menos temporariamente, um lugar, um olhar, um conceito. *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles exemplifica bem isto (poderíamos pensar também em *Desvio para o Vermelho*, mais voltado à transgressão do olhar):

¹³⁰ Declaração do artista em debate por ocasião da exibição do ciclo *Cremaster* em São Paulo em 2004. Participaram também Verônica Cordeiro, Jorge Coli, Carlos Adriano e Lisette Lagnado;

*“De fato, seria somente a partir da expressão individual, anônima e difusa frente aos vastos mecanismos de controle social em curso que o trabalho ganharia pleno sentido e eficácia, o que faz das Inserções em Circuitos Ideológicos menos suporte de propaganda do que proposição de uma atitude distinta frente ao espaço político”.*¹³¹

A Internacional Situacionista é um exemplo vivo de um engajamento *político* no seio da cultura, como argumenta Guy Debord:

*“A IS [Internationale Situationniste] é um tipo muito especial de movimento, de natureza diversa das vanguardas artísticas precedentes. No interior da cultura a IS pode ser entendida como um laboratório de pesquisas, por exemplo, ou como um partido no qual somos situacionistas mas nada do que fazemos é situacionismo. Isto não é uma renúncia para alguém. Nós somos partidários de um certo futuro da cultura e da vida. A atividade situacionista é uma atividade definida a qual estamos apenas praticando”.*¹³²

Gostaria de encerrar esta seção com uma ação artística que é exemplar não só de uma *tendência política* em um trabalho artístico, como exemplifica também todo o *deslocamento* e o posicionamento atual desta *tendência*: *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido*, de Cildo Meireles realizado na Documenta 11 em Kassel na Alemanha em 2002.

Nesta *intervenção*, o artista instalou e manteve durante um período uma pequena fábrica e toda a rede necessária para a distribuição de picolés nas cercanias do evento. Como relata Moacir dos anjos:

¹³¹ DOS ANJOS, M. *A Indústria e a poesia*. In: *Arte & Ensaios*, número 11, 2004, p. 74;

¹³² DEBORD, G. *Detournement as Negation na Prelude (1959)*. In: OSBORNE, P. **Conceitual Art**. Londres: Phaidon Press, 2002, p. 241;

*“Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido consistiu da instalação temporária, coordenada pelo artista, de uma pequena fábrica de picolés em Kassel (incluindo a criação de uma logomarca para a empresa, a aquisição de equipamentos e insumos, e o estabelecimento de relações contratuais com fornecedores e funcionários) e da venda de sua produção em diversos carrinhos que circularam, durante todo o tempo de funcionamento da mostra, nos espaços públicos da cidade. Embora os picolés fossem vendidos em embalagens de cores distintas (cinza, azul ou verde), possuísem formatos variados e fossem sustentados por palitos plásticos também diversos em cores e formas, todos eles eram feitos tão somente de água, sem sabor adicional algum. À medida que eram consumidos ou simplesmente derretiam sob o calor do verão, iam deixando à vista uma inscrição, feita em baixo relevo, em um dos lados do palito: ‘elemento desaparecendo’; uma vez totalmente consumidos ou derretidos, revelavam, gravado no lado oposto do palito, uma segunda inscrição: ‘elemento desaparecido’”.*¹³³

O trabalho age precisamente no deslocamento das questões políticas atuais, tendo como *temática* o problema ecológico (e social) da água como recurso em extinção, porém, sem perder de vista o âmbito real onde a questão se insere, no cotidiano onde o social e o econômico se permeiam. Mais do que um problema ecológico, a escassez da água é um problema econômico e, portanto, político:

“Em termos gerais, o processo de fabricação, circulação e consumo dos picolés estabelece laços com o sistema integrado de trocas mercantis do qual tanto garrafas de Coca-Cola e cédulas de dinheiro como fichas de telefone e de transporte também faziam parte. Além disso,

¹³³ DOS ANJOS, M. *op. cit.*, p. 73;

*todos eles despertam, no público, a idéia de que é possível relacionar-se ativamente [eroticamente, diria] com os circuitos que compõe tal sistema”.*¹³⁴

Prossegue:

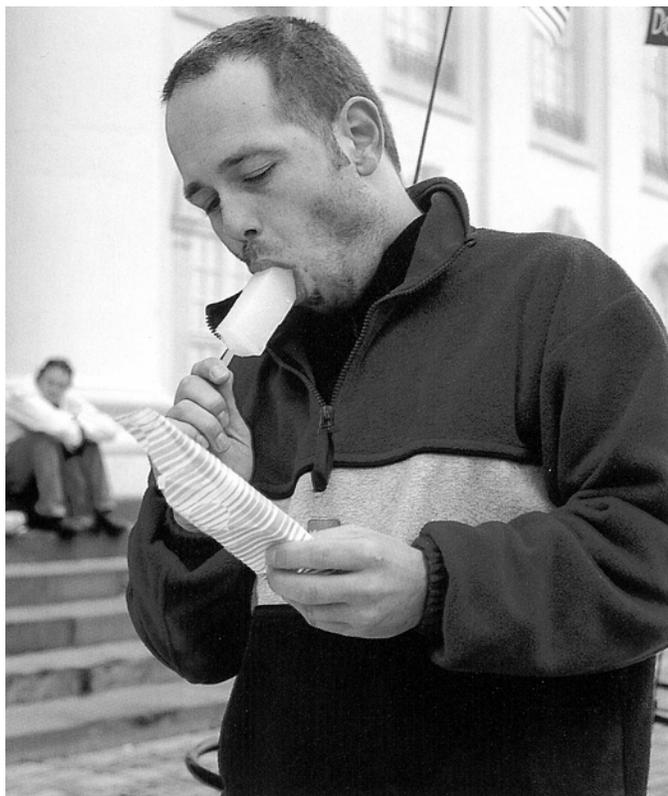
*“Todos esses trabalhos trazem, portanto, uma ambivalência que lhes é constitutiva: solicitam a participação do público na construção de objetos simbólicos ou lhe oferecem, por uma quantia módica, outro objeto feito pelo próprio artista (o picolé de água custava um Euro), pedindo ao mesmo tempo, que deles se desfaça ou que os consuma para que as criações ganhem pleno sentido. Negando a permanência física a tais objetos – veículos de uma obra baseada em idéias de fluxo – Cildo Meireles põe ênfase na possibilidade de usar circuitos e redes que fundam e regulam as relações econômicas e políticas no mundo contemporâneo como plataformas de construção de um enunciado artístico”.*¹³⁵

A ambigüidade ontológica da ação (é uma ação política, ou artística?) evidencia o sentido de transdisciplinariedade que permeia esta produção *política* hoje. O trabalho não se deixa definir em nenhuma instância. É uma ação, um a intervenção pública, uma performance? Age no *político*, no *social* ou no *econômico*? O papel do artista se restringe a organização/direção de todo o aparato que o trabalho impõe. Cildo Meireles assume o papel momentâneo de *diretor industrial* para *performar* sua ação que não visa ao lucro (uma vez que o capital era redistribuído pelos funcionários/societários da fabrica que acabou falindo). O artista sai de si, deixa de exercer seu papel já codificado pela sociedade mais não perde de vista o sentido

¹³⁴ *Idem*, p 75;

¹³⁵ *Ibidem*;

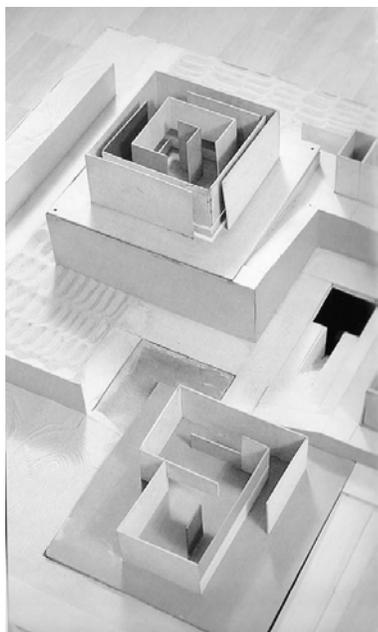
objetivo que deve orientar toda a atividade artística. Promover a erotização do outro, engajá-lo conscientemente no aqui e agora e em ultima instância, elevá-lo em direção a *Verdade* e a *Beleza*.



11: Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido*,
Documenta 11, Kassel Alemanha, 2002.

Capítulo 2: Pondo o modelo em prática.

Nos últimos dois anos, se consolidaram ao longo do curso de mestrado, várias idéias que permeavam minha produção de uma maneira até então intuitiva. O desejo de produzir objetos que fugissem a pura especulação estético-formal (mesmo deixando de serem artísticos) e o interesse em apresentar situações efêmeras onde os elementos *dados* pelo **lugar** fossem engajados em novas leituras. O conjunto destas idéias se traduziu no modelo de mobilidade formulado pela imagem *água-viva* e pelo conceito do *circunstancial*. Ambas, tentativas de uma ampliação *antropológica* de uma prática artística que se define enquanto política e situacional.



12: Hélio Oiticica,
Maquete do Projeto Cães de Caça, 1961.



13: Artur Barrio, *Situação T/T 1 (2ª parte)*,
Belo Horizonte, 20 de abril de 1970.

Como demonstrei, a interação que se dá entre o meio e o artista, hoje, se traduz em uma interação dinâmica e transdisciplinar onde vários elementos são orquestrados na *produção* de um(a) ação/situação/objeto que, em última análise, é de difícil classificação (*Experiência nº 2* (1931) de Flavio de Carvalho, as *Máscaras*

Sensoriais (1967) ou *Estruturação do Self* (1980), de Lygia Clark ou as ações Francis Alÿs, como *When Faith Moves Mountains* (2002), por exemplo), mas que possui como objetivo o engajamento de elementos de diversas origens em uma experiência estética onde o espectador/*interagente*¹³⁶ é o último e principal elemento *orquestrado* e possui como papel importante fornecer ao conjunto *substância* humana própria que dinamize a estrutura (aberta) do conjunto (os ‘Ambientes’ ou *Projeto Cães de Caça* de Oiticica, *Situação T/T,1* de Artur Barrio). Portanto o que se *produz*, em última análise, é uma experiência, um excesso nas palavras de Milton Machado¹³⁷, algo que se projeta além do objeto e do momento. É o caráter urticante da água-viva, cujo contato e manipulação pode ferir (queimaduras), ou proporcionar uma experiência instigante e única (segurar algumas espécies de água-viva na palma das mãos é inofensivo, tornando possível sentir sua densidade gelatinosa e observar a luz refletindo em sua superfície como se o próprio mar estivesse coagulado em suas mãos naquele momento).



14: Lygia Clark, *Estruturação do Self*, 1980.

¹³⁶ Conceito utilizado por Diana Domingues para retratar o sujeito ativo que agora ocupa o lugar do antigo espectador. Cf. Domingues, Diana (org.) *A arte no século XXI*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997: 23. Esta nota foi *contrabandeada* do artigo de Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, *Interações, hibridações e simbioses*. In: *Arte & Ensaios*, número 11, 2004;

¹³⁷ MACHADO. M. *op. cit.*, p. 51-56;

O Circunstancial

A idéia de circunstancia (e/ou circunstância) surgiu da articulação poética dos elementos constitutivos do termo *circo* e *Instante* e das diversas leituras permutáveis que o termo oferece¹³⁸.

Circunstante (circu(m) instante)

Circunstancia (circu(m) estância)

Circunstância (circu(m) instância)

Circunstancial (circu(m) instancial)

(Nota 40: *Estância* se referindo a ambiente, lugar. *Instância* a empenho, engajamento. *Circum* = *circo* = arena, campo e aro. E ainda *circunstancia* = enunciado).

O *Circunstancial* é, portanto, a articulação efêmera de elementos em um espaço dado, ativado por um enunciado e pelo empenho/engajamento do interagente (espectador), a partir dos elementos propostos (arena, circo). É o prolongamento das práticas históricas intervencionistas do local específico (*site specific*) e da *Instalação*, rumo a uma ativação *antropológica* dos lugares ativados (públicos ou institucionais):

“As denominações in situ e site specific, apesar das diferenças em suas concepções e práticas, indicam esta nova relação com o espaço e assinalam uma transformação da ateritorialidade da escultura modernista, desprovida de localização e largamente auto-referencial. Se muitos são os projetos modernos de intervenção no espaço público, eles guardam em comum o desejo de expandir signos artísticos e de transformar a realidade a partir destes (...) Reconquistar um lugar, em

¹³⁸ Ver página 11 e nota 31;

*suas múltiplas enunciações, não mais na lógica do monumento com sua simbologia, tampouco enquanto movimento de auto-expansão, implicou desqualificar a forma enquanto princípio interno e, assim, incorporar e ativar os contextos sociais e políticos, abrangendo múltiplas dimensões temporais e cosmológicas”.*¹³⁹

Essa incorporação e ativação de contextos se traduzem na recepção e aceção do lugar enquanto lugar antropológico:

*“Reservamos o termo ‘lugar antropológico’ àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. É porque toda antropologia é antropologia da antropologia dos outros”.*¹⁴⁰

O “lugar antropológico” mais do que um simples sítio é o local onde se inscrevem três características comuns. *“Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos (...) O lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima”.*¹⁴¹

A substância humana, antropológica, que circula no *circunstante*, é caracterizada pela individualização que cada um tem dos elementos identitários e relacionais do lugar. O lugar antropológico nunca é revelado por igual a todos. É neste momento que

¹³⁹ FERREIRA, G. *Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos*. In: *Arte & Ensaios*, número 8, p. 88;

¹⁴⁰ AUGÉ, M. *op. cit.*, p. 51;

¹⁴¹ *Idem*, p.52-3;

os elementos propostos pelo artista (estrutura aberta) se dinamiza pela “imersão” *antropológica* do(s) interagente(s):

*“o estatuto intelectual do lugar antropológico é ambíguo. Ele é apenas a idéia, parcialmente materializada, que têm aqueles que o habitam de sua relação com o território, com seus próximos e com os outros. Essa idéia pode ser parcial ou mitificada. Ela varia com o lugar e o ponto de vista que cada um ocupa”.*¹⁴²

Não podemos perder de vista que o artista também ocupa parcialmente este lugar e dele, também, possui uma idéia parcelada. O *circo*, portanto, se forma no *instante* em que as duas estruturas (do artista e do interagente) se articulam em função dos elementos relacionados no lugar/situação enunciado(a).

A partir do enunciado, o *circunstante* destaca do mundano as estruturas que se projetam enquanto estéticas (objetos artísticos), é um algo mais filosófico que destaca o caráter ontológico do objeto artístico. Nos termos de Danto é a *“mudança radical da forma de arte, da tomada de consciência da arte (...) que à informação puramente visual, por si só, não é possível dizer se algo é uma obra de arte ou não, e, além disso, também não se pode dizer que tipo de interpretação é preciso dar a uma obra de arte”.*¹⁴³

Portanto, o enunciado é o elemento que condiciona o interagente, lhe dizendo *“isto é arte”* ou *“isto deve ser abordado esteticamente”*. É a maneira do artista fornecer aberturas à sua estrutura para que o interagente possa se *relacionar*.

Porém, um lugar (ou não-lugar, onde não há uma relação antropológica entre os transeuntes e o espaço) já possui enunciados prévios, elementos que o identificam

¹⁴² *Ibidem*, p. 54;

¹⁴³ DANTO, A. C. *Arte sem paradigma*. In: *Arte & Ensaios*, número 7, 2000, p. 200;

e impõem normas de conduta. No caso das instituições, museus e galerias, estas são enunciações poderosas que condicionam o *circunstancial*, informam-no. É a primeira *Instância* posta na arena, antes mesmo da intervenção do artista. Alguns elementos que *circundam* a experiência a ser proposta pelo artista são anteriores até mesmo a ele e, também o *circunscribe*. Dentro de uma perspectiva que *abandona* o lugar artístico (água-viva, transdisciplinariedade), a *reocupação* deste *lugar* próprio da arte (o museu, por exemplo) é o momento oportuno de articulação dos diversos enunciados ali enraizados. Mas do que negar a estrutura institucional, o artista deve ocupá-la e retirar daí os elementos que estruturarão sua intervenção. Uma vez que o olhar (de quem intervêm e de quem participa) está condicionado, o condicionamento é a circunstância imediata. Muitos são os exemplos de artistas que exploraram este olhar condicionado das instituições, de Marcel Duchamp, onde a instituição *emoldura* o objeto e o converte em obra (*Fonte*, por exemplo) passando por Daniel Buren, Fred Wilson entre outros. A instituição é o local onde os limites do artístico devem ser questionados, onde o enunciado que condiciona o olhar deve ser expandido. É na instituição que diz “*Isto é arte*”, que o artista deve reincorporar seu papel de artista e, criticamente, fazer o que quiser.

Uma vez que o *circunstancial* articula estruturas prévias e, uma vez que o enunciado *prepara* (codifica) a recepção da obra, a pergunta que surge é: Como ultrapassamos os dois em direção a uma experiência estética duradoura e cotidiana? Uma vez que os elementos articulados são *externos* e *dados*, o que deve ser retido pelo interagente é a possibilidade de ativação de outros lugares, independente da circunstancialização engendrada pelo artista. Em outras palavras, a intervenção *circunstante* tem como objetivo, revelar o extraordinário no banal e desta forma se tornar obsoleta, reforçando seu caráter efêmero e liberando o interagente para suas próprias *circunstancializações*. Revelar ao interagente sua capacidade de perceber por

si próprio que qualquer lugar é fecundo e compartilhado por laços antropológicos. Revelar os traços identitários que ligam o indivíduo ao lugar e, portanto, o definem. *Erotizar* o olhar e a interação, liberar o indivíduo dos enunciados que o condicionam. Como observa Luisa Duarte a respeito de alguns trabalhos que agem neste espectro:

*“... não só permitiram a continuidade de uma observação a respeito da situação contemporânea, como também sinalizaram a busca pela ativação de uma esfera ordinária da realidade, que vê de soslaio objetos já enquadrados pelo senso comum e apressado, valendo-se de fragmentos do mundo, periféricos, banais. Tendo como guia a convicção de que algo precioso possa encontrar-se nas entrelinhas das coisas mínimas e cotidianas, guardadas no tempo presente”.*¹⁴⁴

Esta *reorientação* do olhar banal é, portanto, a *fecundação* de uma produção poética (erótica): *“El Objeto de Eros, el fin de su persecución, la meta de todos sus desvelos sería, en ese caso, la posesión de la Belleza por parte del alma. Y esa posesión tendría el carácter de una visión”.*¹⁴⁵

O *circunstante*, ao engajar lugares e enunciados, externos a si, pode ser também entendido, em parte, como *alegoria*. *“Como lembra Craig Owens, ‘a alegoria ocorre sempre que um texto é duplicado por outro’, ou seja, o trabalho passa a ser ‘lido’ a partir da referência que faz a algo exterior a si mesmo, instaura uma ‘intertextualidade’ constitutiva”.*¹⁴⁶

¹⁴⁴ DUARTE, L. *op. cit.*, p. 96;

¹⁴⁵ TRÍAS, E. *op. cit.*, p. 29. Ocorreu-me que a inoculação *virótica* pode ocorrer no ato sexual (*fecundante*);

¹⁴⁶ MAURÍCIO, R. *O pêndulo do sentido: distâncias indiciais e oscilações alegóricas*. In: *Arte & Ensaios*, número 8, p. 39;

Craig Owens aponta para este *impulso alegórico* nos trabalhos de *site specific*, que articulam leituras (e referências) do lugar, expandindo-se além da especulação puramente *topológica* ou formal:

“No site-specificity [especificidade do lugar], o trabalho parece ter submergido fisicamente em seu ambiente, ser encaixado no lugar onde nós o encontramos. O trabalho de site-specific [lugar específico] freqüentemente aspira a uma monumentalidade pré-histórica; Stonehenge e as linhas de Nazca são tidas como protótipos. Seu ‘conteúdo’ é freqüentemente mítico, como aquele do Spiral Jetty, cuja forma é derivada de um mito local sobre um redemoinho no fundo do Great Salt Lake; por essa via Smithson exemplifica a tendência a envolver-se em uma leitura do site [lugar], em termos não apenas de suas especificidades topográficas, mas também de suas ressonâncias psicológicas. Trabalho e site, assim, permanecem em uma relação dialética. (Quando o trabalho de site-specific é concebido em termos de recuperação da terra [land reclamation] e instalado em uma mina ou pedreira abandonada, então seu motivo ‘defensivamente recuperativo’ torna-se autoevidente.)”¹⁴⁷



15: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, 1970

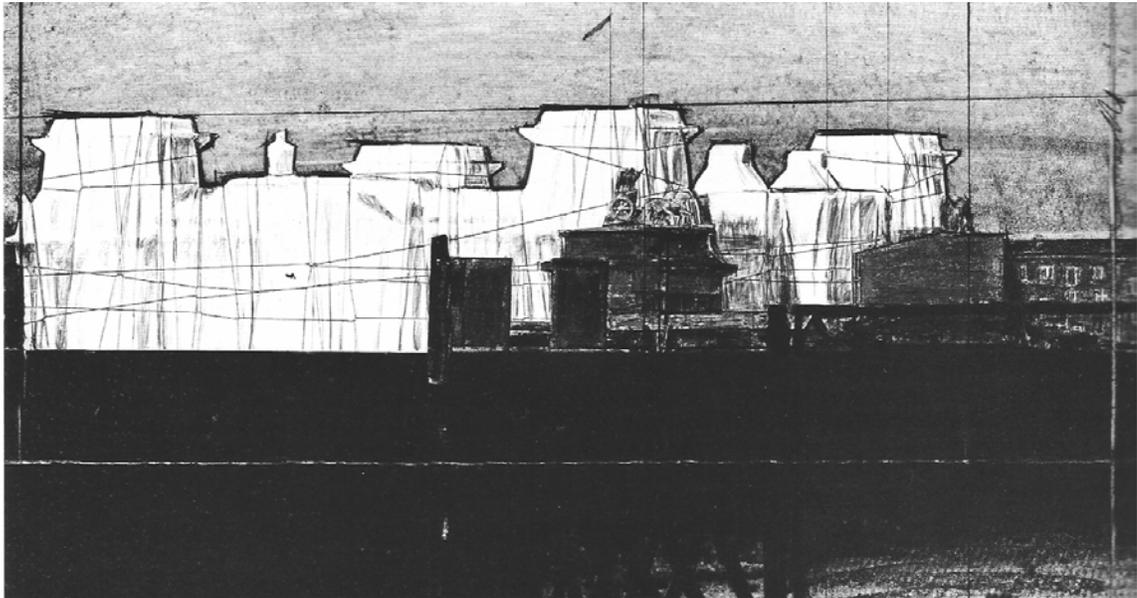
¹⁴⁷ OWENS, C. *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*. In: *Arte & Ensaios*, número 11, p. 115;

Prossegue, “Os trabalhos de site-specific são transitórios, instalados em locais particulares, com duração limitada, sua transitoriedade provendo a medida de sua circunstância”.¹⁴⁸ Nem sempre se reportam à Natureza ou a uma referência *mítica* ou *psicológica*, as intervenções de Christo e Jeanne-Claude são exemplos disso ao relacionarem referências mais *próximas* dos locais interferidos, envolvendo uma *comunidade* e seus laços históricos e nacionais. Nestes dois exemplos podemos intuir uma movimento indo do *macro* referente (mitologia, tempo geológico, eternidade e natureza) a algo mais *íntimo*, político, localizado (trocas sociais, história, efemeridade e contextualização urbana).

Esta eternidade relacionada ao *tempo geológico* difere da eternidade do monumento ou da obra *Clássica*, o *Spiral Jetty* de Smithson é um exemplo disso, a obra se relaciona à eternidade do tempo geológico e, por isso, está sujeita aos ciclos naturais e à entropia, é naturalmente destruída, o que é diferente de ser “desmontada” como no caso dos *embrulhos* de Christo e Jeanne-Claude, onde a permanência está relacionada à posse e a efemeridade é uma ação política.

Fatores econômicos também são amplamente mobilizados nas intervenções de Christo e Jeanne-Claude. De fato, os artistas se mantêm autônomos não sendo patrocinados por nenhuma instituição. Para garantir a autonomia econômica e garantir que o trabalho nunca pertença a ninguém, e na necessidade real de levantar milhões de dólares para viabilizar cada projeto, os artistas vendem os desenhos de projeto da intervenção em questão para costear o projeto. Mobilizam assim, toda uma rede de negócios (galerias, *Marchands*) e produzem trabalhos (projetos) cujo fim é a viabilização do próprio trabalho. O trabalho se insere portanto, não somente nas relações sociais como também nas econômicas, e questões relacionadas ao capitalismo, consumo e posse compõe todo o espectro de sua significação.

¹⁴⁸ *Idem*, p.116;



16: Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag, Project for Berlin* (detalhe), 1979.

Podemos pensar também em um *movimento* que parte do engajamento *sociológico* dos indivíduos (as intervenções de Christo e Jeanne-Claude, e a sua freqüente alusão a elementos da *paisagem* urbana que contém valor monumental ao se referirem à história, o *Reichstag* em Berlin é um exemplo, devido não somente a escolha do lugar como também, a todo o longo debate que se desenrolou sobre a intervenção), em direção ao total envolvimento destes envolvidos, *When Faith Moves Mountains* (2002) de Francis Alÿs é um exemplo. Nesta *ação* que envolveu a ação coordenada de quinhentos voluntários nas áridas dunas de *Ventanilla*, nos arredores de Lima (no Peru, uma espécie de favela, onde vivem refugiados políticos), uma duna (uma “montanha”) de areia foi literalmente movida alguns metros além de seu ponto de origem. O trabalho, nas palavras do próprio Alÿs, se *insinuou* em uma visita anterior (em 2000) em pleno colapso da ditadura de Fujimori. A situação era *desesperadora* e, para o artista, “*solicitava uma resposta ‘épica’, um ‘beau geste’ ao mesmo tempo fútil e heróico, absurdo e urgente. Insinuar uma alegoria social naquelas circunstâncias*

pareceu para mim, mais apropriado do que qualquer engajamento em algum tipo de exercício escultórico”.¹⁴⁹

Francis Alÿs comenta como *When Faith Moves Mountains* se perpetuou ao ser incorporado à história local e sua *narrativa*, retransmitido oralmente como uma *fábula* ou um *mito urbano*:

“Arte opera precisamente no espaço do mito. Neste sentido, mito não é sobre a veneração de idéias – de deuses pagãos ou ideologia política – mas uma prática interpretativa ativa, que deve fornecer ao trabalho seu significado e valor social”.¹⁵⁰

Neste sentido, temos também um deslocamento do conceito de *eternidade* e *mito*, aproximando o trabalho de Alÿs do impulso mítico do *Spiral Jet* de Smithson (que também envolve e engaja relações e narrativas sociais do local) e uma aproximação da *intenção* política das intervenções de Christo e Jeanne-Claude. O mito de Alÿs é político, se envolve com a narrativa local em tempo presente, evoca um agora e não um tempo ou uma mítica *ancestral*. Como mito não pode ser *recuperado*, retido economicamente, pertence à narrativa que o acolheu.

O *circunstante* é efêmero, pois se relaciona à experiência que propõe e a *produção/inoculação* do excesso no interagente, engajado no *contato/instante* com o trabalho. Os *textos* relacionados no *circunstante* são compartilhados, pois o *lugar* é compartilhado *antropologicamente* pelos sujeitos engajados. Portanto, o ato de escrita e leitura é tecido além da situação, do autor e do interagente. Daí, talvez, é possível pensar em um sentido alegórico para o *circunstante*, pois *articula* vários textos e admite, também, a *penetração/inoculação* de outros textos *externos*. *“Pois a alegoria,*

¹⁴⁹ ALYS, F. *Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountain*. In: *Art Fórum*, número 10, verão de 2002;

¹⁵⁰ *Idem*;

*visual ou verbal, é essencialmente uma forma de escrita – essa é a base do tratamento que Walter Benjamin lhe dá em A origem do Drama Barroco Alemão: ‘Em um só golpe a profunda visão da alegoria transforma coisas e trabalhos em excitante texto’.*¹⁵¹

Dentro da perspectiva *holográfica* da estrutura sujeito/cultura (noosfera ecossistêmica, interpenetração), poderíamos pensar inclusive, no sujeito enquanto alegoria, enquanto sujeito *estruturado* e até na *realidade* circunstante (cidades urbanas, cultura, noosfera) como uma dinamização alegórica, onde vários textos se interpenetram e várias leituras são engajadas, onde “*qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente qualquer coisa*”.¹⁵² Owens conclui,

*“... o projeto Paris Arcades [de Walter Benjamin], por exemplo, em que a paisagem urbana deveria ser tratada como uma sedimentação em profundidade de camadas de significados que poderiam ser desenterradas gradualmente. Para Benjamin, interpretar é desenterrar algo”.*¹⁵³

Alexandre Vogler parte do *conceito da cidade como campo de experiências*, onde a (tentativa de) ordenação urbanística (construção de lugares [antropológicos] e espaços [de circulação]) e a penetração da imagem (construções ideológicas e simbólicas, *heráldica persuasiva*, de acordo com Venturi e Brown) neste contexto, inicialmente publicitária, *midiática*, em seguida explorada artisticamente,

“... deflagra o que chamo de paisagem imagética, processada nas cidades com o acúmulo e disseminação de imagens em cartazes e outros meios de veiculação publicitária (...) Outdoors, cartazes lambe-lambe,

¹⁵¹ OWENS, C.op. cit, p 122;

¹⁵² *Idem*;

¹⁵³ *Idem*, p. 122;

*painéis eletrônicos, plotagens monumentais e back-lights contribuíram quantitativamente como os maiores agentes formadores da paisagem imagética instituída em nosso meio, alterando o labirinto de concreto em que se transformaram as cidades (...) Tais meios, independentes de seu fim econômico, contribuem para a formação de uma visualidade contemporânea”*¹⁵⁴.

O labirinto urbano se converte, então, em hipertexto onde arquitetura, texto e imagens (altamente comprometidos em uma construção simbólica do consumo) intervêm no cotidiano, “alegorizando-o”, criando percursos/leituras não-lineares e (quase sempre) subliminares (levando a uma penetração *silenciosa*). Não devemos subestimar o papel da arquitetura nesta construção imagética nem superestimar o papel da publicidade, nem esquecer de outros agentes que agem nestes contexto:

*“A cidade moderna (...) se torna o ambiente delirante do capitalismo consumista. Este mundo simulado de mercadorias e espetáculos chega até mesmo a desafiar a representação, pois a representação esta baseada num principio de equivalência entre os signos e o real, enquanto na simulação os signos precedem a realidade, posicionam o real”*¹⁵⁵.

As áreas de circulação são os lugares onde esta interpenetração ocorre com maior veemência. Lugares modernos por excelência, bulevares, galerias, saguões, onde se concentram as pessoas, *leitores passivos*, apressados, distraídos, entediados,

¹⁵⁴ VOGLER, A. *Atrocidades maravilhosas: ação independente de arte no contexto público*. In: *Artes & Ensaíos*, número 8, p. 116;

¹⁵⁵ FOSTER, H. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*,

“onde ocorre a emergência da comercialização de aspectos da vida e do lazer (...) e a mudança de um tipo de produção capitalista para outro”.¹⁵⁶

”A invasão e reestruturação de áreas inteiras de tempo livre, vida privada, ócio e expressão ... indicou uma nova fase da produção de mercadorias – o Marketing, a transformação em mercadoria de todas as áreas da prática social as quais eram referidas casualmente como vida diária”.¹⁵⁷

Marc Auge define como *não-lugar* estes espaços públicos de circulação, ausentes de identidade e história. Aeroportos, estações de metrô, hotéis, etc. diametralmente oposto ao lar, ao lugar antropológico: “Um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”.¹⁵⁸ Talvez seja por essa *carência* “identitária” que os não lugares são propícios para a exploração simbólica e comportamental da *mídia*. Talvez seja por esta *lacuna* antropológica, que a mídia se construa (se enuncie) enquanto *cultura* e passe a alimentar (perversamente) a relação simbiótica entre sujeito e cultura. Se as cidades são espaços alegóricos, é o *capital* quem inscreve sobre a paisagem seu *texto*.

Para encerrar este *insight* (de nove parágrafos e cinquenta e cinco linhas até aqui, desculpem-me), cito o estudo de Robert Venturi e Denise Scott Brown *Aprendendo com Las Vegas – O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*.¹⁵⁹ A associação do estudo do simbolismo arquitetônico à cidade de Las Vegas já é em si sintomático. Talvez Las Vegas seja a única cidade *não-lugar* do planeta (apesar dos crescentes esforços da Barra da Tijuca, exemplificado pelo *New York City Center* e sua

¹⁵⁶ CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984

¹⁵⁷ *Idem*, p 9;

¹⁵⁸ AUGÉ. M. *op. cit*;

¹⁵⁹ Editado no Brasil pela Cosac Y Naify em 2003 (originalmente lançado em 1977) O subtítulo *O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*, não se encontra nem na capa do livro, nem em sua catalogação, mas aparece na página de abertura do livro. Como o considerei esclarecedor, cito-o aqui.

(sic) *Estátua da liberdade*) e, por isso, concentre em sua *strip*¹⁶⁰ exemplos únicos de interação entre arquitetura e *simbologismo* publicitário (persuasivo):

*“Essa arquitetura de estilos e signos é antiespacial; é uma arquitetura mais da comunicação do que de espaço; a comunicação domina o espaço como um elemento na arquitetura e na paisagem (...) A persuasão comercial do ecletismo de beira de estrada provoca um impacto audacioso no marco vasto e complexo de uma nova paisagem de grandes espaços, altas velocidades e programas complexos. Estilos e signos fazem conexões entre muitos elementos, bem distantes e visto depressa. A mensagem é rasteiramente comercial; o contexto basicamente novo”*¹⁶¹

Exemplo e circunstância.

Quero agora através de um exemplo, demonstrar como a idéia de *circunstante* se insere na (minha) prática. Felizmente, o trabalho que comentarei exemplifica também a produção que se funda na troca, nos levando a um exemplo da mobilização proposta no primeiro capítulo.

A intervenção denominada *Lembrança de uma estética ultrapassada*, concebida em conjunto por mim e Alexandre Sá, nasceu de um diálogo (incorporado posteriormente ao trabalho) pela Internet. A intervenção nasceu por circunstância da exposição do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (o ‘nosso’ PPGAV-EBA-UFRJ), evento paralelo ao XI Encontro do programa, realizado em 2004 cujo tema: *Paisagem: reflexões, contextualizações*, condicionava uma temática à exposição,

¹⁶⁰ Ou “faixa”: “o conjunto urbano, comercial ou residencial, surgido ao longo de uma estrada”. In: **Aprendendo com Las Vegas**, p. 11;

¹⁶¹ *Idem*: p. 33;

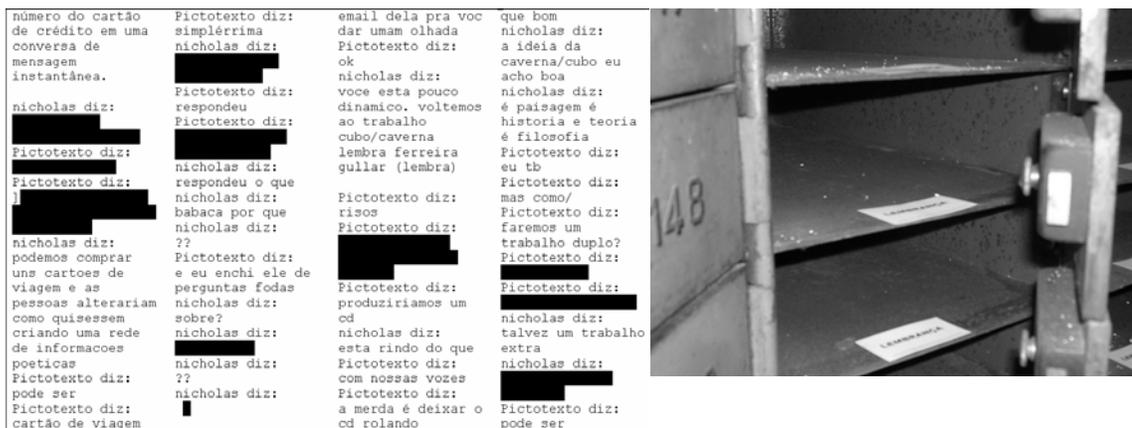
servindo como 'eixo curatorial'. Portanto, o tema da paisagem tangenciava a exposição.

Lembrança de uma estética ultrapassada, teve como duplo objetivo interferir no espaço de exposição (o *Instituto do Audiovisual – Escola de Cinema Darcy Ribeiro*) refletindo sobre a problemática da paisagem insinuante na exposição. Com este duplo objetivo em mente, decidimos ocupar o antigo cofre, no subterrâneo do salão de exposições e, com certa ironia, remetê-lo 'tipologicamente' a uma caverna. As condições de degradação do local, sua má conservação, de alguma forma ocultava os caracteres arquitetônicos do subsolo, eclipsando sua antiga função de cofre e convertendo-o em uma experiência diferenciada a incursão até suas dependências. Teias de aranhas, objetos danificados 'soterrados' no local, a ausência de uma iluminação eficaz, era com descer rumo ao desconhecido de uma caverna inexplorada. O local outrora 'luxuoso' e portador de um significativo *status* social (todo o salão de exposições é na verdade uma ex-agencia bancária, cujas paredes são forradas por mogno, e o cofre, um modelo alemão cuja escada de mármore fino assim como seu corrimão, liga o térreo ao subsolo, se converteu em depósito de lixo) é agora um espaço ocioso, ou subutilizado, da instituição.

A intervenção tinha como objetivo através da alegoria da caverna, recuperar os traços da história do local. Os poucos visitantes que se aventuraram a descer até o cofre (empreitada realmente difícil, pois a visão da escada em direção à "caverna/cofre" não era nada convidativa), puderam recuperar gradativamente, todo o investimento que outrora fora dado ao local. O ato de entrar na caverna era um ato de revelação do local e de recuperação de parte de sua história.

Uma cópia do diálogo/gênese que originou o trabalho foi afixado na entrada da escada. Ao ler o diálogo, o expectador se interava da própria estruturação do trabalho,

as referências teóricas e históricas (de Platão ao poema enterrado de Ferreira Gullar) e as motivações que o geraram (partes do trabalho foram ‘censuradas’ por nós, de modo que o diálogo não se revela totalmente) e, era convidado a descer ele mesmo até seu interior. Por fim, as gavetas do cofre foram preenchidas, uma a uma, com um pequeno cartão onde se lia o título do trabalho e o nome dos autores. O interagente podia levar consigo um dos cartões (ou todos) e fazer com ele o que quisesse. O trabalho durou apenas os três dias da exposição, embora os cartões ainda devam estar por lá.



17 e 18: Lembrança de uma estética ultrapassada. Detalhes do diálogo e dos cartões no cofre.

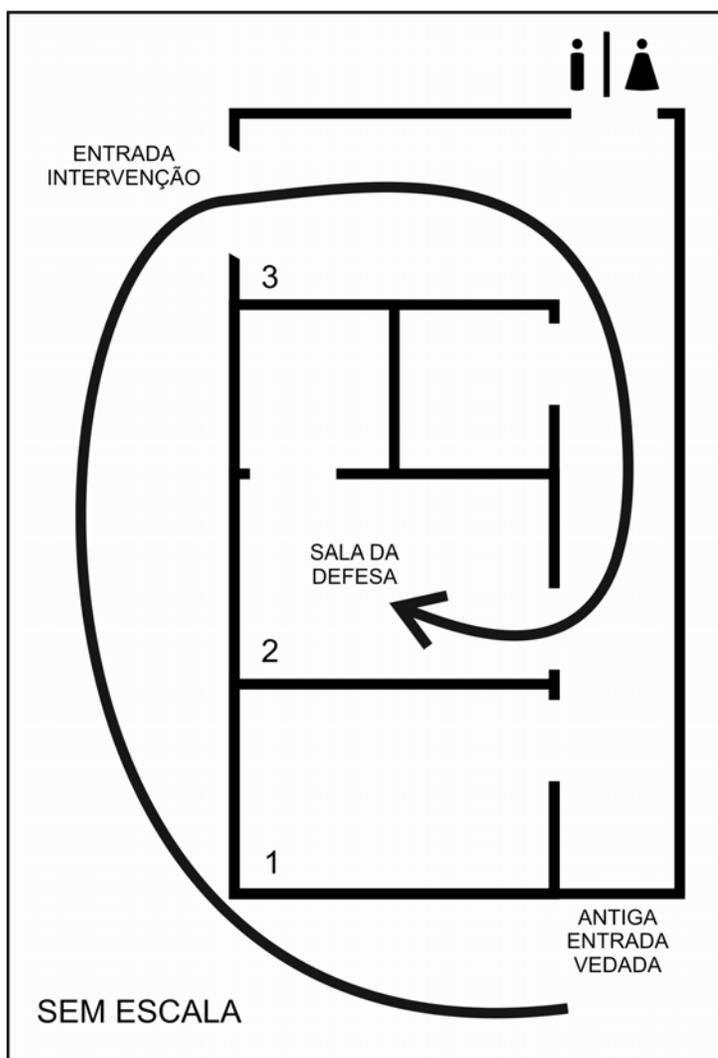
Circunstância, encontro e festa.

Para finalizar, gostaria de apresentar o projeto da intervenção que será o trabalho de conclusão do curso, e como ele se desenvolve em função das *circunstâncias*, em particular a ocasião da defesa, seu local e as pessoas relacionadas ao evento. É uma intervenção no local do evento (defesa) e também no próprio evento, dura o tempo do evento e se destina às pessoas envolvidas no evento (e se baseia em certas premissas que envolvem estas pessoas, o evento e o local). A intervenção será no prédio do Galpão, *lugar* compartilhado por uma pequena *comunidade*, que estabeleceu ao longo dos últimos anos vínculos com este *lugar*.

Uma operação precisa será executada, dias antes, com o objetivo de alterar a receptividade perceptiva do local e sua arquitetura. Parte da idéia de, *conceitualmente*,

girar o galpão em 180 graus, tornando a sala dos fundos (sala nº 3) na sala de “frente” por onde ocorrerá a entrada e saída do edifício. A experiência dos espaços internos do galpão será invertida.

Uma segunda entrada será aberta na parede esquerda do prédio, na altura da sala nº 3 e a entrada principal (única entrada *original*) será vedada. Todos os participantes do evento terão que contornar o prédio por uma pequena área sem construção (um espaço ocioso à esquerda do galpão) para se dirigirem ao local da defesa (ver desenho).



19: Esquema da intervenção no Galpão do PPGAV-EBA, 2006.

A intervenção no prédio do Galpão parte de alguns pressupostos. Como a familiaridade com o local, compartilhada por parte significativa das pessoas presentes ao evento. O breve impacto causado pela *inversão* conceitual da ordem das salas em confrontação com a *memória do lugar* compartilhada por estas pessoas e eventualmente, a sensação de desorientação provocada pelo reorganização dos espaços. Mais do que uma intervenção física no local é uma intervenção na percepção e memória compartilhadas sobre o local. O trabalho se dirige a um pequeno grupo que reconhece o galpão como lugar (embora parte do significado da intervenção ainda é lido como uma intervenção do espaço arquitetônica, que pode ser, em parte, descontextualizada). Não se trata de pensar o *outro* ou de tentar antecipar reações, mas reconhecer alguns laços (afetivos e) efetivos que um *lugar* impõe àqueles que ali convivem (ou conviveram). As defesas são uma situação de reencontro, ex-alunos, amigos e colegas, em geral, se reencontram muitas vezes por ocasião de uma defesa. Muitos refazem o (tortuoso) trajeto que leva até o Galpão após muitos anos. Uma defesa, portanto, opera já neste terreno afetivo muito antes do seu início (uma operação que se inicia nos convites feito aos membros da banca e às pessoas convidadas). A defesa já é em si, o engajamento do *lugar*. E a intervenção portanto é um duplo engajamento.

A defesa também, neste sentido, se aproxima do conceito de festa, reunião. Poderíamos falar em *rito de passagem*, mas me interessa mais esse caráter de reunião de pessoas que compartilham laços comuns e se encontram para celebrar um evento. Voltando ao *rito de passagem*, podemos pensar em um nível simbólico para a intervenção a partir de um comentário de Michel Maffesoli:

“A porta merece ser meditada pelo fato de mostrar esta dupla necessidade: religar-se e desligar-se. Trata-se no caso de uma estrutura antropológica que não deixa de ser esclarecedora quando se observa o

*fato de que numerosos fenômenos sociais contemporâneos sem isso são totalmente incompreensíveis. A separação e a ligação constituem um mesmo ato estruturante, fazendo com que, simultaneamente, aspire-se à estabilidade das coisas, à permanência das relações, à continuidade das instituições, e que ao mesmo tempo se deseje o movimento, se busque a novidade do sentido, se solape o que parece muito estabelecido”.*¹⁶²

Poderíamos refletir sobre uma ‘subversão’ na dinâmica do *rito* (engajar os participantes como interagentes de uma situação e não mero espectadores em um evento público), o qual a defesa sintetiza, mas não pretendo por hora refletir sobre como *trabalhará* a intervenção (embora o engajamento é real). Este comentário me lembrou de um *exercício* experimental (ontológico e arquitetônico) de Marcel Duchamp a respeito desta *estrutura antropológica*. Uma porta ‘desenhada’ por ele, servia simultaneamente a dois cômodos, em um sentido que a impossibilitava de exercer plenamente sua função, pois ao fechar um cômodo o outro sempre ficava aberto (e vice-versa), de modo que a porta tinha seu papel ontológico problematizado, um exercício funcional em um sentido que permeia toda a produção de Duchamp.

Um outro trabalho mais próximo de nós (no tempo e no espaço) também pode ser lembrado. A intervenção de Rubens Mano na Bienal de São Paulo de 2002. Na época, o ingresso à exposição ainda era cobrado, o artista executou uma *segunda* entrada, clandestina, por onde era possível penetrar no evento sem o devido ingresso. Uma intervenção arquitetônica e também política, por *democratizar* a entrada no evento, condicionado pelo valor econômico do ingresso. Coincidência ou não, o fato é que na edição seguinte do evento (em 2004) não houve mais cobrança de ingressos e a entrada foi gratuita.

¹⁶² MAFFESOLI, M. *op. cit.*, p. 78;

Não podemos deixar de citar Gordon Matta-Clark e suas intervenções arquitetônicas, suas “anarquiteturas” (anarquia + arquitetura) como o próprio artista denominava. Sua “destruição” agressiva era designada para criar uma nova biografia para prédios abandonados, “*para converter um lugar em um estado de consciência*”. Nessas “*anarquiteturas*” Matta-Clark realizava *cortes* em prédios e casas abandonadas (muitas vezes clandestinamente, sem qualquer permissão). Estas secções redesenhavam a estrutura interna das construções. Cômodos eram reorganizados, novos sentidos de circulação eram revelados. Vários andares se conectavam através de buracos, etc. Em um de seus mais ambiciosos projetos: *Splitting: Four Corners*, 1974, uma casa de dois andares no subúrbio de Nova Jersey, foi completamente seccionada em duas partes, por um único corte vertical, do teto ao chão. Nas palavras do artista: “*Eu procurava alterar todo o espaço em sua essência (...) Isto significava a reorganização total do sistema (semiótico) do prédio, não em qualquer forma idealizada, mas usando os ingredientes atuais do lugar*”. Ainda nas palavras do artista, suas intervenções agem em um nível político: “*Ao desfazer uma construção, existem muitos aspectos de condições sociais contra os quais estou agindo*”. Suas ações se concentraram nos guetos e subúrbios de Nova York e Nova Jersey.¹⁶³



20 e 21: Gordon Matta-Clark, *Splitting: Four Corners*, Nova Jersey, 1974.



¹⁶³ Ver: FINEBERG, J. *Art Since 1940 – Strategies of being*. London: Laurence King Publishing, 1995, p. 382-384, de onde todas as informações citadas foram colhidas;

Referências Bibliográficas.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;

AUGÉ, M, **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Ed. Papyrus, 2004;

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993 (9ª edição);

BENJAMIN. W. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (7ª edição);

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (3ª edição);

BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001;

BOURDIEU, P. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997;

BRITO, R, **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do movimento construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify;

DANTO, A. C. **O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia**. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília / Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002;

DELEUZE, G. e GUATARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Quinto volume. Rio de Janeiro: Editora 34; 1997 (1ª reimpressão 2002);

FINEBERG, J. **Art Since 1940 – Strategies of being**. London: Laurence King Publishing, 1995;

FOSTER, H. **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996;

FRASCINA, F. **Modernidade e modernismo. Pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998;

HENDRICKS, J. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília / Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002;

HERKENHORFF, P (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999¹⁶⁴;

MAFFESOLI, M. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001;

MORIN, E. **A Cabeça Bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo – Neurose**; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 3ª edição, 1999;

_____. **Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo – Necrose**; Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 3ª edição, 1999;

NIETZSCHE, F. **Sobre “O nascimento da Tragédia”** (1888), *In: Nietzsche – Vida e Obra*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, Coleção Pensadores, 2005;

OSBORNE, P. **Conceitual Art**. Londres: Phaidon Press, 2002;

¹⁶⁴ Data da publicação original inglesa pela Phaidon Press, a edição brasileira não informa data de publicação;

TRÍAS, E. ***El artista y la ciudad***. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976;

VENTURI, R.; SCOTT, B. D. ***Aprendendo com Las Vegas***. São Paulo: Cosac Y Naify, 2003;

Artigos:

ALYS, F. ***Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountain***. In: *Art Fórum*, número 10, verão de 2002, p. 147;

BOURRIAUD, N. ***O que é um artista (hoje)?***. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano X, número 10, p. 76 – 79, 2003;

BUCHLOH, B. H. D. ***Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea***. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VII, número 7, p. 178 – 197, 2000;

BUENO, G. ***Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg: a teoria para a arte moderna como projeto***. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VIII, número 8, p. 16 – 27, 2001;

DANTO, A. C. ***Arte sem paradigma***. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VII, número 7, p. 198 – 204, 2000;

DE DUVE, T. ***Quando a forma se transformou em atitude – e além***. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano X, Número 10, p. 92 – 105, 2003;

DEBORD, G. ***Detournement as Negation and Prelude (1959)***. In: *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press, 2002, p. 241;

DOS ANJOS, M. ***A Indústria e a poesia***. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XI, Número 11, p. 72 - 79, 2004;

DUARTE, L. ***Um copo de mar para navegar.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XI, Número 11, p. 90 - 97, 2004;

FERREIRA, G. ***Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos.*** In: *& Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VIII, número 8, p. 84 – 93, 2001;

FOSTER, H. ***O artista como etnógrafo.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XII, número 12, p. 136 - 151, 2005;

GELL, A. ***A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VIII, número 8, p. 174 – 191, 2001;

MACHADO, M. ***Depois de História do Futuro (arte) e sua exterioridade.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XI, número 11, p. 50 - 57, 2004;

MAURÍCIO, R. ***O pêndulo do sentido: distâncias indiciais e oscilações alegóricas.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VIII, número 8, p. 38 – 49, 2001;

OWENS, C. ***O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo.*** In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XI, número 11, p. 112 - 125, 2004;

RAMIREZ, M. C. ***Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VIII, número 8, p. 154 - 163, 2001;

VOGLER, A. ***Atrocidades maravilhosas: ação independente de arte no contexto público.*** In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano VIII, número 8, p. 112 – 118, 2001;

Periódicos:

FERREIRA, G.; VENANCIO FILHO, P (org.). **Arte & Ensaios**. Números 7 - 10, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2000 - 2005.

VÁRIOS. **Art Fórum**. Número 10, Verão de 2002;

Lista das Ilustrações.

- 1: Lygia Clark, *Máscaras Sensoriais*, 1967, p. 20;
- 2: Joseph Beuys, *Terremoto in Palazzo*, 1983, p.23;
- 3: Dick Higgins, *Diagrama Fluxus*, 1978, p. 24;
- 4: Claes Oldenburg, *Soft Dormeyer Mixer – “Ghost” Version*, 1965, p. 25;
- 5: Cindy Sherman, *Untitled*, 1989, p. 31;
- 6: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, 1970, p. 32;
- 7: Joseph Beuys, *Is it about a bicycle?*, 1984, p.41;
- 8: Hélio Oiticica, P15 Parangolé Capa 11 “incorporo a revolta”, 1967, p.48;
- 9: Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido*, Documenta 11, Kassel, Alemanha, 2002, p. 60;
- 10: Antonio Manuel, *Super jornais - clandestinos*, 1973, p. 63;
- 11: Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido*, Documenta 11, Kassel Alemanha, 2002, p. 68;
- 12: Hélio Oiticica, *Maquete do Projeto Cães de Caça*, 1961, p.69;
- 13: Artur Barrio, *Situação T/T 1 (2ª parte)*, Belo Horizonte, 20 de abril de 1970, p. 69;
- 14: Lygia Clark, *Estruturação do Self*, 1980, p. 70;
- 15: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, 1970, p. 76;
- 16: Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag, Project for Berlin (detalhe)*, 1979, p. 78;
- 17 e 18: Alexandre Sá e Nicholas Martins. *Lembrança de uma estética ultrapassada. Detalhes do diálogo e dos cartões no cofre*, p. 85;
- 19: Nicholas Martins. *Esquema da intervenção no Galpão do PPGAV-EBA*, 2006, p. 86;
- 20 e 21: Gordon Matta-Clark, *Splitting: Four Corners*, Nova Jersey, 1974.

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](#)