

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

VALÉRIA DE CAMARGO DUARTE

Fred Forest: Reflexões sobre uma trajetória

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

FRED FOREST: REFLEXÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA

Valéria de Camargo Duarte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte. Área de Concentração: Estética e História da Arte. Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte
Orientadora: Profa. Dra. Kátia Canton

**SÃO PAULO
2008**

Dedico este trabalho aos meus pais por tudo que representam em minha vida.

Agradeço aos professores Priscila Arantes, Victor Aquino e Elza Ajzenberg, e especialmente minha orientadora Kátia Canton; bem como aos funcionários no MAC- USP Neusa, Alecsandra, Andréia e Paulo.

Resumo:

A presente pesquisa versa sobre a produção do artista Fred Forest à luz da arte contemporânea.

A vasta e instigante prática artística de Forest é foco desta dissertação que enfatiza como sua produção dialoga com as questões postas pela arte contemporânea. Neste percurso foram analisadas as estratégias usadas por ele em suas ações, e os diálogos que estabelece com outros artistas que também usaram táticas inovadoras.

Fundamentalmente, foi realizada uma análise de algumas questões da arte contemporânea a partir da obra de Forest, embasada em teóricos como Mário Costa, Marshall McLuhan e Michel Foucault, além dos textos produzidos pelo próprio artista que, como *Docteur d'état* da Universidade de Sorbonne, tem uma larga produção também na área acadêmica.

A partir desta dissertação sobre o trabalho de Forest levantou-se questionamentos sobre diversos pontos da sua obra, tais como: uso de novas mídias, arte e comunicação, criação de circuitos paralelos e a relação entre arte e vida.

Palavras-chave: Arte e comunicação, arte e mídia, arte telemática, net arte, estética da comunicação.

Abstract:

This present research is about the work of the artist Fred Forest and its relation to the contemporary art.

The vast and intriguing production of Forest, is the subject of this essay that emphasizes how this work relates with the questions posed by contemporary art. In this trajectory, I analyzed the strategies used by the artist in his actions and the dialogues that he establishes with other artist that also used revolutionary tactics. Fundamentally, it was done an analysis of some of the questions emerged in contemporary art based on the work of Forest. The dissertation was found on theories of many scholars like: Mário Costa, Marshall McLuhan and Michel Foucault. The texts produced by the artist were also a reference. Forest is Docteur d'état of Sorbonne University, and he has a large production in the academic field.

In this essay about the Forest's work, several questions were made about some aspect of his production, such as the use of new media, art and communication, creation of parallels circuits and the relation between art and life.

Key-words: Art and communication, art and mídia, telematic art, net art, communications aesthetic.

Sumário

1. Introdução	
1.1. Objeto da pesquisa	
1.2. Justificativa	
1.3. Objetivos	
1.4. Metodologia	
2. Apresentando Fred Forest	
2.1. Arte sociológica e estética da comunicação	
3. Questões de arte contemporânea.....	
3.1. Comunicação e circulação da arte: novas alternativas.....	
3.1.1. O preço da comunicação	
3.1.2. Espaço em branco	
3.2. Aproximação arte e vida: crítica à sociedade	
3.2.1. J'expose MM Soleil em chair et en os	
3.2.2. A procura de Julia Cameron	
3.2.3. Pequeno museu do consumo	
3.2.4. M2 artístico	
3.2.5. Le mirador de la paix	
3.3. Circuitos paralelos: saída da galeria e dos museus e ida para a rua.....	
3.3.1. O branco invade a cidade	
3.3.2. Caminhada sociológica pelo Brooklin	
3.3.3. A foto de telespectador	
3.4. Efemeridade e imaterialidade	
3.4.1. Bienal do ano 2000	
3.4.2. Parcelle- réseau	
3.5. Interatividade e autoria múltipla	
3.5.1. Digital street corner	
3.5.2. Image-memoire	
3.5.3. Bienal do ano 3000	
4. Conclusão	
5. Referências	
6. Anexos	
I. Como viver juntos em numa realidade real (...)	
II. Resposta à Lisette	
III. Biografia resuma de Fred Forest	
IV. Manifestos de Arte Sociológica	

1. Introdução

Vivemos hoje na era da comunicação; a abrangência do rádio, do jornal, do correio, da internet, do telefone fixo, do telefone celular e da televisão é espantosa, (segundo estatísticas, atualmente, quase 90% dos domicílios brasileiros possui TV¹). Este fenômeno vem crescendo e impulsionou mudanças significativas na sociedade e nas artes. Além disso, a arte viu-se diante de uma nova revolução causada pela informática. A produção de net arte, arte eletrônica, arte numérica, ciberarte, multiplicou-se exponencialmente, e tem um lugar fundamental no panorama artístico atual.

Muitas inovações ocorreram a partir dos anos 60 e principalmente nos anos 70, quando alguns artistas passaram utilizar recursos tecnológicos nos seus trabalhos como, por exemplo, Nam June Paik que iniciou sua pesquisa em vídeo em 1965.

1.1. Objeto da pesquisa

Neste cenário, em que arte e comunicação esboçavam um diálogo, é que despontou o trabalho de Fred Forest, artista francês, cuja produção será o tema desta pesquisa.

Forest iniciou sua trajetória artística na década de 70 já buscando os novos modos de criação e comunicação que a mídia e as novas tecnologias ofereciam. Inovou concebendo diversas experiências que envolviam vídeo, jornal, rádio, televisão, computador, telefone e internet. Deixou os espaços institucionais, mostrando que a arte não está restrita a museus e galerias.

Esta pesquisa irá tratar desta vasta e instigante prática artística, enfatizando como a produção de Forest dialoga com as questões postas pela arte contemporânea.

Antes de prosseguir cabe aqui um breve esclarecimento: para efeito deste estudo, pretendemos focar a arte contemporânea como a produção pós II Guerra Mundial, caracterizada pela experimentação, busca de novas linguagens, materiais e tecnologias, realizada por artistas que passaram a rever o conceito tradicional de

¹ http://www.portalbrasil.eti.br/brasil_economia.htm. Dados do Instituto Marplan Brasil do primeiro trimestre de 2000 mostram que 98% da população acima de 10 anos assiste à TV pelo menos uma vez por semana. Segundo projeção do Grupo de Mídia para 2000, mais de 39 milhões de lares, o equivalente a 87,4% dos domicílios do Brasil, possui um ou mais televisores.

arte usando a mídia, indo para a rua e, muitas vezes, combinando várias técnicas para criar trabalhos híbridos. Vale dizer que com a globalização a produção atual está cada vez mais integrada, apesar dos artistas desenvolverem sua poética individual.

Neste percurso irei verificar também quais as estratégias usadas por ele em suas ações, e quais os diálogos que estabelece com outros artistas que também usaram táticas inovadoras, tanto na década de 70, como Cildo Meireles e Antonio Manuel, quanto recentemente, como o Superflex.

Uma das estratégias de Forest é fazer uso de meios não convencionais para divulgar seu trabalho, como por exemplo, o jornal. No Brasil o artista valeu-se de um periódico para realizar o projeto "Espaço em Branco" (1973) onde convida o espectador a estabelecer um diálogo enviando uma mensagem a ele através do espaço em branco de um jornal.

Na França, realizou o "M2 Artístico" no qual anunciou no importante jornal *Le Monde*, terrenos fictícios que estariam à venda. Em outra obra, "A Procura de Julia Cameron", cria uma personagem, evidenciando o poder da mídia e misturando realidade com ficção. Estes são alguns dos trabalhos que serão abordados na pesquisa, que verificará como os suportes utilizados pelo artista foram se diversificando para acompanhar as mudanças da mídia e suas conseqüentes transformações na forma como vivemos e obtemos informações.

1.2. Justificativa

A escolha se deu devido às características inovadoras de seu trabalho, e principalmente devido ao fato dele ter feito parte do grupo que colaborou para rupturas ocorridas na arte a partir da década de 70, e a partir daí ter continuado sua pesquisa artística, sempre buscando também desenvolver concomitantemente uma base teórica e acompanhar a evolução da tecnologia, vide sua incursão pela internet já nos anos 90.

A surpreendente capacidade do artista de se adaptar às novas mídias e a constante reformulação de suas ações com base em novos recursos instigam a saber mais sobre seu percurso. A produção de Forest lança mão dos diferentes meios de comunicação de forma peculiar; segundo ele: "A arte hoje precisa ser

reinventada, novas formas de arte precisam surgir ao invés de repetirmos modelos obsoletos do passado".²

Ressalto que, em nosso país, há poucas publicações sobre o trabalho de Fred Forest; assim, diante desta escassa produção intelectual, entendo ser fundamental uma pesquisa a respeito deste importante artista contemporâneo que consegue unir em suas ações questões sociais, políticas e econômicas.

Forest amplia a arte para as questões da vida, da rua, do cotidiano, e contesta o *status quo*; desta feita, sua obra merece estudo detalhado que trate especificamente de sua relação com as novas questões levantadas pela arte contemporânea.

1.3. Objetivos

O escopo primordial desta pesquisa é analisar o trabalho de Forest no âmbito da produção contemporânea, revelando seu caráter contestador, inovador, e por que não dizer provocador, e assim ampliar a discussão sobre o alcance de sua obra e seu potencial estético sem, contudo, pretender realizar um levantamento completo sobre o tema, inviável em uma dissertação de mestrado.

Além disso, a pesquisa irá apurar como Forest, com suas ações, desafia o sistema vigente criando espaços de liberdade, canais de comunicação que, sob a manta de "obra de arte", estabelecem uma relação entre pessoas até então impensada.

Entretanto, antes de adentrar no objeto de estudo propriamente dito, apresentarei brevemente o seu currículo e algumas das suas obras. Não poderia deixar de tratar também de sua atuação no Brasil, pois entendo que este panorama abrangente é fundamental para dar ao leitor uma visão mais ampla da prática artística de Forest

Como resultado, teremos um ensaio sobre o trabalho de Forest à luz da estética da comunicação, que esclarecerá e possivelmente levantará outros questionamentos sobre a produção artística contemporânea.

Fundamentalmente, analisarei algumas questões da arte contemporânea a partir da obra de Forest. Para isso, embasar-me-ei em teóricos como Mário Costa, Marshall McLuhan e Michel Foucault, além dos textos produzidos pelo próprio artista

² www.fredforest.org

que, como *Docteur d'état* da Universidade de Sorbonne, tem uma larga produção também na área acadêmica.

1.4. Metodologia

A metodologia adotada foi o levantamento e análise bibliográfica, bem como dos documentos da época em que as ações foram realizadas, para traçar uma perspectiva histórica, e ainda, buscas via internet. Neste caminho, traçarei uma perspectiva conceitual, selecionando textos em que críticos como Pierre Levy, Vilém Flusser, José Luis Lestocart, Harald Szeemann, Pierre Restany, tratam da obra do artista; depoimentos de personagens que participaram de suas ações; e diálogos estabelecidos entre Forest e alguns teóricos como Derrick de Kerckhove.

Esta análise teórica servirá de base para a construção de um quadro em que se vislumbra como o trabalho do artista vem se desenvolvendo e como vem se articulando com o nosso tempo, vivendo sempre sob a égide da contemporaneidade e se relacionando com artistas que, como ele, buscam ampliar as possibilidades da arte.

Para cada trabalho de Forest poderíamos apresentar uma série de questões a serem discutidas, pois diante de cada obra temos presentes várias possibilidades. Entretanto, buscando clareza e objetividade, enfocarei em cada obra somente uma questão para ser analisada, qual seja, aquela mais relevante no trabalho em foco.

Evidentemente, muitas das obras possuem diversos aspectos que poderiam ser abordados, são multifacetadas e complexas, fornecendo a possibilidade de múltiplos ângulos de análise, todavia, como disse anteriormente, uma apreciação completa não será possível em um trabalho desta natureza.

Pela mesma razão, separamos cada questão em um sub-item do capítulo 3: "Questões da arte contemporânea". São elas:

- 3.1. Comunicação e circulação da arte: novas alternativas
- 3.2. Aproximação arte e vida: crítica à sociedade
- 3.3. Circuitos paralelos: saída da galeria e dos museus e ida para a rua
- 3.4. Efemeridade e imaterialidade
- 3.5. Interatividade e autoria múltipla

2. Apresentando Fred Forest



Foto 1 – Forest no MAC USP

Fred Forest (**foto 1**) é um artista francês de origem argelina, nascido em 1933. Emmanuel Hoog, diretor geral do INA – Institut National de L'audiovisuel, assim o define³: "criador atípico, situado na fronteira da vídeo-arte e do engajamento militante, da criação estética e da experimentação social. Expressão do movimento de Arte Sociológica e da Estética da comunicação, a obra de Fred Forest é única, é singular, é inclassificável".

Seu percurso tem início em 1968 – período em que a vídeo-arte acabara de surgir – quando faz um vídeo em preto e branco e realiza uma exposição na Galeria Saint Croix em que explora a interatividade. Podemos especular dizendo que, talvez, este seu fascínio pela comunicação tenha surgido muito antes disso, quando, ainda na Argélia, trabalhou como controlador de comunicação do correio; sobre isso, Derrick De Kerckhove diz: "Ancien employé des Postes em Algerie, il retient de ce metier une connaissance empirique et intuitive des réseaux" (De Kerckhove Apud Forest, 1995, p.15)

³ Forest, Fred. De L'art vídeo a net art. p.7

Forest utilizou-se praticamente de todas as mídias de comunicação em seus trabalhos: telefone, televisão, jornal, rádio e internet; nesta pesquisa veremos alguns destes trabalhos.

Em suas vindas ao Brasil, o artista realizou obras importantes. Forest esteve em nosso país pela primeira vez em 1973 como artista convidado a participar da XII Bienal de São Paulo. Durante sua estadia realizou alguns trabalhos apresentados na Bienal: “O Preço da Comunicação e Espaço em Branco”, além de outros que extrapolaram as dependências físicas do edifício como “O Pequeno Museu do Consumo” (ou “Autopsia da Rua Augusta”), “Caminhada Sociológica pelo Brooklin” e “O Branco Invade a Cidade”.

Em 1975, durante a realização da XIII Bienal de São Paulo, para a qual não foi convidado, ele volta ao Brasil e organiza sua própria bienal, a “Bienal do ano 2000”. E quando este ciclo já parecia completo, Forest surpreende, realizando mais de trinta anos depois, em 2006, a “Bienal do ano 3000”, já sob o suporte da web.

Algumas das mais significativas exposições do contexto artístico mundial contaram com a sua participação, como a Bienal de Veneza em 1976 e a “Documenta de Kassel” em 1977.

Concomitante ao seu trabalho como artista, Forest realiza também estudos voltados a uma reflexão teórica, demonstrando uma preocupação inequívoca de formar um pensamento mais profundo acerca da própria obra e da produção artística que já apontava para novos rumos. Em 1972 cria a Associação Pesquisa e Comunicação cujas reuniões contavam com a presença de Jean Duvignaud, Villem Flusser, Abraham Moles, Edgar Morin, entre outros.

Juntamente com Hervé Fischer e Jean Paul Thenot funda o Coletivo de Arte Sociológica, publicando o primeiro manifesto em 10 de outubro de 1974, no jornal *Le Monde*. Entre 1974 e 1980 o grupo publicou outros quatro manifestos. O Manifesto II, publicado no catálogo do Museu Galliera em maio de 1975; o Manifesto III, publicado no catálogo internacional da 37ª Bienal de Veneza em junho de 1976; o Manifesto IV, publicado em fevereiro 1977; e por fim o Manifesto V, publicado no jornal *Le Monde* em 7 de fevereiro de 1980.

Criou a Escola Sociológica Interrogativa em 1976, com seus colegas do grupo de Arte Sociológica, que funcionou por dois anos e tinha como objetivo servir como local para uma cultura alternativa.

Graduou-se com Ph.D em Literatura pela Universidade de Sorbonne em 1985 com uma pesquisa sobre Estética e Comunicação e atuou como professor de Ciência da Comunicação e Informação da Universidade de Nice, na França.

Foi o primeiro artista a vender uma criação na internet (1996), a "Parcelle-Réseau" ou "Parcel Web". Realiza diversos trabalhos relacionados à rede mundial de computadores e publica em 1998 o livro "Por uma Arte Atual, a Arte no Tempo da Internet".

De personalidade inquieta, Forest sempre possui inúmeros projetos em mente, como pude constatar por ocasião da sua passagem pelo Brasil, para a abertura da exposição "Circuitos Paralelos: Retrospectiva Fred Forest", realizada no Paço das Artes em 2006, com curadoria de Priscila Arantes. **(foto 2)**



Foto 2 – Priscila Arantes na Retrospectiva de Forest no Paço das Artes

Para Daniela Bousso, diretora da instituição, "Fred Forest é um dos artistas mais importantes para o desfecho de uma virada fundamental nas artes visuais que ocorreu a partir dos anos 70". (Bousso, 2006, p.7)

Em uma pesquisa desta natureza, não seria possível tratar de toda sua extensa produção, assim optei por expor alguns trabalhos representativos de sua

trajetória, e a partir deles focar algumas questões de arte contemporânea que podem ser discutidas à luz de sua obra.

Interatividade, efemeridade, crítica à sociedade, formas de circulação da arte, aproximação arte-vida, circulação da obra, comunicação, autoria e imaterialidade, são os principais eixos elencados nesta pesquisa. Claro que muitos dos trabalhos remetem simultaneamente a várias destas questões, fato este que descortina a riqueza e complexidade da obra do artista. Este desmembramento foi feito somente com o intuito de melhor evidenciar as principais características da obra alvo da nossa reflexão. A ausência de uma análise de todos os aspectos possíveis de serem abordados deve-se evidentemente à natureza desta dissertação.

Antes de seguir para os pontos supra mencionados, traçarei breves considerações acerca da arte sociológica e da estética da comunicação, fundamentais para a compreensão do pensamento de Forest.

2.1. Arte sociológica e estética da comunicação

Os autores do primeiro manifesto da Arte Sociológica em 1974, Forest, Hervé Fischer e Jean Paul Thenot, afirmam neste documento, que o Coletivo de Arte Sociológica notou a aparição de uma nova sensibilidade para o social, ligada ao processo de massificação e que, através de sua prática artística, visam colocar a arte em questão, colocar em evidência fatos sociológicos e visualizar a elaboração de uma teoria sociológica da arte.

O Coletivo fundamentalmente utiliza-se da teoria e dos métodos dos estudos sociais e quer, pela prática, criar um campo de investigação e experiência para a teoria sociológica. Ao mesmo tempo em que coloca a arte em relação ao contexto sociológico, o grupo atrai a atenção para os canais de comunicação e difusão, novo tema na história da arte, que implica também numa nova prática.

Pode-se afirmar então que, para a arte sociológica, uma das tarefas da arte é modificar nossa própria maneira de estar no mundo; ela busca fazer isso nos tirando do nosso próprio torpor.

Já a estética da comunicação se estabelece a partir do século XX com artistas como László Moholy-Nagy e Marinetti que passam a valer-se dos meios de comunicação de forma expressiva. Em 1933, Pino Masnata e Marinetti publicam na *Gazzeta Del Popolo* o “Manifesto Radiofônico”, defendendo o uso do rádio para expandir os recursos sonoros e expressivos dos programas de rádio, incorporando

ruídos, verbos no infinitivo e barulhos de máquinas (Arantes, 2005). Ambos demonstram ter consciência das possibilidades deste novo meio que possibilitaria a destruição da noção espaço-tempo fornecendo uma percepção descentralizada; eles afirmam que o rádio é “uma arte sem tempo, nem espaço, sem ontem, sem amanhã. A possibilidade de captar estações transmissoras colocadas em diferentes fusos horários e a falta de luz destroem as horas, o dia e a noite. A captação e a amplificação com as válvulas termo-jônicas da luz e das vozes do passado destruirão o tempo”⁴.

Sobre este tema Christine Mello comenta que em um de seus trabalhos, Moholy-Nagy telefonou para um interlocutor e, usando este meio, dava instruções de como a tela deveria ser pintada. O que estava em jogo era a discussão da quebra da dimensão pictórica, evidenciando o fluxo de informação que é transmitida pelo telefone. Ao fazer isso ele aponta uma crise dos meios tradicionais de representação. (Mello, 2003, p.115)

O conceito de Estética da Comunicação está presente de forma contundente no trabalho de Forest que, juntamente com Mario Costa, estabeleceu seus preceitos básicos. Ao fundar o movimento, Costa o apresenta não como uma poética, mas como “uma reflexão filosófica sobre a nova condição antropológica e, conseqüentemente, sobre as novas formas de vivências estéticas instauradas pelas tecnologias comunicacionais, bem como sobre o destino reservado, nessa nova situação, às categorias estéticas tradicionais (forma, beleza, sublime, obra, gênio...)”.⁵

Segundo a tese de Costa, “a história da arte é substancialmente a história dos meios e das linguagens, e que os dispositivos tecnológicos produzem novos tipos de imagens, sons e formas que modificam a maneira de nos relacionarmos com as obras. As novas tecnologias determinariam uma reavaliação dos conceitos estéticos fundados na idéia do belo e revalidariam a idéia da estética do sublime: uma estética que romperia com as dicotomias entre sujeito/objeto, presente/ausente, distante/perto, pois possibilitaria, pelos meios telecomunicacionais, a ruptura com as tradicionais dimensões espaço-temporais”. (Costa Apud Arantes, 2005, p.58 e 59)

Costa sublinha ainda que a função do artista não é mais aquela de exprimir-se ou de dar forma ao mundo dos significados humanos, mas aquela de

⁴ Fabris, Anna Teresa. In: Costa, Mário. O Sublime Tecnológico. p.8

⁵ Id. p.7

criar alguns dispositivos comunicacionais nos quais aquela dimensão do ultrahumano, que já é a nossa, torne-se consciente de si e se desvele sensivelmente. (Costa, Apud Arantes, 2005, p.33).

Em suas considerações sobre a obra do artista, De Kerckhove⁶ ressalta que o que entendemos por estética da comunicação é a expressão artística de um projeto que explora os limites e as formas dos meios de comunicação e suas implicações psicológicas e sociais. Ela não seria somente uma teoria, mas principalmente uma prática, que não produz objetos, mas agencia relações.

Para De Kerckhove, o que é revelador é que a maioria dos artistas da comunicação não tem nada a comunicar. Para eles é suficiente a pesquisa das diversas interações, pois o próprio usuário é que se encarrega de prover o conteúdo da comunicação. De Kerckhove afirma que há dois princípios básicos para compreendermos esta nova estética; o primeiro é que o conteúdo real destas obras e performances é a utilização da rede, e o segundo, que a galeria ou museu ideal para estas atividades artísticas é o espaço das ondas e das comunicações.

Acredita ele que esta forma de arte nos convida a perceber o mundo na nossa esfera psicológica, oferecendo fragmentos a cada um de nós diante das circunstâncias particulares. Convida-nos a modificar a nossa percepção, cognitiva e sensorial, de nossa própria imagem; e nossa consciência, alargando-a para uma dimensão que as novas mídias nos dão acesso. A estética da comunicação, como diz François Rabate, faz uma crítica da comunicação. (Rabate, Apud Forest, 1995, p.22)

No prefácio do livro de Costa, “O Sublime Tecnológico”, Anna Teresa Fabris salienta que, longe de produzir objetos ou formas, a estética da comunicação tem um campo privilegiado na experiência de um espaço-tempo dilatado pela presença das neotecnologias, que transformam o acontecimento num presente indefinido e redefinem a própria concepção de realidade.

Ela esclarece ainda que não é difícil perceber por estas características os elos que unem as concepções da estética da comunicação com algumas experiências das vanguardas históricas e da neovanguarda. Ressalta que o próprio Costa realizou um mapeamento neste sentido, apontando semelhanças com o futurismo, dadaísmo e Fluxus através da exploração do acontecimento; com a arte conceitual; com o fenômeno da desmaterialização da obra; com a energia pura de

⁶ Forest, De L'art vidéo au netart, p.15 -17

Klein e o espacialismo de Fontana; com a poética da obra aberta pela interatividade a ela inerente; e com a superação do circuito artístico tradicional proposto por manifestações como *happenings*, *environments*, etc. (Fabris, Apud Costa, 1995, p.7)

Em suma, pode-se dizer que para a estética da comunicação, a criação estética, com as novas tecnologias, passa ao largo da subjetividade, está além da obra como expressão do sujeito. A obra seria um produto impessoal, equiparando-se, por exemplo, a uma equação matemática que pertence ao ser criador por ter sido criada por ele, mas que nada tem de subjetivo.

Para Forest a questão da comunicação é primordial na sua obra. Em entrevista ao jornal Estado de S.Paulo, publicada no artigo “Autópsia de uma ação”, em 30 de dezembro de 1973, ele explica esta sua opção:

“A arte não é um produto isolado da época em que se elabora e desenvolve. Ela está diretamente ligada a essa época. Nossa sociedade inteira está animada por um profundo desejo de comunicação. Entretanto, achamo-nos em uma situação paradoxal. No momento em que os meios tecnológicos de comunicação mais se desenvolvem, mais o indivíduo se vê isolado. Numa civilização da multidão ele vive a sensação penosa de estar cada vez mais isolado, separado do resto dos seus contemporâneos”.

3. Questões de Arte Contemporânea

3.1. Comunicação e circulação da arte: novas alternativas

Vivemos na “Era da Comunicação” em que tudo acontece muito rapidamente. Todos os dias surgem novos apetrechos eletrônicos, desde celulares até ipods, smart phones, blackberrys, iphones, GPS, games, câmeras de alta resolução, enfim, a lista é infindável e sempre surgem novas versões que tornam aquele aparelho de última geração, comprado na semana passada, obsoleto.

Fica claro, portanto, que na esfera da comunicação as mudanças em um curto período de tempo foram imensas. É difícil imaginar um mundo em que as pessoas trocavam cartas que podiam levar meses para chegar ao destino. Com o rádio, a TV e o telefone, a comunicação sofreu uma completa revolução. Sons e imagens poderiam ser transmitidos a grandes distâncias, em tempo real (já que no seu início a TV era ao vivo). Notícias que antes levavam dias para chegar de um lugar ao outro, passaram a ser transmitidas no mesmo instante.

As guerras mundiais também contribuíram para o desenvolvimento da tecnologia da informação, já que foram o estopim para as primeiras mensagens de um computador para outro, que culminaram na *world wide web*, rede mundial de computadores.

Recentemente, a internet e o celular se popularizaram e mudaram de forma radical o modo das pessoas se relacionarem. Informações são transmitidas facilmente com estas novas tecnologias. Mensagens viajam para o mundo inteiro com um clique. Podemos ver e falar com pessoas que estão do outro lado do mundo. Hoje, isto pode parecer normal, já nos acostumamos com todas estas facilidades e parece que elas sempre estiveram disponíveis a todos. O problema desta grande oferta de tecnologias de comunicação é que muitas pessoas vão além da medida e tornam-se viciadas nestes aparelhos.

Os artistas, sempre atentos a mudanças da sociedade, não deixaram de ser influenciados por todas estas transformações e de captar este momento de transformação. Pode-se dizer que os meios de comunicação vêm atraindo os artistas já há algum tempo; na obra de Forest, em particular, eles exercem um papel primordial.

Apesar de todas as possibilidades de comunicação e do desenvolvimento das tecnologias, infelizmente, devido a questões políticas, nem sempre há liberdade para que esta comunicação ocorra. Nestes períodos de repressão, artistas buscam meios de difundir suas idéias e de driblar os mecanismos censores. Sua produção artística é o modo como superam estas barreiras.

Um dos artistas que se destaca neste contexto é Waldemar Cordeiro, que usou seu trabalho como instrumento político. Sua obra dialoga com a de Forest em alguns aspectos fundamentais, como em seu pioneirismo, experimentalismo e pesquisa sobre o uso da tecnologia na arte. Cordeiro via no computador um meio de transformação social. Anna Teresa Fabris, em texto sobre o artista, afirma:

“Atribuindo à arte a função de ‘comunicação da comunicação’, Cordeiro vê no computador um instrumento de transformação da sociedade, seja pela capacidade de traduzir a realidade em termos digitais, seja pela de propor alternativas de desenvolvimento graças aos processos de simulação. A seu ver, o artista moderno é o homem que tem condições de criar novas técnicas de comunicação. O caráter interdisciplinar da arte é, assim, muito atual, pois não depende mais apenas dos critérios geralmente conhecidos como privativos da arte acadêmica. Esta perdeu o sentido e a razão de ser,

pois não pode sobreviver numa sociedade em que tanto a emissão como a recepção de informações são instantâneas. O computador aparece então como o denominador comum das diversas tendências e cria as condições para um novo Humanismo!”. (FABRIS, 1996, p. 41)

Cordeiro fez parte do Grupo Ruptura com Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw; e liderou o movimento concreto em São Paulo. Em 1956, com o Grupo Ruptura, organizou a I Exposição Nacional de Arte Concreta e três anos mais tarde, em 1959, recebeu o Prêmio Leiner de Arte Contemporânea.⁷

Em 1971, em plena guerra do Vietnã, Cordeiro (juntamente com José Luiz Aguirre e Estevam Roberto Serafim, professores de tecnologia da Universidade de São Paulo) usa a imagem de uma menina vietnamita ferida pelo conflito, e transforma as retículas da foto em valores numéricos para depois atribuir a cada um desses valores numéricos uma letra equivalente (ou seja, digitalizou-a). Após fazer isso Cordeiro pôde imprimir esta imagem numa impressora de texto; era possível também distorcer a imagem, aplicando uma fórmula randômica.

Neste mesmo ano, ele organiza uma importante mostra e conferência sobre arte e tecnologia na FAAP em São Paulo, “Arteônica – O Uso Criativo dos Meios Eletrônicos em Arte”, que gerou um livro com o mesmo nome, onde conseguiu reunir os principais estudiosos do assunto.

Sua pesquisa pioneira rendeu o convite da Unicamp para dirigir o Centro de Processamento de Imagens do Instituto de Artes, fundado pelo professor Zeferino Vaz, instituição esta que teve participação vital na pesquisa de geração automática de imagens no Brasil.

Waldemar Cordeiro faleceu precocemente em 1973, ano em que Forest apresenta “O Preço da Comunicação” na XII Bienal São Paulo.

3.1.1. O Preço da Comunicação

A presença de Forest nesta XII Bienal deve-se à Vilém Flusser, que propôs uma seção de Arte e Comunicação para a exposição e convidou-o para participar, juntamente com Jean Oth, Gerald Minkof (vídeo-artistas suíços), conforme conta Gabriel Borba no ensaio “Presença de Flusser”.⁸

⁷ <http://www.cibercultura.org.br>

⁸ <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/flusser43.htm>

Aliás, Forest e Flusser trabalharam juntos diversas vezes. Em 1974, o vídeo "O Gesto nas Profissões, o Gesto e a Mímica nas Relações Sociais" foi feito com a colaboração de Flusser. Forest participou também de vários Simpósios sobre Flusser como a Conferência de 1992, no Instituto Goethe, em Praga, e em 1993 na Antuérpia.



Foto 3 – Militares na XII Bienal de São Paulo

Fred Forest apresentou algumas ações para a Bienal como "O Preço da Comunicação", que envolvia o uso do telefone. A idéia era colocar no espaço expositivo, alguns telefones em um pedestal branco voltados para o público. Esses aparelhos faziam ligações para todo o Brasil; quem ligasse teria dois minutos para passar seu recado, antes de ser cortado por um dispositivo eletrônico e sua voz seria amplificada por alto-falantes. O convite para participar deste trabalho era feito por jornais, rádios e emissoras de televisão.

"Implantation dans l'espace de la Biennale d'une douzaine de lignes téléphoniques. Les téléphones sont mis en scène sur des socles blancs... L'invitation à la participation par le réseau téléphonique est répétée tous les tours par les grands journaux quotidiens ainsi que par les radios et la télévision. Les personnes qui appellent disposent de deux minutes pleines pour passer leur message, diffusé par des aut-parleurs, avant d'être occupés par un dispositif technique. (Forest, 2004, p.94)

Com isso Forest criou um canal de comunicação naqueles difíceis anos de chumbo e encontrou na arte uma forma de evidenciar a falta de liberdade reinante naquele período. **(foto 3)**

3.1.2. Espaço em Branco

A proposta deste trabalho (1973) era que jornais de São Paulo e Rio de Janeiro cedessem espaços em branco onde qualquer pessoa poderia desenhar, escrever mensagens, enfim expressar o que bem entendesse, e em seguida enviar à Bienal onde ficariam expostas no espaço reservado ao artista. Os visitantes da exposição também recebiam um papel em branco para deixar sua contribuição ao artista.

Forest recebeu cerca de 500 desenhos de diversas partes do Brasil, desde São Paulo e Rio até cidades distantes como Manaus, Recife e Natal. O artista expôs todo material que recebeu, sem qualquer seleção prévia, no estande destinado a ele no Pavilhão da Bienal. Entretanto, ele não limitou-se ao espaço institucional; para ampliar a circulação, a comunicação do trabalho, o artista tirou fotocópias dos desenhos e as distribuiu para o público na Praça Ramos de Azevedo, aproveitando este contato para estabelecer um diálogo com as pessoas.

Forest entregou também folhas em branco estimulando os transeuntes a se manifestarem; ele perguntava se já tinham ouvido falar da Bienal, etc. Esta ação foi filmada, e o que surpreendeu o artista durante sua execução foi a capacidade dos brasileiros de aceitar coisas novas e se abrir para acontecimentos inesperados, porque, segundo ele, o público europeu se mostra bem mais fechado em experiências como esta.⁹

Forest desejava com isto estabelecer uma ligação entre o museu, a vida (representada pelo jornal) e a rua. Esta fusão entre a vida e a arte é uma constante no trabalho do artista e será tratada em capítulo próprio.

Ao conseguir que jornais cedessem espaços em branco para que os cidadãos brasileiros escrevessem o que quisessem, Forest consegue por meio da arte o exercício de uma liberdade vetada pela Ditadura.

Este trabalho é um bom exemplo de como o artista consegue com uma ação apenas levantar diversas questões, como a da circulação da arte, comunicação, relação arte-vida, crítica a sociedade e interatividade, mas estes

⁹ “Fred Forest, o que faz a arte dos outros”. Folha de SP, 8 de novembro de 1973

temas serão explorados também em outros trabalhos dos quais falaremos mais adiante. A respeito deste trabalho, Forest (1973) comenta:

“A intenção é de interromper visual e mental a trama compacta das colunas tipografadas para pôr em dúvida a objetividade da informação ou pelo menos para sublinhar sua relatividade. Instauração de uma área suspeita em um cotidiano de alienação. Ao permitir a intervenção direta do leitor, seu olhar e sua interpretação se tornam essenciais, constituindo a obra em si mesma”. (FOREST, Autópsia de uma ação, Estado de S.Paulo, 30 dez 1973)

Forest ganhou o Prêmio Comunicação da XII Bienal de São Paulo. Ele buscava (e conseguiu efetivamente) naquele contexto de ditadura militar estabelecer espaços de liberdade de expressão, para isso teve que contar com a cumplicidade dos jornalistas.

Cumpramos ressaltar que Forest prosseguiu suas pesquisas no assunto, pois em 1984 recebeu seu Ph.D em Literatura na Universidade de Sorbonne com um trabalho sobre Estética e Comunicação.

Em 1972, Forest já havia feito intervenção deste tipo no jornal *Le Monde*, chamada *Space-media (foto 4)*. Em 12 de janeiro publicou um espaço retangular branco com título "Título da Obra 15,0 cm² de Papel Jornal". As 800 respostas dos leitores do *Le Monde* foram expostas no Grand Palais, no Centro Albertus Magnus, no Instituto Ambiental, no Museu Cantonal de Belas Artes de Lausanne e na Fundação da Apple de Amsterdã.

Seguiu-se a ela outra intervenção, "Téle-midi": no dia 22 de janeiro, o canal 10 da televisão nacional interrompeu suas transmissões do jornal do meio-dia por 60 segundos, mostrando um aviso "Atenção, atenção. Seu aparelho não está quebrado. Aproveite esse espaço". Para o artista a experiência foi como 60 segundos de vazio.



Foto 4 – Space Media

Fazer circular a obra, ampliando assim sua influência na sociedade, é um desafio para muitos artistas que desejam fazer da arte uma expressão mais democrática e acessível ao público, tanto de sua comunidade, quanto os residentes em locais geograficamente muito distantes e inacessíveis. O correio, por exemplo, desde os anos 50 era utilizado como meio de intercâmbio entre os poetas. Em seguidas artistas de diferentes nacionalidades trocavam trabalho via postal, criando uma rede paralela ao mercado oficial.

A arte postal foi, sem dúvida, a precursora da internet, e tem como uma de suas principais características a circulação do trabalho artístico fora do circuito das galerias e museus, subvertendo as leis do mercado e criando um circuito artístico paralelo.¹⁰

¹⁰ Site Itaú Cultural

Na América Latina, especialmente na década de 60 e 70, a arte postal foi usada como uma estratégia de liberdade. Um exemplo é o trabalho de Jorge Caraballo, artista uruguaio que usou a frase "Are you a free man" como em um teste de acuidade visual (ARE YOU A free man?).

Neste sentido, a arte postal se aproxima do trabalho de Forest, que também busca nos meios de comunicação a criação de circuitos paralelos e alternativas para a circulação da sua obra.

Além de inserções em jornais, outras estratégias artísticas vêm sendo usadas pelos artistas contemporâneos. O trabalho de Cildo Meireles, por exemplo, tem alguns pontos de contato com o de Forest. Como o francês, Cildo preocupou-se em fazer uma crítica à sociedade e também buscou ir além dos limites do circuito artístico ao procurar novas formas de inserir seu trabalho. Com a promulgação do AI-5, pela Ditadura Militar em 1968, o foco de Cildo voltou-se para o circuito de distribuição de consumo. De uma maneira engenhosa, Cildo usou o próprio sistema de distribuição do produto, inevitavelmente presente na vida de todos nós, para inserir seu trabalho na casa das pessoas, sem que elas se dessem conta disso.

No "Projeto Coca-cola" Cildo escrevia nas garrafas do refrigerante frases provocativas como "Yankees go home" e depois as devolvia ao mercado para que fossem reaproveitadas.

Outro trabalho da série "Inserções em Circuitos Ideológicos" foi o Projeto Cédula que consistia em carimbar o papel moeda com mensagens políticas consideradas subversivas na época. Em 1975 Cildo estampou em notas de cruzeiros a frase "Quem matou Herzog" desafiando a censura vigente ao denunciar a morte do jornalista Wladimir Herzog ocorrida na prisão do Dops.

Em uma entrevista concedida a Fernando Oliva publicada na revista Bravo Online, Cildo afirma que acredita ser importante "fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superfície, de uma representação".

O jornal foi um dos meios utilizados por artistas em suas intervenções. Os classificados foram uma das formas que possibilitou aos artistas uma inserção nesta mídia, porque, ao utilizarem este espaço, inevitavelmente se aproximam do cotidiano daquele leitor desavisado que, sem saber, depara-se com uma proposta artística.

A exposição “Dez Dias de Arte Conceitual do Acervo do MAM” realizada de 28 de junho à 08 de julho de 2007, com curadoria de Felipe Chaimovich, apresentou exemplos de como os artistas usaram os periódicos para divulgarem seus trabalhos.

Os artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago são dois dos que mais souberam explorar este veículo de comunicação. Em 16 de julho de 1977, publicaram no Diário de Pernambuco o seguinte anúncio:

“Poesia Paga – Publique poemas, propostas, etc, nos classificados de um jornal e nos envie a página até dezembro de 1977. Equipe Bruscky & Santiago, CP 850 – Recife-PE”.

No mesmo recorte estão presentes algumas inserções de outros artistas. Outro trabalho, apresentado na mencionada exposição, foi o de Ana Luiza Dias Batista, que não obstante tenha usado uma revista para divulgar seu trabalho, seguiu a mesma lógica de usar anúncios (e a mídia impressa), como amplificadores da sua produção. Nos dias 06 e 19 de outubro de 2003 publicou na revista “Autos” desenhos com *insulfilm*. Seu trabalho poderia até passar despercebido por um leitor mais desatento, pois se tratava de uma imagem de automóvel, semelhante às muitas outras presentes na mesma revista, mas um segundo olhar poderia constatar a interferência realizada pela artista na imagem através do uso da película de *insulfilm*.

Antonio Manuel publicou a série “Clandestina” no periódico “O Jornal”, que consistia em projetos recusados pelo MAM do Rio de Janeiro em 1973. O tempo de duração da mostra – que eram as seis páginas daquele diário – seria de 24 horas de circulação do jornal nas bancas.¹¹

Já Cildo Meireles, por exemplo, faz dos espaços publicitários de jornais o meio de divulgação de seu trabalho. Nas “Inserções em Circuitos Ideológicos” oferecia serviços profissionais diversos sem oferecer o número de telefone, e também anunciava imóveis inexistentes.

Conforme salienta Cristina Freire:

“A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, isto é, encontrar outros espaços de exposição além de galerias e museus, ir

¹¹ Freire, Cristina. Arte Conceitual. p.58

ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado e, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer-se obra-objeto-mercadoria. No entanto, o que se nota é que essas formas de disseminação de informação buscaram, no contexto nacional, furar o bloqueio da censura.” (Freire, 2006, p.59)

Em seu livro "La Societé de Consommation" o filósofo e sociólogo francês Jean Baudriallard explicita que nossa sociedade é pautada pelo consumo. Segundo ele "os grandes armazéns constituem como que a paisagem primária e o lugar geométrico da abundância. No amontoamento, a evidência do excedente, a negação mágica e definitiva da natureza, a presunção materna e luxuosa da terra na promessa".(Baudriallard, 1995, p.16)

Consumimos roupas, automóveis, alimentos e tudo mais que a indústria habilmente nos oferece, e a arte não foge deste sistema baseado “na produção-distribuição-consumo que diz respeito não apenas aos bens materiais, mas também aos bens simbólicos” (Cauquelin, 2005, p.31). Também consumimos produtos artísticos: vamos ao cinema, ao teatro, lemos livros e compramos obras de arte.

Seguindo está lógica, devemos seguir este esquema tripartido. Forest, todavia, subverte-o, usando-o como difusor de um trabalho artístico e alcançando um público que não frequênta galerias, museus e exposições; esta questão será tratada com mais delonga no capítulo 3.3.

Forest usou o jornal como sua principal ferramenta em diversos trabalhos. Entretanto, outras vezes, apesar de não figurar como suporte principal, era utilizado como meio de divulgar o trabalho e convocar os leitores a participarem dele.

No “Preço da Comunicação”, Fred convida o público, pelo jornal, a enviar suas mensagens através dos telefones instalados na Bienal. Em outro trabalho, “Caminhada Sociológica pelo Brooklin”, arrebanha seus colaboradores, participantes da ação, através de um anúncio no jornal.

Para o artista, este tipo de intervenção em jornal constitui em provocação midiática que tenta estabelecer uma relação interativa com o público. A intervenção seria uma transgressão dos códigos de informação e uma crítica ao seu funcionamento. (Forest, 2004, p.83)

À semelhança de Forest, o Superflex vem buscando novas alternativas para a circulação da arte. O grupo foi criado em 1993, pelos artistas dinamarqueses Bjørnstjerne Reuter Christiansen (1969), Jakob Fenger (1968) e Rasmus Nielsen (1969) que vivem e trabalham em Copenhagen.

Os integrantes do coletivo demonstram um engajamento político que se traduz em uma preocupação com questões de liberdade de expressão, suprimento de energia e atuação de monopólios industriais. Uma de suas ações, por exemplo, foi a criação de uma gravadora que lança álbuns independentes e um canal, o Superchannel, para transmissão de vídeos, do qual tratarei a seguir. Por sua atuação receberam o Danish Critic's Award, em 1997.

O Superchannel é formado por uma rede de estúdios locais utilizada como fórum de discussão, apresentações e locais de encontro, onde os usuários controlam a criação e a evolução da programação.

É uma ferramenta que permite a produção de uma internet TV, na qual os usuários estão diretamente engajados. O Superchannel tem um endereço na internet: www.superchannel.org.

Este trabalho possibilita que os espectadores se comuniquem diretamente através de um *chat* com os produtores do programas, ao vivo, e com outros espectadores. As produções são arquivadas de modo que o público possa assistir e comentá-las posteriormente.

O projeto começou como um experimento em uma galeria em Copenhague e, em seguida, um estúdio foi aberto em Liverpool. Desde então mais de 20 estúdios foram inaugurados em diferentes localidades, e o Superchannel já conta com pelo menos 38 canais disponibilizando 1828 shows.

Esta interação entre os participantes e a liberdade para divulgação dos trabalhos vem de encontro com a postura que Forest adota em muitos dos seus trabalhos, nos quais promove a comunicação entre as pessoas e permite a participação de todos os interessados sem qualquer processo de seleção, do mesmo modo como ele fez na sua “Bienal do Ano 3000”.

3.2. Aproximação arte e vida: crítica à sociedade

A partir do século XX, e principalmente desde a invenção da fotografia, as artes plásticas tomaram um rumo diferente do que vinham tendo até então. Os artistas deixaram de usar como meio de expressão somente a pintura, a gravura, a escultura e o desenho, e com isso alargaram o conceito de arte.

A crise da representação sinaliza o fim da arte como imitação da natureza (mimese) seguida pela tradição. Pode-se dizer que os pioneiros na luta contra a herança renascentista foram os impressionistas que, ao saírem do ateliê, buscaram uma maior liberdade no uso das cores e abriram caminho para trabalhos mais audaciosos, como os de Malevich, Picasso e Duchamp.

Hoje, a arte se desdobra em inúmeras vertentes, ocasionando certa dificuldade em acompanhar a atual produção. É comum ouvirmos a queixa de que as obras são incompreensíveis. O senso comum é de que o público tem se afastado dos museus, galerias e instituições de arte. Conforme afirma Anne Cauquelin "As obras, se vê aí o paradoxo mal compreendido, são cada vez mais numerosas; os museus, as galerias crescem e se multiplicam, e a arte nunca esteve tão afastada do público". (Cauquelin, 2005, p.13)

Neste cenário, faz muito sentido para os artistas inverterem esta equação e buscarem novos meios de atingir o público, como tem feito Fred Forest. Além disso, os trabalhos buscam cada vez mais aproximar a arte e a vida. Artistas rompem barreiras e tratam do cotidiano, do banal do dia-a-dia, mostrando como, afinal, a vida e a arte podem ser mais próximas do que poderíamos imaginar. Como consequência, negam a estética tradicional, seus suportes e seus espaços convencionais. Para alguns isto significa a morte da arte, talvez seja mesmo a morte da arte, mas a morte da arte tal qual era concebida até o século XIX.

Em "J'expose MM Soleil..." e "A Procura de Julia Cameron" fica patente a forma como arte e vida se misturam.

3.2.1. J'expose Madame Soleil, en Chair et en Os

Em 1954, Lawrence Alloway usou pela primeira vez o termo "arte pop" para designar a arte popular que estava sendo produzida pela cultura de massa, e em 1962, ampliou o termo para abranger também artistas que usavam imagens populares em um contexto dito de "belas artes"¹². A arte pop buscou estreitar a distância entre a alta cultura e a cultura popular, trazendo para a arte erudita algumas imagens geradas pela sociedade de consumo. Faço estas considerações em virtude deste trabalho ter, inegavelmente, uma conotação pop.

De junho a setembro de 1975, Forest expôs no Museu Galliera em Paris, não uma obra ou um objeto, mas uma pessoa, Madame Soleil, famosa astróloga

¹² Lucie-Smith, Edward, Arte Pop: in Stangos, Nikos, Conceitos de Arte Moderna.

francesa, que compareceria todos os dias, das 15:00 às 18:00 horas, (“com a regularidade de um funcionário público”, diz Forest) para dar consultas ao público gratuitamente. A rádio Europa n. 1 anunciava diariamente o evento intitulado “J'expose Madame Soleil, en Chair et en os” (Forest convida as pessoas a comparecerem ao museu, através de um meio de comunicação, ou seja, usa a mídia para agregar, para provocar uma ação, qual seja, o comparecimento ao espaço museológico. **(foto 5)**)



Foto 5 – J' Expose MM Soleil

Para o artista esta era a prática da arte sociológica: expor um mito moderno pertencente à cultura popular em um ambiente erudito criava oportunidade para que refletíssemos sobre o poder da comunicação de massa.

Forest ressalta que Madame Soleil não seria "objetificada", convertida em um *ready made* pelo fato de estar "exposta", pois ela permaneceria em sua função, em sua atribuição, em seu papel de astróloga. Ele introduz no museu – local destinado a uma elite, seja ela cultural ou econômica – um mito pertencente à dita “cultura popular”, subvertendo assim a "ordem natural" das coisas e gerando um estranhamento, quer seja por estar "expondo" uma pessoa, quer seja por levar ao museu um público distinto, que comparece por ser seguidor da astróloga e desejar uma consulta, ou simplesmente pela curiosidade de vê-la.

Com este trabalho Forest atinge pessoas que normalmente não se interessariam em visitar um museu. Por via indireta, qual seja a consulta com a

astróloga, consegue que as pessoas freqüentem as instituições. Seduz o público e o leva ao museu, por outras vias que não a da arte tradicional.

O resultado disso é de difícil avaliação. Será que ao ir ao museu o público se aproximará um pouco mais da arte? Será que esta visita estimulará outras incursões no mundo das artes? Quaisquer que sejam as respostas a estas perguntas, o principal ponto do trabalho já foi atingido, que era provocar um deslocamento, uma inversão de papéis entre a cultura erudita e popular, e consequentemente aproximar a arte da vida destas pessoas.

3.2.2. A Procura de Julia Cameron

"Avis de Recherche: Julia Margaret Cameron" foi apresentado no Museu de Belas Artes de Toulon de janeiro à junho de 1988 e consistiu na criação de um personagem. **(foto 6)**



Foto 6 – A procura de de Julia Margarete Cameron

Forest criou Julia Cameron e, paulatinamente, lhe deu corpo, inserindo-a no cotidiano da cidade, colocando-a em contato com os leitores em uma troca interativa e, por fim, fazendo-a surgir na realidade social, na rua. Para o artista, a força repetitiva da mídia acabou por dar existência e consistência à personagem,

para a qual poderíamos telefonar, enviar fotos, escrever e, finalmente, ver. (Forest, 2004, p.163)

Tal qual fazem os internautas na tão falada plataforma da *Second Life*, Forest cria um "avatar", mas vai além e depois lhe dá "vida". As pessoas podiam também interagir com esta personagem (ainda que de forma mais limitada, obviamente). Os materiais resultantes desta interação foram expostos no museu à medida que iam chegando até o artista. Para atingir o público Forest utilizou-se de 40 avisos de "procura-se" publicados entre primeiro de janeiro e primeiro de junho de 1988, avisos no rádio pela France-Inter, France-culture e Radio-Vitamine, 200 cartazes. Além disso, usou duas linhas telefônicas com secretária eletrônica, 20 manequins de plástico caracterizadas na Galeries Lafayette e uma atriz. Um dos avisos dizia:

"Avis de recherche: elle s'appelle Julia Margaret Cameron. Elle a deux grand yeux profond comme la mer. Elle n'est ni brune, ni blonde, ni chatain mais tout à la fois. Peut-etre l'avez-vous rencontrée? Si c'est le cas, vous n'avez pas l'oublier. Peut-etre lui ressemblez-vous? Ne perdez pas de temps. Envoyez au plus vite une photo d'indentité à: Fred Forest, Musée de Toulon. Votre photo sera exposé au musée".

Com esta ação Forest transgride os códigos de jornalismo e introduz neste suporte uma dimensão política, poética e crítica, fazendo também com que o público confunda o real e o imaginário.

Evidentemente nem tudo que lemos em um jornal corresponde rigorosamente à verdade; muitas vezes somos manipulados em nossas crenças, e acreditamos em informações falaciosas. Forest descortina este mecanismo ao misturar ficção e realidade nesta procura por Julia Cameron. E o faz de maneira poética, plantando a cada dia um novo elemento que sustenta a nossa crença, até que finalmente a vemos! Os políticos freqüentemente valem-se de uma frase atribuída a Göebels que diz "uma mentira repetida muitas vezes, torna-se verdade". Os historiadores estão aí para comprovar esta afirmação, pois é notório que inúmeros casos de fatos tidos como verdadeiros não resistiram a uma investigação histórica mais aprofundada.

A mídia nos apresenta a informação como verdade absoluta e Forest, neste trabalho, nos mostra este poder de manipulação.

Em diversos períodos da história da arte, artistas valeram-se de seus trabalhos para descortinar as mazelas da sociedade em que viviam.

A questão que se apresenta aqui é, não a crítica em si, já presente em diversos períodos artísticos, mas o modo como Forest a realiza: de forma original, por vezes sutil e bem humorada, demonstrando ter uma profunda compreensão sobre a época em que vivemos

3.2.3. Pequeno Museu do Consumo

O "Pequeno Museu do Consumo" foi uma variação de um trabalho realizado na Galeria Germain, em Paris, intitulado "Autopsie Électronique d'une Rue".

Em dezembro de 1973 Forest organizou uma instalação na Galeria Portal, localizada na rua Augusta, lembrando que na época a Augusta era o principal centro comercial da cidade de São Paulo. **(foto 7)**

O objetivo era levar a galeria para a rua e, ao mesmo tempo, trazer a rua para dentro da galeria. A maneira como encontrou para fazer isto foi: primeiramente eleger alguns objetos para expor no local, entre eles uma lajota, um quilo de feijão, latas de almôndegas importadas, a perna de um manequim, moedas, dinheiro em papel, além de uma colagem feita por ele. Alguns artigos das lojas da Augusta eram expostos tais quais objetos museológicos, identificados, datados, e com notas explicativas, muitas vezes irônicas.

Em seguida, Forest instalou dezenas de monitores de TV no espaço expositivo e uma câmera no alto da porta de entrada da galeria que registrava as imagens da rua em toda sua extensão.¹³

Estas imagens eram transmitidas em circuito fechado para 20 televisores de 23' que formavam um grande painel eletrônico. Para completar a mostra e efetivar esta comunicação entre a rua e a galeria, um pequeno televisor foi colocado na vitrine da galeria possibilitando aos passantes contemplar a imagem captada pela câmera sem ter que entrar na sala de exposição.

Havia ainda um relógio de ponto no qual o visitante poderia registrar a hora de entrada em um cartão, que era o próprio convite da exposição, e um grande relógio de parede posicionado ao lado das televisões.

¹³ FOREST, Fred. Op.cit.p.97

fronteira da Suíça um terreno de 5×4 m² divididos em 20 partes, chamadas de m² artístico, que seriam comercializados pela sociedade civil. Feito isso, os terrenos foram anunciados no jornal *Le Monde* em 10 de março de 1978 sob o título "Invista o seu Capital a Dez Passos da Fronteira Suíça", e seriam negociados em um leilão conduzido por Binoche no Espaço Cardin, marcado para dia 22 de março do mesmo ano.

Dez dias antes da venda, o "Chambre de Discipline des Commissaires-priseurs" intimaram Binoche a cancelar o leilão. Diante desta decisão, Forest adaptou a proposta e substituiu o metro quadrado artístico pelo metro quadrado não-artístico – tela em branco comprada naquela manhã por 59 francos – vendido a um colecionador pela quantia de 6.500 francos. (Forest, 1995, p.120)

O negócio foi investigado pela polícia e o artista interrogado.

Novamente neste trabalho, Forest buscou subverter as mídias colocando-as a serviço da circulação de informação e do desvelamento da especulação envolvendo os negócios realizados cotidianamente.

3.2.5. Les Miradors de la Paix

'Observatórios da Paz' (em tradução livre) é sem dúvida um dos trabalhos mais poéticos de Forest. Era 1993, e o conflito entre sérvios e croatas, iniciado no ano anterior, ficava cada vez mais violento. Forest decide então promover uma ação que envolveu a mídia internacional com o objetivo de levar uma mensagem de paz à uma região em conflito. **(foto 9)**

Antes de continuar a discorrer sobre este trabalho, faço uma pausa para recordar o episódio, e assim contextualizar melhor a ação de Forest. Em 1992 a Bósnia havia decido declarar independência da Iugoslávia em um plebiscito boicotado pelos sérvios e reconhecido pela União Européia. Descontente com a separação, o presidente iugoslavo Slobodan Milosevic promove uma guerra civil contra croatas e muçulmanos que dura mais de três anos. Somente em novembro de 1995, após um bombardeio da Otan contra os servo-bósnios, é que os líderes da região, presidentes Franjo Tudjman (Croácia), Alija Izetbegovic (líder muçulmano da Bósnia) e Slobodan Milosevic (Sérvia), aceitam fazer um acordo mediado pelos EUA em Dayton (Ohio). Em 2002 Milosevic é preso por crime de genocídio, mas sua prisão não dura muito tempo, pois em 2006 ele é encontrado morto em sua cela. Recentemente, em 21 de julho de 2008, o ex-presidente servo-bósnio Radovan

Karadzic foi preso e deve ser julgado pelo tribunal da ONU, em Haia, por crimes de guerra, crimes contra a humanidade e genocídio.



Foto 9 – Le Mirador de la Paix

Voltando ao trabalho de Forest. A idéia central em “Les Miradors de la Paix” gira em torno de levar palavras de conforto à pessoas que estavam vivendo o drama de uma guerra. Para tornar isso possível foi necessária a construção de três estruturas metálicas, cada uma com 20 metros de altura, na fronteira da Eslovênia. As torres continham alto-falantes, além de computadores e outros dispositivos eletrônicos, e seriam para o artista como “esculturas sonoras”. Uma quarta torre foi instalada em Paris na Galeria Le Monde de l’art, para que a ação fosse melhor difundida entre os franceses.

Do mundo inteiro pessoas poderiam enviar mensagens ao local, que seriam amplificadas em tempo real pelo aparato tecnológico montado pelo artista. Os recados seriam passados através de três linhas de telefone, cujos números foram previamente divulgados através de jornais (*Le Figaro*, *La Stampa*, *Paris Match*, *Yomiuri*, *Shimbum*, *L’agence France Presse*), rádios (RFI, Radio B92, Radio

Nova, Radio Autrichienne) e emissoras de televisão (France 2, ZDF da Alemanha, ORF da Áustria).

A idéia por trás disso era que, ouvir estes clamores por paz seria um alento para todos os envolvidos em uma das guerras mais sangrentas do período pós-guerra fria. Consciente de suas limitações, e comentando este trabalho, Forest declara que: “As práticas artísticas por si só não têm o poder de modificar as coisas no plano concreto. Em situações de crise, as decisões dependem da política, da economia e de questões militares. Entretanto, as intervenções artísticas simbólicas não deixam de ser necessárias. Relativizando com lucidez o impacto destas intervenções, sabemos que elas podem exercer um papel importante no processo de conscientização”. (Forest, 1995, p.187)

Não se sabe ao certo quantas pessoas chegaram a ouvir as mensagens, mas segundo o que diz o próprio artista, o fundamental é conscientizar as pessoas e, o simples fato de enviar a uma região em guerra (nas palavras dele) ondas de energia positiva, ondas pacificantes, já é extremamente válido.

3.3. Circuitos Paralelos: saída da galeria e dos museus e ida para a rua

Este capítulo será dedicado a apresentar os trabalhos de Forest que tem como foco a construção de redes paralelas através de mecanismos oficiais de comunicação. Esta foi a mesma abordagem da mostra “Circuitos Paralelos: Retrospectiva Fred Forest”. No texto do livro publicado para a exposição, a curadora Priscila Arantes fala sobre a criação destes circuitos:

“Se existe mais do que um caminho para a corrente elétrica entre dois pontos, e se a tensão entre dois pontos também aparece através de cada caminho, então há um circuito em paralelo. Metaforicamente, pode-se dizer que um circuito paralelo simboliza a constituição de uma rede de conexões que tomam um caminho diverso em relação à trajetória de um circuito já estabelecido. Diz respeito a uma estratégia, a uma ação que, apesar de fazer uso dos mesmos mecanismos do circuito oficial, trabalha nas bordas, nos limites, nas extremidades, colocando em cena as deficiências e as fragilidades dos códigos aceitos pela sociedade. Diz respeito, também, à formação de redes, de ações intersubjetivas que se desenvolvem em fluxo contínuo e na efemeridade do tempo”. (Arantes, 2005, p.13)

Vejamos algumas destas ações que, como afirma Arantes (2005), provocam ruídos, criam estratégias que subvertem e colocam em evidência os jogos ocultos da mídia, apontando para o fato de que a nossa própria realidade se forja e se constrói a partir de redes, de vasos comunicantes que se estabelecem contextualmente.

3.3.1. O Branco Invade a Cidade

Forest não se conformou em ficar confinado nos espaços institucionais dos museus e galerias, e partiu para experimentações na rua.

Ainda no ano de 1973, o artista organizou uma ação em São Paulo denominada “O Branco Invade a Cidade”. Por meio dos jornais, Forest convocou o público a comparecer no dia 07 de novembro às 14:00 horas para uma caminhada no centro da cidade, que sairia do Largo do Arouche com destino à Praça da Sé. Para garantir que o evento realmente acontecesse, o artista contratou umas dez pessoas em uma favela na Barra Funda para carregar placas em branco. Cada uma ganharia Cr\$15,00 para participar. **(foto 10)**

Os integrantes do grupo, a maioria sem qualquer qualificação profissional, não sabiam direito o que estavam fazendo. Quando um repórter do Jornal do Brasil perguntou o que gostariam de escrever no cartaz as respostas foram originais: “Uma porção de mulheres bonitas”, “as cores do meu Corinthians” e “Brasil, conte comigo”, disseram os participantes.

Pouco antes do grupo sair surgiu um impasse: Miguel, o líder do grupo, exigiu um aumento no valor a ser pago, alegando que os Cr\$15,00 seriam somente para carregar as placas e não para andar com elas. Forest concordou então em desembolsar Cr\$20,00 para que eles caminhassem com os cartazes.

Resolvido o problema da remuneração, o pequeno grupo saiu carregando os cartazes em branco acompanhados por repórteres e cinegrafistas de vários canais de televisão de São Paulo, e ao longo do trajeto dezenas de curiosos aderiram à “passeata”.



Foto 10 – O branco invade a cidade

O grupo despertava curiosidade e as pessoas nas ruas se perguntavam qual a razão daquela manifestação. Integrantes da equipe de Forest buscavam colher as versões dos espectadores e indagavam “O que você acha que é isso?”, “Se fosse organizar uma marcha como esta, o que poria nos cartazes?”, “Você acha que isso é bonito?”, “É arte?”. As opiniões eram as mais diversas: alguns achavam

que era uma manifestação de “paz e amor”, outros falavam sobre filosofia, livros de Guilherme de Almeida que falavam sobre a cidade sugeriram no local. Havia os que acreditaram tratar-se de um movimento contra a poluição, ou até mesmo a publicidade de um sabão em pó.

Freqüentemente a reação era de surpresa. Duas senhoras, por exemplo, pediram para um dos participantes virar o cartaz, achando que em um dos lados haveria algo escrito; ao constatarem que o cartaz estava em branco, começaram a rir sem entender o que se passava. Mas a participação mais inusitada foi a de um homem meio bêbado, descalço, sujo e com dois pêssegos na mão, que quis falar com Forest dizendo que sabia falar francês, pois tinha aprendido a língua com De Gaulle. Para ele a manifestação era uma “proposta de amor ao próximo segundo mandamento da Lei de Deus”. O artista tentou falar com o rapaz, apontou para um cartaz em branco e perguntou “Qu’est-ce que c’est la?” (O que é aquilo?). O sujeito disse: “Ele quer salada” e em seguida deu um pêssego à Forest.

O grupo atravessou a Praça da República, a rua 7 de Abril, o Viaduto do Chá e chegou à Praça da Sé, onde seria dada por encerrada a experiência. Tudo parecia ter corrido bem quando, ao se aproximarem do marco zero da cidade, uma patrulha da PM abordou os participantes da ação indagando sobre os motivos da passeata, por acreditar que o evento poderia ter conotação política. Forest explicou a ação, mas não convenceu os PMs sobre suas intenções meramente artísticas. Acabou sendo levado para o Dops - Departamento de Ordem Política e Social, órgão do governo brasileiro criado durante o Estado Novo, destinado a controlar e reprimir atividades consideradas subversivas pelo Regime Militar.

Uma das pessoas detidas junto com Forest foi um dos contratados pelo artista, um morador de uma favela na Barra Funda que estava sem documentos; a outra foi a professora, historiadora e crítica de arte Radha Abramo que entrevistei por ocasião da “Retrospectiva” do artista no Paço das Artes. Radha lembrou do fato:

“Achei uma bela obra que o Fred estava colocando para nós. Todos nós brasileiros sempre tivemos o interesse, a vontade e a necessidade de ter uma visão política e poética. Mas ninguém queria fazer mal a ninguém; ninguém queria arrebentar nada. Nós dois fomos presos. Levei um susto, claro, e ele também. Fomos presos por umas três horas em um lugar chato, desagradável. De repente vem aquela correria, aquela coisa em cima, jogaram-no para dentro de um lugar, e eu estava perto, e, no fim me empurraram para dentro também. Fiquei quieta, fazer o quê? Foi um escândalo, porque eu

sou uma pessoa conhecida. Foi uma grande correria, eu não entendi nada. Levaram-nos para o Dops. Eu não sabia o que era, e quando a gente chegou lá, havia uma multidão em volta. Eu falava francês com ele, aí eles queriam que a gente falasse português. Foi um período trágico que estávamos vivendo. Quando as pessoas se juntavam para fazer alguma coisa, elas eram presas. Um país tão interessante e tão trágico. A gente não pode esquecer das coisas.” (Buosso, 2006, p.73-75)

No Dops tudo foi esclarecido e todos foram liberados. Bem-humorado, Forest comentou sobre sua prisão aos jornais da época: “Na delegacia do Dops fiz um rápido e eficiente curso de arte contemporânea que durou 10 horas, o tempo de meu depoimento diante do delegado, policiais e soldados. No final eles me aplaudiram”. (Jornal da Tarde, 7 de novembro de 1973, São Paulo). Na realidade, para sua liberação, houve intervenção da organização da Bienal e da Embaixada da França.

Diante disso tudo, esta performance deve ser vista no contexto político da época, onde o país estava em pleno período de repressão. Habilmente, Forest usa a arte como forma de escapar da censura e criar um espaço de liberdade de expressão. Fazer uma passeata por si só já era uma ousadia naqueles dias de ditadura militar.

A ação foi registrada e apresentada na JAC – Jovem Arte Contemporânea, no MAC-USP.

3.3.2. Caminhada Sociológica pelo Brooklin

Outra ação realizada em São Paulo (novembro,1973) foi a "Caminhada Sociológica pelo Brooklin". Com o apoio do MAC-USP, Forest convida através dos classificados dos jornais pessoas interessadas em fazer uma "caminhada sociológica pelo Brooklin". **(foto 11)**

Em dia e hora marcados, o grupo de cerca de 30 pessoas, em sua maioria estudantes, sai do MAC com Forest, em um ônibus, para uma visita guiada pelo artista, seguidos por viaturas da polícia.¹⁴ Cada um dos participantes da ação levava um banquinho numerado. Ao chegar ao destino, Forest passa a conversar com os moradores da região sobre sua condição socioeconômica. Alguns tópicos polêmicos eram apresentados, e mais pessoas iam se integrando ao grupo fazendo com que a discussão passasse a ter um caráter político.

¹⁴ ZANINI, Walter. Entrevista-depoimento a Daisy Peccinini, em agosto de 1985

Foram visitados diversos estabelecimentos escolhidos ao acaso: uma loja de discos na rua Joaquim Nabuco, uma banca de frutas, uma sapataria, um açougue, um posto de gasolina na esquina da avenida Santo Amaro, uma igreja, um bar, uma barbearia na avenida Morumbi e uma galeria de arte; em todos eles Forest buscou, com a ajuda de um intérprete, estabelecer um diálogo com o trabalhador que estivesse no local.

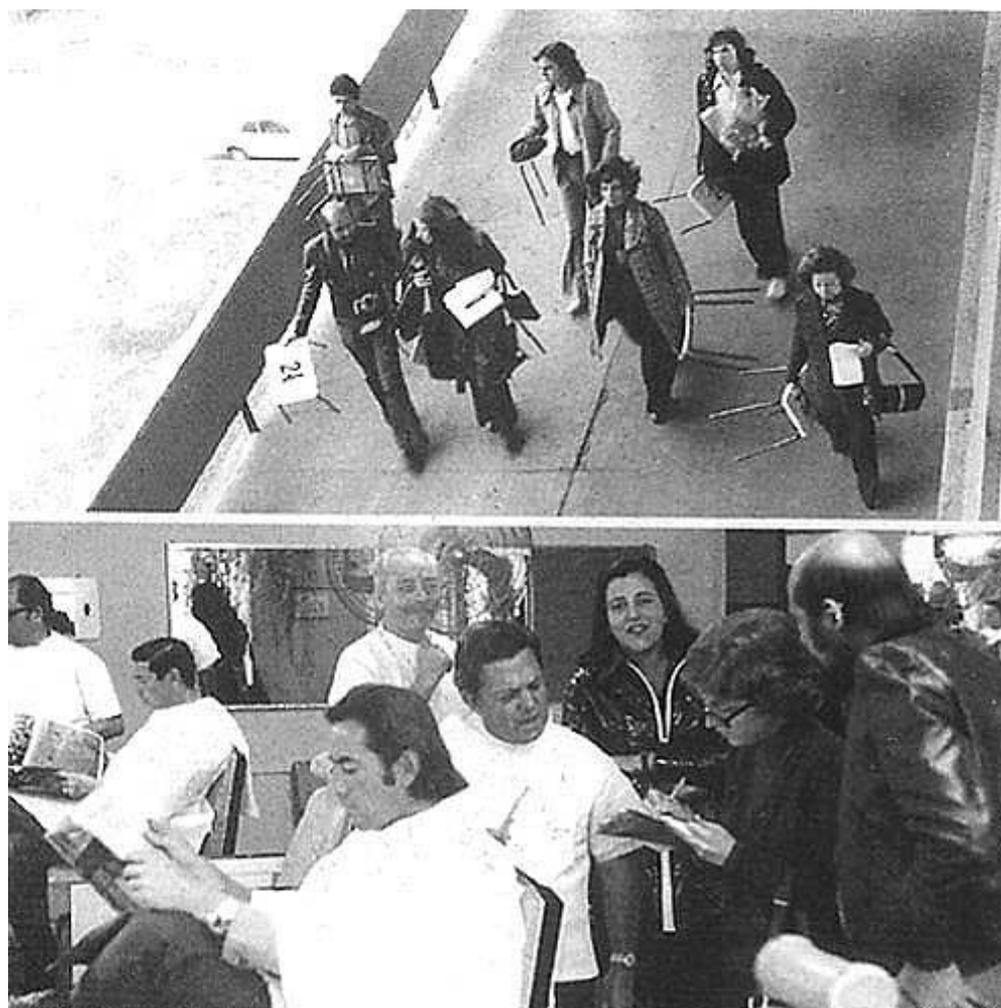


Foto 11 – Caminhada sociológica pelo Brooklin

O objetivo do artista era se aproximar da realidade cotidiana dos moradores da periferia de um ângulo estético e crítico, bem como criar um pequeno acontecimento no tecido social facilitando, assim, a comunicação a respeito de assuntos tabus.

Este fim parece ter sido alcançado, pois os entrevistados falaram sobre seu cotidiano, explicando, por exemplo, como era a vida de um barbeiro, como

estavam indo os negócios da loja de discos e como havia falta de carne. O açougueiro, quando questionado sobre sua atividade, disse que não tinha nenhuma proteção do Governo, nenhum planejamento "a gente fica por conta da gente mesmo" afirmou. O dono do bar diz que para viver trabalha fins de semana e feriado numa média de 12 horas por dia. Já o padre da igreja local pergunta qual a finalidade da entrevista, e diz que a quantidade de fiéis tem aumentado. A entrevista final foi com o pintor Fernando Lemos que expunha na Galeria Múltipla, para quem pergunta sobre como a arte pode interferir na sociedade e contribuir para o seu desenvolvimento.

Um fotógrafo, um operador de vídeo e um assistente de gravação registraram a performance. O vídeo e as fotos foram apresentados no MAC-USP como parte da exposição JAC – Jovem Arte Contemporânea, juntamente com os banquinhos usados pelos participantes do grupo.

Sobre essa experiência diz o artista: "Expérience vécue avec un artiste visant à approcher la réalité quotidienne sous un angle esthétique et critique. Destinée aussi à créer des micro-événements dans le tissu social pour faciliter l'échange de la communication sur des sujets tabous". (Forest, 2004, p.96). Ao jornal Folha de S.Paulo (30.nov.73), Forest avaliou desta forma a ação: "Apesar de todas as dificuldades – os ruídos da rua, os espaços apertados dentro das lojas – o resultado principal foi alcançado satisfatoriamente: a realidade ativada pelos atores, a consciência despertada dos entrevistados e a contemplação de tudo isso pelos espectadores".

3.3.3. A foto do telespectador

Nesta performance de 1973, realizada junto à RTB (*Radio Télévision Belge*), Forest se dirige ao telespectador informando que, devido ao avanço da tecnologia da televisão, tornou-se possível realizar uma foto de quem estiver em frente ao aparelho. Em seguida convida os espectadores a se posicionar perante o vídeo, solicitando que fiquem mais à direita, mais à esquerda..., que sorriam, que não pisquem...

Com isto cria um ruído, uma interferência nesta forma de comunicação, subvertendo sua própria natureza ao simular uma interação tecnicamente impossível. Trabalhos como esse prenunciam o hibridismo que permeia a obra de Forest, em que mídias se misturam de tal forma que se torna impossível uma

classificação ou categorização. Este hibridismo, aliás, parece profético, pois a cada dia que passa, os aparelhos reúnem mais e mais funções, numa tentativa de seduzir o consumidor com a promessa de suprir todas as suas necessidades.



Foto 12 – Télé-choc Télé-change

A televisão interativa imaginada por Forest não está muito distante da realidade, considerando que a partir da implantação da tecnologia digital, o espectador vai poder realizar diversas ações através de comandos de seu controle remoto. Num difícil exercício de previsão do futuro, alguns especialistas em informática dizem que a televisão se tornará cada vez mais parecida com um computador.

Já em “Télé-Choc – Télé-Change” (1975), também usando a televisão, a proposta de Forest era solicitar ao telespectador o envio de um objeto qualquer, acompanhado de uma legenda com sua história real ou imaginária. A peça, em si, não precisava ser enviada, bastaria uma foto ou um desenho que a representasse. Em seguida, os objetos foram apresentados na tela aos espectadores que deveriam entrar em contato com o artista para efetuar trocas que eram comentadas pelo sociólogo Jean Duvignaud. **(foto 12)**

Para Forest, esta ação tenta fazer com que a televisão tenha outra função que não seja a da informação ou do entretenimento, e sirva para aproximar as pessoas. (Forest, 2004, p.107)

Novamente ele subverte o uso do veículo, apresentando novas possibilidades à um meio tão incorporado em nosso cotidiano, mas sobre o qual pouco refletimos.

3.4. Efemeridade e imaterialidade

A partir dos anos 60 e 70, com o surgimento da arte conceitual, os artistas buscaram uma maior liberdade em seus trabalhos, e com isso passaram a usar materiais precários, efêmeros. Ao fazer isto, desgarravam-se do objectualismo dominante até então, e afrontavam a arte como mera mercadoria, pois já que a obra não tinha durabilidade, pensavam eles, não teria também qualquer valor no mercado da arte.

Com o passar dos anos, esta idéia mostrou-se equivocada, pois mesmo trabalhos efêmeros foram incorporados ao mercado, ainda que como projetos ou documentos.

Vejamos algumas obras de Forest que têm essa característica.

3.4.1. Bienal do Ano 2000

Os anos 70 foram uma época de especial efervescência nas artes. Neste cenário de mudança e repressão, ocorreu por iniciativa de Fred Forest a exposição "Bienal do Ano 2000" uma bienal, segundo ele, contestatória, concorrente e paralela à Bienal oficial. (Forest, 2004, p.112)

Apesar do prêmio na XII Bienal, Fred Forest não foi convidado para participar da XIII Bienal de São Paulo. Diante disso, ele propôs a "Bienal do Ano 2000", acontecimento utópico de caráter lúdico. A idéia era que os participantes imaginassem estar no ano 2000, observando o que acontecia na XIII Bienal.

(foto13)

Demonstrando ter uma visão crítica e precisa da cena artística, já em 1975, Forest percebeu que o fenômeno Bienal estava em crise. Um dos motivos, segundo ele, seria "porque se tratam de concentrações enormes de artistas que não estão mais adaptados às estruturas do nosso tempo". (Folha de SP de 19 de outubro de 1975)



Foto 13 – Bienal do ano 2000

O MAC com sede no Parque Ibirapuera, mesmo prédio em que estaria ocorrendo a Bienal oficial, foi o local determinado para a realização da “Bienal do Ano 2000”. Forest destaca que isto só foi possível, graças à coragem e cumplicidade de Walter Zanini, diretor do Museu na época. (Forest, 2004, p.112)

Participaram da exposição: Amélia Toledo, Anésia Pacheco Chaves, Armando Canuto, César Loureiro, Conrado Silva, Euclides Sandoval, Fábio Magalhães, Gabriel Borba, Gastão Magalhães, Gilberto Morimitsu, Luiz Augusto de Arruda, Luiz Carlos Homem da Costa, Regina Célia Canel e Sérgio Fiúza

No dia 21 de outubro Forest comunicou à imprensa as finalidades da “Bienal do Ano 2000”. Foram realizadas performances e apresentados trabalhos dos participantes através de vídeos, diapositivos, leituras.

A Jornalista Enerstina Karman descreveu em artigo publicado na Folha da Tarde em 05 de novembro de 1975 como se deram as ações do dia 21 de outubro:

"No dia 21 de outubro de 1975 no Mac foi realizada uma sessão de estudos pseudo-arqueológicos do material coletado entre os presentes à guisa de achados em escavações. Cada doador recebia um recibo carimbado segundo a burocracia vigente.

Peças colhidas: apontador de lápis, chave, bala de revólver, caixa com balas para tosse, nota de cem cruzeiros, colar de miçangas e conchas, cartão de visitas de Darcy Penteado doado por ele próprio, vidro de medicamentos, etc.

Ao lado da mesa, 3 aparelhos de TV projetavam imagens absolutamente iguais de Fred Forest representando 1 pressuposto cientista do ano 2000, dialogando com o Fred Forest de 1975, enquanto observava o que se passava naquele instante no Mac. O Fred Forest do ano 2000, a princípio ria-se das situações atuais, estranhas para ele, acabando por entediá-lo, bocejar, dormir e roncar.

Enquanto isso, os participantes da Bienal 2000, simulando ser pesquisadores arqueológicos, estudavam os objetos coletados, dando-lhes as mais variadas interpretações como se de fato os houvessem descoberto, desconhecendo-lhes os significados.

O público presente participou das pesquisas dando as mais variadas conotações às peças.

Em um dado momento apresentamos a sugestão de que a proposta fosse invertida e que os presentes imaginassem como seriam as coisas no ano 2000. Haveria arte? Realizar-se-ia mesmo a Bienal 2000?

Anésia Pacheco Chaves passeava levando a tiracolo, enrolados, seus desenhos rasgados questionando sua própria obra.

Radha Abramo e Amélia Toledo apresentavam aos presentes os objetos para estudo.

Os resultados eram fornecidos a Fred Forest que os divulgava por um microfone que estava à disposição de quem desejasse falar.

Foi ainda realizada uma sessão de projeção de diapositivos focalizando aspectos colhidos na XIII Bienal, cenas sociais, diversas paisagens urbanas, etc.

Esta projeção feita ao som de músicas especialmente escolhidas adquiria significados bastante divertidos com um certo ar aburguesado.

Finalizando a cerimônia, foi oferecido um coquetel de água e bananas, enquanto os habituais salgadinhos, refrigerantes e outras bebidas eram apresentadas em recortes de anúncios coloridos".

Para uma melhor compreensão, enumero quais as ações realizadas e o cenário da exposição, segundo a reportagem.

Foram realizadas as seguintes ações: 1. coleta de material entre os presentes; 2. entrega de um recibo carimbado para cada doador; 3. estudo do material coletado, interpretando-os e 4. divulgação (por Forest) dos resultados da interpretação em um microfone.

O cenário da exposição assim se apresentava: três aparelhos de TV projetavam imagens de Forest representando um suposto cientista do ano 2000 que ria das situações e por fim entediava-se, bocejava e dormia.

Havia um som ambiente com músicas que davam um ar aburguesado enquanto diapositivos eram projetados mostrando a XIII Bienal, cenas sociais, paisagens urbanas.

Foi oferecido um coquetel de água e bananas. Os salgadinhos tradicionais eram apresentados em recortes de anúncios coloridos.

O questionamento do público em geral sobre o evento foi comentado pela jornalista supracitada, no mesmo artigo, que diz:

"Poderiam os céticos perguntar: mas essa Bienal do ano 2000, da maneira como foi realizada, foi um acontecimento artístico? E nós responderíamos: sim, foi. Ela veio com novos meios de expressão e de comunicação, induzir contestações, raciocínios, inquirições, comparações, reformulações, inovações, etc, indispensáveis tanto para a execução como para o consumo das artes de vanguarda".

Sobre a repercussão da exposição na época, ainda no mesmo artigo, Karman afirmou:

"Lamentavelmente, poucos foram os artistas participantes, minguido foi o número de assistentes, e ausente por completo a crítica especializada.
Fred Forest informou-nos de que o mesmo tem sucedido na Europa sendo, portanto muito difícil obter-se um interesse geral pelas propostas inovadoras.
A sociologia tem razão quando deduz que o homem comum está sempre atrasado em pelo menos meio século em relação à ciência e às artes inovadoras".

Com a valorização da idéia preconizada pela arte conceitual, as obras de arte puderam partir cada vez mais rumo a uma desmaterialização. O objeto deixa de existir como resultado final da obra, abrindo inúmeras possibilidades aos artistas e, simultaneamente, criando dilemas para museus, galerias e espaços institucionais, cuja estrutura se baseava em uma arte objectual.

E esta tendência da desmaterialização, já vem se manifestando há um bom tempo. Na década de 50, Lúcio Fontana e outros artistas italianos realizam o "Manifesto do Movimento Espacial pela Televisão". Entretanto, segundo Christine

Mello, naquele momento eles não queriam fazer um trabalho voltado para a vídeo-arte, que a partir dos anos 60, se instalou com o Fluxus e com Nam June Paik. Mello afirma que na época “O propósito era salientar a necessidade da arte passar para um outro fluxo de contaminação que estivesse não mais no resíduo, no material, mas sim no abandono das formas tradicionais. Essas iniciativas tanto de Moholy-Nagy, quanto do Lúcio Fontana, traduzem um pensamento sobre a desmaterialização da arte, de que hoje falamos tanto, mas já calcada pela idéia dos meios de comunicação”. (Mello, 2003, p.115)

A internet oferece um terreno fértil para o desenvolvimento de trabalhos que passam a existir somente no mundo virtual, e em razão disso passam a ser dotados do dom divino da ubiqüidade; estão em todas as partes ao mesmo tempo e o tempo todo.

O uso da rede de computadores inaugura um novo capítulo na obra de Forest, onde o suporte não é o papel, a tela, a madeira, mas sim a navegação em si, que oferece infinitas possibilidades. Portanto, a força do trabalho é inigualável, pois cada usuário concretiza uma experiência única, que é marcada pelo aleatório.

O “Image-memoire”, supracitado, está em constante recriação e se atualiza em diversos lugares simultaneamente, já que é composta, por assim dizer, de fluxos de corrente elétrica que perpassam em frações de segundo, de um lado a outro do planeta. Mas Forest usou a internet de formas muito distintas. Vejamos a seguir o “Parcelle-Réseau”, que além de evidenciar a imaterialidade, critica implicitamente o sistema da arte que ainda não se desenvolveu de forma a comportar estes novos fazeres artísticos.

3.4.2. Parcelle-Réseau

Conforme já dissemos anteriormente, com a chegada da internet Forest também passa a utilizar deste meio em seus trabalhos. Uma destas obras foi “Parcelle-Réseau”. Em 16 de outubro de 1996 no Hotel Drouot em Paris, numa iniciativa inédita, o artista leiloa uma obra virtual “Parcelle-Réseau”, acessível somente através da internet, sob o martelo de Jean-Claude Binoche. **(foto 14)**

A obra alcança o valor de 58 mil francos, e dá o direito ao adquirente obter uma senha que dá acesso ao site da internet onde está hospedado o trabalho.



Foto 14 – Parcelle Réseau

Este trabalho envolve uma "commodity" artística de natureza conceitual que, ironicamente, ganha valor estético através de seu uso em uma performance destinada a levantar questões sobre como se investe em arte como capital simbólico, distribuída e consumida na era da informação e da mídia eletrônica. Neste caso foi comercializada uma senha que garante ao comprador acesso exclusivo a um site que hospedava um trabalho digital chamado "Parcelle-Réseau" (ou "Network Parcel").

Analisando-se este trabalho, perante a totalidade da obra do artista e sua produção acadêmica, pode-se concluir que "Parcelle-Réseau" constitui-se uma crítica ao mercado de arte que, devido suas peculiaridades, tinha dificuldades em incorporar a arte tecnológica. Infelizmente este problema ainda persiste, pois ainda são pequenas as coleções e relativamente poucos os colecionadores de net art.

Ao lançar este trabalho, Forest coloca em foco simultaneamente questões como a imaterialidade da obra, a evolução das formas artísticas e suas implicações socioeconômicas, e nos leva a refletir sobre como daremos conta de uma produção contemporânea que cada vez mais aponta para outros rumos muito além da arte tradicional, entendida como pintura, gravura, desenho e escultura.

A obra faz sentido dentro daquele contexto em que foi proposta. Forest ressalta: "Elle pose, la question de notre rapport au monde, comme l'a toujours fait le

grand art! Attention, il ne faut pas se tromper, l'oeuvre propose à cette occasion par l'artiste n'est pas une image, c'est un dispositif tout entier. Un événement qui fait sens, à un moment donné, dans le contexte d'un événement donné". (Forest, 2004, p.201)

Mais recentemente, as instituições passaram a dar mais atenção a obras com esta característica (da imaterialidade). O Centro Georges Pompidou realizou em 1985 a exposição "Les Immatériaux", organizada por Jean François Lyotard com artistas como David Rokeby e Roy Ascott, dentre outros.

"Les Immatériaux, exposição organizada em 1985 por Jean-François Lyotard, no Centro Pompidou de Paris, e que exibia imagens (e eventualmente também sons, objetos) derivadas da pesquisa científica ou da atividade tecnológica como sendo objetos de fruição estética. A idéia é que determinados aparelhos ou instrumentos usados no diagnóstico médico, na engenharia de projetos, na simulação de processos industriais ou no sensoriamento remoto do espaço produzem imagens insólitas, que podem, eventualmente, apresentar interesse no plano estético, pelo seu poder de evocação intelectual, emotiva ou sensorial."¹⁵

3.5. Interatividade: autoria múltipla

Se considerarmos o termo interatividade em sentido lato, podemos até dizer que os cinéticos foram precursores da interatividade, pois cabia ao espectador movimentar-se diante da obra para que seus efeitos óticos se tornassem visíveis; além disso, ao colocarem a luz em movimento pareciam anunciar o papel que ela teria na videoarte.

No Brasil, os "Bichos" de Lygia Clark e os "Parangolés" de Helio Oiticica, ambos da década de 60, são bons exemplos de como a relação do público ganhou um *status* privilegiado no contexto da época.

Considerando a interatividade no contexto da tecnologia, um dos pioneiros é o artista húngaro Nicholas Schöffer que em 1956 realizou a "CYSP 1" ("Escultura Cibernética Spaciodinâmica"), obra interativa presa à uma base fixa que através de sensores e dispositivos eletrônicos analógicos produzia diferentes movimentos em resposta à presença de observadores. A obra de Schöffer criou uma ponte entre a arte cinética e a arte robótica. Este trabalho foi documentado em 1959 no programa

¹⁵ <http://www.cibercultura.org.br>

de televisão "Robocybernétique" ("Robocibernética"), transmitido ao vivo do ateliê de Schöffer em Paris.¹⁶

O americano James Seawright também foi um precursor da interatividade e tornou-se conhecido por suas esculturas cinéticas interativas (que ele chama de "reativas"), como "Watcher" ("Observador", 1965-66) e "Searcher" ("Investigador", 1966), e por instalações interativas, as quais ele denomina de "ambientes reativos", tais como "Electronic Peristyle" ("Colunas Eletrônicas", 1968) e "Network III" ("Rede III", 1970). Esta última é de grande importância, pois fez uso pioneiro de um minicomputador digital (PDP 8-L) para traduzir em padrões de luzes no teto o movimento dos observadores sobre sensores de pressão no chão.

Em 1969 outro pioneiro, Myron Kruger, desenvolveu (em colaboração com Dan Sandlin, Jerry Erdman e Richard Venezsky) a instalação interativa Glowflow, exibida no Memorial da Union Galery na Universidade de Wiscosin, que consistia em um ambiente de luz e som controlado por computadores que reagem à presença das pessoas. Em uma sala vazia e escura, quatro tubos transparentes são fixados nas paredes. Estes tubos possuem partículas fosforescentes na água e em cada um há um pigmento diferente. Ao entrar o visitante tem sua percepção distorcida pelos tubos, e à medida que caminham em direção ao centro da sala o sistema responde criando a ilusão de que estão descendo uma ladeira.¹⁷

Marshall McLuhan em "Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem", ressalta a importância do receptor dos meios de comunicação frios, como a televisão e o computador para a construção de sentido para as mensagens transmitidas. Da mesma forma, Forest também parte deste pressuposto para desenvolver sua arte numérica, e com ela explorar a interação entre a obra e o espectador.

Conforme dissemos anteriormente, o desenvolvimento das tecnologias da comunicação alterou a forma de percepção do mundo, e a partir principalmente dos anos 60, o produto da arte como forma de reflexão é questionado, e o público é convidado a interagir.

Forest, desde o início de sua produção, fez do espectador agente fundamental em sua obra. A interação esteve presente em suas ações desde 68, quando apresentou um vídeo na exposição "Interrogation 69 Tours", e continuou

¹⁶ Kak, Eduardo. Origem e desenvolvimento da arte robótica

¹⁷ Andrew Hieronymi in: <http://classes.design.ucla.edu>

presente em muitas das suas obras, como por exemplo no vídeo apresentado em 1972 no Seminário de arte comunicação em Paris e em trabalhos como "J'expose MM Soleil en Chair et en Os", "Artistas em Liberdade na Belleme" e "Vídeo da Terceira Idade". Aliás, segundo Derrick De Kerckhove em seu texto "A arte Planetária de Fred Forest", um dos méritos de Forest foi ter sido precursor da interatividade no campo da arte. (Forest, 2004, p.15)

O público exerce papel fundamental, pois é somente com a participação dele que o trabalho se completa. Em inúmeras ocasiões Forest se vale da mídia para atrair o público para o local da exposição, como no caso de "J'expose Madame Soleil...", pois a presença das pessoas era parte integrante da ação que ele havia proposto. O ciclo se fechava quando Mme. Soleil concluía suas consultas.

3.5.1. Digital Street Corner

Mais recentemente, durante a badalada feira Art Basel Miami Beach – uma das mais importantes dos EUA que recebe visitantes do mundo todo, realizada de 1 a 4 de dezembro de 2005 – Forest, aproveitou-se do burburinho causado pelo evento para apresentar na parede externa do Bass Museum o trabalho “Digital Street Corner” **(foto 15)**

Para a concretização desse projeto foi preciso uma equipe multidisciplinar; Forest foi o criador do conceito artístico, o engenheiro Joaquin Keller Gonzalez, desenvolveu o programa de software e foi o diretor técnico do projeto. Os demais colaboradores foram: Gilbert Dutertre, gerente; Rose-Marie Barrientos, comunicação e logística; Michael Leruth, tradutor; Stéphanou, designer gráfico e Catherine Ramus, assistente gráfica.

O “Digital Street Corner” consistiu em um espaço interativo que qualquer pessoa poderia explorar; um palco para um happening virtual, onde os avatares dos participantes seriam coreografados por Forest, que atuaria como um DJ, enviando instruções para os participantes a partir de seu laptop. Parte desta “dança” seria projetada em uma grande tela e filmada. O artista poderia, por exemplo, solicitar que os avatares mudassem de lugar, trocassem mensagens ou realizassem alguma ação.

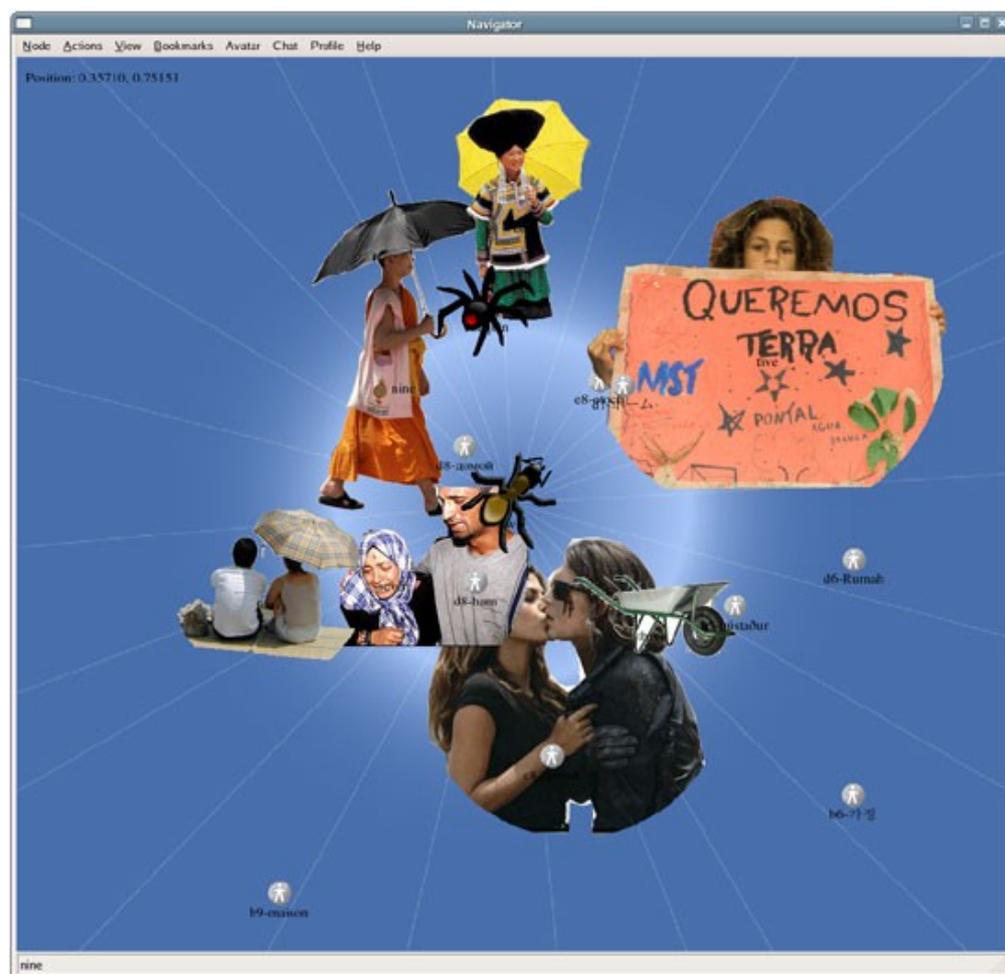


Foto 15 – Digital Street Corner

A performance foi marcada para o dia 30 de novembro de 2005, às 9:00 horas. Os interessados em participar deveriam baixar o arquivo do Solisis gratuitamente; os demais poderiam acompanhar via internet, em tempo real, o desenrolar da performance, ou pessoalmente na parede externa do Bass Museum, onde seria feita a projeção externa dos acontecimentos em tempo real.

Ao executar esta ação, Forest leva um trabalho interativo e imaterial, para um evento que simboliza toda a potência do mercado da arte. Aqui, tão importante quanto o trabalho em si é o contexto e o período em que foi realizado. Segundo ele a singularidade maior do trabalho repousa sobre sua capacidade de colocar as pessoas em relação umas com as outras, em um local onde o foco estaria nos objetos, pois seriam apresentados majoritariamente, trabalhos com efetiva existência no plano material.

Igualmente participativo foi o “Egoscópio” (2002) de Giselle Beiguelman, pois possibilitava que qualquer pessoa enviasse um sitio da rede de computadores

para um painel eletrônico comercial localizado na avenida Faria Lima em São Paulo durante uma faixa de horário específica. A obra envolve também, evidentemente, a autoria coletiva, pois a artista visava descortinar o “ego coletivo”. Em debate com Ivo Mesquita na Pinacoteca afirma: “O Egoscópio lidou com uma dinâmica que me parece particular a esse momento de cultura nômade e ‘desobjetualidade’ total da obra de arte, que é o envolvimento não só de identidades múltiplas. O trabalho propunha uma situação genérica envolvendo seres do qual não se sabia gênero nem idade nem sexo nem altura nem gosto nem localidade; eram seres que só se realizavam pela mídia”.¹⁸

A questão da autoria vem sendo discutida por muitos. O filósofo Roland Barthes, em seu célebre texto “A Morte do Autor”, já apontava que a obra não é resultado somente do processo criador; cabe ao leitor, através de seu repertório, propor novas significâncias. Tal perspectiva elimina a idéia de um leitor passivo, sujeito ao discurso. Marcel Duchamp, em seu ensaio “O Ato Criativo”, sublinhava que a obra de arte só se completa com o olhar do espectador.

Ressalte-se que alguns de trabalhos de Forest contam não só com o olhar, mas também com a participação do observador, participação esta tão fundamental que sem ela a obra não se realiza. O espectador, desta forma, é elevado à condição de co-autor, e assim se identifica com a obra. Esta questão está profundamente conectada ao capítulo da interatividade que trataremos mais adiante.

O questionamento da autoria vem sendo feito de diversas formas. Priscila Arantes cita como exemplo László Moholy-Nagy, que usou o telefone para concluir, em 1924, seu trabalho “Quadros Telefônicos” (Arantes, 2005, p.53). A obra consistiu em solicitar, via ligação telefônica, que um funcionário de uma empresa de confecção de cartazes elaborasse três quadros de acordo com as suas instruções. Ações como esta visavam reforçar a importância da idéia sobre a mera execução da obra; e, por conseguinte, a autoria era também questionada, principalmente se considerarmos que os novos paradigmas lançados pela arte conceitual ainda eram incipientes. Hoje não nos surpreendemos mais ao saber que pinturas de artistas como Jeff Koons, sequer são tocadas por ele, que dispõe de uma equipe de assistentes que se encarregam da execução propriamente dita.¹⁹

¹⁸ <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1573,1.shl>

¹⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Jeff_koons

3.5.2. Image-memoire



Foto 16 – Image Memoire

“Image-memoire” é um trabalho que discute a autoria e também uma questão que urge nos nossos dias que é a memória individual e coletiva. Hoje inúmeros artistas realizam obras envolvendo memória e frequentemente estes trabalhos envolvem lembranças autobiográficas. Isto reflete a angústia de viver em uma sociedade que gera montanhas de informação em um curto espaço de tempo. Não há sequer tempo para digerirmos nossas próprias experiências. Num esforço de

reter estas experiências vividas, muitos – artistas ou não - carregam suas câmeras fotográficas digitais por todos os lugares, registram alguns momentos que serão posteriormente armazenados em um arquivo de computador que, com sorte, talvez um dia seja acessado. **(foto 16)**

Na obra em análise, “Image-memoire”, Fred Forest joga com um banco de imagens geradas pelo próprio computador, mediante comando do usuário, que pode reter sua seleção no ciberespaço. Para personalizar as imagens, o participante escolhe palavras para teclar, que associadas umas as outras geraram uma combinação de imagens peculiar, que podem ser salvas e revistas posteriormente por ele e por todos que adentrarem naquele endereço eletrônico.

Todos aqueles que acessam o site e efetuam a busca estão participando deste trabalho, portanto, a autoria é coletiva; pois o banco de dados gerado foi realizado através do acesso do internauta. Sem esta atuação direta, o trabalho não existiria.

3.5.3. Bienal do Ano 3000

Abordei em capítulo anterior o trabalho “Bienal do Ano 2000” realizado no Brasil em 1975. Não é que três décadas mais tarde, Forest volta a São Paulo e organiza a “Bienal do Ano 3000”? Tal qual o evento realizado nos anos 70, esta “Bienal do Ano 3000” ocorre simultaneamente à Bienal oficial de São Paulo.

A idéia de retomar o projeto começa a germinar durante sua vinda ao Brasil em maio de 2006 para a inauguração da sua retrospectiva. Neste período tive a oportunidade de conhecer Forest e passamos a nos corresponder. Esta proximidade me rendeu o convite para coordenar a “Bienal do Ano 3000”.

Forest pretendia estabelecer um contrapondo à 27ª Bienal de São Paulo propondo um evento com participação livre, sem qualquer espécie de seleção, e, portanto, segundo suas palavras, “verdadeiramente democrático”. O texto que convocava os artistas a participarem dizia:

Faça sua escolha: uma bienal do passado ou uma bienal do futuro?
Participe da Bienal do Ano 3000 através do site:
<http://www.biennale3000saopaulo.org>
Uma Bienal na qual os artistas e os cidadãos tomam o poder e exercem seu direito à palavra e à imagem em toda liberdade de expressão.

Sua presença, tanto através de uma imagem, um texto, ou ambos, será altamente significativa. Faça circular ativamente esta proposta em todas suas redes pessoais.

O sucesso dessa iniciativa será também seu próprio sucesso e demonstrará a capacidade dos artistas de se auto-organizar, com a ajuda das ferramentas de comunicação numérica e da internet, diante dos diferentes poderes culturais e do mercado.

Obrigado pela participação de todos!

O suporte escolhido foi, evidentemente, a internet. Definido isto, contratou um técnico que seria encarregado de elaborar o site da “Bienal do Ano 3000”, Fernando Velásquez. Fiquei encarregada de passar a Velásquez todo o conceito do evento e me certificar que tudo saísse conforme a determinação do artista.

Neste processo pude constatar a dedicação e empenho do artista, que verificou cada etapa da criação e, diariamente, solicitava o andamento dos trabalhos. Enquanto Velásquez trabalhava a parte técnica, outras frentes eram abertas pelo próprio artista.

Havia ainda muito a ser feito. A presença de Forest no Brasil para o lançamento da “Bienal do Ano 3000” era fundamental, mas sem recursos próprios para bancar os custos, ele foi atrás do apoio do Consulado da França em São Paulo para obter passagem aérea e estadia.

Concomitantemente, tentávamos viabilizar um espaço físico para a “Bienal do Ano 3000” que, para dar continuidade ao trabalho de 1975, teria que ser no edifício do MAC - USP no Ibirapuera. O problema é que já estavam previstas outras exposições no período pretendido. Devido a este conflito de agenda, o pedido de Forest foi negado. Mesmo com a negativa, o artista não se deu por vencido. Inúmeros contatos depois, Lisbeth Rebollo Gonçalves, diretora da Instituição, finalmente aprovou a realização da “Bienal do Ano 3000”. Foi decisiva para esta decisão a ajuda de Gabriel Borba Filho, encarregado da museografia da Instituição.

Após uma análise da proposta e do espaço que estaria disponível, Borba encontrou um local onde poderia ser instalado o equipamento necessário para a “Bienal do Ano 3000”.

Até o último momento não sabíamos se Forest estaria ou não na abertura do evento. O consulado confirmou o patrocínio somente dias antes da abertura.

Ao chegar aqui, outra etapa teria que ser vencida: a da divulgação do evento entre os artistas e na mídia. Além disso, faltava também decidir como seria

feita a instalação no MAC, já que não havia computador disponível para uma interação dos visitantes.

Ao chegar Forest foi imediatamente visitar o local destinado à “Bienal do Ano 3000”; sua proposta era abrir uma passagem entre a Bienal oficial e a sala do MAC, que acontecem no mesmo edifício. Após várias tentativas, Forest não conseguiu autorização para abrir uma porta entre as duas salas. A organização da Bienal de São Paulo alegou que esta comunicação comprometeria a segurança.

O artista, é claro, ficou desapontado e surpreendeu-se com o fato de que, em 1975, em plena ditadura, ele havia conseguido abrir uma passagem e, em 2006, isto não foi possível. Decidiu então expressar seu descontentamento com a organização da Bienal de São Paulo e com a própria proposta da exposição, escrevendo um artigo (anexo) em que contesta inúmeros aspectos da Bienal, publicado no site do Itaú Cultural.

O texto não foi suficiente para Forest; no dia da coletiva de imprensa da Bienal de São Paulo ele compareceu e questionou a curadora Lisette Lagnado sobre os conceitos da mostra e, principalmente, sobre a ausência de artistas que trabalham com tecnologia. Após sua intervenção, convidou-a para um debate mais aprofundado a ser realizado durante os próximos dias.

Lagnado não se estendeu muito na resposta, afirmando que a exposição era somente um dos inúmeros recortes possíveis sobre a produção contemporânea, e declinou o convite para discutir o assunto. Na ocasião Forest também buscou divulgar sua ação entre os jornalistas. A participação da mídia, para ele, era fundamental para o sucesso da ação, já que seria a forma de conseguir participações de um público mais amplo. A divulgação junto aos artistas foi realizada via correio eletrônico. Após esta tentativa fracassada de iniciar um diálogo com a curadora da Bienal, Forest iria ainda escrever outra nota intitulada “Resposta à Lisette Lagnado”, (anexo) também publicada no site do Itaú Cultural. Nesta declaração a crítica foi contundente; em um dos trechos Forest afirma:

“Quer isso agrade ou não à senhora curadora da 27ª Bienal oficial de São Paulo, o resultado da montagem e da formação do conceito de ‘como viver junto’ ilustra exatamente, na opinião geral, o contrário, infelizmente, do que ela pretendia nos demonstrar. Esta 27ª Bienal entrará para os anais (como todas as precedentes!) como ilustração de uma manifestação elitista, não-democrática, não-participativa e anacrônica.” (Forest, 2006)

Restava ainda decidir como seria a instalação, tendo em vista que o MAC não possuía computador. A solução encontrada foi usar o que o museu pode disponibilizar: um monitor e um aparelho de DVD. Com isso, as participações com as imagens seriam gravadas por Velásquez em um DVD e projetadas em looping.

Na instalação o equipamento seria colocado atrás de uma parede que conteria um furo através do qual os espectadores poderiam ver as imagens. O uso do furo foi muito coerente com outros trabalhos de Forest como “Le Trou”, (que em português significa “o furo”).

“Le Trou”, foi dedicada a Vilém Flusser, que certa vez declarou em uma conferência: “Forest est ce type qui fait des trous dans lês médias” (“Forest é este tipo que faz furos na mídia”, em tradução livre).

O trabalho foi realizado durante um Colóquio Internacional na França. O artista aproveitou o evento para efetuar uma intervenção na mídia impressa: conseguiu uma página no jornal *Nord-Matin* onde desenhou um círculo preto. O texto da página instruía o leitor a recortar o círculo e olhar através dele buscando ver a vida de outro jeito.

O texto completo dizia:

“Creusons un trou dans le journal.
Un vrai trou dans un vrai journal.
Avec une paire de ciseaux.
Un vrai trou d’artiste.
Un trou qui sert à regarder derrière le trou.
A regarder derrière les apparences.
Un trou qui permette désormais de regarder la vie de l’autre cote.
Ce trou vous appartiendra pour toujours.
Pour toujours car c’est vous qui l’avez creusé...”
(Forest, 2004, p.167)

Esta relação com o antigo trabalho fez com que Forest apreciasse imensamente o resultado final da instalação, apesar dos percalços pelo qual passou, como a recusa na abertura de uma passagem entre a Bienal de São Paulo e a “Bienal do Ano 3000”. **(foto 17)**



Foto 17 – Bienal do ano 3000

Observar de perto o trabalho de Forest foi uma grande lição de persistência, de perseverança; sem falar na flexibilidade e capacidade de adaptação que o artista demonstrou (do alto de seus mais de 70 anos) perante os obstáculos que foram aparecendo.

Quando se deu conta que não teria como apresentar uma instalação interativa no MAC do Ibirapuera, Forest não se abateu e rapidamente buscou uma forma de usar o que tinha em mãos.

O ponto central da idéia de Forest, que é o de modificar a atual estrutura das bienais, é compartilhado por outros teóricos, como Arlindo Machado. O crítico afirma em um texto inserido na enciclopédia online do Itaú Cultural que a tendência para as mostras possa ser a criação de redes telemáticas que possibilitariam aos interessados um acesso bem mais amplo à arte, pois esta estaria disponível via internet. Machado diz que:

“Talvez a Bienal do futuro não aconteça mais num prédio instalado no Parque Ibirapuera, que abre as suas portas uma vez a cada dois anos para uma celebração coletiva. A Bienal do futuro poderia ser uma rede de conexões entre artistas e instituições que fazem trabalhos criativos, não localizada em lugar algum, disponibilizada para o acesso público e organizada por um corpo de curadores espalhados por todo o mundo. Organizar uma exposição poderia

significar interligar várias experiências que já acontecem no campo "desmaterializado" das redes telemáticas, oferecendo ao visitante (agora chamado de usuário) conceitos ou idéias-chave que permitam compreender determinados campos de acontecimentos. Visitar a Bienal poderia significar simplesmente ligar o computador e apontar o browser para o seu endereço eletrônico."²⁰

Ele afirma também que, em um período em que há uma tendência de desmaterialização da obra de arte, não faria mais sentido pensar em um espaço físico para expô-las, exigindo do público um deslocamento e a observância de horários estabelecidos. Continua dizendo que os trabalhos poderiam ser recebidos em casa pelos mais diversos meios como telefone, videofone, fax, rádio, televisão e internet.

Segundo Machado a internet hoje já permite uma antevisão de um futuro próximo em que a Bienal e também as galerias e centros culturais poderão existir de forma virtual.

Pois Forest vem trabalhando no sentido de tornar este futuro cada vez mais próximo.

4. Conclusão

Apresentei aqui algumas reflexões acerca da pesquisa de Forest, sem a pretensão de esgotar este tema tão abrangente e em constante evolução.

Num mundo acelerado, em constante mutação, no qual novos meios tecnológicos surgem a todo momento, Forest foi progressivamente incorporando em seu trabalho as mais diversas mídias. Todavia é importante salientar que o uso destas novas tecnologias não é feito gratuitamente, sem reflexão; ao contrário, o artista faz uso da tecnologia como um pintor fazia uso da tinta, ou como um escultor faz uso do mármore, ou seja, como uma matéria-prima. A grande diferença, no entanto, é que enquanto nas técnicas tradicionais (pintura, gravura, escultura, desenho) os artistas têm métodos que lhe são próprios, escolas especializadas para se aperfeiçoar, além de, é claro, toda uma tradição (na qual podem se apoiar ou contrariar) os artistas que buscam novas linguagens não tem nenhum parâmetro para seguir ou contestar. Forest e seus colegas que se aventuram nas novas mídias

²⁰ Disponível na Enciclopédia Online do Itaú Cultural

não podem se fundamentar em tradição alguma, pois tudo é muito recente e instável.

Um dos grandes méritos do artista foi ter captado esta mudança na dimensão do espaço-tempo, percebendo o poder dos novos meios de comunicação, que tornaram possível uma nova dinâmica no fluxo da transmissão de informação. Forest percebeu que esta nova realidade sensória poderia trabalhar a seu favor, e soube utilizá-la de forma muito particular em sua produção.

Para o artista estas novas mídias são um suporte, um lugar ideal para a criação contemporânea. Forest se apropria destes meios dando a eles um novo enfoque, uma nova finalidade totalmente inusitada, que passa a servir à sua proposta artística. Segundo ele, a arte deverá necessariamente incorporar estes novos circuitos, estes novos suportes e estas novas tecnologias da comunicação. (Forest, 2004, p.83)

As ações do artista freqüentemente buscam estabelecer uma relação, uma comunicação entre o artista e o público. Mais do que ter algo a dizer ao espectador, Forest quer ouvir o que ele tem a lhe dizer. Neste sentido subverte esta relação em que o artista é aquele que quer "passar uma mensagem"; a questão que muitas vezes as pessoas fazem "o que o artista quis dizer com isso?" torna-se anacrônica. Forest busca ocupar espaços não artísticos, busca colocar as pessoas em comunicação. Conforme afirma Priscila Arantes "a arte é muito menos a expressão de determinado objeto do que resultado que se constrói na inter-relação entre os vários participantes de um evento em uma proposta comunicativa em processo". (Arantes, 2005, p.58)

Também podemos destacar, conforme diz Mario Costa²¹, que as operações de Forest são freqüentemente de sinais altamente improváveis, como um espaço em branco em um jornal ou cartazes em branco em uma passeata (O Branco Invade a Cidade, São Paulo, 1973); que vão mobilizar e captar a atenção do público. Para Costa, deste ponto de vista, as operações de Forest têm um grande potencial publicitário e Forest, ele próprio, age como um novo tipo de agente publicitário. Cria-se então um paradoxo, pois uma prática artística marginal afirma sua própria exterioridade em relação aos circuitos oficiais de arte, e funciona como um agente reavivador destes circuitos que são obsoletos neste universo atual de informação.

²¹ Costa, Mario. De L'artsociologie a l'estetique de la communication; em Forest, op cit, p.18

Costa conclui que com sua prática aparentemente marginal Forest faz uma tentativa de recriar um sistema de comunicação artístico mais adequado à realidade de nosso tempo. Para o autor, a base das operações sócio-estéticas de Forest é o alargamento do conceito de mídia; além disso, Forest, com seus métodos, fornece indicações para fazermos da pesquisa sociológica uma prática experimental e, portanto, criativa. O social seria como um novo suporte para o exercício da criatividade, da solicitação da participação, da crítica pelo humor, da tautologia publicitária; tudo isto reunido nas operações de arte sociológica, lhes dão uma qualidade estética inquietante e indefinível.

Forest apresenta seu trabalho com uma perspectiva de confrontação da prática artística com as estruturas da comunicação. Cumpre dizer que freqüentemente a obra do artista é híbrida, mistura linguagens e meios, e também multidisciplinar, fazendo uso da ciência e tecnologia, aspectos esses que convergem para a produção contemporânea atual e que não foram abordados para evitar uma excessiva ampliação da pesquisa.

Algumas das dificuldades surgidas com a ampliação do campo da arte são de difícil solução. Questões como plágio, hackeamento, copyright, autoria coletiva, bioética permanecem desafiando os protagonistas do mercado da arte, incluídos neste contexto críticos, artistas, galeristas, curadores, colecionadores, fruidores, pesquisadores, conservadores, restauradores, museólogos, enfim ninguém pode furtar-se destas novas indagações. A arte exige uma nova postura, e novas reflexões precisam ser feitas, e a poética de Forest abre um caminho para isso.

No tocante aos seus trabalhos realizados no Brasil, particularmente aquele que se valia de periódicos, podemos dizer, sem dúvida nenhuma, que eles não teriam acontecido sem a corajosa cumplicidade dos jornalistas, já que, cumpre lembrar, estávamos em plena ditadura militar. Este aspecto é ressaltado pelo próprio artista:

"Toutes ces actions de Fred Forest doivent, pour prendre sens, être replacés dans le contexte politique de l'époque. Le Pays est dirigé par des militaires qui imposent depuis plusieurs années un régime de répression.

Tout au long de son séjour, l'artiste bénéficie de la complicité active des journalistes d'opposition. Le "prétexte" de l'art, lui donnera une liberté critique qui fera de lui l'artiste "contestataire" de la Biennale, comme figure emblématique". (Forest, 2004, p.95)

Para Lestocart, "Além da simples provocação, Forest preconizando uma certa higiene na arte, presente, lúcido, resiste, recusa-se a se deixar esmagar em simulacros e trava, principalmente, um debate crítico sobre a arte e seu sentido". (Lestocart Apud Buosso, 2006, p.43)

Analisando atentamente é possível constatar que o embrião da produção de Forest talvez esteja em Duchamp, pois foi com a ruptura feita através dele, com seus ready-mades, que muitos artistas se deram conta que a arte podia ir além da pintura, gravura, escultura e desenho. A idéia ganha *status* especial, a intenção do artista passa a ser tão fundamental quando o resultado final.

Outra influência que podemos reconhecer é o dadaísmo (que, aliás, apoiaram Duchamp) com suas idéias anárquicas e ações com viés político, visando despertar as pessoas do torpor que estavam submetidas pelo horror da Guerra. Forest com suas ações irônicas e bem humoradas certamente agradaria aos dadaístas que foram os pioneiros dos happenings e das performances nonsense, com as quais estarreciam o público que se aventurava a participar dos eventos.

A partir desta herança conceitual e dadaísta, Forest desenvolve seu trabalho; nele a comunicação e a idéia parecem ser sua verdadeira busca; a experiência retiniana e o prazer sensorial, quando aparecem, são secundários. Mesmo reconhecendo estas influências, cumpre ressaltar que a obra de Forest não cabe em uma só categorização ou classificação, pois apresenta-nos múltiplas possibilidades de leitura.

Forest segue a tendência contemporânea de buscar sentido diante da realidade, valendo-se dela em seus trabalhos para digerir – e com isso apreender e compreender – situações do nosso cotidiano permeadas pela política, pela linguagem, pela comunicação e pela cultura.

Conforme o entendimento de Mário Costa (1995), segundo o qual o papel do artista hoje foi profundamente alterado com as possibilidades que lhe foram oferecidas pela tecnologia, Forest parece ter como objetivo maior: fazer com que as pessoas saiam da sua zona de conforto e sejam compelidas a ter outro tipo de reação perante o mundo, a comunidade e, no limite, tenham outra atitude diante da própria vida.

Mas após analisarmos todas essas questões levantadas pelos trabalhos de Forest e outros, será que é possível traçar um prognóstico para a

incompreendida arte contemporânea? Esta indagação apresenta-se muito pretensiosa, mas como diz Roy Ascott em seu ensaio “A Arte do Espírito”:

“À medida que uma nova ciência emerge - com a biofísica, informática biofotônica, organicismo e o potencial formador dos campos -, da mesma forma a arte deve se desenvolver, talvez além do universo digital, virtual e telemático, em direção à realização de novas possibilidades de aprendizado e vivência no novo mundo tecno-ético, tecendo nossas realidades com a rede universal de luz.”²²

O caminho permanece uma incógnita, mas certamente os artistas continuarão nos surpreendendo com suas propostas e sua visão de mundo privilegiada. A nós resta aguardarmos ansiosos pelos trabalhos que com certeza nos dão um novo entendimento do mundo e de nós mesmos.

Para concluir esta pesquisa deixo a vocês algumas palavras de Forest publicadas no artigo “Autópsia de uma ação” do jornal O Estado de S.Paulo em 30 de dezembro de 1973:

“Pensamos que a única posição possível do artista é uma atitude crítica de denúncia. Sua faculdade intuitiva de perceber antes que seus contemporâneos os males da civilização, leva-o a lutar por uma evolução das mentalidades. Ele é chamado naturalmente a orientar suas pesquisas para novos domínios de investigação utilizando os novos meios tecnológicos a sua disposição.”

REFERÊNCIAS

²² Disponível na Enciclopédia On Line do Itaú Cultural

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILLAR, Nelson (org.) **Bienal: Brasil século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia. Perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational aesthetics**. Le presses du réels, trad. (inglês) Simon Pleasance e Fronza Woods. Dijon, 2002.

BOUSSO, Vitória Daniela (org.) et al. **Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest**. Paço das Artes, São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BOUSSO, Vitória Daniela (org.). **II Fórum de Debates do Prêmio Cultural Sérgio Motta Mídia-arte: fomento e desdobramentos**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COSTA, Mário. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOREST, Fred. **De l'art video au net art**. Paris: L'Harmattan, 2004.

FOREST, Fred. **Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain**, Paris: L'Harmattan, 2000.

FOREST, Fred. **L'oeuvre- systeme invisible**. Paris: L'Harmattan, 2006.

FOREST, Fred. **Pour um art actuel. L'art à l'heure d'internet**. Paris: L'Harmattan, 1998.

FOREST, Fred. **100 actions**, Nice: Z'Editions, 1995.

FOREST, Fred. **Repenser l'art et son enseignement**, Paris: L'Harmattan, 2000.

FOUCAULT, Michel, **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

O'DOHERTY, Brian, **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: **Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MELLO, Christine. Arte-mídia: novos enfoques, novas possibilidades e características da produção artística. In: **II Fórum de debates do prêmio cultural Sérgio Motta mídia-arte: fomento e desdobramentos**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

PECCININNI, Daisy Valle Machado (coord). **Arte – novos meios, multimeios, Brasil 70-80**. Instituto de Pesquisa, Setor arte. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento**, A Dimensão Econômica da Pintura. São Paulo: EDUSP, 1989.

STANGOS, Nikos (org). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SUANO, Marlene. **O que é museu**, São Paulo: Brasiliense, 1986.

ZANINI, Walter. **Dois décadas difíceis: 60 e 70**. In: AGUILLAR, Nelson (org.) **Bienal: Brasil século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ZANINI, Walter. **Entrevista-depoimento a Daisy Peccinini**, em agosto de 1985. In: PECCININNI, Daisy Valle Machado (coord). **Arte – novos meios, multimeios, Brasil 70-80**. Instituto de Pesquisa, Setor arte. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

REFERÊNCIAS ON LINE

ASCOTT, Roy. **A arte do espírito.**

Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiread_article.php?articleId=20>
Acesso em 22.02.08 às 21:23 hrs

BEIGUELMAN, Giselle.

Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1573,1.shl>>
Acesso em 22.02.08 às 17:58 hrs.

BORBA, Gabriel. **A presença de Flusser.**

Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/flusser43.htm>>
Acesso em 02.08.06 às 14:30 hrs

BRASIL ESCOLA.

Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiab/ernesto-geisel.php>>
Acesso em 14.09.06 às 12:20 hrs

PORTAL BRASIL

Disponível em: <http://www.portalbrasil.eti.br/brasil_economia.htm>
Acesso em 30.08.06 às 13:10 hrs

CATHIARD, Catherine. "**Quand l'art surfe avec la loi**". Disponível em:

<http://www.axaart.fr/Detail3.asp?IdentifiantRubrique=2&Detail=181&Archives1>
Acesso em 17.10.06 às 20:20 hrs

CONHECIMENTOS GERAIS.

Disponível em: <<http://www.conhecimentosgerais.com.br/historia-dobrasil/regime-militar.html>>
Acesso em 04.06.06 às 21:00 hrs.

CORDEIRO, Waldemar

Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=Waldemar%20Cordeiro>
Acesso em 23.02.08 às 16:48

COUCHOT, Edmond. **Mercado de arte não está pronto para era digital.** Disponível

em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62541.shtml>.
Acesso em 04.04.07 às 11:10 hrs

FABRIS, Annateresa. **Waldemar Cordeiro: um pioneiro da arte eletrônica no Brasil.** Revista Comunicações e Artes, São Paulo: Moderna, nº 29, set.dez. p.41, 1996. in. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP.

Disponível em:

<http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/F%C3%93LIO%20WALDEMAR%20CORDEIRO.htm>
Acesso em 23.02.08 às 18:37 hrs

FACULDADES INTEGRADAS DE GUARULHOS.

Disponível em: <<http://www.fig.br/edart/0/leandro.htm>>
Acesso em 28.11.06 às 16:30 hrs

FOREST, Fred

Disponível em: http://www.fredforest.org/book/html/en/bio_en.htm

Acesso em 28.11.06 às 18:00 hrs

FOREST, Fred. **Resposta à Lisette Lagnado.**

Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=2053>

Acesso em 16.06.08. às 14:30 hrs

FOREST, Fred. **Biografia**

Disponível em < http://webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/biographie_en.htm >

Acesso em 11.05.07 às 13:40 hrs

KAK, Eduardo

Disponível em: <http://www.ekac.org/roboarte.html>

Acesso em 18.02.08 às 21:27

HIERONYMI, Andrew

Disponível em: <http://classes.design.ucla.edu/Winter04/256/projects/andrew/report.html>

Acesso em 18.02.08 às 19:09 hrs

KOONS, Jeff

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jeff_koons. acesso em 18.02.08 às 18: 15 hrs

HISTÓRIA NET.

Disponível em: < <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=158>>

Acesso em 04.04.07 às 12:20 hrs

ITAU CULTURAL.

Disponível em:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/arttec/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5887>

Acesso em 13.03.07 às 19:00 hrs

MACHADO, Arlindo. Arte na rede/ web art

Disponível em:

< <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=Arte+na+Rede%2Fweb+art>

Acesso em 19.07.08 às 18:23 hrs e 22.07.08 às 14:50 hrs

MEIRELLES, Cildo. Entrevista a Fernando Oliva, Bravo Online

Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>>

Acesso em 31.10.08 às 10: 05 h

NOTÍCIAS TERRA.

Disponível em: < <http://noticias.terra.com.br/interna/0,,OI115149-EI1411,00.html>>

Acesso em 20.11.06 às 18:00 hrs

NOVA ESCOLA.

Disponível em: < http://novaescola.abril.com.br/ed/129_fev00/html/outubro.htm >

Acesso em 04.06.06. às 10:00 hrs

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Disponível em:<<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/MPC/mpc1004.htm>>

Acesso em 05.03.06 às 11:30 hrs

WEBNET MUSEUM.

Disponível em:<http://www.webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/ns_en.htm>

Acesso em 12.05.07 às 21:30 hrs

REFERÊNCIAS EM PERIÓDICOS

Arquivo MAC- USP sede Ibirapuera, Pasta 0060- 003.

Boletim Informativo n. 264, MAC-USP, 25 out.1975.

Comunicado da Bienal do ano 2000, assinado por Fred Forest, sem data.

Comunicado assinado por Fred Forest, sem data.

Comunicado assinado por Fred Forest, 31 out. 1975.

Diário Popular, São Paulo, 21 out. 1975

Estado de S.Paulo, São Paulo, 30 dez. 1973. “Autópsia de uma ação”

Folha de SP, São Paulo, 08 nov.1973. “O branco passou pela cidade”

Folha de SP, São Paulo, 08 nov.1973. “O artista queria novas experiências. Foi preso”

Folha de SP, São Paulo, 23 nov.1973. “Um passeio, esta obra de arte”

Folha de SP, São Paulo, 30 nov.1973. “A arte viva de Fred Forest”

Folha de SP, São Paulo, 14 dez.1973. “O pequeno museu de Fred Forest”

Folha de SP, São Paulo, 19 out.1975. Fósseis de 1975 na Bienal de Fred Forest.

Folha de SP, São Paulo, 23 out.1975.

Jornal da Tarde, São Paulo, 7 de nov.1973.

Jornal do Brasil, São Paulo (sucursal), 08 nov.1973. “O branco invade São Paulo e todos acabam na prisão”

KARMAN, Enerstina, **Folha da Tarde**, São Paulo. 05 nov.1975. Caderno Ilustrada.

REFERÊNCIAS EM CATÁLOGOS

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Catálogo. **I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo**. realizado no Museu da Imagem e do Som de 13 a 20 de setembro de 1978.

FUNDAÇÃO BIENAL. **XII Bienal de São Paulo**. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

REFERÊNCIAS EM REVISTAS

Revista **D'Art**, n.12, São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

Revista. **ArtPress. ArtMedia VIII** – de L'esthétique de la Communication au Net art. 29 novembre – 2 décembre 2002. Paris: Publication Hors Commerce, 2002.

ANEXO I

ANEXO I

Como viver juntos numa realidade real...e já, no entanto cada vez mais virtual?

Fred Forest

A 27ª Bienal de São Paulo decorrerá de 7 de Outubro a 15 de Dezembro de 2006 sobre o tema de um conceito emprestado a um filósofo francês do Collège de France, desenvolvido sob a forma de um curso em 1977: como viver juntos. Trinta anos - quase meio século - passaram-se desde então. É o caso de dizer se já foi há muito tempo? Nessa época o bloco soviético dominava, a Internet ainda não existia, e partidários do Helzollah e israelenses não se colocavam ainda essa questão que se tornou crucial para eles como todos sabem, como viver juntos? Hoje, o filósofo já se encontra desaparecido, após um banal acidente de trânsito. Um acidente como acontecem centenas todos os dias nas grandes avenidas de São Paulo, mas a instituição cultural, sem se preocupar minimamente com o fato do mundo ter mudado fundamentalmente em trinta anos, recupera e recicla esse conceito para consolidar a sua legitimidade e o seu próprio poder. Por falta de sorte para a Bienal, o Collège de France também desapareceu nesse mesmo ano da famosa "classificação de Shangai" que é uma autoridade em listar os 500 melhores estabelecimentos mundiais para produzir o pensamento. Criada em 2003 por um professor da universidade Jiao Tong de Shanghai, a classificação visava originalmente comparar o nível das universidades chinesas com as melhores mundiais. Mesmo contestada, como qualquer classificação, ela se tornou um indicador reconhecido e o seu impacto não é negligenciável na competição internacional para qualquer intelectual que se respeita. O Collège de France não é mais a referência incontornável para confirmar a realidade complexa de hoje. Tê-lo como referência é, antes de mais nada, remeter-se ao passado.

A 27ª Bienal de São Paulo seria, conseqüentemente, antes mesmo da sua abertura, uma manifestação obsoleta?

Longe de nós a idéia de pretender julgar o valor e a pertinência dos artistas convidados pelos comissários da Bienal para ilustrar esse conceito à geometria variável do como viver juntos. Contudo, não creio que artistas oficiais, puros produtos do poder do mercado, como Dominique Gonzales-Foester ou ainda Rirkrit Tiravanija sejam os mais congruentes para fazê-lo. Não é bebendo uma xícara de chá com o primeiro galerista em vista, ou criando uma decoração para uma loja de moda em Nova Iorque, que alguém se torna obrigatoriamente o melhor qualificado para nos ensinar a viver com um delinqüente oriundo de uma favela ou com um integrista islâmico sentado num avião ao seu lado num vôo entre Londres e Nova Iorque. Mas poderes que sobrevivem, como aqueles do Palácio de Tóquio na França, são ainda capazes de impor em 2006 os seus modelos artificiais, como o constatamos, sob a forma de um neo-colonialismo do pensamento cuja força assola à distância, do hemisfério sul, até o outro lado do Atlântico. Se tudo isso não foi compreendido pelos Comissários dessa 27ª Bienal, ignorando como parece um viver juntos mais político e menos mundano, como por exemplo aquele ilustrado pela arte sociológica, será o seu próprio ambiente que irá se encarregar de ensiná-los mais rapidamente do que eles imaginam.

A revolução numérica, a exemplo da revolução tipográfica, talvez esteja prestes a mostrar, não aquilo que conta mais aos nossos olhos hoje, mas aquilo que será perceptível mais tarde: uma nova dimensão estética e uma nova arte de viver juntos. Na maioria das vezes, inconscientemente, a nova técnica não só revela-se "mais eficaz", mas também a sua generalização provoca automaticamente transformações, tanto no nosso meio ambiente quanto nos nossos modos de pensar. Com a metamorfose da imagem analógica em imagem numérica, assistimos a uma ruptura epistemológica e podemos creditar a idéia segundo a qual qualquer técnica impõe a longo prazo uma dimensão estética, ética e social. Três palavras-chaves, como já dissemos, definem as possibilidades do numérico: simulação, interatividade e tempo real. As imagens de síntese geradas por computador podem tanto simular a realidade em três dimensões com um realismo surpreendente como inventar os universos fantasmagóricos mais improváveis. Além do mais, estas imagens têm sua vida própria. Podemos agir sobre elas, elas reagem, transformam-se, e isto mesmo à distância e instantaneamente entre dois pontos quaisquer do planeta... As conseqüências de tal evolução (revolução) são sem antecedentes. A criação da arte encontra-se radicalmente afetada na medida em que, como dizíamos, é a própria teoria estética que deverá, ela mesma, se reconsiderar? A simulação coloca em causa todas as idéias adquiridas sobre a "representação" durante a sua longa história. O numérico ganha, todos os dias, mais terreno e condiciona o nosso cotidiano tanto no trabalho como nos momentos de lazer. O tempo em que a informática limitava-se apenas a formalizar textos ou a alinhar seqüências de algarismos pertence ao passado.

Hoje, flanqueado de um modem, amanhã de uma antena de rádio, o computador passa cada vez mais tempo a comunicar. Nós já estamos numa era onde as imagens, as fotografias e os sons se trocam e se transformam... sem nunca passar por uma etapa física. O vídeo numérico generalizado em tempo real irá amanhã completar a panóplia da comunicação eletrônica. O numérico ultrapassa o muro da comunicação. E para além desses aspectos, é a percepção e o controle que cada um tem sobre a sua própria imagem que correm o risco de ser alterados. O numérico abre completamente a porta a todas as formas de "irrealização", uma "irrealização" que, para ser extremamente estimulante e rica no plano da imaginação artística, pode revelar-se perigosa, ilusória e enganosa. Os mundos virtuais têm esta propriedade singular de poder nos imergir inteiramente em ambientes de puro artifício que, de acordo com uma lei bem conhecida, irão se tornar possivelmente um dia os nossos ambientes naturais. Os artistas devem ter consciência disso e, para compensar os deslizos sempre possíveis, se apropriar desses novos instrumentos de expressão, a fim de transmitir as suas próprias visões do mundo. Depois de aplicadas nos setores industriais, da educação, da medicina, agora é a arte e a sua ética que vão precisar se adaptar a essa evolução... mesmo se a 27ª Bienal manifesta uma certa lentidão de compreensão. Se basicamente trata-se de uma batalha industrial, é preciso salientar que os desafios culturais e simbólicos são consideráveis com as conquistas do numérico. E ainda é preciso salientar como a introdução da tecnologia numérica na arte contribui para a alteração da relação do público e dos indivíduos entre si. E assim sendo no seu como viver juntos. A criação numérica com a ajuda do computador desenvolve-se no sentido de uma aproximação sempre mais estreita, em relação a tudo que diz respeito, não somente da "morfologia" técnica das obras elas mesmas, mas também da criação de "relações" que condicionam a sua natureza intrínseca...

As imagens de síntese apresentadas pela televisão nos filmes e a publicidade contribuem para familiarizar o grande público com essas novas formas de expressão. Assim, um fenômeno de aculturação se esboça desviando uma parte dos constrangimentos de produção do numérico para um deslocamento determinado da criação artística à estética social. Com a arte numérica, o público geralmente se vê colocado perante um objeto que ocupa um espaço e uma duração dinâmicos, enquanto que na obra "clássica" era confrontado com um objeto acabado. Eric Wenger declara: "a informática permite-nos criar um simulacro do universo, uma falsa imitação que se transformaria num objeto de estudo da mesma maneira que o real". Quanto a William Latham, ele acrescenta: "Além do imaginário, estou pronto para reconstituir mundos mais reais que o natural, nos quais os vegetais ou os animais serão programados em função de um meio ambiente ideal." Mais do que uma obra "acabada" definida de acordo com as regras tradicionais, trata-se de um dispositivo multimídia, uma situação de experimentação na qual o público a quem ela é confiada pode intervir. Essa experimentação dá a entender igualmente a das relações humanas pela multiplicação das interfaces e as trocas a distância que abolem o espaço. Essa situação inédita não é sem conseqüências para a percepção da arte, sua inteligência, e precisamente o seu papel em como viver juntos. Essa reatualização nunca foi esboçada frontalmente por alguns críticos de arte e pensadores da arte contemporânea que continuam acampados no conforto de terrenos tradicionais e sem grandes surpresas. Essa situação é reveladora do desfasamento que atinge a posição da arte contemporânea, a sua separação do público, a crise da criação, os escândalos dos seus circuitos, o descrédito das suas elites. A genealogia das teorias estéticas modernas revela desde a revolução industrial uma série de rupturas e "desconstruções" que têm como base o pensamento de Nietzsche, Heidegger, Adorno, Derrida, o dadaísmo, o surrealismo, a Bauhaus, a Escola de Chicago e os adeptos do modernismo.

Chegou o momento de elaborar um pensamento que estabeleça o seu propósito fora da eterna querela que se trava a lotação completa entre tradicionalistas e modernistas, com os humanistas de um lado e os tecnófilos do outro. Se consideramos a arte como processo criativo, e não do ponto de vista da obra como objeto, duas posições filosóficas se colocam opondo-se sobre as relações entre a arte e a tecnologia. Além da oposição entre o amor da arte e o desejo de modernidade está em jogo o estatuto do homem face a máquina: quem vencerá o outro na busca do novo e do destino de uma nova sociedade, de uma nova fraternidade, e de uma nova arte do como viver juntos? Com a inteligência artificial, o computador começa a simular os procedimentos e os funcionamentos do pensamento. Será que ele simulará e instaurará as condições de uma total e plena criatividade que anteriormente pertencia somente ao espírito humano? Sobre esse ponto a opinião dos especialistas ainda se divide mas se julgarmos pelas alterações e os questionamentos que marcaram esses últimos cinquenta anos tudo fica em aberto... O que aconteceria então com a condição privilegiada do artista? O virtual, como dissemos, é mais que um meio de comunicação suplementar: é um novo ambiente que se impõe a nós de maneira muito "brutal". Não se trata mais da circulação de uma extremidade a outra do planeta de simples imagens, fotografias ou programas de televisão, nem mesmo dos colossais bancos de dados, mas de certa maneira das pessoas elas mesmas. Isto induz para o futuro novas formas de nomadismo onde os indivíduos serão por populações inteiras levados a deslocar-se, às vezes instantaneamente servindo-se das redes telemáticas. Clones impalpáveis habitarão os canais de transmissão tecnológicos onde se desenvolverá uma

sociedade paralela. O como viver juntos é sem dúvida uma boa pergunta a ser colocada em si, mas a resposta é oblíqua de antemão se ela finge ignorar neste parâmetro o contexto tecnológico que será o nosso amanhã. E ainda se uma falta de imaginação se perpetua entre os comissários e os organizadores de bienais que os submete a pensar a arte olhando através de um retrovisor. Quem os leva a comportar-se, que seja na floresta amazônica, como na selva das cidades, como uns Jean-Jacques Rousseau um tanto ingênuos, perdidos no meio de um terceiro milênio, possivelmente espiritual mas infalivelmente tecnológico! É na complexidade e na extrema riqueza da relação entre "visível" e "compreensível", entre "percepção" e "concepção", entre "indivíduo" e "coletivo" que os artistas são levados a criar doravante uma verdadeira escrita do virtual.

À exceção das exposições e manifestações impostas e ritmadas pelo mercado quem, nas esferas da arte contemporânea oficial, ainda tem tempo de refletir sobre as conseqüências artísticas, sociais, econômicas, políticas, psicológicas, tecnologias do virtual, de suas conseqüências sobre a arte, sua concepção, sua produção, sua divulgação, e o surgimento de um novo imaginário? No deserto e na indigência do pensamento que caracteriza os meios da arte contemporânea, sobretudo preocupados em contemplar seu umbigo no passado, ou em tratar os negócios correntes para que sejam os mais prósperos possíveis, tais perguntas continuam suspensas e sem resposta. O desenvolvimento de "comunidades virtuais" como espaços de criação, mas também como espaços de interação social mediatizados pelas tecnologias informáticas e pelas redes de comunicação, oferece a oportunidade de estudar os mecanismos pelos quais os grupos, as coletividades, geram e mantém a implicação de um novo terreno social, o da comunútica. Como essas novas comunidades virtuais se formam e evoluem? No que as relações dentro dessas comunidades diferem das relações no espaço real? Ou ainda, até que ponto a dinâmica da elaboração estrutural do grupo virtual difere daquela das comunidades baseadas na co-presença física ou lhe é semelhante? É nessa problemática que se colocam hoje as verdadeiras questões que condicionam o como viver juntos. Nós veremos bem a resposta que a 27ª Bienal da São Paulo saberá, ou não saberá lhe dar? Como a Estética da Comunicação o percebeu, praticou e teorizou, com artistas reunidos em redor dos conceitos de telepresença, teleação e ubiqüidade comunicacional, uma nova era se abre para o campo das artes e do como viver juntos.

Nessa nova ordem os "mitos dinâmicos" da nossa época apenas pedem para se materializar em obras de arte. Apesar disso, estes mitos ainda não constituem utopias, mas tendências "fortes" que já imprimem o seu rastro nas nossas sociedades. Os espaços virtuais além de estruturar o nosso imaginário, enriquecer as nossas percepções, induzir uma nova abordagem do espaço, são destinados a funcionar como instrumentos de mediação para um número sempre maior de atividades ligadas à atividade cotidiana, profissional e cultural. Nós os chamamos também na terminologia informática, espaços compartilhados e espaços distribuídos. Uma palavra tornou-se em poucos meses familiar nos nossos vocabulários: a de ciberespaço. Qual sua abrangência? Para responder rapidamente, poderíamos dizer que se trata desse "lugar" e desse "tempo" intimamente confundidos, criados pelas redes de comunicação e as interconexões entre computadores, um "espaço-tempo" que constitui em si um "novo" meio no qual o homem contemporâneo encontra-se imerso e no qual ele desenvolve outras práticas de vida, de relações com o mundo, relações com o seu semelhante e com o seu meio ambiente. Um espaço no qual aprende as primeiras regras e rudimentos

do como viver juntos. Nas comunidades virtuais em geral, como naquelas dos artistas que se constituem na prática das redes e do ciberespaço, as necessidades e a cultura do grupo, a "estrutura psico-social" dos participantes, determinam as regras escolhidas, eventualmente a estética adotada. As necessidades dos participantes, subjetivas, naturais, culturais, plásticas e circunstanciais, hierarquizadas ou não, impõem finalmente regras e escolhas "socializando" a tecnologia. As comunidades de redes do ciberespaço determinam implicitamente regras e uma deontologia informais que respeitam certos princípios filosóficos de funcionamento: a reciprocidade, a cooperação, o respeito dos procedimentos aceitos. O sistema tem o interesse de promover a participação de todos porque todos estão implicados nele. Apagando as fronteiras entre criação artística e inovação social, colaboração e federação das energias, esboça-se hoje esse como viver juntos que nós todos desejamos do fundo da nossa alma sem cair num humanismo antiquado e obsoleto. Podemos considerar que a "cultura" dos "grupos virtuais" constituídos no ciberespaço continuará se desenvolvendo. Soluções serão avançadas por um grupo de pessoas para resolver problemas específicos do mundo que nos cerca e aos quais elas precisam fazer face conjuntamente... Esta capacidade de "habitar" outros corpos e mudar de aparência nos levará, através de rupturas psicológicas sucessivas, a questionar o suporte do nosso próprio corpo e, conseqüentemente, da nossa própria identidade... Marvin Minsky foi um dos primeiros a chamar a nossa atenção a respeito do uso do capacete de realidade visual, acoplado às imagens de síntese, não somente para permitir controlar diretamente os robôs através das faculdades perceptivas e cognitivas do homem, mas como o utilizador experimenta um estado de consciência de um tipo específico, com a sensação de estar presente mas fora do seu corpo. Compreendemos o quanto tais perspectivas não são (não podem ser...) a médio prazo, sem conseqüências fundamentais para a evolução da arte, seus conceitos e suas práticas e a instauração de um como viver juntos numa sociedade que terá outro ambiente.

Durante muito tempo, a comunicação artística (a comunicação simplesmente) operou principalmente através da mensagem linguística e icônica dos seus símbolos, materializados pela voz, pela escrita, pela pintura, pela escultura, ou qualquer outro meio de reprodução como a tipografia, a fotografia. Com o vídeo, a TV e a Internet, foi uma mudança fundamental que se produziu, e da qual as instituições de arte na verdade se preocuparam muito pouco, como se tivessem se acantonado numa posição de "resistência" que os teria levado a salvaguardar as formas acadêmicas e oficiais que são as suas ainda hoje. Agora é a PBP (Pequena Burguesia Planetária, conceito forjado por Jacques Henric) que acredita ingenuamente não repetir o erro ridículo cometido pelos seus antepassados perante Manet, porque visita o FIAC ou a Bienal de São Paulo, e renova todos os anos o seu "laissez-passer" para o Beaubourg. Ela acredita formar uma elite iluminada, quando consome apenas ersatz (sucedâneo). Ersatz que a maior parte do meio da arte se consagra doravante a fabricar em sua intenção sob a férula do comércio.

O mecanismo clássico do mercado, multiplicar os subprodutos para nunca deixar de se expandir, hoje em dia arrasta para a sua engrenagem outras atividades profissionais. Alguns responsáveis de instituições públicas e privadas, alguns críticos de arte, por serem mais numerosos e agirem num campo em expansão, encontram-se do mesmo modo expostos à concorrência. Eles precisam simplesmente justificar de sua "presença". Além disso, ao contrário dos negociantes, esse pessoal cultural prolífero usufrui de impunidade enquanto os especuladores podem ser, como estamos verificando, chamados à realidade de uma deflação das cotações. Não são

mais as novas idéias que prevalecem, mas sim as idéias conservadoras. Em particular as idéias conservadoras de antigas idéias novas. Como o meio da arte tem tão pouco discernimento quanto ao escrito, quanto às obras plásticas, a maior parte dos textos publicados oferece apenas um nível de reflexão muito banal, isso quando não são apenas amálgamas de conceitos emprestados, aqui e lá, e compreendidos de forma aproximativa. Nós gostaríamos de insistir, uma vez mais, sobre o fato que com o suporte catódico, a representação torna-se fluxo de transmissão sobre o (e dentro do) conjunto do espaço, aquele do ciberespaço.

O amador de arte não se encontra mais em posição de "reativar" formas estáveis, ele é levado por um movimento de "mensagens-imagens" contínuo. A espacialização polimorfa das imagens e a sua comunicação icônica no seu fluxo ininterrupto fazem ao mesmo tempo do monitor de vídeo e informático o "lugar" e o "objeto" da mensagem. A mediação eletrônica não reproduz a maneira dos outros suportes tradicionais, ela suscita um efeito de "ilusão-realidade". É necessário defender a instauração imediata de uma arte atual que adota o espírito e os instrumentos do nosso tempo, que vira a página, sem nostalgia nenhuma, deixando à história o cuidado de julgar o valor que terá tido a arte contemporânea oficial do mercado e das bienais, o que vem dar no mesmo!

Participe da bienal do ano 3000 : uma bienal digital, planetária, participativa e democrática

instalação mac usp. de 7 de outubro a 15 de dezembro de 2006

[parque do ibirapuera]

<http://www.biennale3000saopaulo.org>

Fred Forest, artista multimídia, Doutor de Estado da Sorbonne, Professor emérito da Universidade de Nice. (O Paço das Artes lhe consagrou uma retrospectiva do 22 de Maio ao 16 de Julho 2006).

Tradução: Rosa Andili Branco de Moraes

As opiniões emitidas não refletem necessariamente a posição do Instituto Itaú Cultural.

Disponível em:

< http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=2053 >

ANEXO II

ANEXO II

Resposta à Lisette Lagnado

A 27ª Bienal elitista e não-democrática de Lisette Lagnado

Quer isso agrade ou não à senhora curadora da 27ª Bienal oficial de São Paulo, o resultado da montagem e da formação do conceito de "como viver junto" ilustra exatamente, na opinião geral, o contrário, infelizmente, do que ela pretendia nos demonstrar.

Esta 27ª Bienal entrará para os anais (como todas as precedentes!) como ilustração de uma manifestação elitista, não-democrática, não-participativa e anacrônica. Uma manifestação unicamente representativa dos valores e dos modelos de mercado. Ninguém pode ser facilmente enganado pelos guetos, onde ela estaciona, como em reservas indígenas, os "coletivos" que lhe servem de álibi.

A BIENAL DO ANO 3000 no MAC-USP (Ibirapuera) e, sobre tudo, na Internet, constitui, ao contrário, pela participação massiva de artistas do mundo inteiro, sem filtro nem censura de curadores e críticos de arte que não são outros, em sua maioria, que criaturas do poder e do mercado, uma demonstração magistral, que induz sempre em direção à maior participação de democratização artística.

Assim como os regimes totalitários da URSS e dos países do Leste Europeu desabaram pelas conseqüências da multiplicação das antenas de televisão (a tecnologia, não a ideologia), o sistema da arte capitalista passará por mutações similares quando os próprios artistas e os cidadãos, sem intermediários, se apropriarem do imenso poder estético, simbólico e ético da arte, utilizando as possibilidades de criação, de difusão e de ação coletiva que lhes oferecem hoje a Internet e as tecnologias de comunicação.

A BIENAL DO ANO 3000 é a primeira - uma pungente demonstração internacional que outros irão seguir.

Fred Forest

Artiste multimedia, Dr d'Etat de la Sorbonne, Professeur émerite de l'université de Nice, exposition au MAC USP du 7 octobre au 15 decembre 2006.

Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1368>

ANEXO III

ANEXO III

Biografia resumida de Fred Forest

1933

- Nasce em Mascara, Algeria, 6 de julho 1933.

1954

- Controlador de telecomunicações até 1971.

1958

- Exposição coletiva, Casa da Cultura, Rue du Louvre, Paris.

1959

- Exposição coletiva, Galeria Le Primate, Oran, Algeria.

1965

- Exposição coletiva, "XIV Salão Provence/Côte d'Azur/Corse ", Marseille.

- Exposição coletiva, "46 Salão do P.T.T.", Paris.

- Exposição coletiva, Galeria Ligoa Duncan, New York, U.S.A., 24 de jan. a 14 de fev., 1965.

1967

- Exposição individual. Desenhos. Centro Cultural Francês, Algeria, 13 Fev.– 15 mar..

- Exposição individual. Galeria de arte Tuffier, Les Andellyses, 27 maio – 12 junho.

1968

- Exposição individual, Hotel Hostalrich, Festival de Prades, Jul. 27, 1968.

especial, Ancona, Itália, 15 Ago., 1968 – 10 Jan., 1969.

- Exposição coletiva, "Vison 68", Castelo de Fontainebleau, 5 - 15 Out. 1968.

1969

- Vídeo. Realização de vídeo Sony portátil, preto e branco, Paris, Mai.1968.

- Criação de "picture-screen", Jan.1969.

- Exposição individual, "Interrogation 69 Tours", Galeria Sainte Croix, com a colaboração de Luc Ferrari para som ambiente. Vídeo interativo e instalação de processamento de dados, trabalho crítico sobre a instituição.

- Exposição individual, Galeria Arrabal, Callosa de Ensaria, Espanha.

1970

- Realização de um ambiente audiovisual para a Feira Universal com Luc Ferrari e Pierre Lafleur, Osaka, Japão.

- Desenhista para a imprensa nos jornais "Combat " e "Aux Echos ".

1971

- Animação, "2 Salão internacional de audiovisual ", Paris, 14 a 20 Janeiro, 1971.

1972

- Série de experiências com televisões e rádios na França, Bélgica, Suíça, Suécia, Brasil,. A primeira sobre o título genérico de "Space-Media", com Le Monde de 12 Jan., 1972 e Antenna 2 (France 2 television) 20 Jan., 1972.
 - Exposição individual, "Presentation space-media experience", Albertus Magnus Center, Paris.
 - Criador da associação "Research and communication", realizava reuniões públicas com Jean Duvignaud, Vilem Flusser, Abraham Moles, Edgar Morin etc.
 - Apresentação da experiência "space-media", Institute of the Environment, Paris.
 - Exposição individual, " Rencontre avec..."; Fine Arts Museum, Lausanne.
- Introdução de uma fanfarra do interior no museu e ação na imprensa com "Tribune de Lausanne", Lausanne, Suíça, 12 – Nov.26, 1972.

1973

- Video "involvement". 15th Triennale de Milão, Italia.
- Exposição coletiva. Ação na mídia. O Preço da comunicação, interação telefônica, XII Bienal de São Paulo, diversas intervenções na imprensa, intervenções urbanas.
- Ação. "Promenade sociologique". Caminhada Sociológica pelo Brooklin, Vídeo e ação investigando o bairro do Brooklin, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, Nov., 1973.
- Exposição individual, "Autopsie électronique d'une rue" Autópsia da Rua Augusta, video-instalação, 40 televisões mostrando a Rua Augusta. Sobre a sociedade de consumo. Galeria Portal, São Paulo, 10 - 23 Dez.1973.

1974

- Vídeo. Vídeos sobre o tema "Les gestes dans les professions, les gestes et les mimiques dans les rapports sociaux" com a colaboração de Vilèm Flusser.
- Vídeo. "Vidéo-Portrait d'un collectionneur ". Video de uma venda de Mr. J.C.Binoche, Espace Cardin, Paris, 26 Jun. 1974.
- Produção teórica. Co-criador da Coletiva de Arte Sociológica com Hervé Fischer e Jean-Paul Thénot (publicação do manifesto no jornal Le Monde em 10 de Outubro, 1974).
- Video "Restany dîne à la Coupole". La Coupole, Paris, 22 Out., 1974.

1975

- Exposição individual, "Un Viera Da Silva dans un coffre-fort", com o envolvimento de Mr. The Marec, "bailiff of justice", Gallery Germain Paris, 9 - 28 Jan. 1975.
- Ação. Arte postal, transferência de informação n° 1, página 3, "Magazine Postes et telecommunications, n° 229" , Jan. 1975.
- Exposição individual, "J'expose Madame Soleil en chair et en os", Museum Galliera, Paris, Jun – Ago., 1975.
- Exposição coletiva, "Biennale de l'an 2000, Action multimédia critique " (Bienal do Ano 2000), Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, Brasil, 17 - 31 Outubro, 1975.
- Vídeo Performance, "La Conférence de Presse comme Performance", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, Out. 25, 1975.

1976

- Produção Teórica. Criação da "l'École Sociologique Interrogative" por membros da Coletiva de Arte Sociológica. Funcionou durante dois anos como um lugar de cultura alternativa.
- Ação. "La famille vidéo", video instalado em um apartamento alugado e ação da imprensa. Panten Studio, Colonia, Alemanha, Jun. 1976.
- 37th Bienal de Veneza, commissioner, Pierre Restany, Veneza, Italia, Jul - Out 1976.
- Animação, Coletiva de Arte Sociológica, Perpignan, 6 - 19 Set 1976.
- Ação "La Photo du Téléspectateur", R.T.B., Belgica, Nov. 13, 1976.

1977

- Ação "Mètre carré artistique". Série de eventos e intervenções na imprensa, Espace Cardin Paris, Hotel Crillon, Paris, Mar - Out 1977.
- Animação " Artistes en liberté à Bellême " (Artists in liberty in Bellême). Video ação. Vídeo com o envolvimento da população, 13 - 18 Jun. 1977.
- Exposição coletiva. Documenta 6 Kassel (video), Kassel, Alemanha, 24 Jun - 2 Out 1977.
- Exposição coletiva e intervenção pessoal, "L'Art dans le contexte social", Gallery Remont, Varsóvia, Polônia, 11 - 17 Jul.1977.
- One man show, "Mètre carré artistique", F.I.A.C. (International fair Contemporary Art), Grand Palais, Paris, Out. 1977.

1978

- Exposição individual, "Action video Julia Margaret Cameron ", Gallery Die Brucke, Viena, Austria, 25 Fev - 15 Mar 1978.
- Exposição individual, Museum of Fine Arts Lausanne, "La maison de vos rêves", e experiências de imprensa com a Tribune de Lausanne, Lausanne, Suíça, 27 Nov. - 10 Dez. 1978.

1979

- Exposição. Vídeo. Restany-Forest, "Profil vidéo d'un critique par un artiste sociologique", Gallery N.R.A., Paris, Mar. 31, 1979.
- Exposição individual, "Le Territoire", Foundation De Apple, Amsterdam, Holanda, 11 Abr - 8 Mai, 1979.
- Performance, "Symposium Art Performance", organizado por Orlan, video ação organizado no Lounge do Grand Hôtel of Lyon, Lyon, Abr. 28, 1979.

1980

- Exposição coletiva, "Video and performances video", Institute Goethe, Paris, 4 - 6 Fev. 1980.
- Produção Teórica. Publicação no jornal Le Monde de 7de fev., 1980, N° 10894, V Manifesto de Arte Sociológica com a assinatura de Fred Forest.
- Instalação e implantação do território em Anserville, Superfície de 3.000 m2 com equipamento que funcionava com um jogo de comunicação e modelo de simulação, Anserville.
- Performance. "Le Territoire", performance com o convite de Michel Giroud, Bienal de Paris.
- Ação no radio, "15 secondes de blanc", France-Inter, L'oreille en coin, Ago. 24, 1980.

1981

- Exposição. Art 12/81 Basel. Apresentação do projeto do Território no local das instalações permanentes dos artistas, Basel, Suíça, 17- 22 Jun. 1981.
- Exposição coletiva. XVI Bienal de São Paulo, Núcleo de Arte Postal. (erro no site oficial)

1982

- Intervenção. Escola de Artes Decorativas, convidado por Jean-Marc Poinsot, Paris.
- Exposição individual, "La Bourse de l'Imaginaire", Centre Georges Pompidou, Paris, Jun - Jul 1982.

1983

- Exposição individual, "La Conférence de Babel", Espace Créatis, Paris, 18 - 31 Jan. 1983.
- "L'Art Sociologique aux 24 heures du Mans", Le Mans, 1983.
- Produção teórica. Co-criador com Mano Costa do Movimento de Estética da Comunicação, Mercato San Severino, Out. 1983.
- Ação. "À Propos du blanc", Ação na imprensa, jornal "Le Monde", out. 7, 1983.

1984

- "Revue parlée." "Esthétique de la communication", Centre Georges Pompidou, Paris, Mai 21, 1984.
- Intervenção com Mario Costa, "Seminary of Philosophy of l'Art", Olivier Revault d'Allones, Sorbonne, Paris, Mai 23, 1984.
- Performance. "Apprenez à regarder la Télévision avec votre radio". Media-Performance com o envolvimento de dez radios, utilização de rede telefônica, F.I.A.C., Paris, Out. 1984.
- Ação. Ação no "First Chain" da T.V Israelense.

1985

- Produção teórica. Tese de Doutorado, Sorbonne, Paris, Jan. 18, 1985.
- Performance. "Téléphone dans une télévision", Midia performance, Artmédia I, Salerno, Italia, (rede de telefone + " T.V. à cores + motocicleta Kawasaki), 25 - 26 Mai. 1985.
- Ação da imprensa. "C.K.K. ", Bruxelas, Belgica, Jun. 1985.
- Performance. "Sculpture téléphonique", Performance na Gallery Brachot, F.I.A.C., Paris, Out. 1985.

1986

- Performance. "Les robinets électroniques", Opera Universitaria di Selerno, (Rede telefônica + T.V), Artmédia, Salerne, Italia, 27 - 30 Mai. 1986.
- Ação na mídia. "Le Rallye Téléphonique", (Radio France-Inter + rede telefônica), Artcom Koin 86, Moltkerei Werkstatt, Colônia, Alemanha, Jun. 22, 1986.
- Exposição coletiva, "L'Art dans la société", Espace Belleville, Paris, 12 Nov.- 12 Dez. 1986.
- Video – Performance. "Tirer des fils", Symposium Tétró Nuovo, Maurizio Scaparo, Napoles, Italia, 1 de Out. 1986.
- Video - Performance "Tirer des fils", F.A.U.S.T. (Forum of the Arts of Scientific and Technical Universe) Toulouse, Out. 21, 1986.

1987

- Ação na imprensa. Documented 8 Kassel: "La responsabilité sociale de l'Art" no jornal diário "Kölnischer Stadt Anzeiger", Kassel, Alemanha, Jun. 1987.
- Intervenção na imprensa. "La Justice en beauté", no Tribunal do distrito de Lausanne, com o envolvimento de René Berger, durante a ação judicial proposta contra o Estado de Vaud, Lausanne, Suíça, Jun. 1987.

1988

- Ação. "Julia Margaret Cameron", ações na imprensa com os diários "Var-Matin",
- Ação na imprensa. "Le Trou" com o jornal diário regional "Nord-Matin"; resumo no J.T. da 1 hora da manhã por Bruno Masure no Canal Francês Nacional TF1, Nov. 29, 1988.

1989

- Ação na imprensa e multimedia. "Zénaide et Charlotte à l'assaut des médias", Museu de Belas Artes de Toulon, Jan - Jun 1989.
- Intervenção. Na rede de telégrafo de Montpellier, March 3, 1989.
- Performance. "L'atterrissage Place Rouge" Moscou, Russia, Ago. 25, 1989.
- Exposição coletiva, Criação da video instalação "Homage in Mondrian", com o envolvimento da T.V. Antenna Vésuvio. Technetronica, Villa Bruno, San Giorgio A Cremano, Napoles, Italia, Dez. 7, 1989.

1990

- Criação de rádio. "La radio comme outil de communication révolutionnaire permettant de parler à distance à quelqu'un qui dort", Transmitido pela "Clair de nuit" de Jean Couturier, "France Culture, Radio-France", 6 - 7 Mai. 1990.
- Vídeo Instalação, "L'eau des fleuves", Art-Media III, Chapelle Theater Verdi, Salerno, Italia, 8 - 10 Nov. 1990.
- Exposição individual "L'œuvre perdue", Gallery Donguy, Paris, 27 Nov. - 15 Dez. 1990.

1991

- Exposição individual. "La Bible électronique, la guerre du Golfe", prefácio de Pierre Restany, La Bases, Levallois-Perret, 26 Jun. - 3 Ago. 1991.
- Ação na mídia. "Fred Forest, Président de la télévision bulgare, pour une T.V. utopique et nerveuse" apresentado por Pierre Restany, Sofia, Bulgária, 2 - 9 Out. 1991.

1992

- Performance, "Faire la chose avec un geste", Teatro Montorgueil, Paris, Abr 13, 1992.
- Festival de Vídeo. Video Festival Locarno, Apresentação de clips "Fred Forest, President", Locarno, 4-5-6 Set. 1992.
- Leader Saxhen, "E.M Remarque", Bonn, Nov. 4, 1992.

1993

- Intervenção no local do "Europeans Courts of Interactivity", Palais of Tokyo, Paris, 21 - 23 Jan. 1993.

- Ação na mídia. "Les Miradors de la Paix", Graz and borders of ex-Yugoslavia, Mai – Jul. 1993.
- Conferência e Performance. Simpósio Vilem Flusser, Eldorado, Antuérpia, 28 - 29 Out. 1993.

1994

- Performance interativa com video transmissão, "Accès aux savoirs et mobilisation des compétences" em 35 cidades. Espaço Télécom, Paris, Fev. 3, 1994.
- Ação na mídia. "Chantier", Programa interativo T.V. Multimidia e animação do Distrito de Beaulieu, Poitiers, Mar. 26, 1994.
- Produção teórica. Nomeado professor na cadeira de "Ciência da Informação e da Comunicação" na Universidade de Nice Sophia-Antipolis, Jun.1994.
- Exposição individual. "Le Territoire du m2", Gallery Donguy, Paris, 14 Jun - 16 Jul. 1994.

1995

- Exposição individual. Galeria Z Edition Nice, Instalação multimidia. "Le Champ du Mond", 17 Fev. - 19 Mar., 1995 (texto de Pierre Restany).
- Ação-performance, "Culture et Autoroutes de l'Information, Nice hier, Nice aujourd'hui, Nice demain". Coloca em questão a história da fundação da Escola de Nice por Pierre Restany, em video-transmissão de Milão, experto estrangeiro Mario Costa. Lounge do Westminster Hôtel, Nice, Mar.16, 1995.

1996

- Exposição individual, "Le Territoire des réseaux", Galeria Pierre Nouvion Monaco, in Imagina 96, apresentação de Annick Bureaud e Pierre Restany, Monaco, 22 Fev.- 8 Mar.1996.
- II Festival Internacional de Video e Artes Electronicas, "Le Territoire des réseaux" selecionado para atribuição do prêmio FIV 96, Buenos Aires, 1 - 6 Out. 1996.
- Venda mundial do primeiro trabalho virtual. "Parcelle-Réseau", sobre o martelo de Mr. Binoche no Hôtel Drouot, Paris, Out. 16, 1996.

1997

- Exposição coletiva, "Un Week-end dans l'Aube", Le Site, Loches sur Ourches, 5 - 6 Jul. 1997.

1998

- Exposição coletiva, Video instalação no seminário com o tema da água e a relação arte-ciência organizada pela Associação LSA em Nice; Fev.1998.
- Performance. Pub - Renault, Champs Elysée Paris, performance e criação de um site na Internet "J'arrête le temps" , 20 - 21 Mar.1998.
- Criação na Internet por ocasião da "Feast of Internet" com ação e um site <http://fredforest.com>
- Criação e colocação online em site na internet "Collectionneurs pourquoi ne pas acheter un morceau de la France ?", Out 1998.
- Produção teórica. Publicação do livro "Pour un art actuel/l'art à l'heure d'Internet", l'Harmattan, Paris, Nov. 1998.

1999

- Criação do ambiente e site na internet "La machine à travailler le temps", Espaço Landowski, Boulogne Billancourt, Dez. 1998 – Jan. 1999.
- Criação e apresentação de "Touch Me", trabalho interativo na Milia 1999, Cannes, Fev. 1999.
- Evento. "Techno-Marriage", Feast of Internet, Issy-les- Moulineaux town e na Internet, Mar.18, 1999.

2000

- Exposição coletiva. comissário Pierre Restany, "Cette culture qui vient de la rue" , Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, Mar. 10 to Mai 14, 2000.
- Criação do site na internet, "Internet Graffiti ", for the Feast of Internet, Mar. 18, 2000.
- Performance. performance telefônica de Cannes para a expo 32+ 32 in la Nièvre "Mariage d'artistes et de communes", Mai 19, 2000.
- Produção teórica. Publicação "Fonctionnement et dysfonctionnement de l'art contemporain, un procès pour l'exemple", l'Harmattan, Paris, Set. 2000.
- Criação do primeiro trabalho mundial "The Color-Network" site na internet, monocromos numéricos, vendido em um leilão público com transmissão pela internet sobre o martelo de Mr. Cornette de Saint Cyr, Drouot Montaigne, Paris, Out. 28, 2000.

2001

- Exposição coletiva. "Critical and Utopia", La Criée, Centro de Arte Contemporânea, Rennes, Jan. 12, 2001.
- Conferência. "Temps réel". Escola de Belas Artes da Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, Jan. 17, 2001.
- Conferência."Forum de l'essai sur l'art ", Centro Cultural Canadense, Paris, Jan. 21, 2001.

ANEXO IV

ANEXO IV

Manifestos da Arte Sociológica

Manifesto I – Publicado no jornal Le Monde em 10 de outubro de 1974.

Manifesto II – Publicado no catálogo da Galliera Museum em maio de 1975.

Manifesto III – Publicado no catálogo internacional da 37 Bienal de Veneza em junho de 1976.

Manifesto IV – Publicado em fevereiro 1977

Manifesto V – Publicado no jornal Le Monde em 7 de fevereiro de 1980

Manifesto I da Arte Sociológica

Hervé Fischer, Fred Forest e Jean Paul Thénot decidiram constituir o Coletivo de Arte Sociológica.

O coletivo de arte sociológica notou a aparição de uma nova sensibilidade para o social, ligado ao processo de massificação.

O coletivo de arte sociológica através de sua prática artística, tem a tendência de colocar a arte em questão, de colocar em evidência fatos sociológicos e de visualizar a elaboração de uma teoria sociológica da arte.

O coletivo de arte sociológica fundamentalmente utiliza-se da teoria e dos métodos dos estudos sociais. Também quer, pela prática, criar um campo de investigação e experiência para a teoria sociológica.

O coletivo da arte sociológica leva em consideração as atitudes ideológicas tradicionais do público que ela questiona. Utiliza-se de métodos de animação e pedagogia. Ao mesmo tempo em que coloca a arte em relação ao contexto sociológico, atrai a atenção para os canais de comunicação e difusão, novo tema na história da arte, que implica também uma nova prática.

Manifesto II da Arte Sociológica

A arte sociológica, que defendemos alguns meses atrás, causa obstruções e tende a gerar confusão. É tempo de relembrar e reafirmar o sentido que nós sempre demos ao conceito de arte sociológica.

Realmente, a arte sociológica se distingue tanto quanto a sociologia da arte da concepção de "arte social".

Por um lado, como uma prática ativa no campo social, aqui e agora, recorrendo para a aproximação teórica que submete à prova da ação; trabalhando estratégias em relação ao real, mas também em relação às instituições, ao poder, inventando técnicas das suas experiências – a arte sociológica sai do cenário científico e do discurso acadêmico.(...)

Por outro lado, a arte sociológica, pela especificidade da sua relação com a sociologia, não tem nada a ver com o tema cultural amplo "arte e sociedade", no qual alguns abusam da autoridade como críticos de arte. Alguns, como nós, hoje, entendemos este perigo. Esta confusão constitui a mais insidiosa ameaça ao nosso processo.

Politicamente comprometida, nossa prática sociológica se distingue da tradicional militância da arte, que alguns querem confundir.

Esta última mensagem ainda com formalismos estéticos, e pictorialismo de classe média, que queremos substituir por uma prática ativa de questionamento crítico. O pintor militante foi um estágio importante mas prisioneiro dos clichês e dos conformismos culturais que o fizeram inoperante, isto leva a parecer hoje, seus limites e suas falhas com muita evidência, assim a arte sociológica liga isso em outros caminhos, implicando a nova mídia, dos métodos educacionais críticos e dos recursos fundamentais para a análise sociológica.

Nós definimos a arte sociológica por sua relação epistemológica necessária com a ciência sociológica. Esta relação é dialética. Encontra a prática artística que a experiencia e a objeta no retorno da força da realidade social. Esta relação é específica com a arte sociológica: distingue-se de todos os outros passos tradicionais ou de vanguarda. Isto significa, contra a expressão tradicional, a arte como uma ideologia mistificadora da irracionalidade, o desejo de recorrer ao discurso científico da sociologia e confrontar nossa prática para a racionalização desse discurso.

A arte sociológica é uma prática que encontra no reverso da sociologia da arte contra a arte em si, e leva em consideração a sociologia da sociedade que produz essa arte. Provavelmente constitui uma das primeiras tentativas (exceto por algumas experiências de dramas sociais), da implementação da prática sociológica conhecida além da concepção tradicional da arte. De fato, sociologia, diferentemente de outras ciências tais como economia, mecânica, psicologia ou biologia, não tem causado práticas, somente estabelecimento para o nível do campo social.

O projeto da sociologia da arte é, enfim, para elaboração de uma prática sociológica.

Mas ao contrário dessas ciências e suas aplicações, a sociologia da arte não busca gerenciar o real, o presente ou o futuro, mas exercer em relação à realidade social e para nós mesmos, a função de questionar e romper. Esta função interrogativa e crítica implica em não fazer as perguntas e as respostas. Certamente, não quer justificar um dogma, ou reforçar sua burocracia, mas causar alguma conscientização não alienada. Isto força a estabelecer, onde reina a difusão única da informação, o engajamento recíproco da responsabilidade ativa de cada um.

A arte sociológica busca questionar as superestruturas ideológicas, o sistema de valores, as atitudes e mentalidades condicionadas pela massificação de nossa sociedade.

Está em seus objetivos que recorra à teoria sociológica, aos seus métodos e que elabore uma prática educacional de entusiasmo, de indagação, de rompimento dos canais de comunicação.

O conceito de arte sociológica, como propusemos em 1972, como praticamos desde aquela época, em uma indiferença naquele momento, implica hoje, como ontem, o rigor das suas relações constituintes com a teoria sociológica materialista, que é no final sua consequência e marca a passagem para o ato como prática operando no campo social.

Manifesto III da Arte Sociológica

A prática da arte sociológica substitui para a afirmativa e tradicional finalidade estética da arte dos objetivos ligados à transformação das atitudes ideológicas, no

sentido de uma consciência da alienação social. Não visa propor novos modelos de organização social, mas exercitar o poder dialético de um questionamento crítico. Esta conscientização deve permitir, nos momentos de ruptura do sistema social (crise econômica e da estrutura burocrática) colocar o questionamento fundamental suscetível da orientar os passos daqueles que querem transformar os vínculos sociais. Este é nosso projeto deliberado. A questão filosófica do sentido, em um sistema social que não tolera ser colocado em questão, é inevitavelmente subversiva.

Implica que a coletiva de arte sociológica considere a metodologia e a estratégia, como dois conceitos fundamentais da sua prática.

1. A metodologia da arte sociológica. Seu objetivo fundamental é estabelecer projetos de desvios comportamentais. Seu campo de ação é aquele das relações interpessoais subjetivas. Ela não pode emprestar para a sociologia oficial, neste sentido que é este único propósito para apontar e orientar, manipular as atitudes dos consumidores-eleitores em relação à alternativa e fictícia proposições do sistema social e não questionar estas proposições. A história desta metodologia esta ligada as demandas do organismo econômico e governamental que financia a investigação social na meta para assegurar o exercício do seu poder. Somente a prática de um questionamento crítico pode permitir usarmos esses métodos, afastando-os.

Nossa metodologia é inteiramente para inventar este propósito para fazer aparecer concretamente a realidade das relações sociais que determina os indivíduos, mas que a ideologia dominante oculta no nível do imaginário nas consciências individuais, através de seu discurso político, moral e cultural. A arte sociológica visualiza as relações sociais que revelam a análise sociológica teórica e a prática; isto faz emergir suas estruturas abstratas para a consciência de cada, objeto do discurso sociológico, ideologicamente cego para o nível da vivência diária. Esta prática educacional subversiva revela o trabalho da real relação social entre as categorias sociais, os modos de exploração, a lógica política do sistema de valores dominante, sal mistificação diária, permitindo a todos um exercício crítico do seu julgamento e sua liberdade em comparação com a ordem social que se apresenta falsamente como natural e necessária. Esta auto-gerência do pensamento pode ser adquirida graças a efeitos múltiplos de diferentes técnicas, deslocamento ou transferência de informação em comparação com seus lugares ou auxílio do processo cultural pertencentes a níveis ou esferas sociais usualmente partidas, passos sintéticos provocando pequenos circuitos subversivos, em todo lugar onde a ideologia dominante divide e fragmenta cuidadosamente para evitar confrontações dialéticas, em uma pequena; em resumo, aquele que desvia dos padrões dos elementos culturais reais, colocando em questão sua lógica social e assim fazendo aparecer o que sua uniformidade deve ao poder político dominante e repressor.

Questionamentos, debates, energizações, rupturas do circuito afirmativo de comunicação, provocações, recusa, anti-instituições pode constituir esta prática transformadora.

Não é somente a ação direta, mas também uma experimentação de cada uma das partes ou efeitos protelados é tão importante quanto a confrontação com as hipóteses das pesquisas teóricas da sociologia crítica.

2. A estratégia da arte sociológica. Realismo e desvio são seus dois princípios. Ele se aplica especificamente contra as instituições no lugar do sistema dominante, que se quer questionar. Constituído no coletivo, nós nos somente conhecemos alguns indivíduos, nós somos também confrontados com essas instituições, que são por um lado artísticas e culturais (galerias, museus, crítica de arte, revistas, bienais, feiras de arte, etc) por outro lado políticas e administrativas (mídia de massa, partidos políticos, sindicatos, polícias, organismos de controle, de censura, grupos de pressão, etc). Os processos de recuperação do mercado de arte e a justificativa de nossas atividades através dessas diferentes instituições causa problemas. Relativamente ao mercado de arte, a coletiva tomou a decisão de não participar e de contestá-lo radicalmente; relativamente às partes mantidas fora e para questionar todas elas recusando os dogmas. Nossa função crítica interrogativa é contra toda militância.

A estratégia da arte sociológica visa apoiar-se na permissividade da instituição artística, para ampliar sua atividade para uma prática sociológica mais ampla que a categoria da arte. O objetivo é botar as mãos em poder das instituições no lugar ou em alguns homens exercendo algumas responsabilidades, ou agradecendo à lógica do poder adquirido, para desviar este poder, assim possível para inundar os processos de neutralização de nossa ação que faz em princípio a execução institucional do micro-ambiente da elite, para devolver este poder contra o sistema institucional que queremos questionar.

Em uma sociedade dominada pela economia e alta classe tecnocrata para a qual a majoritária classe média, delega seu poder político, é possível apoiar nossa estratégia em uma parte da classe intelectual que contesta o poder dos administradores e suas finalidades.

O realismo de nossa estratégia constantemente implica um cálculo de riscos em um jogo de garantias institucionais, os mecanismos de neutralização e recuperação e das possibilidades de experimentação ou de efetiva colocação em questão. Se o curto prazo não é desprezível, a longo prazo é a perspectiva de esperança que necessariamente legitima toda vontade, como irrisório que aparece para transformar as relações sociais contemporâneas. Talvez o desejo de continuar apesar de tudo, é o que dará força para nossa recusa de uma sociedade de homens-objetos controlados pela cibernética.

Manifesto IV da Arte Sociológica

A arte é um complexo merchandise. Seu mercado nos países industrializados é organizado em diferentes níveis: especulação da elite em peças únicas ou de edição limitada, difusão massiva das reproduções (discos, cartões postais, cópias,...) embalando ou condicionando as comodites do consumo (comida, casa...). Este mercado oculta uma rede de informações modernas e variadas, e um sistema institucional eficiente (galerias, museus, centros de arte e cultura...). Capital mundial das finanças e da economia, Nova Iorque detém neste mercado um poder imperial e exporta sua cultura local ao mesmo tempo que seus dólares.

1. O mercado de arte. Bancos. Bolsas de valores, leilões, seguros, indústrias, galerias feitas de "suplemento da alma" da nossa civilização uma atividade comercial de alto rendimento, muito comparável com todas as outras, com uma função

suplementar, de fato, aquela de legitimar espiritualmente nossa sociedade industrial e comercial e a classe que a domina. A arte recupera lá seu tradicional poder afirmativo.

A coletiva de arte sociológica recusa uma sociedade onde a arte é dinheiro e onde dinheiro é divino. Por esta prática crítica e interrogativa, na oposição do merchandise da arte e do consumo, questiona a consciência social.

2. A comunicação. Confrontado como o mercado e a rede oficial da arte (revistas de arte financiadas por diretores de galerias, controladas por representantes do estado, publicadas por capitães da indústria) a coletiva de arte sociológica coloca o problema da comunicação. Ela precisa inventar periféricamente sua própria rede de informações, contra o poder da economia e da política.

3. As instituições do mercado. Opondo-se às galerias, museus e símbolos monumentais que doravante reinam nesse sistema em Paris – o Centro de Arte e Cultura Georges Pompidour – a coletiva de arte sociológica deve inventar uma estratégia de diversidade. Ele deve criar suas contra-instituições como a Escola Sociológica Interrogativa, para opor a consciência ao consumo.

4. Nova Iorque. Para os Estados Unidos também, o regionalismo cultural de Nova Iorque mantém a linguagem e o poder da universalidade. O muito perto Canadá sofre esta opressão, e não pode descobrir sua própria identidade cultural. Tudo que vem de Nova Iorque é bom no mercado da arte. As galerias instalam seus escritórios na Broadway. Eles testam seus produtos na sua filial européia antes de um possível investimento no mercado norte-americano. Fascinados por Nova Iorque, os artistas europeus, e do Japão fazem uma arte de imitação para estar na espiral do pré-guerra. O Centro Georges Pompidour para alcançar o estatuto internacional acredita ser necessário anunciar nas suas vernissages uma exibição Nova Iorque – Paris.

Inconsciente do caráter econômico do seu poder, as estrelas de Nova Iorque ignoram soberbamente as idéias que vivem em outros lugares.

Por hora, a crise atingiu a capital imperial, a enquanto os prudentes marchants dão boas vindas temporariamente para alguns artistas estrangeiros e galerias, o tempo para passar a crise, querem eles seja breve, nos jogamos uma terceira frente em Nova Iorque capaz de organizar uma estratégia fora do mercado internacional e inventar de modo variado, nossas consciências e nossas identidades, sem depender das janelas do banco de Nova Iorque.

Manifesto V da Arte Sociológica

A arte sociológica tem como materiais a informação sociológica fornecida por seu ambiente. Age com esta informação como uma prática multimídia. Ela revela as feições da sociedade através de uma metodologia e uma crítica questionadora. O próprio caráter da arte sociológica tem sido definido, trabalhado, experienciado, verificado na primeira fase pela coletiva de arte sociológica.

Hoje a arte sociológica entra em uma segunda fase de seu desenvolvimento. De hoje em diante, afirma como prioridade sua função simbólica na sociedade no domínio da representação de seu tempo (conveniente semelhança e distancia crítica) em relação ao sua primeira face, exageradamente cientista, opera um

deslocamento em direção a uma maior sensualização do vivido, a exaltação divertida, o humano troca qualidade. Ela recorre a três conceitos em função dos quais orienta seus passos em um caminho significativo.

Conceito de relação. Uma nova atitude mental encoraja interferências entre setores separados. Um desejo de indisciplinaridade dá a luz no domínio das ciências para a teoria dos "sistêmicos". No campo artístico, esta informação relacional também se afirma. O trabalho abre estruturas, introduz incertezas e envolvimento do público em processos de comunicação interativos. O artista não mais se impõe como o produtor de um objeto artístico materializado mas encontra seus passos em uma relação particular que encontra-se entre ele e seu contexto. Agente da comunicação, trabalhando com ela, o artista torna-se um beneficiário do serviço.

Conceito de organização. Na arte sociológica tudo é jogado em relação ao contexto. Cada um dos projetos exige a criação de um mecanismo operacional e o desenvolvimento de uma estratégia adaptável a diferentes roteiros. Esta prática depende, portanto, inteiramente na criação de "sistemas de ação". O trabalho concluído é reunido em um dispositivo concebido, programado, animado, com a realidade diária. Este tipo de trabalho é chamado para substituir-se pelo objeto artístico físico (escultura, pintura, fotografia, vídeo) ou para o evento artístico isolado no micro-ambiente (performance, happening). Quem diz projeto, diz organização. Arte da organização, a arte sociológica é mais atenta às funções que aos objetos.

Conceito de informação. As sucessivas aparições de técnicas de transformação de material, de técnicas de energia e hoje de técnicas de informação engajou o ser humano em múltiplas formas de expressão. A mais recente, a técnica de informação não produz um objeto material mas mensagens. Transmissão, recepção, combinação de mensagens, a arte sociológica é produto de mensagens, pensamento, provocação. Imaginação na comunicação social do seu tempo.

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](#)