

DOMÍNIO PÚBLICO

Simone Michelin

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (Linguagens Visuais).

Orientador(es):  
Prof. Dr. Milton Machado  
Prof. Dr. Paulo Venancio Filho

Rio de Janeiro  
Março 2006

DOMÍNIO PÚBLICO

Simone Michelin

Orientador(es):  
Prof. Dr. Milton Machado  
Prof. Dr. Paulo Venancio Filho

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (Linguagens Visuais).

Aprovada por:

---

Presidente, Prof. Dr. Paulo Venancio Filho

---

Prof. Dr. Arlindo Machado

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

---

Prof. Dr. Carlos Zilio

---

Profa. Dra. Glória Ferreira

---

Profa. Dra. Ivana Bentes

Rio de Janeiro  
Março 2006

Michelin, Simone.

Domínio público/ Simone Michelin. - Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, 2006.

xiii; 168 f.: il.; 31cm.

Orientador: Milton Machado, Paulo Venancio Filho

Tese (doutorado) – UFRJ/ Escola de Belas Artes/ Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2006.

Referências Bibliográficas: f. 151 - 167.

1.Arte. 2. Ciência. 3. Tecnologia. 4. Arte pública.  
5.Artemídia. 6.Cidade. 7. Informática I. Michelin, Simone. II.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes,  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. III. Domínio  
Público.

## RESUMO

### DOMÍNIO PÚBLICO

Simone Michelin

Orientador(es):  
Prof. Dr. Milton Machado  
Prof. Dr. Paulo Venancio Filho

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (Linguagens Visuais).

O objetivo desta tese é apresentar o estado-da-arte da pesquisa envolvendo o uso de novas mídias em arte pública, que venho desenvolvendo desde 1995, e constituir um corpo teórico de reflexão em torno dessa nova convergência entre arte, ciência e tecnologia.

O conceito de arte pública, que tem estimulado caloroso debate no circuito de arte contemporânea sobremaneira a partir dos anos 1980s, tem merecido uma profunda investigação. Localizado entre a utopia e a marginalidade teria encontrado, a meu ver, um novo alento ao incorporar os meios tecnológicos contemporâneos de produção e difusão de informação e imagens, assim como ao produzir novas relações de dependência com máquinas. A especificidade dos novos meios consistiria em permitir trabalhar diretamente com uma matéria “imaterial”, as ondas eletromagnéticas, que além de produzir novas relações de tempo e espaço chamadas aqui de “entre-espacos”, uma qualidade especial do espaço diferencial de Lefebvre ou da heterotopia de Foucault, possibilitam, paradoxalmente, driblar o sistema que as produziu com uma finalidade bélica ou de controle.

Escolhi enfatizar a fala dos artistas, em alguns momentos, colocando textos, manifestos e diagramas em tabelas destacando seu pensamento espacial, temporal e visualmente no intuito de aproximá-los do contexto em que foram gerados.

Palavras-chave: arte, ciência, tecnologia, imagem, arte pública, artemídia, videoarte, cidade, informática.

Rio de Janeiro  
Março 2006

ABSTRACT

PUBLIC DOMAIN

Simone Michelin

Orientador(es):  
Prof. Dr. Milton Machado  
Prof. Dr. Paulo Venancio Filho

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais (Linguagens Visuais).

The aim of this thesis is to present the state-of-the-art of the research encompassing the utilization of new media in public art, which I have been developing since 1995, and to establish a theoretical body of reflections around this new convergence of art, science and technology.

The concept of public art that has strongly stimulated debate in the circuit of contemporary art since the 1980's is worthy of a profound inquiry. Placed between utopia and marginalization it would have found a new breath when incorporating contemporary technological means of production and diffusion of information, images, stimuli, as well as by producing new relations of dependence with machines. The specificity of the new media would consist in allowing work directly with an "immaterial" material, the electromagnetic waves, which besides producing new temporal and spacial relations, called here "in between spaces", a quality of the differential space of Lefebvre or of Foucault's heterotopia, they paradoxically allow to dribble the system that produced them for military and controlling purposes.

I choose to emphasize the artists' speech and to display longer texts, manifestos and diagrams in tables in order to highlight their thought spacial, temporal and visually, and to approximate them of the context where they were generated.

Key-words: art, science, technology, image, public art, new media art, videoart, city, computer sciences.

Rio de Janeiro  
Março 2006



QUANDO a grande loucura chegou ao fim, a senhorita Yolanda Franciosi Séri abraçada à senhorita Edith Alegretti, soprava num cornetim, como se todo o reinado de Momo não tivesse passado de uma breve e frustrada fuga da vida. Isto foi no Clube do Comércio.

A cidade já adormeceria preciso curar os é, na verdade, uma das essas, alguém teri

8/3/947

REVISTA DO GLOBO

À Nena Michelin  
Em memória

## Agradecimentos

Em especial à Paulo Venancio Filho, Carlos Zilio e Glória Ferreira pela generosidade, paciência e sabedoria. À Milton Machado.

À Roy Ascott pelo vigor com que iluminou a direção a tomar.

À Alex Pilis, Arlindo Machado, Ivana Bentes, MD Magno, Nilza Farina Michelin, Ronald Duarte e Sônia Maria Barbosa pela confiança e apoio imprescindíveis.

Aos pesquisadores que me auxiliaram Pedro Varella, Pedro Henrique Malafaia, Viviane Rodrigues, Amaury Amaral e ao entusiasmo e dedicação de Rebeca Rasel.

(público)

*“o diabo na rua, no meio do redemoinho”*  
Guimarães Rosa

(nós)

*“pobres demais para dever, numerosos demais para prender”*  
Gilles Deleuze

(eu)

*“if only we didn’t have to eat... if only we didn’t have to fuck”*  
Vito Acconci

- *Isto quer dizer que o diabo ri por último, Sr. Flusser?*
- *Não superei a problemática do diabo, apenas decidi-me contra a loucura.*  
J.C. Ismael e Flusser

## **Sumário**

Lista de ilustrações

x

Lista de tabelas	xiii
<i>1. De Rerum Natura</i>	1
1.1 Ritornelo	17
1.2 Ritornelo: primeira volta	21
1.3 Ritornelo: segunda volta	25
1.4 Ritornelo obsessivo: última rodada	30
2. Dentro – Fora – Entre	36
2.1 A Cidade de Deus	50
2.2 A forma e a fôrma	57
2.3 Utopia – Atopia – Heterotopia – Teletopia	79
2.4 Arte para quê?	105
3. Tudo o que reluz é ouro	109
3.1 <i>Digitally born</i>	112
3.2 Digital real	121
3.3 <i>The brain is designed to design realities</i>	148
4. Referências bibliográficas	150
5. Anexos	168

## Lista de ilustrações

Fig. 1. Eduardo Kac e Ed Bennett, *A-Positivo*, 1997.

Fig. 2. Henri Michaux, *Dessin mescalinién*, 1958-1959.

Fig. 3. Olafur Eliasson, *Notion Motion*, 2005.

Fig. 4. James Turrell. *Danäe; Soft Cell* (2ª versão de *Solitary*), 1992.

Fig. 5. Walter de Maria, *Lightning Field*, 1977.

- Fig.6. Antonio Dias, *The space between*, 1974.
- Fig.7. Francis Picabia, *A Música é como a pintura*, cerca de 1913-1916.
- Fig.8. Lazlo Moholy-Nagy, *The Light-Space Modulator*, 1920-1930.
- Fig. 9. Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965.
- Fig.10. Antonio Dias, *A Ilustração da Arte n.1 e n. 3*, 1971.
- Fig.11. Peter Weibel, *The Endless Sandwich*, 1970; *The Observation of Observation – Uncertainty*, 1974.
- Fig. 12. Cildo Meireles, *Através*, 1983-89; *Camelô*, 1998.
- Fig.13. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, *A-Volve*, 1994-97.
- Fig.14. Persépolis, cerca de 518 a.C., Iran antigo.
- Fig.15. Priene na Asia Menor, 4000 a.C.
- Fig.16. Hieróglifo de cidade.
- Fig.17. Campo militar romano; planta (detalhe) dos fóruns de Roma.
- Fig.18. Condado de Tipoly, Siria, e a cidade hospedagem Krak des Chevalier.
- Fig.19. Michelangelo, modelo de cidade renascentista, Campidoglio.
- Fig. 20. Cidade colonial. Mapa de 1582 de Tentenango, Vila indígena no México; cidade do Panamá, plano do século 17.
- Fig. 21. Modelo de cidade barroca (Taff).
- Fig.22. Pierre Patel, Palácio de Versailles, 1668.
- Fig. 23. Plano de irradiação dos *boulevards*; projeto de cidade ideal de Vitruvius, século I a.C.; cidade ideal renascentista (Sforzinda).
- Fig.24. Planta de Brasília, plano piloto e lago artificial; foto de satélite do Rio de Janeiro.
- Fig.25. Guy Debord e Asger Jorn, *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour*, 1956.
- Fig. 26. Wesley Duke Lee, *Helicóptero*, 1967-69.
- Fig. 27. Abraham Palatnik, *Aparelho cinecromático*, 1964
- Fig. 28. Stan Vanderbeek, cerca de 1966.
- Fig. 29. Eduardo Kac, *Holo-olho*, 1983.
- Fig. 30. Henock de Almeida, *Memorial à Getúlio Vargas*, 2004.
- Fig. 31. Keith Haring, *Acrobats*, Battery Park, 2004.
- Fig. 32. Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, John Weber Gallery, New York, 1973; *Sculpture Projects in Münster*, 1997.
- Fig. 33. Joan Jonas, *Funnel*, 1972.

- Fig.34. Regina Silveira, *Transit*, 2001, *Interferências*, 1976.
- Fig. 35. Anna Bella Geiger, *O pão nosso de cada dia*, 1978.
- Fig. 36. Nam June Paik, *32 cars for the 20<sup>th</sup> century: play Mozart's requiem quietly*, 1997.
- Fig. 37. Rachel Whiteread, *Water Tower*, 1998.
- Fig. 38. Anna Maiolino, Hélio Oiticica, Museu do Açude, Rio de Janeiro.
- Fig. 39. Marcos Chaves, *Eu só vendo a vista*, 2003.
- Fig. 40. Simone Michelin, *Vivi viu a uva*, 1979.
- Fig. 41. Simone Michelin, *Passeio de Domingo*, 1978; *Registros da Memória*, 1979; *Devemos ser otimistas*, 1978; *Pequenas considerações sociais*, 1978.
- Fig. 42. Simone Michelin, *O Pão Nosso de Cada Dia*, 2<sup>a</sup>-feira e Sábado, 1980; 5<sup>a</sup>-feira. 1984.
- Fig. 43. Simone Michelin, *Muro 3D*, serigrafia, 1982.
- Fig. 44. Simone Michelin, *Acquatinta*, 1995; abaixo: *Vórtice*, 1995.
- Fig. 45. Simone Michelin, *Vórtice*, 1995.
- Fig. 46. Simone Michelin, 1994, Cândido Mendes, acima; abaixo à direita: *Casa de Alice*, 1995; abaixo: *1994/SP*, 1997.
- Fig. 47. Simone Michelin, estudos para *A Noiva descendo a escada*, 1989.
- Fig. 48. Simone Michelin, *A Noiva Descendo a Escada*, *Project North/South*, 1998-99
- Fig. 49. Simone Michelin, *O Intervalo Entre as Coisas (Muntadas Michelin Moholy)*, 1998.
- Fig. 50. Simone Michelin, *MMM*, 1998-2000.
- Fig. 51. Simone Michelin, *The White Room*, vídeo instalação, 3 canais de vídeo, 2001.
- Fig.52. Simone Michelin, *MN.A Admirável Mundo Novo*, 2001.
- Fig.53. Simone Michelin, *MN.A Admirável Mundo Novo*, 2001.
- Fig. 54. Simone Michelin, *Bonjour Bonsoir Adieu Tristesse*, 2001.
- Fig. 55. Simone Michelin, *Bonjour Bonsoir Adieu Tristesse*, 2001.
- Fig. 56. Simone Michelin, *O Santinho*, Centro Cultural da UFF e Parque das Ruínas, 2002.
- Fig. 57. Simone Michelin, *O Santinho*, 2002.
- Fig. 58. Simone Michelin, *O Santinho*, 2002.
- Fig. 59. Simone Michelin, *DesConcerto*, 2003.
- Fig. 60. Simone Michelin, *DesConcerto*, 2003.
- Fig. 61. Simone Michelin, *ADA*, 2004.

- Fig. 62. Simone Michelin, *ADA*, 2004.  
Fig. 63. Simone Michelin, *ADA*, 2004.  
Fig. 64. Simone Michelin, *ADA*, 2004.  
Fig. 65. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 66. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 67. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 68. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 69. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 70. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 71. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 72. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 73. Simone Michelin, *Lilliput*, 2005.  
Fig. 74. Nam June Paik, 1966.

## **Lista de tabelas**

Tabela 1. Nam June Paik, Manifesto *Cybernated Art*, 1966.

Tabela 2. Fragmento de *Afterlude to the Exposition of Experimental Television*, 1964.

Tabela 3. A história da contenda entre eToy.corporation versus eToy.com.

Tabela 4. Esquema triádico de Lefebvre.

Tabela 5. Nam June Paik, fragmento de *Afterlude to the Exposition of Experimental Television*, 1964.

Tabela 6. Lazlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1946.

Tabela 7. Suzanne Lacy, *Modelo para elementos em Arte Pública*, 1989.

Tabela 8. Simone Michelin, cronologia de *A Noiva descendo a escada*, 1989 a 2000

**R** Cybernated Art is very important, but art for cybernated life is more important, and the latter need not to be cybernated.

(Maybe George Brecht's simplissimo is the most adequate.)

☠ But if Pasteur and Robespierre are right that we can resist poison only through certain built-in poison, then some specific frustrations, caused by cybernated life, require accordingly cybernated shock and catharsis. My everyday work with videotape and the cathode-ray tube convinces me of this.

★ Cybernetics, the science of pure relations, or relationship itself, has its origin in karma. Marshal McLuhan's famous phrase "Media is message" was formulated by Norbert Wiener in 1948 as "The signal, where the message is sent, plays equally important role as the signal, where message is not sent."

★ As the happening is the fusion of various arts, so cybernetics is the exploitation of boundary regions between and across various existing sciences.

⚙ Newton's physics is the mechanics of power and the unconciliatory two-party system, in which the strong win over the weak. But in the 1920's a German genius put a tiny third-party (grid) between these two mighty poles (cathode and anode) in a vacuum tube, thus enabling the weak to win over the strong for the first time in human history. It might be the Buddhistic "third way", but anyway this German invention led to cybernetics, which came to the world in the last war to shoot down German planes from the English sky.

☆ The Buddhists also say  
Karma is samsara  
Relationship is metempsychosis

**We are in open circuits**

Tabela 1. Nam June Paik, Manifesto *Cybernated Art*, 1966.

Uma sociedade forja seu próprio espaço social modelando a paisagem onde vive. Através de ações sociais um espaço apropriado do espaço físico natural é

investido de uma simbologia própria, isso ocorre no tempo como um processo, determinando uma historicidade. Vivemos contemporaneamente a fragmentação do espaço urbano com um grande desequilíbrio de forças entre os diferentes pedaços, a guetificação da sociedade, o desenvolvimento patológico das cidades e conurbações com a transformação do campo em uma espécie de abstração que só existe na medida em que dele se possa auferir lucro, se por algum motivo ele alcançar um valor qualquer. As mudanças nas condições de vida acontecem em uma aceleração crescente e com resultados pouco positivos para a maioria dos humanos. Pensar em símbolos agregadores para a sociedade contemporânea depois dos últimos ajustes geopolíticos, dos movimentos da economia mundial e do espetáculo do ataque às torres gêmeas do 11 de setembro de 2001 talvez demande passar ao largo da arte e admitir que, no sentido positivo, teríamos a Copa do Mundo e, do outro lado, algo como a tsunami, pois guerras como as do Iraque etc já não prendem mais muitos cidadãos apreensivos frente à televisão como outrora. O que teria o valor de “monumento” nestas circunstâncias? Angelina Jones? Ronaldinho Gaúcho? Em outras palavras, o máximo da sedução e o máximo do desempenho, imagens nas quais “eu” posso projetar-me e pelo menos com elas sonhar. Qual seria, então, o lugar da arte, que foi um dia parâmetro da qualidade máxima de produção das coisas em tal cenário?

Se admitirmos que espaço social é um produto social, pois resulta de ações sociais que produzem um acontecimento ou objeto, a arte pública também o será. No século XIX não teríamos o menor problema em definí-la, mas na era das mídias instáveis, do “edifício difuso”<sup>1</sup> feito com cortinas de vapor de água no meio de um

---

<sup>1</sup> *The Blur Building*, criação dos arquitetos Diller e Scofidio, Suíça, 2004. (vide anexo)

lago, os critérios são muito mais ambíguos e complexos do que possa parecer à primeira vista.

Quais seriam as expectativas, perspectivas e problemas da arte pública a partir da incorporação da tecnologia eletrônica, de telecomunicações e da informática, as tecnologias de ponta do final do século XX e começo do século XXI?

A hipótese que orienta minha tese sugere que (1) a arte pública que envolve novas mídias acontece em um espaço “entre” produzido pela utilização artística da interatividade, da telepresença e da realidade virtual, paradigmas introduzidos pelas novas tecnologias; (2) estas novas relações maquínicas propiciariam ao(s) fruidor(es) experiências que conduziriam a uma redefinição de sua posição de sujeito no sentido de uma inter-subjetividade, acarretando mudanças na produção do espaço social; e (3) que nesse momento na sociedade ocidental toda a arte é pública.

Esses “entre-espacos especiais”, que estou caracterizando como heterotopias<sup>2</sup> em qualquer escala, vêm à tona quando o padrão que imprime as formas das coisas no mundo oscila em processo de adquirir nova consistência e para mim é isso, em última instância, o que o artista vê, sente, pressente, elabora e compartilha com os meios que tiver à seu alcance. O artista percebe o padrão, a modulação e seu ritmo, estabelece um diálogo com ele e inventa formas em função disso; não estando mais restrito ao “tornar visível” de Paul Klee porém, certamente, tornando-o tangível de alguma maneira. Do meu ponto de vista esse padrão é o “como” que produz o espaço concreto e abstrato, o espaço social, o da cidade e o da arte. O ritmo parece ser o meio de acesso mais simples e direto ao padrão que procuro isolar aqui.

---

<sup>2</sup> Conceito criado por Foucault em 1966 refere-se a “*espacos singulares encontrados em alguns espacos sociais dados cujas funções eram diferentes ou mesmo opostas dos outros*” (Foucault, 1984/2002: 376) daquele onde a heterotopia acontece.

Particularmente nessa tese os aparelhos teóricos de Henri Lefebvre, Guattari e Deleuze, Maturana e Varela são utilizados respectivamente para tratar das questões da cidade e da sociedade, do sujeito e seus processos de individuação, e dos modos da percepção e linguagem como seus atributos naturais e fatores constituintes, simultaneamente, do sujeito individual e do coletivo. Esse universo de idéias é cruzado com o dos artistas que inclui nesta conversação, lembrando sempre que são modelos temporários e não verdades absolutas.

Assim sendo, além (ou através) da minha prática artística, que pertence a uma genealogia indicada pelos trabalhos dos artistas apresentados aqui, as instâncias do campo de investigação escolhido englobam (1) espaço: no nível abstrato, o mental, o emocional, a linguagem; no concreto, as questões territoriais e topológicas, isolando especialmente a condição das cidades; (2) tempo: os ritmos temporais impostos pelos modos de deslocamento e produção da revolução digital em contraposição aos tempos individuais; (3) energia: as máquinas semióticas<sup>3</sup> (computador, programa), a eletrônica e a rádio-tecnologia permitindo o uso aperfeiçoado do eletromagnetismo e dos sinais digitais de áudio e vídeo; e (4) como a arte tem se colocado em relação a estes fatores: o público e o tecnocientífico.

É necessário considerar esse cenário especialmente no que concerne à produção de subjetividade, que tem sido modelada pela hegemonia do pensamento e ação tecnológicos engendrados pela industrialização do mundo ocidental. Isso significa: em função da ideologia do capitalismo globalizado que em seu último estágio gera um novo braço, o capitalismo cognitivo, a economia do conhecimento. *Il lavoro immateriale* desponta como uma alternativa na medida em que seus produtos escapam da relação de capital vigente “*pois eles coincidem com as próprias relações*

---

<sup>3</sup> “máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem” (Machado, 2001:41).

*sociais de cooperação*”<sup>4</sup> (Cocco, 2005). Esse agenciamento é promovido pelos meios de produção da revolução digital, protagonista da era “*do disponível e do transitório*” (Santaella, 2003:15) da cultura das mídias. É importante não perder de vista que nesse âmbito proposições estéticas são possíveis, ação e teoria, em um espaço de pensamento fomentado pelo entrelaçamento de saberes, tanto pela física quântica em conjunção com a biologia, quanto pela filosofia, ciências sociais e psicanálise – além, obviamente, da história e crítica e dos procedimentos práticos inerentes à arte – um campo contagiando o outro.

O substrato básico de meu objeto de interesse é composto pelos territórios da arte e da ciência que convergem em um conhecimento intersubjetivo corporificado através de técnicas, tecnologias e metodologias, e que “*é concretamente político*”<sup>5</sup> (Flüsser, 1982:174). Contudo, a interface que manifesta de fato tal concretude política, resultante desse conhecimento aplicado, incorpora-se na cidade e no tecido urbano, cadinho que permite a geração de processos civilizatórios que envolvem formas de trabalho, modos de educação, lazer e arte. Ao observar arte, cidade e humanos, vemos sistemas complexos em interação, entrecruzando-se, co-existindo e influenciando-se mutuamente. Na verdade, seriam sistemas interdependentes que se comunicariam por ressonância. Essa ressonância abriria a um provável contato entre

---

<sup>4</sup> Tratam-se de mudanças nas relações “*entre as forças de trabalho e a sociedade, entre os serviços e os usuários. O paradigma fundamental do pós-fordismo como modo de produção largamente socializado, baseado portanto sobre a comunicação social (esta é que alimenta a inovação, as tecnologias da informação e a chamada economia do conhecimento) de atores flexíveis e móveis, é o do trabalho imaterial.*” Cocco, Giuseppe. Novos Mecanismos de Socialização do Conhecimento, In II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum, 24-25/10/2005.

<sup>5</sup> “*Todo conhecimento humano, para ser conhecimento, deve ser intersubjetivo. A objetividade e a subjetividade (ciência e arte no significado moderno dos termos) não passam de horizontes abstratos da relação concreta que é o conhecimento intersubjetivo.*” (Flüsser, 1982:174) Além de Flüsser, outros pensadores contemporâneos têm proposto a contextualização do conhecimento como parte de um processo intersubjetivo. Esta idéia também atravessa o projeto estético-pragmático apresentado por Guattari em “*Cartografias esquizoanalíticas*” (1989) para investigação de casos clínicos, e que pode ser aplicado como um aparelho teórico para leituras de fatos culturais em geral.

centros de consciência diferentes não necessariamente envolvendo só humanos: um dos aspectos da inter-subjetividade a que me refiro.

Se observarmos o campo amplo da arte e tecnologia veremos diferentes experiências apontando nessa direção. Certos trabalhos de Eduardo Kac como, por exemplo, “*Rara Avis*” (1996) onde humanos trocavam de ponto-de-vista com uma arara azul, auxiliados por óculos de realidade virtual e, também, poderiam ter acesso simultâneo a uma multiplicidade de pontos-de-vista quando conectados ao trabalho via Internet; ou “*A-Positivo*” (1997) que opera de modo mais radical: nele um humano troca fluidos corporais com um biobô<sup>6</sup>, que extrai oxigênio do sangue que recebe e o utiliza para manter uma pequena chama acesa; em retorno, o robô devolve glicose (fig.1). O artista estende essa postura ao máximo com a Arte Transgênica<sup>7</sup> onde postula que a “*comunicação dialógica entre espécies mudará fundamentalmente nosso conceito atual de arte interativa*” (Kac, 1999:300). *GFP Bunny*, a coelha Alba, sua obra transgênica emblemática, reflete a querela sobre a manipulação genética que envolve duas linhas de debate: uma dentro da ciência e outra dentro das mídias de massa (Grau, 2003:328), seu alvo é o debate público, questões relativas à ética, ao contexto histórico e social. Na medida em que entendemos o corpo, em última instância, como um construto, uma “*feitura*” física, uma matéria com enorme plasticidade, compreendemos a importância da escolha dos modelos, da direção a ser tomada por e para essa construção pois “*as possibilidades do exercício e concentração de poder são monstruosas e a responsabilidade atinge proporções de pesadelo*” (Grau, 2003:329).

---

<sup>6</sup> “*um robô com um elemento biológico ativo em seu corpo, responsável por aspectos de seu comportamento*” (Kac, 2003 :261)

<sup>7</sup> conceito lançado em 1999 no Congresso Invenção promovido pelo Instituto Cultural Itaú em conjunção ao ISEA, ao programa CAIIA-STAR de Roy Ascott e a revista Leonardo do MIT.



Fig. 1. *A-Positivo*, 1997, um trabalho biobótico de Eduardo Kac e Ed Bennett, foi experimentado em 24/09/1997, na Gallery 2, em Chicago.

Entretanto, a inter-subjetividade em si não seria um dado novo, na medida em que encontra-se nas sociedades chamadas arcaicas, essa possibilidade de hibridização “entre espécies” e “entre dimensões” seria também uma característica das subjetividades consideradas pré-lógicas, construídas sobre outros referenciais, mais polifônicas e por conseguinte mais aptas a lidar com a heterogeneidade – componentes heterogêneos produzem maior riqueza combinatória, a principal característica para um futuro aberto.

Roy Ascott, um dos mentores da arte telemática<sup>8</sup>, traçando um “paralelo/oblíquo” ao pensamento de Guattari e Deleuze indaga-se de que forma o conhecimento arcaico dos xamãs e o conhecimento da ciência moderna “*se inter-relacionariam, como convergiriam para um domínio comum*” (Ascott, 2003:247). Para ele a questão premente em todos os campos do conhecimento é a da consciência<sup>9</sup>, a qual ninguém até hoje resolveu e que ele associa à inteligência que impregna toda a natureza. O interesse em desvendar este mistério é especialmente visível nos esforços científicos e no investimento financeiro aplicados nas pesquisas

---

<sup>8</sup> Termo origina-se da fusão de telecomunicações e informática.

<sup>9</sup> Como parte das atividades do programa de doutorado (originalmente CAIIA-STAR, hoje Collegium Planetary, com base na University of Plymouth/UK) que dirige, ele organiza anualmente a conferência internacional *Consciousness Reframed*, onde pesquisas de ponta do cenário internacional relativas ao tema são apresentadas.

de inteligência artificial e de todos os possíveis modos de interação homem-máquina, onde as interfaces são de vital importância. Esses são problemas que envolvem a área de cibernética, a qual foi buscar inspiração e solução para o impasse onde encontrava-se nos anos 1970s na biologia da cognição e no conceito de autopoiese desenvolvidos pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela<sup>10</sup>. A autopoiese, neologismo criado por Maturana e Varela em 1971, e a teoria autopoietica referem-se a um tipo de organização mínima característica dos sistemas vivos. Essa teoria baseia-se em uma nova maneira de entender o que é conhecimento, fora das bases da epistemologia que sempre orientou o pensamento ocidental, ela *“não é sobre análise, mas síntese. Ela não joga o Jogo das Categorias. E ela não inter-relaciona disciplinas; ela transcende-as”* (Beer, 1980[9]), aproxima-se mais de um modo de ser metasistêmico do que da interdisciplinariedade. Autopoiese é a capacidade que o sistema tem de reproduzir constantemente suas próprias características, mantendo a organização que lhe é peculiar e garantindo sua sobrevivência, isto é um fenômeno típico dos organismos vivos. Poderíamos pensar que a autopoiese está para organismos vivos da mesma forma que a teoria das fractais está para o universo das coisas e dos fenômenos, ou seja, como um metasistema que explica o modo de operação de formas “vivas” (autopoiese) e “não vivas” (fractal) e que atua em todos os níveis dessas formas, desde a dimensão micro da célula até o corpo todo de humanos, por exemplo, como um padrão repetitivo. No caso dos sistemas vivos a autopoiese assegura sua capacidade de auto-organização, de autonomia e influencia o funcionamento de seu sistema cognitivo. As disciplinas que estão envolvidas aqui são biologia, cibernética, epistemologia e psicologia. Bem, tudo isso interessa-me,

---

<sup>10</sup> Maturana e Varela, cuja teoria serviu de base para o desenvolvimento da cibernética de segunda ordem, para Guattari e para grande parte do pensamento gerado em torno de arte, ciência e tecnologia, em *A Árvore do Conhecimento* indagam *“não é um escândalo que não saibamos como é constituído o nosso mundo experiencial, que é de fato o mais próximo da nossa experiência?”* (2004:30).

digamos, na medida em que esse tipo de sistema explicaria muito de nossa condição de observadores que observam o mundo em que vivem simultaneamente ao ato de viver, sempre impossibilitados de vê-lo em sua totalidade; simplificando: como funciona nossa percepção. A idéia é a de que nossa captação do espaço onde vivemos depende de nossas próprias condições de percepção assim sendo o espaço não é uma categoria dada *a priori* mas construída por nós. A teoria tem sido invocada e aplicada a diversos campos incluindo imunologia, psicologia (Guattari refere-se a ela, por exemplo), ciências administrativas, interação homem-computador, sociologia, economia, filosofia pós-moderna e administração pública.

Por outro lado, uma teoria da consciência passaria também por questões da física quântica. A relação entre consciência e física quântica remonta à 1924, Alfred Lotka, um dos fundadores da moderna biologia teórica, apontou então a “possibilidade” de a física quântica auxiliar a desvendar o fenômeno da consciência humana (Herbert, 1999:104). Dentro desse espírito o físico Nick Herbert<sup>11</sup> lança “*uma física do interior*” que pretende “*apagar a distinção entre sujeito e objeto*” (idem:106) em suporte à idéia de que a consciência é uma parte integrante do mundo físico

*“a mente não é um fenômeno raro associado a certos sistemas biológicos complexos mas está em todos os lugares, universal em natureza, um efeito quântico fundamental mais parecido com supercondutores e tubos de laser do que aos circuitos de computação” (idem:104).*

Através dos tempos, tal consciência tem sido traduzida como luz, de algum modo, metafórico ou literal, seja nas cosmogonias das sociedades tradicionais ou como paradigma para responder os problemas da física moderna e contemporânea.

Epifanias de luz são constantes em textos e na iconografia budista, a natureza da luz é

---

<sup>11</sup> Nick Herbert é físico californiano, autor de *Quantum Reality, Faster than Light* e *Elemental Mind*, uma visão holística da física em oposição ao materialismo predominante na área que procura desvendar as relações entre mente e matéria.

em si cosmogônica; nos Upanixades é identificada com o ser, as manifestações dos deuses, a natureza da realidade (Eliade, 1979:106-108); no cristianismo é associada à presença de Deus percebida na radiância de suas cidades; e também no olhar dos visionários, profetas ou alucinados, a “*visão que desloca o tempo*” (Wisnik, 1988:293). Do lado da ciência, em 1920 os esforços concentravam-se na tarefa de descobrir de que modo a luz interage com átomos e agora desenvolvendo o ramo da fotônica<sup>12</sup> e biofotônica. É sobre esse último domínio que Ascott focaliza seu interesse, baseado na idéia de biofóton, termo cunhado por Fritz Popp para designar “*uma permanente emissão de luz de todos os sistemas biológicos, indicando um fenômeno quântico biológico*” (Ascott, 2003:254) que estaria ligado ao DNA podendo promover emissões espontâneas de fótons em função do metabolismo químico. O foco da questão é que “*a luz que está na mente está em relação com a atividade eletromagnética do cérebro como estão os corpúsculos quânticos em relação aos campos eletromagnéticos e suas oscilações*” (Linke, 1999:190). Esse ponto é bastante interessante pois o acesso a essa emissão fotônica e um certo controle sobre ela é uma habilidade que faz parte do repertório do conhecimento das culturas arcaicas e a uma das chaves de acesso a essa dimensão, uma interface usada pelos primitivos, Ascott chama de “*tecnologia vegetal*” cujo equivalente contemporâneo poderia ser, em certo nível, a nanotecnologia desenvolvida na direção de uma “*tecnologia neural*”<sup>13</sup> (Ascott, 2003:245).

---

12 Fotônica: convergência entre a óptica e a eletrônica devido ao crescimento da importância de materiais semicondutores e dispositivos envolvidos em sistemas ópticos. Em analogia com a Eletrônica, que lida com processos que controlam o fluxo de cargas elétricas (no vácuo ou matéria), a Fotônica envolve processos de controle do fluxo de fótons (no vácuo ou matéria).

13 Evidentemente, nesse momento, essa última perspectiva é um sonho de Ascott “*imagine nossas atuais pesquisas em biologia molecular produzindo uma pílula, uma condensação, no nível nano ou pico, de robôs inteligentes programados para trabalhar em seu corpo e em seu cérebro (...) acredito que é por aí que a tecnologia está nos levando, com implantes no cérebro ou no corpo, ou realinhamento de nossas redes neurais, que efetivamente transformam a consciência, nosso senso do ser e nosso lugar no universo*”(245). Ascott é um sonhador, sem dúvida, mas não seria essa uma prerrogativa fundamental do artista?

A luz conforme nós a percebemos é uma parte visível do espectro de ondas eletromagnéticas que até agora pudemos apreender, manipular, enfim, conhecer – outras partes dele compreendem o som, o calor, as forças magnéticas de atração e repulsão e assim por diante – e agora já sabemos que a tal “luz interior”, antes relegada à experiências místicas, foi observada cientificamente como um fenômeno biológico.

Henri Michaux descreve o efeito de suas experiências alucinógenas sobre a visão e a sensação de realidade causada pela desconexão entre ego e linguagem. Sob o efeito da mescalina o ego não domina mais o tempo e o espaço e tudo transforma-se em ondas

*“prorrompe uma visão regida por brilhos e ondulações contínuas” (...) “é como se as formas não pudessem ser mais percebidas como figurações estáticas, mas só como fluxos, rastilhos de movimentos luminosos que as redesenham” (...) “o real se constrói sem cessar” (...) “tudo é atravessado de energia ondulatória, que se irradia das coisas e da visão (...) a própria percepção se percebe como um jogo onde diferentes escalas energéticas interpretam energia” (Michaux Apud Wisnik, 1988:294).*

A descrição da visão de Michaux através do texto e o próprio desenho (fig.2) serve perfeitamente, a meu ver, para as instalações de Olafur Eliasson (fig.3). Ambos os trabalhos têm o mesmo tema resolvido com diferentes meios de expressão. O primeiro como uma analogia bidimensional, uma heterotopia planar, e no segundo a imagem transformada em espaço funciona como uma “heterocronotopia”, um acontecimento no cubo tetradimensional. Podemos entender o que significa então lidar “de fato” com ondas eletromagnéticas que criam uma imagem-espaço ou um espaço de imagem (Grau, 2003:7) onde o corpo pode entrar. Esse espaço com qualidades entre o material e o imaterial.

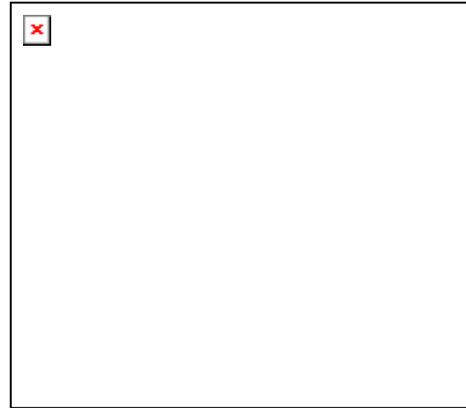


Fig 2. Henri Michaux, *Dessin mescalinién*, 1958-1959. Fig. 3. Olafur Eliasson, *Notion Motion*, 2005.

Para James Turrell (fig.4) existimos “dentro” da luz porque “sempre” há luz, mesmo dormindo a mente a produz pois o sonho é uma forma de luz, para ele a luz em um de seus aspectos é tempo. Da mesma forma John Cage, ao realizar sua experiência na câmara completamente à prova de som onde ele passou a ouvir as suas próprias funções orgânicas, concluiu que para os humanos não existe silêncio. O olho e o ouvido são nossas interfaces mais privilegiadas, o ouvido é o primeiro órgão de “tocar à distância”, porém, o corpo todo sente o som, sem som o corpo diminui. Estamos e somos parte do domínio das “*ondas de probabilidade*” (Herbert, 1999:102) e do eletromagnetismo, se imaginarmos que partículas de metal existem em absolutamente todo o universo, tanto no nível do ultra pequeno como no do ultra grande, começa a fazer sentido a preocupação com a análise dos ritmos que formam as coisas e com o emprego de agentes metamodelizadores baseados em paradigmas estéticos, conforme propõe Guattari.

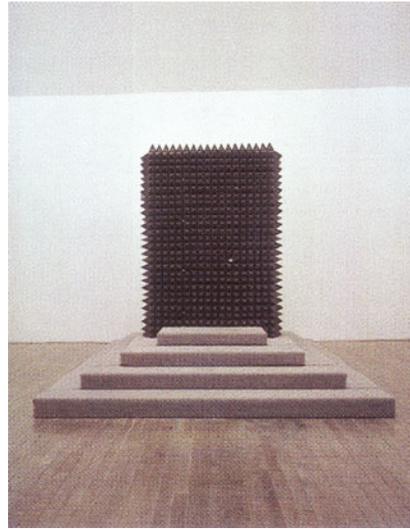
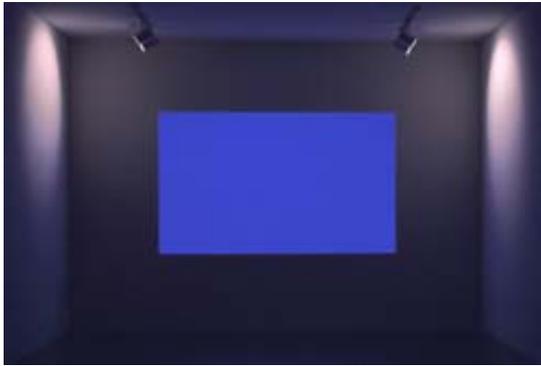


Fig. 4. James Turrell: (esq.) *Danäe*; (dir.) *Soft Cell* (2ª versão de *Solitary*), 1992.

Assim, a novidade fundamental, inaugurada pelas últimas conquistas da tecnociência, reside no modo sem precedentes que temos de lidar “de fato” com matérias sutis, como o espectro de ondas eletromagnéticas que coloca à disposição um novo tipo de espaço que é ENTRE (nem dentro nem fora) e um novo intervalo que toma por parâmetro a velocidade da luz. Este acontecimento permite a criação de imagens sem referente externo, por pura aplicação de códigos matemáticos, permite a hibridização da inteligência humana com a artificial assim como a ação à distância, afetando profundamente nosso modo de conhecer as coisas e de julgar o que é real. Nisso reside a diferença que, de certa forma, nos joga no precipício e possibilita voar. Ambigüidade e potência.

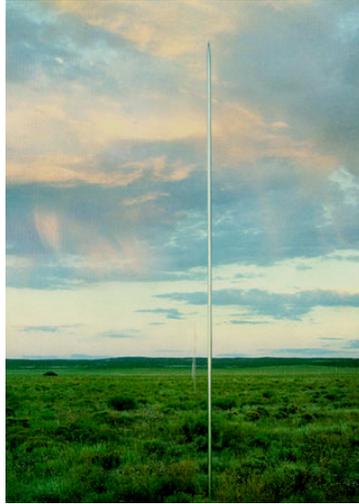


Fig. 5. Walter de Maria, *Lightning Field*, 1977.

Este lugar que busco caracterizar pode ser entendido também como um intervalo. Em relação aos intervalos clássicos de tempo [duração; sinal (+)] e espaço [extensão; sinal (-)] da física newtoniana, utilizados para organizar o mundo em termos geográficos e cronológicos, a divisão das terras e a divisão do dia, a criação de um calendário, de turnos de trabalho etc, Virilio<sup>14</sup> localiza a emergência de um novo intervalo [sinal (0) zero] que surge com a teoria da relatividade: que é a própria noção de espaço-tempo.

O que antes, na física clássica, dava-se como movimento, trajetória e duração, acontece agora como vibração, oscilação e simultaneidade.

Aceitando esta condição, estamos em uma situação espaço-temporal onde vigora a relatividade, a mobilidade, a heterogeneidade e o tempo presente, portanto, no lugar do acontecimento, da única coisa que existe, da realidade. Esse é o lugar que me seduz e que busco com meu trabalho.

*Lightning Field* de Walter de Maria (Fig. 5), poderia ser entendido como um local dessa ordem, do acontecimento, do tempo presente, da realidade e da natureza

---

<sup>14</sup> Ele desenvolve especificamente este assunto no texto *The third interval: a critical transition*, de 1997.

das coisas; campo de observação de poderosas descargas elétricas em fluxo contínuo, organizado e ultra concentrado marcando o trajeto entre o céu e a terra.

Em minha abordagem aqui trato desse evento, momento, situação, condição, estado, como o “espaço-entre” ou a “interface”, incluindo a cidade e a arte nesta categoria. Desse modo, as questões não se restringem ao âmbito do computador, de como nos comunicamos com seu interior, sua caixa preta, de que forma a máquina responde aos estímulos, ou preocupações afins. Sobretudo, essa visão concorda com a possibilidade levantada pelo físico Otto Rössler de que a realidade poderia ser encarada como uma sucessão de interfaces manipuláveis (Rössler, 2001:1)<sup>15</sup>.

O espaço-entre é o local da ação, a condição e a situação investigada que existe tanto na dimensão física quanto imaterial dos corpos e das relações que eles estabelecem.

Em 1974, Antonio Dias produz o múltiplo *The Space Between* (Fig. 6), um disco LP em vinil, pacote de informação altamente condensado que hoje parece um ícone premonitório, considerando-se o rumo tomado pelos acontecimentos tanto artísticos quanto científicos e principalmente pela própria condição do espaço conforme o compreendemos agora, quer seja na dimensão fenomenológica ou social, como uma convivência sinérgica entre diferenças. O disco começa com três segundos de silêncio, obedecendo um padrão preestabelecido utilizado para acentuar o efeito acústico do cheio e do vazio, ou do som e do silêncio. Na primeira parte, *The theory of counting*, o material sonoro do álbum compõem-se de uma gravação

---

<sup>15</sup> Otto E. Rossler, cientista que desenvolveu a teoria da endofísica, essencialmente tenta responder ‘o que é realidade para nós?’ a partir do ponto de vista de um observador que está incluído ‘na cena’ que observa, é uma ciência das propriedades físicas que não existem do lado de fora, mas sim dentro, isto é, que dependem do observador, está relacionada aos sentidos, à percepção e à qualidade sensual do mundo.

intermitente, e então contínua, de dois sons: o alarme de um relógio e uma respiração. Na segunda parte, *The theory of density*, focaliza o fluxo contínuo da respiração, seu movimento natural de inspiração e expiração. Enfatizando uma dialética através de pares de opostos o trabalho sugere uma saída em um terceiro momento indicado no título que propõe um espaço de sinergia, circularidade, repetição, complementariedade e simultaneidade.



Fig.6. Antonio Dias, “*The space between*”, disco de vinil (LP), impressos, 31 x 31 cm, 1974.

Raymond Bellour recorre a este estado “entre” para descrever a natureza das imagens de síntese, no sentido de sua produção que é, em si mesmo, paradoxal, uma “*analogia virtual*” (Bellour, 1993:226). Para ele temos problemas com a imagem, não porque estejamos “saturados” delas/por elas, mas pela sua condição atual de circulação, pelo modo como elas passam por nós e nós por elas, pela sua localização híbrida, que oscila livremente entre a representação e a não-representação “*visando a um real para além do vivo, a imagem de síntese implica, simultaneamente, uma*

*criação imitada e uma recriação recomeçada. A analogia total e o não-análogo absoluto*”(1993:225). A condição revolucionária e perturbadora das imagens de síntese é sua autonomia em relação a um referente externo. Esse movimento é oposto ao imposto pela tavoleta renascentista em seu esforço de canalizar a fisiologia da visão humana em torno de um modelo analógico compatível com essa fisiologia, porém, construído ideologicamente.

Nils Röllner e Siegfried Zielinski abordam o computador enquanto meio como “*uma questão sobre o ENTRE*” (1999:282). Particularmente, computadores em rede seriam “*máquinas intermediárias (...) que operam entre vários processos de tempo e realidades*”(idem). Neste caso, ENTRE é sinônimo de INTERFACE, um dos tópicos mais vitais no campo que estamos mapeando.

### **1.1. Ritornelo<sup>16</sup>**

Voltando ao meu ponto inicial. Esta tese também é uma investigação sobre um mundo em formação, tanto no nível do meu trabalho quanto no do desenvolvimento daquilo que foi inaugurado com o advento da imagem de síntese e das tecnologias que promovem ações efetivas à distância. Ela é, em grande parte, uma prospecção, algo como um olhar para a frente, portanto, mais no domínio da imaginação do que dos fenômenos cristalizados, retirados do passado.

Dito de outra maneira, ela é uma proposição heurística focalizando a possibilidade de a arte constituir um domínio de conhecimento operando como uma

---

<sup>16</sup> Termo originalmente empregado em poesia e música: estribilho; qualquer fragmento de uma composição musical usado ciclicamente – refrão, p.ex.. Deleuze e Guattari desenvolvem este conceito em “Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia”, vol 4 “Do ritornelo”, 34 Letras, São Paulo, 1997. Vide também (Guattari, 1999:180).

interface. Ela se constrói em função da idéia de arte como conhecimento extremamente complexo que não encontraria na palavra sua melhor tradução. Esta relativa incompatibilidade com a palavra colocou-a em situação desfavorável, que perdura de certa forma até hoje e que talvez seja responsável pelo seu *status* ambíguo e até “marginal” em relação ao que é considerado realmente importante em termos sociais.

A abordagem que me interessa entende a criação artística como um momento de produção de conteúdo sensível e simbólico que encontra seu sentido na medida em que, de alguma forma, provoca deslocamentos.

Entretanto, em meio a este tipo de evento, que pode assumir múltiplas manifestações, recorro aqueles passíveis de serem englobados sob a denominação genérica de “novas mídias”. Concentro-me especificamente na incorporação das tecnologias de comunicação e informação em arte e sua participação na formação e no uso de espaços sociais. Uma escolha praticamente inevitável, na medida em que meu interesse incide sobre o domínio público, ou seja, o campo do “humano em si e no mundo” hoje – uma era dominada pela tecnocracia, velocidade e circulação. Dentro dele (o domínio público) forças diversas desenvolvem suas trajetórias dando forma tangível aos agrupamentos de indivíduos que chamamos de sociedades.

Assim, meu trabalho prático e pesquisa, ao investigar a natureza do e relacionar-se com o espaço público contemporâneo, destaca relações entre arte, arquitetura, ciência e tecnologia, buscando articular estratégias para a vida cotidiana.

Isto implica entender o que é espaço social e como a existente transformação dos meios de produção afeta as categorias de sujeito, objeto, tempo, espaço, verdade e realidade, nesta era auxiliada por computadores. Envolve considerar a evolução formal do que as sociedades produzem, das coisas e sistemas que os humanos

inventam, suas “extra-somatizações”. Por exemplo, poderíamos pensar nas formas que os recipientes que utilizamos para beber líquidos têm adquirido e nos diferentes materiais em que foram plasmados; os modelos dos veículos de transporte; das moradias; das cidades; até chegar às formas de organizar sociedades (edifícios, estradas e leis) para melhor governá-las ou para viver melhor nelas. E, certamente, na organização dos saberes, na distribuição de informação, nas metodologias de investigação e de transmissão de conhecimento.

Por outro lado, da ótica da micro perspectiva, abrange o que acontece com o sujeito que produz, enquanto e porque ele o faz de determinada maneira, sujeito que está aos grandes equipamentos coletivos formados pelos agenciamentos maquínicos<sup>17</sup> dos quais participa ou onde encontra-se imerso.

O que temos visto no panorama teórico e crítico que aborda a questão do sujeito versus máquinas, tende, na maioria das vezes, a considerar que ou as máquinas representam uma ameaça fatal aos humanos, ou são sua única (messiânica) salvação. Para tratar dessa relação constituída na origem pelo indivíduo e pelos fatos de subjetivação, encontro apoio no aparelho teórico criado por Guattari e Deleuze que explica a produção de subjetividade em função de agenciamentos maquínicos. O conceito de maquínico desenvolvido pelos dois diz respeito à “*essa síntese de heterogeneidades como tal*” (Deleuze e Guattari, Apud DeLanda, 1997) significando todos os processos que permitem a articulação do diverso como tal. O que caracteriza uma máquina é um “*certo padrão de configuração, instâncias combinatórias de elementos quaisquer que se consolidam em uma nova entidade – corpos ou sistemas*” (DeLanda, 1997), desse modo, as máquinas podem ou não ser objetos materiais.

---

<sup>17</sup> Terminologia que deriva de Guattari e Deleuze. O conceito de ‘maquínico’ é desenvolvido por Guattari em *Machinic Heterogenesis*, capítulo de seu livro *Caosmose*, em português publicado pela Editora 34, 1992, o capítulo chama-se Heterogênese.

Dentro desta perspectiva, subjetividades seriam engendradas pelo entrelaçamento de máquinas de diversas ordens – iniciáticas, sociais, retóricas – que são componentes constituintes das instituições através das quais a sociedade se organiza – instituições clínicas, religiosas, militares, corporativistas etc. Assim sendo, a produção de subjetividade estruturar-se-ia em torno de “maquino-dependências”. O imbricamento destes fatores dá corpo aos “*equipamentos coletivos de subjetivação*” que engendram “*vozes/vias... enunciação e caminho*” (Guattari, 1999:178) que, por estarem sempre associadas a agenciamentos maquínicos de alguma natureza, são capazes de plasmar consistências no tempo e no espaço. As mutações subjetivas ocorrem historicamente falando em função de dois tipos de movimento: (1) o surgimento de equipamentos coletivos religiosos e culturais; e (2) a invenção de novos materiais, novas energias, novas “*máquinas de cristalizar o tempo*” (Guattari, 1999:181) e novas tecnologias biológicas. Esses componentes são essenciais para que uma subjetividade coletiva adquira consistência, o que não acontece de modo direto. Porque estamos tratando do mundo ocidental, esses sistemas de modelização da subjetividade são chamados de vozes capitalísticas, agrupam-se em três categorias: “*as vozes de poder, de saber e de auto-referência*”(Guattari, 1999:179). Neste último núcleo aconteceriam os processos relativos a práticas individuais e sociais de auto-valorização e auto-organização da subjetividade, onde vigorariam processos criativos, com capacidade de reposicionar os humanos frente às máquinas e à natureza.

Na sociedade contemporânea, na era da informática, o destino desta terceira enunciação dos agenciamentos que modelam nossa subjetividade ocidental, a 3ª voz capitalística, estaria nas mãos do “*compromisso bárbaro*” (Guattari, 1999:190) estabelecido entre o eixo norte-sul da última configuração geopolítica mundial. Na medida em que já se teriam esgotado as perspectivas de expansão no eixo leste-oeste

(da Califórnia ao Japão), “... não seria uma virada fabulosa que as velhas subjetividades africanas, pré-colombianas, aborígenes... se tornassem o recurso último de reapropriação subjetiva da auto-referência maquínica?” (Guattari 1993:190).

## 1.2. Ritornelo: primeira volta

Como podemos pensar a arte neste âmbito do “domínio público” que abrange o corpo e a linguagem, o local e o global, o singular e a multidão na escala do mundo hoje? Estes pares de qualidades ou categorias são alguns exemplos de tensões que poderíamos confrontar como recurso para ilustrar uma angústia, que parece ter somente na arte um último instante ou espaço de existência fora de nós, para que a vejamos e em relação à ela nos organizemos e façamos nossas escolhas. O espaço recortado, estendido, criado, construído ou o evento agenciado pelo artista estaria “entre” dois pólos, dois modelos privilegiados de conhecer o mundo – a filosofia e a ciência – como uma terceira alternativa ou um *binding medium*.

Como tratar (da construção) do espaço público dentro deste quadro pan-capitalista onde não existe tecnologia inocente, onde a ciência, via de regra, responde a uma agenda determinada por interesses que, no mínimo, contrariam a idéia de “público” como algo pertencendo ao âmbito do bem comum? Seria a arte capaz de resistir à dúvida capital entre ser ou não ser espetáculo? Que tipo de espetáculo teria ainda a potência de promover catarses extáticas restauradoras do equilíbrio das multidões? ... enquanto isso, no cinema, ou o Império contra-ataca ou o X-Rei retorna, *matrix*.

Parece-me inócuo, contraproducente, abordar o problema da arte & tecnologia a partir da oposição entre o discurso pró neoliberal versus as visões apocalípticas sobre as conseqüências desastrosas, tanto para humanos quanto para o planeta, da hegemonia tecnocientífica neste momento da história de nossa civilização. Nesse sentido, não há o quê e nem para quê provar nada, nem vilões nem heróis, pois a questão se coloca além do bem e do mal, sendo claro, para mim, que o problema não é tecnológico, maquínico, e sim da ordem do humano. A posição de Guattari que assume não existir uma subjetividade humana isolada e sim uma relação de maquinodependência que seria própria do humano, parece mais razoável. Da mesma forma que o acidente é inerente à natureza da substância, mesmo sendo estranho à ela.<sup>18</sup>

Talvez fosse melhor procurar pelo que de comum<sup>19</sup> pudesse haver entre os interesses e possibilidades de criarmos e sofreremos um mundo, na condição paradoxal que constitui o fato de nosso atual existir. Não na tentativa inútil de formular uma teoria geral de sistemas ou qualquer universal, absoluto e imutável, nenhum pretexto monocular onipotente, seja de ordem laica ou religiosa, mas pensando em alguma coisa que *é/está* em todos – uma transversalidade – através do qual pudéssemos nos comunicar, no sentido maior que este termo possa ter, procurando condições de vida reais menos miseráveis do que o que vislumbramos agora. Alternativas extraordinárias.

Começando com o básico caberia destacar que arte, ciência e tecnologia seriam em tese análogas enquanto forma de conhecimento. A arte apresenta

---

<sup>18</sup> *Acidente: na metafísica aristotélica – propriedade de alguma coisa que não faz parte da essência da mesma: algo que esta poderia perder ou passar a ter, em deixar de ser a mesma coisa ou substância. Os acidentes dividem-se em categorias: quantidade; ação (i.e., lugar na ordem causal, ou capacidade para afetar as coisas ou ser afetado por elas); qualidade; espaço; tempo; relação.* (Blackburn, 1997:5).

<sup>19</sup> Comum em duplo sentido: do cotidiano, ordinário e daquilo que pertence a todos.

características das duas outras, por um lado é conhecimento de alta complexidade, da ordem da astrofísica, por exemplo, e, ao mesmo tempo, um conhecimento aplicado, da ordem de uma tecnologia, uma máquina como o telescópio (para continuar na linha do exemplo escolhido para ilustrar a idéia). Evidentemente que, no caso da arte, “este não seria um telescópio”.<sup>20</sup>

Mas, sobretudo, se o problema ou se o que interessa é chegarmos à essência das coisas – da técnica, do conhecimento, do homem, da natureza, da arte – e ao que seria comum entre elas, então vamos às ondas, ao ritmo, à luz, à música, enfim. À maneira de Kandinsky, Picabia, Delaunay, Marinetti, Moholy e Hausmann, Paik, Palatnik e Plaza, Acconci, Oiticica etc, existir dentro-e-fora da alçada do ego, meta que sabemos de antemão impossível, estar em um *ground zero*, totalmente coisa entre coisas, dançando, porém... superando a brutalidade. O ponto comum a todos esses artistas é a reflexão em torno das propriedades da luz, do som, das ondas, ritmos, frequências, modulações e movimento. Percebe-se uma transformação que vai da representação como imagem imóvel, como em *A Música é como a pintura* de Francis Picabia (Fig.7) uma representação simbólica dos processos invisíveis a olho nú e que são origem tanto da música quanto da pintura, para a ação direta sobre o fluxo de elétrons do tubo catódico das televisões alteradas de Paik (Fig.9), passando pela apresentação de um espaço dinâmico, composto de elementos heterogêneos em relação entre si em um espaço expandido, como na obra de Moholy-Nagy *The Light-Space Modulator* (Fig. 8).

---

<sup>20</sup> Referência à pintura de Magritte com a imagem de um cachimbo e a frase “*Ceci n’est pas une pipe*”, com toda a discussão que esta obra levanta em torno de representação, imagem, signo, arte, realidade.

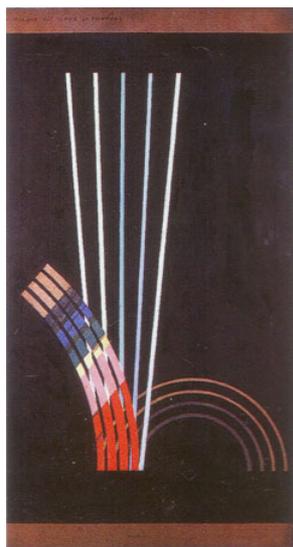


Fig.7. Francis Picabia, *A Música é como a pintura*, guache sobre cartão, cerca de 1913-1916. Fig. 8. Lazlo Moholy-Nagy, *The Light-Space Modulator*, 1920-1930.



(2))

My TV is NOT the expression of my personality, but merely

a "PHYSICAL MUSIC"

Fig.9. Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965; Tabela 2. Fragmento de *Arfterlude to the Exposition of Experimental Television*, 1964.

Da origem da origem e da natureza das coisas.

No início era o Verbo – e isto não significa a palavra, mas antes a vibração – logo a seguir o registro.

E é aqui que, talvez, algo original fosse possível, onde o arcaico encontrasse o ultramoderno em movimentos sinérgicos, sem prejuízo de ambas as partes: os modelos de conhecimento ditos pré-lógicos e os pós-biológicos, em tese opostos em termos cronológicos e civilizatórios, unidos pela natureza do artifício quântico.

### 1.3. Ritorno: segunda volta

Afirma-se que as próteses mediadas por computador desenvolvidas desde meados do século XX, como extensões maquínicas de nosso corpo biológico, têm afetado profundamente nossa capacidade de imaginação e alterado nossa relação espaço-temporal com as coisas. A tal ponto que a “*essência do sujeito – a famosa essência atrás da qual a filosofia ocidental corre há séculos*” (Guattari, 1993:177) se encontraria ameaçada por ela<sup>21</sup>. Novas relações de dependência com máquinas filtrariam nossa visão de mundo e de nós mesmos e, conseqüentemente, afetariam o modo como projetamos e construímos nossa vida. Um rápido olhar retrospectivo na história da civilização ocidental mostra claramente como cada segmento da vida humana foi se tornando gradativamente mais complexo, concomitantemente à aceleração da velocidade da sucessão e/ou transformação dos acontecimentos. Este assunto, embora seja recente – poderíamos considerar os últimos 65 anos, se pensarmos em termos de arte eletrônica: televisão e música – vem sendo exaustivamente discutido, tanto em seus possíveis aspectos positivos quanto negativos, gerando uma bibliografia de extensão difícil de quantificar. É, porém, um

---

<sup>21</sup> “*Nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afetos, de narratividade pode, daqui para frente, ter a pretensão de escapar à influência invasiva da “assistência por computador”, dos bancos de dados, da telemática, etc...*” (1993:177)

consenso entre os principais autores o fato de que as novas tecnologias agem sobre nossa subjetividade e que o grau de afetação acontece num ritmo vertiginoso se comparado com o de outros períodos históricos.

Se o paradigma do século XX foi o movimento o do século XXI é a velocidade da luz, que traz em si o germe do princípio da incerteza e passa a ser o único valor absoluto que nos resta em um mundo onde tudo o mais é relativo. Este estágio nos abre a possibilidade de experimentar novos instrumentos de moldar o espaço e o tempo em fracionamentos e acelerações até então inusitadas. Seria isto motivo suficiente para desestruturar de tal forma os humanos a ponto de ameaçar sua continuidade como espécie? Não seria justamente o seu modo particular de imbricação com sistemas maquínicos de todos os tipos, criando formas de enunciação organizadas como grandes equipamentos coletivos exatamente aquilo que diferencia e identifica tal espécie? Se isso for correto, por que, então, temer as máquinas que são exatamente a corporificação de nossos próprios sonhos? Paul Valéry (1928:3), influenciado pela, então, recém descoberta possibilidade de gravar e reproduzir registros sonoros, imaginou um aparelho que “entregava” arte em casa<sup>22</sup>, do mesmo modo que a água e a energia elétrica – sonho que tomou forma concreta nos aparelhos de televisão, embora aqui o *status* de arte ainda seja motivo de muita discussão. Não me refiro ao vídeo que logo definiu sua posição no amplo circuito da arte, mas ao sistema televisão como distribuição de informação, produção de entretenimento,

---

<sup>22</sup> “*Eu não sei se já houve algum filósofo que sonhou com uma companhia especializada na entrega de realidade sensorialmente perceptível gratuitamente em casa?*” perguntou-se Paul Valéry, em 1928, ignorando que alguns anos antes, precisamente em janeiro de 1904, no primeiro número da Revista *Kosmos*, o poeta brasileiro Olavo Bilac havia imaginado um sistema de entrega domiciliar de imagens em movimento, vozes, textos escritos, para resolver a crescente demanda de instantaneidade na entrega da informação. (Kac, 2004:393).

como veículo de comunicação de massa e, nesse sentido, espaço potencial para arte pública.

No cerne da questão das novas tecnologias encontra-se a interface homem-computador, que, tomada numa acepção ampla, no nível de suas implicações epistemológicas, bem maior do que simplesmente suas características físicas e funcionais, significa relações novas com um equipamento novo: "*a mídia das mídias semióticas*" (Santaella 2003:20). É essa associação de humanos com tal aparato enunciativo que busco investigar pois nela (ou com ela) é criado um campo potencial como um inter-espaço, espaço entre, para onde convergem os olhares tanto da ciência quanto da arte de agora mesmo.

Se a informática inaugura a possibilidade de construção de um "*discurso audio-tátil-verbo-moto-visual*" especializado em uma "*arquitetura combinatória*" (Machado, 2001:119) como algo tangível que remete, entretanto, a processos abstratos, essas estruturas hipermediáticas funcionariam como modelos, ao mesmo tempo em que também demonstrariam o modo de ser do pensamento e da imaginação. Por outro lado, se considerarmos a mídia como um dispositivo específico de distribuição social do conhecimento (Brea, 2002:6), não apenas um suporte material (rádio, televisão internet, jornal, revista, livro), compreenderemos porque a convergência de finalidades e linguagens que caracteriza o computador faz dele um meio substancialmente diferente de outros que tem auxiliado a mente humana a manifestar-se. A associação do computador às redes de telecomunicações provocou uma revolução em escala global indubitavelmente sem precedentes. Principalmente, em termos muito práticos, porque significa poder produzir e distribuir conteúdo em tempo real e a um custo nunca antes tão acessível; assim como a ação dos *hackers* furando bloqueios protetores de assuntos considerados prioritários e de segurança

máxima dos Estados e corporações; e, claro, o acesso às contas bancárias e a toda a movimentação do dinheiro que hoje é feita *on line: this is real!* Diante do potencial revolucionário dessas inversões nos papéis tradicionais de transmissor-receptor e da quebra da garantia de inacessibilidade (impunidade etc) de quem sempre usou o poder em causa própria, questões como a morte do autor perdem um pouco sua relevância.

<http://www.toywar.com/>  
**THE TOYWAR-STORY:** the **TOYWAR.com** resistance game was launched to protect etoy from aggressive take-over attempts and to win the historic domain name battle between the **etoy.CORPORATION** (legendary internet art giant, incorporated 1994) and **eToys Inc.** (one of the biggest e-commerce companies, incorporated 1996). after the **etoy.SHAREHOLDERS** (art collectors and fans) rejected a ridiculous offer of **\$516,000** for the **eBRAND etoy.com** (registered for experimental entertainment and cultural business operations), eToys Inc. filed a naive lawsuit against etoy. the toy retailer accused etoy of unfair competition, trademark delusion, security fraud, illegal stock market operation, pornographic content, offensive behaviour and terrorist activity. this strategy failed terribly: etoy, specializing in and awarded for surreal incubations, cultural viruses and impact management decided to strike back and turned the case into a toy harbor of e-commerce: **1798 activists**, artists, lawyers, celebrities and journalists were selected and recruited between november 1999 and february 2000 to establish a playful toy army. **TOYWAR** worked like a swarm of bees. hundreds of well-informed people and media experts contested the aggressor on every level (filing counter court cases, infiltrating customer service, pr departments, the press, investor news groups and also on the level of federal trade commission etc.). more than 300 articles (New York Times, Wall Street Journal, Le Monde, CNN) reported the story and **250 resistance sites** and net-shelters were established. result: within 2 months the eToys Inc. stock (NASDAQ: ETYS) dropped from \$67 (the day the battle started) to \$15 (the day eToys Inc. finally dropped the case). **TOYWAR** was the most expensive performance in art history: \$4.5 billion in damage! a glorious victory for the **etoy.CORPORATION** which compensated activists with **etoy.SHARES**: in march 2000 hundreds of brave **TOY.soldiers** transformed into **etoy.CO-OWNERS** with voting rights

Tabela 3. A história da contenda entre eToy.corporation versus eToy.com.

Ao enfatizar o uso em arte de tecnologias específicas – como as que criam mundos virtuais de pura luz e promovem a telepresença – quero colocar que ao sermos, de fato, expostos a algo, quando, de alguma maneira, entramos em contato com uma proposição artística que se instaura em parceria com uma estrutura como um computador conectado a uma rede de comunicação e aparelhos periféricos de qualquer natureza (câmeras, robôs, *scanners*, impressoras, etc), temos a oportunidade de exercitar estados de consciência especiais, de atenção de alta qualidade, em relação a essas condições determinadas e inusitadas. O que acontece é um tipo diferenciado de processo de conversação. Experimentamos situações que demandam ações

criativas em um espaço-tempo alterado e com interlocutores que não são nem os sujeitos nem os objetos a que nos acostumamos dentro de nossa tradição ocidental. Isso acontece na medida em que máquinas assumem a prerrogativa da criação, que antes era um atributo do sujeito-autor e agora é uma “conversa” do propositos ou produtor com as máquinas e seus programas, com a capacidade de processamento e de conexão em rede com outros equipamentos, via satélite ou não, simplesmente ligados entre si no mesmo espaço físico; quando viabilizam a anulação da distância geográfica afetando nossa percepção de tempo<sup>23</sup>; quando corporificam espaços virtuais e nos permitem trabalhar no nível quântico da matéria, por exemplo. Precisamos inventar novas formas de acesso. Em última análise, isto é expansão da linguagem, fruto de um encontro que gera ações e alterações mútuas.

Diante disso, a questão que se coloca é: como o ciberespaço que abole a distância, o tempo e acontece no trajeto, no intervalo luz, informa o espaço atual, a fisicalidade tridimensional, materialidade densa e quase parada? E vice-versa? De que modo a produção de situações, acontecimentos, objetos culturais que demanda a colaboração entre diferentes campos envolvendo arte, ciência e tecnologia, afeta quem participa da experiência? Em outras palavras, como as novas tecnologias agem na produção do espaço social e do tecido urbano? E, finalmente, se a introdução de próteses digitais permite gerar conhecimento e transmitir conteúdos sensíveis no atual estado de fluxo constante, leia-se, à velocidade da luz?

#### **1.4. Ritornelo obsessivo: última rodada**

---

<sup>23</sup> Como nas videoconferências e em determinados tipos de performance coletiva *on line*. Programas como o KeyWorx, desenvolvido no Waag Labs of the Society for Old and New Media, que é um sintetizador *cross media* multiusuário, permite a vários participantes gerar, sintetizar e processar imagens, sons e texto juntos, em tempo real dentro de um espaço de trabalho virtual compartilhado. [http://www.keyworx.org/documentation\\_files/Manual\\_1.0/Sections/intro\\_what.html](http://www.keyworx.org/documentation_files/Manual_1.0/Sections/intro_what.html)

Refazendo o caminho inicial, colocaria, então, a idéia de arte em sua relação com a tecnociência como “conhecimento-no-interesse-público”<sup>24</sup>.

Do meu ponto-de-vista, Arte Pública é arte que está no domínio (espaço, esfera, âmbito, vida) público; mais do que isso, por princípio, toda a arte seria pública, um bem público e consenso de uma coletividade.

Domínio público é espaço social, um sistema que não depende somente de sua localização física mas sim, fundamentalmente, de um sentimento de uma comunidade. Sua organização é baseada na definição de diferenças, uma estratificação ou estriamento espacial apoiado em códigos, normas e, em primeira instância, em linguagem. Desta forma, o espaço público tem sido sempre produto da ficção, da *fictio*, a ficção que não é falsa mas antes construção e representação, segundo a etimologia originária, independente das tecnologias e ideologias (de como e por quê) empregadas em sua produção. Uma ficção que adquire consistência física através de um território composto, espaço-tempo-matéria em interações simultâneas, cuja forma é definida por nossa percepção e sistemas sociais (ideologias?); ou energia-matéria-informação moduladas em diferentes intensidades, cristalizando estruturas no tempo. O domínio público, da mesma maneira que as máquinas, existe em função da “*circulação de fluxos de energia-matéria-informação (...) a regulação de intensidade em cada um destes parâmetros é que determina a dinâmica e a estrutura que será gerada*” (Reis, 2005).

---

<sup>24</sup> *Art in the public Interest*, título do livro editado por Arlene Raven em 1989, onde artistas e teóricos tentam definir os novos caminhos tomados pela Arte Pública, que naquele momento representava o campo das discussões mais candentes dentro das artes visuais.

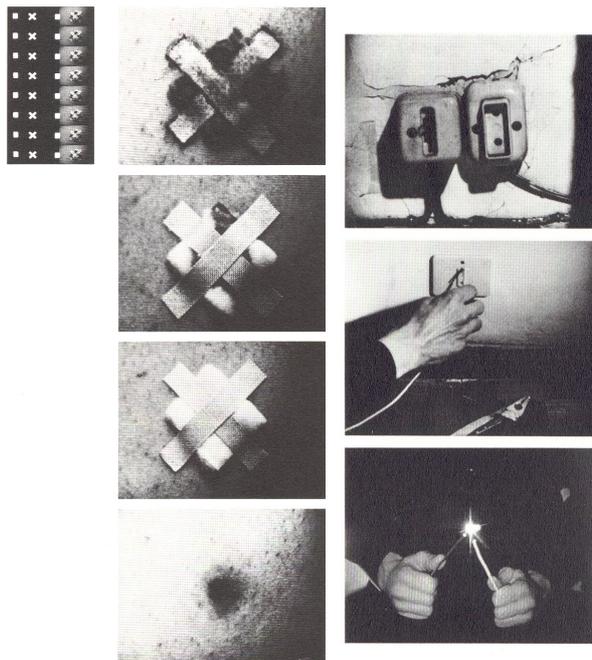


Fig.10. Antonio Dias, *A Ilustração da Arte n.1 e n.3*, Super-8, 1971.

Admitindo que arte é conhecimento tácito, que não pode ser dito diretamente, a tese, conhecimento ortodoxo transmitido pela escrita, seria uma tentativa de tradução da experiência artística. Essa tradução, para ser aceita, inscreve-se dentro de um território definido e poderia ser vista como uma explicação. Explicar é sempre uma reformulação da experiência que se explica, e que, para ter sentido, precisa estar dentro de um campo de coerências operacionais (Maturana, 2001:55) tidas como realidade, equivale dizer: verdade, a qual, por sua vez, depende de critérios de validação estabelecidos dentro dos domínios onde a experiência se inscreve, que é fruto de acordos entre partes, novamente consensual. Assim para falar em arte eu lidaria com o domínio da história da arte, estética, antropologia, sociologia, psicologia e finalmente semiótica. Para explicar como vejo trabalhos de arte utilizo especialmente, além dos campos citados, modelos importados do campo da ciência, particularmente a noção de interface e o entendimento dos fenômenos e da vida – em outras palavras, da realidade – como articulações entre sistemas, ou sistemas em

conversação, o que caracterizaria um fluxo. Isso também acontece porque estou impregnada pelo *Zeitgeist* onde estão imersos aqueles que nasceram depois do advento da televisão<sup>25</sup>.

A situação de um organismo vivo como um sistema aberto, em troca permanente com o meio, para mim, é análoga à idéia do processo artístico. O trabalho de arte produzido com as novas mídias, especialmente, por sua própria natureza – modo de constituição como um constante vir-a-ser – opera de maneira muito semelhante ao fluxo que caracteriza os processos vitais.

A partir deste contexto, vejo a proposição artística como uma interface-modelo com poder agenciador em relação à criação do espaço e, por decorrência, do espaço público. Este tipo de sistema que estou recortando, o domínio público, espaço social, da esfera da linguagem, é, na verdade, uma situação, ação *in situ*, um processo cujos componentes básicos são observador, observado e interface.

Um sistema é "*um conjunto de variáveis selecionado por um observador*" (Ashby, 1960), é um "*construto de um observador*" (WDCS). Construtos não são representações precisas de observações mas sim aproximações heurísticas, com valores interpretativos, "*entidades hipotéticas, processos ou mecanismos que explicariam as conexões entre as observadas causas e conseqüências*" (WDCS). A memória humana poderia ser entendida, a partir desta ótica, como um construto, na medida em que faria a ligação entre as experiências passadas e o comportamento presente, baseada na seleção de determinados fatos. Uma obra de arte também poderia ser descrita dessa maneira.

A série *The illustration of art* de Antonio Dias expressa ao mesmo tempo essa circularidade “meta” do observador em ação, observando, e a condição da percepção

---

<sup>25</sup> “aqueles de nós que nasceram a partir de meados da década de 1950 já vem convivendo com um mundo coletivo paralelo – aquele que fica do outro lado da tela de televisão” (Wertheim, 2001:19).

e da arte que comenta sobre seus próprios procedimentos. Ela estaria, dessa forma, remetendo para a própria questão da consciência e da necessidade da existência daquele outro que parece estar fora de nós e sem o qual não podemos nos saber. Nessa mesma direção apontam os trabalhos de circuito fechado de tv de Peter Weibel (fig.11) onde câmeras de vídeo ligadas a monitores capturam e reproduzem em tempo presente a imagem dos visitantes que se vêm observando a si mesmos. Uma decorrência imediata disso é o surgimento inelutável da interface como questão, com suas “colaterais”: eu–outro, dentro–fora, público–privado e o espaço-entre, que pode ser o corpo humano, ou a consciência humana, ou o local da ação, ou a linguagem em que acontece a *situ*-ação etc.

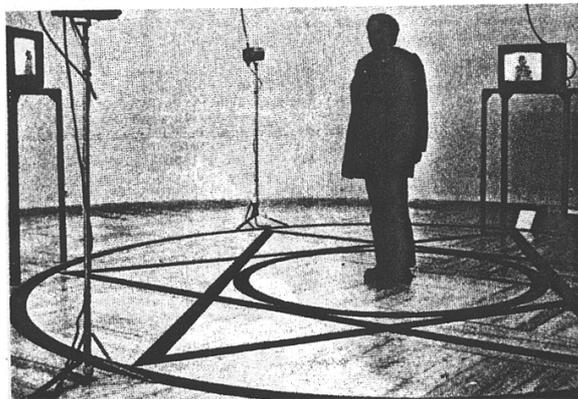


Fig.11. Peter Weibel, *still* do vídeo *The Endless Sandwich*, 1970; *The Observation of Observation – Uncertainty*, instalação para circuito fechado de TV, 1974

O observador, um dos elementos que compõem esta equação, tem associado a si a noção de fonte, de referência. Tudo o que é dito é dito para ele (Maturana e Varela, 2004:31), que é quem comunica sua impressão sobre o mundo externo. Porém, da perspectiva da física contemporânea, em relação à descrição da realidade do mundo, o ato de observar implica em que o próprio observador participa daquele

mundo observado, que, por sua vez, seria afetado pela observação. De modo que o que temos aqui é um território instável, onde sujeito e objeto, o dentro e o fora, já não são tão facilmente definíveis. Nesse intervalo, espaço-tempo, transitam as mídias instáveis, produto da tecnologia eletro-óptica, que apreendem e organizam as ondas eletromagnéticas e que permitem criar circunstâncias no nível da realidade atômica, cada vez com maior acuidade.

Uma interface não é um muro que separa diferenças, é antes um espaço de conjunção, consideração, de negociações e de comunhão de diferenças. O conceito de interface implica na idéia de ponto de contato, de troca de energia, de informação, de conhecimento, transformação, separação, distinção entre partes e também semelhanças entre partes – é o espaço da simultaneidade. Acima de tudo, uma interface é um modelo dinâmico, em mutação constante, portanto, um processo flexível e dependente de seus componentes. Considerado como um modelo genérico ele poderia ser aplicado praticamente à tudo – de modo que Rössler (2001:4) faz essa associação de mundo como uma interface manipulável.

Dentro deste raciocínio que venho desenvolvendo, vemos que o conhecimento seria construído pelo sujeito cognoscente em função de seus encontros pelo mundo, que são traduzidos através de elaborações sensíveis, baseadas tanto na percepção sensorial quanto na decodificação intelectual dos *inputs*, dos sinais detectados.

O observador e o espaço público trazem duas ordens e escalas de eventos: um de caráter micro, relativo ao que seria invisível e interior, em relação ao nosso corpo; outro de caráter macro, relativo aos acontecimentos que se estabelecem (visivelmente ou não) no espaço exterior a nós. Entre eles configura-se uma tensão primordial: por um lado a inclinação natural do sistema (de qualquer sistema) em direção à sua manutenção – manter sua organização estável, significa sobreviver – e

por outro, a inclinação natural da espécie humana em direção à exploração de novas possibilidades, onde a arte seria a corporificação extrema desta tendência, levando o sistema ao desequilíbrio, de certa forma promovendo a crise.

Este espaço ENTRE é o espaço da crise constante, que configura o próprio trabalho de arte, por sua vez, uma interface e uma metáfora, operando no sentido de transportar uma idéia e constituir um ponto de contato. É o lugar especial do acontecimento articulado no regime de um tempo que vai moldando suas transformações.

## 2. Dentro – Fora – Entre

*“Nada é verdade, nada é mentira, tudo depende do cristal com que se mira.”  
ditado popular*

Sabemos que uma sociedade não é uma abstração, toda a história da humanidade demonstra indubitavelmente que relações sociais não existem em um vácuo sem sustentação, sem um suporte, mas somente na medida em que inscrevem-se concretamente em formas de tempo e espaço. Mais do que isso, qualquer operação que fazemos como organismos vivos, quer seja no âmbito mental ou físico, envolve essas categorias.

A filosofia ocidental tradicionalmente separa o pensamento sobre o tempo do pensamento sobre o espaço. Em relação ao último, os debates que marcaram a mudança da abordagem metafísica da filosofia clássica em direção a uma ciência do espaço demonstram que a matemática e a física exerceram a primazia sobre todas as outras formas de descrevê-lo. Este processo, que aconteceu ao longo da história, significa o domínio, no ocidente, do pensamento epistemológico-filosófico, lógico, abstrato, conectado ao espaço mental, a tal ponto de assumir para si a prerrogativa de ser o único conhecimento verdadeiro. Esse pensamento operou uma espécie de mediação seletiva que impôs uma ordem determinada sobre a organização do mundo, com o único intuito de perpetuar o poder que o fez seu porta-voz. Esta é a lógica que subjaz à aparente racionalidade dos motivos que a impulsionam, daí porque tanto empenho da filosofia para tentar responder, justificar, compreender, enfim, o que é tal Razão soberana responsável, ao que tudo indica, por manter  $\frac{3}{4}$  da população mundial *“pobre demais para dever, numerosa demais para prender”* (Deleuze, 2202:312).

Esta ordem rege um padrão de neutralidade sobre as coisas do mundo corporificando a ambigüidade dos juízos de valor que caracteriza nosso tempo, servindo ora à democracia ora à mais vil especulação do humano. Esse padrão abstrato assume uma forma definida que passa a ser um modelo aplicado à organização do ambiente humano. Como demonstra Sennett em “*The Conscience of the Eye, the design and the social life in the cities*”<sup>26</sup>, a grade foi a forma escolhida e sua história mostra a transformação de seu *status* no império romano, onde ela era investida de carga dramática, emocional, de sentido coletivo, até sua neutralização quando transposta para o continente americano, onde essa forma passa a ser regida, no norte, pela ética protestante e, no sul, pela jesuítica. Como a história nos mostrou a ordem instaurada pelo norte prevaleceu impondo-se no imaginário e vida contemporâneos. Desastre? Desvio? Caminho inevitável, necessário ao crescimento?

O espaço tem sido um parâmetro usado em praticamente todas as áreas do conhecimento humano – da economia à política, da física à religião, psicologia, arte, etc – para organizar o mundo em sua diversidade: o que separar, o que agrupar, como criar relações mnemônicas e afetivas, como engendrar sistemas de diferentes ordens. Ele tem localizado os humanos em relação à sua condição específica tanto física quanto mental, à sua consciência frente aquilo que não podem compreender e, sobretudo, nos aspectos mais pragmáticos da vida: “*espaço é fundamental em qualquer forma de vida comunitária (...) em qualquer exercício de poder*” (Foucault, 2002:376). Em termos de cidades, “*a prática espacial consiste na projeção sobre um campo (espacial) de todos os aspectos, elementos e momentos da prática social*” (Lefebvre, 2002:8). O espaço, não sendo nem um sujeito nem um objeto é antes uma

---

<sup>26</sup> Completamente baseado em “*A Produção do Espaço*”, 1974, de Lefebvre, parece que aqui Richard Sennett detalha certos aspectos levantados naquele livro.

relação. Da mesma forma que só conhecemos uma energia por seus efeitos, o espaço é o resultado de práticas e energias que materializadas e cristalizadas, ainda que temporariamente, envolvem tudo o que significa mundo para nós. O tempo opera de modo semelhante, é o resultado de uma relação e se dá a conhecer por seus efeitos e embora seja distinto do espaço não existe fora dele. Como a consciência, que não existe sem o corpo.

Esta categoria espacial, que comporta dimensões tão abrangentes e multifacetadas, teria sido a preocupação obsessiva do século XX, assim como a do século XIX buscava a elaboração de um modo particular de tempo entendido como história (Foucault, 2002:350). Este problema, desenvolvido por Hegel, vai constituir um dos pilares da filosofia ocidental, no qual apóia-se o pensamento marxista. Finalmente, na virada do século XX para o XXI, o tempo volta ao centro das atenções, na ótica de Paul Virilio, sob a forma de um “acidente de transmissão” terminal que anula ou abole o tempo presente, uma transição crítica que aponta para uma “*crise real da dimensão temporal da ação imediata*” (Virilio, 1997:7) e está sendo viabilizado através de tecnologias cibernéticas – as que visam possibilitar a troca de mensagens entre máquinas e humanos. É como se nossa única via de acesso à realidade – o tempo presente – estivesse sendo ameaçada de destruição irreversível. Virilio caracteriza nossa época agora como a do “espaço crítico” também chamado de “espaço-tempo real” ou “o presente”. Lefebvre e Foucault refletiram sobre a mudança do paradigma de tempo para espaço, transformação ocorrida entre o século XIX e a pós-modernidade, Virilio agora investiga essa nova noção de tempo paradoxalmente voltada ao espaço. A compreensão dessa nova dimensão envolve o “*entendimento da questão da relatividade: a própria noção de espaço-tempo*”(Virilio, 1997:3) que está

implícita na velocidade – que, por sua vez, é igualmente uma relação entre fenômenos, a própria “relatividade” em si.

Para responder à pergunta que fez a si mesmo a respeito de “como” aconteciam as relações sociais, Henri Lefebvre escreve “*A Produção do Espaço*”, obra magistral<sup>27</sup> que se soma aos esforços tremendos e imprescindíveis empreendidos pela filosofia ocidental através de Hegel, Marx, Nietzsche, Bachelard, Foucault e Deleuze, dentro da perspectiva que adotei aqui, que procuraram entender de que maneira se processou o trauma original causador da cisão e do desenraizamento do humano de sua própria natureza; como operam as forças que o mantem atuante e de que modo isso tem afetado o sujeito. A partir do pensamento de Hegel, Marx e Nietzsche, o filósofo, matemático e urbanista francês demonstra que o conhecimento é uma construção baseada em estratégias por sua vez sustentadas por hipóteses experimentais, e como no curso do tempo o poder foi se apropriando destes mecanismos a fim de cooptá-los em seu serviço – o poder consegue auferir lucro das forças produtivas em jogo dentro de um campo dado. Nestas bases Lefebvre traça relações entre poder, conhecimento e espaço<sup>28</sup>, concentrando sua atenção no último pois é nele que a vida cotidiana acontece, no sentido de que não estamos diante de uma cena na paisagem, estamos nela, vivemos “na” e “a” paisagem hapticamente, olfativamente, polisensorialmente, além de vê-la. O exercício lançado por ele nessa

---

<sup>27</sup> Adjetivo empregado por David Harvey no posfácio da edição em língua inglesa, publicada pela primeira vez em 1991; a primeira edição francesa data de 1974. Lefebvre alimenta toda uma geração de teóricos marxistas pós-modernos em diferentes áreas que constituem os chamados estudos da cultura, além da troca mútua de influências entre ele e Debord e a reverberação de suas idéias (p.ex. o livro *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968, coll. « Idées ») nos acontecimentos de Maio de 1968 em Paris. Foi resgatado pelos críticos de arte americanos (embora alguns não confessem muito) especialmente na análise da problemática em torno de arte pública. Entre os que usam suas teorias como fundamento podemos citar, além do próprio Harvey, Frederic Jameson, Edward Soja, Richard Sennett, Rosalyn Deutsche (Evictions), Mion Kwon (One place after another).

<sup>28</sup> Foucault, assim como Lefebvre, dedica-se à investigação do espaço social. Em *Space, Knowledge and Power*, entrevista conduzida por Paul Rabinow a Michel Foucault (1984), este discorre sobre a capacidade da arquitetura de dar suporte ao poder. Não que o espaço arquitetônico, em si, seja o responsável pela estrutura de poder, porém, ele trabalharia positivando seus efeitos.

obra visa “*redescobrir a unidade do processo produtivo*” (Lefebvre, 2000:42), propondo uma reversão da atual tendência à fragmentação que predomina nos modos de produção capitalista e que guarda, em sua origem, uma oposição primordial. Tal tendência estaria ligada a um poder centralizador e seria validada por um conhecimento que funciona como um “procurador” desse poder (Lefebvre, 2000:9). Como antídoto à dialética excludente que dá sustentação à razão do poder, Lefebvre busca formular uma teoria unitária que dê conta de unir três campos espaciais, o físico, o social e o mental e, ao mesmo tempo, demonstre o papel “*instrumental ou operacional ativo do espaço (...) como conhecimento e ação, no existente modo de produção*” (Lefebvre, 2000:12). Essa teoria, essencialmente transdisciplinar, não ignora diferenças nem postula uma unidade do universo, não busca um isomorfismo entre as energias que o compõem (Lefebvre, 2000:14) mas antes uma possibilidade de transcender as separações que foram impostas e que impedem que os diversos espaços se imbriquem, ou seja, que a complexidade da vida afirme-se plenamente. Lefebvre acredita que seria possível manter o conceito hegeliano de uma “universalidade concreta”<sup>29</sup> como modo de abordagem capaz de unificar os campos sem anular as particularidades de cada um, portanto o que temos aqui aponta para um espaço sinérgico. Os conceitos de trabalho, produção e produto sobre os quais o autor apoia sua teoria são abstrações concretas que formam a base da economia política e das relações de produção e portanto das relações sociais. Seu aparato teórico é, entretanto, “*uma dialética da triplicidade*” (Soja, 1998:7), um sistema de tríades que não deve ser considerado como um modelo abstrato e sim aplicado de forma concreta, implementando uma abordagem mais dinâmica que evitaria cair no velho

---

<sup>29</sup> “*Universal concreto – concepção central da filosofia de Hegel, que garante a realidade das categorias. Uma categoria é a síntese de duas abstrações opostas (e.g., o devir é uma síntese do ser e do não-ser), que por sua vez será um membro de um par de opostos. O progresso dialético da história unifica ou supera cada par sob uma categoria ainda mais elevada. O único universal absolutamente concreto é a realidade como um todo: um sistema de pensamento englobante*” (Blackburn, 1997:395).

antagonismo das teorias binárias cujo dualismo “*é inteiramente mental e despe tudo o que se move em direção à atividade de viver da vida, pensamento e sociedade.*” (Lefebvre, 2000:39).

As tríades conceituais elaboradas por Lefebvre englobam momentos, locais e atividades:

<p><b>1. Práticas espaciais</b> Produção e reprodução, os locais particulares de cada formação social e os conjuntos espaciais característicos.</p>	<p><b>O espaço percebido</b> <b>Físico</b> Com o corpo todo através dos sentidos (e da consciência).</p>
<p><b>2. Representações do espaço</b> Referem-se às relações de produção e à ordem que elas impõem; Tem um impacto prático; intervêm e modificam texturas espaciais que são informadas por conhecimento efetivo e ideologia (:42) Ex. perspectiva</p>	<p><b>O espaço concebido</b> <b>Mental</b> Espaço conceitualizado, dominante em qualquer modo de produção; Intervenção ocorre por meio de construção; Ex. arquitetura – concebida como um projeto embutido em um contexto espacial;</p>
<p><b>3. Espaços representacionais</b> Os únicos ‘produtos’ destes espaços são simbólicos. Corporificação de simbolismos complexos assim como a arte. Espaço vivo com um centro efetivo: Ego, cama, quarto, casa; abarca os locais da paixão, da ação e das situações vividas e assim implica imediatamente em tempo (:42)</p>	<p><b>O espaço vivido</b> <b>Social</b> Espaço como é diretamente vivido através de suas imagens e símbolos associados. Espaço dos ‘habitantes’ e ‘usuários’; espaço que a imaginação busca apropriar e mudar (:39).</p>

Tabela 4. Esquema triádico de Lefebvre.

Gostaria de recortar dois problemas envolvidos aqui, um em relação às representações em si e outro em relação à história: ambos foram associados, infelizmente não sem motivo, ao poder repressor. No primeiro caso, porque a representação é uma área onde ideologia e conhecimento quase não se distinguem (Lefebvre, 2000:45) e, no segundo, porque o tempo histórico daria origem aquele espaço ocupado pelo Estado (Hegel). Em relação à representação, no esquema proposto por Lefebvre, “*a questão é o que intervêm, o que ocupa os interstícios entre as representações do espaço e os espaços representacionais*” (Lefebvre, 2000:43).

Certamente é a cultura, mais precisamente, o trabalho de criação artística e a imaginação. Porém resta saber através do quê e a serviço de quem (Lefebvre, 2000:43).

Fascina-me, nessa colocação, a ênfase na importância das “transições entre” os modos de produção, “entre” os códigos, pois seria este o momento em que um novo espaço é gerado, em função das contradições que animam relações de qualquer natureza, o qual será posteriormente planejado e organizado. Por exemplo, a transição da economia feudal para o mercado capitalista, cuja origem podemos localizar na cidade renascentista, gerou o código da perspectiva que *“eventualmente (...) permitiria à organização das cidades de tornar-se conhecimento e poder”* (Lefebvre, 2000:47).

O fato concreto é que precisamos de mediações para efetuarmos qualquer coisa, movimento, ação, pensamento, comunicação, e assim por diante. Elas podem ser códigos, espaços, textos, gestos, pictogramas ou nossa própria pele, aliás, nosso corpo inteiro! Nessa minha abordagem tenho considerado mediações como interfaces, que em si não são nem benéficas nem maléficas, da mesma forma, uma representação ou um processo histórico, uma historicidade como quer Lefebvre, em si não é o problema, pois ambos são inerentes ao modo de existência dos humanos, porém, a questão é de ordem ética-estética: o que fazemos com isso e como.

Quando formula sua metodologia de investigação da “produção” do espaço, que propiciaria um conhecimento a um só tempo analítico, descritivo e global, uma espécie de ciência ou teoria espaço-analítica – termo que o autor admite ser inadequado e provisório como forma de abordar a questão – Lefebvre já aponta para uma próxima etapa a qual chama de “ritmanálise”, a análise dos ritmos *“uma idéia*

que pode-se esperar venha a colocar os toques finais à exposição da produção do espaço” (Lefebvre, 2000:405). A ritmanálise é um conceito desenvolvido por Gaston Bachelard em seu livro *La Dialectique de la Durée*, de 1950, a partir dos estudos de Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, supostamente um filósofo brasileiro, cuja pesquisa Bachelard teria tomado ciência em algum momento entre 1931, data da publicação da teoria brasileira, e a de seu livro, acima citado<sup>30</sup>. “*La rythmanalise*” de Pinheiro dos Santos era uma teoria inspirada na física quântica que validava os princípios da homeopatia. Muito resumidamente poder-se-ia dizer que ela explicaria um mecanismo de transmissão de informação sutil e poderoso, que age no nível das relações atômicas do corpo, sendo capaz de reprogramá-lo, como se pudessemos pensar em um modo de formatar um corpo, sujeitá-lo a um funcionamento específico, baseado em vibrações de minúsculas partículas que juntas e organizadas em função de algum ritmo atingem a potência necessária para as mudanças desejadas – no caso o restabelecimento do equilíbrio do corpo, sua cura. Em Bachelard, ela é uma “*tese a respeito das durações essencialmente dialéticas, construídas sobre ondulações e ritmos*”, uma “*fenomenologia rítmica*” baseada em “*três pontos de vista: material, biológico e psicológico*” (Bachelard, 1988:118). Já Lefebvre, nos últimos anos de sua vida, dedicou-se à formulação de sua versão da ritmanálise como uma possível teoria aplicada à análise do fenômeno urbano, vindo a falecer, entretanto, sem concluí-la. Este projeto, anunciado na “*Crítica da vida cotidiana*”<sup>31</sup>, de 1981, um inventário do que constitui o urbano, segundo as expectativas de seu autor, poderia vir a substituir

---

<sup>30</sup> As únicas referências encontradas sobre isto vem do livro de Bachelard acima citado: “*Há alguns anos, enfim, recebemos a notícia de uma obra importante (...)* e nota 2 de rodapé, ambas na página 9 Nota 2. “*Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, professor de filosofia na Universidade do Porto, Brasil (sic). La rythmanalise, publicação da Sociedade de Filosofia e Psicologia do Rio de Janeiro, 1931*”; e do sumário de publicação CAHIERS GASTON BACHELARD, N°4 Bachelard au Brésil Numéro 4 : EUD, 2001, 220 p., ISSN 1292-2765, ISBN 2-906645-40-0.

<sup>31</sup> e desenvolvido um pouco mais com a ajuda de Catherine Régulier, em 1985, Lefebvre, H., Régulier, C. “*Le projet rythmanalique*”, Communications, 41, 1985.

outras abordagens, como a estruturalista, a semiótica e a própria psicanálise, as quais Lefebvre tinha se tornado um forte opositor. O alvo de sua crítica era a ausência de dialética na aplicação dos códigos gerados por cada disciplina, o que empobrece e inviabiliza uma compreensão mais realista sobre como o espaço é produzido e, por decorrência sobre a cidade. Além da influência da fenomenologia de Bachelard, existe a estreita convivência com os situacionistas e sua teoria da deriva – um *delirium ambulatorium*, diria Hélio Oiticica segurando o fragmento de asfalto *Manhattan-Brutalista*. Quando Lefebvre lança a idéia da ritmanálise, em 1974, que ele só começa a desenvolver aos poucos a partir dos anos 1980s, certamente era uma vertente mais estruturada da deriva situacionista, esta última completamente imbuída do espírito surrealista. Embora criticando o estruturalismo, Lefebvre procurava uma forma mais “construída” de conviver com a cidade, refazendo vínculos, estabelecendo relações com o espaço-tempo por ela gerado, na tentativa de descobrir os possíveis padrões de associação e formação de vínculos com o espaço urbano. A situação não demandava mais a desconstrução dos códigos que moldaram nossa subjetividade, pois esse processo já há tempos estava em curso, mas uma proposta efetiva para a viabilização de alternativas reais a partir da observação dos padrões do cotidiano, principalmente em relação ao uso de edifícios e espaços urbanos pelas pessoas. Assim deambular pela cidade, nem indo trabalhar nem indo consumir, à deriva, contra o ritmo monótono imposto pelo padrão da cidade ideal do projeto modernista, ou o ritmo imposto pelo capitalismo, não era em si suficiente para revolucionar a vida urbana.

Existe uma convergência de pontos de vista entre os autores que estou trabalhando em relação à natureza heterogênea e polifônica do espaço e da condição urbana. Além disso, todos eles, em determinado momento, tomam a arte como referência de suas teorias e observações. Segundo esse enfoque, a melhor maneira de

abordar a realidade, o espaço e o urbano, seria de modo interdisciplinar e tentando dar conta de sua complexidade, percorrendo as diversas instâncias que os compõem de modo transversal, procurando ligações entre as coisas, os pontos de contato e fertilização e não para marcar somente as diferenças, nem definir identidades, pois isso é uma ocorrência natural. Por sua vez, é próprio da natureza da arte utilizar diferentes metodologias simultaneamente na realização de um só trabalho, um desfrute aparentemente impossível ao rigor científico, embora, ao que tudo indica, a melhor ciência seja engendrada do mesmo modo que a arte: usando a intuição.

A liberdade e capacidade de autonomização características da arte seriam qualidades desejadas pelas outras áreas de conhecimento, em minha opinião, e, sem sombra de dúvida, é algo a que se aspira, uma vez que entender o modo de existência da complexidade parece ser a maior demanda desse período que vivemos e que a arte cada vez mais revela-se como um meio de acesso fantástico a ela. Ainda que fosse somente pelo aumento quantitativo de relações decorrente da simples mistura de um maior número de elementos heterogêneos, sem considerar um valor qualquer nisso. Essa capacidade teria sido potencializada pelos artistas que trabalham em conjunção com a tecnociência.

A concepção que mais se aproxima do conhecimento que Lefebvre vislumbra é a do astrônomo Fred Hoyle que considera o espaço um produto da energia. Nosso conhecimento do mundo material baseia-se em conceitos que implicam energia, espaço e tempo, termos que não podem ser considerados isoladamente. De modo quase operacional, poderíamos dizer que o espaço demanda ser ocupado por uma energia, que se organiza em função de parâmetros, e isso acontece no tempo. Para Hoyle *“energia/espaço-tempo condensa em um número infinito de pontos (espaço-tempos locais)”* (Lefebvre, 2000:13) o que significa que é impossível estabelecer um

ponto de começo ou fim do universo e nem um centro, que o espaço estende-se infinitamente em todas as direções e que, como a energia não é comparável a um conteúdo que enche um contenedor vazio, essa possibilidade de existir elimina cargas teleológicas causalistas e abstrações metafísicas. O universo visto desta ótica apresenta-se como uma multiplicidade de espaços heterogêneos constantemente produzidos e reproduzidos. Trazendo isto para a terra teríamos a vida cotidiana (*everyday*), colocar o cotidiano no foco das atenções teria sido a maior contribuição de Lefebvre para o marxismo, segundo ele mesmo (Lefebvre, 2004:5).

Lefebvre não visa a descrição do espaço em si, porém, a compreensão do processo do qual ele resulta e, neste sentido, o conhecimento do espaço implicaria a crítica de sua produção (Lefebvre, 2000:405). Se abordarmos o problema da produção do espaço tendo em mente a idéia de sociedade, veremos que o espaço social, em última análise, seria “igual” a modo de produção, “*espaço social é produto social (...) que incorpora ações sociais (...) é um processo*” (Lefebvre, 2000:26). Desta forma uma das implicações de sua teoria remete-nos de volta ao tempo como história, pois “*se o espaço é produzido, se existe um processo produtivo, então nós estamos lidando com história*” (Lefebvre, 2000:46). Nestes termos, o espaço não existe como uma categoria dada *a priori* e sim como processo, portanto comporta uma historicidade inerente à sua existência ou produção. Entretanto, é um tipo de obra-processo resultante da justaposição e coexistência de instâncias diferentes e contradições inevitáveis. Assim, espaço social seria um produto social entrelaçando discurso e ações articulados por uma sociedade através do tempo. Para isso acontecer é necessário que existam “*lugares especiais: sitios políticos e religiosos*” (Lefebvre, 2000:34). Esses locais devem ser distintos dos outros e apresentados através de formas que servem para representar o poder que vigora naquele e, ao mesmo tempo,

institui aquele e todos os outros lugares que se conectam formando uma sociedade. Para cada prática social existe um local, a orquestração desses locais e práticas em torno de uma idéia que mantenha a forma que aquela sociedade criou para si mesma através de suas ações (sociais) significa seu governo, ou o controle da sociedade em busca de sua preservação. Para manter uma organização elaboram-se códigos, representações, modelos de comportamento, modos de leitura. O problema definido por Lefebvre como resultado do *modus operandi* instituído pelos mecanismos de produção contemporâneos reside na transformação e na substituição do local histórico pelo local abstrato absoluto, nisso consistiria o desenraizamento do humano com as coisas do mundo – práticas, pensamentos, sentidos e afecções disassociados. Uma consequência imediata disso é a manipulação por parte do *establishment* dos meios e modos de constituição do espaço público facilitada pela passividade (inexplicável!?) de seus usuários. Os modos de produção da sociedade capitalista geram um espaço social neutralizado e violento e que já ultrapassou o controle do Estado em países como o Brasil, por exemplo.

Finalmente, o autor delinea uma situação que ele denomina “espaço diferencial” – uma “heterotopia” no conceito de Foucault, um “*cluster-space*” para Vito Acconci – a qual colocar-se-ia como alternativa ao espaço absoluto e abstrato, construído pelo pensamento lógico-epistemológico travestido em conhecimento (a verdade), planejamento, e de algum modo refratário à vida real, ao *Mundus est Imundus*<sup>32</sup>. O lugar instaurado pela arte, esse espaço-entre a que tenho me referido, também é um espaço-diferencial, uma heterotopia, seja ele uma pintura, uma instalação ou um *web site*.

---

<sup>32</sup> Imagem elaborada por Santo Agostinho em *De Civitate Dei* para referir-se à ‘vida cotidiana’... mais uma graciosa contribuição da madre igreja ao imaginário ocidental.

Entretanto, se pudessemos atribuir à algo o valor de origem em termos de sociedade, neste caso, isso seria o corpo, pois qualquer prática social é impossível e impensável sem ele “*anterior ao conhecimento e depois dele, estão o corpo e as ações do corpo: sofrimento, desejo e prazer*” (Lefebvre, 2000:135). O corpo humano tem servido de parâmetro para o desenvolvimento de diversos aspectos do conhecimento tais como os padrões de medida do espaço, a construção de catedrais, a divisão de partes da casa, além de um incontável número de máquinas, extensões e próteses que giram em torno dele. Para Lefebvre, assim como para Foucault, diante do sistema de coisas do mundo, o único irreduzível é o corpo humano, interface, para-raio, superfície de cicatrizes, tela para onde tudo converge afinal, e fora do qual não encontramos nem sentido nem salvação, pelo menos enquanto não conseguirmos processar a transdução absoluta entre corpo humano e imagem com base digital, transferindo todas as nossas características para híbridos de silício (húmido)<sup>33</sup>.

Voltando às palavras de Lefebvre

*“O todo do espaço (social) procede do corpo, mesmo que ele metamorfoseie tanto o corpo que possa esquecer o todo junto – mesmo que ele possa separar-se tão radicalmente do corpo de modo a matá-lo. (...) dentro do corpo, espacialmente considerado, os sucessivos níveis constituídos pelos sentidos (...) prefiguram as camadas do espaço social e suas interconexões. O corpo passivo (os sentidos) e o corpo ativo (trabalho) convergem no espaço. A análise dos ritmos deve servir a necessária e inevitável restauração do corpo total.”*

O primeiro movimento para a organização de qualquer coisa é a escolha de critérios para a definição de diferenças, característica que também coincide com nosso modo de percepção: percebemos distinguindo diferenças. Nos últimos três mil anos, a cultura ocidental estruturou sua visão de mundo sobre conceitos religiosos e

---

<sup>33</sup> Esta imagem foi inspirada no *Moistmedia Manifest*, de Roy Ascott, onde ele coloca sua posição em relação a uma possível nova realidade futura, onde humanos e máquinas seriam realmente seres híbridos.

filosóficos de princípios dualistas “*cindindo a realidade em matéria e espírito*” (Wertheim, 2001:22) manifestando seu desejo de “escapar” do corpo desde Platão – tradição gnóstica cultivada pelo cristianismo. Nesta construção a matéria foi associada à sombra, ao que não se conhece, à ilusão, ao duvidoso, ao mal; o espírito foi associado à luz, ao esclarecimento, ao conhecimento, à verdade, ao bem<sup>34</sup>. A alma cristã é um amálgama do pensamento grego com o judaico, processada e refinada durante os 1000 anos do período medieval. Embora o desejo de libertar-se do corpo e ir para outro lugar, este deslocar-se para outra dimensão de experiência, seja mais antigo que o cristianismo e parece ter acompanhado a humanidade através dos tempos, sendo, então, inerente ao humano<sup>35</sup>, com o cristianismo ele assume características tais que acaba resultando neste outro “acidente” conhecido como sociedade civilizada. O modo como vivemos e o que pensamos sobre nós mesmos depende intrinsecamente de relações espaciais que modelam e modulam nossa vida cotidiana dando forma à sociedade e que estão impregnadas em grande parte dessa herança antitética milenar que transforma-se, por um lado, na extrema abstração formal do espaço lógico-matemático e, por outro, no âmbito prático-sensório do espaço social.

A formatação da visão ocidental, promovida desde a Grécia antiga, teria priorizado, valorizado certas características que tratou de manter associadas entre si – a verdade, a essência, o puro, o absoluto, o harmonioso, o separado, o claro, o

---

<sup>34</sup> “A “*separação*” entre espírito divino (luz) e matérias (trevas do demônio) é um tema dominante no pensamento religioso e filosófico e nas técnicas místicas da época helenística e dos primórdios do Cristianismo, embora possa ser observada mais cedo, no Irã e na Pérsia. Aproximadamente nesse mesmo período, as equações Deus (espírito) = luz e homem primordial (espírito, pneuma) = luz tornaram-se extremamente populares entre os gnósticos, mandeus, herméticos e maniqueístas. Ambas as equações parecem ser características do Zeitgeist helenístico e diferentes das concepções espirituais existentes na Grécia antiga ou defendida pelo Velho Testamento e pelo Cristianismo. Para os gnósticos e maniqueístas, a redenção equivale a recolher, utilizar e levar até o céu as centelhas de luz divina que se encontram dispersas na matéria viva e principalmente no corpo humano.” Mircea Eliade, *Ocultismo, Bruxaria e Correntes Culturais*, 1979:120.

<sup>35</sup> Vide *Virtual Art*, onde o historiador alemão Oliver Grau demonstra com propriedade como esse desejo humano procura ajuda de n-tecnologias para ganhar corpo, tornar-se de alguma forma realidade.

protegido, o interior – e negado outras colocando-as em oposição a essas. Um “grande trauma” começa uma lenta elaboração de distinções e uma tarefa de organização espacial com a criação de uma parede que divide o dentro e o fora inculcando o medo tanto da heterogeneidade quanto da exposição. Os “*filhos de Deus*” (Sennett, 1990:11), todos iguais perante o Senhor, encontram proteção em seu reino, na igreja, no céu; enquanto na rua, a peste, a fome, a guerra e “*o diabo solto, no meio do redemoinho*”, como diria Guimarães Rosa...

## 2.1. A Cidade de Deus

*“Magna civitas magna solitudo”  
(grande cidade grande solidão)  
ditado latino*

Tomando-se a cidade como objeto de investigação veremos que, a partir do cristianismo, ela foi concebida em função das dicotomias sagrado e secular, interior e exterior, *civitas* (conceitos, convicções, emoções, rituais) e *urbs* (o que é construído com a pedra) (Sennett, 1992:11). O livro *De Civitate Dei* (426 d.C.) apresentava a visão estereoscópica de Santo Agostinho dividindo a cidade em duas: uma à direita, radiante, dentro do paraíso celeste; outra fora, à esquerda, mergulhada na sombra da terra. A primeira é construída com palavras e alcançada com o olhar, a segunda com as mãos e com ações. A narrativa cria imagens poderosas que foram modelos de comportamento para os cristãos e que fundamentalmente separam a vida mundana da vida interior, desvalorizando a primeira em favor da segunda. Esta elaboração

agostiniana, de acordo com Sennett, teria sido resultado da constatação de que os bárbaros em seu assalto a Roma, em 410 d.C., tinham deixado as igrejas intactas, o que seria uma prova da existência e do poder divinos, além da permissão para que se instalasse uma nova hegemonia, agora cristã. Como uma espécie de truque para que pudéssemos caber nessa construção de pensamento que instaura uma condição impossível de manter, justamente a separação entre a experiência do mundo e a subjetiva, espiritual, uma correspondência foi forjada por palavras, imagens e pelo modo de construir os espaços. O cerne da dificuldade quase incontornável do cristianismo é o fato de que *“experiência é necessária para a fé, mas as sensações da experiência não correspondem à verdade da religião”* (Sennett, 1990:9). A forma encontrada para resolver este impasse foi iludindo e elidindo o corpo. Para traduzir a visão cristã em pedra, o projeto da cidade seguia a estratégia de criar discontinuidades espaciais diferenciando os espaços sagrados por sua clareza e ordenação dos seculares que eram erigidos de modo caótico. Sobre os templos pagãos constróem-se catedrais; sobre o desenho regular da grade que definia o espaço do Império Romano foi implantada a nova configuração do espaço cristão que não deixava dúvidas quanto aos seus centros de autoridade política tanto laica quanto religiosa.

No desenrolar da história da cidade ocidental, dentro do âmbito dos espaços seculares distinguem-se de um lado, o interior, a casa, o âmbito da intimidade doméstica, a escola, a fábrica, o hospital e a prisão, e do outro o exterior, a rua, o centro e a periferia e mais distante, as conurbações. De uma perspectiva geográfica e política separa-se o campo da cidade e, finalmente, essa última do estado.

A sociedade diferencia seus membros em classes promovendo uma estratificação que determina privilégios e atividades: o legislador, o clérigo, o militar,

o doutor, o artista; o nobre e o camponês, o burguês e o proletário, o eu e o outro. Entretanto, organizar sociedades é antes de mais nada “*compor uma força produtiva dentro da dimensão espaço-tempo, cujo efeito será maior do que a soma de suas forças componentes*” (Deleuze) e os métodos de organização mudam conforme os objetivos e a ideologia em vigor, em outras palavras, ao sabor do poder. De acordo com a acepção deleuziana acima poderíamos ver a sociedade como um “fenômeno emergente”, no sentido empregado na teoria da complexidade, onde processos complexos são formados a partir de elementos simples de forma comumente imprevisível e inusitada. A citação abaixo, proveniente da enciclopédia livre *on line* Wikipedia, descreve os fenômenos emergentes e é, em si mesma, um exemplo de um outro espaço social que surgiu em função de novos meios de produção baseados na informática e nas tecnologias de comunicação. Mais do que isso, talvez, essa descrição crie a imagem de um tipo de sistema que explica como poderia ser a relação de arte pública com novas mídias, sugerindo uma possível metodologia que ao mesmo tempo é seu funcionamento. Vejamos,

*Os processos ou comportamentos emergentes podem ser vistos em um grande número de lugares, desde qualquer organismo biológico multicelular até as imagens de tráfego ou fenômenos organizacionais nas simulações por computadores e autômatos celulares. O mercado de ações é um exemplo de emergência em uma grande escala. Pois ele regula os preços relativos de companhias ao redor do mundo, apesar de não possuir um líder; não há uma entidade que controla os trabalhos do mercado inteiro. Os agentes, ou investidores, tem conhecimento de apenas um número limitado de companhias em seu portfólio, e devem seguir as regras reguladoras do mercado. Através das interações de investidores individuais a complexidade do mercado com um todo emerge. Exemplos populares de emergência são o Linux e outros projetos de código aberto, a World Wide Web (WWW), e a enciclopédia online Wikipedia. Todos estes projetos descentralizados e distribuídos não são possíveis sem um grande número de participantes ou voluntários. Nenhum participante individual conhece a estrutura inteira, todos conhecem e editam apenas uma parte, apesar de todos os participantes terem a sensação de estarem participando de algo maior do que eles mesmos. O retorno de cima para baixo aumenta a motivação e a união, o retorno de baixo para cima aumenta a variedade e diversidade. Esta união é responsável pela complexidade das estruturas emergentes. As estruturas emergentes aparecem em diferentes níveis de organização. Auto-organização emergente aparece frequentemente nas cidades aonde não houve planejamento ou zoneamento predeterminado no modelo da cidade. O*

*estudo interdisciplinar dos comportamentos emergentes geralmente não é considerado um campo homogêneo, mas dividido entre suas aplicações ou domínios dos problemas.* (Wikipedia - Acessado em 30/11/2005).

Uma vez que, ao que tudo indica, um de nossos maiores problemas como humanos está relacionado à prática da exclusão, do segregacionismo, denegação<sup>36</sup>, preconceitos, juízos de valor com base em diferenças sociais de toda a ordem, na verdade, atualmente, de fundo meramente econômico, a transformação de “paredes” em “interfaces”, isto é, interditos em negociações, parece indicar um caminho interessante. Metaforicamente isto poderia ser visto como a substituição do espaço do labirinto micênico pelo da célula orgânica da biologia; em outras palavras, trocar paredes intransponíveis por paredes permeáveis através das quais se passa.



---

<sup>36</sup> Além do fato de passarmos a vida sabendo que a qualquer momento morreremos (...de susto, de bala ou vício, num precipício de luzes... da letra de *Soy loco por ti America*, Caetano Veloso), o isolamento continua sendo um grave problema na sociedade urbana contemporânea” (Heim Apud Wertheim, 2001:19).



Fig.12. Cildo Meireles, *Através*, instalação, materiais diversos, 1983-89; *Camelô*, sistema interativo, 1998.

Sennett define urbanidade como sendo a possibilidade de viver na diferença, na heterogeneidade, assim sendo, a essência da condição urbana consistiria na exposição a tudo o que é diferente. Para ele nossa sociedade constrói paredes e muros para separar as diferenças porque elas são vistas (sentidas) como ameaças e não como estímulos – aquilo que excita positivamente. Para o autor, nada foi mais nefasto para a história ocidental do que essa divisão que significa uma separação entre “*a experiência subjetiva e a experiência do mundo, self e cidade*” (Sennett, 1990:xii). O cristianismo é responsável por essa construção que significou uma redução da visão pluralista grega em direção a uma unidade centralizadora, a única que pode legitimamente requisitar o poder divino, portanto a que detem a verdade e o conhecimento e, por decorrência, o poder social. De lá para cá, essa estrutura só fez adaptar-se, trocar de pele, mas como também já sabemos, a cada repetição um novo e inexorável ruído é acrescentado ao sistema, de modo que depois de algum tempo, uma mudança é inevitável. Vista de topo, a serpente morde o rabo, vista de perfil, uma

unidade espiral, não importa se ascendente ou descendente, o que importa é que ela muda e está aberta.

(1)

My experimental TV is  
not always interesting  
but  
not always uninteresting  
like nature, which is beautiful,  
not because it changes beautifully,  
but simply because it changes.

The core of the beauty of nature is that the limitless QUANTITY of  
nature disarmed the category of QUALITY, which is used  
unconsciously mixed and confused with double meanings.

1) character  
2) value

In my experimental TV, the world QUALITY means only the CHARACTER,  
but not the VALUE.

A is different from B,  
but not that  
A is better than B.

Sometimes I need red apple  
Sometimes I need red lips.

Tabela 5. Nam June Paik, fragmento de *Afterlude to the Exposition of Experimental Television*, 1964.

Na base das estratégias de viver no mundo – eu, nós e os outros – tanto para os gregos quanto para os cristãos a visão é um elemento privilegiado. A associação entre clareza, luz e verdade, assim como a necessidade de procurá-las com os olhos, teria sido elaborada por Agostinho porque a busca da fé apoiava-se numa constatação visual que conduzia, porém, à passividade se comparada ao papel da visão que na sociedade grega era inseparável da ação. Para os gregos a visão associava-se de modo positivo à cidade, na Grécia antiga, uma democracia direta, praticava-se a “exposição pública” como método de socialização, através do qual o social encontrava seu equilíbrio. Olhar o mundo e ser estimulado por isso a agir nele. A cultura judaico-cristã, ao contrário da grega de caráter fortemente nacionalista, teria sido forjada em

torno de “*experiências de deslocamento espiritual e de homelessness (ser/estar-sem-casa)*” (Sennett, 1990:6). Na direção oposta ao sentimento grego, teríamos evoluído no sentido de associar “exposição” a “perigo de ser machucado”, graças ao pensamento judaico-cristão coroado pelo protestantismo e a uma “*concepção militarizada da experiência cotidiana, como se ataque-e-defesa fosse um modelo tão apto para a vida subjetiva como é para a guerra*” (Sennett, 1990:xii). Orientados pelo medo empreendemos uma longa viagem rumo ao interior, em busca da verdade representada por um Deus único e, deste modo, nos afastamos do mundo material. O resultado desse longo processo, do qual estou focando apenas o começo, é que desenvolvemos uma alienação em relação a diferenças e isto nos neutraliza. Aceitamos esta submissão agora não mais porque tememos a morte mas porque ela foi perversamente glamurizada, tornando-se desejável.

O que perdemos com isso foi a capacidade de suportar a infinita riqueza de possibilidades que podem ser orquestradas a cada instante, perdemos a flexibilidade e com ela grande parte do prazer que podemos ter com a realidade. E se é verdade que a unidade só pode ser conquistada ao preço da complexidade, o caminho seguido pelo Ocidente, que foi esboçado por Platão, desenvolvido por Santo Agostinho, aprimorado pelo Iluminismo e, em um golpe de misericórdia, “repaginado” na América (do Norte) aponta para o contrário do que seria desejável como meta, “*a essência do desenvolvimento do ser humano*”, que consiste em “*desenvolver a capacidade para experiências cada vez mais complexas*” (Sennett, 1990:131).

Grande parte dos artistas trabalhando com as novas tecnologias estão empenhados na visualização de sistemas complexos, como é o caso da arte de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau que usam técnicas de imagem evolucionária com interfaces naturais, como é o caso de *A-Volve* (Fig. 13) onde movimentos na água

ativam algoritmos criados para gerarem criaturas, imagens, que tem um comportamento próprio, nascem, transformam-se e morrem de acordo com leis da vida artificial.

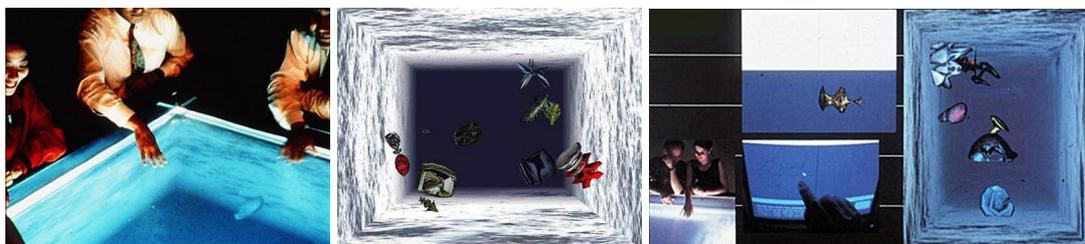


Fig.13. Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, *A-Volve*, ambiente interativo em tempo real, 1994-97.

## 2.2. A forma e a fôrma

*“um grande cais cheio de pouca gente,  
de uma grande, enorme cidade comercial, apoplética,  
tanto quanto isso possa ser fora do espaço e do tempo”*  
Fernando Pessoa

Cerca de quatro milênios antes do nascimento de Cristo conjugaram-se as condições que determinaram o surgimento dos primeiros assentamentos urbanos<sup>37</sup> depois do desenvolvimento do cultivo de plantas e a domesticação de animais surge uma organização social mais complexa, um sistema de escrita, condições de estocar comida excedente e avanços tecnológicos como a metalurgia, o arado, o tear e o torno de oleiro<sup>38</sup>. As cidades desenvolveram-se a partir de pontos estratégicos de circulação

<sup>37</sup> Cerca de 3,000 a.C. na antiga Mesopotâmia, do período sumério ao período assírio, as cidades de Ur e Babilônia, no Egito e no Vale do Indo, atual Paquistão .

<sup>38</sup> Ellis, *History Of Cities And City Planning*, acessado em 2005.

de mercadorias – estradas, rios, mar – respeitando ou não a geografia dos lugares, condições topológicas, climáticas e de acessibilidade, de infraestrutura natural como água boa, tanto para o transporte quanto potável, para o plantio, saneamento, etc. Desde o começo elas tiveram formas de crescimento tanto orgânicas quanto planejadas e com o tempo foram assumindo papéis diferenciados: centros de estocagem de produtos, comércio, manufatura, centros de governo, cidades de passagem e hospedagem, cidades fronteiriças, portuárias, universitárias, conventuais<sup>39</sup> etc, tendo suas formas determinadas por sua função e pelas aquisições tecnológicas de cada período. As cidades cresceram ao redor de mercados, barracas militares e templos provendo “*proteção em um mundo precário*” (Ellis, 2005) e sempre dependente do pensamento religioso que, através dos tempos, tem se mantido como elemento fundamental na organização e controle das sociedades – mesmo que Deus hoje seja simplesmente o dinheiro. Acima de tudo, o espaço urbano cria as condições necessárias para o florescimento de todos os segmentos do conhecimento humano: do mais exterior e tecnológico (para usar uma imagem do senso comum que opõe tecnologia à humanidade), ao mais interno, psicológico, inconsciente, intransferível e talvez não compartilhável; é o espaço por excelência da arte, tal como a entendemos hoje.

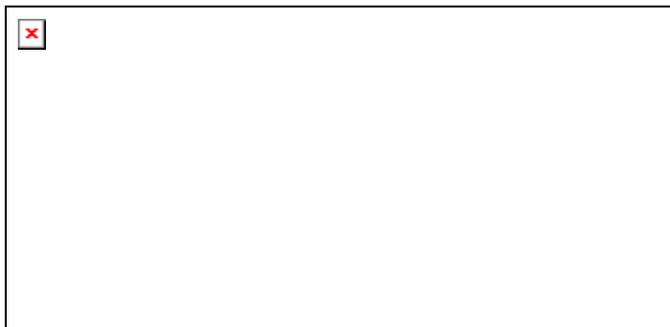


Fig.14. Persépolis, Iran antigo. Dir. Panorama mostrando as tumbas dos imperadores, 40 milhas ao sul de Teerã, sua fundação data de cerca de 518 a.C.

<sup>39</sup> essas duas últimas foram um legado do Renascimento com pleno florescimento no período barroco, como Coimbra em Portugal.



Fig.15. Priene na Asia Menor, uma cidade planejada de 4000 a.C., sua planta em forma de grade foi acomodada sobre o morro e os edifícios construídos de acordo com ela. Sua origem data do século 11 a. C. [http://www.idealcity.org.au/town\\_planning-2-early\\_planning.html](http://www.idealcity.org.au/town_planning-2-early_planning.html)

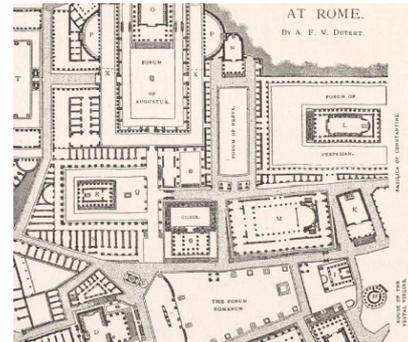
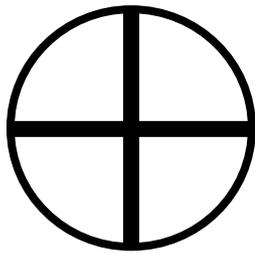


Fig.16. (esq.) Hieróglifo de cidade. Fig. 17. Campo militar romano; dir.: planta (detalhe) dos fóruns de Roma



Fig. 18. Condado de Tipoly, Siria, e a cidade hospedagem Krak des Chevalier

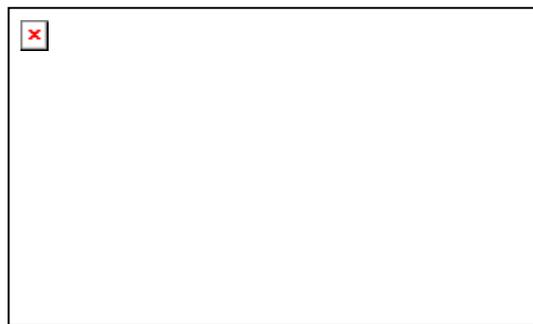
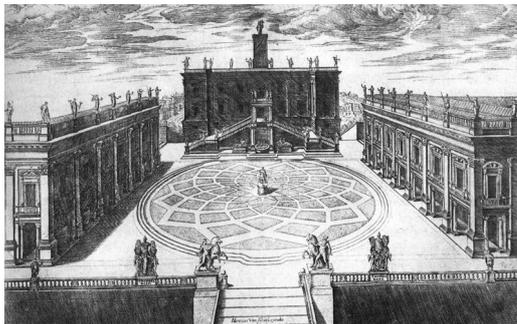


Fig.19. Michelangelo, modelo de cidade renascentista, Campidoglio Fig. 20. Cidade colonial. À esquerda, mapa de 1582 de Tutenango, Vila indígena no México; À direita, Cidade do Panamá, plano do século 17.

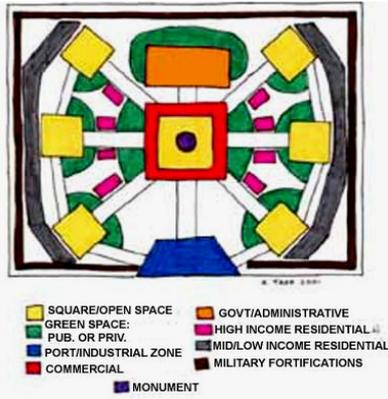


Fig. 21. Modelo de cidade barroca (Taff).



Fig. 22. Pierre Patel, Palácio de Versailles, 1668.



Fig. 23. Esq. plano de irradiação dos *boulevards*; centro: projeto de cidade ideal de Vitruvius, século I a.C.; dir. cidade ideal renascentista (Sforzinda).

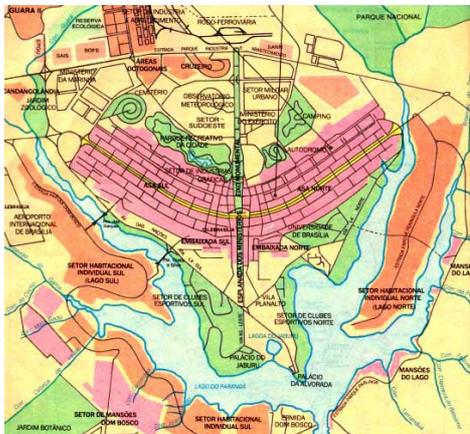


Fig. 24. (esq.) Planta de Brasília, plano piloto e lago artificial; (dir.) Foto de satélite do Rio de Janeiro.

A modulação da forma urbana percorre longo trajeto desde sua origem, representada iconograficamente por uma cruz dentro de um círculo, mostrando limite e centro, a partir do qual ela cresce e ao qual normalmente agrega-se maior valor simbólico, de natureza espiritual. As configurações espaciais mais evidentes na organização das cidades antigas são a grade, o muro e a cidadela. A primeira deriva do cruzamento de eixos ortogonais e é a maneira mais elementar de marcar ruas

dentro de um perímetro delimitado. Organizando blocos regulares de terra, na Roma imperial a grade era considerada uma forma que “*expressava a racionalidade da vida civilizada*” (Sennett, 1990:47). A segunda construção cumpria a função de defesa contra os ataques inimigos e a terceira definia um espaço amplo e central para as práticas religiosas e comerciais.

As cidades gregas não seguiram um único padrão no seu traçado e Atenas, século V a.C., a cidade “ideal” grega não foi planejada, teve um crescimento orgânico em torno da Acrópole. Roma, cuja origem data de aproximadamente 700 a.C. a partir de assentamentos em sete colinas ao redor do rio Tiber, também é o resultado de um complexo crescimento orgânico tecido por diferentes camadas de tempo, sendo que alguns de seus distritos e templos foram cuidadosamente planejados. Entretanto, as colônias romanas e seus acampamentos militares obedeciam ao traçado geométrico em forma de grade ortogonal (como as cidades do Egito antigo e da Babilônia), com um fórum e/ou com as barracas militares mais importantes ao centro. A medida em que os acampamentos desenvolviam-se, eram construídos banhos, basílicas, anfiteatros e mercados, seguindo o mesmo traçado.

O período medieval, uma zona de fratura histórica caracterizada por Guattari como a idade da cristandade européia, configurou o primeiro momento da constituição da subjetividade capitalística que atua hoje em uma dimensão planetária (Guattari, 1999:181). A Idade Média procede a uma distinção indelével entre o espaço sacrado e o secular, o rural e o urbano, e, principalmente, formata as relações entre terra e poder, o que define o homem é sua relação com a terra: os nobres a tem e os pobres (vassallos) não. Na cidade medieval as ruas tortuosas e estreitas contrastavam com imensas catedrais, sede física das máquinas monacais que operavam como centros de processamento de informação e de concentração do conhecimento.

Neste momento surgem as primeiras máquinas que operam uma integração subjetiva muito maior do que o que ocorria com as ferramentas simples, os “*relógios que batem a mesma hora canônica em toda a cristandade*” (...) “*a invenção, por etapas, de músicas religiosas submetidas a um suporte escritural*” (Guattari, 1999:184). A primeira organiza o tempo em torno de uma medida e a segunda transfere os sons para gráficos espaciais. Ambas são traduções de relações vivas, de sensações, transposição de conhecimento tácito em códigos, representações.

Nesta época houve uma relativa longa estabilização na cultura da cristandade protocapitalística entre os três polos de subjetivação que regem as relações entre saber e poder: o religioso, o aristocrático e o camponês – equilíbrio provavelmente mantido a custa de “*colossais pressões de recalçamento e sucessivas aculturações*” (Guattari, 1999:184) e também devido a dificuldade e lentidão no deslocamento territorial.

O Renascimento produz uma revolução científica que coloca a cultura ocidental voltada cada vez mais em direção à “*concretude física do corpo*” (Wertheim, 2001:23). Como vimos anteriormente, esse período de transição do regime feudal para um mercantil proto-capitalista engendra seu código de representação do espaço, a perspectiva, que por sua vez servirá de modelo para a produção dos novos espaços sociais para um novo agente, o sujeito burguês. O rearranjo das relações entre cidade e campo em função de transformações nos modos de produção originou uma situação que os pintores italianos da escola de Siena visualizaram em primeiro lugar, criando formas espaciais para traduzir sua visão (Lefebvre, 2000:78). Os arquitetos retomam os códigos do urbanismo clássico de Vitruvius, séc. I a.C., no qual a forma deveria corresponder à função, e começam a pensar a cidade como uma forma estética que poderia ser planejada do mesmo modo que se projeta e constrói um edifício com base em sua elegância e possibilidade de

prover bem-estar. Alberti, em seu tratado arquitetônico *De Re Aedificatoria*, propõe um estilo padronizado nas fachadas dos edifícios, cuja altura deve ser regular, para se obter uma cidade mais bonita e harmoniosa. Cidades foram reconstruídas e espaços orquestrados para o convívio e também para o controle da socialização; espaços amplos e projetados para dirigir o olhar em uma cidade da medida dos homens, mas que aspira a um estatuto utópico.

Com os grandes descobrimentos, na era das navegações, a mão branca civilizatória européia alcança o outro lado do Atlântico. As colônias espanholas do Novo Mundo foram construídas de acordo com regras estabelecidas em 1513 para orientar os fundadores das colônias, as “Ordens para Descobrimientos e Assentamentos”, publicadas em 1573, que propunham um plano com traçado regular, seguindo uma grade que desenvolve-se em torno de uma praça central, sendo preenchida por edifícios de estilo uniforme e tendo seu perímetro definido por um muro defensivo. O curioso é que o espaço do mundo novo, que ficou conhecido por América Latina, onde estabeleceram-se colônias de padres Jesuítas, começa a ser organizado a partir de projetos baseados na retomada do mundo da antiguidade clássica que o Renascimento estava efetuando na Europa, naquele momento.

O espaço interior do cristianismo medieval era físico e dava para ser compartilhado pelo povo. Já depois de Calvino, esse espaço era “*do mais radical individualismo e era impalpável. O olho puritano poderia ver somente dentro dele mesmo*” (Sennett, 1990:45). Com o Puritanismo, a claridade e organização do espaço cristão involui para uma esterilidade, um espaço neutro sem estímulos cuja lógica deriva de uma “*fonte de energia infeliz*” (Sennett, 1990:42), um lugar vazio sem nenhum apelo aos sentidos, a imagem do mundo passa do vale de lágrimas cristão para a de um sertão ermo e silencioso. As colônias Puritanas teriam sido responsáveis

pela triste história de escassez, formadora da ética protestante na América do Norte e do espaço de terríveis segregações e interditos ali gerado, uma das maiores violências contra o corpo e sua natureza, que vem a informar o urbanismo moderno. Embora a grade tenha servido de padrão regulador tanto no norte quanto no sul, como observa Lefebvre, no primeiro caso ela serviu para segurar as riquezas no local, como uma malha que retém e acumula, já no segundo funcionou mais como uma peneira onde o melhor da produção escoava por seus furos. Esse espaço urbano geométrico na América Latina teria sido intimamente ligado ao processo de extorsão da riqueza local para que fosse desviada para a Europa ocidental. Em ambos os casos o espaço nativo “original” foi completamente arrasado e sobre ele imposta a grade que, como vimos, enquanto forma abstrata presta-se à diferentes finalidades e origina estruturas diversas. Mais uma vez a conclusão óbvia é de ordem ética.

O período barroco viu a emergência dos estados-nação fortes, com monarcas absolutistas cujo poder era refletido nos novos edifícios e espaços públicos monumentais, amplas avenidas, praças e jardins espetaculares; como também, no esplendor da arquitetura temporária das grandes festas celebradas pela igreja e pelo estado para júbilo, adoração e submissão do povo.

O Iluminismo fomenta grandiosos projetos de reorganização urbana novamente inspirados na Antiguidade clássica, privilegiando o racionalismo na concepção dos espaços, continuando e aprimorando a formatação do pensamento ocidental em nome de uma ideologia, visando facilitar o controle social para manutenção do *status quo*. Surgem os *boulevards* em Paris, segundo o plano do Barão Hausmann, que remodela os antigos bairros operários, palco de muitas revoltas populares, para a classe burguesa, de modo a permitir uma circulação mais fácil de ar, pessoas, polícia e exército. Os operários foram afastados para os subúrbios, cada vez

mais longe à medida em que fomos avançando em direção à modernidade. Ao mesmo tempo, as cidades perdem suas muralhas e parece que nesse instante o valor de seu centro também começa a ruir.

O século XVIII já tinha assumido a nova visão científica segundo a qual o espaço estende-se infinitamente em todas as direções e, de modo contundente, preocupou-se em analisar algo que nunca foi comum em nenhum outro momento: a organização das cidades e de sua arquitetura de modo a compreender a influência ou a relação que existe entre elas e a forma de governar sociedades, com a política (Foucault, 2002: 368). De fato, a idéia de sociedade é a maior invenção do pensamento político desse período (Foucault, 2002: 369). Gera-se, então, uma “literatura política” que vai dizer como uma cidade deveria ser para que a ordem fosse mantida e que a família pudesse ter uma vida moral decente. A sociedade disciplinar visava organizar a população em função de uma produtividade e nesses termos foram pensadas as facilidades coletivas e os espaços sociais. A arquitetura passa ao centro das atenções devido ao crescimento da cidade e do problema da governabilidade do estado, seu objetivo é auxiliar o controle e a manutenção de um território. Surge a idéia de políticas de governo e estratégias de regulação das condutas para o bom funcionamento da sociedade. O século XVIII produziu o conceito de simpatia e edifícios autistas protegendo a sagrada intimidade do lar, que adquirira uma qualidade anteriormente reservada às igrejas, ao mesmo tempo em que celebrava a idéia de Natureza como uma espécie de refúgio contrária à de interior espiritualizado. Localiza-se aqui o início de uma associação da máquina, da tecnologia, com a racionalização e, por consequência, a uma negação do corpo.

No século XIX, Napoleão inventa as formas do estado moderno, que avanços tecnológicos como a ferrovia e a eletricidade ajudam a solidificar, reforçando

políticas de racionalidade de governo baseadas no controle do comportamento dos indivíduos dentro de determinado território. A arquitetura viria a adquirir proeminência por causa de sua eficácia estratégica, uma vez que a organização espacial é de vital importância, a ponto de poder vir a condicionar, inclusive, as temporalidades das atividades sociais. Esta era engendrou o sistema industrial como modo de produção e a indústria como instituição, elegendo o parâmetro de produtividade máxima com o mínimo de investimento como ideal, com valores associados a ordens de grandeza quantitativa, mensurável matematicamente, inventando, assim, a economia política. A industrialização promove o declínio acelerado da ruralidade e a necessidade de reorganizar a relação cidade-campo; os automóveis entram na vida urbana para ficar e nela ocuparem um lugar cada vez maior; o pensamento funcionalista desponta como uma solução social eficiente; surgem novos assentamento urbanos seguindo planos ortogonais, os bairros operários ganham contornos claros; e, do outro lado, tanto à esquerda de Greenwich quanto abaixo do Equador, as colônias florescem.

Na América, já desde a metade do século XVIII, “*a cidade como local para comércio tinha assumido a primazia*” (Ellis, 2005). Para essa cidade o plano de desenvolvimento ortogonal representado pela grade neutra, implantada à revelia da topologia do lugar, era a melhor maneira de dividir a terra organizando lotes para o jogo do mercado imobiliário; New York, Philadelphia e Boston ao redor de 1920 exemplificam a cidade comercial desta era. Nesse ponto, a grade afirma-se como modelo ideal de organização, na dimensão horizontal estende-se indefinidamente e agora verticaliza-se e arranha o céu propulsionada pela maestria no uso do concreto armado e do vidro blindado. A arquitetura e o urbanismo, no movimento moderno,

atingem a plenitude do ideal agostiniano eliminando a um só tempo a rua e o homem em nome de um humanismo idealizado<sup>40</sup>.

Os anos em torno dos 1920s foram excepcionais na conjunção de acontecimentos sociais, descobertas científicas da física à biologia e aquisições tecnológicas que provocaram mais um momento histórico, semelhante ao renascentista, com a conscientização de um novo mundo que estava em processo de adquirir consistência. De modo semelhante ao dos pintores toscanos que mostraram sua visão do espaço criando a perspectiva como código de representação das coisas nele, de acordo com um tipo de conhecimento que pressupunha um sujeito observador imóvel em um espaço imóvel e uma posição correta para poder melhor apreendê-lo, os pintores cubistas e o grupo de artistas que compunha a Bauhaus tomaram consciência de que “o espaço é produzido” (através de ações e deslocamentos ou, em outras palavras, pelo seu uso) e visualizaram uma outra realidade onde um observador móvel existe em um espaço multifacetado em movimento que tem a capacidade de mostrar-se simultaneamente. Moholy-Nagy, explica este modo de ser do espaço-tempo com seu conceito de “visão em movimento” (1969:12) nos seus livros *The New Vision*, publicado em New York em 1930 e *Vision in Motion* de 1947,

#### **vision in motion**

- vision in motion
- is simultaneous grasp. Simultaneous grasp is creative performance – seeing, feeling and thinking in relationship and not as a series of isolated phenomena. It instantaneously integrates and transmutes single elements into a coherent whole. This is valid for physical vision as well as for the abstract.
- vision in motion
- is a synonym for simultaneity and space-time; a means to comprehend a new dimension.
- vision in motion
- is seeing while moving.
- vision in motion

<sup>40</sup> No *Plan Voisin* de Le Corbusier a rua era lugar para carros e não pessoas.

- is seeing moving objects either in reality or in forms of visual representation as in cubism or futurism. In the latter case the spectator, stimulated by the specific means of rendering, recreates mentally and emotionally the original motion.
- vision in motion
- also signifies planning, the projective dynamics of our visionary faculties

Tabela 6. Lazlo Moholy-Nagy, *Vision – in – Motion*, 1946.

A Bauhaus descobriu a interdependência entre as coisas e formulou uma nova concepção de espaço, o espaço global, rapidamente transformada em um programa que em vez de revolucionário serviu sob medida ao Estado, tanto ao capitalismo quanto ao socialismo, e acabou produzindo um sintoma de uma mudança na prática social em vez de meios eficientes de realizar uma revolução, conforme pensavam seus membros, espalhando “*ao redor do mundo uma arquitetura homogênea e monótona*” (Lefebvre, 2000:126). Le Corbusier senta as raízes do *international style*<sup>41</sup> dentro do espírito da Bauhaus, cuja vertente mais popular, o funcionalismo, foi praticada na primeira metade do século XX em todo o mundo. Em 1928 foram fundados na Suíça, os CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) que consideravam a arquitetura e urbanismo como um potencial instrumento político e econômico, o qual deveria ser usado pelo poder público como forma de promover o progresso social, e foram reponsáveis pela difusão de uma arquitetura considerada limpa, sintética,

---

<sup>41</sup> A origem do termo se encontra no título de um livro publicado em 1932 por Henry-Hussel Hitchcock e Philip Johnson. No mesmo ano a Exposição Internacional de Arquitetura Moderna no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque contribuiu para a divulgação do movimento, tornando-o uma das tendências dominantes da arquitetura do século XX. Principais arquitetos do movimento: Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, Philip Johnson. Ao longo de suas carreiras, cada um destes arquitetos adotou uma linguagem própria e independente. O momento localizado entre as duas Guerras Mundiais propiciou o nascimento do Funcionalismo (Violet le Duc formulou o imaginário popular funcional, Le Corbusier desenvolveu o Funcionalismo) movimento que preconizava a construção da cidade apoiada numa simbólica do corpo vivo (Biologia - ciência da época: mostra a lógica perfeita entre função e forma). Metáfora do corpo humano, a cidade deveria ser definida através de suas funções vitais: a função determina a forma. Figura de linguagem desta cidade: metonímia - o conteúdo pelo continente. A divisão funcional da cidade leva à morte da significação dos lugares.

funcional e racional. Com o passar do tempo o *international style* tornou-se um estilo de fato, contrariando seus ideais originais e diluindo-se em uma estilização do modernismo, ocorrido principalmente nas décadas de 60 e 70. A “*Carta de Atenas*”, escrita por Le Corbusier baseada nas discussões ocorridas na quarta conferência da organização, definiu o que é o urbanismo moderno, traçando diretrizes e fórmulas que, segundo seus autores, são aplicáveis internacionalmente. A Carta considerava a cidade como um organismo a ser planejado centralmente de modo funcional, no qual as necessidades do homem devam estar claramente colocadas e resolvidas e onde a propriedade de todo o solo urbano da cidade pertença à municipalidade, sendo, portanto público. A influência do *International Style* na introdução da arquitetura moderna no Brasil é fundamental. A cidade de Brasília, cujo plano piloto é de autoria do arquiteto e urbanista Lúcio Costa, é considerada como o mais avançado experimento urbano no mundo que tenha aplicado integralmente todos os princípios da Carta. Na ótica de Sennett, o que ocorre realmente em função desses procedimentos que Le Corbusier propõe é uma associação da neutralidade, do vazio, “*desses espaços de negação*” (do passado, da história, das marcas anteriores, da topografia) com “*a promessa de liberdade*” no intuito de “*erigir uma nova consciência do tempo, o sentido do agora*” (Sennett, 1990:173). Para construir o novo no espaço deve-se destruir o passado que persiste como diferenças acumuladas no tempo. As consequências dessa destruição justificam-se “*pela qualidade (...) pela perfeição, da forma que se consegue uma vez que se é livre*” (idem).

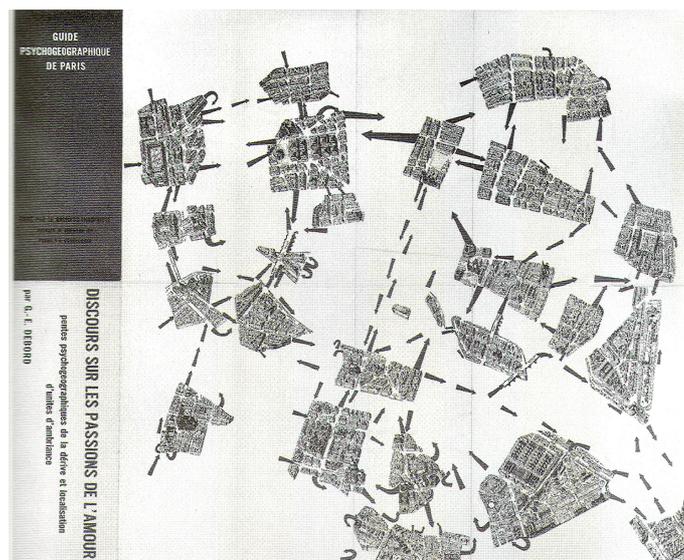
No entanto, os ideais de um novo parâmetro comercial foram mais contundentes para justificar a organização do espaço físico de uma cidade, e a despeito de todas as racionalizações (ou por causa delas) nenhum outro valor manteve-se acima do valor do dinheiro, nenhuma religião ou instituição, apesar da boa vontade

(para ser otimista) da parte do planejamento urbano em seu “*objetivo de ‘proteger’ valores públicos amplamente compartilhados tais como saúde, segurança, qualidade ambiental, igualdade social e estética*” (Ellis, 2005). A forma construída da cidade passa a obedecer preceitos de ordem político-econômica não mais visando algum tipo de bem estar social, onde espaço público e tempo passam a ser quase totalmente apropriados por um sistema do qual não se pode sair, sob o risco da alienação social, da marginalidade total. Essa condição está representada na cidade pela presença dos “sem-teto”, fonte de aversão por parte da sociedade civilizada, temendo, quem sabe, que essas figuras sejam seu próprio reflexo no espelho, ao revés. “*Talvez seja verdadeiro dizer que o lugar do espaço social como um todo tenha sido usurpado por uma parte daquele espaço dotado com um status ilusório especial*” (Lefebvre, 2000:52).

Apesar de tudo o ímpeto de vida continua e com ele a febril imaginação e atividade humanas em movimento de interação permanente com seu meio. Embora acreditando que o plano entende “*uma multidão*” como “*uma força para ser enfraquecida pelo design*” (Sennett, 1990:95), a natureza da sociedade, operando como um processo emergente, está sempre aberta ao lance de dados que por essência é incapaz de contornar o acaso. Assim a arte volta à cena continuamente, tantas vezes quantas for dela expulsa, como todos os mecanismos necessários, vitais, para qualquer organismo. Isto é inexplicável, da mesma forma que a consciência ou o poder de uma imagem na sua totalidade também o são, ali residem mistérios ainda a decifrar, quem sabe...

Parece evidente, hoje, que o próximo movimento após a epidemia moderna buscasse uma alternativa no mundo cotidiano e em meados da década de 1950 havia

um intenso debate e uma crítica contundente ao empobrecimento do modernismo. Movimentos como o dos grupos COBRA e Letrista, o Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista e do Letrismo Internacional, encarregam-se de difundir as idéias comuns a todos e que o Situacionismo Internacional<sup>42</sup> (SI), daí derivado, adota como estratégia contra o movimento racionalista que dirigia a arquitetura e o *design*. Em 1956 o Grupo Independente de arquitetos, encabeçado por Alison e Peter Smithson, lança o manifesto “*But today we collect ads*” deixando explícito seu interesse em penetrar no interior dos signos comercializados e espetaculares da cultura de massas, objetivo compartilhado pelos situacionistas. A contra-reforma do SI propunha uma experiência da cidade que subvertesse o controle imposto pelo urbanismo e pela informação, encarregados de “*organizar o silêncio*” (Vanigem Apud Sadler, 1999:16) da sociedade. Debord tinha uma fórmula bem sintética para atingir o objetivo considerando, em primeiro lugar, que o problema da cidade era de ordem ética e que o povo deveria comandar a situação detendo os meios necessários para isso: “*economia política, amor e urbanismo*” (Debord Apud Sadler, 1999:11).



<sup>42</sup> O SI também tinha sua própria publicação, o Internationale Situationiste seus membros Guy Debord, Agnes Jorn, Vaningen, Constant – o Letrismo Internacional ativo entre 1952 e 1957, cujo jornal Plotach veiculava o nexus de idéias que inspirou o SI: a deriva, a psicogeografia, o desvio – diversão.

Fig. 25. Guy Debord e Asger Jorn, *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour*, 1956.

Da revolução industrial em diante a transformação das cidades procede em ritmo crescente, na medida propriamente da aceleração dos meios de transporte e também meios de comunicação, de um modo ou outro, isto é, tanto os corpos densos quanto os sutis sofreram os efeitos desse aumento de velocidade, ao ponto de pensarmos hoje a cidade com uma grande rede de circulação de todos os tipos de produtos, imagens e informação.

A circulação, além de ser uma das formas características do capitalismo, também o é do comportamento da raça humana. Movimentos de circulação de gente misturando culturas diferentes são cíclicos em nossa história e foram determinados por motivos variados: para a expansão de territórios nas sucessivas conquistas ocorridas através de todos os tempos, de Júlio César a Bush, de Alexandre Magno a Hitler etc; impulsionados por desejos civilizatórios ou comerciais; ou pela salvação da raça humana alcançável através de sua conversão ao cristianismo empreendida pela igreja com as cruzadas; as viagens de exploração científica ou de conquistas de novos mercados; nas buscas de novas rotas para facilitar transações comerciais, produtos diferentes ou mão-de-obra barata; nas imigrações e nas migrações em busca de trabalho e melhores oportunidades; ou movidos pelo lazer, como nas viagens de turismo. Finalmente, no auge do materialismo, o que é possível circular é o auge do imaterial, pura informação e luz, através de meios de teletransporte e teledifusão, como a televisão em transmissão direta com uma guerra qualquer em um país distante ou uma revolta no presídio logo alí em um bairro vizinho ao seu na sua cidade, e agora em ritmo crescente, nas navegações no ciberespaço – as estradas são ondas eletromagnéticas.

A partir do advento da videografia e das imagens de síntese (infografia) o “espaço público” é definitivamente suplantado pela “imagem pública”, que existe no domínio da velocidade, *dromosfera*<sup>43</sup>, onde não há mais espaço atual, nem sujeito e nem objeto.

A revolução dos transportes do século XIX e a das telecomunicações do século XX implicam em movimento: em um ele é atual, acontece um deslocamento de objetos no plano físico, em outro, o deslocamento é virtual caracterizando um novo espaço. O que as duas revoluções tem em comum é a capacidade de alterar o dinamismo, a capacidade de mover-se experimentando diferentes acelerações, isto é, com velocidades diferentes. A diferença entre elas reside, por um lado, no aumento da velocidade no transporte e, por outro lado, em uma desmaterialização do objeto transportado. Assim, em uma aceleração positiva crescente os meios de telecomunicação procedem a uma reorganização do espaço e do tempo do mundo.

Esta mutação surgida com o advento da revolução eletrônica afetou o espaço público e o doméstico de modo tão poderoso que ainda não temos como determinar sua natureza, ou o que sua realidade poderá ser. Uma outra topologia é produzida então: a da transmissão à distância, do ver à distância, uma teletopologia, um outro espaço à disposição ou talvez imposto aos usuários. Depois de a sala-de-estar ter migrado para os parques de alimentação dos centros comerciais ela é transladada para o ciberespaço e suas permissivas salas de encontro virtual.

O que acontece com as pessoas?

Ponto fundamental: através da interface humano-computador elas são plugadas no sistema de teletransmissão, são ligadas ao não-lugar das tecnologias

---

<sup>43</sup> “O vídeo, como explica Paul Virilio, é pura *dromosfera* (do grego *dromo*, corrida) ou seja, o espaço da velocidade, espaço sideral sem outra referência que o elétron, a partícula elementar” (...) “a imagem perde cada vez mais os seus traços materiais, a sua corporeidade, a sua substância, para se transfigurar em alguma coisa que não existe senão em estado virtual, desmaterializada em fluxos de corrente elétrica” (Machado, 1993:48).

teletópicas. Através desse canal estabelecido pela conexão em rede abre-se a possibilidade da urbanização do próprio corpo dos indivíduos, sendo esse o pesadelo de Virilio, pois após o sistema ter se apropriado de todos os espaços externos partiu para a conquista do território definitivo: o último reduto da resistência. Adicionalmente, temos o fato de que as faculdades perceptivas desse corpo estão sendo transferidas para máquinas “*instrumentos que gravam imagem e som*” e toda a sorte de aparatos capazes de “*substituir a taticidade à distância*” (Virilio, 1997:4), ou seja, de substituir o corpo por uma “*telepresença discreta*” (idem). Do território da nação controlado em suas fronteiras, entradas e saídas, vias de acesso e contato com os outros e com o que está fora, por uma infraestrutura pesada e presente, passamos para o corpo individual como um território que existe em conjunção com o ciberespaço em uma teletopologia que lhe confere o dom da ubiqüidade e ao mesmo tempo o imobiliza. Desse modo, o grupo social atua como um conjunto de pontos imóveis conectados por uma circulação constante.

Vimos que não existe humano sem máquina nem sem cidade, sem mediações, códigos e extra-somatizações e, finalmente, sem transformações. O homem com medo da época cristã, trasmuta-se no homem gentil renascentista, no homem cortês barroco, no homem honesto ou encarceirado oitocentista e no moderno homem em débito eterno; de Deus ao dolar, regido por abstrações concretas e cruéis. Da proteção do interior da igreja à das modernas caixas de vidro onde vemos tudo e não podemos tocar em nada, estando ao mesmo tempo dentro e fora e em lugar nenhum, até a cidade sobre-exposta do pesadelo de Virilio, uma *overdose* de iluminismo, continuamos viajando, cada vez mais sem sair do lugar, deficientes tecnologicamente superdotados (Virilio, 1997:11). E assim, conforme havia sonhado Wesley Duke Lee (Fig. 26), cerca de trinta anos antes do apocalíptico filósofo e urbanista francês, “*em*

*seguida, veio o Helicóptero, que era o conceito de vôo, mas o vôo virado para dentro. É você quem voa, não o helicóptero” (Lee, 1992:38).*

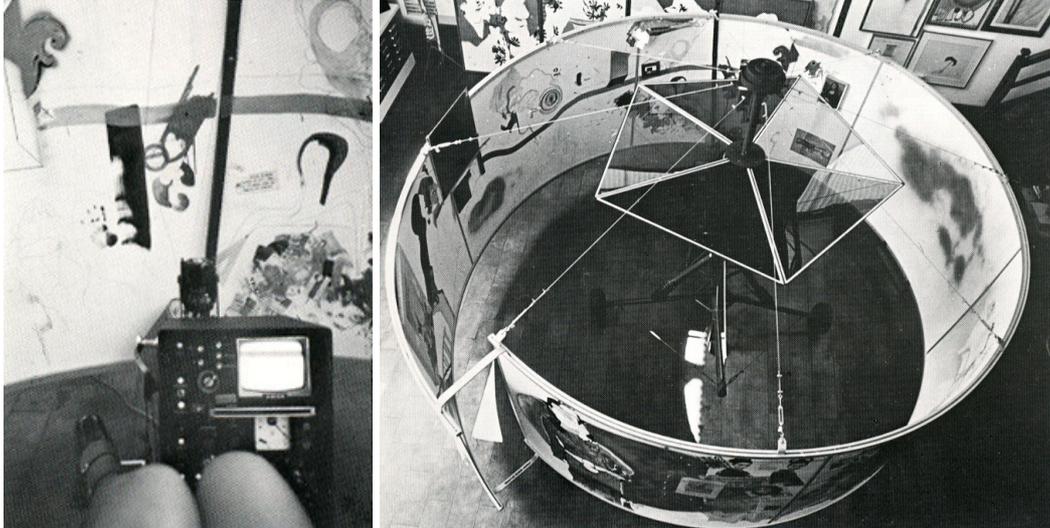


Fig. 26. Wesley Duke Lee, *Helicóptero*, 1967-69.

A Tropicália (1967) de Hélio Oiticica tem uma estrutura semelhante à do Helicóptero, percorre-se um trajeto e ao final encontra-se uma televisão. No trabalho de HO ela mostra o que estiver passando em qualquer canal aberto, no de W.D.Lee o aparelho (tv) está em conexão direta com uma câmera formando um circuito fechado, nesse caso, a participação do visitante ampliada por espelhos ajuda a formar o conteúdo que é veiculado na televisão. Sutil diferença entre o centro e a periferia, quem é vitrine para ser visto quem é público para contemplar, agir, participar, quem emite quem recebe; chances e escolhas que definem um espaço social onde “*a pureza é um mito*”<sup>44</sup> e a adversidade tem sido a condição.

Existe uma correspondência entre tipos de sociedades e máquinas. As sociedades da soberania medieval operavam máquinas simples, relógios, roldanas, alavancas; as disciplinares (séculos XVII e XVIII com seu apogeu no começo do

<sup>44</sup> refere-se ao título do bólido de HO.

século XX) desenvolveram máquinas envolvendo energia (perigo passivo da entropia; perigo ativo da sabotagem); e, finalmente, a sociedade do controle, mutação do capitalismo característica da segunda metade do século XX, engendra-se em torno de máquinas de terceiro tipo: os computadores (perigo passivo: congelar; perigo ativo da pirataria, introdução de vírus). A mudança nos modos de produção é um processo de desmaterialização e crescente abstração, da coisa para o conceito, ou o representante da coisa. Dessa maneira, os espaços analógicos são codificados e manipuláveis por corporações. Esses códigos existem como padrões de alguma natureza e por sua vez imprimem suas marcas no mundo. Na mudança da sociedade disciplinar para a de controle ocorrem as ocorrências espaço-temporais que pertenciam a um princípio de descontinuidade e eram transmitidas por moldes em um espaço analógico, são agora presididas por um princípio modulatório onde diferentes mecanismos de controle formam uma geometria variável, uma modulação; em termos concretos, o espaço que era objeto passa a ser processo, as ações que antes tinham um fechamento, acabavam, para depois recomeçar, agora não terminam nunca. A vida é regida por códigos e senhas de acesso à informação; a síndrome jurídica dessa forma é o adiamento eterno do julgamento dos processos; o sujeito perde a identidade confirmada pela assinatura e passa a ser um dado, é considerado no nível ‘pré-individual’ ou ‘dividual’<sup>45</sup> - “*o homem disciplinar era um descontínuo produtor de energia, mas o homem do controle é ondulatório, em rede contínua*”<sup>46</sup> (Deleuze, 1992/2002:311). O

---

<sup>45</sup> Este conceito vem de Gilbert Simondon, filósofo e biólogo, professor de Deleuze, para pensar como acontece o processo de individuação, pois o indivíduo é sempre considerado como algo dado. O “pré-individual” baseia-se nos operadores da física quântica. “*O que se individua sai desse todo ou desse nada, conjunto de todos os potenciais, em transformação veloz e identificável, quando z ou mais potenciais são, por acaso, içados fora do plano pré-individual e uma informação passa a circular de um a outro. Enquanto a informação se faz, e isto tem um ritmo, uma repetição criadora, algo está ali se individuando.*” (Sá Rego, 2005).

<sup>46</sup> “*Virílio está continuamente analisando as formas ultra-rápidas de controle flutuante-livre que substituíram as velhas disciplinas operando no recorte de tempo (time-frame) de um sistema fechado*” (Deleuze, 1992/2002:309).

maquinismo nefasto engendrado nesse processo e que agora paira soberano é a burocracia, sob o jugo da qual, as vezes parece, ninguém mais escapará.

O espaço que iria ser produzido como resultado da mudança das práticas sociais em torno de outros dos modos de produção, das novas descobertas científicas, cuja tendência era adquirir consistência cada vez maior, foi visualizado e apresentado ao “público” na arte científica de Seurat e no olhar impressionista; na apresentação da realidade espaço-temporal do Cubismo; no simultaneísmo de Delaunay; na cadência acelerada e arritmica do pressentimento e do espaço polidimensional futurista; na relação de correspondência entre música e pintura afirmada por Kandinsky, ancestral da “música física” que Nam June Paik diz ser a sua TV. Assim como em toda a tradição de artistas que pesquisaram as possibilidades de relacionar som e imagem, eletricidade, movimento, em estreita colaboração com técnicos e cientistas em invenções que muitas vezes nem foram pensadas como formas de arte, como é o caso do próprio cinema.

Com a mudança da sociedade disciplinar para a de controle a economia da revolução industrial é substituída em grande parte pela do ciberespaço – e aí aconteceu o inesperado: o aparato do máximo controle engendrou a possibilidade de subvertê-lo. O surgimento das Novas Mídias ocorrido a partir da 2ª Guerra Mundial e viabilizado pelo uso de tecnologias de telecomunicação e informática, não significa simplesmente um suporte a mais, desta vez eletrônico, mas contém a possibilidade de entabular novos enunciados decorrentes de novos modos de produzir e veicular conteúdos informacionais e simbólicos de toda a ordem, que substituem os tradicionalmente empregados na “cultura de massas” e que são, fundamentalmente, de “interesse público”.

As novas tecnologias transformam cada vez mais a imagem em um espaço para “entrar” e explorar “hapticamente”. Essas imagens, que se constituem como uma presença paradoxal, estariam substituindo o espaço público, trocando as relações mnemônicas clássicas, baseadas no espaço, por uma teletopologia de consequências ambíguas. O que mudou então primeiro em relação ao espaço foi uma transferência de sua fisicalidade para uma idealidade para a imagem que é sempre um outro lugar. A fisicalidade do espaço foi transferida para uma idealidade imagética, um outro lugar que aos poucos vai readquirindo consistência física auxiliado por toda a parafernália utilizada para promover a interação do corpo com um espaço agora “inteligente”, porque responde à presença e a estímulos tal qual (em tese) um sistema vivo.

### **2.3. Utopia - Atopia – Heterotopia - Teletopia**

*“Arte pública é des-projetar”*

Acconci

*“esta liberdade não consiste em ser ser um cidadão livre do estado  
mas de ser livre na cidade fora do estado”*

Lefebvre

a. Arte pública, no sentido tradicional, é a arte encomendada pelo governo e propriedade do estado, uma formulação que muda à medida em que as condições da vida pública como um todo transformam-se. Uma visão geral do campo hoje englobaria diferentes expressões decorrentes do câmbio da demanda social em relação à arte, porém, constata-se que todas elas continuam sendo produzidas simultaneamente. As fundições em bronze à maneira neoclássica, cubista, expressionista, realista etc e os objetos de estilo moderno construídos com diferentes materiais subsistem ao lado de intervenções baseadas em sistemas que abordam a própria constituição do espaço, além de simplesmente ocuparem um espaço. Na medida em que avançamos do século XIX em direção a 2005 a arte pública, da mesma forma que o espaço e os meios de produção, encontra cada vez mais modos imateriais de existir e produzir seus efeitos.

O caso brasileiro em se tratando de arte pública segue a história nacional, desenvolve-se aos saltos, avançando nem que seja para trás e regredindo nem que seja para frente, começando e experimentando sempre, para o bem ou para o mal, existindo dependendo de iniciativas pessoais e completamente alheio a qualquer política pública (curto, médio ou longo prazo) seja cultural ou de planejamento urbano que porventura tenha sido tentada, para o bem ou para o mal e no final quase tudo é espetáculo para a mídia, onde quem tem competência se estabelece.

Existem, entretanto, situações comuns a todos os lugares no mundo ocidental nesse momento, como o fato de que o “local” da arte pública oscila entre a utopia e a marginalidade, uma condição não excluindo a outra, e que suas formas abrangem todo o espectro de procedimentos artísticos atuais, assim como as discussões críticas em torno deles, o que leva Mitchell à inspirada dedução que *“ou não há tal coisa como arte pública ou toda a arte é pública”* assim se a abordagem crítica tradicional do

campo fosse uma investigação “*sobre a relação entre beleza e burocracia*” o que estaria sob escrutínio agora seriam relações “*entre beleza e publicidade*” (Mitchell, 1992:4).

Os problemas ainda não resolvidos da arte pública – refiro-me aqui às vertentes que desdobraram-se a partir dos anos 1960s em torno de transformações tanto do conceito de monumento quanto das próprias categorias artísticas e das condições urbanas – colocam-se entre dois pólos: de um lado o público como audiência, a sociedade constituída pelo povo, e, de outro, o público como instituição abstrata e como um espaço comum. O começo dos anos 1960s foi palco de acontecimentos significativos na história das cidades, na América do Norte revoltas nos bairros negros da Philadelphia fazem o prefeito anunciar que começava a era em que “*as fronteiras do estado passam para dentro das cidades*” (Virilio, 1991:381), o que viria a representar uma situação não só americana mas que também tomava conta do mundo.

Na Europa, o muro de Berlin é erigido no mesmo ano em que Brasília é inaugurada, no coração do planalto central do Brasil, e com ela finalmente o modernismo eclode em todo o país; enquanto, na Índia, Le Corbusier constrói Chandigahr, a sua versão *soft* de cidade funcional ideal. Na ótica situacionista a epítome do projeto modernista brasileiro era uma “*arquitetura de funcionários, o instrumento e o microcosmo do Weltanschauung<sup>47</sup> burocrático*” (Anon Apud Sadler, 1999:49) e ambos os projetos “*centros administrativos construídos no deserto*” confirmavam a “*transição do modernismo oficial do racional para o extraordinário, do revolucionário para o burocrático*” (Sadler, 1999:49). Diante da crise generalizada das cidades leituras políticas, sociológicas, semiológicas e psicológicas

---

<sup>47</sup> *Weltanschauung*: Visão de mundo.

do ambiente urbano passam a rever o papel do urbanismo e sua relação com o poder. Esse movimento começou uma década antes e um de seus momentos mais inspiradores concentrou-se em torno do pensamento do Situacionismo Internacional alicerçado, entre outras coisas, na leitura da “*Crítica da Vida Cotidiana*” (1946) de Henri Lefebvre e no grupo de estudos sob sua orientação no curso de sociologia, em Nanterre, frequentado em 1957 e 1958 por Guy Debord e Vaningen. No final dos anos 1950s o interesse na cultura de massas, no espaço e na vida diária era candente, fazia-se necessário compreender os sinais emitidos pelos padrões do cotidiano, a forma do espaço urbano, de seus intervalos que imprimem ritmos de deslocamento na cidade e o papel das imagens do espetáculo na produção de subjetividade. Finalmente, o advento mais radical da década de 1950 foi a concretização dos sonhos de Olavo Bilac (1904) e Valéry (1928): a chegada da televisão nos lares que entra em cena como o mais novo membro da família. A arte busca a vida no espaço, no momento e no acontecimento ordinário e seus sujeitos-agentes são apresentados na Pop americana e inglesa, no *nouveau realisme* francês e, especialmente para a minha abordagem, nos *Happenings* de Allan Kaprow oriundos da efervescência em torno do *Black Mountain College*, John Cage, Cunningham, Oldenburg, Rauschenberg e na cidade de New York; no cinema experimental de Andy Warhol e os eventos performáticos na *Factory*, nas múltiplas projeções simultâneas de Stan Vanderbeek (Fig. 28) e nas descobertas fantásticas de espaços multidimensionais e experiências polisensoriais dos *shows* de *rock*. Vigorava uma conjunção cultural efervescente e positiva entre as artes, a qual o vídeo, ao tornar-se portátil e acessível aos artistas em 1964, é imediatamente incorporado. A arte encontra a vida nos processos sinestésicos seguindo a tradição das vanguardas clássicas, em uma oitava superior mais uma vez

promovida pela tecnociência. Novos materiais + novas tecnologias + novas relações de produção = nova subjetividade + novos problemas.

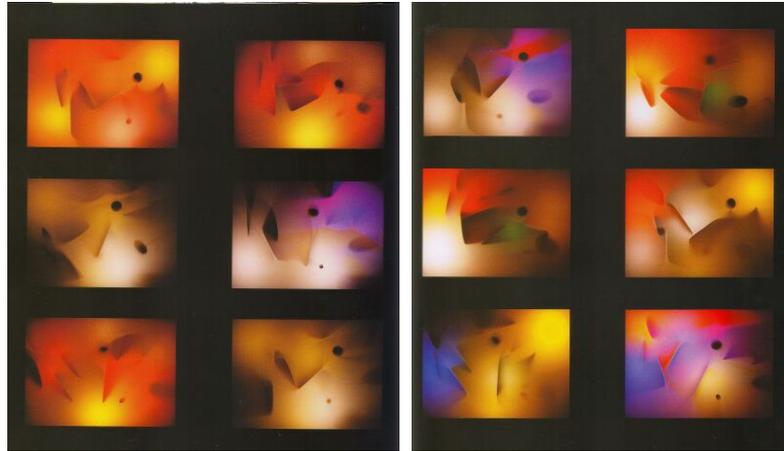


Fig. 27. Abraham Palatnik, *Aparelho cinecromático*, 1964  
Madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor

O Brasil, em 1951, vê o *Cinacromático* de Palatnik (Fig. 27) e a Bienal de São Paulo pela primeira vez; na TV Flávio de Carvalho em transmissão direta de seu atelier em São Paulo lança saia como traje masculino do verão de 1956; Hebe Camargo canta ao lado da lavadora de roupas automática Bendix enquanto nas artes plásticas ocorre a cisão entre o Concretismo paulista e o Neoconcretismo carioca; o teatro e o cinema denunciam a realidade social, em 1964 o golpe militar, carcará, Teatro Opinião de Arena e MDB, Opinião 65 e o contraponto do exército na vida diária, HO, A Nova Objetividade Brasileira; Waldemar Cordeiro inicia a aventura da arte de computador, as barricadas nas ruas de Paris, estudantes na rua lá e cá; Barrio é internado no Hospital Psiquiátrico do Pinel, e HO e Glauber em trânsito; os tiros, os festivais de música da TV Tupi, professores demitidos das universidades, no Rio de Janeiro a Escola Nacional de Belas Artes perde, além de Mário Barata, Aluizio Zaluar e Quirino Campofiorito, sua sede no centro da cidade e é removida para o campus da Ilha do Fundão cercada pelo exército; os exílios de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar; a

geração AI-5, intelectuais e artistas na cadeia, prá frente Brasil a copa do mundo é nossa, assassinatos e suicídios, Torquato; na TV a buzina do Chacrinha; 1971: Antonio Dias realiza a primeira obra brasileira em vídeo, em Milão; FIAT LUX... 1974 inicia a produção de videoarte em território nacional, mais exílios forçados, induzidos, voluntários... alguns foram caminhando e cantando e seguindo a canção e outros vendo televisão, alguns ainda, contra o vento, inventaram o Tropicalismo. É fantástico... plim, plim.



Fig. 28. Stan Vanderbeek, superfície facetada para ambiente intermídia com projeções múltiplas, cerca de 1966. À direita, interior do MOVIEDROME.

A principal dificuldade da arte dita pública reside no conceito problemático de espaço público como corolário da democracia inventada pela Revolução Francesa, a revolução política da burguesia do séc XVIII, que inaugura *“uma história na qual o povo experimenta a indeterminação fundamental como a base do poder, lei e conhecimento, e como a base de relações entre self/eu e o outro”* (Deutsche, 1998: 273). Quando a democracia transfere sua fonte de poder para um coletivo, refere-se e passa a ser representada por uma abstração, o social, o qual precisa de um referente concreto como algo que possa, ainda que de modo relativo, parcial, unificar, recompor seu sentido. Para isso, a invenção democrática inventa algo mais: o espaço

público baseado na indeterminação surgida quando a identidade da sociedade passa a ser um enigma, a partir do abandono dos marcos de certeza do referente externo, Deus ou o Rei. O espaço público passa a ser o espaço de contestar o poder, de negociação de condições, do conflito que põe em destaque a relação eu-outro e nela a incompletude é a única certeza. Ele não é algo dado a priori, mas construído, um espaço vazio que se configura temporariamente e muda conforme atuam as forças em questão, é o espaço da política que acontece quando há subversão e desligamento do social, em outras palavras, quando aparecem as diferenças. Nesse sentido “*a irreconhecibilidade do social é o cerne da questão que gera o espaço público no coração da democracia*” (Deutsche, 1998: 274).

Para organizar (ou controlar) o social o conhecimento foi atrelado a uma “*atitude científica entendida como a aplicação do pensamento ‘epistemológico’*” (Lefebvre, 2000:4) que estaria logicamente conectado à esfera espacial<sup>48</sup>. O pensamento epistemológico somado às teorias linguísticas acabaram com o *status* do povo como sujeito coletivo criador de linguagem específica e o substituíram por uma generalização, um pronome impessoal criador de sistemas. Essa estratégia promove um engano que é continuamente alimentado segundo o qual a “*noção filosófico-epistemológica de espaço é fetichizada e o âmbito mental vem a envelopar o social e o físico*”<sup>49</sup> (Lefebvre, 2000:4). Daí o esforço de Lefebvre para criar uma relação dialética entre as três instâncias da produção do espaço, o domínio do percebido, do

---

<sup>48</sup> Foucault localiza o começo desta construção no século XVII, “*o que é surpreendente nas mutações epistemológicas e transformações do século XVII é ver como a espacialização do conhecimento foi um dos fatores na constituição desse conhecimento como uma ciência.*” Os métodos de classificação das coisas baseavam-se no espaço “*o objeto era espacializado*” (Foucault, 1984/2002:377).

<sup>49</sup> Lefebvre, para quem o conhecimento não poderia restringir-se a uma linguagem bem projetada, ataca Julia Kristeva, Derrida (*Gramatologia*) e a *Semiologia Geral* de Roland Barthes “*um corpo incompleto de linguagem expandindo-se sem noção de seus limites*” (:7) por continuar a promover essa fetichização. Guattari em *Caosmose* faz crítica semelhante aos mesmos autores, especialmente a Barthes “*foi um grave erro da corrente estruturalista pretender reunir tudo o que concerne à psique sob o único baluarte do significante linguístico*” (2000:15).

concebido e do vivido, e também a importância da relação entre as representações do espaço e os espaços de representação de cujo embate poderiam surgir novas alternativas de vida.

A esfera/espaço/vida pública que, conforme vimos, foi apropriada em favor de alguns através da estratégia de associar o conhecimento das coisas a códigos – a perspectiva, a analogia, o discurso, a escrita, o diagrama, o planejamento, a atribuição de significados específicos a certos lugares – a serviço de uma hegemonia e não de uma razão realmente lógica, está longe de poder ser considerada um absoluto. Embora a última versão da ordem político-econômica capitalista tivesse gerado um tipo de sistema globalizado como um super estado – o Império de Negri que não implica em um único centro mantendo, porém, uma unidade de intenções e ações entre seus componentes para garantir a própria sobrevivência – uma mesma sociedade, pensada em termos de sua geografia, comporta diferentes temporalidades e correspondentes espacializações, quer seja na sua dimensão mais abstrata ou na mais concreta, passando por diversas gradações. A identidade de uma cidade é composta desse tipo de acidente que resulta da conjunção da intenção com o acaso. Na zona sul do Rio de Janeiro, a comunidade da Rocinha que divide a vista do mar de São Conrado com os frequentadores do mais puro *country club* da cidade e dos poucos privilegiados moradores de tão distinto bairro vizinho é um exemplo disso e também de como no âmbito social identidades constituem-se através do relacionamento com um “outro” antagonico. O antagonismo afirma e simultaneamente impede o fechamento da sociedade, revelando a parcialidade e precariedade, a contingência de toda totalidade, é “a ‘*experiência*’ do limite do social”<sup>50</sup> (Deutsche, 1998:274).

---

<sup>50</sup> “Laclau e Mouffe usam o termo antagonismo para designar o relacionamento entre uma identidade social e um ‘lado-de-fora constitutivo’ que bloqueia sua compleição” (*idem*).

No final do século XX o apelo por arte pública eclode como, talvez, um dos poucos fatores unificadores, um raro consenso social, que está presente tanto no discurso da direita quanto da esquerda, a despeito de uma assincronia no seu florescimento global e de sua adaptação aparente às condições locais. O desejo é comum, embora essa prática e sua definição continuem problemáticas, começando pelo fato que em tese arte pública seria um oxímoro, seus termos contraditórios indicam um paradoxo uma vez que o original, relativo à arte, é avesso ao ordinário, comum a todos e nesse sentido público. A que símbolo, então, referir-se? Se a escolha desse símbolo depender do artista, via de regra esse, ao expressar sua individualidade desagrada a audiência que não o compreende, por outro lado, o poder público quando elege o que é melhor para todos baseia sua escolha em motivos políticos e econômicos; na melhor das hipóteses o povo como audiência é submetido a uma questão de gosto, na pior à ideologia. A partir do momento em que vivemos um espaço social extremamente complexo, como é nossa percepção de mundo e sua real condição agora, a contradição existirá sempre porque a democracia e o espaço público que requerem igualdade e ausência de conflito são idealizações que só se mantêm separando a experiência do mundo da representação que explica como ele é ou tem que ser – a diferença entre espaço representacional e representação do espaço do sistema de Lefebvre. O problema em relação ao espaço abstrato é de extrema complexidade pois ele opera negativamente, não é como a abstração do signo ou do conceito. Essa negação é dirigida sobre aquilo que ele percebe e que o sustenta, que são exatamente as esferas histórica e político-religiosa. Da mesma forma, ele age negativamente em relação ao espaço-tempo diferencial (Lefebvre, 2000:50), essa espécie de outro gerado por ele mesmo. Por outro lado ele age positivamente sobre suas próprias implicações: tecnologia, ciências aplicadas e conhecimento ligado ao

poder e assim subsume cidade e estado, agindo como um sujeito que decide sobre suas relações sociais. O que está envolvido aqui e que diz respeito ao público (povo) é sua própria identidade criada por representações com base em uma subjetividade programável ou construída. Considerações, imaginações e espacializações polisensoriais multidimensionais que podem ser orquestradas pelas potências individuais – o tal sujeito interno a quem tudo se refere e que como indivíduo emite opiniões sobre tudo – ou formatadas pelo sistema o qual determinado conhecimento e imagens representam e ajudam a construir. Se até então os limites possíveis de ação restringiam-se ao espaço das micropolíticas, parece que entramos agora na dimensão da “nanopolítica e da hiperpolítica”, estados que vibram simultaneamente configurando um universo duplo onde a questão espaço-temporal não é mais a da impermanência mas a da oscilação. É aqui nessa dimensão que uma proposição como a de Vito Acconci faz sentido para mim, assim como certos trabalhos de Eduardo Kac, incluindo aqui também suas holografias (Fig. 29), e até as posições teóricas “pouco ortodoxas” do visionário Ascott com seu olhar paralaxe que une ciência e tecnologia de ponta, arte e conhecimento arcaico, em torno do tema da consciência e da construção de uma “nova natureza”<sup>51</sup>.



Fig.29. Eduardo Kac, *Holo-olho*, holograma, 1983.

---

<sup>51</sup> Vide entre outros o texto *Gesamdatenwerk: connectivity, transformation and transcendence*, de 1989, publicado no livro *Ars Electronica: Facing the Future*, ed. Timothy Druckey, MIT Press, 1999.

b. Qual a quantidade necessária de valor simbólico agregado a um objeto hoje para que ele alcance o *status* de monumento que supostamente o famoso “herói-à-cavalo” tinha? Que estratégias deveriam ser usadas? Para quais objetivos? Que sentido tem esse tipo de processo de memorização dos valores de uma sociedade hoje? Enquanto faço essas perguntas a imagem do ‘cabeção’ de Getúlio Vargas, retrato 3D em bronze instalado em 2004 na praça Luís de Camões, na Glória, Rio de Janeiro, ocupa minha mente. O poder público municipal carioca conseguiu uma dupla façanha: compôr uma quimera de formas anacrônicas de diferentes épocas ofuscando um símbolo pré-existente, a estátua *art decô* em granito rosa do patrono da cidade, São Sebastião, integrada harmoniosamente naquele lugar. O memorial divide-se em duas partes uma acima e outra abaixo do nível da rua. Na parte visível aos transeuntes, o retrato do ex-presidente, um herói populista que morreu a poucos metros do local do memorial, é realista porém descomunal, lembrando ao longe a arte do socialismo, não em termos formais, mas em sua onipotência opressiva que é tragicamente realçada por dois planos arquitetônicos em mármore branco de estilo moderno em curva ascendente e totalmente verticalizados, marcando o centro do território do memorial. A figura do presidente foi articulada dentro do tempo histórico do século XIX e a forma abstrata que completa o conjunto monumental enquadra-se no modelo utilizado em projetos de reurbanização com aparência modernista, típicos dos anos 1980s. O subsolo projetado para abrigar a exposição temática parece uma versão contida da arquitetura dos bingos com direito a tecnologias de ponta para apresentação das informações biográficas e históricas do homenageado. Seu autor, o arquiteto Henock de Almeida conta a sua história

*Vinte anos. Este foi o tempo que decorreu entre a concepção e a construção do Memorial Getúlio Vargas. Em 1984, o governador Leonel Brizola e o seu secretário de Cultura, Darcy Ribeiro, lançaram um concurso público nacional, com júri presidido pelo arquiteto Oscar Niemeyer, para a seleção do melhor projeto. O meu foi escolhido. Todavia, interesses políticos contrários impediram a execução da obra.*

(...)

*Trata-se de uma idéia simples. Na praça, o busto de Getúlio e o monumento, com duas formas brancas ascendentes, convidam os visitantes a entrar. No subsolo circular, desenvolvem-se os espaços de exposição, pesquisa e eventos culturais, além de um café e um moderno auditório.*

(...)

*a estátua de São Sebastião, que não foi tocada (...) manter a superfície com seu uso de espaço de lazer, não cortar árvores e evitar que os moradores dos prédios vizinhos perdessem a bela vista do Aterro do Flamengo” (Almeida, 2005).*



Fig. 30. Henock de Almeida, *Memorial à Getúlio Vargas*, 2004.

O arquiteto separa “o busto” das formas geométricas que chama de “monumento”, acredita que elas convidam o visitante a entrar, mesmo que a entrada esteja a muitos metros do local e praticamente invisível e acha que seu projeto respeitou o entorno, mesmo que visualmente o conjunto funcione como um buraco-negro que não tem volume mas traga tudo o que estiver ao seu redor. Este exemplo desastroso me permitirá fazer uma panorâmica resumida de estágios da conversa entre a arte e esse espaço inventado pela democracia, onde o público-alvo atinge sua maioria e voz ativa na segunda metade do século XX, ao que tudo indica, somente em alguns lugares enquanto outros continuam tentando uma negociação menos traumática para o povo.

Três paradigmas podem ser identificados nos 35 anos da história do movimento de Arte Pública moderna nos EUA que, em tese, podem servir como

contraponto na análise da cena brasileira. Adotarei a terminologia derivada da discussão norte-americana<sup>52</sup>,

- Arte **em** espaço público;
- Arte **como** espaço público;
- Arte **no interesse** público (novo gênero de arte pública).

Arte em espaços públicos - “*Plop Art*” ou o objeto monumental fora do pedestal, modelo adotado entre os anos 1960s e 1970s; tratam-se de esculturas modernistas abstratas, formalistas, colocadas em locais abertos no exterior e, por isso, públicos; normalmente réplicas de trabalhos de ateliê em escala aumentada e com autonomia em relação ao local, uma relativa separação entre arte e arquitetura. A questão do local não é relevante neste paradigma, embora seja considerado formalmente. A arquitetura era sinônimo de local e suas qualidades físicas importavam somente enquanto desafios composicionais na hora de colocar a peça, tanto da parte dos artistas quanto dos arquitetos a escultura era vista como um adorno da arquitetura. O objetivo anunciado de levar as obras para a rua era tanto embelezar a cidade quanto promover a “*edificação estética do público americano*” (...) “*ampliar a audiência de arte contemporânea colocando exemplos dela em espaços públicos*” (Kwon, 2004:64). Obras de Alexander Calder, Henry Moore, Jean Dubuffet são alguns exemplos deste modelo; no Rio de Janeiro temos as esculturas de Franz Weissman, Amilcar de Castro e Ascânio MMM entre nossos melhores representantes.



Arte como espaço público - modelo utilizado nos anos 1980s compõe um ambiente tipicamente

---

che, Kwon, Mitchell.

paisagístico mesclando mobiliário de rua e formas arquitetônicas. O trabalho era realizado por equipes formadas por arquitetos, artistas e burocratas em torno de projetos de revitalização urbana. Essa vertente representava uma tendência integracionista cuja estratégia residia na sua quase-mimetização com o entorno visando colaborar com o “embelezamento” da cidade. Um tipo de aplicação do “*ethos funcionalista*” (Kwon, 2004:69) nos princípios do local-específico com o desejo de reconciliar a divisão entre arte e utilidade. A revitalização do Battery Park no extremo sul da ilha de Manhattan, em New York, pensada como um todo emprega essa estratégia, prevendo porém espaços para a instalação de *plop art*, como a peça de Keith Haring *Acrobats* (fig. 31), planejada como parte do programa do *Public Art Fund* e de caráter temporário, acabou encontrando um patrocinador que permitiu sua instalação permanente no parque.

Fig. 31. Keith Haring, *Acrobats*, Battery Park, 2004.

Os projetos de arte desenvolvidos em metrô também podem ser considerados neste contexto. No Rio de Janeiro a prefeitura de Luiz Paulo Conde (1997-2000) promoveu uma revitalização de áreas públicas como praças, ruas e cruzamentos da zona sul nesses termos sem que, contudo, a presença de artistas se fizesse notar, ao contrário, sob o comando de diferentes equipes de arquitetos responsáveis pelo embelezamento de partes da cidade o resultado é um tipo de programação visual de gosto duvidoso com alguns detalhes em relevo arquitetônico. Um dos projetos que integra esse programa é de Paulo Casé marcando a divisa entre os bairros do Leblon e Ipanema, composto de um obelisco e uma passarela em arco para pedestres que acabou sendo interditada ao uso a pedido dos moradores alegando invasão de privacidade – uma vez que o espaço onde foi instalado o conjunto monumental é

muito pequeno para tal proposta. Restou um arco inútil e um desproporcional obelisco no meio do cruzamento atrapalhando o tráfego.

Arte no interesse público – esse modelo de tendência intervencionista corresponde ao surgimento do público com voz ativa e traz à tona assuntos sociais e ativismo político visando engajar a colaboração da comunidade em torno de questões como identidade e subjetividade; segue a tradição do teatro de rua. A expressão “Novo gênero de Arte Pública”, cunhada pela artista performática Suzanne Lacy<sup>53</sup>, passa a designar a arte integrada no espaço da política, o próprio trabalho criando esse espaço. “A ‘obra’ não mais procura ser um substantivo/objeto mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não apenas física) do espectador em relação às condições ideológicas do seu ver” (Kwon, 2004:24) e de todo seu viver.

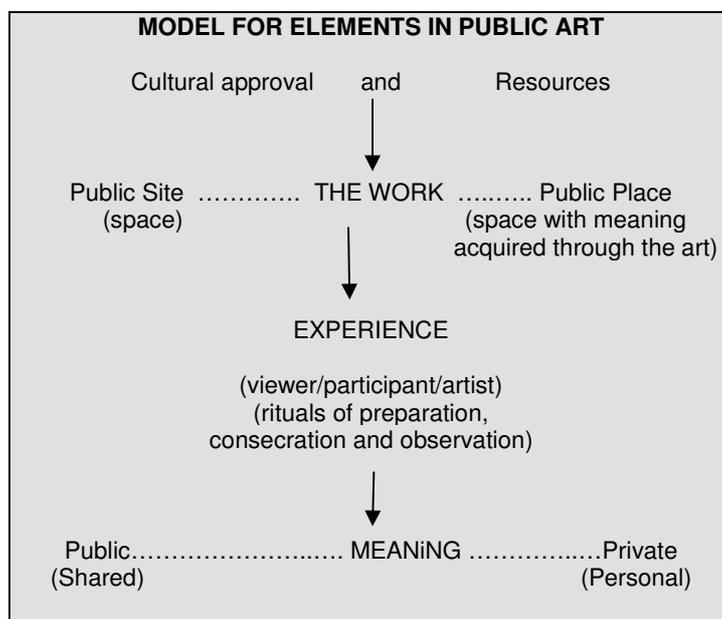


Tabela 7. Suzanne Lacy, *Modelo para elementos em Arte Pública*, 1989.

<sup>53</sup> muito ativa entre os 1960s e 1980s, agenciava performances coletivas em escala monumental, envolvendo centenas de mulheres, para comentar aspectos sociais.

No começo dos anos 1970s nos EUA já estava estabelecida a “forma moderna” de arte pública que por meados da década começa a sofrer críticas, sinalizando novas aspirações. A arte era ineficiente para resolver problemas de urbanismo, as obras eram impositivas e embora provocassem efeitos decorativos, via de regra, elas desagradavam o público, incapaz de entendê-las, tornando o lugar mais hostil. A demanda movia-se na direção de uma ênfase maior nos aspectos públicos da arte e a solução vislumbrada a princípio foi considerar o local real da instalação da obra, seu entorno. Deste modo, algumas estratégias empregadas em trabalhos para local-específico (*site-specific*) foram importadas para o campo da arte pública e assim os trabalhos encomendados deviam ser apropriados ao local. O modelo fenomenológico de local-específico que pressupunha um espectador universal em um espaço inocente, incluindo “o cubo branco”<sup>54</sup> ideal, foi duplamente atacado, primeiro pelo minimalismo que desestabilizava a propagada autonomia do objeto demonstrando a existente relação física de interdependência com seu entorno, do qual, aliás, não há como destacar-se, e depois pela arte conceitual que ampliou a noção de local englobando também sua condição de recorte cultural, no qual as instituições tinham papel proeminente tanto em sua definição quanto possibilidade de existência. A crítica institucional promovida pela arte conceitual, por outro lado, revelava o que estava por trás da aparente, e por sua vez também impossível, imparcialidade da moldura onde o trabalho artístico ou a arte era apresentada: “*o hermeticismo idealista do próprio espaço de apresentação*” (Kwon, 2004:13). Nas entrelinhas do discurso oficial jaz a articulada associação de verdade com imparcialidade, desinteresse, objetividade, racionalidade, neutralidade e de que isso acontece “em outro lugar”, dissociado deste mundo. O começo da crítica institucional no anos 1970s surge

---

<sup>54</sup> referência ao livro clássico adotado pela crítica dos anos 1980s *The White Cube, the ideology of the gallery space*, Brian O’Doherty, San Francisco, The Lapis Press:1976

principalmente em torno de Haacke, Buren, Mel Bochner, Michael Asher e Broodthaers. Da ótica de Buren<sup>55</sup>, a “ ‘arte, qualquer coisa que ela possa ser, é exclusivamente política’, sendo necessário investigar suas determinantes, quais sejam: os limites formais e culturais dentro dos quais arte existe e luta” (Kwon, 2004:14).



Fig. 32. Daniel Buren *Within and Beyond the Frame*, John Weber Gallery, New York, 1973; *Sculpture Projects in Münster*, 1997.

---

<sup>55</sup> Buren discute os problemas em torno da arte pública pegando com estudo de caso a última edição do *Sculpture Projects in Münster*, de 1997, no texto “À força de descer a rua, poderá a arte finalmente nela subir?”, publicado em português em *Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]* organizado por Paulo Sérgio Duarte pelo Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

O pensamento crítico feminista articulado pelas artistas e críticas de arte e cultura que aos poucos começavam a invadir a cena americana, dominada ainda pelo espírito moderno e patriarcalista, teve um papel fundamental na flexibilização, enriquecimento e criação de condições mais arejadas no âmbito cultural. Do ponto de vista feminino a visão estética que buscava o puro transcendente servia de fato à reprodução de normas sociais vigentes e inadequadas, opressivas na realidade, que promoviam desequilíbrio social ao excluir os “ruídos” da cena (doméstica, segura, etc) burguesa. A influência preponderante das mulheres foi nas áreas da performance e no vídeo estendendo-se para o campo amplo da arte e tecnologia, onde podemos notar a grande diferença na quantidade de mulheres em relação às outras áreas. O olhar feminino é um processamento polifônico não limitado ao trajeto olho cérebro, é afeito a heterogêneses e à observação da vida cotidiana. O caso do Brasil é particular pois as mulheres sempre foram muito atuantes nas artes visuais (comparando a outros lugares como USA e Alemanha, por exemplo) e especialmente em arte e tecnologia, desde o começo das pesquisas.





Fig. 33. Joan Jonas *Funnel*, 1972. Fig. 34. Regina Silveira, *Transit*, projeção na cidade de São Paulo, 2001, e *Interferências*, serigrafia sobre cartão postal, 1976. Fig. 35. Anna Bella Geiger, *O pão nosso de cada dia*, série de seis cartões postais e uma sacola de papel, 1978.

Em paralelo a essas tensões parte da produção de arte para local específico foi apropriada pela ordem socioeconômica corrente e associada à arte pública conforme o paradigma do monumental objeto fora do pedestal<sup>56</sup> com o intuito de recuperar cidades decadentes produzindo identidade, entendida como as características particulares de um local, visando torná-lo consumível como atração turística. Esse modo de apropriação e estratégia é um sintoma da mudança cultural que substitui o lugar, a arquitetura e o planejamento urbano como expressão da “*visão da cidade*” por “*mídias mais íntimas como o marketing e a propaganda*” (Kwon, 2004:55-56) reduzindo as particularidades e a identidade de cidades a produtos abstratos a serem diferenciados. “*Sculpture, Projects in Münster* (figs. 32 e 36) é um exemplo concentrado desse tipo de empreendimento, realizado no interior da Alemanha, em Münster, Westfalia, cidade que surgiu na sociedade cortês do absolutismo e foi completamente destruída durante a Guerra. Em 1977 a cidade começa um projeto de longa duração, com uma periodicidade de 10 anos entre suas edições, propondo experimentações na utilização do espaço público por obras de arte. Embora os trabalhos de muitos artistas convidados sejam bem sucedidos, pensar o todo do projeto em termos de atração turística, sim um turismo especializado, de alto luxo, um

<sup>56</sup> que é colocado em um local real porém como uma “*produção (artificial) e consumo (de massa) de diferença (pela diferença em si)*” ( Kwon, 2004:54 ).

museu ao ar livre. De certa forma é o mesmo com a Documenta, mas que funciona mais como uma feira, no modelo das bienais, que multiplicaram-se pelo mundo, especializando-se muitas vezes em determinadas “categorias” de arte, e que são pensadas como pólos aglutinadores do interesse de um possível mercado de arte – que evidentemente é sabido que existe, mas ao mesmo tempo sempre é meio nebuloso<sup>57</sup>.

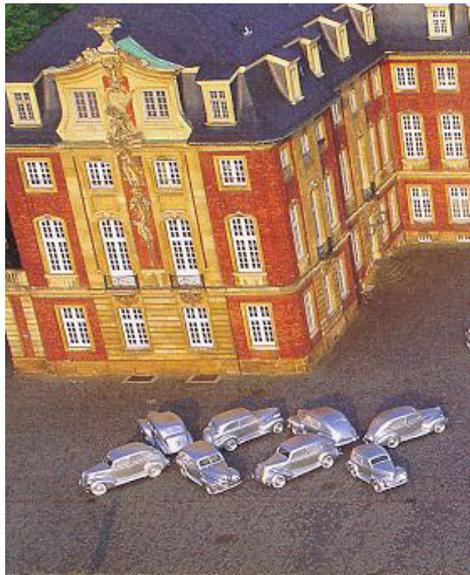


Fig. 36. Nam June Paik, *32 cars for the 20<sup>th</sup> century: play Mozart's requiem quietly*, 1997. Instalação 32 carros, equipamento de música (tocador de CD) na praça em frente ao palácio *Schlob*; carros petrificados como esculturas arranjados em 4 décadas de 1920s aos 1950s, réquiem de Mozart tocando.

Na cidade de New York desde os anos 1970 começaram programas sistemáticos de arte pública com obras tanto permanentes quanto temporárias realizados por fundações ou organizações sem fins lucrativos como o *Creative Time* e o *Public Art Fund*. Esse último promove trabalhos mais ortodoxos como a instalação de Louise Bourgeois *Spiders*, no Rockefeller Center durante o verão de 2001, *Water Tower* de Rachel Whiteread localizado no terraço de um prédio na Grand Street, visível da esquina da West Broadway e Grand Street, uma "jóia na linha do céu de

---

<sup>57</sup> como o caso de um dos presidentes da Fundação Bienal de São Paulo, o banqueiro Edmar Cid Ferreira, dono do Banco Santos, que claramente usava a arte para lavar dinheiro, obviamente ele não inventou esse tipo de estratégia.

*Manhattan*" (fig. 37) segundo a artista<sup>58</sup>; e o primeiro focalizando em trabalhos de caráter mais intervencionista e vinculados a agendas sociais<sup>59</sup> como o projeto *The 59<sup>th</sup> Minute* que veicula filmes de artistas no famoso painel eletrônico da *Times Square* com uma agenda social e política mais pesada, como o filme dos nipo-americanos Bruce and Norman Yonemoto *ahistory* (1992), um poderoso trabalho refletindo sobre a identidade nacional (americana).



Fig. 37. Rachel Whiteread, *Water Tower*, 1998.

Uma importante *nuance* envolvida aqui é o encaminhamento da relação do público (audiência) com a obra, que foi formatada no nível do entretenimento e reduzida a um turismo cultural... a marca Guggenheim de museus é um exemplo desse tipo de política cultural que sobrevive atrelada aos projetos de renovação das cidades e revitalização econômica. As exposições *blockbuster* enquadram-se nessa situação... beirando o serviço público.

---

<sup>58</sup> [http://www.publicartfund.org/pafweb/projects/98/whiteread\\_98.html](http://www.publicartfund.org/pafweb/projects/98/whiteread_98.html)

<sup>59</sup> Creative Time: “presents the most innovative art in the public realm. From our base in New York, we work with artists who ignite the imagination and explore ideas that shape society. We initiate a dynamic conversation among artists, sites, and audiences, in projects that enliven public spaces with free and powerful expression; commissions, produces, and presents adventurous, temporary public artworks of all disciplines throughout New York City” <http://www.creativetime.org/>. Public Art Fund: “is New York's leading presenter of artists' projects, new commissions, and exhibitions in public spaces. For over 25 years the Public Art Fund has been committed to working with emerging and established artists to produce innovative exhibitions of contemporary art for neighborhoods throughout New York City. By bringing artworks outside the traditional context of museums and galleries, the Public Art Fund provides increased access to the art of our time - dismantling any barriers to the accessibility of contemporary art - and provides artists with a unique opportunity to expand their artistic practice.” <http://www.publicartfund.org/index.htm>

A questão do mérito do valor da arte pública é sempre pensada em termos de sua repercussão, influência e significado social. O campo de arte pública do final dos 1970s e dos 1980s era problemático pois aquelas obras de cunho modernista eram consideradas inacessíveis à interpretação do público, portanto haviam dificuldades na recepção da audiência e isso gerava um impasse. O caminho sugerido como solução, que rapidamente foi institucionalizado, propunha valorizar a possibilidade de compartilhar um espaço agradável dentro do tecido urbano, realçando a potência das formas plásticas à serviço de alguma função pública, que no caso poderia ser a função de juntar pessoas para alguns momentos restauradores junto à arte em meio ao fluxo das cidades. “*Na ausência de uma iconografia compartilhada*” a arte pública procura “*a presença compartilhável do espaço*” (Kwon, 2004:67), uma forma de alienação assistida pelo *design*.

Ao mesmo tempo ocorre uma mudança significativa no conceito de espaço público abrangendo cada vez mais o espaço da mídia, e talvez sendo informado fundamentalmente por ela; os relevos e volumes foram substituídos por letras e imagens, a arquitetura tectônica é substituída pela de informação. Há uma revisão crítica do papel da arquitetura assim como da relação arte-arquitetura pressionada pela preponderância dos sistemas midiáticos, e da transformação do significado do espaço construído quer seja como monumento, edifício, pensamento ou processo. Artistas como Les Levine, Wodiczko, Guerrilla Girls, Group Material entre outros, abordavam a relação entre a arte e a questão pública usando a mídia e a publicidade, revista, jornal, outdoors e televisão, além dos espaços urbanos existentes “apropriados” para suas intervenções trabalhando, no entanto, à margem e sem o apoio da “*indústria de arte pública*” (Kwon, 2004:69) que começa a vingar no final dos 1980s.

O “trabalho-para-local-específico” transforma-se em “arte-orientada-pelo-local”, encontrando subsídio numa ampla gama de campos de conhecimento além da arte e das características físicas da locação, ocupam lugares não usuais, assim como todos os espaços tradicionais da mídia (rádio, jornal, tv, internet) integrando os discursos populares da moda, música, publicidade, cinema e televisão que movem o cotidiano capitalista “*como uma expansão da arte dentro da cultura*” (Kwon, 2004: 26).

A operação artística, o espaço vivido, desloca-se do espaço fenomenológico do espaço percebido para o discursivo, para o espaço concebido; da locação física, estado fixo atual, para o espaço conceitual, estado fluido imaterial, virtual. Essa mudança significa uma submissão de ambos os aspectos físico e social do espaço a um “*local determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, intercâmbio intelectual, ou debate cultural*” (Kwon, 2004:26) um lugar que acaba sendo o produto do trabalho. No sistema de tríades de Lefebvre, o espaço percebido deixa de ser o foco do interesse que se desloca para uma articulação entre o espaço concebido e o vivido, mas esse outro local que é o trabalho opera como uma heterotopia em relação a aquele onde existe e atua.

Foucault, aplicando a Fenomenologia de Bachelard ao espaço exterior, observa um tipo de organização especial “*dotada com a curiosa propriedade de estar em relação com todas as outras, mas de tal forma a suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relacionamentos projetado, refletido ou espelhado por elas*”(2002:352). Esses espaços que ao mesmo tempo estão de acordo e contradizem todos os outros são de dois tipos: (1) utopias: espaços irreais, organizações que se referem de modo generalizado ou idealizado à sociedade; (2) heterotopias: outro

lugar<sup>60</sup>. O espelho seria um espaço “entre” utopia e heterotopia “*que compartilha qualidades de ambos os tipos de locação*” (...) “*tipo de experiência mista*” (Foucault, 2002:352) ao mesmo tempo real e irreal.

Trabalhos de arte também são heterotopias, do meu ponto de vista, que podem ser de qualquer escala e em qualquer dimensão. O novo espaço do sistema de arte-orientada-pelo-local tem caráter temporário e de mobilidade definido como “*local funcional*” (...) “*uma operação ocorrendo entre locais, um mapeamento das filiações entre eles (o do artista acima de tudo)*” (Meyer apud Kwon, 2004:29), entre o local do eu do artista, o local do outro da audiência, o próprio lugar da ocorrência e a cadeia de sentido desencadeada com a experiência que o trabalho proporciona. Este tipo de heterotopia é um complexo sinérgico formando um campo entre o espaço abstrato e o concreto, eu a vejo como uma “*cronotopia*”<sup>61</sup> materializada por fragmentos de qualquer tipo que for necessário ao trabalho.

O último dos três paradigmas, arte no interesse público, embora articule as possibilidades, em tese, mais interessantes do ponto-de-vista do público (audiência), na medida em que seria o resultado de uma interação e integração com a comunidade, é cheio de contradições e também acabou gerando uma espécie de indústria do seu gênero cujo espírito assemelha-se a aquela filiada ao movimento integracionista do *mainstream*, embora a aparência seja a de ativismo, o resultado de muitas ações desse gênero serve somente para criar imagens inócuas para alimentar a mídia de massas.

A imobilidade que na primeira fase do local-específico era a estratégia adotada para evitar a commodificação da arte, agora é substituída pelo nomadismo, uma forma

---

<sup>60</sup> “*espaços reais e efetivos que estão delineados na própria instituição da sociedade, mas que constituem uma espécie de contra-organização, de utopia efetivamente realizada, no qual organizações reais que podem ser encontradas dentro da sociedade, estão de uma vez e ao mesmo tempo representadas, desafiadas e derrubadas (anuladas): uma espécie de lugar que situa-se fora de todos os locais e ainda é de fato localizável*” (Foucault, 2002:352).

<sup>61</sup> Segundo minha livre interpretação e adaptação do conceito de cronotopo de Mikail Bakhtine.

de circulação que curiosamente corresponde à estratégia do poder no capitalismo avançado. Ocorre uma mudança gradativa de interesse na investigação que da instituição move-se em direção ao exterior, para o cotidiano, para a rua. Nas estratégias adotadas nos anos 1960s e 1970s para cá houve uma troca de papéis também no sentido da “administração da estética”. As estratégias adotadas pelos artistas – facilitador, educador, coordenador, diretor de programas públicos, burocrata – teriam permitido e provocado uma contaminação também ao contrário, uma vez que o artista assume o papel do agente institucional, esse, por sua vez, se vê “*como uma figura autoral no seu próprio direito*” (Kwon, 2004: 51).

Assim, ao longo desse processo histórico opera-se, a meu ver, uma convergência que permite-me dizer que hoje toda a arte é pública.

**c.** A discussão contemporânea de arte pública acontece no Brasil na década de 1990 aglutinando dois momentos que no modelo americano corresponderam às décadas de 1970s e 1980s, e acaba sem que se tenha percebido muito o que aconteceu a não ser por um tímido programa de arte no metrô nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo limitado a duas edições, a obra isolada de alguns artistas e o Arte/Cidade, a manifestação mais consistente engajada com questões pertinentes à arte pública contemporânea, realizada três vezes entre 1994 e 2002 com periodicidade irregular, também na cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro existiram nos últimos dez anos duas linhas de projetos oficiais: o do Museu do Açude com obras permanentes de artistas brasileiros contemporâneos (Anna Maiolino, Gabriel Fonseca, Hélio Oitica, Iole de Freitas, José Resende, Lygia Pape e Nuno Ramos) instaladas no seu parque (fig. 38); outro promovido pela prefeitura que conseguiu implementar só o começo

tendo instalado os trabalhos de Ivens Machado, José Resende e Waltércio Caldas no centro da cidade, e um painel de Aluísio Carvão na Gávea.



Fig. 38. Anna Maiolino, Hélio Oiticica, Museu do Açude, Rio de Janeiro.

De 1999 a 2002 foi promovido o Prêmio Interferências Urbanas uma parceria público-privada, com edital aberto para inscrição de trabalhos de caráter temporário restrito ao bairro de Santa Tereza, uma espécie de versão carioca e democrática do Arte/Cidade que atraiu principalmente a participação de jovens artistas. Em 1999 foi promovido o projeto Philips Multimedia onde artistas ocuparam painéis eletrônicos que haviam na cidade. A pedido da população carioca os painéis eletrônicos foram retirados sob a alegação de que atrapalhavam o trânsito, causavam acidentes etc, quanto ao projeto não teve maiores repercussões a não ser entre os artistas mesmo.



Fig. 39. Marcos Chaves, *Eu só vendo a vista*, 2003.

Paralelamente a esses programas oficiais e com maior visibilidade ocorrem movimentos efêmeros realizados por artistas atuando em grupos ou individualmente, como táticas de guerrilha urbana<sup>62</sup>, encenando performances, promovendo ações e ocupações em partes da cidade quer seja com o corpo, ou no combate corpo-a-corpo ou por representação através de imagens veiculadas e produzidas de todos os modos possíveis em cartazes lambe-lambe, outdoors, mobiliário e sinalização urbanos (fig. 39), painéis eletrônicos, muros pintados ou grafitados, como acontece ciclicamente desde a década de 1970 e antes (vide Dada, Fluxus). Algumas dessas iniciativas, eventualmente, são absorvidas por patrocinadores interessados em ampliar o público de seus próprios produtos ou serviços. Atualmente as operadoras de telefonia celular e seus fabricantes cooptaram avassaladoramente o movimento popular de música eletrônica, a cena dos DJs e VJs que tantaliza a juventude do planeta.

#### 2.4. Arte para quê?

*“Qual auto-imagem é possível quando entendemos que somos uma imagem que outros fizeram – uma imagem feita em carne?”*  
Oliver Grau

---

<sup>62</sup> Ducha iluminando a estátua do Cristo com uma luz vermelha, ou na “sua esquina” (Av. Rio Branco com Presidente Vargas) jogando laranjas no chão; o grupo Atrocidades Maravilhosas e o RRadial; a última edição da Orlandia em São Cristóvão embaixo da linha vermelha, podem ser citados.

Quando Bachelard, Lefebvre, Guattari e Deleuze, Maturana e Varela, voltam-se para fenômenos como os movimentos cíclicos, os ritmos, os padrões que imprimindo-se em um amálgama de energia, tempo e espaço constituem nossa realidade desde o nível biológico até o astrofísico, eles buscam compreender qual é a lógica que anima a vida, para perceberem conexões e terem parâmetros e ferramentas adequadas de observação. Suas referências provêm da física, matemática, linguística, semiologia, psicanálise, ciências cognitivas e biologia, mas, principalmente, é na arte onde todos parecem encontrar o melhor “modelo” para explicarem suas teorias. Por quê? O físico brasileiro Sérgio Costa Ribeiro, que trocou a física pela pedagogia, costumava dizer que os artistas mergulhavam de cabeça no caos e “conseguiam” sair de lá trazendo uma pérola, imagem de uma estrutura perfeita, concreta e bela. Sennett escreveu: “*o que Einstein calculou Picasso pintou*” (1990:103). Em termos da produção de subjetividade Guattari propõe diretamente um “*paradigma estético processual*” (Guattari, 1992:28) como agente metamodelizador, o qual encontrar-se-ia presente em outros campos de experiência também. “*A potência estética de sentir (...) talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época*” (Guattari, 1992:130). Qual é o paradigma estético? A possibilidade de misturar heterogêneos sem juízos de valor de ordem moral, além de liberdade, desinteresse, capacidade de re-singularização, de autonomização e de transversalidade – propriedade de atravessar todas as camadas que opera como um espaço-entre. Essa questão só poderia evoluir para a instância ética em termos de responsabilidade, um projeto pragmático ético-estético, como quer Guattari (1992:28). A obra de arte, objeto ou processo, continua sendo tomada como modelo de o melhor modo de conhecimento, se considerarmos que “*todo o fazer é um conhecer*” (Maturana e Varela, 2004:31). Por quê? Talvez pelo poder de rapidez e

exatidão na visualização e apresentação do percebido que o artista tem, devido quem sabe a liberdade da arte na utilização de qualquer meio, composição, metodologia, ou o que fôr necessário aos seus propósitos? Devido a estrutura de certa forma autopoietica da obra de arte? A sua capacidade de refletir o padrão?

A organização é a base da vida. É possível definir uma organização através de sua rede de relacionamentos. O ritmo encontra-se na base de toda a organização, em absolutamente todas as escalas, dimensões e grandezas, é um princípio organizador utilizado desde as sociedades arcaicas, talvez até fundamentalmente ou com maior maestria por elas, constituindo a base do xamanismo sob a perspectiva do viés encantatório da linguagem. É sabido também que organiza a matéria no nível quântico, das partículas subatômicas, a dimensão do “pré-dividual”, antes do indivíduo, do sujeito que sofre os processos de subjetivação e ao mesmo tempo observa-se viver em interações de toda ordem sem nunca, porém, conseguir desvendar toda a cena. O sujeito observa o mundo e a si próprio inventando linguagem para isso, tudo ao seu redor segue um padrão determinado por ciclos, ou energias cíclicas, uma vibração eletromagnética que atravessa todas as coisas uma vez que encontramos metal em tudo o que existe no universo. Todo o estado pré-lógico, pré-discursivo, pré-representativo acontece como um ritmo, que é determinante de qualquer processo de individuação. Na dimensão pré-dividual, do meu ponto de vista, seria possível um “reconhecimento”, um tipo de comunicação, uma “conversação”, a inter-subjetivação a que tenho me referido, na medida em que a única diferença entre as coisas do universo seria apresentada como modulações de intensidades dos parâmetros de energia, informação e matéria.

Ritornelos são módulos de intensidade que veiculam um *leitmotif* que opera como “*um ‘atrator’ no seio do caos sensível e significacional*” (Guattari, 1992:29) a

inspiração vem de Bakhtine. O obra de arte opera de forma semelhante e poderia ser comparada a um ritornelo, cujo tema é variável e o que retorna é o modo de abordagem – um sistema aberto capaz de re-singularizar e de ser livre em relação à qualquer formação anterior, esse é seu modelo estrutural. Neste contexto, o artista seria um observador com capacidade de viver – mover-se, agir, etc – em um estado de atenção que é extremamente particular, porque é muito abrangente. Acredito que este seria um ponto distintivo, função de uma determinada *práxis*, que é, enfim, a característica do ser ou de ser artista. Como um “observador ativo”, o artista seria um “catalizador” de situações diversas.

Parece evidente que, para os humanos, é necessário alternar “sempre” as experiências, a sensação do tempo: seu ritmo. A modulação é fundamental, a alternância é um fenômeno que constitui o ser, de algum modo. Mudar a sensação de tempo e espaço de modo a poder sair dos padrões habituais, revertê-los, colapsá-los; de alguma forma forte o suficiente, modificá-los, para poder viver uma experiência singular, frequentemente de co-existência com tudo ao mesmo tempo agora (que seria algo próximo à iluminação profana de Benjamin).

Ainda conseguimos um pouco disto nas festividades mais ou menos diluídas no cotidiano das cidades, como nas feéricas noites de sexta-feira na Lapa, nos bailes funk das favelas, nos ensaios das quadras de samba, nos blocos de carnaval de rua do Rio de Janeiro, nos clubes de eletro-tecno da noite paulistana ou nos bailes tecno-brega paraenses; nas romarias aos santos padroeiros; nos rituais coletivos catárticos das religiões afro-brasileiras; nas torcidas nos campos de futebol; nos *shows* de música qualquer; no teatro e no cinema hoje menos que outrora.

Também podem acontecer diferentes gradações desta suspensão temporal na experiência da arte, seja como propositor ou fruidor. Dentro disto, a imagem que

projeto como explicação para o processo artístico que envolve novas mídias e a cultura digital, seria a de um “agenciamento de possibilidades articulando interfaces fluidas”.

### **3. Tudo o que reluz é ouro**

*“Ver é um processo social – nós banalizamos as coisas através da alegoria visual que tira delas sua multiplicidade de significados... nossa percepção parece ser cega ao fundo, ao espaço entre as coisas – e é precisamente isso que o fotomontador nos deixa perceber e reconhecer. Ele cria sua fotomontagem a partir das insignificantes partes-entre e usa a ótica não percebida.”*



Fig.40. Simone Michelin, *Vivi viu a uva*, livro de artista, serigrafia, edição única, 1979.

Do meu ponto de vista, o trabalho de arte atua em relação ao meio onde existe como um *kernel*<sup>63</sup> em uma parafernália de máquinas, agenciamentos, objetos, fragmentos, matérias, ritmos, energias, informação e linguagem.

As características em evidência nesse momento dentro do domínio público e que fazem parte de meu repertório de trabalho abrangem a problemática em torno da transformação dos conceitos de público e privado, interior e exterior, o movimento do eu em direção ao nós, a circulação como condição, a oscilação e o fluxo como estado-de-ser. As relações entre objetividade e incerteza, complexidade, totalidade e multiplicidade, móvel e imóvel, sinestesia e sinergia, simultaneidade e repetição, heterogeneidade, velocidade e intensidade modulam os espaços que produz e são

<sup>63</sup> Centro onde diversos aparelhos são conectados.

simultaneamente material de trabalho. Esse último parâmetro (intensidade) parece ser o que determina o valor do tempo presente, a qualidade da impressão.

De certa maneira, poderia dizer que desenvolvo variações sobre os mesmos temas desde o começo, ritornelos onde o interessante em se ter um tema é poder sair dele, transformá-lo, torná-lo mais complexo, mais rico. Tenho escrito sobre meu trabalho há algum tempo, assim, preferi utilizar aqui textos de época, com a referência de sua publicação quando for o caso. De forma sintética o que proponho é a produção de “situações” que criam um “campo” específico “entre” os diversos níveis de acontecimentos que estão em jogo em um contexto dado, que atuam, entretanto, como “quase-tautologias invertidas” em relação a tal contexto. São

*‘campos de treinamento sensível’ nos domínios da simultaneidade, do movimento, da velocidade, da interconexão, da multiplicidade, da transformação, da relatividade e da intensidade em novos espaços híbridos. Neste âmbito as proposições são sistemas para sistemas – metalinguagem. Metáforas, modelos topológicos, cronotopos – realidade aumentada. Aparelhos sensórios, concretos e conceituais que são processos, eventos que provocam experiências que demandam ações específicas de estruturas como os mecanismos de percepção, de comportamento, de comunicação, de aquisição e transmissão de conhecimento, de criação de vínculos com o meio (Michelin, 2005a:207).*

Esta descrição encontra correspondências no espaço-diferencial de Lefebvre, na heterotopia de Foucault, nas situações de Debord e em todos os espetáculos agenciados pelo poder através da mídia. Dois fatores são muito importantes para mim: manter a presença física do espaço e a consciência do corpo nele e estabelecer uma situação ambígua que impede seu fechamento, uma moral ou resolução. Houve uma mudança que vai da produção de “situações híbridas”, meu objetivo nos anos 1980s, para a de “espaços sinérgicos como situações”, ações orientadas pelo local. Existem dois temas recorrentes, a História Social e a História da Arte, que são abordados de

diversos modos, ora juntos ora separados e variando em intensidade dependendo da época.

A mistura do espaço físico atual, os ambientes arquitetônicos e os mobiliários domésticos com as imagens criam realidades mistas, parte real/atual parte virtual, onde o espaço atual é usado para ativar o virtual, estabelecendo “*conexões dialéticas de espaços de imagem comunicados pelas mídias e fisicamente*” (Grau, 2003:245). Essa situação não alienaria os observadores da percepção de seu próprio corpo físico e, por outro lado, não os limitaria somente à ela. A imagem fundamentalmente é tratada como um espaço constituído por conjuntos de elementos, de acontecimentos mínimos agrupados que evoluem em um campo determinado. Imagem-espaço-tempo para entrar mentalmente, através dos olhos, ou com todo o corpo movendo-se fisicamente no espaço de imagem da realidade virtual, polisensorial, da mesma forma que Robert Morris produzia espaço enquanto o descobria, explorando-o, multiplicando-se com ele e demonstrando seu tempo presente, a presentidade física do momento do acontecimento, o corpo do tempo. As imagens da realidade virtual<sup>64</sup> podem permitir um nível de imersão bastante intenso, dependendo da sofisticação do aparato tecnológico que a produz, um equipamento até o momento exorbitantemente caro para o “artista comum”.

Meus últimos projetos, *Lilliput*, 2005 (figs. 650a076), *ADA*, 2004 (figs. 61 a 76) e *DesConcerto*, 2003 (figs. 59 e 60), tratam de questões como circulação, informação, desejo, conhecimento, produção do simbólico, criação de novas geometrias incluindo o tempo, aumento de percepção, produção de identidade e criação da esfera social. Eles produzem espaço material ao mesmo tempo em que

---

<sup>64</sup> No Brasil as artistas Daniela Kutschat e Rejane Cantoni, de São Paulo, Diana Domingues, RS, Tania Fraga, Brasília e André Parente, RJ, desenvolvem pesquisas em realidade virtual e estereoscopia. A primeira instalação em realidade virtual totalmente imersiva foi *Osmose*, realizada por Char Davies em 1995.

revelam como esse espaço criado é o resultado de estruturas imateriais, de camadas de projetos, códigos, normatizações, que modelam nossos desejos e necessidades. As situações que agencio trazem à tona uma fricção entre os âmbitos público e privado manifesta no questionamento de suas tradicionais fronteiras, tanto no nível sensório quanto no conceitual e, sobretudo, iluminam uma série de estruturas em relação ao controle e manutenção de instâncias econômicas e sociais. Os trabalhos dependem, a cada instante, da decisão das pessoas, que são elementos imprescindíveis dos sistemas projetados, cujas ações são sempre, de algum modo, mediadas pela máquina. Dessa forma, as proposições apontam para o sujeito e seu comportamento em relação ao cotidiano da vida urbana, na sociedade nômade-tática do pós-espetáculo, uma era regida pela mídia que ainda modula afetos. O sujeito vê a si próprio de longe, de fora, de outro ponto-de-vista mas, ao mesmo tempo, participando da cena, dentro e fora: entre. Esta situação, estrutura ou organismo com capacidade de promover “reversão” é a base do que proponho como “treinamento sensível”, uma experiência de deslocamento, movimento, intensidade, alteridade e existências simultâneas.

### **3.1. *Digitally born***<sup>65</sup>

Ao rever minha produção percebi que tenho desde o começo buscado e configurado esse “espaço-entre ou entre-espaço” que somente agora está sendo sistematizado como um pensamento discursivo mais ou menos linear. Comecei no Instituto de Artes, em Porto Alegre, combinando as diferentes técnicas de gravura entre si e utilizando procedimentos com base fotográfica (fig.41), o que ia contra a

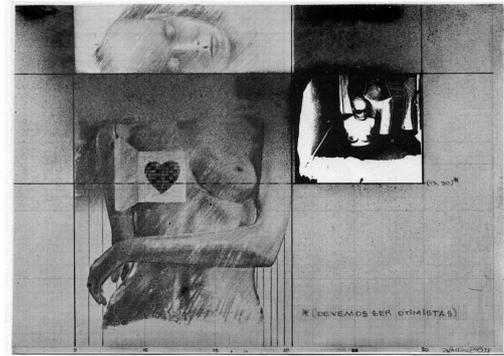
---

<sup>65</sup> *You were digitally born!* Foi a expressão usada pela então diretora da New School for Visual Arts, em New York, ao ver meus trabalhos em 1998.

tradição do gravador e sua necessária maestria no manuseio dos buris, pontas secas etc. Minha fotografia, por sua vez, era misturada com o desenho, colagem e processos gráficos mais industriais (fotolitagem com retícula, pré-computador) sendo via de regra reprocessada várias vezes até voltar ao papel fotográfico, seu suporte final; como uma espécie de método inconsciente, o gesto da mão e as marcas características da máquina, da técnica e da tecnologia deviam coexistir. Isso aparece nas séries *O Pão Nosso de Cada Dia*, de 1980 e 1984 (fig.42), *Emotional Centers*, tríptico fotográfico “revelado à mão” premiado no Salão Carioca de 1986, também no procedimento usado na produção em *off-set* de cartões (fig.41) para o circuito de Arte Postal, em 1978. A própria condição do postal em si atrelada à sua circulação forma um híbrido de processo e objeto. Os livros de artista realizados entre 1978 e 1982 (fig. 40) tinham o mesmo princípio operando, porém, especialmente e temporalmente de forma mais complexa, eles articulavam uma leitura dupla, ora como objetos estéticos ora como ações, propondo um sistema aberto a diferentes reflexões sobre percepção, imagens técnicas, modos de produção, o universo doméstico e o cotidiano.



Fig. 41. Simone Michelin, acima, dir. *Passeio de Domingo*, gravura em metal e serigrafia, 1978; esq. cartão postal da série *Registros da Memória*, colagem e fotografia 1979; página 114, direita: cartão postal, *Devemos ser otimistas*, off-set, 1978; página 114 esq.: cartão postal, *Pequenas considerações sociais*, off-set, 1978



*Registros da Memória*, minha primeira exposição individual (no Espaço NO em 1979) era uma retrospectiva que mostrava postais feitos com fotografias de meus desenhos, livros de artistas e colagens utilizando material impresso e fotográfico do começo do século XX mostrando meios de transporte, da carroça ao avião. A segunda foi em 1980, na 542 Sala de Arte, um espaço de arquitetos e artistas, quando apresentei *O Pão Nosso de Cada Dia & outras estórias*, livros de artista com tiragem, reproduzidos em xerox, novas séries de cartões postais e de “fotogravuras”, que era como defini o que fazia então

*Produto híbrido de fotografia e gravura (...) As imagens criadas são apropriações de cenas do cotidiano da cidade e do campo, recortes da Realidade. São imagens construídas com fotos dos cardápios de restaurantes populares do mercado público do centro histórico da cidade de Porto Alegre e de interiores de casas e restaurantes do interior/campo do RS. Misturadas criam um novo aspecto /situação – projeção, realidade.*

*Reflexões sobre o funcionamento de sistemas dinâmicos.*

*Uma apresentação simultânea de semelhança e diferença, reflexões sobre estruturas e métodos, sistemas de funcionamento, continuidade e transformação, valores absolutos e valores relativos. Reflexões sobre possibilidades de interferência no status quo do sistema estabelecido. A REALIDADE DE ACORDO COM... SM, 1980*

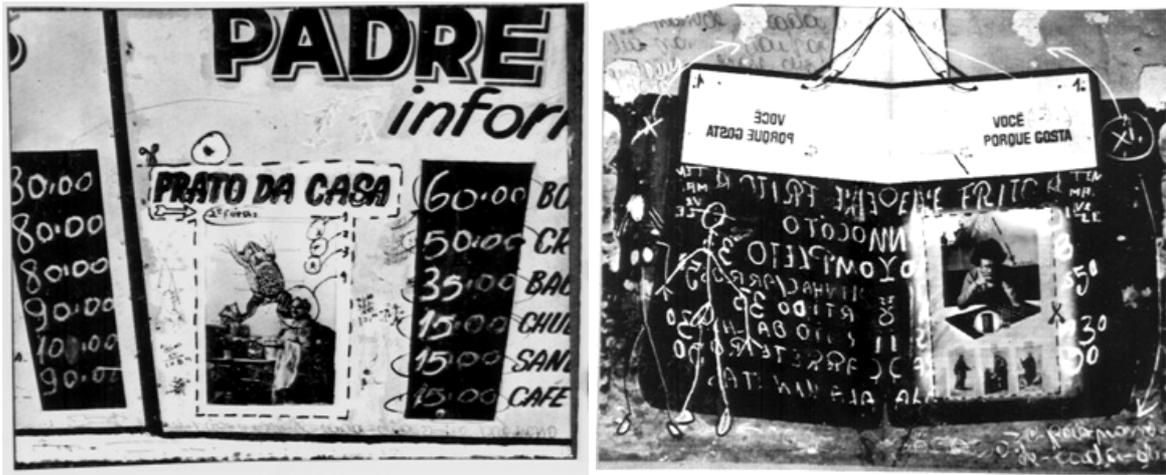


Fig. 42. Simone Michelin, *O Pão Nosso de Cada Dia*, 2<sup>a</sup>-feira (esq.) e *Sábado*, fotogravuras, 1980; abaixo, 5<sup>a</sup>-feira. edição de 1984.



*O Pão Nosso de Cada Dia* (fig. 42) tem uma imagem para cada dia da semana, algumas das quais foram transferidas para serigrafia e foi a partir das trasposições das fotomontagens para o processo serigráfico feito de n-camadas de cor transparentes que o vídeo surgiu como uma decorrência natural. Por outro lado, as imagens não eram simplesmente cores e planos, mas fundamentalmente pontos mais ou menos agrupados dentro de um perímetro dado, uma vez que eram feitas com retículas como

as usadas na impressão dos jornais. As diferenças entre as coisas eram dadas pela proximidade ou afastamento dos pontos assim como a sua cor e intensidade luminosa. A serigrafia para mim tinha uma materialidade híbrida entre a pintura, a gravura e a fotografia e eu a usava como um “proto-sintetizador” produzindo imagens paradas cujo deslocamento dava-se como um efeito retiniano criando a ilusão de um campo oscilatório. Dessa forma, a passagem da serigrafia para o vídeo correspondeu a de imagem imóvel para imagem em movimento.



Fig. 43. Simone Michelin, *Muro 3D*, serigrafia, 1982

A pesquisa em vídeo também desdobrou-se em duas linhas, uma ligada à performance e outra à imagem eletrônica, de certa forma a primeira vertente, que começou em 1982 (*Porque Sim*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul), está relacionada à história social, à observação da relação da arte com as instituições e ao papel da mídia nessas construções. Enquanto a segunda investiga as possibilidades formais de uma imagem “desmaterializada em fluxos de corrente elétrica” (Machado, 1993:48), constituída por pontos de luz varrendo uma tela, puro deslocamento, hibridismo e variabilidade, onde não cabe mais pensarmos em sua

inscrição no espaço em termos de uma topografia, mas sim em sua existência como “*síntese temporal de um conjunto de formas em mutação*” (idem:52). Minha produção entre 1994 e 1997 associava essa tendência com uma postura de *rapper* e *zapper*, isto é, compondo a narrativa como uma música feita por um irriquieta espectador de televisão. A idéia era semelhante à mensagem do *rap* segundo Accconci “*se alguma coisa foi feita melhor por alguém mais que tem os meios para fazê-lo, então roube-a e remixe-a; fita é barato e o espaço aéreo é livre*” (1992:176), guardadas as devidas proporções... Assim, no vídeo *Acquatinta* (fig. 44) feito para *Vórtice* (figs. 44 e 45), nos do espetáculo *Duplos* de 1997, e os da série 1994 (fig.46)

*(...) A imagem é resultante da manipulação mais direta deste meio. O material usado é basicamente "scaneado" da televisão - tudo o que passa e possa ser visto nela. São imagens pré-gravadas produzidas por mim; apropriações de fragmentos de planos e sequências de filmes classe A a Z, de cinema e televisão (seriados); de noticiários, e também a desorganização da transmissão da imagem, seus ruídos, como o chuvisco, por exemplo.*

*Trabalho a imagem sob a ótica do pintor, do gravador, do desenhista.*

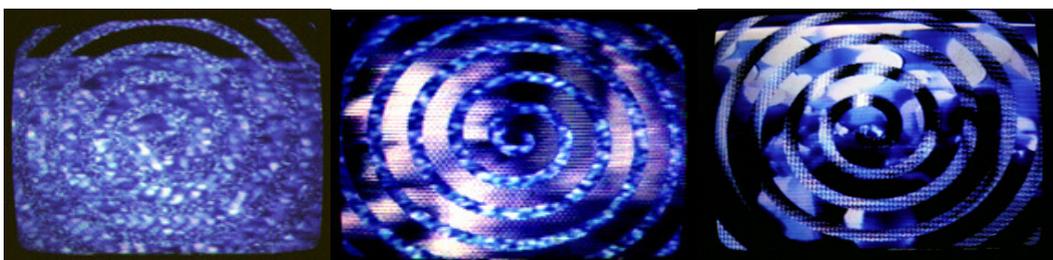
*(...)*

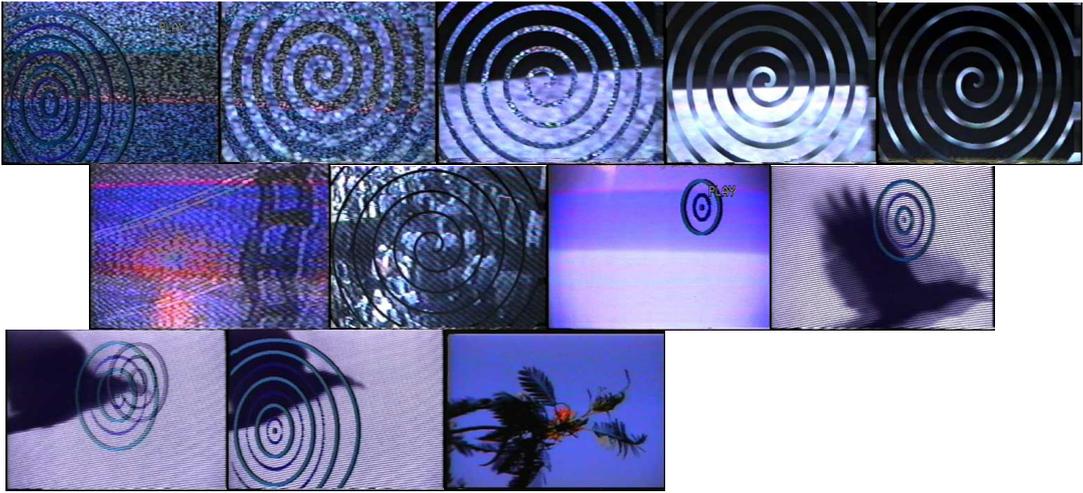
*O som, a música, palavras escritas e silêncios compõem a fala dos personagens-situações.*

*(...)*

*Nos meus trabalhos em vídeoarte coloco as seguintes questões:*

- a estruturação do espaço através da luz;*
- o aparecimento da imagem como realidade composta de associação e dissociação de pontos de luz;*
- a criação de imagens-movimento permeáveis à contemplação;*
- a colocação de um "objeto artístico híbrido" que transita entre categorias artísticas estabelecidas. SM, 1995*





ERROR: stackunderflow  
OFFENDING COMMAND: ~

STACK:

# 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](#)