

[sugestão de uso]

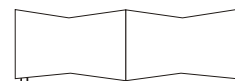
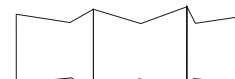
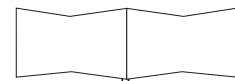
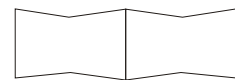
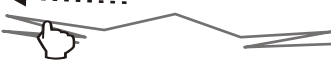
o livro é sanfonado.



pode ser aberto tradicionalmente;



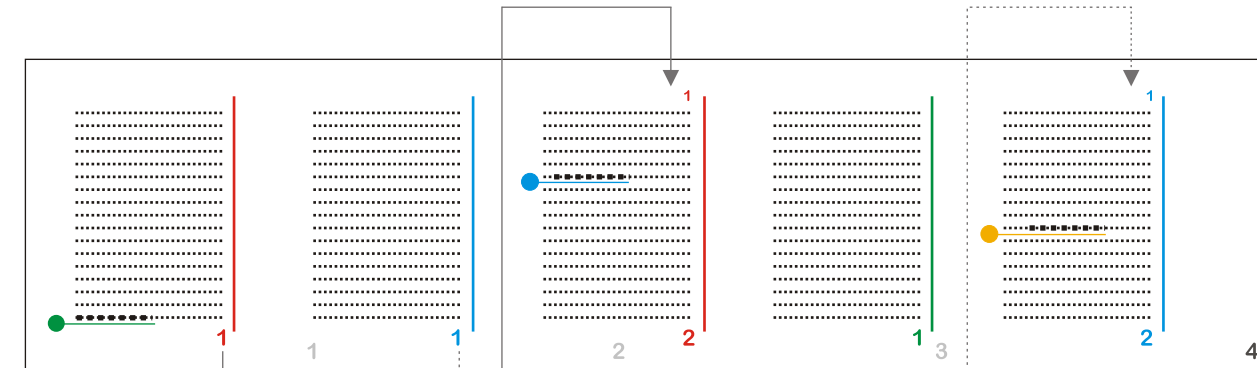
mas algumas vezes é necessário abrir quatro páginas ao mesmo tempo;



para virar as páginas quando estiver aberto em quatro, insira o dedo indicador na dobra do meio,

e leve a dobra para a esquerda, depositando sobre o bloco dobrado;

não existe uma hierarquia entre os textos, ou uma ordem sugerida para leitura dos capitulos, que vão se apresentando lado a lado e correndo paralelamente;



há conceitos-chave destacados em negrito, e podem vir acompanhados de um link à esquerda, que indica a região de outro texto que trata ou aprofunda o conceito;

os capitulos estão identificados por uma linha colorida lateral e têm numeração própria destacada na cor da linha;

para seguir a sequência de cada capítulo basta guiar-se pelas linhas;

a numeração cinza auxilia na navegação e na localização dos fragmentos;

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

[universidade do estado de santa catarina UDESC]
[centro de artes CEART]
[programa de pós-graduação em artes visuais]

• LUANA MARCHIORI VEIGA •

POÉTICA DA ESQUIVA

[modos como a arte colabora para a produção de subjetividades
que escapam às sociedades de controle]

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

[orientadora: Profa. Dra. Yara Guasque]

florianópolis, SC
2008

• LUANA MARCHIORI VEIGA •

POÉTICA DA ESQUIVA

[modos como a arte colabora para a produção de subjetividades
que escapam às sociedades de controle]

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

[banca examinadora]

Orientadora: _____
Profa. Dra. Yara Rondon Guasque Araújo (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof. Dr. José Luiz Kinceler (CEART/UDESC)

Membro: _____
Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros (UNB)

florianópolis, 07/08/2008

[dedicatória]

aos Marchiori
aos Veiga
à Veiga Monteiro

[agradecimentos]

agradeço o apoio de minha mãe e meu pai, meus exemplos e guias na vida e na academia;
a Ticiano Monteiro; na bagunça das nossas idéias os pensamentos às vezes erram de cabeça;
a interlocução sempre disposta dos amigos Audrey Hojda, Vanessa Schultz, Patricia Lazzarin e Manoel Moacir;
a equipe do programa de mestrado, professores e funcionários, em especial a Sandra Lima,
pelo apoio institucional e também emocional, e a Profa. Dra. Yara Guasque, pela atenciosa orientação.

[resumo]

O presente trabalho investiga meios como a arte pode colaborar para criar maneiras de existir singulares, no contexto das transformações sócio-culturais e tecnológicas, que promovem a indiferenciação e a anestesia, eliminando as singularidades. É esboçado um diagnóstico do contexto em que a produção artística se realiza nos dias de hoje, destacando-se o problema da implementação desenfreada de aparelhos eletrônicos de vigilância, justificado pelo aumento da violência urbana. Através desse diagnóstico é possível verificar que as tecnologias de informação e comunicação, associadas aos sistemas de vigilância, permitem produzir perfis de comportamento de cada indivíduo, a partir dos dados fornecidos aos sistemas em sua movimentação cotidiana. Esses perfis são usados para o controle em prol do consumo, como estratégias de marketing cada dia mais personalizadas, e também para o controle do Estado que detecta desvios no padrão dos dados. Esse é o contexto das sociedades de controle descritas por Gilles Deleuze, que sucedem as sociedades disciplinares definidas por Michel Foucault. Também são apontadas mudanças na figura da subjetividade na modernidade e na pós-modernidade: de uma identidade fixa, interpretadora do mundo e produtora de novidades, para identidades múltiplas, escolhidas dentre modelos prontos para usar (prêt-à-porter) que se apropria e rearticula produções anteriores. É apresentada a hipótese de que as subjetividades são produzidas a partir da relação de um indivíduo com os objetos que o cercam, que funcionam como dispositivos para os processos de subjetivação. A arte é considerada um dispositivo, já que, como todos os outros objetos, participa de processos de subjetivação quando um indivíduo se relaciona com ela. A arte como dispositivo contém a potência de produzir subjetividades que escapam às modulações das sociedades de controle. A rede é apresentada como metáfora para a compreensão de diversas estruturas atuais, desde as relações interpessoais, os processos criativos, até mesmo a formação das consciências, e é exemplificada nos processos criativos contemporâneos. Os artistas e produtores culturais são apresentados como orquestradores de sentidos que se apropriam de tudo o que já foi produzido, recombinao e propondo novos sentidos. A apropriação e o desvio como estratégia de criação são apontados em exemplos de artistas profissionais, iniciantes, coletivos e não-artistas. São descritos ambientes nos quais existiria uma certa liberdade criativa e a suspensão da ordem hierárquica, por algum tempo. Sítios que permitiriam a coexistência de situações, objetos ou pessoas que não costumam se encontrar em outros lugares, e que permitem a liberdade criativa enquanto passam despercebidos pelo controle. Conclui-se que é necessário permanecer invisível aos sistemas de informação e vigilância, para manter a liberdade criativa e a possibilidade de produzir subjetividades éticas e estéticas que escapam às modulações da sociedade de controle. Para isso é necessário controlar os dados que são fornecidos a esses sistemas de forma a não se destacar do fluxo de dados cotidiano.

palavras-chave: arte contemporânea; produção de subjetividade; dispositivo; vigilância; sociedade de controle.

[abstract]

This study investigates ways in which Art can collaborate to create singular modes of existence, in the context of technological social-cultural transformations that eliminates singularities and promotes indifference and anesthesia. A diagnosis of the context in which artistic production takes place nowadays is outlined, highlighting the wild implementation of electronic surveillance equipment problem, justified by the increase of urban violence. This diagnosis shows that information and communication technologies, together with surveillance systems allows to retrieve the individuals behavior profiles, from the data provided to the systems in their daily movement. Those profiles are used to control the consumption, through each day more individualized marketing strategies, and also for the State control, detecting deviations in data pattern. This is the context of the society of control, as described by philosopher Gilles Deleuze, which succeeds the disciplinary society, defined by philosopher Michel Foucault. Changes in subjectivity's figure in modern and post-modern period are outlined: from a fixed identity, able to interpret the world and to produce new features; to multiple identities, chosen among 'pret' a'porter models, who appropriates and produces *detournment* in previous productions. The hypothesis presented is that subjectivities are produced in a relationship between the individual and the objects that surround him. These objects function as devices to processes of subjectivation. Art is considered a device, since, as all other objects, participates in processes of subjectivation when someone relates to it. Art as a device has the potential to produce subjectivities that escape from society of control's modulations. The net is presented as a metaphor to understand several contemporary processes, from interpersonal relations, creative processes, and even the formation of consciousness. Some contemporary creative processes exemplify the metaphor of the net. Artists and cultural producers are shown as orchestrators of meanings made by recombining everything that was once produced, proposing with their appropriations new directions. Appropriation and *detournment* as a creative strategy is highlighted in professional artists', beginners', collectives' and non-artists' works. Environments in which creative freedom still exists are described. Those are sites where situations, objects or people who do not usually coexist can be found side by side, in which there is creative freedom, as long as they keep unnoticed in control systems. Invisibility is concluded to be the strategy to escape from information and surveillance systems, preserving creative freedom and the possibility to produce ethical and aesthetic subjectivities. In order to do so, one should control the data retrieved by those systems, so that this data are unremarkable from the ordinary information flow.

key words: contemporary art; production of subjectivities; device; surveillance, society of control.

[sumário]

[sobre as formas de produção contemporâneas]	●	1/27
[pensamento em rede]	a	2/30
[apropriação como estratégia]	b	6/39
[crise das instituições]	c	8/49
[apropriação: citação / plágio / mentira / roubo]	d	13/75
[apropriação como plágio]	e	15/85
[mentira ou ficção]	f	18/99
[apropriação como roubo]	g	20/108

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]	●	1/29
[processo de subjetivação]	a	1/29
[dispositivos]	b	2/31
[subjetivação que escapa: ética e estética]	c	6/43
[arte como dispositivo]	d	10/64

44	▲	[nota lateral: apropriação e a estratégia do desvio]
61	▲	[culture jamming]
71	▲	[marketing de guerrilha]
45	▲	[nota lateral: a atividade do DJ e a filosofia francesa]

28	▲	[nota lateral: subjetividade moderna]
35	▲	[nota paralela: subjetividades múltiplas]
38	▲	[subjetividade pret'a'porter]
42	▲	[eliminação das singularidades]

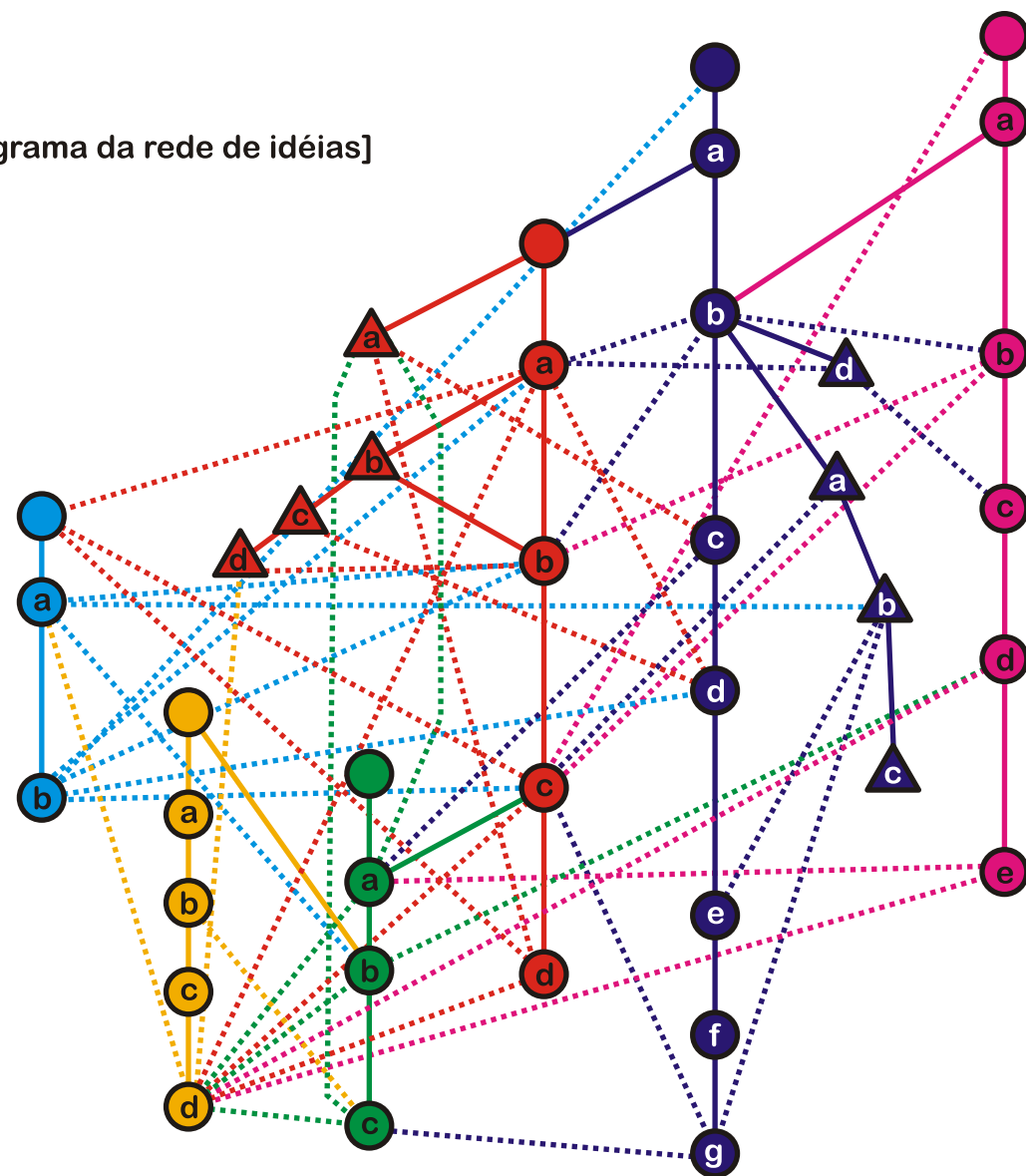
[sobre a sociedade disciplinar, o panóptico e as sociedades de controle]	●	1/41
[sociedade disciplinar: aquela que estamos deixando]	a	1/41
[o Panóptico dispositivo de visão total]	b	6/39
[sociedades de controle aquelas nas quais estamos nos tornando]	c	10/88

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]	●	1/40
[utopia, eutopia, distopia]	a	1/40
[heterotopias]	b	4/57
[zonas autônomas temporárias - TAZ]	c	7/72
[utopias possíveis]	d	11/92
[ambientes de imprevisibilidade]	e	12/96

[violência x vigilância: a instalação do panóptico]	●	1/79
[violência urbana]	a	2/84
[a estética da violência]	b	4/94
[o mercado da segurança]	c	7/107
[implicações éticas: disciplina e controle]	d	9/114

[dobras na vigilância]	●	1/122
[contra-vigilância poética]	a	2/125
[nó nas linhas de força]	b	6/132

[diagrama da rede de idéias]



[introdução]

[sobre a metodologia]

Esta investigação, ainda que focada nas artes, habita a academia. Sua forma são as letras e seu habitat é uma biblioteca, porém parte de outro universo: o da criação artística. Esse campo até pouco tempo era considerado restrito à "criação de afectos e perceptos", conforme as palavras dos filósofos contemporâneos Gilles Deleuze e Felix Guattari. As artes "plásticas", ou "visuais", eram um campo específico de conhecimento: uma disciplina, assim como a filosofia e a ciência. Na obra "O que é a filosofia" os autores afirmam que os filósofos criam conceitos, os cientistas criam funções, e os artistas criam blocos de afectos e perceptos, mas todos têm idéias. Atualmente, as três áreas do conhecimento convivem na academia.

O conhecimento científico tem como premissa a possibilidade de ser verificado por meio de procedimentos objetivos. O filósofo Karl Popper, em "A lógica da pesquisa científica", ressalta que "o conhecimento científico deve ser justificável, [...] uma justificação será objetiva se puder, a princípio, ser submetida à prova e compreendida por todos" (POPPER, 1993, p. 51). Para isso a pesquisa científica

utiliza métodos com regras que assegurem “a possibilidade de submeter à prova os enunciados científicos, o que equivale dizer, a possibilidade de aferir sua falseabilidade” (POPPER, 1993, p. 46).

Nesse sentido, esta pesquisa não é científica. Não procura testar suas hipóteses por meio de métodos objetivos, mas se aproxima muito mais do conhecimento filosófico.

Segundo Marconi e Lakatos (2007), o conhecimento filosófico parte de hipóteses que não podem ser verificadas, de enunciados que não têm como ser refutados ou confirmados por meio de observações. Porém, o conhecimento filosófico não deixa de ser racional, pois apresenta um conjunto de enunciados correlacionados de forma lógica, e é também sistemático já que as hipóteses e enunciados pretendem produzir uma representação coerente da realidade. Segundo as autoras,

“o procedimento científico leva a circunscrever, delimitar, fragmentar e analisar o que se constitui o objeto da pesquisa, atingindo segmentos da realidade, ao passo que a filosofia encontra-se sempre à procura do que é mais geral, interessando-

se pela formulação de uma concepção unificada e unificante do universo. Para tanto, procura responder às grandes indagações do espírito humano [...]” (LAKATTOS; MARCONI, 2007, p. 19).

Deleuze e Guattari, ao definirem a filosofia, admitem as possíveis intersecções entre o conhecimento filosófico e artístico:

“A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem freqüentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina” (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 88).

Admitindo as possíveis interlocuções entre a arte e a filosofia, é preciso colocar uma ressalva: desde o advento da arte conceitual as artes deixaram de ser exclusivamente “visuais” ou “plásticas”. A parte menos importante talvez seja mesmo

esse bloco de “afectos e perceptos”. A atitude de Duchamp de não produzir objetos ou imagens, por exemplo, já era carregada de poética, provocadora de tensões.

Todavia, o objetivo desta investigação tampouco é definir o que é ou o que não é arte, até porque não é importante, aqui, esse tipo de divisão disciplinar - muito pelo contrário. Esta investigação, feita por alguém acostumada a pensar e criar dentro do campo poético, pretende criar em si alguma tensão. É compreendida como arte infiltrada no sistema acadêmico que se apropria dessas formas para provocar um desvio. Em vários pontos flerta com a filosofia, procurando conceitos úteis para pensar a prática artística. Articula as letras de forma a criar enunciados logicamente correlacionados, ao mesmo tempo em que apresenta blocos de textos aparentemente sem relação entre si, ligados por indicadores que provocam desvios no caminho do leitor.

A dissertação apresenta-se, então, como uma prática poética, numa escritura em hipertexto que assemelha-se à lógica da rede da internet. Nessa forma híbrida entre arte e filosofia, procura criar uma teia de relações possíveis entre vários pontos, sem se deter em esmiuçar um único tópico em profundidade. Os blocos de textos vão aparecendo conforme

uma idéia contida é apresentada em um outro texto paralelo anterior. Os textos vão se acumulando lado a lado, dissolvendo uma possível hierarquia entre os capítulos, como um dispositivo que provoca desvios na leitura, afetando o leitor. Assuntos que, à primeira vista, não são relacionados vão estabelecendo afinidades e desdobramentos pela proximidade na ocupação do espaço da folha. Os temas alinhavam idéias entre alguns conceitos-chave, que aparecem em negrito, indicando as diversas regiões do texto da dissertação nas quais estes mesmos conceitos ressurgem. Cada capítulo pode ser lido individualmente, em qualquer ordem. Não é necessário que o leitor se desvie de um texto a outro a cada anotação da existência de um *link*. Assim como na navegação pela *web*, pode-se escolher o caminho que se quer percorrer para compor o hipertexto.

[sobre as questões da investigação]

É preciso que haja uma necessidade, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade (DELEUZE, 1999).

O interesse pelo tema aqui desenvolvido vem da inquietação de alguém que vê seu campo de atividade se alterar, que

percebe que todas as áreas estão se modificando e que a própria maneira de se viver está em transformação. Alguém que nasceu e cresceu em uma sociedade em plena revolução tecnológica e cultural, e que procura os modos de se viver no meio desse contexto.

É necessário encontrar maneiras de habitar esse mundo em transformação. Esse é o mistério. Como habitar um mundo tecnologicado, violento, vigiado, indiferenciado? Como criar arte, quando não basta mais criar imagens, objetos, ou blocos de afectos e perceptos, se provocar sensações por meio de imagens, objetos e sons é o que a indústria faz a todo momento para produzir o “diferencial” em seus produtos e induzir o consumo? Encontrar modos de habitar esse mundo seria um ato de resistência, não para resistir às transformações, mas para escapar a ser “assimilado” pela civilização *borg*.

Como seria possível a arte, nesse contexto, colaborar para criar maneiras de existir singulares, em um inevitável contexto de indiferenciação, de sincretismo total, de eliminação da diferença através da simulação, da previsão, da construção de perfis de comportamento?

[nota lateral]

Os borgs são personagens da ficção científica televisiva Jornada nas Estrelas Nova Geração. São seres sem subjetividade, sua civilização é composta por milhares de indivíduos interconectados em rede. Provenientes de diferentes origens e culturas que não são eliminadas, mas “assimiladas pela coletividade”, num estranho sincretismo informacional que absorve todo o conhecimento e tecnologia de todas as culturas tornando tudo parte da mesma cultura borg, que reduz os indivíduos a peças de uma verdadeira “máquina social”.

A investigação parte procura suscitar reflexões que se produz arte atuando que foram exploradas artísticas, realizadas por mais ampla, é uma investigação procura compreender o que pode ser encontrada.

A partir da aplicação de que propunha a criação de aparelhos eletrônicos que se necessárias modificações de arte especificamente original, a pesquisa poderia participar de que, apesar da vigilância poder de decisão sobre escolha ética, transformando

[sobre os capítulos]

A filosofia fundamentada especialmente os es

A investigação parte do campo da produção artística, procura suscitar reflexões sobre o contexto sociotécnico em que se produz arte atualmente. Propõe algumas hipóteses que foram exploradas como balizas para experiências artísticas, realizadas paralelamente à pesquisa. De maneira mais ampla, é uma investigação realizada por uma artista que procura compreender o que é arte nos dias de hoje, e onde ela pode ser encontrada.

A partir da aplicação de uma versão piloto do projeto original, que propunha a criação de um sistema de mapeamento dos aparelhos eletrônicos de vigilância (apêndice 1), mostraram-se necessárias modificações. Sem partir de uma experiência de arte especificamente, mas seguindo a mesma inquietação original, a pesquisa procura investigar modos como a arte poderia participar de momentos de imprevisibilidade, em que, apesar da vigilância constante, alguém tome de volta o poder de decisão sobre suas ações e possa exercer uma escolha ética, transformar sua vida em existência estética.

[sobre os capítulos]

A filosofia fundamenta a reflexão da pesquisa, especialmente os escritos de Michel Foucault, mais

especificamente sua descrição da sociedade disciplinar e o modelo de vigilância panóptica. Outros autores são explorados, principalmente os que apresentam leituras sobre a obra de Foucault ou que continuam seu pensamento. São utilizados, principalmente, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Antonio Negri, nos textos em que descrevem o conceito de dispositivo e os processos de produção de subjetividades. Ainda são apresentados fundamentos de teóricos da arte e da cultura contemporânea, os quais também se baseiam no pensamento foucautiano para tecer suas teorias, tais como Nicolas Bourriaud, Douglas Crimp e Reinaldo Laddaga. Para auxiliar na compreensão da filosofia, e para refletir sobre as subjetividades contemporâneas, são utilizados autores de viés mais psicanalítico, ainda que bastante filosóficos, como Suely Rolnik e Bernard Stiegler - este também colaborou muito para o diagnóstico do tempo contemporâneo, a partir de suas análises sobre o mundo globalizado.

O trabalho parte do pressuposto de que vivemos em um período de transição, das sociedades disciplinares para as sociedades de controle. As tecnologias que permeiam nosso cotidiano têm provocado profundas mudanças em nosso modo de vida, nas relações humanas, nas relações com as

máquinas e até mesmo em nossa estrutura de pensamento e no modo de conceber a nós mesmos. Vivemos hoje numa sociedade descrita como capitalismo hiperindustrial. Nela, a produção supera a capacidade de consumo, o capital circula globalmente e as empresas se instalam em qualquer país que lhes ofereça mão-de-obra e impostos mais baratos. As fronteiras praticamente não mais existem para a circulação do dinheiro, mas vem se enrijecendo cada vez mais para a circulação de pessoas - melhor dizendo, da mão-de-obra barata, que deve permanecer em seus países de origem, não atrapalhando a economia dos países ditos de primeiro mundo.

As tecnologias de informação e comunicação permitem a "livre" circulação do dinheiro e das pessoas, ambos rastreados todo o tempo pelas tecnologias de vigilância. O capítulo **[sobre a sociedade disciplinar, o panóptico e as sociedades de controle]** descreve esses conceitos. Nas sociedades disciplinares - que podem ser consideradas como equivalente à chamada modernidade - estávamos todo o tempo presos à instituições que definiam os modelos de vida possíveis. Esses moldes fixos serviam para classificar, definir e separar os produtivos dos improdutivos. Nas sociedades de controle - que podem ser equiparadas à idéia, ainda que

imprecisa, de pós-modernidade - ainda existem instituições reguladoras, porém os moldes que serviam para classificar e definir são agora substituídos por estratégias de modulação. Não mais se separam os produtivos dos improdutivos, mas tenta-se transformar a todos em consumidores, mesmo que de perfis diferentes. Nas sociedades disciplinares era possível ser um transgressor, um rebelde, um anormal. No entanto, nas sociedades de controle nem mesmo essas identidades são consideradas marginais, apenas possibilidades de padrões de identidade de um determinado segmento de mercado. A arte moderna, de certa maneira, buscava a transgressão com o paradigma da novidade, um movimento sempre superando o anterior, uma obra como a negação da outra. Contudo, essa idéia não nos serve mais atualmente.

A investigação parte da hipótese de que a arte está relacionada com a potência de se produzir uma subjetividade imprevista, que instaura a possibilidade de uma ética e uma estética da própria existência. Ou seja, que a poética está relacionada com a capacidade de, por um fragmento de tempo, alguém participar de um processo de subjetivação que escape às formas previstas pelas incessantes investidas do mercado de modelar e prever os comportamentos em prol do consumo. No capítulo **[sobre a produção de**

subjetividade e a arte como dispositivo] são descritos os processos de subjetivação. Através dos processos de subjetivação um indivíduo se converte em sujeito de uma ação, ao se relacionar com algum objeto. Tal objeto, nesse processo, funciona como um dispositivo para a ação. É possível considerar que a arte, assim como os outros objetos, é um dispositivo que participa de processos de subjetivação, e que algumas vezes produz uma subjetividade ética e estética - porém nem sempre isso ocorre. A pesquisa analisa alguns exemplos de trabalhos de arte - e de situações que consideramos de igual potência - que promovem subjetivações que escapam às modulações da sociedade de controle, instaurando momentos de imprevisibilidade. Outros exemplos servem como contraponto - em que a subjetividade produzida não escapa às modulações previstas.

Sem se deter em uma obra de arte específica, a investigação observa outros acontecimentos, muitos inseridos no sistema das artes, alguns habitando outros espaços, procurando estratégias usadas por artistas e outros produtores no contexto contemporâneo. O capítulo intitulado **[sobre as formas de produção contemporâneas]** sugere relações entre as idéias de apropriação, citação, plágio, mentira, e

roubo, em obras de artistas consagrados, artistas iniciantes, coletivos e até mesmo de não-artistas, como Cindy Sherman, Helga Stein, Sherrie Levine, Michael Mandiberg, Yuri Firmeza, Darko Maver, Yo Mango, Soluções Versáteis para um Mundo Moderno, Minerva Cuevas, entre outros. O capítulo apresenta a rede como metáfora, utilizada tanto para analisar a produção atual quanto para compreender a estrutura de pensamento dominante nos dias de hoje. É feito um recorte de uma produção baseada em apropriações e rearticulações de elementos da cultura erudita e popular, que deixam claro o percurso do indivíduo no universo da cultura e também as matrizes e alinhamentos de cada idéia.

O capítulo intitulado **[violência x vigilância: a instauração do panóptico]** esboça um pequeno diagnóstico do contexto social e político em que a produção artística de hoje emerge. Aponta especialmente para o problema da implementação desenfreada de sistemas eletrônicos de vigilância, que acabam por realizar a efetivação do dispositivo panóptico, na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, implemento justificado pelo aumento da violência urbana. No mesmo sentido, no capítulo **[dobras na vigilância]** são apresentados projetos que tratam do tema da vigilância mais especificamente. São descritas as

performances de contra-vigilância de Steve Mann, de Michelle Teran, e projetos realizados no Brasil. Alguns funcionam como dispositivos para produzir subjetividades que escapam às modulações da sociedade de controle, mas também podem correr o risco de simplesmente ampliar a introjeção do panóptico.

O capítulo [**heterotopias e TAZ: ambientes para a produção de subjetividade**] analisa os ambientes propícios à produção de subjetividades imprevistas. Isso é feito a partir dos conceitos de heterotopia, de Michel Foucault, e de zona autônoma temporária, de Hakim Bey. Os ambientes de diferença que Foucault chama de heterotopias, são descritos como lugares que, apesar de existirem em todas as sociedades, funcionam como um contra-campo dos outros locais, que ao mesmo tempo contêm e se contrapõem aos outros ambientes institucionalizados. Bey propõe que as zonas autônomas temporárias (TAZ) são locais em que, por fragmentos de tempo, se instaura uma outra ordem, um espaço de exercício da liberdade. Essas zonas, apesar de existirem no espaço concreto, se instauram de maneira discreta, invisível aos olhos dos controles estatais, cartográficos. Os dois conceitos mantêm relação com a idéia de utopia, mas tratam de lugares que podem existir na

realidade concreta e que apresentam estruturas abertas à imprevisibilidade e à produção de subjetividades que não seguem as modulações da sociedade do hiperconsumo.

Esses conceitos foram aplicados em práticas desenvolvidas paralelamente à investigação teórica, na produção do evento Blocos de Ensaio (apêndice 2), que se realizou no Centro Cultural Banco do Nordeste, em janeiro e fevereiro deste ano, e num mapeamento (apêndice 3) de lugares que apresentavam a potência de abrigar produções de subjetividade que escapam, fora do sistema das artes. O resultado dessas práticas paralelas é apresentado em forma de dois encartes em apêndice. Os trabalhos práticos não são discutidos no decorrer da dissertação, no entanto a pesquisa teórica foi fundamental para o desenvolvimento deles. Uma vez que o primeiro projeto foi deixado de lado, também o foco da pesquisa se alterou. Antes partiria da prática para encontrar a teoria, porém a teoria foi o ponto de partida e influenciou as experiências paralelas, mas sem estar diretamente relacionada a elas. Isso acabou provocando uma sensação de indefinição do espaço para a integração da prática com a teoria no trabalho acadêmico, o que resultou na opção de apresentar as duas separadamente.

"As crianças sentem um prazer especial em se esconder. E não para serem descobertas no final. Há, no próprio ato de ficarem escondidas, no ato de se refugiarem na cesta de roupa ou no fundo de um armário, no de se encolherem num canto do sótão até quase desaparecer, uma alegria incomparável, uma palpitação especial, a que não estão dispostas a renunciar por nenhum motivo. É dessa palpitação infantil que provêm tanto a volúpia com que Walsen garante as condições de sua ilegibilidade (os microgramas) como o desejo obstinado de Benjamin de não ser reconhecido. Eles são os guardas da glória solitária, que sua toca um dia revelou à criança. De fato, o poeta celebra seu triunfo no não-reconhecimento, exatamente como a criança que se descobre trepidando como o genius loci de seu esconderijo."

(AGAMBEN, 2007)

[sobre estratégias da produção contemporânea]

Esta investigação se ocupa de uma produção que habita uma linha tênue, no limite entre a arte e outras produções cotidianas. Observa trabalhos realizados fora das instituições de arte que fazem uso estratégico do sistema das artes para criar tensões; ou ainda trabalhos que, mesmo que realizados dentro da instituição, remetem-nos menos ao universo específico da história da arte que ao contexto social e político em que são criados. Outros ainda que não são encontrados em nenhum museu, mas que mesmo assim nos deixam enxergar sua filiação com as práticas artísticas.

Estudos realizados sobre essa produção emergente apontam para uma dissolução de fronteiras entre os campos específicos. Os artistas de hoje são habitantes de um mundo em profunda transformação, e sua produção revela esse contexto. "A arte não é simplesmente um sistema independente de significação. Ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição à qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico" (WOOD, 2002, p. 15).

[nota lateral: subjetividade moderna]



A subjetividade moderna pode ser entendida como o modo pelo qual os homens do ocidente compreendiam e pensavam a si mesmos, durante o período que começou mais ou menos no final do renascimento, com a invenção da imprensa e a descoberta do continente americano, e durou até o começo do século XX. Repousa no papel do indivíduo como observador de si mesmo e como produtor de conhecimento (GUMBRECHT, 1998), diferentemente da subjetividade medieval, na qual os homens se pensavam

[subjetividade moderna]

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

A presente pesquisa parte da premissa de que a arte é produto de um contexto sociotécnico. A cultura emerge de uma sociedade e é determinada por suas condições sociais, políticas e tecnológicas. De forma semelhante, a maneira com que os homens compreendem a si mesmos faz parte da cultura de uma época, e depende de um conjunto de crenças que formam o paradigma de pensamento dominante.

Podemos afirmar que hoje em dia a ideia de **rede** constitui o paradigma dominante para descrever as formas de interação social, de criação e produção, o que implica em novas formas do sujeito contemporâneo compreender a si mesmo e produzir sua subjetividade.

[processo de subjetivação]

Trata-se aqui de uma noção política de subjetividade como produto de um conjunto de relações, derivada de uma concepção de sujeito desligada da metafísica, ou seja, que não considera mais o sujeito como autoconsciente,

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

[pensamento em rede]

As tecnologias de comunicação e informação têm se desenvolvido de maneira a afetar profundamente nossa relação com o mundo, modificando as relações interpessoais, sociais e com os objetos. Podemos afirmar que até mesmo nossa forma de pensar e estruturar o conhecimento foi transformado. O conceito de rede pode ser considerado como o paradigma que representa o atual modo de raciocínio dominante (MUSSO, 2004). A metáfora da rede pode ser usada para a compreensão de diversas estruturas atuais, desde as relações interpessoais, de criação e até a formação das consciências. Segundo o pesquisador brasileiro André Parente, a hierarquização social que predominava durante o período moderno nos impedia de pensar de forma rizomática, mas atualmente “as máquinas infocomunicacionais estariam engendrando profundas transformações nos dispositivos de produção das subjetividades” (PARENTE, A., 2004).

A tecnologia contemporânea, composta pela informática, pelas telecomunicações e pelas biotecnologias, contribui para a produção dos corpos e das subjetividades desse início de século, “apresentando um conjunto de promessas, temores, sonhos e realizações inteiramente novos” (SIBILIA, P., 2002, p. 11). Isso não acontece simplesmente pela influência dos aparatos tecnológicos, mas sim da “matriz sociotécnica” da qual fazem parte, que ajudam a criar e que também os produz continuamente. “Existem

ção têm se desenvolvido de maneira
n o mundo, modificando as relações
demos afirmar que até mesmo nossa
nto foi transformado. O conceito de
ma que representa o atual modo de
etáfora da rede pode ser usada para
ais, desde as relações interpessoais,
ciências. Segundo o pesquisador
o social que predominava durante o
e forma rizomática, mas atualmente
stariam engendrando profundas
ção das subjetividades” (PARENTE,

[sobre estratégias da produção contemporânea]

posta pela informática, pelas
s, contribui para a produção dos
século, “apresentando um conjunto
ões inteiramente novos” (SIBILIA, P.,
nente pela influência dos aparatos
técnica” da qual fazem parte, que
produz continuamente. “Existem

*como parte da Criação Divina, que possuía uma verdade que estava além da compreensão humana, que eventualmente era dada a conhecer por meio da revelação de Deus. Os homens medievais não consideravam ser produtores de conhecimento, mas que o saber divino lhes era revelado, cabendo a eles serem os protetores dessa verdade. A capacidade artística era considerada um **dom divino**. Na modernidade, o sujeito não se considera mais como parte do mundo, pretende ser um observador neutro dos fenômenos, capaz de concluir os saberes, desvendar o funcionamento do mundo. Esse mundo dos objetos, para os homens modernos, é como uma superfície penetrável que permite decifrar ou interpretar a verdade, “atingir uma profundidade espiritual do significado, isto é, a verdade última do mundo” (GUMBRECHT, 1998, p. 12). Na modernidade o homem se pensa como **sujeito criador**, capaz de interpretar uma verdade profunda do mundo.*

*Gilles Deleuze parte da idéia de que a subjetividade é produzida a partir da relação entre os indivíduos e os **dispositivos**, que ele chama de relação de forças. Em seu comentário sobre a obra de Foucault, afirma que o autor mostrou em sua obra “As palavras e as coisas”,*

[subjetividade moderna]

“dotado de uma liberdade absoluta, que funda sua própria autonomia em uma metafísica do espírito” (NEGRI, 2003, p. 180). A partir da filosofia pós-estruturalista francesa, o sujeito passou a ser considerado como “produto de uma série de elementos heterogêneos, de determinações estranhas ao sujeito (enquanto auto-identificação ou identidade pressuposta)”, e passa a ser concebido a partir das modalidades de conhecimento específicas de cada época. “O sujeito é produto diferente das diversas tecnologias em jogo em cada época: elas são, ao mesmo tempo, as do conhecimento e as do poder. Cada sujeito é, pois, o resultado de um processo de subjetivação” (NEGRI, 2003, p. 180).

O sujeito pós-moderno é compreendido como resultado de um **processo de subjetivação**, ou seja, da relação do indivíduo com um conjunto heterogêneo de elementos compostos do contexto cultural, social, tecnológico e político no qual ele está inserido.

[dispositivos]

O filósofo italiano Giorgio Agamben define a produção de subjetividade, a partir de Michel Foucault, como a relação travada pelos indivíduos com os **dispositivos**. Os dispositivos, no contexto da filosofia foucaultiana, são uma série de práticas e mecanismos que têm como objetivo responder à uma urgência e conseguir um efeito. Os conjuntos heterogêneos são isso: redes que

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

agenciamentos coletivos, usos e apropriações
sujeitos, que, por sua vez, também vivenciam
corpos e subjetividades” (SIBILIA, P., 2002, p. 180).
assim como a arte, são produto das formas so-
dão sentido, “formando redes, teias de
econômicas, políticas, que permeiam o
inextricavelmente ligadas às novas tecnologias

As redes são uma espécie de paradigma con-
as mudanças em curso (PARENTE, A., 2007).
criativos contemporâneos não são mais exp-
criador singular, como era considerada a obr-
resultado de processos de apropriação e re-
falamos e pensamos, nossas falas e pensam-
essência que nele se exterioriza: eles são
indicam os padrões das redes que nossas ar-
2004). A idéia moderna de “autonomia de u-
discurso próprio e de suas instâncias de en-
heterocronia reivindicada de uma prática
enunciados caóticos de sua época da qual
legítimo que lhe atribui seu valor” (CUSSET, 2004)

O teórico italiano Mário Costa, em seu ar-
defende a idéia do surgimento de uma “este-

amentos coletivos, usos e apropriações das tecnologias por meio dos
s, que, por sua vez, também vivenciam seus efeitos em seus próprios
e subjetividades” (SIBILIA, P., 2002, p. 11). As ferramentas e aparelhos,
como a arte, são produto das formas sociais em que são criados, que lhes
ntido, “formando redes, teias de pensamento, matrizes sociais,
nicas, políticas, que permeiam o corpo social inteiro e estão
avelmente ligadas às novas tecnologias” (SIBILIA, P., 2002, p. 11).

s são uma espécie de paradigma contemporâneo, uma metáfora para
anças em curso (PARENTE, A., 2007). Nesse contexto, os processos
s contemporâneos não são mais expressões de uma essência de um
singular, como era considerada a obra de arte na modernidade, mas o
do de processos de apropriação e recombinação de idéias. “Quando
s e pensamos, nossas falas e pensamentos já não exprimem mais uma
a que nele se exterioriza: eles são como que colagens que apenas
n os padrões das redes que nossas articulações tecem” (PARENTE, A.,
A idéia moderna de “autonomia de uma criação que dispunha de seu
o próprio e de suas instâncias de enunciação [...] é substituída pela
ronia reivindicada de uma prática artística secular, perpasada por
ados caóticos de sua época da qual não separa mais um discurso
o que lhe atribui seu valor” (CUSSET, 2008, p. 213).

ico italiano Mário Costa, em seu artigo *Por uma estética das redes*
e a idéia do surgimento de uma “estética das redes”. Ele afirma que o

*que o homem na época clássica se pensava como
imagem e semelhança de Deus “precisamente porque
suas forças se compõem com as forças do infinito”; já
no século XIX as forças do homem entraram em
confronto com as forças da finitude da vida, da
produção, com a linguagem, de maneira a compor a
forma do Homem (moderno). Deleuze propõe que essa
forma de homem nem sempre existiu, e que portanto
não continuará existindo a partir do momento em que
as forças do homem entrem em relação com novas
forças:*

*“Por exemplo, o homem do século XIX
enfrenta a vida, e se compõe com ela como
força do carbono. Mas quando as forças do
homem se compõem com as do silício, o que
acontece, e quais novas formas estão em
vias de nascer?” (DELEUZE, 1992, p. 125).*

se estabelecem entre elementos como a linguagem, os discursos, as
instituições, as leis, as proposições filosóficas, os enunciados científicos; que
têm uma função estratégica concreta e se inscrevem numa relação de poder.
Os dispositivos são qualquer tipo de coisa que tenha “a capacidade de capturar,
orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as
condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2005).

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, as
confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão
com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a
literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os
telefones celulares, e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais
antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata -
provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a
inconsciência de se deixar capturar” (AGAMBEN, 2005, p. 13).

Agamben afirma que podemos generalizar duas grandes classes: a dos seres
vivos - ou das substâncias - e a dos dispositivos. Entre as duas, como
derivante, há os sujeitos. O sujeito é o resultado da relação entre os seres
vivos e os aparatos, ou seja, o processo de subjetivação, de constituição de
um sujeito, se dá a partir da relação dos seres com os dispositivos. O autor
comenta que as substâncias e os sujeitos podem parecer se sobrepor, como no
paradigma metafísico, mas isso não acontece completamente já que um

imaginário e o fazer artístico não são autônomos, mas estão necessariamente ligados à lógica das técnicas e dos materiais disponíveis em cada época. Dessa forma, todo o desenvolvimento da história da arte é relacionado às mudanças nas técnicas e tecnologias empregadas pelos artistas, que as exploram até sua exaustão. Assim, a qualidade e o significado da obra de um artista seriam pré-condicionados pelo contexto tecnológico em que ele está inserido. Costa considera que nossa relação com o “modo de ser do instrumento” passou por três fases: da técnica, das tecnologias, e das novas tecnologias. As novas tecnologias podem ser consideradas como “verdadeiras entidades objetivadas das funções pertencentes ao corpo, mas que agora existem por si mesmas e complexificadas” (COSTA, M, 2004, p. 249). As redes comunicacionais seriam capazes de “induzir as mais profundas e significativas mudanças: com elas mudam, de fato, o regime e modalidade de funcionamento da consciência” (COSTA, M, 2004, p. 250). As redes aparecem como metáfora de uma gigantesca consciência coletiva, que vai lentamente dissolvendo o funcionamento das consciências individuais. Nesse contexto, não faz mais sentido o uso dos termos “obra”, “expressividade”, “estilo”, “criatividade”, e a prática artística se sobrepõe um novo campo estético.

A idéia da arte como resultado de um processo de colaboração em rede já aparece no conceito do filósofo Arthur Danto, de “mundos da arte” (*artworlds*). Esse conceito pode ser definido como uma “rede estabelecida de laços cooperativos entre participantes, do criador ao galerista e ao crítico -, em que

[nota paralela: subjetividades múltiplas]



Suely Rolnik, psicanalista brasileira, descreve o processo de produção de subjetividade pelo ponto de vista da psicanálise. A subjetividade seria uma figura de si criada como resposta a uma pressão do ambiente sobre um indivíduo. O ambiente é o conjunto dinâmico de universos sociais e culturais, que afetam os indivíduos, promovendo relações entre as sensações provocadas e os desejos mobilizados por tais sensações. Uma subjetividade seria delineada a partir de uma composição específica dessas relações, seria criada por um indivíduo a partir das relações que ele estabelece com o meio sócio-cultural em que está inserido. Esse indivíduo manteria uma certa estabilidade em sua subjetividade para conseguir lidar com as mudanças que acontecem no meio. A cada mudança no contexto novas sensações seriam provocadas e, portanto, novas relações entre desejo e sensações seriam estabelecidas, porém sem uma alteração na figura na qual a subjetividade se reconhece (ROLNIK, 1999). No entanto, quando os universos alteram-se continuamente, sucessivamente, excessivamente, a subjetividade não consegue manter essa figura constante. Para

[subjetividades múltiplas]

mesmo indivíduo - uma mesma substância - pode processos de subjetivação:

“À ilimitada proliferação dos dispositivos, que o capitalismo, faz confronto uma igualmente processos de subjetivação. Isto pode produzir a categoria da subjetividade no nosso tempo v mas trata-se, para sermos precisos, não de um superação, mas de uma disseminação que mascara mascaramento que sempre acompanhou t (AGAMBEN, 2005, p. 13).

O filósofo francês Gilles Deleuze define o dispositivo conjunto multilinear, composto por linhas de natureza bastante metafórica, ele identifica as diferentes “linhas” princípio ele aponta as curvas de visibilidade e as esclarecendo que não são sujeitos nem objetos, mas as linhas de força, que são produzidas em cada relação passa por todos os lugares de um dispositivo; posteriormente descoberto as linhas de subjetivação. Segundo Deleuze

“Foucault presente que os dispositivos que a circunscritos por uma linha que os envolve sem q

o - uma mesma substância - pode ser o lugar de múltiplas subjetivação:

limitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma erradicação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de deslocamento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal" (AMBEN, 2005, p. 13).

Como Gilles Deleuze define o dispositivo como "uma meada, um tecido, composto por linhas de natureza diferente". De maneira histórica, ele identifica as diferentes "linhas" na obra de Foucault: a linha aponta as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação, que não são sujeitos nem objetos, mas regimes. Em seguida cita as linhas, que são produzidas em cada relação de um ponto a outro e os lugares de um dispositivo; posteriormente Foucault teria as linhas de subjetivação. Segundo Deleuze,

presente que os dispositivos que analisa não podem ser reduzidos por uma linha que os envolve sem que outros vectores não

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

as obras tornam-se 'os produtos conjuntos de todos aqueles que cooperam nessa rede'" (CUSSET, 2008, p. 211). Ao analisar a influência da filosofia francesa, em especial os pensadores pós-estruturalistas (Derrida, Foucault, Deleuze, etc) no pensamento e produção cultural estadunidense, François Cusset identifica na produção artística pós-moderna uma convergência com as teorias francesas que propunham "de formas diversas, uma articulação inédita entre prática e discurso da arte, de assumir sua convergência histórica contra sua velha hierarquia dialética" (CUSSET, 2008, p. 212). Uma vez que a arte passou a ser considerada o produto de uma rede de articulações dentro do sistema da qual faz parte, os papéis do artista, crítico e curador confundiram-se, todos participando da rede de sentidos provocada pela obra: a articulação da obra no espaço de exposição e entre outros trabalhos na mesma sala, o texto de crítica e ao mesmo tempo de legitimação. Para Cusset, a filosofia francesa forneceu aos artistas um referencial teórico adequado para responder à esse contexto de redefinição de papéis, pois

[...]restituí[u] aos artistas, que dessa vez ler[am] diretamente os textos, a iniciativa do discurso - ou da crítica -, revelando a íntima semelhança, ou mesmo o caráter intercambiável, dos pólos discursivo e criativo: o artista maneja um discurso performativo sobre o mundo, lá onde o crítico ou o teórico lembrava muito mais um artista conceitual, autor de eventos de linguagem e de happenings textuais (CUSSET, 2008, p. 214).

[sobre estratégias da produção contemporânea]

adaptar-se aos novos estímulos sociais e culturais, torna-se necessário uma nova subjetividade, que é obrigada a se reconfigurar. Na lógica hiperindustrial o meio muda muito e rapidamente, de forma que uma subjetividade estável não consegue mais se articular e é requisitada a se reinventar a todo instante. Rolnik discute, ainda, o limiar de sanidade mental que foi modificado que sofre com a desestabilização constante. Ela apela a novas formas de subjetivação que possam se adaptar à esta desestabilização constante sem um rompimento entre as subjetividades sensível e formal.

[subjetividade prêt-à-porter] 

A autora afirma que na modernidade essa desestabilização da subjetividade era considerada uma doença mental, associada aos anormais, aos loucos, aos fracassados, que não conseguiam manter uma unidade de identidade. No tempo atual, no entanto, como efeito da mudança constante dos universos, da globalização e das frequentes inovações tecnológicas, a desestabilização é constante de tal forma que não pode mais ser considerada como anormal. As identidades locais relativamente estáveis estariam "pulverizadas", e teriam que se configurar como "identidades globalizadas flexíveis", que seriam como "identidades prêt-à-porter" (prontas para usar), que o indivíduo poderia escolher e usar por um período, e descartar e substituir quando convier (ROLNIK, 1999).

UNIR AS PÁGINAS NAS LINHAS PONTILHADAS

sociais e culturais, torna-se necessário é obrigada a se reconfigurar. Na lógica muito e rapidamente, de forma que uma vez mais se articular e é requisitada a se discutir, ainda, o limiar de sanidade sofre com a desestabilização constante. A subjetivação que possam se adaptar à esta ruptura entre as subjetividades sensível e formal.

[subjetividade prêt-à-porter]

Na modernidade essa desestabilização da identidade, associada aos tempos modernos, que não conseguiam manter uma identidade no tempo atual, no entanto, como efeito da globalização e das frequentes mudanças, a globalização é constante de tal forma que a identidade se torna como anormal. As identidades locais seriam "pulverizadas", e teriam que se tornar "globalizadas flexíveis", que seriam como peças para usar, que o indivíduo poderia descartar e substituir quando convier (ROLNIK, 1999).

[subjetividades múltiplas]

deixem de passar por baixo e por cima: "transpor a linha", como ele diz; será isso "passar para outro lado"? Este superar da linha de força, em vez de entrar em relação linear com uma outra força, se volta para a mesma, actua sobre si mesma e afecta-se a si mesma. Esta dimensão do "Si Próprio" (Soi) não é de maneira nenhuma uma determinação preexistente que se possa encontrar já acabada. Pois também uma linha de subjectivação é um processo, uma produção de subjectividade num dispositivo: ela está para se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, escapa-se-lhes. O "Si Próprio" (Soi) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos" (DELEUZE, 1996).

Deleuze explica o processo de subjetivação na filosofia de Foucault como uma relação da força consigo própria, uma ação de um indivíduo que tenha como efeito constituir-se sujeito da própria ação. O autor afirma que Foucault não utiliza o termo *sujeito* como pessoa ou forma de identidade, mas emprega *subjetivação*, no sentido de processo, e *si* (Soi) no sentido de relação consigo. A subjetivação não pode ser confundida com um sujeito, nem ao menos teria a ver com a pessoa, "é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida). É um modo intensivo, e não um sujeito pessoal" (DELEUZE, 1992, p. 123).

5

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

Ele destaca a influência de Baudrillard em artistas como Cindy Sherman, Sherrie Levine, e Jeff Koons, que estariam em busca de uma "técnica e uma teoria da crítica social dos signos", utilizando como referências a cultura de massa (com a pop art, a música New Wave, obras de escritores como William Burroughs e Roland Barthes). Misturando as novas tecnologias com os procedimentos da arte conceitual para realizar "a última forma possível de subversão crítica", seria "pintar sob todas as formas possíveis sua própria cumplicidade com o 'sistema', em levar aos seus limites o excesso do capital para melhor expor sua natureza: 'a publicidade é a realidade, a única realidade'" (CUSSET, 2008, p. 216).

[apropriação como estratégia]

O curador e crítico de arte Nicholas Bourriaud considera que a nova estrutura de pensamento em rede transformou a produção artística contemporânea. Ele afirma que a atividade artística não possui uma essência imutável, mas é como um jogo cujas regras mudam conforme a época e o contexto social. No atual contexto de esgotamento dos paradigmas modernos, a arte teria perdido a função utópica de anunciar um mundo futuro, de construí-lo em função da ideia de progresso, evolução histórica. Atualmente os artistas, habitantes das circunstâncias, construiriam "modos de existência, ou modelos de ação", procurando "aprender a habitar melhor no mundo" (BOURRIAUD, 1998). Bourriaud toma como ponto de partida a estrutura de pensamento que

6

[sobre estratégias da produção contemporânea]

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

A presente investigação procura maneiras com que a arte pode colaborar para escapar do controle exercido pelas modulações do capitalismo hiperindustrial. Uma maneira poderia ser promover um ambiente no qual permaneceria a liberdade criativa, para a **produção de subjetividades éticas e estéticas**.

c 7/48 Ambientes de liberdade têm sido imaginados e descritos, mas usualmente são considerados como utopias, situações impossíveis.

[utopia, eutopia, distopia]

O termo utopia foi cunhado pelo autor Thomas More, em sua obra de mesmo nome, de 1516. Criado a partir da fusão do advérbio grego *ou* que significa não com o substantivo *topos* que indica lugar. Utopia, desde o início, refere-se à um “não-lugar”. A obra de More é a descrição de uma ilha imaginária onde existia uma sociedade que ele descreve como “a melhor constituição de uma república” (LOGAN; ADAMS, 1999). Diferentemente das sociedades da época, que tinham se desenvolvido anarquicamente durante a idade média, Utopia refletia uma preocupação presente no período do Renascimento, de

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]



[sobre a sociedade disciplinar, o panóptico e as sociedades de controle]

[sociedade disciplinar: aquela que estamos deixando]

O filósofo francês Michel Foucault descreve o surgimento, entre os séculos XVIII e XIX, de uma organização social que ele denomina **disciplinar**. Nesse período, coincidente com o início da revolução industrial, diversas funções sociais começaram a ser organizadas de forma institucional: apareceram novos modelos de hospitais, hospícios, prisões, escolas militares, nos quais se delineou um novo tipo de relação de poder.

As sociedades pré-industriais eram estruturadas pela relação de servidão entre o rei e os donos de terras, e entre os donos de terras e os camponeses que trabalhavam nessas propriedades. Acima do rei, havia Deus, que legitimava o poder do soberano. O camponês organizava seu próprio trabalho, decidia seu ritmo e seguia um tempo ligado aos ciclos da natureza. Sua obrigação com o dono das terras era de lealdade, de pagar os impostos devidos. Não interessava ao senhor a vida do camponês desde que entregasse parte do que produziu. A relação com o rei era análoga. Ao rei pouco importava a vida de seus súditos, desde que lhe pagassem os impostos. A relação de servidão também implicava que o rei tivesse o direito sobre as vidas de seus súditos, podendo convocá-los

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]



[...] a existência urbana e globalizada que instaura-se com o capitalismo, implica que os mundos a que está exposta a subjetividade em qualquer ponto do planeta multiplicam-se cada vez mais e variam numa velocidade cada vez mais vertiginosa, ou seja, a subjetividade é continuamente afetada por um turbilhão de forças de toda espécie; em seguida, ao fato de que a necessidade de estarem sendo constantemente criadas novas esferas de mercado, necessidade inerente à lógica capitalista, implica que tenham que ser produzidas novas formas de vida que as sustentem, e que outras sejam varridas de cena, junto com setores inteiros da economia que se desativam. Esses dois fatores, entre outros, encurtam o prazo de validade das formas em uso, as quais tornam-se obsoletas antes mesmo que se tenha tido tempo de absorvê-las (ROLNIK, 2004, p. 228-229).

[eliminação das singularidades]



O filósofo francês Bernard Stiegler também parte da psicanálise para desenvolver sua crítica às subjetividades contemporâneas.

Para o filósofo, o capitalismo contemporâneo, auxiliado pelo marketing e pelos dispositivos audiovisuais e de entretenimento, procura eliminar as diferenças individuais, promovendo uma sincronização dos gostos e dos comportamentos. Esse sistema do capitalismo hiperindustrial precisa de um intenso fluxo de capital para se sustentar. O consumo precisa existir e ser contínuo, as pessoas precisam seguir comprando tudo o que é

[subjetividades múltiplas]

[subjetivação que escapa: ética e estética]

A obra de Foucault descreve a formação das **instituições disciplinares**, e por meio delas a constituição de um novo campo de saberes e de relações de poder. Os saberes são derivados da organização disciplinar dos corpos no espaço, as relações de poder se estabelecem entre os corpos disciplinados. Se estamos enredados num jogo de forças, aprisionados em relações de poder - família, Estado, trabalho, consumo, controle, etc. - a forma de resistência, para Foucault, seria **“dobrar” a linha de força** conseguindo com que ela afete a si mesma. Segundo Deleuze, seria preciso “dobrar” a relação de forças a partir de uma “relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder” (DELEUZE, 1992, p. 123).

“Segundo a maneira de se dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida [...], **não a existência como sujeito, mas como obra de arte**. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos” (DELEUZE, 1992, p. 116, grifo nosso).

Dobrar a linha de força seria criar regras auto-sugeridas para sua própria vida, regras facultativas, diferentes das regras coercitivas da lei (poder) ou de

5

c

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

6

a
1/29

emerge da rede da Internet, tanto para analisar a criação colaborativa entre artistas e também entre artista e não-artistas, a qual ele chama de “relacional” - projetos que têm como horizonte o convívio, as interações humanas e a **produção de subjetividades** derivada do contato com a alteridade -, quanto para examinar modos de produção que se orientam para o caos cultural promovido pela rede, inventando “itinerários através da cultura” (BOURRIAUD, 2004, p. 14). A “pós-produção” seria essa nova postura dos artistas e produtores culturais que já não se contentam em criar imagens para um universo onde a publicidade, o design, o cinema, a televisão e o aparato de entretenimento dá conta de exaurir a capacidade de novidade de qualquer imagem. Ao mesmo tempo, não caem numa lamentação de que o que já foi feito, mas criam “protocolos de uso para os modos de representação e estruturas formais existentes”. Esses artistas se apropriam “de todos os códigos da cultura, de todas as formalizações da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial” rearticulando e criando tensões (BOURRIAUD, 2004, p. 14). Dessa forma, um DJ, um internauta e um artista de pós-produção podem ser considerados semionautas: produzem percursos originais e recriam signos. O DJ ativa a história da música ao copiar pedaços de sons e recombina com outros; o internauta constantemente recorta e coleciona informações rearticulando-as em seu blog ou nos bookmarks; os sistemas de busca, a palavra-chave digitada, criam uma constelação de relações entre diversos. Essas recombinações associativas, segundo Bourriaud, assemelham à proposição de Duchamp que diz que a arte é “um jogo

UNIR AS PÁGINAS NAS LINHAS CONTIGUAS

co para analisar a criação colaborativa entre não-artistas, a qual ele chama de “estética como horizonte o convívio, as interações **objetividades** derivada do contato com a armar modos de produção que se orientam no e, inventando “itinerários através da cultura” pós-produção” seria essa nova postura dos e já não se contentam em criar imagens - em e, o design, o cinema, a televisão e todo o nta de exaurir a capacidade de novidade de po, não caem numa lamentação de que tudo s de uso para os modos de representação e as Esses artistas se apropriam “de todos os ormalizações da vida cotidiana, de todas as articulando e criando tensões (BOURRIAUD, um internauta e um artista de pós-produção autas: produzem percursos originais entre os úsica ao copiar pedaços de sons e remontar ntemente recorta e coleciona informações nos bookmarks; os sistemas de busca, a cada ma constelação de relações entre artigos es associativas, segundo Bourriaud, se champ que diz que a arte é “um jogo entre

[sobre estratégias da produção contemporânea]

[nota lateral: apropriação e a estratégia do desvio] **a**

A estratégia de apropriação e reutilização de elementos artísticos e culturais foi proposta como método de ação pela Internacional Situacionista. É chamada, em francês, de détournement.

A Internacional Situacionista foi um grupo de intelectuais e artistas de vários campos que se associaram num movimento artístico, político e poético, criado e liderado por Guy Debord. No contexto da França do pós-guerra, saída da ocupação nazista, a Internacional Situacionista era um grupo radical de crítica política, que apesar de almejar uma revolução social, não se identificava nem com a esquerda nem com a direita: “Percebiam a importância da produção industrial da cultura como fenômeno profundamente transformador das estruturas simbólicas, inaugurando a “sociedade do espetáculo”, conforme descrita e criticada por Guy Debord (BELLONI, 2003). É considerada como o último dos movimentos de vanguarda, apresenta manifestos, aspira a uma revolução, mas já apresenta ares de desilusão do início da pós-modernidade.

[nota lateral: sobre apropriação e a estratégia do desvio]

[nota lateral: a atividade do DJ e a filosofia francesa] **d**

François Cusset descreve a atividade dos DJ experimentais como uma “vanguarda da tecnocultura” que, juntamente com programador de web e o grafista, representam a cultura pós-moderna. Esses criadores seriam como personagens ocultos, combinadores de referências escondidos sob pseudônimos que anunciam o “crepúsculo do estrelato, a morte do autor”. Sua prática de seqüenciamento substitui o “mito da criação”. No mesmo sentido, Bourriaud sugere que os DJ criam percursos na cultura, enquanto Cusset afirma que tornam-se os guias “no labirinto de uma pop culture segmentada, molecularizada, amplamente desmassificada”.

[a atividade do DJ e a filosofia francesa]

racionalização da vida humana, e os interesses dos governantes em ampliar e instaurar a ordem (BERRIEL, 2004).

Desde então a palavra passou a ser usada como sinônimo de uma situação sem nenhum defeito, porém impossível de existir, inatingível, inalcançável. O termo também sugere um trocadilho com eutopia, outro vocábulo composto de eue, que significa *lugar afortunado*. Passou também a ser usada como denominação de uma categoria literária. Outras utopias famosas são “A República”, de Tommaso Campanella e “a edificatoria”, de Leon Battista Alberti, entre outras, principalmente no contexto do renascimento (BERRIEL, 2004).

Análises sobre essas utopias clássicas apontaram que as sociedades desenhadas são boas ou más por princípio, já que esse juízo de valor varia de acordo com o contexto. A Utopia de More, por exemplo, descreve sistemas que apesar de terem o objetivo de proporcionar o bem estar da comunidade, poderiam ser considerados autoritários. O texto trata de uma sociedade extremamente igualitária, na qual todos têm acesso à educação e o que comer, porém as liberdades individuais são cerceadas de direito de propriedade (LOGAN; ADAMS, 1999). O que as tornaria perfeitas seria justamente a ausência de suas “engrenagens”, a ausência de conflitos ou insatisfações de seus membros. Para não abalar seu funcionamento, são frequentemente descritas como sociedades utópicas, outras sociedades, cujas influências poderiam desestabilizá-las atingindo o equilíbrio imutável. Não aconteceriam conflitos ou insatisfações porque as mudanças, as imprevisibilidades estariam eliminadas.

os interesses dos governantes em ampliar seu poder e
(.).

r usada como sinônimo de uma situação perfeita, sem
el de existir, inatingível, inalcançável. A palavra utopia
com eutopia, outro vocábulo composto grego que
u também a ser usada como denominação de uma
as famosas são “A República”, de Platão, “De re
Alberti, entre outras, principalmente do período do

icas apontaram que as sociedades descritas não eram
e esse juízo de valor varia de acordo com o leitor. A
descreve sistemas que apesar de terem a função de
unidade, poderiam ser considerados opressores. O
remamente igualitária, na qual todos têm onde morar
des individuais são cerceadas de diversas maneiras
s tornaria perfeitas seria justamente a funcionalidade
cia de conflitos ou insatisfações de seus habitantes.
nto, são frequentemente descritas como isoladas de
as poderiam desestabilizá-las atingindo seu equilíbrio
conflitos ou insatisfações porque não existiriam
estariam eliminadas.



30

a qualquer momento para lutarem em guerras, tendo o poder de confiscar todos os seus bens, de exercer punição exemplar, inclusive o direito de matá-los, se assim desejasse. O soberano tinha o poder de fazer morrer e deixar viver, a “teoria da soberania está vinculada a uma forma de poder que se exerce muito mais sobre a terra e seus produtos do que sobre os corpos e seus atos: se refere à extração e apropriação pelo poder dos bens e da riqueza, e não do trabalho” (FOUCAULT, 1979, p. 188). Nesse período, os homens mantinham uma estreita ligação com os ritmos da natureza, estavam submetidos às forças naturais. Consideravam suas vidas como propriedade de Deus, seus destinos estavam determinados pela vontade da divindade e do soberano, não se pensavam como singularidade. Qualquer qualidade que os diferenciava uns dos outros não era um mérito da pessoa, mas considerada um **dom divino**.

A partir da revolução industrial o patrimônio deixou de ser fundamentado nas terras e na produção agrícola, e passou a ser investido em fábricas, máquinas, ferramentas e matéria-prima. A riqueza não era mais ligada à produção do campo, mas à fabricação e comercialização de produtos manufaturados. Nesse contexto, o ritmo produtivo não podia mais ser determinado pelo trabalhador, e passou a ser regido pela velocidade de funcionamento das máquinas. Os ritmos individuais precisavam ser sincronizados para o sucesso da linha de montagem. O operário da fábrica tinha que ser como uma peça de uma grande máquina, cada um cooperando para seu melhor desempenho. “O corpo se constitui[u] como peça de uma máquina multissegmentar” (FOUCAULT, 2004, p. 139).

São também peças as várias séries cronológicas que a disciplina deve combinar para formar um tempo composto. O tempo de uns deve-se ajustar ao tempo de

*produzido pelas indústrias, independentemente da
necessidade real de tais produtos. Provocar o
permanente desejo de consumir torna-se então o foco
das ações de marketing. “O problema da indústria é
fazer de tal forma que um produto se torne sempre, o
mais rápido possível, obsoleto” (STIEGLER, 2007, p. 47).*

*A velocidade acelerada de produção, aquisição, troca,
descarte e reposição de bens de consumo alimenta uma
produção midiática a serviço desse sistema. A cultura
de massa age como controladora social, formando
comportamentos por meio de estratégias que acabam
com as diferenças individuais, em prol de uma
previsibilidade dos comportamentos e,
conseqüentemente, do consumo. Essas estratégias
promovem uma sensação de repugnância àquilo que já
se tem, de forma a manter sempre ativado o desejo do
consumo.*

*Criar repugnância é coisa grave. Chega-se a só
fazer isso: fazer com que a repugnância seja
sempre alcançada pelo gosto, antes mesmo que
este tenha tido tempo de se constituir: criar
repugnância quer dizer, necessariamente, liquidar
o gosto, isto é, o julgamento estético, e fazer de*

dependente da
produtos. Provocar o
orna-se então o foco
lema da indústria é
o se torne sempre, o
EGLER, 2007, p. 47).

ão, aquisição, troca,
sumo alimenta uma
e sistema. A cultura
ra social, formando
táticas que acabam
ais, em prol de uma
comportamentos e,
o. Essas estratégias
nância àquilo que já
ativado o desejo do
consumo.

ave. Chega-se a só
a repugnância seja
, antes mesmo que
se constituir: criar
sariamente, liquidar
estético, e fazer de

[sobre subjetividades múltiplas]

formas determinadas da moral (saber). Criar um conjunto de regras facultativas que sirvam para avaliar nossas ações segundo o modo de existência que implicam. Daí a afirmação de que são “regras facultativas que produzem a *existência como obra de arte*, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida” (DELEUZE, 1992, p. 123, grifo nosso). “É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma” (DELEUZE, 1992, p. 141).

Segundo Deleuze, os processos de subjetivação seriam as operações por meio das quais os indivíduos ou as comunidades se constituem como sujeitos “à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos, podendo dar lugar a novos saberes e poderes” (DELEUZE, 1992, p. 188). Acima de tudo, a subjetivação é o processo de produção de modos de existência ou estilos de vida, trata da invenção de **modos de existência éticos e estéticos**. “Trata-se da constituição de modos de existência, ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte; esta última fase é o pensamento-artista” (DELEUZE, 1992, p. 120).

Agambem propõe que o sujeito não é algo que existe diretamente na realidade material, mas é o resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos em que se coloca em jogo. O autor, da mesma maneira, é uma derivada de uma relação com a escritura, com o dispositivo da linguagem.

6

7

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

b
4/57

todos os homens de todas as épocas”. As obras de arte produzidas nessa nova forma, a que ele chama de “cultura do uso”, ou “cultura da atividade”, servem agora como “terminações temporárias de uma rede de elementos interconectados”. Já que cada obra contém e faz referência à várias outras, cada exposição funciona como o resumo de outras, e cada obra pode ser sempre recontextualizada de forma que não é nunca o final de um processo, apenas um momento de uma cadeia infinita de possíveis articulações. Isso implica uma profunda mudança do estatuto da obra de arte, que já não pode ser considerada o receptáculo da expressão de uma visão de mundo de um artista, mas que agora funciona como uma partitura, um gerador de comportamentos e potenciais reutilizações (BOURRIAUD, 2004): um **dispositivo**.

b
2/31

[crise das instituições]

O teórico de arte Reinaldo Laddaga, em seu estudo sobre o que ele chama de “estética da emergência”, afirma que estamos vivendo num momento de transição na cultura e nas artes, comparável ao que aconteceu na passagem do século XVIII para o XIX. Esse período corresponde à configuração dos paradigmas da modernidade estética: da obra de arte como objetivo das práticas dos artistas, que eram colocadas em circulação em espaços públicos “de tipo clássico”.

7

8

[sobre estratégias da produção contemporânea]

Détournement pode ser traduzido como mudança de rumo, derivação, desvio, desencaminhamento; raptos. Desvio será a palavra utilizada no contexto desta pesquisa. É definido como desvio de elementos estéticos pré existentes, a integração da produção artística do presente e do passado em uma construção de um ambiente social superior (SITUATIONIST INTERNATIONAL, 1958, 1959).

No manifesto intitulado “*Mode d’emploi du détournement*”, a Internacional Situacionista afirma que a arte não pode mais ser considerada como uma atividade superior, que todos os meios de expressão irão convergir num movimento generalizado de propaganda, que vai intermediar todos os aspectos da vida. Pregam, portanto, que os situacionistas devem se utilizar de uma herança literária e artística, colando e justapondo obras, que no princípio não teriam relação entre si, para criar um novo sentido, apagando a autoria original, com o propósito de propagando sua ideologia revolucionária (DEBORD; WOLMAN, 1956). Qualquer elemento de qualquer origem pode servir para se fazer novas combinações. Não deveriam se limitar a ‘corrigir’ o sentido do trabalho (para introduzir sua ideologia) ou a integrar diversos fragmentos desatualizados num sentido novo, mas também poderia alterar completamente o sentido dos fragmentos. Eles fazem uma ressalva afirmando que se deve ir além da simples provocação escandalosa. O ato de Duchampiano de pintar o bigode na Mona Lisa, por exemplo, já não é mais interessante que a ve-

de ser traduzido como mudança de rumo, desvio, desvio de rumo; raptamento; raptamento. Desvio será a no contexto desta pesquisa. É definido como o dos estéticos pré existentes, a integração da do presente e do passado em uma construção de al superior (SITUATIONIST INTERNATIONAL,

culado "Mode d'emploi du détournement", a acionista afirma que a arte não pode mais ser uma atividade superior, que todos os meios de convergir num movimento generalizado de vai intermediar todos os aspectos da vida social. que os situacionistas devem se utilizar de toda artística, colando e justapondo obras, que a em relação entre si, para criar um novo sentido, ia original, com o propósito de propaganda de ulcionária (DEBORD; WOLMAN, 1956). Qualquer quer origem pode servir para se fazer novas o deveriam se limitar a 'corrigir' o sentido de um roduzir sua ideologia) ou a integrar diversos ualizados num sentido novo, mas também se mpletamente o sentido dos fragmentos. Eles va afirmando que se deve ir além da simples dalosa. O ato duchampiano de pintar o bigode na emplo, já não é mais interessante que a versão

[nota lateral: sobre apropriação e a estratégia do desvio]

O DJ "[n]ão se contenta em rearranjar os "objetos encontrados" do modernismo (músicas deturpadas ou álbuns de rock remixados), mas pretende explorar o mundo despersonalizado dos sons pós-industriais, experimentar a loucura a que conduzem os fluxos vibratórios que nos envolvem, fluxos de sons, de ondas, de informações" (CUSSET, 2008, p. 232).

O autor identifica na atividade dos DJs uma forte herança do pensamento pós-estruturalista e cita exemplos curiosos, como um selo de música eletrônica, lançado em 1991, com o título de Mil Platôs (em homenagem à obra homônima de Deleuze e Guattari), e um álbum lançado em 1996 intitulado Dobras e rizomas para Gilles Deleuze. O autor sugere uma analogia das práticas dos DJs com a filosofia dos autores:

[...] o conjunto constituído pelo DJ, seus discos e o público forma uma 'máquina desejante'; o transe musical que ela ocasiona permite conceber um 'corpo sem órgãos'; e os

[a atividade do DJ e a filosofia francesa]

A partir do termo Utopia, que apesar de ter essa primeira relação com um lugar perfeito contém as disparidades descritas acima, outros termos derivados são utilizados com sentido mais estrito: as *eutopias* são os lugares "felizes" ou "afortunados", e as *distopias* são os lugares "infelizes", "desafortunados".

As distopias seriam lugares imaginados que apresentariam uma versão trágica de uma sociedade cheia de conflitos sociais, com seus habitantes vivendo em situações de opressão ou de sofrimento. A distopia como gênero literário floresceu principalmente no período do pós-guerra, época considerada como a do início da pós-modernidade. Nesse período, o uso da ciência e da tecnologia em prol da guerra provocaram uma sensação generalizada de desesperança num futuro onde a vida haveria de ser melhor. Um repúdio aos ideais modernos de progresso e de confiança nos avanços científicos a favor da melhoria da qualidade de vida.

Os artistas e intelectuais passaram a imaginar as consequências e transformações na sociedade provocadas pelo mau uso da ciência e tecnologia. Autores e obras célebres, como "1984", de George Orwell, "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley, e muitos outros romances e contos de Isaac Asimov, Arthur Clark, Ray Bradbury, Phillip K. Dick, substituíram as ficções futuristas otimistas de Julio Verne, por exemplo. Muitas dessas histórias foram adaptadas pela indústria cinematográfica, produzindo imagens que povoam nosso repertório estético, inspirando designers e alimentando essa curiosa ironia que é ser um habitante do tão esperado século XXI.

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

outros d
e combi
Tornou-se necessá
tempo individual, e
de seus funcionári
disciplina não é ma
o tempo deles, ma
2004, p. 138). O int
na eficiência dos r
máquina, da linha c
Esse no
terra e s
trabalho
continu
sistema
minucios
(FOUCA
O filósofo ainda re
poder, mas que de
vezes muito pequ
pouco convergiram

outros de maneira que se possa extrair a máxima quantidade de forças de cada um e combiná-la num resultado ótimo (FOUCAULT, 2004, p. 139).

Tornou-se necessária uma organização do trabalho, dos espaços para a produção, do tempo individual, e aos donos das fábricas passou a interessar a regulação do cotidiano de seus funcionários para garantir a produtividade e a segurança de seu patrimônio. “A disciplina não é mais simplesmente uma arte de repartir os corpos, de extrair e acumular o tempo deles, mas de compor forças para obter um aparelho eficiente” (FOUCAULT, 2004, p. 138). O interesse dessa nova relação de poder estava na economia dos gestos, na eficiência dos movimentos dos corpos para se adaptarem ao ritmo produtivo da máquina, da linha de produção.

Esse novo mecanismo de poder apóia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho, mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano (FOUCAULT, 1979, p. 187-188).

O filósofo ainda ressalta que não se deve supor a “invenção” súbita dessa relação de poder, mas que deve ser entendida como resultado de múltiplos processos, muitas vezes muito pequenos, de origens diversas, de localizações esparsas, que pouco a pouco convergiram e esboçaram um método geral:

forma que as pessoas sejam tão tomadas pela necessidade de consumir que elas não tenham nem um tempo de apropriação das coisas: o consumismo é o desaparecimento do tempo (STIEGLER, 2007, p. 48).

Não há a vontade de possuir, mas de consumir. Logo, esse desejo nunca pode ser satisfeito, independentemente do quanto alguém consuma, permanece sempre um sentimento de falta, generalizado. Alimentando-se disso, a mídia oferece diversos modelos de felicidade, que funcionam como uma ilusão de subjetividade. Comprando um ou outro produto, o consumidor identificaria-se com essa subjetividade carregada de ilusão de satisfação (STIEGLER, 2007). Esse “capitalismo cultural” seria capaz de “fabricar modos e estilos de vida, transforma[r] a vida cotidiana segundo seus interesses imediatos, padroniza[r] as existências pelo viés dos ‘conceitos de marketing’ ” (STIEGLER, 2008, p. 34).

Desse modo, Stiegler defende que ocorre hoje uma “perda generalizada de individualização”. O consumidor teria seu comportamento padronizado pela fabricação artificial de seus desejos, e mesmo sua singularidade e

E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no e precisamente desse modo testemunha a própria presença irre também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no po que os dispositivos a capturam e a põem em jogo. Uma subjet produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se n jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a e o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontram como um sujeito ético, com uma forma de vida (AGAMBEN, 2007, p.

O filósofo italiano Antonio Negri identifica na obra de Foucault três for subjetivação. A princípio, a constituição do sujeito se dá pelas d maneiras pelas quais o conhecimento adquire o estatuto de ciên consolidando através do dispositivo da linguagem. A segunda for subjetivação seria a partir das práticas de divisão e classificação do dentro de si ou em relação aos outros, que o classifica e o objetualiz exemplo quando separa o louco e o são, o doente e o saudável, o crimino cidadão de bem. A terceira forma é a que caracteriza o “biopoder”, a das divisões científicas e classificações nas técnicas de disciplina e co (NEGRI, 2003). Negri propõe que após definir diversas formas de const do sujeito “do lado de fora”, Foucault teria procurado maneiras pelas sujeito reagiria às técnicas de poder que o constituiriam. A resposta ao p resistência por parte do sujeito seria a capacidade de agir sobre si mes

deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, do testemunha a própria presença irreduzível, se mostra e resiste com mais força no ponto em que se capturam e a põem em jogo. Uma subjetividade, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. Todo em nenhum lugar na psicologia encontramos algo com uma forma de vida (AGAMBEN, 2007, p. 63).

identifica na obra de Foucault três formas de constituição do sujeito se dá pelas diversas dimensões que adquire o estatuto de ciência, se o sujeito é produzido pelo discurso da linguagem. A segunda forma de constituição do sujeito é dada pelas práticas de divisão e classificação do sujeito em outros, que o classifica e o objetualiza - por exemplo, o doente e o saudável, o criminoso e o não criminoso. A terceira forma de constituição do sujeito é a que caracteriza o "biopoder", a adoção de técnicas de disciplina e controle após definir diversas formas de constituição do sujeito. Foucault teria procurado maneiras pelas quais o poder poderia ser exercido sobre o indivíduo, a fim de fazer com que o constituíssemos. A resposta ao poder, a resistência, é a capacidade de agir sobre si mesmo, de

a

1/41

As obras modernas se destinavam a um espectador retraído e silencioso ao qual a obra deveria capturar e retirar, mesmo que por um momento, para confrontá-lo com uma manifestação da exterioridade de um espírito ou do inconsciente do artista (LADDAGA, 2006). Segundo o autor, a configuração desse pensamento nas artes era simultâneo ao surgimento das formas de organização social disciplinares, conforme descritas por Michel Foucault. A crise nas **instituições disciplinares**, que estamos presenciando, se estende portanto às instituições de arte, já que fazem parte desse mesmo modelo de organização da sociedade.

Por isso, não é por acaso que as duas coisas entraram em crise ao mesmo tempo, há umas três décadas, quando se exauria o impulso das últimas vanguardas, a aparição de novas formas de subjetivação e associação escapava das estruturas organizativas do Estado social e o capitalismo industrial entrava num período de turbulência* (LADDAGA, 2006, p. 8, tradução nossa).

Laddaga afirma que foi a partir do início da década de noventa que começaram a se esboçar projetos que sugeriam uma capacidade da

**Por eso no es casual que ambas cosas entraran en crisis a la vez, hace unas tres décadas, cuando se extenuaba el impulso de las últimas vanguardias, la aparición de nuevas formas de subjetivación y asociación desbordaba las estructuras organizativas del Estado social y el capitalismo de gran industria entraba en un período de turbulencia.*

c

6/43

original da pintura, uma vez que já foi assimilado pelo sistema das artes. Seria necessário atingir um estado de negação do negativo - ou, poderíamos dizer, uma **dobra** (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Nicolas Bourriaud identifica no procedimento situacionista a origem das práticas contemporâneas que ele analisa como pós-produção, inclusive fazendo uma comparação do desvio com o uso político do ready-made recíproco de Duchamp. Ele afirma que o desvio situacionista não representa apenas uma opção dentro de uma variedade de operações artísticas, mas é o único modo de utilização possível da arte nos dias de hoje. Porém, faz uma ressalva esclarecendo que o desvio situacionista tinha o objetivo de desvalorizar a obra de arte, mas esse não é o único objetivo dos artistas de hoje: "da mesma forma com que as técnicas dadaístas foram utilizadas pelos surrealistas com um fim construtivo, a arte atual manipula os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição total da arte" (BOURRIAUD, 2004, p. 42, tradução nossa) (de la misma manera que las técnicas dadaístas fueron utilizadas por los surrealistas con un fin constructivo, el arte actual manipula los procedimientos situacionistas sin pretender la abolición total del arte).

Douglas Crimp também considera a apropriação como uma estratégia da produção cultural contemporânea, e localiza em Duchamp as origens desse tipo de operação:

pedaços de música es (fragmentos de vinil'), que cita e desvirtua, são descritas como 'blocos de afeto sonoros' ou 'fluxos moleculares' organizados em junções sonoras casuais, que dão sabor das operações de cut, ou sample efetuadas diretamente nos discos pelo DJ (CUSSET, 2002, p. 232).

No entanto, esses DJs alternativos emergem como **zonas autônomas temporárias**, que têm uma característica, apesar de temporariamente constituírem uma zona de liberdade para a **produção de subjetividades** imprevistas, que podem ser rapidamente incorporados pelo sistema da cultura de massa, assimilados e deturpados "para usos exclusivamente festivos", esvaziados e convertidos em parte de mais uma subjetividade estandarizada oferecida pela cultura do hiper consumo.

c

7/72

a

1/29

pedaços de música esparsos ('fragmentos de vinil'), que o 'mix' cita e desvirtua, são descritos como 'blocos de afeto sonoros', cujos 'fluxos moleculares' organizam-se em 'junções sonicas casuais', ao sabor das operações de cut, scratch ou sample efetuadas diretamente nos discos pelo DJ (CUSSET, 2008, p. 232).

No entanto, esses DJs alternativos emergem de **zonas autônomas temporárias**, que têm por característica, apesar de temporariamente constituírem uma zona de liberdade para a **produção de subjetividades** imprevistas, serem rapidamente incorporados pelo sistema da cultura de massa, assimilados e deturpados "para usos exclusivamente festivos", esvaziados e convertidos em parte de mais uma subjetividade estandarizada oferecida pela cultura do hiper consumo.

[a atividade do DJ e a filosofia francesa]

As utopias são inalcançáveis pelo fato de permanecerem estáveis e inalteradas no tempo, e isoladas e inacessíveis no espaço. Mas, existiriam utopias alcançáveis?

[heterotopias]

Michel Foucault, no ensaio intitulado "Outros Espaços", afirma que as utopias são lugares sem localização real, "posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade". O autor sugere que em todas as civilizações e culturas sempre existiriam espaços que funcionariam como um contra-sítio, "espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura, estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos" (FOUCAULT, 1984, p. 415).

Tais lugares, apesar de serem totalmente diferentes dos outros, existem e têm uma localização geográfica apontável. Ele os chama de **heterotopias**, em contraste das utopias. Não mais um 'nenhum-lugar', mas um 'lugar-diferente'. Existiria uma relação de união entre as utopias e as heterotopias, como se a utopia fosse a imagem no espelho, refletida a partir da heterotopia. Foucault faz uma comparação interessante do espelho como uma utopia. No espelho vislumbramos um espaço aberto, do outro lado de sua superfície, um espaço virtual e irreal, que é o duplo invertido daquele real que ocupamos. Pelo espelho podemos ver nossa própria imagem nesse lugar que não

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

Encontramo-los em funcionamento nos colégios, muito cedo; mais tarde nas primárias; investiram lentamente o espaço hospitalar; e em algumas dezenas de anos reestruturaram a organização militar. Circularam às vezes muito rápido de ponto a outro (entre o exército e as escolas técnicas ou os colégios e liceus), e às vezes lentamente e de maneira mais discreta (militarização insidiosa das grandes obras). A cada vez, ou quase, impuseram-se para responder a exigências de conjuntura: uma inovação industrial, lá a recrudescência de certas doenças epidêmicas, a invenção do fuzil ou as vitórias da Prússia (FOUCAULT, 2004, p. 119).

O projeto disciplinar visava "concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve[ria] ser superior ao das forças elementares" (DELEUZE, 1990, p. 219). Esse poder tinha o objetivo de controlar os corpos dóceis, passíveis de serem submetidos, transformados, aperfeiçoados e utilizados (FOUCAULT, 1979). Para isso, vários aspectos da vida passaram a ser reorganizados. Os espaços precisavam ser planejados para maior eficácia da produção para separar as pessoas produtivas das improdutivas: os doentes dos sadios, os criminosos dos são, os delinquentes dos "cidadãos de bem". As instituições regulamentavam os espaços, os usos, as ações e os gestos, e também tornavam possível a observação científica e comparativa. Quanto aos doentes, por exemplo, houve um aumento do conhecimento sobre diferentes os sintomas, sobre as formas de contágio a partir da distribuição e proximidade dos leitos. Quanto às crianças, passou a ser observadas as formas em que se pudessem estabelecer um desenvolvimento normal e perceber as deficiências de aprendizado. Em relação aos operários, para que se compa-

nos colégios, muito cedo; mais tarde nas escolas hospitalares, e em algumas dezenas de escolas militares. Circularam às vezes muito rápido de um lado para o outro (militarização insidiosa das grandes oficinas). E para responder a exigências de conjuntura: aqui a emergência de certas doenças epidêmicas, acolá a epidemia de cólera (FOUCAULT, 2004, p. 119).

; distribuir no espaço; ordenar no tempo; uma atividade cujo efeito deve[ria] ser superior à soma das partes (p. 219). Esse poder tinha o objetivo de tornar os indivíduos submetidos, transformados, aperfeiçoados, disciplinados, vários aspectos da vida passaram a ser planejados para maior eficácia da produção, para serem mais produtivas: os doentes dos sadios, os loucos dos bem-aventurados. As instituições regulamentavam os indivíduos e também tornavam possível a observação dos indivíduos, por exemplo, houve um aumento do controle sobre as formas de contágio a partir da epidemia de cólera, tanto às crianças, passou a ser observado as crianças com um desenvolvimento normal e perceber as diferenças entre os operários, para que se comparasse a

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]

a sua consciência de si seria liquidada através dos "dispositivos de sincronização" (STIEGLER, 2008).

[...] uma consciência é essencialmente uma consciência de si: uma singularidade. Só posso dizer 'eu' porque dou a mim mesmo meu próprio tempo. Enormes dispositivos de sincronização, as indústrias culturais, em particular a televisão, são máquinas de liquidar esse 'si mesmo' (STIEGLER, 2008, p. 35).

A televisão é um exemplo desses dispositivos de sincronização, já que mobiliza centenas de milhares de pessoas a assistir simultaneamente uma programação ao vivo, regularmente todos os dias no mesmo horário, todos repetindo o mesmo comportamento de consumo audiovisual, de forma que as consciências singulares passam a compartilhar a mesma experiência, tornando-se uma mesma consciência, eliminando as singularidades. "[...] [S]e, todos os dias, elas repetem, na mesma hora e regularmente, o mesmo comportamento de consumo audiovisual, porque tudo as leva a isso, tais 'consciências' terminam por tornar-se a consciência da mesma pessoa isto é, de ninguém" (STIEGLER, 2008, p. 35). Stiegler propõe que tal eliminação das singularidades a favor de uma sincronização das consciências resultaria numa **subjetividade gregária** - de rebanho.

[subjetividades múltiplas]

constituir-se a si mesmo escolhendo o modo de vida que as suas ações implicam: "a ética diz respeito à maneira como cada um constrói a si mesmo como sujeito moral" (NEGRI, 2003, p. 182).

É este o ponto crucial do discurso foucaultiano: é que a morte de Deus (ou a do homem) que o estruturalismo havia teorizado (e que não significa outra coisa a não ser o fim da metafísica) é transformada por Foucault em uma forte reivindicação do agir humano. A passagem desconstrutiva do estruturalismo transforma-se aqui em passagem genealógica, e se trata da genealogia de nossa existência, e portanto de uma expressão de potência, ou seja, de uma ética da existência (NEGRI, 2003, p. 181).

Negri faz uma distinção entre moral e ética. A primeira é o conjunto de regras que definem a conduta das pessoas, um conjunto de valores e regras presentes na estrutura da sociedade e da cultura da qual um indivíduo faz parte; a ética, por outro lado, "diz respeito à maneira pela qual cada um constrói a si mesmo como um sujeito moral". Para o filósofo a ética é a linha do desejo, uma potência construtiva. Para nós, a ética da existência passa também por uma estética da existência, e nos interessa a produção de subjetividades que resistem, que escapam aos moldes disciplinares e ao controle.

[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

arte de ser um "campo de possibilidades da vida humana determinado"* (LADDAGA, 2011). Essas formas pareciam estar cada vez mais em participação com as formas culturais", explorando as possibilidades provocadas pelo processo de produção de projetos que articulam produções mais ser definidos numa produção limitada a um "música" ou da "literatura" dessas áreas. Nesses projetos disciplinares de operar, e suas formas próprias de uma cultura.



1/41

O crítico de arte Douglas Crisp, em suas instituições de arte com disciplinas conforme de *as ruínas do museu*, faz uma crítica do sistema institucional foucaultiano do museu, em

*[...] um sitio de exploración de las insuficiencias y de la historia histórico determinado

arte de ser um “campo de exploração das insuficiências e potencialidades da vida comum, num mundo historicamente determinado”* (LADDAGA, 2006, p. 8, tradução nossa). Os artistas pareciam estar cada vez menos interessados em construir obras, mas mais em participar da formação do que o autor chama de “ecologias culturais”, explorando questões sobre a vida em comunidade, provocadas pelo processo de globalização. Em seu estudo ele analisa projetos que articulam produções colaborativas, mas que não podem mais ser definidos num pensamento disciplinar, pois não são produções limitadas a um campo específico das “artes visuais”, da “música” ou da “literatura”, apesar de, sem dúvida, serem derivados dessas áreas. Nesses projetos, sugere que se esboçam maneiras pós-disciplinárias de operar, e sua pesquisa se concentra em identificar as formas próprias de uma cultura pós-disciplinar nas artes.

O crítico de arte Douglas Crimp também relaciona as mudanças nas instituições de arte com as transformações das **instituições disciplinares** conforme descritas por Foucault. Crimp, na obra *Sobre as ruínas do museu*, faz uma crítica ao museu enquanto representação do sistema institucional da arte, defendendo uma arqueologia foucautiana do museu, em oposição à visão tradicional historicista da

a
1/41

*[...] un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado

[sobre estratégias da produção contemporânea]

“Os readymades de Duchamp personificam, é claro, a proposição de que o artista não inventa nada, de que ele ou ela apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história. Não para com isso retirar do artista o poder de intervir no discurso, de alterá-lo e de expandi-lo, mas apenas para abrir mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da história e da ideologia. Os readymades propõem que o artista não consegue fazer, mas apenas tirar de algo já existente” (CRIMP, 2005 p. 64).

A estratégia do desvio é utilizada atualmente por grupos de culture jamming. Eles se apropriam de marcas corporativas e estratégias comerciais para produzir críticas à sociedade de consumo.

[culture jamming / interferência cultural]

Culture jamming (interferência cultural) é o nome dado ao ato de transformar a mídia de massa para produzir comentários sobre ela mesma, utilizando o mesmo método da mídia original. É uma forma de ativismo. O objetivo da interferência cultural é criar um contraste entre imagens da mídia de massa, corporativa e o lado negativo que essas sociedades industriais provocam na realidade. Isto é feito simbolicamente, com o desvio da iconografia pop. Os proponentes vêem a interferência cultural como um movimento de

b

[nota lateral: sobre apropriação e a estratégia do desvio]

existe: “eu estou lá longe, onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho” (FOUCAULT, 1984, p. 415) . O espelho funciona como utopia pois mostra nossa imagem habitando um espaço inexistente.

Porém, o espelho também funciona como heterotopia, pois ele existe enquanto objeto no espaço real. É ele que promove essa “contra-ação”: ao olhar para lá, onde não estou, percebo minha ausência nesse espaço que não existe, e sou devolvido para o espaço real que ocupo, “a partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou” (FOUCAULT, 1984, p. 415).

A heterotopia do espelho é um **dispositivo** que provoca a constituição do sujeito na operação de **dobra** do vetor do olhar, que procura a imagem de si lá do outro lado do espelho, apenas para , ao perceber que não se está lá, ser devolvido para o lado de cá, e encontrar-se em seu próprio corpo.

A heterotopia, segundo Foucault, seria então esse outro lugar que existe, mas que funciona como um contra-campo mantendo uma relação direta com todos os outros lugares, até mesmo contendo e sobrepondo no mesmo espaço concreto vários sítios que seriam incompatíveis entre si. Aqui aparece a primeira oposição às utopias

b
2/31c
6/43

espécie de sombra que me dá a mim
te me olhar lá onde estou ausente:
espelho funciona como utopia pois
ente.

opia, pois ele existe enquanto objeto
o": ao olhar para lá, onde não estou,
e, e sou devolvido para o espaço real
forma se dirige para mim, do fundo
elho, eu retorno a mim e começo a
ir ali onde estou" (FOUCAULT, 1984,

rovoça a constituição do sujeito na
a imagem de si lá do outro lado do
lá, ser devolvido para o lado de cá, e

se outro lugar que existe, mas que
relação direta com todos os outros
mesmo espaço concreto vários sítios
e a primeira oposição às utopias

produtividade de cada um. A constante vigília sobre cada momento da vida humana possibilitou o registro de uma imensa quantidade de informações: os saberes produzidos a partir do exercício do poder disciplinar permitiram a instauração de um "dispositivo de seleção entre os normais e os anormais" (FOUCAULT, 1979, p. 150). A partir da determinação do "normal", o controle sobre a sociedade era exercido separando as "anormalidades".

A operação fundamental do poder disciplinar era o confinamento (DELEUZE, 1990), o enclausuramento por meio da repartição do espaço em meios fechados, e da regulamentação do tempo de todos os homens. O espaço e o tempo foram racionalizados, esquadrihados.

A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadriha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as "disciplinas" (FOUCAULT, 2004, p. 118).

O esquadrihamento do espaço pressupunha o princípio da localização imediata: "cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo". Os homens eram individualizados: classificados segundo seu gênero, sua naturalidade, residência, profissão, identificados por um número de registro e indexados à uma localização fixa. Para controlar essa sociedade era necessário evitar e decompor as organizações coletivas, "analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias", repartindo o espaço disciplinar até chegar à unidade dos corpos, evitando

Stiegler contrapõe o capitalismo cultural com os "programas socioétnicos" das culturas, que são os processos rituais simbólicos que promovem o estabelecimento da diferença para efetuar o controle social em nome de algo maior que a própria sociedade, uma força transcendente - por exemplo: os espíritos, os ancestrais, os fantasmas. A cultura busca afirmar a diferença para efetuar o controle social (STIEGLER, 2007). O capitalismo cultural, por outro lado, promove o fim da afirmação da diferença, liquidando e substituindo os "programas socioétnicos" pelos dispositivos de sincronização, que eliminam as diferenças, fazem com que "o meu passado se torne igual ao passado dos meus vizinhos, para que nossos comportamentos se gregarizem" (STIEGLER, 2008, p. 35), sem que tenhamos de fato interagido ou compartilhado experiências.

Já o filósofo Zygmunt Bauman denomina o tempo em que vivemos de "modernidade líquida", por causa da fluidez nas relações entre os indivíduos e o contexto. Bauman não considera que a modernidade tenha chegado a um fim, para dar lugar à uma hipotética pós-modernidade, mas que as instituições, que antes eram rígidas, agora estão se flexibilizando, se fluidificando - daí a diferenciação que o autor faz entre a modernidade sólida (comparável às sociedades disciplinares) e a modernidade líquida (comparável às sociedades de controle). Ele afirma que, dentro da contínua reconfiguração do sujeito, que ocorre

[arte como dispositivo]

Se os dispositivos são, conforme Agamben, aquilo que na relação com os seres vivos produzem o sujeito, se são qualquer tipo de coisa que tenha a capacidade de orientar, determinar, modelar condutas, gestos e opiniões, podemos afirmar que também a arte é um dispositivo. As obras de arte atuam, como todas as outras coisas, em processos de subjetivação no momento em que um indivíduo se relaciona com elas. Uma obra de arte também é um conjunto heterogêneo composto pelo objeto e suas características materiais, pelo seu conteúdo, seu valor comercial, sua inserção na e relação com a história da arte, com o sistema das artes, com o espaço em que se encontra seja um museu, uma residência, um espaço público ou uma galeria comercial, etc.

No paradigma pós-moderno, não podemos mais compreender as obras de arte como expressões de sujeitos singulares, que pré-existem como **almas** que receberam um **dom**. Os objetos produzidos para alimentar o sistema de compra e venda, de exposições e espetáculos, não possuem em si uma profundidade mítica que provocaria experiências de transcendência, uma aura. As obras de arte são criações de indivíduos, podem ser produtos de processos de subjetivação de seus autores, e podem provocar processos de subjetivação no encontro com os seus espectadores.

10

9



[sobre a produção de subjetividades e a arte como dispositivo]

arte. Segundo Crimp, “a moderna epistemologia da arte é um resultado do isolamento da arte nos museus, onde a arte foi apresentada como autônoma, alienada, algo à parte, submetendo-se apenas à própria história e dinâmica internas” (CRIMP, 2005, p. 14).

Crimp utiliza a fotografia como linha condutora de sua análise. Ele parte do princípio de que a teoria estética modernista começa com a criação do museu no início do século XIX, concidentemente com a invenção da fotografia. Quando a fotografia passou a ser exibida nos museus, tensionou sua coerência epistemológica de autonomia e isolamento da arte, sua dinâmica auto-referente. A fotografia, por apontar claramente para o mundo externo, quando é exibida no museu abre uma fenda pela qual o mundo externo invade o campo específico e auto-referente da arte, revelando que tal autonomia não passa de uma construção discursiva, uma ficção (CRIMP, 2005).

Para Crimp, a estética moderna só pode ser compreendida a partir da ideia de um **sujeito criador**, um autor com total liberdade criativa que expressa sua interioridade, e cuja ação do meio é restrita a ser *um meio* para a subjetividade do artista. Na estética pós-moderna, quando o autor é revelado como função discursiva do museu, seu lugar passa a ser ocupado pela instituição (CRIMP, 2005).

30



11

10

[sobre estratégias da produção contemporânea]

resistência à hegemonia da cultura pop, baseados nas ideias de uma “comunicação de guerrilha”
(http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_jamming).

“Produzidas a partir de um rompimento simbólico da densidade de significados de imagens e narrações, ou como os norte-americanos denominam, Culture Jamming (Interferência Cultural), as intervenções dos ativistas franceses subverteram a linguagem oficial da publicidade e mídia, reutilizando elementos pré-existentes na construção de novos significados. Para os situacionistas na década de 60, a força do uso do détournement como crítica se realiza como ‘a negação do valor de uma organização prévia da expressão’, abrindo também outras possibilidades de inserção da arte no espaço urbano” (MESQUITA, 2006, grifo do autor).

Um exemplo de interferência cultural são as ações do grupo Adbusters. Adbusters é uma rede de pessoas que realizam ações de crítica às estruturas de poder existentes, utilizando as ferramentas da era da infomação. Eles se propõem a pensar e sugerir modos de vida para o século XXI que sejam mais ecológicos, num sentido amplo do termo, examinando a relação entre os seres humanos e seu ambiente físico e mental. Eles afirmam que desejam um mundo no qual a economia e a ecologia vão atingir um equilíbrio. Querem

cultura pop, baseados nas idéias de
"ilha"
i/Culture_jamming).

partir de um rompimento simbólico da
significados de imagens e narrações, ou
arte-americanos denominam, Culture
ferência Cultural), as intervenções dos
ses subverteram a linguagem oficial da
mídia, reutilizando elementos pré-
construção de novos significados. Para
na década de 60, a força do uso do
como crítica se realiza como 'a negação
uma organização prévia da expressão',
em outras possibilidades de inserção da
o urbano" (MESQUITA, 2006, grifo do

a cultural são as ações do grupo
rede de pessoas que realizam ações de
existentes, utilizando as ferramentas
e propõem a pensar e sugerir modos de
sejam mais ecológicos, num sentido
do a relação entre os seres humanos e
l. Eles afirmam que desejam um mundo
ogia vão atingir um equilíbrio. Querem

[nota lateral: sobre apropriação e a estratégia do desvio]



o coletivo Adbusters apropria-se da linguagem corporativa de determinadas marcas, alterando o conteúdo e produzindo um comentário crítico sobre a sociedade de consumo.

clássicas, que são descritas como espaços diferentes e isolados de todos os outros.

Um exemplos de heterotopia é o cemitério, que não é um espaço utilizado pelos vivos, mas que mantém relação direta com todos os outros lugares, já que é o abrigo de todos os que já viveram, e o destino de todos os que ainda vive. Outros exemplos são o teatro, que apresenta séries de cenários justapondo lugares estranhos uns aos outros e o cinema, com sua tela bidimensional na qual diversos espaços tridimensionais são apresentados em sequencia. Até mesmo os jardins, que reúnem espécies de plantas provenientes de lugares diferentes, coexistindo num ecossistema único - principalmente o jardim persa, que era uma representação do próprio mundo - podem ser considerados como heterotopias.

Assim como funciona com os diferentes espaços, a heterotopia também apresenta uma relação diferente com o tempo. Nela o tempo pode estar em suspensão ou em sincronicidade, ou pode ser uma organização espacial que acontece apenas numa determinada duração. Essa também é uma oposição às utopias clássicas, em que o tempo cronológico passaria normalmente, mas em organizações estáveis e duradouras. A esse aspecto temporal ele chama de heterocronia. São exemplos de heterocronias com o tempo em suspensão e sincronicidade: os arquivos, museus e bibliotecas, o cemitério. O autor os

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

o "desaparecimento descontrolado e inutilizável e perigosa; tática de (FOUCAULT, 2004, p. 123).

Importa estabelecer as pres instaurar as comunicações comportamento de cada u Procedimento, portanto, p analítico (FOUCAULT, 2004

[o Panóptico - dispositivo de visão to

Foucault se utiliza do projeto do Pa servir de prisão no século XVIII, com funções disciplinadoras desejadas arquitetônico de uma prisão, mas qualquer sorte de estabelecimento, sob inspeção; em particular as ca trabalho, casas para pobres, manufat 2000).

O Panóptico é descrito como uma c grandes janelas que dão a ver a pa

o “desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração” (FOUCAULT, 2004, p. 123).

Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico (FOUCAULT, 2004, p. 123)

[o Panóptico - dispositivo de visão total]

Foucault se utiliza do projeto do Panóptico, arquitetura planejada por Jeremy Bentham para servir de prisão no século XVIII, como descrição do dispositivo que melhor conteria as várias funções disciplinadoras desejadas na época. O Panóptico, a princípio, era um projeto arquitetônico de uma prisão, mas também, conforme prescrito por seu autor, “aplicável a qualquer sorte de estabelecimento, no qual pessoas de qualquer tipo necessitem ser mantidas sob inspeção; em particular as casas penitenciárias, prisões, casas de indústria, casas de trabalho, casas para pobres, manufaturas, hospícios, lazaretos, hospitais e escolas” (BENTHAM, 2000).

O Panóptico é descrito como uma construção em anel com uma torre no centro, equipada de grandes janelas que dão a ver a parte interior do anel, que por sua vez é dividido em celas

nessa modernidade líquida, a fantasia seria o único “adesivo” que manteria unida a identidade experimentada. A moda ofereceria os “meios de explorar os limites sem compromissos com a ação, e... sem sofrer as conseqüências”. Ele cita o exemplo dos contos de fadas, nos quais as roupas de princesa funcionam como a chave da identidade, como na história da Cinderela. A realização das fantasias de identidade seria alcançada através de uma suposta liberdade de “ir as compras no supermercado das identidades, [...] selecionar a própria identidade e mantê-la enquanto desejado” (BAUMAN, 2000, p. 98).

Não é à toa que Rolnik fala de uma “poderosa operação de marketing” que fabrica e veicula “identidades prêt-à-porter”, kits de subjetividade prontas para usar, para serem vestidas e descartadas sem compromissos éticos ou estéticos (ROLNIK, 2004).

*A arte que não está a serviço do capitalismo cultural, nesse contexto, pode funcionar como o **dispositivo** que promove a produção de singularidades, das diferenças, momentos de imprevisibilidade que, segundo a hipótese da pesquisa, escapam ao controle do capitalismo cultural.*

b
2/31

Nem toda obra de arte produz subjetivações que escapam ou resistem, pelo contrário, podem mesmo produzir os sujeitos disciplinados, os consumidores, os bons cidadãos. Elas não precisam estar no sistema das artes, nem ao menos precisam ser obras, mas precisam funcionar como dispositivos para deflagrar momentos em que alguma diferença se faça em nós, momentos singulares, únicos, em que a subjetividade produzida implique numa escolha ética, na produção de uma estética da existência, em que a própria vida possa se converter em poesia.

Pode-se imaginar alguns exemplos. Uma pintura renascentista revela os paradigmas de pensamento da época na qual foi produzida, é o produto da relação do pintor com os aparatos ópticos que surgiram naquela época, com os materiais e técnicas disponíveis, com a ideologia do homem universal. A obra de Leonardo da Vinci - suas pinturas, os desenhos de estudos de anatomia, os projetos de máquinas, etc. - pode ser considerada como produto dos vários processos que se estabeleceram entre o ser vivente, Leonardo, e os dispositivos que o circundavam para produzir um sujeito, almejando ser o homem universal. Uma pintura renascentista também funciona como dispositivo para a produção de um sujeito quando um indivíduo se relaciona com o conteúdo paradigmático que ela contém - com o ponto de vista único perspectivado, que organiza e hierarquiza o

z subjetivações que escapam ou em mesmo produzir os sujeitos s bons cidadãos. Elas não precisam ao menos precisam ser obras, mas ativos para deflagrar momentos em nós, momentos singulares, únicos, a implique numa escolha ética, na tência, em que a própria vida possa

s. Uma pintura renascentista revela a época na qual foi produzida, é o n os aparatos ópticos que surgiram ais e técnicas disponíveis, com a A obra de Leonardo da Vinci - suas dos de anatomia, os projetos de siderada como produto dos vários entre o ser vivente, Leonardo, e os ara produzir um sujeito, almejando ura renascentista também funciona de um sujeito quando um indivíduo adigmático que ela contém - com o ado, que organiza e hierarquiza o

a
1/41

O museu, fundado simultaneamente às outras **instituições disciplinares** - escola, hospital, fábrica, prisão -, tinha como função preservar e sustentar a produção moderna, além de criar também uma classificação, separar as coisas no espaço: pinturas, esculturas, gravuras; regular esses espaços, os usos e os gestos. A produção emergente a partir da década de 60-70 criava problemas para o uso programado que o museu propunha.

Estratégias para afirmar uma autonomia da fotografia foram criadas, assim como uma valorização da pintura neoexpressionista de forma a sustentar a instituição moderna. Ao mesmo tempo, artistas pós-modernos seguiam revelando a ideologia que sustentava o sistema: afirmando que a autenticidade e a originalidade não passam de um produto do discurso institucional, e que portanto a expressão subjetiva é o efeito, e não a origem, das manifestações estéticas. Um exemplo disso são as obras minimalistas que diminuía o prestígio do artista e da obra, realizando trabalhos com materiais industriais e terceirizando a fatura, deslocando o significado da obra para a relação do objeto com o local onde estava instalado. "Com os indicadores normais da subjetividade do artista na confecção de um trabalho abandonados desse modo, a subjetividade vivida era a do próprio espectador" (CRIMP, 2005, p. 18).

a
2/125

O teórico da cibercultura **Steve Mann** critica o uso da estratégia do desvio pelos grupos de interferência cultural dizendo que mesmo nessas práticas está inserido uma publicidade do uso dos softwares, que permitem as fotomontagens à necessidade de certos sistemas operacionais ou plug-ins para visualizar seus websites, por exemplo.

[marketing de guerrilha]

As estratégias de marketing também já se apropriaram não apenas da estratégia do desvio, mas também do uso do desvio pela interferência cultural. A estratégia chamada marketing de guerrilha tem como objetivo a publicidade, com o uso de meios não

instigar as pessoas a deixar o papel de espectadores para participar dessa busca, fazendo com que se revoltam contra a desinformação corporativa, com as injustiças da economia global e contra qualquer indústria que polua nossos bens físicos ou mentais. Para isso se utilizam das estratégias da mídia de massa, publicando uma revista - sem fins lucrativos, mantida pelos assinantes -, hospedando um web-site - que consideram como o "quartel general da interferência cultural" -, promovendo ações coletivas como o Buy Nothing Day - dia do "não compre nada" - e TV Turnoff Week - semana da televisão desligada -, e ainda produzindo cartazes que fazem paródias de campanhas publicitárias criticando seu conteúdo original (<http://www.adbusters.org/>).

c

chama de "heterotopias do tempo" nas quais o tempo não cessa de (FOUCAULT, 1984, p. 419).

[...] a idéia de constituir um só lugar todos os tempos, a idéia de constituir um tempo, e inacessível à acumulação perpétua de tudo isso pertence à natureza próprias à cultura ocidental.

Também existem as heterocronias, por exemplo as festas, feiras, festivais, que são modificados e nele cohabitam diferentes ordens de relações sociais se estabelecidas são atingidos, em ordem de tempo.

[zonas autônomas temporárias]

A esses lugares que, por uma fração de tempo, escapam a qualquer controle político de poder chamamos de **Zonas Autônomas Temporárias**.

chama de “heterotopias do tempo que se acumula infinitamente [...] são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (FOUCAULT, 1984, p. 419).

[...] a idéia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um só lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos, que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX (FOUCAULT, 1984, p. 419).

Também existem as heterocronias de tempo fugaz, com duração determinada, como por exemplo as festas, feiras, festivais, circos. Durante esses eventos festivos, o espaço é modificado e nele cohabitam pessoas e objetos das mais diferentes origens, outra ordem de relações sociais se instaura para dissolver-se rapidamente. Equilíbrios estáveis são atingidos, em ordens sociais diferentes, mas apenas durante fragmentos de tempo.

[zonas autônomas temporárias - TAZ]

A esses lugares que, por uma fração de tempo, funcionam de maneira independente de qualquer controle político de qualquer Estado ou nação, Hakim Bey classifica como **Zonas Autônomas Temporárias** (abreviada como **TAZ** - *Temporary Autonomous*

6

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

7

ocupando a espessura da construção. As celas têm uma janela de cada lado, uma para o interior do anel, que permite a cela ser vista a partir da torre, e outra para o exterior, de forma que a luz penetre a cela, facilitando a visibilidade do interior da cela para o vigia na torre central. A cela, afirma Foucault, pode abrigar “um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar”, que ficaria perfeitamente visível a partir da torre pelo efeito da contraluz, ao mesmo tempo em que não conseguiria verificar se o vigia estaria ou não olhando, pois as janelas da torre seriam protegidas por um tipo de veneziana. A idéia central era separar cada indivíduo numa célula, impedi-lo de se comunicar com seus vizinhos e torná-lo perfeitamente visível a todo momento, sem que houvesse necessidade de estar efetivamente sendo vigiado individualmente e constantemente.

O aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar tudo ver permanentemente. Um ponto central seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem (FOUCAULT, 2004, p. 146).

A arquitetura do Panóptico torna possível impedir os agrupamentos indesejados, separar cada homem em sua menor unidade: produz os indivíduos separados entre si e unitários em si mesmos: “a multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas” (FOUCAULT, 2004, p. 166). Promove um estado permanente de consciência de estar visível, assegurando o funcionamento automático do poder. “O exercício da disciplina supõe um

6

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]

7

espaço a partir de um...
Uma pintura de Jacks...
processo de subjetivaç...
como o produto de um...
testemunha de seu pro...
qual emergiu, como e...
funciona como disposi...
autor, habitando um ou...
produtor, ela contém a...
é performativa no enco...
Da Vinci quanto de Po...
própria vida de seus...
processos de subjetiva...
éticas e estéticas nos e...
momentos em que a vi...
em arte?

espaço a partir de um observador identificado no espectador que a contempla, etc. Uma pintura de Jackson Pollock também pode ser considerada o produto de um processo de subjetivação de seu autor. Ainda mais claramente podemos percebê-la como o produto de uma atitude performática, cujo valor está principalmente em ser testemunha de seu processo de fatura. Revela também a ideologia moderna em meio a qual emergiu, como expressão da singularidade de seu autor. Ao mesmo tempo funciona como dispositivo quando é confrontada por um espectador, já longe de seu autor, habitando um outro espaço que não aquele no qual foi produzida. Longe de seu produtor, ela contém apenas indícios de um acontecimento performático anterior, mas é performativa no encontro com aquele novo ser vivente que a observa. Tanto a obra de Da Vinci quanto de Pollock emergem de escolhas estéticas e éticas que envolvem a própria vida de seus criadores, daí poderem ser consideradas como produtos de processos de subjetivação. Mas, teriam elas o potencial de provocar subjetivações éticas e estéticas nos espectadores contemporâneos? Teriam o potencial de promover momentos em que a vida daqueles que se relacionam com elas converte-se ela mesma em arte?

Crimp comenta, ainda, que um sintoma da crise nos museus é o fato de terem se desligado da responsabilidade com as práticas artísticas contemporâneas a partir da década de 70. Nesse período, deram ênfase à estratégias de resgate da aura por meio de exposições de arte de períodos anteriores, evidenciando um ressurgimento da pintura expressionista e valorizando uma fotografia autoral expressiva, a que ele chama de “fotografia-enquanto-arte”. A “fotografia-enquanto-arte” era realizada por artistas que identificavam nessa técnica um meio para expressão de sua subjetividade, como por exemplo Anselm Adams, que defendia o fotógrafo como “fotopoeta”: “um grande fotógrafo é a expressão plena daquilo que, no sentido mais profundo, sentimos à respeito do que está sendo fotografado, e, desse modo, é a verdadeira expressão daquilo que sentimos sobre a vida em sua totalidade” (ADAMS, apud CRIMP, 2005, p. 65).

[apropriação: citação / plágio / mentira / roubo]

Na contramão da tentativa dos museus de manutenção do sistema e de contenção da crise, alguns jovens artistas produziam trabalhos que problematizavam a originalidade na fotografia, demonstrando que a imagem fotográfica é sempre uma cópia, sempre uma re-representação, “as imagens deles são surrupiadas, confiscadas, apropriadas, 'roubadas'. Em sua obra, o original não pode ser localizado,

convencionais e baixo custo, utilizando as táticas de ativismo político e artístico para criar eventos que se infiltrem no cotidiano da cidade e na mídia, com o objetivo de promover um produto ou empresa.

“A idéia é semelhante aos “factóides” [...]. O objetivo é mostrar sua marca gerando eventos que possam ganhar espaço nos noticiários ou atrair a atenção direta do público alvo sem pagar espaços publicitários nas mídias tradicionais como rádio, televisão, jornais e revistas” (<http://br.br101.org/marketing-de-guerrilha.html>)

Um bom exemplo, no Brasil, é a campanha institucional da empresa de telefonia Oi defendendo os aparelhos desbloqueados. Juntamente com uma campanha de propaganda tradicional - filmes publicitários na televisão e anúncios em revistas - simularam as estratégias de intervenção urbana, colando adesivos e cartazes pela cidade, até mesmo produzindo um site oficial como se fosse um movimento independente, que não apresentava referências diretas à marca, apesar de ter sugestões publicitárias sobre a empresa, e não possuía os créditos - o designer, o servidor, etc. (<http://www.bloqueionao.com.br/>).

custo, utilizando as táticas de ativismo
criar eventos que se infiltrem no
mídia, com o objetivo de promover
a.

é semelhante aos "factóides" [...]. O
é mostrar sua marca gerando eventos
ganhar espaço nos noticiários ou
atenção direta do público alvo sem pagar
publicitários nas mídias tradicionais
rádio, televisão, jornais e revistas"
/br.br101.org/marketing-de-
html)

Brasil, é a campanha institucional da
Oi defendendo os aparelhos
mente com uma campanha de
- filmes publicitários na televisão e
simularam as estratégias de
colando adesivos e cartazes pela cidade,
o um site oficial como se fosse um
nte, que não apresentava referências
r de ter sugestões publicitárias sobre a
a os créditos - o designer, o servidor,
eionao.com.br/).

[nota lateral: sobre apropriação e a estratégia do desvio]



Sticker distribuído pela empresa
de telefonia Oi, que se utiliza das
estratégias de comunicação dos
grupos de ativismo e
intervenção urbana, na estratégia
de marketing conhecida como
marketing de guerrilha

Zones). Ele parte da análise de certas organizações marginais de piratas e corsários do século XVIII, que nas ilhas que ocupavam e nos seus navios, estabeleciam sociedades com suas próprias leis e regras. Operavam fora dos espaços regulados por quaisquer Estado ou nação, mantinham uma rede de troca de informações e viviam em comunidades "fora-da-lei". Nessas sociedades a moral era outra, e muitas práticas proibidas eram permitidas e até mesmo encorajadas. O principal objetivo era o deleite, o exercício da liberdade. Eram como "utopias piratas": "a TAZ é 'utópica' no sentido que imagina uma intensificação da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utópica no sentido literal do termo, sem local, ou 'lugar do lugar nenhum'", ela existe na realidade material (BEY, 1990, p. 14).

Assim como as heterotopias, a TAZ tem uma relação direta com a idéia de utopia, mas possui uma localização real no espaço:

A TAZ existe em algum lugar. Ela fica na interseção de muitas forças, como um ponto de poder pagão na junção das misteriosas linhas de realidades paralelas, visível para o adepto em detalhes do terreno, da paisagem, das correntes de ar, da água, dos animais e, aparentemente, sem qualquer relação um com o outro (BEY, 1990, p. 14).

O autor associa a TAZ com o levante e a insurreição, contrapondo os termos à idéia de revolução. As primeiras são palavras usadas para descrever revoluções que fracassaram, movimentos que não chegaram a terminar seu ciclo, a trajetória padrão:

dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um
induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os
aqueles sobre quem se aplicam" (FOUCAULT, 2004, p. 166).

O modelo do Panóptico extrapola a arquitetura
se exerce a partir de um jogo de visibilidades, de
sendo vigiado, o indivíduo age como se estivesse
vigilância, se auto-regula. O Panóptico é como u
forma ideal, representando uma tecnologia política

A visibilidade é uma armadilha.[...] [O
informação, nunca sujeito numa com
Panóptico: induzir no detento um esta
assegura o funcionamento automático do

O ideal funcionamento da disciplina depend
permanentes, mesmo se a ação é descontínua. É
uma relação de poder que se auto-regule, ou seja,
"se encontrem presos numa situação de poder
(FOUCAULT, 2004, p. 166). É interessante esse
pois tem um efeito contínuo sobre a percepção
custoso pois elimina a necessidade efetiva de
importante é a introjeção da sensação de se esta

que obriegue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis os efeitos que se aplicam” (FOUCAULT, 2004, p. 143).

O Panóptico extrapola a arquitetura como estrutura de uma relação de poderes que se estabelece a partir de um jogo de visibilidades, de ver sem ser visto. Sem poder verificar se está sendo observado, o indivíduo age como se estivesse sendo observado todo o tempo, internaliza a disciplina e se auto-regula. O Panóptico é como um diagrama do mecanismo de poder em sua essência, representando uma tecnologia política (FOUCAULT, 2004).

A visibilidade é uma armadilha.[...] [O indivíduo] é visto, mas não vê; objeto de uma comunicação, nunca sujeito numa comunicação.[...] Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder (FOUCAULT, 2004, p. 166).

O funcionamento da disciplina depende de que os efeitos da **vigilância** sejam contínuos, mesmo se a ação é descontínua. É preciso que sua estrutura provoque e sustente o exercício de poder que se auto-regule, ou seja, que os indivíduos controlem a si mesmos, que não sejam presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores” (FOUCAULT, 2004, p. 166). É interessante esse efeito auto-regulador da vigilância Panóptica, com seu efeito contínuo sobre a percepção de se estar sob o olhar de alguém, e é pouco a pouco que se elimina a necessidade efetiva de existir alguém vigiando todo o tempo. O efeito é a introdução da sensação de se estar sendo observado, por isso é necessário que a

[violência x vigilância: a instalação do panóptico]

Esta pesquisa procura refletir sobre o contexto sociotécnico em que a arte é produzida nos dias de hoje. A cultura emergente de uma sociedade é determinada por suas condições políticas, sociais e tecnológicas. As tecnologias de vigilância, que têm sido amplamente instaladas nas cidades, têm influência sobre as novas formas de socialização e de produção de subjetividade. Sua implementação desenfreada é acompanhada de um discurso midiático que explora a fascinação do público pela violência.

É claro que a violência não é apenas parte da ficção televisiva, nos últimos anos tem-se constatado em quase todas as cidades brasileiras um aumento da violência urbana. Não é preciso recorrer a números oficiais, quase todos já sofreram algum tipo de violência, ou conhecem alguém muito próximo que sofreu. A experiência da violência já é parte do cotidiano do cidadão urbano, não importando sua classe social.

Quem nunca escutou uma frase como *vinte anos atrás aqui era uma beleza, podia-se caminhar nas ruas à noite sem nenhum perigo?* Vinte anos atrás, nos anos 80, foi quando as estatísticas de violência urbana aumentaram dramaticamente. Após uma fase de crescimento industrial, nos

está sempre ausente; mesmo quando é mostrado como sendo ele mesmo

Crimp analisa a obra de Cindy Sherman, **de subjetividade**. Ele afirma que “ela não é um verdadeiro eu da artista”, mas um “construto imaginário”. (CRIMP, 2005, p. 111, grifo nosso). “Não existe nenhuma Cindy Sherman, apenas disfarces assumidos por ela”, afirma Crimp **simplesmente os escolhidos** (CRIMP, 2005, p. 111, grifo nosso). “O fotógrafo-autor criando um personagem que se apropriava de cenas de filmes”, *título*, realizados entre 70 e 80, a artista aparece travestida em cenas que simulavam cenas de filmes de 50. Apesar de suas fotografias serem autorais e de autoria determinável, a própria imagem estereótipo feminino já vista e percebido como condicional à cultura na qual Sherman nasceu, como defendia Adams (CRIMP, 2005, p. 111, grifo nosso).

está sempre ausente; mesmo o eu que pode ter gerado um original é mostrado como sendo ele mesmo uma cópia” (CRIMP, 2005, p. 108).

Crimp analisa a obra de Cindy Sherman enquanto **modo de produção de subjetividade**. Ele afirma que suas fotografias não revelam “o verdadeiro eu da artista”, mas servem para demonstrar o “eu como um construto imaginário”. (CRIMP, 2005, p. 110). “Nessas fotografias não existe nenhuma Cindy Sherman de verdade; existem apenas os disfarces assumidos por ela. E ela não cria esses disfarces; **simplesmente os escolhe** da maneira que qualquer um de nós faz (CRIMP, 2005, p. 111, grifo nosso). Sherman se apropriava da ação do fotógrafo-autor criando auto-retratos montados, ao mesmo tempo em que se apropriava de cenas clichê do cinema. Seus *Stills de filme sem título*, realizados entre 70 e 80, são um conjunto de imagens em que a artista aparece travestida de vários personagens femininos, em poses que simulavam cenas de um filme qualquer hollywoodiano da década de 50. Apesar de suas fotografias serem autorais, criadas por uma autora determinável, a própria autora é uma criação feita dentro de um estereótipo feminino já visto, já conhecido. “Desse modo, seu eu é percebido como condicionado pelas possibilidades oferecidas pela cultura na qual Sherman participa, não por algum impulso interior” como defendia Adams (CRIMP, 2005, p. 110).

[sobre estratégias da produção contemporânea]



sem título, 1983

sem título, 1994

Still de filme sem título n° 15, 1978

Still de filme sem título, 1979

Cindy Sherman e algumas identidades “prêt-à-porter”, em *Stills de filme sem título*

revolução, reação, traição, a fundação de um Estado. A revolução implicaria num processo histórico revoltosos tomando o poder, mas terminaria num de outro Estado, ainda mais forte do que o primeiro.

O slogan 'Revolução' transformou-se de pseudo-gnóstica armadilha-do-destino, quanto lutamos, nunca nos livramos do Estado após o outro, cada 'paraíso' governado em 1990, p. 5).

O levante e a insurreição, por não completarem o movimento “fora e além da espiral hegeliana do 'paraíso' de independência, de liberdade, sabendo e desistindo de escapar do processo cíclico histórico que resta. Um breve período de transição entre um regime e outro em suspensão (como nos estados de exceção), logo substitui o primeiro na opressão do exercício de liberdade.

O conceito da TAZ surge inicialmente de um contexto de levante. A revolução classifica o levante e o levante representa uma possibilidade m

reação, traição, a fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo. O que implicaria num processo histórico completo, que iniciaria com os revolucionários tomando o poder, mas terminaria numa volta histórica, no estabelecimento de um novo Estado, ainda mais forte do que o primeiro.

O slogan 'Revolução' transformou-se de sinal de alerta em toxina, uma maligna e pseudo-gnóstica armadilha-do-destino, um pesadelo no qual, não importa o quanto lutamos, nunca nos livramos do maligno ciclo que incuba o Estado, um Estado após o outro, cada 'paraíso' governado por um anjo ainda mais cruel (BEY, 1990, p. 5).

As revoluções e a insurreição, por não completarem a trajetória, permitiriam um movimento "fora e além da espiral hegeliana do 'progresso'". A ação do insurgente seria a busca por liberdade, sabendo e desejando não alcançar a Revolução, e a restauração do processo cíclico histórico que restaura a ordem. Na revolução, após um período de transição entre um regime e outro, durante o qual a ordem vigente fica suspensa (como nos estados de exceção), logo se instaura um outro regime, que começa sempre pelo primeiro na opressão do exercício de liberdade.

O conceito da TAZ surge inicialmente de uma crítica à revolução, e de uma análise do levante. A revolução classifica o levante como um "fracasso". Mas, para nós, um levante representa uma possibilidade muito mais interessante, do ponto de vista

fonte de observação seja visível mas inverificável: no caso da arquitetura, visível na torre central, mas inverificável pois o vigia fica oculto atrás das venezianas, e pode mesmo estar ausente.

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição (FOUCAULT, 2004, p. 168).

d
12/121

Esse modelo Panóptico é utilizado até os dias de hoje, principalmente com a **popularização das câmeras de vigilância**. Os indivíduos não apenas podem ver as câmeras, mas estão constantemente sendo lembrados da presença delas por meio de simpáticos avisos do tipo "sorria, você está sendo filmado". É de se esperar que nem sempre haja alguém observando as imagens fornecidas pela câmera, muitas vezes ela nem está ligada. Outras vezes nem há realmente uma câmera, apenas o aviso. Esse tipo de vigilância tem a característica panóptica de ser visível e inverificável, pois sem saber se há um observador do outro lado do equipamento, os indivíduos auto regulam seu comportamento por medo de estarem sendo filmados. O mesmo acontece com os sensores de velocidade e semáforos controlados: o motorista não tem como saber se os equipamentos estão ligados - nem sempre a prefeitura mantém todos eles funcionando ao mesmo tempo. No entanto, como não pode ser verificado, o equipamento funciona como regulador, provoca o auto-controle dos motoristas que temem ser multados.

anos 70, houve um maior fluxo da migração em busca de melhores condições de vida. Porém, nos anos 80, a economia não conseguiu acompanhar a capacidade de crescimento do mercado de trabalho, gerando desemprego entre os habitantes, produzindo cada vez mais de pobreza e desigualdade social. A miséria, com contrastes cada vez mais evidentes, levou os jovens a lutar uns contra os outros. Daí as condições de violência urbana.

[violência urbana]

A década de 80 apresentou números alarmantes de crimes, especialmente assaltos, etc (NJAINÉ, 1997). Dados da época mostram que se tornou a primeira causa de óbito entre os jovens.

Desde então esse problema só aumentou. Hoje em dia, a violência tornou-se, cada vez mais, o lugar de encontro de status social, de uma maneira de se afirmar. Comportamentos como mau-humor, hostilidade, são influenciados pelo medo. "Há medos urbanos de toda natureza, alguns passageiros e permanentes, medos fundados e infundados, medos de um drama. A cidade do medo termina por criar um espaço de medo".

nos 70, houve um maior fluxo da migração do campo para as cidades à procura de melhores condições de vida. Porém, nos anos 80, a economia estancou e provocou um aprofundamento da pobreza. A capacidade de crescimento do mercado não correspondeu à quantidade sempre crescente do número de habitantes, produzindo cada vez mais desigualdades. As metrópoles tornaram-se cenário de uma intensa miséria, com contrastes cada vez mais evidentes. "Pessoas e capitais os mais díspares convivem uns com outros, e uns contra os outros. Daí as desordens pessoais e sociais; e o medo" (SANTOS, 2002, p. 125).

[violência urbana]

A década de 80 apresentou números até então inéditos de violência urbana. Dados policiais mostravam que a maioria dos crimes era cometida contra a propriedade privada, em latrocínios, roubos, seqüestros, assaltos, etc (NJAINÉ, 1997). Dados da saúde pública indicavam que as mortes por homicídio tornaram-se a primeira causa de óbito entre os jovens, e a segunda entre a população em geral (CHESNAIS, 1999).

Desde então esse problema só aumentou. A situação econômica do país não mudou muito e as cidades tornaram-se, cada vez mais, o lugar de uma intensa competição, de pressão para o consumo como indicador de status social, de uma massificação materialista que produz um intenso individualismo. Comportamentos como mau-humor, hostilidades e até desordens psicológicas, são sintomas provocados pelo medo. "Há medos urbanos de toda natureza: objetivos e subjetivos, individuais e coletivos, ocasionais e permanentes, medos fundados e infundados. Eles habitam o cotidiano dos cidadãos e o envolvem num clima. A cidade do medo termina por criar, todos os dias, novos medos" (SANTOS, 2002, p. 126).

↑
1

ⓐ

[violência x vigilância: a instalação do panóptico]

↓
2

[apropriação como plágio]

Outro exemplo são os trabalhos de Sherrie Levine, que são apropriações mais explícitas. A artista literalmente fotografa imagens de outros autores, rerepresentando-as. Num de seus trabalhos, fotografou uma série de retratos que Edward Weston fez de seu filho Neil, impressas num pôster publicado por uma galeria, e expôs suas apropriações. Em *Sherrie Levine After Walker Evans*, uma exposição realizada em 1981, Levine apresentou fotografias tiradas de um catálogo do famoso fotógrafo Walker Evans, retratos de pessoas simples encarando a câmera. Além das provocações ao universo da arte e da discussão teórica sobre autoria, a artista também causa polêmica com relação aos direitos autorais. No caso de *Sherrie Levine After Walker Evans*, os direitos já estavam liberados, no entanto, no caso dos retratos de Edward Weston, os direitos ainda eram de propriedade de seu espólio. O paradoxo é que agora as fotografias de Levine são elas mesmas protegidas pela lei de direitos autorais e não podem ser reproduzidas.

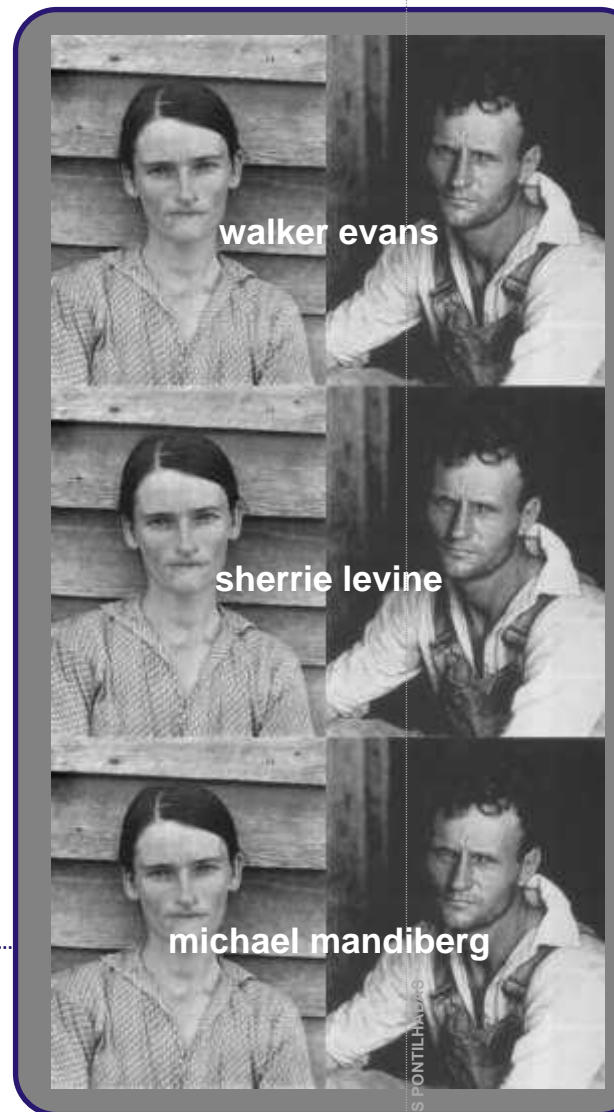
De maneira interessante, passados 20 anos outro artista se re-apropriou do trabalho, criando *After Sherrie Levine*, em 2001. Michael Mandiberg digitalizou as imagens de *Sherrie Levine After Walker Evans* e disponibilizou no *web-site* <<http://www.AfterSherrieLevine.com>>, de onde se pode acessar os arquivos digitais em alta resolução, juntamente com um certificado de autenticidade e instruções para a moldura, para que qualquer um possa fazer uma ampliação

↑
14

ⓔ

[sobre estratégias da produção contemporânea]

↓
15





de uma psicologia de libertação, do que as 'bem-sucedidas' revoluções burguesas, comunistas, fascistas etc (BEY, 1990, p. 8)

A História e o Estado seriam comparáveis enquanto instituições rígidas que moldam a fluidez das vidas. O levante seria um "momento proibido", uma forma de esquiva do Estado e da História. A revolução conquistaria a permanência, ou ao menos alguma duração, e o levante seria temporário. Comparados com os festivais, seriam acontecimentos extra-ordinários, momentos de intensidade que moldariam e dariam sentido a toda uma vida. Como uma experiência xamânica, um momento de epifania (BEY, 1990, p. 32).

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, 'ocupar' clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos (BEY, 1990, p. 6).

Para Bey a idéia de TAZ não está restrita apenas às zonas com uma ordem diferente de todos os outros, mas principalmente à lugares onde seria possível o exercício de liberdade, de diferença.

[sociedades de controle aquelas nas quais estamos nos tornando]

A análise de Foucault sobre as sociedades disciplinares, conforme ele mesmo comentou, é uma situação da qual estamos saindo. Ele afirma que "do início do século XVII ao início do século XX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, controlado e meticuloso" (1979, pg 150), mas, a partir dos anos sessenta, percebeu-se que tal rigidez tornou-se indispensável e as sociedades industriais passaram a se utilizar de estratégias de poderes mais tênues sobre os corpos dos indivíduos. Esse poder mais sutil pode ser exercido, atualmente, pelas tecnologias de informação e comunicação. Não é mais necessário que os indivíduos sejam fixos no espaço, uma vez que os dispositivos móveis os tornam visíveis e localizáveis a qualquer momento. Não é necessário que adaptem seus corpos à um ritmo produtivo sincronizado com o trabalho, pois o trabalho pode ser feito em casa, à distância, em horários dispostos pelo próprio trabalhador e posteriormente, enviado via web para seus colaboradores.



42

No **capitalismo hiperindustrial** (STIEGLER, 2007) que vivenciamos hoje, a burguesia não liga mais a ligação da riqueza com a propriedade, mesmo, como no século XIX, de matérias primas. A riqueza não é aquilo que se possui, mas aquilo do que se extrai. A aceleração do fluxo da riqueza, sua capacidade cada vez maior de circulação, o abandono do trabalho, o endividamento e a prática do endividamento são modificações que caracterizam a passagem do poder disciplinar para as chamadas sociedades de controle (DELEUZE, 1990).

Para Deleuze, estamos vivendo uma época de passagem, gerindo a transição entre sociedades disciplinares e sociedades de controle. Vivemos a crise generalizada de todos os meios de confinamento: prisão, fábrica, escola, família; numa sociedade profundamente modificada pela tecnologia. E

nares, conforme ele mesmo comenta, é sobre que “do início do século XVII ao início do século o poder devia ser denso, rígido, constante, sessenta, percebeu-se que tal rigidez não era am a se utilizar de estratégias de poder mais mais sutil pode ser exercido, atualmente, com o é mais necessário que os indivíduos estejam eis os tornam visíveis e localizáveis a qualquer corpos à um ritmo produtivo sincronizado, o horários dispostos pelo próprio trabalhador, e, radores.

7) que vivenciamos hoje, a burguesia não tem mesmo, como no século XIX, de máquinas e possui, mas aquilo do que se extrai lucro. A cada vez maior de circulação, o abandono do o modificações que caracterizam a passagem de controle (DELEUZE, 1990).

passagem, gerindo a transição entre essas duas os os meios de confinamento: prisão, hospital, amente modificada pela tecnologia. Essa nova

A violência urbana tem origem em processos sócio-econômicos e políticos, que têm o ambiente construído das cidades como agente ativo (MARICATO, 1995). Esse espaço artificial da metrópole contém uma sociedade misturada, de desemprego crônico, “de pobreza orquestrada, das doenças cosmopolitas, dos vícios internacionalizados, do crime banalizado e da insegurança institucionalizada” (SANTOS, 2002, p. 123).

A construção de uma estrutura espacial projetada em função das relações hierarquizadas de poder é engendrada pelo Estado, sendo essencial para a sobrevivência do capitalismo. Esse espaço transformado em mercadoria, a partir de valores, normas e regras abstratas, provoca a segregação social e espacial. O urbanismo, nesse contexto, teria contribuído para a “construção de um mercado imobiliário capitalista, de relações de subordinação, de repressão, ou de segregação no espaço urbano” (MARICATO, 1995, p. 47).

A metrópole do “capitalismo periférico” sofre com a transformação de bairros tradicionais, a remoção de seus moradores, em sítios de exploração imobiliária. A construção de projetos ambiciosos, além de destruir a arquitetura característica de uma região em prol de uma tipologia arquitetônica eclética, globalizada - e muitas vezes de mau gosto -, também provoca o fenômeno da gentrificação, ou seja, a expulsão da população pobre para as periferias das cidades (MARICATO, 1995).

Quem fica nesses bairros, vive cercado por grades, protegidos por seguranças, eternamente desconfiados das “classes ditas perigosas” (CHESNAIS, 1999). Separados por muros, cercas elétricas, vidros à prova de balas, seu medo é diariamente alimentado pelas manchetes dos jornais e especiais de tv, que ganham sempre muita audiência.

da fotografia de forma que a obra se multiplique indefinidamente e se torne incontrolável.

As imagens são localizáveis e passíveis de serem baixadas e compartilhadas por qualquer um que se interessar. Distribuindo as imagens online com certificados de autenticidade, as imagens são acessíveis a qualquer pessoa. O certificado aqui é usado para garantir que cada imagem seja considerada com a mesma autenticidade [...]. Esta estratégia é explícita para criar um objeto físico com valor cultural e econômico muito pequeno ou quase nenhum* (MARTINS, 2010, tradução nossa).

De maneira similar muitos jovens artistas contemporâneos buscam reproduzir a estratégia dos “veteranos” pós-modernos. Eles reproduzem a estratégia de Cindy Sherman criando auto-retratos como diferentes personagens, não apenas mudando roupas e acessórios, mas manipulando as matrizes digitais de forma que seus trabalhos tenham outras características. Enquanto Sherman cria imagens em um universo cinematográfico, Stein utiliza o repertório das imagens digitais. Atualmente recheiam os blogs e comunidades virtuais. Seu p

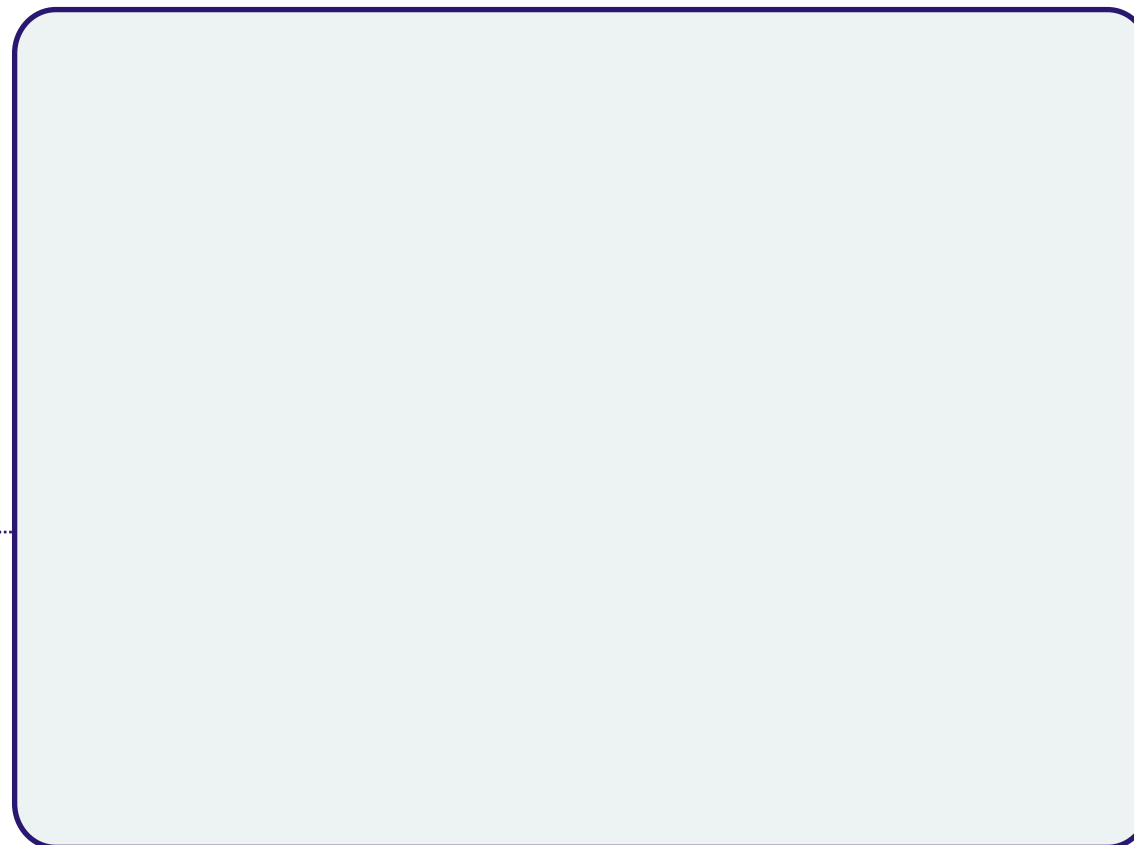
* [...] the images are locatable and downloadable by anyone who sees or reads about them. By distributing the images online with certificates of authenticity, the images are accessible by anyone. The certificates here are used to insure that each satellite image be considered with equal authenticity. This is an explicit strategy to create a physical object with cultural value, but with little economic value.

que a obra se multiplique indefinidamente e de forma

não localizáveis e passíveis de serem baixadas por qualquer interessado. Distribuindo as imagens online com o certificado de autenticidade, as imagens são acessíveis a qualquer pessoa. [...] o objetivo aqui é usado para garantir que cada imagem satélite seja considerada com a mesma autenticidade [...]. Esta é uma estratégia para criar um objeto físico com valor cultural, mas com valor econômico muito pequeno ou quase nenhum* (MANDIBERG, 2001, p. 10).

Muitos jovens artistas contemporâneos brasileiros têm se inspirado nas estratégias dos “veteranos” pós-modernos. Helga Stein e Cindy Sherman criando auto-retratos nos quais figura a própria imagem, não apenas mudando roupas e indumentárias, mas também matrizes digitais de forma que seus traços ficam com aparência de originais. Enquanto Sherman cria imagens estereotipadas do mundo contemporâneo, Stein utiliza o repertório das imagens amadoras que circulam em blogs e comunidades virtuais. Seu portfólio pode ser

downloadable by anyone who sees or reads about the image. By means of certificates of authenticity, the images are accessible by anyone. [...] each satellite image be considered with equal authenticity, not to create a physical object with cultural value, but little or no



Essa situação pode ser temporária dentro de um lugar qualquer, como por exemplo numa festa ou festival. Numa festa todas as autoridades e hierarquias se dissolvem:

Seja ela apenas para poucos amigos, como é o caso de um jantar, ou para milhares de pessoas, como um carnaval de rua, a festa é sempre 'aberta' porque não é 'ordenada'. Ela pode até ser planejada, mas se ela não acontece é um fracasso. A espontaneidade é crucial (BEY, 1990, p. 10).

[utopias possíveis]

É claro que é impossível construir uma sociedade perfeita. Ao tentar corrigir as falhas no funcionamento de certas relações sociais, outras falhas sempre aparecerão. Tanto Foucault quanto Bey admitem a impossibilidade do funcionamento perfeito e regrado de uma sociedade. Porém o que os dois percebem é a possibilidade de um funcionamento imperfeito e imprevisível, que permite, dentro da imperfeição e imprevisibilidade, produzirem-se novas relações sociais, outras maneiras de existir e de agir. As heterotopias e as TAZ existem no espaço concreto, mesmo que temporariamente. Nos dois ambientes as hierarquias são anuladas, e podem se ensaiar diferentes ordens de relações. Nesses sítios instauram-se espaços de exercício de liberdade. Eles, ao mesmo tempo, contém e contrapõem outros espaços que existem e se instauram em brechas nas sociedades, nos lugares “que sobram”, para Foucault, e “fora do controle do Estado”, para Bey.

er, como por exemplo
quias se dissolvem:

o de um jantar, ou para
esta é sempre 'aberta'
mas se ela não acontece
, p. 10).

d

ntar corrigir as falhas no
pre aparecerão. Tanto
ento perfeito e regado
possibilidade de um
ntro da imperfeição e
maneiras de existir e de
concreto, mesmo que
das, e podem se ensaiar
paços de exercício de
espaços que existem e
ram”, para Foucault, e

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

situação é caracterizada pela interpenetração dos espaços, pela ausência de limites definidos e pela instauração de um tempo contínuo.

O confinamento é substituído pelo controle ininterrupto e pela comunicação instantânea. Não há mais um molde fixo aplicado às diversas situações, mas uma constante modulação das regras morais de comportamento aos perfis de previsibilidade do consumidor.

Nesse tempo contínuo nunca se termina nada, a escola dividida em graduações é substituída pela formação permanente, a propriedade imóvel é substituída pela dívida impagável - que permite o acesso aos bens e serviços mais atualizados -, o trabalho pode ser feito em casa, sem horários fixos - o que significa o fim das horas de descanso, de finais de semana -, e mesmo as prisões vêm lentamente sendo substituídas por novas formas de punição, como a prisão domiciliar.

As formas ultra-rápidas de controle ao ar livre substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado, numa espécie de realização do projeto do Panóptico de visibilidade total. Os dispositivos *wireless* localizáveis - o dinheiro eletrônico, as câmeras de vigilância e as câmeras portáteis disseminadas entre a população, inclusive nos telefones celulares que enviam as imagens diretamente e instantaneamente pela internet - promovem a realização plena do projeto de Bentham: a introjeção da sensação de vigilância, o aparelho de desconfiança total. Não apenas as câmeras fixas, visíveis e anunciadas funcionam para disseminar a introjeção da vigilância, mas também a desconfiança uns com os outros, já que qualquer portador de um celular com câmera, por exemplo, é potencialmente um agente de vigilância.

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]

[a estética da violência]

A mídia é, nesse contexto de vida quase aprisionada, uma importante mediadora social, e é a que os temas ditos de interesse público chegam até os cidadãos. Porém, quando circulam informações sobre o tema da violência é de maneira espetacularizada. A realidade é distorcida para criar uma notícia. Levianamente cria-se um modo coletivo de ver e interpretar o perigo imaginado e localizado em certos tipos de sujeitos e espaços. “A mídia está muito mais voltada a entreter do que a informar, tem seus próprios critérios de relevância, e assim o tema da violência pode ser politizado em função do reforçamento e da ampliação dos estereótipos sociais” (NJAINÉ, 2007, p. 10).

Essa mídia praticamente torna-se um quarto poder, é formadora de opinião e de consciência, o que fazer, o que consumir, o que pensar. Imagens de violência são apresentadas diariamente em telejornais, mas também nos seriados, filmes, novelas, exploradas por causa da curiosidade das pessoas pelo grotesco. A superexposição dessas imagens diminui seu impacto nos espectadores, tornando-se um retrato cruel de uma realidade que não queremos viver, para tornar-se ficção, imersão no mundo fictício televisivo. A mídia faz, todos os dias, “a apologia do dinheiro e da violência”. A desigualdade não cessa de crescer a partir da valorização, promovida na televisão, do consumo e da ostentação da riqueza (CHESNAIS, 1999). É só assistir a um capítulo da novela das oito para perceber o universo de personagens milionários, absurdamente distantes da realidade da maioria dos brasileiros. Essa realidade propagada nos programas de tv está frequentemente fora de alcance, provocando uma sensação crescente de frustração, que pode ser sentida por muitas pessoas como uma prática de criminalidade (CHESNAIS, 1999).

uma importante mediadora social, e é através dela que os cidadãos. Porém, quando circulam informações. A realidade é distorcida para criar interesse pela ver e interpretar o perigo imaginado restrito ou a mídia está muito mais voltada a entreter do que a assim o tema da violência pode ser politizado ou não dos estereótipos sociais” (NJAINÉ, 1997).

formadora de opinião e de consciências, diz o que a violência são apresentadas diariamente em todos os exploradas por causa da curiosidade natural das ens diminui seu impacto nos espectadores. Deixa iremos viver, para tornar-se ficção, inscrita nesse apologia do dinheiro e da violência”. A percepção azação, promovida na televisão, do consumismo e a stir a um capítulo da novela das oito para ver um stantes da realidade da maioria dos espectadores. eqüentemente fora de alcance, provocando uma da por muitas pessoas como uma provocação à

visto numa delas: <<http://www.flickr.com/photos/helgastein>>. No endereço citado os auto-retratos se misturam aos álbuns de milhares de internautas. Na abertura do *flog* a autora explica: “Andros Hertz é um projeto de retratos e auto-retratos onde a identidade é questionada e a ligação entre tempo e objeto são deixadas para trás”* (STEIN, 200-, tradução nossa). Na exposição realizada em 2006 no Itaú Cultural, em São Paulo, Stein mostrou diversos retratos nos quais sua face modificada encarnava diferentes identidades - um jovem rapaz, os gêmeos. Em outros, seu corpo aparecia desfigurado, intensificando os modelos de corpo feminino sedutor difundidos pela mídia em geral.

Outro exemplo interessante de apropriação como citação ou plágio na recente arte brasileira é o trabalho de Yuri Firmeza. O artista apresenta em seu portfólio uma variedade de trabalhos: performances, vídeos, fotografias registro de performance, até a criação de um artista ficcional, para uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza, em 2006. Pode-se ver com facilidade as matrizes de seu trabalho. As fotografias de seu corpo nu encaixado numa parede escavada, intituladas *Ação 2*, assemelham-se à obra *Abrigo*, de 1997, de autoria da artista carioca Brígida Baltar, e as imagens de seu corpo no espaço, às da série *Carmos*, realizadas em 2003 pelo pernambucano Carlos Melo. O vídeo *Ação 3*, em que aparece comendo compulsivamente, é similar ao filme *Zeigt*, realizado em 1969 pelo vienense Otmar Bauer - que pode

* *Andros Hertz is a project of portraits and self-portraits where the identity is questioned and time and object/index are left behind.*



[ambientes de

Poderíamos co
com a acumul
uma heteroto
interna, no cas
da noção de s
contém, repre

E no caso da ex
de fato tempo
quando uma r
numa praça. E
controle do Es
capacidade pe

Ser invisível
tecnologias de
Não se destaco
em nossa soc
ameaçando ne
lucro, não char

[ambientes de imprevisibilidade]

Poderíamos considerar que não somente o museu histórico mencionado por Foucault, com a acumulação de objetos de lugares e de tempos diferentes, se configura como uma heterotopia, mas que também toda obra de arte, já que em sua espacialidade - interna, no caso das obras até o período moderno, ou na relação com o contexto, a partir da noção de *site-specific* - configura-se como um contra-campo que ao mesmo tempo contém, representa e contesta os outros espaços.

E no caso da experiência - muitas vezes provocada pela obra de arte - o contra-campo é de fato temporário e instaurado nessa zona de territorialização que ocorre por exemplo, quando uma música é cantada num videokê, ou quando uma barraquinha se instala numa praça. Esses são momentos de "criatividade não mediada" que existem além do controle do Estado e que são, de fato, **invisíveis** a esse controle, pois estão "além da capacidade perceptiva do Estado" (BEY, 1990, p. 30).

Ser **invisível** no contexto do **Panóptico** total no qual vivemos, realizado pelas tecnologias de informação e de vigilância, é não se destacar do fluxo de dados comum. Não se destacar é não oferecer ameaça ao poder do Estado, que em última instância, em nossa sociedade, defende os interesses do capital. Ou seja, se não se está ameaçando nenhuma propriedade ou nenhum mercado do qual se pode extrair muito lucro, não chama a atenção mesmo frente às câmeras.

11

e

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

12

b

4/94

A **mídia** também colabora para a formação de um imaginário popular do Panóptico generalizado. De forma afirmativa em programas de *reality show* como Big Brother, por exemplo, em que a presença de câmeras por todos os lados, 24 horas por dia, é glamourizada num jogo de espetacularização da realidade no qual o vencedor torna-se imediatamente uma celebridade. De forma repressiva, mostram o uso das tecnologias de vigilância na resolução de crimes. Como por exemplo no caso recente de um infanticídio excessivamente explorado pelos noticiários que mostraram gravações de câmeras de vigilância de um supermercado onde a família envolvida esteve horas antes do crime. Ou ainda em casos menores, e bem mais comuns, dos noticiários regionais que mostram pequenos furtos à supermercados gravados pelas câmeras de vigilância, que servem como discurso moralizante e reforçam a idéia de que podemos estar sendo filmados em qualquer lugar, à qualquer instante.

As sociedades disciplinares produzem o indivíduo - unidade mínima possível - ao separar e classificar os homens. Os indivíduos são identificados por uma marca, um número que indica sua posição na massa - carteira de identidade, de habilitação, CPF, endereço. Nas sociedades de controle as marcas e números de identificação são substituídos por cifras senhas que permitem ou proíbem o acesso. Por exemplo, antigamente utilizávamos o cheque como forma de pagamento alternativo ao dinheiro, o cheque era identificado pela assinatura e ocasionalmente pela apresentação do documento de identidade que comprovava a autenticidade da identidade alegada. Atualmente os cartões de débito substituíram os cheques e são acionados através de uma senha. Caso ocorra uma falha qualquer do sistema e ele não aceite a senha não importa que o portador seja realmente o titular da conta, ou que a conta possua crédito, seu acesso é proibido. O mesmo ocorre com cartões de identificação para controle de entrada e saídas, para

11

12

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]

Existe uma compulsão pela novidade das informações, aliada a essa atração pelo grotesco, e uma lógica de distribuição de informações na mídia por agências de notícias que fazem com que a narrativa dos fatos seja repetida de diversas formas, em diversos meios, rápida e resumidamente. A repetição continuada das imagens de violência promove uma **anestesia**, uma indiferença diante da dor, do horror, da angústia. A velocidade de trocas de informações promove um acúmulo de experiências, que vêm de estímulos visuais mas tornam-se sensitivas, emocionais, faz com que o telespectador sinta como se tivesse vivido muitíssimas experiências, provocando até mesmo uma “sensação entendiante de ausência de novidade e tédio existencial” que complementa o processo de **anestesia** e aceitação do terror como 'normal' (G. da COSTA, 1999).

A repetição cíclica das programações e informações jornalísticas, que propicia nos diferentes suportes [...] a *reprodução reiterada do mesmo*. Este esgotamento do fato pelo excesso de redundância é uma característica da indústria cultural, particularmente no meio televisivo pela evidencia da exposição da imagem. O choque da imagem espetacular de um acidente automobilístico, mesmo que seja fatal, ao ser repetido indefinidamente num mesmo canal e em várias emissoras, apreende a atenção do telespectador nos limites de ser visto não mais como acontecimento trágico, e sim na condição de entretenimento (G. da COSTA, 1999, p. 130, grifo do autor).

Essa situação da mídia se estabelece baseada em uma suposta democratização da informação, ou seja, da suposição de que uma vez informatizadas, as notícias e fatos seriam livremente acessados por qualquer usuário. No entanto, são poucas as pessoas que realmente conseguem ter acesso aos conhecimentos científicos e tecnológicos que seriam de interesse público. A maioria da população acaba recebendo as informações de seu interesse transformadas e privatizadas pelos interesses dos meios de

ser visualizado no web-site: <<http://www.ubu.com/film/bauer.html>>. Seu artista fictício Souzousareta Geijutsuka - artista de mentira, em japonês - causou *frisson* na mídia local que, sem perceber a fraude, publicou uma entrevista de página inteira com o artista japonês, levando o trabalho de Firmeza a adquirir uma potência muito interessante. Ali também a matriz é visível: Darko Maver, artista sérvio inventado e mantido pelos italianos Eva e Franco Mateo (ou coletivo 0100101110101101.org) no final dos anos 90. Será o conjunto da obra de Firmeza uma grande ficção, na qual ele está consciente de estar plagiando? Se seu trabalho, como um todo, é criar essa ficção sempre refazendo obras e, cinicamente, observando o debate tautológico do sistema sobre sua re-produção, ele consegue efetivamente realizar um **nó**.

25/123

[mentira ou ficção]

O coletivo italiano 0100101110101101.org tem na mentira seu principal foco de ação. A começar pelo já mencionado Darko Maver, um suposto artista sérvio que apareceu na cena *underground* das artes em 1998. Sua história pode ser conhecida no site <http://www.0100101110101101.org/home/darko_maver/story.html>. Tudo começou com um *web-site* que mostrava fotos do artista e sua biografia. Maver morava em motéis e prédios abandonados, em meio à guerra civil da Iugoslávia. Nascido num vilarejo próximo de Belgrado, abandonado aos oito anos e adotado algum tempo depois por uma família de comerciantes de armas, teria cursado, mas não concluído, um curso superior



Otmar Bauer



plágio ou citação?

Otmar Bauer
Zeit, 1969Yuri Firméza
Ação 3

d

10/116

As esquivas que procuramos são essas zonas de exercício de liberdade criativa. Elas não estão escondidas mas acontecem de forma temporal e em frente às câmeras e todo o tipo de aparelho de controle. Elas são **invisíveis** enquanto não se configuram como uma possibilidade de exploração econômica. A partir do momento em que se tornam visíveis e percebidas como uma ameaça ao sistema estabelecido de compra e venda, ou como um mercado promissor a ser explorado, logo são absorvidas pelo sistema capitalista ou combatidas pelo Estado.

A melhor estratégia da TAZ é sua *invisibilidade*, o Estado não pode reconhecê-la porque a História não a define. Assim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo (BEY, 1990, p. 6, grifo do autor).

Esse é o caso, por exemplo, da discussão em torno da rede de compartilhamento de músicas pela internet, por exemplo. Só com a modificação drástica de sua receita a indústria fonográfica pode perceber o sistema Napster, na época o mais utilizado para esse fim, como uma ameaça. A empresa criadora do Napster foi processada e legalmente forçada a desativar o sistema, ou cobrar pelo download dos arquivos. Desde então muitos outros sistemas e comunidades online continuam a encontrar as falhas da legislação de propriedade intelectual para compartilhar e distribuir informação e cultura, em forma de músicas, filmes, livros, etc. alimentando e tornando possível a revolução cultural da qual fazemos parte.

verificação de correio eletrônico, e a apresenta a dualidade indivíduo-massa número numa massa indiferenciada converteram-se em "divíduos". A unicidade de acesso, e as massas passam a ser o individual é substituído por uma massa instrumento de controle social é o mar espacial, mas a uma dívida impagável

Stiegler propõe que nessas sociedades *modulação* que modulam os desejos para condicionar "os tempos de consumo" (STIEGLER, 2008, p. 36). Ele afirma a articulação entre produção e consumo a experiência sensível dos indivíduos. A comunicação utilizadas para o controle da produção de divíduos seria a personificação das necessidades in-formação dos perfis de usuário, de serviços que incitam os leitores de um mesmo livro. Ou os mecanismos de reforçando a consulta dessas mesmas

verificação de correio eletrônico, e até mesmo para um simples aluguel de *DVD*. Deleuze apresenta a dualidade indivíduo-massa. Se nas sociedades disciplinares o indivíduo é um número numa massa indiferenciada, nas atuais sociedades de controle os indivíduos converteram-se em “divíduos”. A unidade mínima não é mais o corpo individual mas a senha de acesso, e as massas passam a ser os indicadores, mercados ou bancos de dados. O corpo individual é substituído por uma matéria dividida cifrada que é preciso controlar. Agora, o instrumento de controle social é o marketing, e o sujeito não está mais preso à uma localização espacial, mas a uma dívida impagável (DELEUZE, 1995).

Stiegler propõe que nessas sociedades de controle, que ele chama também de *sociedades de modulação* que modulam os desejos-, as tecnologias audiovisuais e digitais são utilizadas para condicionar “os tempos de consciência e o inconsciente dos corpos e das mentes” (STIEGLER, 2008, p. 36). Ele afirma que o período hiperindustrial levou a extremos a articulação entre produção e consumo utilizando a experiência estética para substituir a experiência sensível dos indivíduos. Isso aconteceu a partir das tecnologias de cálculo e comunicação utilizadas para o controle do consumo e dos comportamentos sociais e políticos. A produção de indivíduos seria a particularização das singularidades, a ilusão de uma personificação das necessidades individuais através das tecnologias que permitem a formação dos perfis de usuário, de consumidor, de comportamento. “Assim funcionam os serviços que incitam os leitores de um livro a lerem outros livros lidos por outros leitores do mesmo livro. Ou os mecanismos de busca que valorizam as referências mais consultadas, reforçando a consulta dessas mesmas referências” (STIEGLER, 2008, p. 36).

12

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]

13

comunicação, além de serem espetacularizadas como produção de entretenimento, novidade e sensação. A produção das notícias sobre a violência, especificamente, não reflete a realidade e a intensidade dos eventos que deveria reportar e, reforça a “concepção dominante de violência e de sujeitos violentos que a sociedade hegemonicamente retém em seu imaginário, realizando uma crítica sobre essa criação simbólica” (NJAINÉ, 1997).

A estética da violência é parte da estratégia da mídia de massa, é a política de adequar a programação para conseguir maiores índices de audiência, sem se preocupar com a qualidade estética e ética do conteúdo. Mas também se configura como uma violência simbólica da indústria cultural produzindo o sincretismo. O sincretismo informacional, a apresentação de temas variados agrupados arbitrariamente, sem nenhuma lógica entre si, homogeneiza tudo reduzindo a importância dos fatos e reforçando a sensação de tudo fazer parte de uma grande ficção. A velocidade acelerada com que acontece o recebimento e o processamento das informações, ao vivo, em tempo real, não deixa tempo para que o espectador analise e compreenda os acontecimentos em profundidade. Não se estabelece, assim, uma relação crítica do telespectador com as notícias. Tudo ocorre como uma massa de informações que produz na verdade uma “desinformação como uma **disfunção narcotizante dos mass media**”. Os indivíduos agem como se estivessem **anestesiados**. A passividade na recepção - sem debate, sem análise, sem dúvidas - faz com que o contato do telespectador com a realidade passe a ser indireto: o próprio termo espectador designa uma atitude passiva, de quem espera, tem expectativas, mas não age, não constrói. “Confunde-se assim o fato de conhecer os problemas cotidianos com o fato de atuar sobre eles” (G. da COSTA, 1999, p. 131).

5

[violência x vigilância: a instalação do panóptico]

6

na Academia de
Criava escultu
vítimas de cri
fotografias. S
vindo do leste
e o artista per
públicos suas
simulações de
verificadas pe
mais tarde, fo
1998, foi lanç
Kosovo. Na ép
apoio. Em 199
imagens de se
chegar o conv
uma grande re
que tudo não p
existido.

O nó em Darko
verdadeiro cor
seu trabalho, s
de crimes re

na Academia de Belas Artes de Belgrado, durante o qual iniciou seu trabalho. Criava esculturas hiper-realistas em cera e resinas, simulando corpos de vítimas de crimes violentos. A única evidência de suas esculturas eram as fotografias. Sua biografia foi criada para ser o arquétipo do artista maldito, vindo do leste europeu. Era considerado anti-patriota, seu trabalho censurado e o artista perseguido. Maver realizava “performances” deixando em lugares públicos suas esculturas - réplicas de corpos violentamente assassinados. As simulações de assassinato eram denunciadas na imprensa, depois de serem verificadas pela polícia. O artista ainda publicou textos sobre seu trabalho que, mais tarde, foram identificados como plágio de textos de Francis Bacon. Em 1998, foi lançada a notícia de que Maver havia sido preso pelos militares em Kosovo. Na época, foi realizada em Bologna uma grande exposição em seu apoio. Em 1999, foi divulgado sua morte na prisão, e circularam pela internet imagens de seu corpo. Após sua morte foram realizadas homenagens a ele, até chegar o convite para participar da 48ª Bienal de Veneza, na qual foi montada uma grande retrospectiva de sua obra. Até que, no começo de 2000, revelou-se que tudo não passava de uma ficção, e que, na verdade, o artista nunca havia existido.

O **nó** em Darko Maver acontece quando apresenta o falso como verdadeiro, e o verdadeiro como falso. O artista e sua biografia eram fictícios, e as imagens de seu trabalho, supostamente simulações de cenas de violência, eram imagens de crimes reais, capturadas de sites bizarros da internet. Inseriu-se

Essas estruturas colaborativas presentes na internet também configuram um novo modelo para as relações humanas. Bey sugere que uma estrutura de associação entre pessoas para uma TAZ poderia ser o bando, e sua hierarquia horizontal, estrutura de tempos de abundância. A estrutura do bando sugerida por Bey seria diferente da estrutura familiar que teria emergido em tempos de escassez e levaria à avareza. A família nuclear seria mais uma das **estruturas disciplinares** em decadência, e a estrutura do bando estaria naturalmente se re-estabelecendo, tanto nos novos agrupamentos familiares e nas relações de amizade, quanto nas comunidades formadas por afinidades de interesse. Outra distinção que o autor faz é entre os termos NET e WEB: a NET seria a totalidade de todas as transferências de informações e de dados. Algumas dessas transferências são privilégio e exclusividade de várias elites, o que lhes confere um aspecto hierárquico, outras são abertas a todos, possuindo um aspecto horizontal e não hierárquico. Ele chama de NET a totalidade das trocas de informação pela internet, de WEB a estrutura aberta, alternada e horizontal de trocas de informações; e CONTRA-NET o uso clandestino, ilegal e rebelde da WEB, incluindo a pirataria de dados e outras formas de parasitar a própria NET.

A TAZ possui uma localização temporária mas real no tempo, e uma localização temporária mas real no espaço. Porém, obviamente, ela também precisa ter um local dentro da web, outro tipo de local: não real, mas virtual; não imediato, mas instantâneo. A web não fornece apenas um apoio logístico à TAZ, também ajuda a criá-la. Grosso modo, poderíamos dizer que a TAZ 'existe' tanto no espaço da

A sociedade de controle não substitui totalmente a sociedade disciplinar. De fato, convivemos atualmente com as duas estruturas, afinal ainda existem as fábricas com modelos de trabalho bem tradicionais, ainda existem as escolas com suas divisões por séries classificadas pela idade dos estudantes, ainda existe o Estado com todo seu aparato regulamentador - RG, CPF, PIS, PASEP, etc. Não se pode negar, no entanto, que as instituições disciplinares tais como as descritas por Foucault estão enfraquecendo e dando lugar a novos modelos de organização social, familiar, de trabalho, escolar, e até mesmo de Estado - por meio da atuação cada vez maior das ONGs, por exemplo. Mesmo assim, o modelo Panóptico de aparelho de desconfiança total ainda é um dispositivo privilegiado, compondo juntamente com os dispositivos de modulação como as estratégias de marketing - o aparato que promove a auto-regulação da sociedade. Por um lado introjeta a sensação de vigilância, por outro modula os comportamentos.

[sociedade disciplinar; panóptico; sociedade de controle]

[o mercado da segurança]

A população amedrontada, sem conseguir distinguir onde termina a ficção e onde começa a realidade, não sai de trás de seus muros, de dentro de seus carros. Evita aglomerações populares, não encontra pessoas diferentes, não conhece nem mesmo o seu vizinho. Desconfia de todos, aceita os fatos da televisão como um retrato do mundo real sem debate.

Na tentativa de aumentar a sensação de segurança, legitima-se a implementação desenfreada de equipamentos eletrônicos de vigilância. Afinal, todos querem viver livres da paranóia do constante medo da violência.

As tecnologias de vigilância apresentam-se como uma solução neutra, eficaz. As empresas de segurança privada prometem ação imediata, interligadas com os aparelhos eletrônicos que monitoram, enviam dados, regulam entradas e saídas, movimentos. As indústrias da vigilância e da segurança ganham cada dia mais clientes.

A violência gera medo, mas este gera igualmente violência. Trata-se então de um círculo vicioso que se instala, uma psicose coletiva que é preciso romper a qualquer preço e cujos únicos beneficiados são certos lobbies da segurança, como as firmas de vigilância, as milícias privadas, as companhias de seguros, os esquadrões da morte, etc. (CHESNAIS, 1999).

O negócio da segurança, incluindo toda a parafernália eletrônica e os serviços de monitoramento, movimentou mais de novecentos milhões de reais em 2004. Se forem consideradas as obras para

25/123

estrategicamente, através de um personagem muito bem construído para ser facilmente assimilado pelo sistema das artes, e provocou um grande **nó** quando revelada sua falsidade.

Outro trabalho interessante do mesmo coletivo é a *Nikeplatz*. Instalada em 2003, na praça Karlplatz em Viena, a instalação simulava um *stand* comercial da empresa de calçados esportivos estadunidense Nike. O *stand* aparentemente tinha o objetivo de divulgar a intenção da empresa de comprar e ressignificar espaços públicos de valor histórico em várias cidades do mundo. A começar pela Karlplatz, que teria seu nome mudado para Nikeplatz e que receberia a instalação de um imenso monumento com o símbolo da companhia. O coletivo se apropriou de toda identidade visual e linguagem corporativa da empresa nesse trabalho de crítica às tendências de privatização dos bens públicos, criando até mesmo um web-site pirata com a mesma aparência do original da Nike. A companhia chegou a entrar com um processo por plágio, o qual foi respondido pelos autores com a alegação de que tudo não passava de uma performance artística, como uma peça de teatro, que não tinha nenhum fim lucrativo, apenas poético. O processo acabou sendo abandonado. O web-site da Nikeplatz ainda pode ser visualizado na web, no endereço <<http://www.nikeground.com>>.

[sobre estratégias da produção contemporânea]



informação quanto no 'mundo real'.
forma de dados, num 'espaço' (BEY)

d
10/116

Mas, se tais zonas são **invisíveis** aos aparatos de produção, como encontrar tais lugares, além da WEB?

Foucault propõe que a descrição sistemática das heterotopias poderia ser chamada de hetero-geografia. A função específica ligada ao espaço que sobra

Bey afirma que todo o território do planeta já é uma TAZ, apesar de invisível nos mapas, possui uma zona aberta dentro dos mapas cartográficos. A zona autônoma está aberta. Metaforicamente, a cartografia de dimensões fractais invisíveis à cartografia convencional é uma atitude de procurar potenciais TAZ, uma metacartografia em escala", isto é, encontrar essas zonas no e

informação quanto no 'mundo real'. A web pode compactar muito tempo, em forma de dados, num 'espaço' (BEY, 1990, p. 13).

... e tais zonas são **invisíveis** aos aparelhos de controle, como poderemos tratar tais lugares, além da WEB?

... ult propõe que a descrição sistemática, ao mesmo tempo mítica e real, das utopias poderia ser chamada de heterotopia. Um método não-científico de descrição desses espaços da diferença, que muitas vezes também têm uma função específica ligada ao espaço que sobra (FOUCAULT, 1984, p. 420).

... afirma que todo o território do planeta já está descoberto e mapeado, e que a despeito de invisível nos mapas, possui uma localização real no espaço, é uma zona aberta dentro dos mapas cartográficos: "o mapa está fechado, mas a zona da realidade está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das fronteiras fractais invisíveis à cartografia do Controle". A psicotopia seria a busca de procurar potenciais TAZ, uma metodologia de "criar mapas da realidade oculta", isto é, encontrar essas zonas no espaço real (BEY, 1990, p. 8).

[Heterotopias e TAZ: ambientes para produção de subjetividades]

instalação de infra-estrutura, como a instalação de todo o cabeamento de fibra ótica, por exemplo, o montante pode quintuplicar. Grandes empresas multinacionais, como a Bosch e a GE, além de empresas locais como a Comtex estão atualmente disputando um mercado promissor: a instalação de sistemas públicos de vigilância. "Em vez de considerarem as câmeras uma invasão de privacidade, as pessoas se sentem seguras onde existem esses equipamentos, principalmente num país onde a questão de segurança é tão importante como o Brasil", diz o gerente de Projetos e Sistemas de Segurança da Bosch, Marcos Menezes" (TEICH, 2006).

Os exemplos mostram o quão lucrativo é esse segmento do mercado. A cidade de Praia Grande, no litoral do Estado de São Paulo, teve um dos piores índices de criminalidade do Estado, em 2002. A prefeitura da cidade, que tem 190 mil habitantes, instalou mil e duzentas câmeras de segurança, tanto em prédios públicos como na orla marítima, gastando o valor de seis milhões e meio de reais. A prefeitura da cidade do Rio de Janeiro pretende gastar R\$ 52 milhões instalando câmeras até o final do ano de 2006 como medidas preventivas contra a violência, preparando a cidade para receber os Jogos Panamericanos. Só os supermercados, armazéns, empórios e lojas do Estado do Rio de Janeiro gastaram, segundo estimativas da Federação do Comércio, cerca de 2,5% do total do faturamento. A cidade de São Paulo tem, aproximadamente, 460 mil prédios monitorados por sistemas de vigilância com câmeras e alarmes, e esse número é menos de 10% do que os outros 5,1 milhões de prédios que poderiam ter esse tipo de equipamento, clientes potenciais (TEICH, 2006).

[citação complementar]

"Um relatório publicado na Grã-Bretanha aponta para o risco da escalada das chamadas 'sociedades de vigilância', onde a vida da população é cada vez mais monitorada através do uso de várias tecnologias. O relatório, encomendado pelo comissário de Informação britânico, diz que, além de câmeras de segurança nas ruas e locais públicos, outras técnicas são usadas para monitorar os movimentos, a produtividade no trabalho e os hábitos de consumo das pessoas. (...) Além das câmeras, os métodos de vigilância incluem ainda cartões de fidelidade e sistemas de satélite usados para localizar carros de empresas, além do monitoramento, feito pela Agência Americana de Segurança Nacional, de todo o tráfego de telecomunicações que passa pela Grã-Bretanha. (...) O comissário de Informação, Richard Thomas, disse que é necessário um debate sobre os riscos da criação de um clima de desconfiança, além do perigo de a informação reunida pela vigilância ser equivocada, ou cair em mãos erradas. (...) 'Nós temos que determinar até onde queremos chegar com toda essa vigilância. Queremos mudar a natureza da sociedade em uma nação democrática?', questionou Thomas." (**Excesso de vigilância ...** BBC Brasil.com, 02, nov., 2006)

[violência x vigilância: a instalação do panóptico]

...tanha aponta para o risco
...des de vigilância', onde a
...monitorada através do uso
...ncomendado pelo
...diz que, além de câmeras
...cos, outras técnicas são
...tos, a produtividade de
...as pessoas. (...) Além das
...ncluem ainda cartões de
...dos para localizar carros de
...feito pela Agência
...de todo o tráfego de
...ã-Bretanha. (...) O
...Thomas, disse que é
...s da criação de um clima de
...nformação reunida pela
...n mãos erradas. (...) 'Nós
...remos chegar com toda
...natureza da sociedade em
...ou Thomas." (Excesso de
...ov., 2006)

[apropriação como roubo]

Os coletivos Yo Mango e Soluções Versáteis para um Mundo Moderno propõem a apropriação ilícita de produtos. Ações de *shoplifting* são realizadas com cunho ativista pelo coletivo Yo Mango, e como terrorismo poético, no caso do Soluções Versáteis. O termo *shoplifting* é uma gíria estadunidense para furto, equivalente à *surrupiar*, *afanar*; ou *mangar* para o coletivo ibero-americano, e ainda exercer uma *solução versátil* ou *ganhar* para o coletivo brasileiro.

Yo Mango é um coletivo com representantes on-line na Espanha, Argentina, Chile, que propõe a atitude de *mangar* como ativismo anti-capitalista. Para isso mantém um web-site com artigos críticos, links para outros coletivos de crítica ao consumismo (tais como o **Adbusters**), e distribuem pequenos manuais bem humorados, que descrevem os equipamentos anti-furto mais comumente encontrados nas lojas e estratégias criativas para burlar o funcionamento dos aparelhos. Apesar desse coletivo não participar diretamente do sistema das artes, pois se considera um grupo de ativismo de contra-cultura, ele se utiliza das estratégias do **desvio** da **culture jamming** em seu material gráfico. Os pequenos manuais funcionam como as obras performativas dos artistas fluxus, por exemplo, as quais fornecem instruções de ação para o espectador sem que necessariamente tenham que ser seguidas. Sua potência reside na ação mesma do espectador em se imaginar na situação. Caso alguém opte por seguir as instruções, *mangar* algum objeto e acabar em apuros, o web-site

b
66

b
61

20

g

[sobre estratégias da produção contemporânea]

21

8

d

Um cidadão londrino chega a ser "vigiado" por até 300 câmeras num só dia. O território inglês é o que concentra a maior quantidade de câmeras em todo mundo. Há espalhadas 4,2 milhões de câmeras de vigilância públicas e privadas funcionando no território inglês (TEICH, 2006).

[implicações éticas: disciplina e controle]

Atrás dessa máscara democrática de proteção do cidadão contra a violência - lembrando que o papel do Estado seria, a princípio, assegurar as condições mínimas para que a sociedade não chegasse a tal extremo de violência e insegurança - cria-se todo um aparato tecnológico que, de fato, permite ao Estado um controle quase absoluto de seus cidadãos.

A vigilância por câmeras parece configurar-se como uma solução estética, uma maquiagem: afasta o problema para longe dos olhos mecânicos, leva-os cada vez mais para as regiões pobres, onde não há câmeras - ou seja, propriedade privada a ser zelada - mas não muda em nada a situação que provoca a violência. Acompanha e intensifica o processo da gentrificação.

Além disso, há uma excessiva confiança no regime democrático e na segurança dos direitos individuais. Mas, na hipótese de uma reviravolta política, caso se instaure um regime totalitarista, a tecnologia estará completamente a serviço do controle de Estado. Um cenário muito similar a previsões nada otimistas de ficções científicas, e caso isso ocorra, a estrutura montada não deixaria espaço para oposições.

c
10/88

O **controle** da sociedade por meio dos aparatos tecnológicos e das tecnologias de informação vai muito além das imagens coletadas de nossas ações em espaços públicos. A maioria dos sistemas de informação aos quais estamos submetidos através de nossos cadastros nas diversas instituições das quais fazemos

9

6 dia. O território inglês é o que
das 4,2 milhões de câmeras de
(6).

d

ncia - lembrando que o papel do
sociedade não chegasse a tal
que, de fato, permite ao Estado

tica, uma maquiagem: afasta o
as regiões pobres, onde não há
nada a situação que provoca a

gurança dos direitos individuais.
totalitarista, a tecnologia estará
ar a previsões nada otimistas de
paço para oposições.

ologias de informação vai muito
ria dos sistemas de informação
s instituições das quais fazemos

c

7/107

também oferece auxílio de advogados - importante dizer que na Espanha o furto de objetos de pequeno valor não é considerado crime, apenas um ato imoral.

Soluções Versáteis, um coletivo do Brasil - onde o furto de objetos de qualquer valor é crime punível com reclusão - utiliza o sistema das artes para legitimação e proteção, criando tensões. Realizado por um coletivo da cidade de Fortaleza, o projeto promove pequenos furtos à grandes corporações, inserindo registros dessa prática no sistema das artes. Em sintonia com outros projetos que questionam o consumismo e a sociedade capitalista, Soluções Versáteis propõe ações radicais, ilegais, levantando acalouradas discussões sempre que o vídeo é exibido. Os objetos furtados são reinseridos no mercado como obras de arte, após serem marcados com um carimbo que os identifica como fruto de uma *solução versátil*, e acabam por ter seu valor comercial aumentado pela fetichização do objeto. O vídeo de 2003 *Soluções Versáteis para um Mundo Moderno* agora integra o acervo do Videobrasil, instituto que preserva e divulga a produção audiovisual brasileira. A participação desse vídeo nas mostras realizadas pelo Videobrasil, acaba servindo para disseminar a idéia-vírus - e chegou a incitar um surto de *soluções versáteis* entre seus espectadores na cidade de Fortaleza, onde foi inicialmente exibido, provocando os supermercados a aumentar a **vigilância eletrônica**. O coletivo foi convidado a participar de uma exposição de naturezas-mortas, no Centro Cultural Dragão do Mar em Fortaleza, no ano de 2006, e apresentou, lado a lado com obras consagradas, uma pequena instalação composta de um aparador de madeira, uma taça, um pequeno caixote e uma garrafa de vinho, carimbada com o selo identificador da solução versátil. A curadora carioca Luiza Interlenghi provocou



Soluções Versáteis para um Mundo Moderno

parte: governo, escolas, programas para traçar, programados para traçar, possuem informação so gastamos, quando, on buscamos, quem está ca nos chamam ou chamam que canal de televisão as nós. Enquanto estiverm anônimos, mas caso este perfeitamente visíveis e Estados Unidos, que faze à vigilância, nesse contex

Conforme Cunha Filho "indivíduos previamente estaríamos diante de um criminoso de fato e sim d a ocorrer" (C. FILHO, 20 atualmente. Um exemplo da web. Estes sistemas perfil ou grupo, através informações dos usuáriu sugerir produtos e serviç

parte: governo, escolas, trabalho, sistemas de saúde e de previdência, prestadoras de serviços - são programados para traçar nosso perfil individual pela análise dos dados que fornecemos. Estes perfis possuem informação sobre tudo aquilo que passa por nós: o que compramos, o que lemos, quanto gastamos, quando, onde e com qual cartão pagamos, que sites consultamos, que palavras-chave buscamos, quem está cadastrado como amigo em nossas plataformas de relacionamento, quais telefones nos chamam ou chamamos, que assuntos costumam estar presentes em nossa correspondência on-line, que canal de televisão assistimos, etc. Com estes dados é possível prever o comportamento de cada um de nós. Enquanto estivermos fornecendo dados que indiquem um comportamento "normal", continuamos anônimos, mas caso estes indiquem alguma anormalidade, logo somos destacados da multidão e ficamos perfeitamente visíveis e localizáveis. Isso acontece, por exemplo, nos sistemas de espionagem interna nos Estados Unidos, que fazem esse tipo de varredura para procurar possíveis suspeitos de terrorismo. Escapar à vigilância, nesse contexto, seria **permanecer anônimo, ou seja, indiferenciado: invisível**.

Conforme Cunha Filho aponta essa nova vigilância possui a curiosa capacidade de agir tanto sobre "indivíduos previamente identificados" quanto sobre "grupos aleatórios de usuários". Segundo o autor, estaríamos diante de uma instauração da "vigilância prévia, apriorística, 'preventiva', cujo foco não é um criminoso de fato e sim de um possível crime que deve ser antecipado e combatido antes mesmo que venha a ocorrer" (C. FILHO, 2004, p.16). O autor descreve alguns desses sistemas que já estão em operação atualmente. Um exemplo seria os sistemas de agentes inteligentes que permitem traçar perfis de usuários da web. Estes sistemas relacionam as consultas realizadas na navegação dos internautas a determinado perfil ou grupo, através de softwares que espionam suas atividades. A partir dos padrões levantados das informações dos usuários, o próprio sistema aperfeiçoa sua relação com os usuários e chega mesmo a sugerir produtos e serviços (como no site Amazon) de acordo com o perfil.

uma tensão interessante ao convidar o coletivo para participar de seu comentário sobre a natureza-morta, criou um sub-texto sobre a relação das pessoas com os objetos inertes. No final da exposição o trabalho passou a integrar o acervo da Galeria Nacional de Belas Artes, adquiriu legitimidade sobre uma ação ilícita e adicionou valor comercial aos objetos afanados.

Soluções Versáteis propõe um alívio rápido para a ansiedade que a sociedade de consumo instaura. Quem adota uma *solução versátil* não deixa de alimentar o sistema, nem supera o desejo consumista desenfreado, pelo contrário: corre o risco até de perder o controle de seus desejos, em oposição às suas necessidades reais. O *mundo moderno* tem na moda a base de seu sistema econômico e social. Estratégias de marketing e campanhas publicitárias procuram criar necessidades nos consumidores, para alimentar uma indústria que produz muito mais do que é preciso para se viver com conforto. Os praticantes das *soluções versáteis* estão mergulhados nesse contexto, desejam tudo o que lhes é oferecido, adoram os objetos caros, importados e fetiches. Nessa lógica, o próprio objeto adquirido por meio de uma *solução versátil* torna-se um objeto de fetiche, quando é autenticado com o carimbo-marca. O projeto questiona a moral do sistema capitalista: o respeito à propriedade privada estaria realmente no sujeito, ou fora dele? Quem não adota a *solução versátil* o faz por retidão de caráter ou por medo da repressão? Numa sociedade cada vez mais aparelhada com tecnologias de vigilância e controle, qual seria a autonomia de escolha dos indivíduos sobre suas ações? Alguém pode ou não adotar uma *solução versátil*, mas deveria fazê-lo seguindo sua **escolha ética**, e não deixar de fazê-lo simplesmente por medo.

O mesmo princípio é utilizado no projeto norte-americano TIA *Total Terrorism Information Awareness*, criado para “capturar a ‘assinatura informação’ das pessoas”. Rastreado os indivíduos em cada operação informacional através do uso de softwares inteligentes, o governo poderia encontrar terroristas potenciais (R. da COSTA, 2004). Este cenário não muito claro inverte o princípio de justiça no qual todos são inocentes até que se prove o contrário. O cidadão deste início de século é considerado culpado a priori, e os sistemas apenas esperam registrar o menor deslize para fornecer a prova. A câmera no supermercado não protege a bolsa no carrinho, mas vigia tudo o que entra e sai de dentro dela. Para readquirir controle sobre si, o indivíduo precisa estar atento às informações que ele fornece e que alimenta continuamente os sistemas de dados (R. da COSTA, 2004).

a 1/41 Na **sociedade disciplinar**, definida por Foucault, o controle social era exercido por meio de uma vigilância contínua, mas para isso era preciso confinar os indivíduos em um espaço arquitetônico projetado para oferecer máxima visibilidade. Cada indivíduo em sua célula arquitetônica estaria a todo o momento visível, mas sem conseguir ver o foco da vigilância (FOUCAULT, 2004). A estrutura do

b 6/68 **Panóptico**, proposta por Bentham, e analisada por Foucault, ampliou-se, deixou de precisar da estrutura física e passa a ser uma estrutura abstrata. A sensação de se estar sendo vigiado é o que conta, mais do que a real ação de vigiar. A introjeção da vigilância é o que regula os impulsos dos indivíduos. O confinamento não é mais necessário, já que a sensação de estar sendo olhado acompanha cada um em todo momento.

a 2/125 **Steve Mann**, artista canadense e teórico da cibercultura, critica a vigilância contínua a que estamos sendo submetidos. Ele defende que o problema da vigilância é o fato de ela estar aliada a governos que mantêm secreto o que é feito com o material obtido da vigilância, além de atuarem como os únicos vigilantes de direito. Na opinião de Mann essa atitude seria como um tiro pela culatra, pois seria o mesmo

Atuando de maneira semelhante a artista mexicana Minerva Cuevas mantém o projeto *Mejor Vida Co.*, acessível pelo *web-site* <<http://www.irational.org/mvc/english.html>>, que oferece soluções para burlar o sistema capitalista. A artista instala, nos centros culturais aos quais é convidada, áreas semelhantes aos *stands* comerciais. Lá fornece gratuitamente, para qualquer um que solicite: carteirinhas de estudante - que permitem ao portadores desfrutar de descontos em muitos serviços -, bilhetes de metrô falsos, que funcionam para liberar as catracas. Oferece ainda etiquetas com códigos de barra adulterados, para serem colados sobre produtos de redes de supermercados, alterando as informações contidas nos códigos de barra para informar preços mais baixos que os reais. Em entrevista com o curador Hans Ulrich Obrist, Cuevas explica que sempre se interessou por questões sociais, mas que isso não refletia em seu trabalho. O projeto *Mejor Vida Co.* tornou-se o lugar onde esse interesse e sua prática artística se fundiram. “O projeto *Mejor Vida Co.* tem a estrutura de uma empresa, é dividido em produtos, serviços, campanhas, etc., tem seu próprio *web-site* e escritório” (OBRIST, 2001, tradução nossa).

Cuevas não promove furtos propriamente ditos, mas estratégias que burlam os sistemas eletrônicos, promovendo vantagens econômicas àqueles que as utilizam. Em seu trabalho, também o sistema das artes funciona como legitimador de ações que seriam, a princípio, ilegais, e o uso do sistema das artes como protetor é uma inteligente estratégia de esquiva. A artista define *Mejor Vida Co.* como um projeto parasita que se utiliza do museu por causa da presença do público e de suas instalações, assim como se

* [...] the project *Mejor Vida Corp.* takes the structure of a corporation it's divided in products, services, campaigns, etc. it has its own web site and office.

...evas mantém o projeto
 ...org/mvc/english.html>,
 ...ta instala, nos centros
 ...comerciais. Lá fornece
 ...de estudante - que
 ...serviços -, bilhetes de
 ...e ainda etiquetas com
 ...produtos de redes de
 ...de barra para informar
 ...lor Hans Ulrich Obrist,
 ...mas que isso não refletia
 ...de esse interesse e sua
 ...utura de uma empresa,
 ...eu próprio web-site e

...tégias que burlam os
 ...les que as utilizam. Em
 ...timador de ações que
 ...tutor é uma inteligente
 ...projeto parasita que se
 ...alações, assim como se

...s, campaigns, etc. it

funcionamento de um regime totalitário que provoca a ação de terrorismo que tenta combater. E o terrorismo é a principal justificativa para a implementação da vigilância irrestrita nos Estados Unidos (MANN, 2002).

O controle contínuo traz consigo problemas éticos. O indivíduo sob vigilância contínua perde a capacidade de escolha das suas atitudes, não pondera sobre a moral, sobre seus valores, simplesmente deixa de fazer o “errado” por medo de uma punição. Os valores de bem e mal, certo e errado estão dados a priori, não avaliado caso a caso, não são mais uma dualidade, uma oposição: o Bem seria a supressão do Mal. Segundo Paseti (1999), tratar-se-ia de um retorno à ética kantiana, uma capacidade a princípio para distinguir o mal. A identificação do mal faria cessar os sofrimentos. O indivíduo, que não toma mais suas decisões políticas, tornando-se “mero espectador das circunstâncias”, seria levado a um julgamento compassivo e indignado, “que olha o mal não como um inverso do bem, mas a partir do que dispõe o bem como supressão do mal”. Para o autor o discurso universalista dos direitos humanos levaria a uma crença no acesso ao não-mal, “como prevenção geral capaz de suprimir a possibilidade de sua existência” (PASSETI, 1999, p. 59).

b
6/68

A instauração do **Panóptico**, tanto por meio das câmeras quanto por toda a gama de aparelhos cada vez mais populares e espalhados pela sociedade - celulares, celulares com câmera, conectados à *web*, *web* móvel para *notebooks*, máquinas de cartão de crédito e débito, caixas eletrônicos, todo o tipo de cartões de identificação, vale transporte, de controle de entradas e saídas, cartões de compras de lojas, leitores de impressão digital em locadoras, em consultórios médicos, etc -, continua o propósito de eliminação das diferenças, previsão dos comportamentos em prol do controle social. Esse controle tem como objetivo a proteção da propriedade e manutenção dos sistemas - das instituições, do capitalismo, dos

[dobras na vigilância]

b
2/31

Foi dito que o sujeito é resultado do encontro dos seres vivos com os dispositivos (DELEUZE, 2005), e que as obras de arte funcionam como **dispositivos** nos processos de subjetivação. A relação de alguém com um dispositivo promove um efeito sobre si mesmo, produzindo uma subjetividade quando alguém escolhe suas ações segundo o efeito que produz em sua vida, segundo o efeito que implicam, produz-se uma **subjetividade ética ou estética** (DELEUZE, 1992, p. 85).

c
7/48

c
6/43

que a escolha ética é uma **dobra nas relações de força**, uma “relação consistida em uma dobra que permite resistir, escapar, reorientar a vida ou a morte contra o poder” (DELEUZE, 1992, p. 85). As **dobras nas relações de força** seriam realizadas ao se criar regras para a própria existência, regras instituídas e revogáveis, que nada têm a ver com a moral ou com as leis, “regras que produzem a existência como obra de arte, regras éticas e estéticas que constituem a existência ou estilos de vida” (DELEUZE, 1992, p. 85).

a
1/29

Também foi proposto que as obras de arte são produtos de **processos de subjetivação** que as criaram, de suas escolhas estéticas e éticas ao construírem-se a si mesmos.

b
2/31

também funcionam como **dispositivos** em processos de subjetivação de terceiros que entram em contato com elas.

entro dos seres vivos com os dispositivos (AGAMBEN, 1992, p. 85). No **dispositivos** nos processos de subjetivação. Quando a tecnologia remove um efeito sobre si mesmo, produz-se um sujeito, e o efeito que produz em sua vida, segundo o modo de vida **de ética ou estética** (DELEUZE, 1992). Deleuze sugere **ações de força**, uma "relação consigo mesmo, que nos mantém vivos ou a morte contra o poder" (DELEUZE, 1992, p. 85). As regras criadas ao se criar regras para a própria vida, regras auto-reguladas com a moral ou com as leis, "regras facultativas que incluem regras éticas e estéticas que constituem modos de vida" (DELEUZE, 1992, p. 85).

Os dispositivos são produtos de **processos de subjetivação** dos artistas, que se submetem éticas ao construir-se a si mesmos como sujeitos, mas também são produtos de processos de subjetivação de terceiros, dos espectadores



[dobras na vigilância]

utiliza da internet por ser uma ferramenta de comunicação poderosa, de forma que a ação do projeto seja massiva (OBRIST, 2001).

Os projetos, em suas práticas limítrofes entre o universo da arte e da contracultura, questionam a submissão à moral capitalista, incorporando a lógica da simulação para burlar câmeras e aparatos eletrônicos e sabotar as grandes corporações. A idéia mais interessante que essas ações trazem à tona é a recuperação do exercício de liberdade, para além da liberdade de decidir que produto comprar, mas de exercer uma **escolha ética**, consciente das implicações dessas escolhas.



7/48

A estratégia da apropriação não é a única característica da produção contemporânea, mas faz parte de uma gama de operações que são utilizadas desde o campo específico das artes institucionais até os que transbordam a instituição. "Apropriação, pastiche, citação, esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos de nossa cultura, dos produtos mais clinicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas" (CRIMP, 2005, p. 115). O mais interessante são seus desdobramentos: quando levanta questões sobre autoria, plágio, citação, quando é compreendida como roubo, quando chega aos extremos do ilícito com os roubos, com a mentira, a relação da mentira com a

[sobre estratégias da produção contemporânea]



6/68



7/48



58



1/29



6/68

Estados, etc. Cada vez menos espaços sobram livres para nós, pois deixamos de realizar as **escolhas éticas** em nossa vida cotidiana. As consequências de nossas ações, sobre o modo de vida, agindo conforme os modelos introjetados de "bom cidadão", contínua, também deixamos de instaurar qualquer sistema de controle por parte da **subjetividade gregária** a que Stiegler se refere como rebanho.

Porém, a mesma tecnologia que produz o controle e a disciplina na forma de câmeras digitais, telefones celulares e outros equipamentos móveis, também permite a possibilidade de resistência na construção do discurso cultural, produzindo seus próprios espaços em web-sites gratuitos como os fotologs, blogs, youtube, etc. A **produção de singularidades**, não deixa de ser a característica do **Panóptico** completo e auto-regulado, regime de trabalho onde cada um é vigia do próximo. O uso que se faz dessa tecnologia estética é que poderá transformar um ato de manipulação em ato de resistência.

da vez menos espaços sobram livres do “olhar do **Panóptico**”. Se fizer as **escolhas éticas** em nossa vida, se deixamos de ponderar sobre as consequências de nossas ações, sobre o modo de vida que implicam, simplesmente aceitamos os modelos introjetados de “bom cidadão” com medo da vigilância e não nos deixamos de instaurar qualquer singularidade, e de fato fazemos parte da **vidade gregária** a que Stiegler se refere, todos ovelhas do mesmo

a tecnologia que produz o controle e a vigilância, democratizada nas redes digitais, telefones celulares equipados com câmeras, e outros dispositivos móveis, também permite a possibilidade de qualquer pessoa participar do discurso cultural, produzindo seus próprios registros e publicando-os, como vídeos, fotos, tweets, blogs, youtube. Apesar de servir para a manutenção das **singularidades**, não deixa de ser a realização total do projeto do Panóptico: completo e auto-regulado, regime de transparências, visibilidade total, controle sobre o próximo. O uso que se faz dessa tecnologia e a intenção ética ou política que poderá transformar um ato de manutenção do controle em ação de

[violência x vigilância: a instalação do panóptico]

Podemos citar dois exemplos de trabalhos de arte que tratam de promover dobras nos sistemas de vigilância: Steve Mann, a partir do conceito de *sousveillance*, no projeto *Wearable Computer*, e Michele Teran, em *Life: a user's manual*.

[contra-vigilância poética]

Steve Mann, artista e pesquisador da cibercultura, propõe o conceito de *sousveillance* como uma reação à disseminação da vigilância eletrônica. O pesquisador canadense, que trabalha nos Estados Unidos, faz uma crítica à banalização da vigilância que acaba por expor até nossas atividades mais íntimas aos interesses das corporações - ao traçar nossos perfis enquanto consumidores -, ou ao interesse das polícias e governos - em manter o controle sobre os atos ilegais (MANN; NOLAN; WELLMAN, 200-). Para Mann essa vigilância possui um vetor de ação, o dos governos ou corporações sobre os indivíduos. Esse vetor provoca uma situação desequilibrada, pois os indivíduos não teriam nenhum controle sobre quem está coletando as informações e a que uso são destinadas, o que poderia inclusive resultar em ações de totalitarismo governamental, e mesmo provocar reações terroristas (MANN, 2002a, 2002b). Ele parte da palavra *surveillance* (vigilância) separando em *SUR-veillance*, que seria observar de cima para baixo, e propõe o neologismo *SOUSveillance*, a partir do francês, olhar de baixo para cima. O *SOUSveillance*, ou contra-vigilância, seria uma reação à vigilância “de cima para baixo”, e pode incluir a inversão do vetor da vigilância, assim como a distribuição da vigilância entre um mesmo nível hierárquico, ou seja, as pessoas comuns vigiando umas às outras (MANN; NOLAN; WELLMAN, 200-). Mann propõe que ações de contra-vigilância são herdeiras das estratégias situacionistas da apropriação e **desvio**, pois trata-se de se apropriar de ferramentas e tecnologias e desviar seu uso para observar as organizações observadoras. “O

[dobras na vigilância]

ficção. Estratégias algumas das artes, passam a ser realizadas por nós nos sistemas

A apropriação, em si, não é um processo, então o próprio ato de apropriação é específico sobre a cultura que revela, deixando mais o

ficção. Estratégias algumas vezes ilegais que, ao serem inseridas nos sistemas das artes, passam a estar protegidas pela instituição, provocando tensões e realizando **nós** nos sistemas, produzindo momentos de esquiva ao **controle**.

A apropriação, em si, não pode ser considerada como o único indicador de uma cultura contemporânea: “Se todos os aspectos da cultura usam esse novo processo, então o próprio processo não pode ser o indicador de uma reflexão específica sobre a cultura” (CRIMP, 2005, p. 115), o que interessa então não é simplesmente o ato de apropriação, mas a rede de alinhamentos que ela revela, deixando mais ou menos evidentes as “matrizes” de cada pensamento.

[sobre estratégias da produção contemporânea]

sousveillance é focado em ampliar as habilidades das pessoas para acessar e coletar informações sobre sua vigilância”* e neutralizar a vigilância, como forma de proteção individual (MANN; NOLANWELLMAN, 200-, p. 2, tradução nossa).

A aplicação do conceito de contra-vigilância ocorre nas performances com os *Wearable Computer*, computadores portáteis acoplados às roupas e acessórios cotidianos, como óculos, cintos e relógios, que funcionam como ferramentas para a contra-vigilância. Em uma das experiências com o *Wearable Computer* ele vestiu um colete equipado com monitor LCD e uma câmera presa aos óculos, e passou em lojas de shopping-centers e outros lugares públicos vigiados. O monitor exibia nas costas de Mann as imagens captadas pela câmera presa aos seus óculos. A polêmica acontecia quando os agentes de segurança interceptavam-no argumentando que era proibido filmar naqueles locais. A partir da abordagem dos vigilantes Mann iniciava um debate sobre seu direito de filmar como proteção uma vez que estava sendo filmado pelos equipamentos de segurança das lojas. Outros equipamentos de contra-vigilância desenvolvidos por Mann e sua equipe de pesquisa são colares com domos pretos de câmeras 360°, e vários modelos de mini câmeras que podem ser acopladas à armações de óculos. Apesar de propor uma suposta contra-vigilância, de pretender revelar o mecanismo do **Panóptico** e oferecer

b

6/68

* *Sousveillance focuses on enhancing the ability of people to access and collect data about their surveillance.*

[dobras na vigilância]





b
6/68

ferramentas para os indivíduos se protegerem da observação contínua, a idéia de “democratização” dos equipamentos que possibilitam a disseminação e horizontalidade do vetor do olhar acaba por reforçar a situação ideal do projeto de

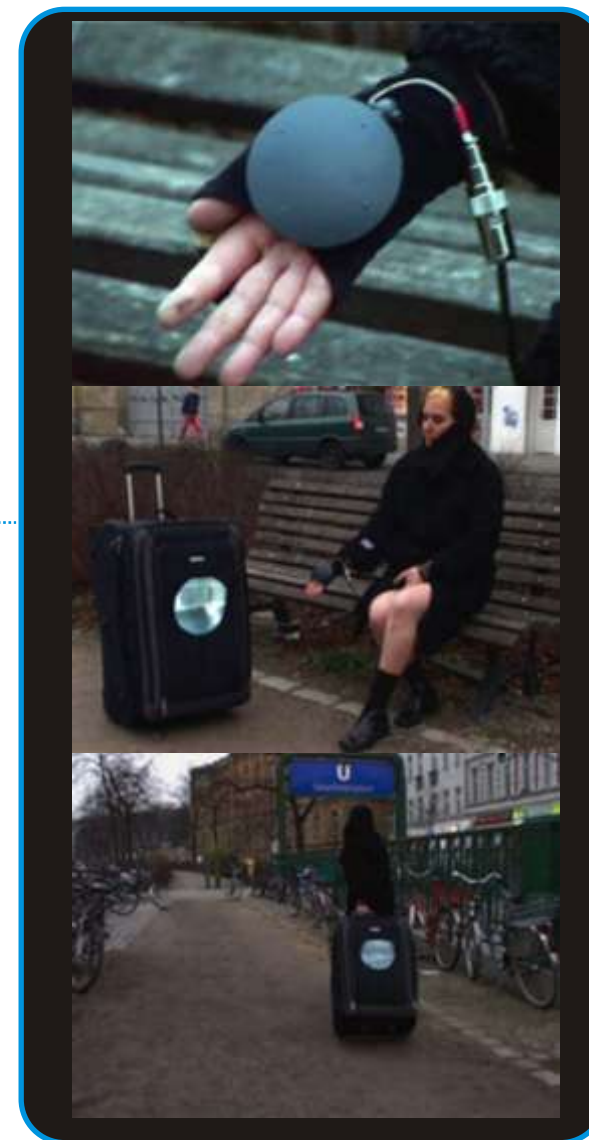
b
2/31

Bentham de “aparelho de desconfiança total”: o **Panóptico**. Mann realiza uma dobra no vetor da vigilância, mas não uma dobra na relação de poder, uma vez que o produto da relação do indivíduo com um **dispositivo** de contra-vigilância agindo sobre um dispositivo de vigilância continua sendo um indivíduo submetido à lógica da visibilidade total.

Michelle Teran, outra artista canadense, que trabalha na Alemanha, na performance intitulada *Life: a user's manual*, passeou por ruas de diversas cidades equipada com receptores presos ao seu corpo que interceptavam os sinais enviados por câmeras de vigilância que usam tecnologia *wireless*. Assim tornou visível as imagens aos transeuntes através de um monitor que carregava dentro de uma mala ou mochila. As imagens revelavam ao público que passava pela região os mecanismos de vigilância ao qual estavam submetidos. Ela afirma que apesar das pessoas estarem se sentindo inseguras, os equipamentos de segurança oferecem apenas uma ilusão de proteção. Teran afirma que as discussões sobre vigilância quase sempre se voltam para o modelo foucautiano do **Panóptico** e da perda da privacidade individual, mas ela opta por focar o fenômeno a partir do ponto de vista da confusão das fronteiras sociais, culturais e interpessoais. O medo do “outro” seria sentido em níveis nacionais e internacionais, evidenciados por questões de imigração e

b
6/68

[dobras na vigilância]



terrorismo, e percebido como uma ameaça à identidade da sociedade. Esse sentimento de ameaça serviria como uma catálise na criação de uma vigilância institucionalizada e outras estratégias policiais nas quais a perda da privacidade é um dos efeitos (TERAN, 200-). O dispositivo de Teran apenas revela os mecanismos da vigilância, mas pode tanto provocar questionamentos sobre esses mecanismos como criar pequenas narrativas a partir de cenas cotidianas captadas sem intenção poética pelos olhos mecânicos.

No Brasil, o projeto Atitude Suspeita, realizado durante o evento Experiência Imersiva Ambiental, em São Paulo, no ano de 2006, problematizava a vigilância eletrônica instalada no centro da cidade de São Paulo com diversas ações direcionadas para as câmeras. Inspirado no projeto *Surveillance Camera Players*, os participantes eram convidados a propor situações para serem desenvolvidas em frente às câmeras, tais como o uso de máscaras para não serem reconhecidos, cartazes ou guarda-chuvas pretos com mensagens para os vigilantes projeto proposto pela artista Silvia Guadagnini, realizado também em Florianópolis, em 2006 -, entre outras. O mais interessante desse projeto é o blog que disponibilizaram reunindo artigos do jornal, textos críticos sobre o tema, links externos, além do registro das ações durante o evento. Projetos como esse não invertem diretamente o vetor do olhar, mas chamam a atenção do público para a situação da vigilância disseminada que tende a passar despercebida, ou mascarada sob a forma de “aumento da segurança” do cidadão comum.

Ainda no Brasil, o artista Marcelo Cidade colocou no prédio da bienal inúmeras câmeras de papelão. Mas é preciso ter cuidado, nem todo trabalho que trata do tema tem sucesso em revelar ou criticar a situação. O projeto de Marcelo na Bienal replicava câmeras de vigilância em papelão, localizadas de

maneira similar às câmeras originais: “o “Direito de Imagem” [...] são falsas câmeras de segurança feitas de papel cartão, numa instalação que cria um falso sistema de segurança” (CIDADE, 2007). Com a elevada altura do teto do pavilhão, tornava-se impossível distinguir as câmeras verdadeiras das falsas, e a sensação provocada nos visitantes era a de um forte esquema de vigilância distribuído pela exposição. “As câmeras de vigilância de cartolina de Marcelo Cidade, posicionadas de maneira discreta, fizeram referência à mentalidade sitiada, obcecada por segurança, dos paulistanos mais ricos”. Mesmo as câmeras sendo falsas, o trabalho de Marcelo acabou colaborando com o sistema de vigilância uma vez que intensificou a intenção primeira do sistema: introjetar a sensação de estar sendo observado para auto-regular os gestos e comportamentos. Isso se tornou um problema numa exposição que abrigava muitos trabalhos participativos, pois pode ter colaborado para uma timidez do público. Acostumado à mostras em que nada pode ser tocado, as câmeras falsas podem ter ajudado a inibir a intenção dos visitantes de transgredir a disciplina institucional dos museus de arte.

[nós nas linhas de força]

- a 1/29
 - b 2/31
 - c 7/48
 - 25/123
- Trabalhos de arte podem funcionar como **dispositivos** para a **produção de subjetividades** que escapam, ou podem simplesmente servir como dispositivos que produzem o tipo de sujeito desejado pelos sistemas de controle corporativos ou governamentais. Para que tenham a potência de esQUIVA não podem ser apenas produtos dos processos de subjetivação dos artistas, mas precisam produzir **subjetivações éticas e estéticas** nos espectadores. Não é suficiente serem o resultado de um processo de dobra na relação de força de um indivíduo com os poderes aos quais está submetido, mas é preciso que funcionem como dispositivos que provoquem mais dobras em mais processos de subjetivação, criando verdadeiros **nós**.

câmeras de segurança feitas de (DE, 2007). Com a elevada altura das falsas, e a sensação pela exposição. "As câmeras de zeram referência à mentalidade eras sendo falsas, o trabalho de nsificou a intenção primeira do gestos e comportamentos. Isso s participativos, pois pode ter da pode ser tocado, as câmeras disciplina institucional dos museus

b

[dobras na vigilância]

subjetividades que escapam, ou feito desejado pelos sistemas de pesquisa não podem ser apenas **subjetivações éticas e** sso de dobra na relação de força ue funcionem como dispositivos **adeiros nós.**

[considerações finais]

O presente trabalho tinha o objetivo de investigar meios como a arte poderia colaborar para criar maneiras de existir singulares, num contexto que promove a indiferenciação, a anestesia, e a eliminação das singularidades.

O projeto inicial era criar um sistema de mapeamento dos aparelhos eletrônicos de vigilância. A partir de um levantamento dos equipamentos presentes em nosso dia-a-dia que servem para capturar dados sobre nosso deslocamento no espaço e nossas movimentações monetárias, pretendia-se montar um sistema gráfico para ser utilizado por qualquer pessoa para criar mapas de seus percursos pelas cidades. A intenção era de provocar o usuário à um auto-questionamento, no momento em que, ao marcar os pontos vigiados, percebesse os espaços vazios, as brechas da vigilância, tomasse consciência de que, nesses espaços, seus gestos e ações não seriam regulados pelo medo, mas por ética.

[considerações finais]

Foi realizado um estudo piloto desse projeto, intitulado “Ação compacta anti-panóptica”, durante o evento Experiência Imersiva Ambiental, na cidade de São Paulo, em novembro de 2006. Foram oferecidos aos participantes do evento no centro da cidade, pequenos mapas da região (apêndice 1), canetas coloridas e uma sugestão de ícones que correspondiam aos prováveis equipamentos de vigilância que poderiam ser encontrados no percurso, tais como câmeras, semáforos controlados, caixas eletrônicos, etc. Na prática, apesar de estarem pré-dispostos a realizar as propostas do evento, e de se mostrarem interessados no tema, nenhum participante fez um mapeamento.

A partir do estudo piloto, e principalmente após o aprofundamento do levantamento bibliográfico - em textos filosóficos e também em artigos de jornais e revistas - ficou claro que a vigilância por câmeras é apenas a ponta do iceberg. O controle da sociedade por meio dos aparatos tecnológicos e das tecnologias de informação e comunicação vai muito além das imagens coletadas de nossas ações em espaços públicos. A maioria dos sistemas de informação aos quais estamos submetidos - nossos cadastros nas diversas

instituições das quais fazemos parte: governo, escolas, trabalho, sistemas de saúde e de previdência, prestadoras de serviços - são programados para traçar nosso perfil individual pela análise dos dados que fornecemos. Estes perfis possuem informação sobre tudo aquilo que passa por nós: o que compramos, o que lemos, quanto gastamos, quando, onde e com qual cartão pagamos, que sites consultamos, que palavras-chave buscamos, quem está cadastrado como amigo em nossas plataformas de relacionamento, quais telefones nos chamam ou chamamos, que assuntos costumam estar presentes em nossa correspondência on-line, que canal de televisão assistimos, etc. Com estes dados é possível prever o comportamento de cada um de nós. Enquanto estivermos fornecendo dados que indiquem um comportamento “normal”, continuamos anônimos, mas caso estes indiquem alguma anormalidade, logo somos destacados da multidão e ficamos perfeitamente visíveis e localizáveis. Isso acontece, por exemplo, nos sistemas de espionagem interna

nos Estados Unidos, que fazem esse tipo de varredura para procurar possíveis suspeitos de terrorismo. Escapar à vigilância, nesse contexto, seria permanecer anônimo, ou seja, indiferenciado.

Foi esboçado um diagnóstico do contexto em que a produção artística se realiza nos dias de hoje, destacando o problema da implementação desenfreada de aparelhos eletrônicos de vigilância, justificado pelo aumento da violência urbana. Tais equipamentos acabam por instaurar uma vigilância panóptica generalizada, por meio de tecnologias que capturam e analisam dados fornecidos por cada um de nós em nossas operações cotidianas, e traçam perfis. Esses perfis servem para a previsão de comportamentos desviantes, auxiliando os interesses de controle do Estado; ou permitem modelar nossos desejos, submetendo-os aos interesses do sistema do capitalismo hiperindustrial.

O conceito de sociedade de controle relacionado ao de sociedade disciplinar, foi a base para a análise e crítica da sociedade atual. Verificou-se que o sujeito contemporâneo difere do sujeito moderno. O sujeito moderno se relacionava

4

com as instituições disciplinares. Tais instituições controlavam os corpos e os gestos no espaço, analisavam e classificavam os indivíduos para manter o controle estatal e da produção. Para isso existiam moldes fixos aos quais os indivíduos deviam se adaptar. Esse sujeito moderno possuía uma subjetividade unitária, uma identidade fixa, entendia-se como observador do mundo, capaz de interpretar os fenômenos e encontrar a verdade por trás da visibilidade; era produtor de conhecimento e as suas singularidades eram valorizadas.

O sujeito contemporâneo, por outro lado, relaciona-se com um contexto muito mais confuso e instável, com instituições que se flexibilizam, tecnologias que permitem um controle menos repressivo dos corpos mas não menos cruéis. Essas tecnologias não servem ao propósito de classificar para separar os anormais e os improdutivos, mas para modular comportamentos e converter a todos em consumidores. O sujeito contemporâneo não é uma unidade constante, mas é produto de relações dos indivíduos com os dispositivos que os cercam. Os objetos que nos cercam são dispositivos quando participam em processos de produção de

5

[considerações finais]

5

subjetividades, e podem determinar as subjetividades produzidas. É nesse contexto que o panóptico é considerado um dispositivo à serviço da produção do sujeito disciplinado. Atualmente muitos destes dispositivos estão à serviço da modulação dos sujeitos em prol do consumo e à serviço do controle do Estado mesmo que esse estado esteja ele mesmo à serviço dos lobbies das grandes corporações. Isso implica na eliminação das singularidades, na perda da escolha ética. Não há escolha do modo de vida que se quer, não há produção ética ou estética. A arte pode ser considerada um dispositivo, pois participa de processos de produção de subjetividades quando indivíduos se relacionam com ela. Nesse caso, pode produzir subjetividades imprevistas, que escapam às modulações da sociedade hiperindustrial.

Foi verificado que a rede pode ser considerada uma metáfora para se pensar muitas estruturas atuais, desde as relações interpessoais, de criação, e mesmo para representar a formação das

6

[considerações finais]

6

consciências. Na produção artística e cultural as características do sujeito contemporâneo ficam evidentes. Não mais um produtor de novidades, mas um orquestrador de sentidos a partir da recombinação de produções culturais anteriores. A principal estratégia desses produtores cotemporâneos é a apropriação e rearticulação de qualquer coisa que já tenha sido criada, proveniente tanto do universo da cultura erudita quanto da popular, da de massa e da cibercultura. Essa estratégia de apropriação e rearticulação não se restringe à produção artística, mas se estende à todas as áreas criativas, inclusive a propaganda e o marketing. Esse tipo de produção deixa claro as matrizes de cada pensamento, revelando as redes de afiliações ideológicas ou estéticas. Foram levantados exemplos de produções culturais e artísticas que utilizam da estratégia da apropriação e rearticulação em ações que escapam ao controle. Nessas produções confundem-se as idéias de apropriação, citação, plágio, mentira e roubo, atividades ilegais ou imorais que seriam alvo de repressão, a princípio, mas que se inserem estrategicamente em sistemas para legitimarem-se e conseguirem se esquivar do controle. Também foram destacados alguns exemplos de trabalhos de

7

[considerações finais]

arte que propõem uma reação direta à vigilância, mesmo que nem todos modifiquem tal situação, podendo até mesmo cooperar para a introjeção da sensação da vigilância.

Procurando ambientes mais propícios para a produção de subjetividades imprevistas, foram relacionados os conceitos de heterotopias e de zonas autônomas temporárias. Ambos definem lugares que podem existir em qualquer sociedade, nos quais as funções, ordenações e hierarquias não seguem as mesmas regras que os outros espaços da sociedade. São sítios cuja estrutura é aberta à imprevisibilidade, e podem abrigar momentos de criatividade não mediada, de produções de subjetividades que não seguem as modulações da sociedade do hiperconsumo. Tais zonas existem enquanto não são percebidos pelos Estados ou pelas instituições normatizadoras, enquanto permanecem, de alguma forma, invisíveis. Da mesma forma, as construções de subjetividades que escapam àquelas previstas e desejadas pelos sistemas de controle devem permanecer invisíveis para escapar. Permanecer invisível, no contexto atual, é controlar os dados que alimentamos os sistemas das tecnologias de informação, comunicação e vigilância. Enquanto

fornecermos dados que não se destaquem, eles passam despercebidos, e conseguimos, então, espaço para liberdade criativa, para a escolha das nossas ações segundo o modo de vida ético e estético que promovem.

Os resultados de cada fase da investigação foram sendo aplicados em práticas poéticas paralelas à pesquisa acadêmica, de forma indireta. Numa experiência de agenciamento entre artistas, foi realizado o evento Blocos de Ensaio, no Centro Cultural Banco do Nordeste, na cidade de Fortaleza, de janeiro a fevereiro de 2008. Nesse evento participaram cinco artistas de especialidades diferentes, convidados a princípio a dialogar sobre suas produções, um agindo como interlocutor do outro. Tais interlocuções poderiam ser verbais, escritas, ou mesmo por meio de outras produções. A colaboração entre eles começou no início do ano de 2007, em encontros presenciais e telepresenciais. As interlocuções geraram alguns trabalhos em colaboração e a troca de informações e referências

de cada um. Durante o mês de julho de 2007 os artistas se encontraram pela primeira vez na cidade de Fortaleza, quando ocorreram diversas conversas, e algumas práticas híbridas de desenho e dança, registradas em vídeo. No segundo evento na cidade de Fortaleza nem todos puderam viajar, então o foco passou do encontro entre os participantes para a interação dos visitantes com o conteúdo produzido pelo grupo. Foi montado um ambiente no qual os visitantes pudessem sentir-se confortáveis e bem recebidos, com sofás, almofadas, mesas e cadeiras, e no meio desse ambiente foram inseridos dispositivos que continham o conteúdo produzido pelo grupo: coletâneas de informações de referência textos, vídeos, áudios trabalhos de outros artistas que influenciam suas pesquisas, trabalhos dos participantes realizados fora do projeto, assim como os trabalhos resultantes do processo de colaboração entre eles. (Apêndice 2).

Ao mesmo tempo foi realizada uma colaboração com um projeto de vídeo documentário que procurou produções de subjetividade singulares em locais fora do circuito das artes. Foi realizado um mapeamento de situações ou ambientes no

centro da cidade de Fortaleza que possuíam a potência de abrigar produções de subjetividades éticas e estéticas. Foram mapeados lugares como, por exemplo, bares de videokê, praças em que se apresentam músicos amadores, circuitos periféricos de distribuição de músicas - muitas vezes de difícil acesso, muito antigas e que não são mais distribuídas em lojas ou gravações independentes. (Apêndice 3).

A escritura tomou o formato de um hipertexto, numa experiência gráfica que apresentou os capítulos simultaneamente, colunas de textos sobre assuntos aparentemente díspares, lado a lado. Conceitos que apareciam em mais de um capítulo foram destacados em negrito, e indexados à região do texto nas quais eram aprofundados, promovendo desvios no percurso da leitura. Ficou evidente que tal estrutura estaria muito bem adaptada a uma plataforma digital, porém as limitações do cronograma e dos formatos permitidos à apresentação acadêmica acabaram por provocar essa adaptação que resultou num hipertexto construído por meio da diagramação, apresentado bidimensionalmente, o que foi uma experiência bastante interessante. A estrutura em hipertexto deixa ainda a possibilidade desse estudo ampliar-se em notas paralelas e novos capítulos, que podem ser desenvolvidos colaborativamente, sem perder a coerência.

A partir da investigação acadêmica e das práticas paralelas surgiram indagações que podem ser desenvolvidas em pesquisas futuras. A inquietação principal seria investigar os modos com que a transformação do sujeito também muda a questão da autoria, as práticas e processos de criação colaborativos, e ainda, como isso tudo leva a uma nova problemática dos direitos autorais e das limitações de cópia e circulação de informações e produtos culturais.

[referências]

ABOUT ADBUSTERS. Disponível em: <<http://www.adbusters.org/>>. Acesso em 25, abril, 2007.

AGAMBEN, G. **Profanações.** Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** Trad. Nilcéa Valdatti. In: Outra travessia, nº 5, Florianópolis, Editora da UFSC, p. 9-16, 2005.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

BELLONI, M. L.. **A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito.** Revista Brasileira de Educação, nº 22, São Paulo, Jan-Abr, p. 121-136, 2003.

BENTHAM, J. **O Panóptico.** Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2000.

BERRIEL, C.E.O. **Cidades utópicas do renascimento,** In: Revista Ciência e Cultura, ano 21, vol. 56, n. 2, São Paulo, abril/jun 2004. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v56n2/a21v56n2.pdf>> . Acesso em agosto de 2007.

BEY, H. **TAZ- zonas autônoma temporária.** Trad. Patrícia Decia & Renato Resende. 1990. Disponível em: <<http://www.sabotagem.cjb.net>>. Acesso em 09, agosto, 2007.

Bloqueio Não. Disponível em <<http://www.bloqueionao.com.br/>>. Acesso em 25, fevereiro, 2008.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional** (1998). Trad. Jordi Claramonte. In: BLANCO, P., CARRILLO, J. CLARAMONTE, J. EXPÓSITO, M. **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.** Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

_____. **Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.** Tradução de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

CIDADE, M. Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u11.jhtm>>. Acesso em 5, abril, 2007.

CHESNAIS, J. C. **A violência no Brasil. Causas e recomendações políticas para sua prevenção.** Revista Ciênc. Saúde coletiva vol. 4 no. 1 Rio de Janeiro, 1999. Disponível on-line em: <http://www.scielo.br/scielo.php?sript=sci_arttext&pid=S1413-8123999000100005> Acesso em 15, jan., 2007.

COSTA, B. C. G. da, **Estética da violência: jornalismo e produção de sentidos.** Tese de doutorado – Unicamp- Faculdade de Educação, 1999. Disponível on-line em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?view=vtls000188259>> Acesso em 16, jan, 2007.

COSTA, M. Por uma estética das redes. In PARENTE, André. **Tramas da rede.** São Paulo, ed. Sulina, 2004.

COSTA, R. da., **Sociedade de Controle.** São Paulo em Perspectiva (on-line), jan/mar 2004, V 18, no 1, p 161-167. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ssp/v18n1/22238.pdf>> Acesso em: 03, abril, 2006.

CRIMP, D. **Sobre as Ruínas do museu.** Trad. Fernando Santos. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CUSSET, F. **Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia.** Trad. Fátima Murad. Porto Alegre, Artmed, 2008.

Culture Jamming. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_jammin>. Acesso em 25, abril, 2007.

DEBORD, G., WOLMAN G. J. **A User's Guide to Détournement.** 1956. Trad. Ken Knabb. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>. Acesso em 13, setembro, 2007.

Darko Maver. Disponível em: <http://0100101110101101.org/home/darko_maver/> . >. Acesso em 5, abril, 2007.

DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34, 1992.

_____. **O ato de criação**. Trad. José Marcos Macedo. In: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999. pp. 4-5.

_____. O que é um dispositivo. In: **O mistério de Ariana**. Lisboa, Ed. Vega - Passagens, 1996.

_____; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo, Ed. 34, 1992.

FILHO, P. C. C., **A comunicação vigiada: nota sobre a suspeição na cibercultura**. Contemporânea Journal of Communication and Culture. V 2 no 1, junho 2004. Disponível em: <<http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/pdfazuljun2004/ensaiojun04.pdf>> Acesso em: 03, abril, 2006.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 19ª ed. São Paulo, Edições Graal, 1979.

_____. Outros Espaços. 1984. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos vol. III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª ed. Org. Manoel Barros da Motta, trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

_____. **Vigiar e punir. Nascimento da prisão**. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis, Editora Vozes, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Editora 34, 1998.

LADDAGA, R. **Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LAKATOS, E. M., MARCONI, M. A. **Metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo, Editora Atlas, 2007.

LOGAN, G. M.; ADAMS, R. M.. Introdução. In: MORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo, Martis Fontes, 1999.

MANDIBERG, M. **After Sherrie Levine**. 2001. Disponível em : <<http://www.aftersherrielevine.com>>. Acesso em 18, fevereiro, 2008.

MANN, S. **Sousveillance**. 2002. Disponível em: <<http://wearcam.org/sousveillance.htm>>. Acesso em 07, mai, 2007.

_____. **Secrecy, not privacy, may be the true cause of terrorism**. 2002. Disponível em: <<http://wearcam.org/sousveillance.htm>> Acesso em 25, abril, 2007.

_____, NOLAN, J., WELLMAN, B. 200-. **Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments**. Disponível em: <<http://www.wearcam.org>>. Acesso em 07, mai, 2007.

MARICATO, E. **Segregação Ambiental e Violência Urbana**. In *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade desigualdade e violência*. São Paulo, julho de 1995. Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/deprojeto/labhab/04textos/metrperif.pdf>> Acesso em 15, jan, 2007.

Marketing de Guerrilha. Disponível em: <<http://br.br101.org/marketing-de-guerrilha.html>> Acesso em 25, fevereiro, 2008.

MEJOR VIDA CORP. Disponível em: <<http://www.irational.org/mvc/espanol.html>>. Acesso em: 14, fev. 2008. Acesso em 12, fevereiro, 2007.

MESQUITA, A. **Participação cultural e interferência nas tramas cognitivas do capitalismo**. In: 404nOtFound - Publicação do Ciberpesquisa - Centro de Estudos e Pesquisas em Cibercultura. ANO 6, VOL 1, N. 56- julho-agosto/2006. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtFound/404_56.htm>. Acesso em 25, abril, 2007.

MUSSO, P. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. **Tramas da rede**. São Paulo, ed. Sulina, 2004.

NEGRI, A. **Cinco lições sobre Império**. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2003.

NJAINE, K. **A produção da (des)informação sobre violência: análise de uma prática discriminatória**. Cad. Saúde Pública, jul/set, 1997, vol 13, no. 3, pg, 405-414. Disponível on-line em: <http://www.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=50102-311X1997000300016&lng=es&nrm=isso> Acesso em 15, jan, 2007.

OBRIST, H. U. **Conversation with Minerva Cuevas**. Disponível em: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0107/msg00160.html>>. Acesso em: 22, ago. 2007.

PARENTE, A. **Rede e Subjetividade na Filosofia Francesa Contemporânea**. In: RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 101-105, jan-jun, 2007.

_____. **Tramas da Rede**. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre, Sulina, 2004.

PASSETI, E. **Sociedade de controle e abolição da punição**. São Paulo em Perspectiva. (on-line). Julho/set. 1999. V 13, no 3, P 56-66. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102-88391999000300008&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 03, abril, 2006.

POPPER, K. **A lógica da pesquisa científica**. 9a ed. Trad. Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo, Editora Cultrix, 1993.

ROLNIK, S. **Novas Figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea**. 1999. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>> Acesso em 15, maio, 2007.

_____. O ocaso da vítima para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. In LINS, D. E PELBART, P.P. **Nietzsche e Deleuze Bárbaros, Civilizados**. Pág 227 a 236. São Paulo, Ed. Annablume, 2004.
SANTOS, M. **O País distorcido**. São Paulo, Publifolha, 2002.

SIBILIA, P. **O Homem pós-orgânico. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro, Relume Dumará Editora, 2002.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Definitions. 1958. In: STILES, Kristine, SELZ, Peter. **Theories and documents of Contemporary art – a sourcebook of artist' writings**. University of California Press, 1996

_____. **Détournement as Negation and Prelude**. 1959. Tradução de Ken Knabb. Disponível on-line em: <<http://www.bopsecrets.org/SI/3.detourn.htm>>. Acesso em 13, setembro, 2007.

STIEGLER, B. **A hipermassificação e a destruição do indivíduo**. In: Le Monde Diplomatique Brasil, pg. 34-36. Ano 2, nº 7, fevereiro, 2008.

_____. **Reflexões (não) contemporâneas**. Org. e Tradução Maria Beatriz de Medeiros Chapecó, Argos Editora, 2007.

TEICH, D. H., **Big Brother sai da TV, ganha as ruas e vira bom negócio no Brasil: Grandes empresas apostam no ramo das câmeras de vigilância para conter violência nas cidades brasileiras**. Website LINK, caderno Cidadania, 15/jan/2006. Disponível on-line em: <http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=6206> Acesso em 16, jan, 2007.

TERAN, M. **Life: a user's manual**. 200-. Disponível em: <<http://www.ubermatic.org/life>> . Acesso em 03, abril, 2007.

WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2002.

[Bibliografia consultada]

AGAMBEN, G. Homo Sacer - **O poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

ANDREWS, R. **The Art of Privacy Invasion**. 2005. Disponível em: <<http://www.wired.com/science/discoveries/news/2005/11/69445>> . Acesso em 03, abril, 2007.

BAUDRILLARD, J. **A violência da globalização**. Le Monde Diplomatique. Trad.: Iraci D. Poleti. Novembro 2002. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2002-11,a469>>

DELEUZE, G. **A propósito de Simondon**. In: Cadernos de subjetividade 2003 - O reencantamento do concreto. Nucleo de Estudos da Subjetividade. Programa de estudos pós-graduados em psicologia clínica da PUC-SP. São Paulo, Editora Hucitec Educ, 2003. pg.120-124.

FOUCAULT, M. A Vida dos Homens Infames, In: **O que é um autor?** Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa, Editora Vega, 2002.

_____. **História da Sexualidade vol. I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GUATARRI, F. Da Produção de Subjetividade. In PARENTE, A. (org) **Imagem-máquina: A Era das Tecnologias do Virtual**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993,

LEVIN, T.Y.; FROHNE, U.; WEIBEL, P. (Eds.). **Ctrl [space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother**. Cambridge, Massachusetts: TheMIT Press, 2002.

MACHADO, A. Máquinas de Vigiar, In: **Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MANN, S. **Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments**. 2003. Disponível em: <[http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/sousveillance.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/sousveillance.pdf)>. Acesso em 25, abril, 2007.

_____. **The Post-Cyborg Path to Deconism**. 2003. Disponível em: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=368>> Acesso em 25, abril, 2007.

NUNN, S. **Designing the Solipsistic City: Themes of Urban Planning and Control in "The Matrix", "Dark City", and "The Truman Show"**. In: KROKER, Arthur and Marilouise. *Ctheory, Technology and Culture*, V. 24, No 1-2. Disponível em: <<http://www.ctheory.net>>. Acesso em 04, junho, 2007.

PARENTE, A. **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993

PASSETI, E. **Segurança, confiança e tolerância: comandos na sociedade de controle**. São Paulo em Perspectiva (on-line). Jan/mar 2004, V 18, no 1, P 151-160. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v18n1/22237.pdf>> Acesso em: 03, abril, 2006.

ROSAS, R. **Gambiarra- ALGUNS PONTOS PARA SE PENSAR UMA TECNOLOGIA RECOMBINANTE**. CADERNO Videobrasil 02 - Arte, mobilidade e sustentabilidade. São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, 2006

SIMONDON, G. **A Gênese do Indivíduo**. In: Cadernos de subjetividade 2003 - O reencantamento do concreto. Núcleo de Estudos da Subjetividade. Programa de estudos pós-graduados em psicologia clínica da PUC-SP. São Paulo, Editora Hucitec Educ, 2003. pg.98-117.

TUCHERMAN, I. **Cibercidades: notas sobre as novas tecno-heterotopias** Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 31, dezembro de 2006.

WINOKUR, M. **The Ambiguous Panopticon: Foucault and the Codes of Cyberspace**. 2003. Disponível em: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=371>>. Acesso em 26, novembro, 2007.

ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!** São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

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](#)