



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Rubens Pilegi da Silva Sá

Arte crítica, contexto público e ação poética no cotidiano

Rio de Janeiro
2010

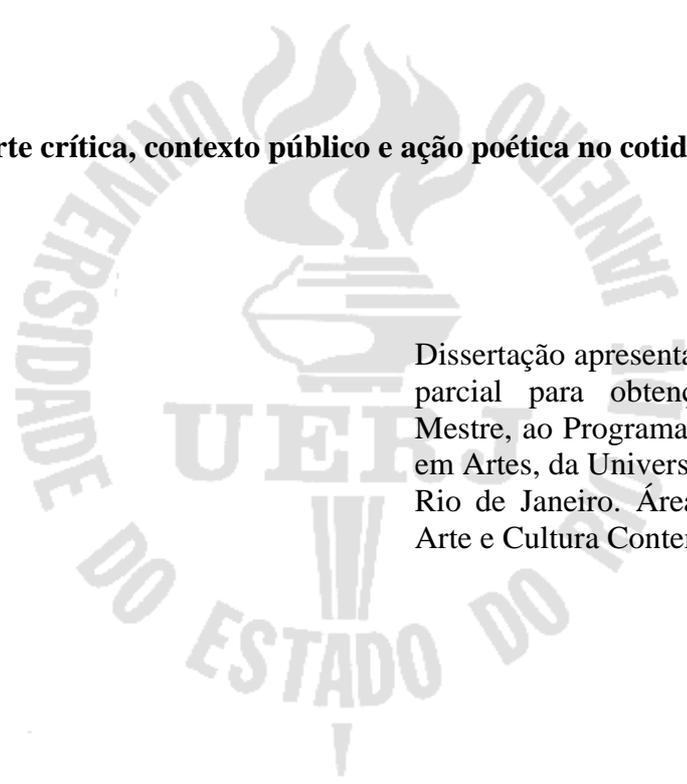
Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Rubens Pilegi da Silva Sá

Arte crítica, contexto público e ação poética no cotidiano



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S111 Sá, Rubens Pilegi da Silva.
Arte crítica, contexto público e ação poética no cotidiano / Rubens
Pilegi da Silva Sá. – 2010.
113 f.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e sociedade – Teses. 2. Arte – Aspectos políticos – Teses.
3. Arte – Filosofia – Teses. 4. Cultura popular – Teses. 5. Política e
cultura – Teses. 6. Crítica de arte – Teses. I. Costa, Luiz Cláudio da.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7:304

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Rubens Pilegi da Silva Sá

Arte crítica, contexto público e ação poética no cotidiano

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 29 de março de 2010

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dr^a Leila Danziger
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Araujo Ferreira
Escola de Belas Artes da UFRJ

Rio de Janeiro
2010

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa, pela delicadeza e cuidado que teve comigo e com a pesquisa que resultou neste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela importante colaboração com a produção da presente dissertação.

Aos professores da pós-graduação do Instituto de Artes, da UERJ, sempre atenciosos e esclarecedores.

Aos secretários Jorge Luiz Santos e Roberto Coelho Ovalle, camaradas.

Aos colegas de turma, com meus votos de alegria a todos e sucesso no caminho escolhido.

Agradeço especialmente o acolhimento dos amigos Roosivelt Pinheiro, pelo abrigo em sua casa, no primeiro momento. E Denise Milfond, pela disponibilidade e confiança, no segundo momento.

Agradeço imensamente a Deus por ter iluminado minha vida com a presença da avó da Liza, Dona Célia Maria; com a mãe da Liza, Maria Luiza e; claro, com a Liza, essa luz, que é minha paixão e minha alegria.

Novamente agradeço à Liza, pelo companheirismo e pela leitura do texto, dando toques e ajudando a pensá-lo.

“Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espacos, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espacos reais, todos os outros espacos reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis.”

(Michel Foucault: Conferência apresentada no Cercle d'études architecturales, em 14 de março de 1967, na Tunísia)

RESUMO

SÁ, Rubens Pilegi da Silva. *Arte crítica, contexto público e ação poética no cotidiano*. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Arte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Tendo se expandido para além dos meios que determinavam as categorias, o conteúdo da arte transbordou para o campo da cultura, onde formas de atuação ativista não lhe são estranhas. Isso ocorre dentro de um esquema que pode ser representado pelos pares opostos dos eixos vertical e horizontal. O primeiro, contendo as relações temporais e reflexivas referentes à autonomia da arte e o segundo, se referindo ao espaço e ligado às exterioridades da arte. Nesse contexto, é de se pensar como podem se dar as ações artísticas, particularmente, de uma arte crítica que se quer pública, compartilhável e comum, em sentido democrático. Sucede-se que o desenvolvimento das poéticas deve ter potência para acompanhar as mudanças na cidade e, por extensão, na cultura. Tais poéticas são abordadas em um campo de negociações de valores, onde a arte tem sua própria política. Porém, a prática crítica coloca como questão a institucionalização ou não da arte. O que se propõe, então, é pensar a relação entre os pares opostos em complementaridade, assumindo uma identidade que tem no modernismo brasileiro e nas manifestações da cultura popular, como a capoeira, uma possibilidade de integração. O resultado que se busca faz da própria pesquisa um exercício poético, onde o texto torna-se elemento ativo, relacionando camadas de ação para a performance do corpo.

Palavras-chave: Monumento. Anti-monumento. Esfera pública. Arte crítica. Cultura. Sujeito da percepção.

ABSTRACT

Having expanded beyond the means that determine the categories, the content of art spilled over into the field of culture, where activist forms of performance are not strange. This occurs within a framework that can be represented by opposing pairs of vertical and horizontal axes. The first, containing the temporal relationships and reflective concerning the autonomy of art and the second, referring to space and attached to the externals of art. In this context, is to think how they can give the artistic actions, particularly for an art criticism that is both public and shareable common in democratic sense. It happens that the development of the poetics should have power to monitor changes in the city and, by extension, culture. Such poetics are addressed in a field of negotiation of values, where the art has its own policy. But the practice raises critical issue as the institutionalization of art or not. What is proposed, then, is to think the relationship between pairs of complementary opposites, assuming an identity that is in Brazilian modernism and manifestations of popular culture, like capoeira, a possibility of integration. The result is that search is a search of his own poetic exercise, where the text becomes an active element, layers of action relating to the performance of the body.

Keywords: Monument. Anti-monument. Public sphere. Critical art. Culture. Subject of perception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Buracos negros sociais</i> (SP - 1998), de Rubens P. Sá.....	09
<i>Eu sou dores</i> (SP-2002), de Carmela Gross.....	14
<i>Desesperho</i> (SP-1998), de Rubens P. Sá.....	16
<i>Monumento Mínimo Precário</i> , de Rubens P. Sá.....	19
Ocupação do prédio Prestes Maia, São Paulo, 2003.....	35
<i>Incorporo a Revolta</i> (1967), de Hélio Oiticica (1937-1980).....	43
<i>Caminhando</i> (1963), de Lygia Clark (1920-1988).....	55
<i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> (1970), de Cildo Meireles.....	56
Participantes do grupo 3NÓS3 ensacando um monumento (1979).....	57
<i>Tridente de Nova Iguaçu</i> . Alexandre Vogler, 2006.....	58
<i>Vagina Painting</i> (1965), por Shikego Kubota.....	60
<i>O Irreconhecido</i> (2004), por Rubens Pileggi Sá.....	72
<i>Reading Position for Second Degree Burn</i> (1970), por Dennis Openheim.....	74
<i>Campanha contra a prisão das araras</i> (2007), por Rubens P. Sá.....	78
Espelhos de <i>U-tupy-olândia</i> , de Rubens P. Sá.....	82
<i>Kit-duArte, produtos Hilário Mertz</i> , de Rubens P. Sá.....	87
<i>Funk da Coroa</i> (2007), de Ronald Duarte.....	91
<i>CO2 CO2</i> (carnaval, 2007), de Jarbas Lopes.....	92
<i>Homes for America</i> , de Dan Graham.....	96
<i>NOWHEREMAN</i> (2009), de Rubens P. Sá.....	99
<i>NOWHEREMAN</i> (2009), de Rubens P. Sá.....	100
<i>Agenciamentos territoriais</i> (2002), de Luciano Vinhosa.....	101

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	09
1	A OBRA DE ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO.....	19
1.1	O campo do comum.....	20
1.2	Experimentação, liberdade e comprometimento.....	29
1.3	Apropriar é habitar uma situação.....	33
1.4	Matéria e significação.....	39
2	POSICIONAMENTOS CRÍTICOS, INSTITUCIONALIDES E CIDADE	43
2.1	Oposição complementar em eixos diagramáticos.....	44
2.2	Espaço institucional, obra crítica.....	51
2.3	Sociabilidades.....	60
2.4	Cidade alegoria.....	65
3	ADENTRAR O VOO.....	74
3.1	Poesia no dia a dia.....	75
3.2	Tirando da arte a arte.....	83
3.3	Canibalismos.....	88
3.4	Problematização, ambiguidade e multiplicidade de significações.....	92
4	CONCLUSÃO.....	101
	REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO



Buracos negros sociais, da série *Atitudes de ocupação de territórios* (1998), de Rubens Pileggi Sá
Fonte: Foto do autor

INTRODUÇÃO

No ensaio *O campo ampliado da escultura*, escrito em 1979, a crítica de arte Rosalind Krauss faz uma análise da mudança estética operada na escultura, mostrando como esta saiu do pedestal para se constituir em um campo ampliado onde seria, também, uma espécie de ‘não-arquitetura’. Exemplificando sua teoria com trabalhos como os de Robert Morris, entre outros – que vieram a ser conhecidos sob a denominação land art, earth art ou, mesmo, site specific, ou seja, trabalhos que se utilizam da paisagem como parte de suas proposições poéticas – Krauss, através da ajuda de diagramas, mostra como o entendimento sobre a escultura foi modificado, desde o século XIX. Todavia, o campo ampliado que a crítica dos EUA estabelece, como o próprio título de seu texto enfatiza, está voltado para o entendimento do que seria a escultura pós-moderna, segundo conceito da própria autora, regido por questões de cunho formal. O problema a ser considerado, então, é que, mais do que isso, à medida em que a escultura começa a descer do pedestal e tomar a paisagem, ela se reconfigura não só formalmente, mas a própria arte passa a tomar o campo da cultura, assumindo seus dispositivos, também, como forma de intervir poeticamente na realidade, como é apontado por inúmeros autores e realizada por diversos artistas pós conceituais. Torna-se, portanto, decisivo para se pensar uma arte comprometida socialmente o fato de a escultura ter descido do pedestal e se misturado à paisagem; de ter se tornado transitória, em relação aos monumentos dos séculos precedentes; e do objeto artístico passar a propor relações com o espectador, buscando incluí-lo no ambiente onde está instalado.

Partindo das considerações acima, o que esse trabalho de dissertação busca compreender, assim, é como essa relação com a cultura passa a ser um ponto chave para a compreensão da arte contemporânea, particularmente aquela arte constituída através de uma poética crítica, que leva em conta sua inserção como obra de caráter político, dentro da esfera pública. Ou seja, a partir de pressupostos do termo “público”, considerado dentro de regras democráticas, como coloca Rosalind Deutsche, no texto *O espaço público*. Nesse sentido, ao aproximar poéticas artísticas, políticas e público, o que se coloca, necessariamente, é, para quem, então, seria desenvolvida tais poéticas, “porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de ‘ocupações comuns’”, como coloca, Jacques Rancière, em seminário realizado em São Paulo, em 2005¹.

¹ RANCIÈRE, 2005. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc

Sendo assim, a idéia de comum torna-se o próprio eixo por onde podemos pensar um campo de compartilhamento, que não só a arte, mas outras áreas do conhecimento também estão implicadas. Desse modo, o material colocado em debate dentro do próprio terreno da crítica de arte mostra que esse assunto vem, cada vez mais, tomando conta do debate, como atestam os diversos autores citados e debatidos nos capítulos dessa dissertação. Por mais aproximadas que sejam as visões dos autores trabalhados nesse estudo, preocupei-me em recortá-las de modo a produzir diálogos a partir conexões e desconexões entre seus pensamentos. Interessa aqui, não só o consenso, mas, parafraseando Rancière, também o dissenso é bastante rico nessa situação de se pensar uma “política da arte” porque “a fórmula da arte crítica é marcada por essa tensão. A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível”². Arte crítica não como mais um rótulo para arte, como se fosse uma espécie de movimento, mas como uma possibilidade de diferenciação que não exclua outras possíveis formas de atuação poética. Arte crítica porque envolvida com a constituição do político, do social e daquilo que concerne a uma arte de se tornar pública, de fato.

O que se procura indagar, então, nos capítulos seguintes, não é o entendimento de como a arte pode ser um instrumento político agindo na realidade para a transformação social, mas como ela é regida por sua própria política, realizando definições particulares naquilo que a concerne. Nesse viés, como ela se distingue enquanto corpo capaz de trocar generosamente com o meio onde ela se aplica? Para tentar responder, partimos das palavras de Rancière que, nesse sentido, amplia a idéia de agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível, dizendo que:

“Ela (a arte) os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política, isto é, antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão”³.

Se a definição modernista tautológica e autoreflexiva da “arte pela arte” como algo autônomo e separado de um contexto parece, hoje, um tanto quanto anódina, simplesmente inverter o pólo das preocupações da arte, usando como justificativa seu compromisso social, como se isso, por si só, sustentasse a poética da arte, parece bastante estreito, também. Se o termo “arte pela arte” está comprometido, não seria a substituição deste termo por outro, como o “social pelo social” a fórmula de chegarmos a uma definição melhor de seus parâmetros. O que é preciso pensar, assim, são os encontros possíveis entre a arte e suas

² RANCIÈRE, Ibidem.

³ Idem, ibidem.

exterioridades, em diálogos permanentes onde nem a arte deixe de ter sua autonomia, nem a política diga como a arte deva se comportar. Segundo Rancière, no mesmo texto citado, o que se coloca então, é que: “Tudo se passa, portanto, como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética”. Desse modo, é preciso definir qual a noção de público que podemos estabelecer, apontando, certamente, para aquela cujo foco está no compartilhamento do comum, do “como viver juntos”, do qual nos fala Roland Barthes⁴. Ao contrário de uma utopia a ser conquistada, como o paraíso celeste, onde todos os conflitos teriam sido expurgados, estaríamos então abertos às conexões de “um viver junto que não se estabelece na homogeneidade, mas que permite várias modalidades de encontro, que se desregula e se engendra na fluidez aleatória dos tempos e dos episódios”⁵.

Além do mais, a idéia de público passando de substantivo para adjetivo se faz além do que poderia se supor como sendo este lugar o espaço urbano. É preciso ter em conta que a cidade e suas ruas, calçadas, parques, e também as redes de comunicação, a internet, a tv e outros meios de comunicação, também são espaços públicos. Público, além disso, não só o espaço de fora do museu, mas o museu, as próprias galerias privadas, o espaço interno das edificações. Público, no sentido de que toda a arte nasce para se comunicar, para se tornar, enfim, pública. Integrando poéticas de modo a contribuir para um pensamento onde a arte possa ampliar seu campo para além das categorizações e que a política amplie sua dimensão na construção de modelos de mundo. Assim, Marisa Flórido, apoiada em Blanchot, define, com pertinência, tal relação: “Arte como transmissão do intransmissível, como dizia Blanchot, não como impasse, mas como abertura ao outro”⁶.

O transbordamento da dimensão da arte para o campo da cultura, ou melhor, à medida que a arte se volta para discutir seus próprios dispositivos, transbordando para aquilo que a constitui como tal, ou seja, as instituições e as regras que a designam como ‘arte’, ela se submete, como diz B. Buchloh, “a uma definição legal, no resultado de uma validação institucional. Ou seja, não é mais arte porque é pintura ou escultura, ou porque é perceptiva, o que acontece é que ela agora é sempre dependente da análise”⁷. Assim, mais e mais a aura que mantinha a arte presa às definições do meio não mais a contém, e a arte passa a ser – usando a frase de Hal Foster – “perigosamente política”, perdendo sua reflexividade e

⁴ Barthes, Roland. Como viver juntos: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003: 13. Como viver junto intitula uma série de cursos e seminários realizados no Collège de France entre 1976 e 1977. Apud FLÓRIDO, 2007: p. 25.

⁵ Idem, Ibidem, p.20.

⁶ Op. cit., p.24.

⁷ BUCHLOH, 2004: p.176.

tornando-se etnográfica⁸. Ao mesmo tempo em que o monumento do século XIX torna-se o antimonumento do século XX, a arte, mais e mais vai se “conceitualizando” e se “desmaterializando”. Através de Benjamin, a quem o texto de Foster remete, podemos inferir que a noção de cultura deixa de se tornar vertical para se tornar texto de jornal, lido na horizontal. Tomando o texto de Buchloh novamente como exemplo, então temos que “a definição do que é estético torna-se uma mera questão de convenção lingüística que depende de um contrato legal (discurso de poder e não de gosto)”⁹. Portanto, a arte não pode ser pensada mais como uma criação neutra apenas para o deleite do espírito, realizada independente de contextualizações e nem mesmo preocupada apenas com suas próprias questões formais, como preconiza por boa parte do modernismo, através da crítica formalista.

O fato é que ao descer do pedestal o monumento se afunda, se precariza, se efemera, torna-se, ele também, mais e mais horizontal, a ponto de, pelo paradoxo da metáfora, novamente vir a ser vertical, mas agora, no sentido negativo do eixo. Pensar a cidade e pensar a obra de arte no fluxo da cidade é buscar compreender a dinâmica que envolve tais relações com o espaço. Assim, o que essa dissertação tenta averiguar, comparar e apontar é em que medida os eixos vertical – da reflexividade – e o horizontal – da cultura – são, de fato, antagônicos e como eles se comportam à medida em que a cidade, também ela, sofre por todo tipo de intervenções e transformações, sociais e espaciais. Não se pretende, contudo, chegar a respostas definitivas, mas encontrar parâmetros para se pensar tais práticas de oposição como fator de complementaridade. É preciso fazer, também, com que o próprio texto se torne uma arma de ação, enquanto a imagem, em seu sentido cultural, tome a posição do texto, sendo, também, um lugar de leituras. Um exemplo que vem à tona, à guisa de ilustração, é o trabalho *EU SOU DOLORES*, de Carmela Gross, realizado no Sesc Belenzinho, em São Paulo, durante o evento ArteCidade, em 2002. Nele, a artista arrancou uma janela do edifício, enfiando entre a construção e a rua um enorme painel com lâmpadas fluorescentes vermelhas com a frase que dá título ao trabalho. Em conversa informal, durante a exposição, falando de seu trabalho, a autora me disse que é uma visão distorcida achar que a cidade se verticaliza, por causa da altura dos prédios e, apontando o horizonte, para a imensidão da periferia da cidade, falou que esta se horizontaliza, de acordo com a topografia do terreno.

⁸ FOSTER, 2005: p.143.

⁹ BUCHLOH, op. cit.: p.177.



Eu sou Dolores, 2002, Instalação realizada no Sesc Belenzinho durante o evento ArteCidade, em São Paulo.
Fonte: ArteCidade

De Certau distingue duas práticas distintas que se opõem e se correspondem, à medida que uma incorpora-se a outra, trata-se dos conceitos de tática e estratégia. Enquanto a primeira pertence à categoria das forças fracas do oprimido, a segunda seria a estrutura de poder a qual será transformada pelas práticas da primeira. Os modos como ambas se interrelacionam acabam por catalisar movimentos onde a complexidade dos termos não pode mais ser pensada entre isto ou aquilo, mas entre isto e aquilo, onde isto e aquilo estão em permanente transformação, uma vez que suas distinções se dão, exatamente, pelas negociações, nascendo daí, uma terceira possibilidade criativa. De Certau chama isso de “métis”, algo que condensa “em si, uma habilidade, uma sabedoria e um artesanato”¹⁰. Tal distinção é importante ter em mente, uma vez que as disputas por significações no campo da arte contemporânea, muitas vezes não levam em consideração algumas relativizações, mesmo que seu discurso, muitas vezes, seja em nome dessas relativizações. E o discurso da arte moderna, por exemplo, pelo fato de ser totalizante, acaba sendo um fardo a se desvencilhar. No entanto, o fluxo não se contrapõe às concreções, tal como a física quântica demonstrou em relação ao átomo, que pode assumir tanto as características de onda quanto de partícula, sem que uma precise negar a outra. Nesses termos, podemos pensar nossa própria identidade nacional, também, não em compartimentos fechados, “nacionalistas”, mas em diálogo com questões que se colocam internacionalmente, no campo da arte e da cultura. Conceitos como a antropofagia, a partir de Oswald de Andrade, a capoeira, luta eminentemente nacional, e o samba – só para ficar nesses três – nos dão na prática a capacidade de ginga estética adequada a essa “métis”, da qual nos fala De Certau. Rapidez, agilidade, fluxo e resistência cultural, valores que nos apropriamos para apresentar o tropicalismo, para nos defender dos processos

¹⁰ CERTAU, 2001, p.417.

de colonização desde, pelo menos, o começo do século passado, enquanto conceito cultural próprio, porque miscigenado.

O poeta Ezra Pound, em seu famoso livro, o *ABC da Literatura*, escrito em 1934 e traduzido no Brasil por José Paulo Paes e Augusto de Campos, faz uma distinção de categorias entre os poetas, tais como o inventor, o mestre, o diluidor, o beletrista, etc¹¹. Ainda que essa distinção se faça por hierarquias de categorias, o que é bastante questionável, é preciso levar em consideração o fato que a arte, para ser considerada sob esse nome, precisa ter potência (mesmo quando trata ou se faz impotente). Tal potência, no entanto, na cultura, diz respeito à riqueza de repertório que tanto o autor quanto o fruidor de arte são capazes de produzir. Ou seja, quanto maior o repertório cultural – independente de ser cultura oral ou escrita – mais se pode esperar do conteúdo apresentado pela arte. Nesse sentido, a rarefação do repertório, sob a justificativa de que isso corresponderia ao “popular” não pode ser creditada como idéia de arte crítica, uma vez que, de saída, o termo popular, em oposição ao erudito transforma-se em outro tipo de elitismo, também. Um Estado democrático, que busque o bem estar social, deve levar em consideração que a arte não se divide entre as categorias popular e erudita. A experimentação de meios, a pesquisa de linguagem e o contexto onde se pratica a arte são partes constituintes de sua própria dinâmica e trazem transformações de sentido no entendimento do mundo em que vivemos.

Há mais de 10 anos, iniciei, na cidade de São Paulo, uma série de trabalhos intitulada *ATITUDES DE OCUPAÇÃO DE TERRITÓRIOS*, que foi composta por várias ações – performances + intervenções + instalações – realizadas em ruas, praças e viadutos da cidade. A idéia, naquele momento, estava pautada no questionamento sobre a função social da arte e a da ação do capital na produção de subjetividades. O que essa série levava em consideração era a relação entre o esgarçamento de fronteiras – físicas, psicológicas e sociais – e atitudes de ocupação de lugares, assim como fazem os trabalhadores sem-teto e sem-terra. Estes, uma vez sem direitos de cidadania respeitados, usam da própria condição de excluídos para reclamarem por inserções no campo social, ocupando terras improdutivas e ou latifúndios de monoculturas voltadas à exportação. No caso do trabalhador urbano, ocupando edifícios vazios, quando esses lugares não se justificam socialmente. Os trabalhos dessa série tinham um impacto direto no contexto urbano, com inserções de apelo visual imediato, cujos desdobramentos, geralmente, eram acompanhados por registros fotográficos e de textos que compunham e contextualizam as ações. De certo modo, alguns dos trabalhos aqui

¹¹ POUND, 1990: p.10.

apresentados são desdobramentos dessa série, no entendimento de que o contexto em que a obra está inserida é parte fundamental de sua potência poética. Em *Atitudes de Ocupação de Territórios*, o caráter de urgência era traduzido por atear fogo, queimando jornais locais, em regiões da cidade em que centro e periferia são colocados como oposição um do outro; urinando em locais, para demarcar territórios; participando de rodas em volta de fogueiras com mendigos e depois desenhando com eles as ruas em paredes de viadutos, com o carvão tirado de pedaços de madeira queimada, e renomeando essas ruas com os nomes dos parentes daquelas pessoas, fazendo-as se assumirem como parte daquele lugar, também; levando espelhos de casas vazias para abrigos de pessoas na rua; etc. De lá para cá, fui morar em Londrina, no Paraná, onde continuei com esse tipo de intervenção – não só no ambiente urbano, mas rural, também – além de participar ativamente em situações em que formávamos coletivos para determinadas ações. Aliado a isso, passei a assinar uma coluna semanal no jornal *Folha de Londrina*, onde debatia as questões sobre arte contemporânea, escrevendo durante 9 anos ininterruptos para esse jornal, o que permitiu que teoria e prática se estabelecessem de maneira orgânica em meu processo poético.



Desespelho (SP – 1998). Da série *Atitudes de Ocupação de Territórios*, de Rubens Pileggi Sá.
Fonte: Foto do autor

Um dos trabalhos que apresento aqui nesse texto de dissertação nasceu durante a pesquisa de mestrado e, por ver nele as características do debate levantado, acredito ser um bom exemplo para ser discutido. Seu título é *NOWHEREMAN*. Trata-se de um álbum de figurinhas para preencher, com estampas de moradores de rua do centro da cidade do Rio de Janeiro. Essas estampas são embaladas dentro de saquinhos de papel fechados, para se abrir e

colar cada figurinha (estampa) em seu lugar, no álbum. A idéia que move esse trabalho é a de dar lugar a quem não tem, ou seja, aos que não possuem direito à cidadania dentro da cidade. De certa forma, quer oferecer um espaço de visibilidade a “invisíveis funcionais”.

O fato de defender uma poética que leva em consideração a reflexividade da arte, definida a partir de sua própria política, acreditando, como diz Rancière que ainda estamos atuando sob um regime estético forjado na virada do século XVIII para o XIX¹², não tira dessa arte a preocupação social. Por isso, não se deve temer sua contaminação com a realidade, ao contrário, isso inclusive pode torná-la mais vigorosa e dinâmica, como um adubo fértil para a transformação da cultura.

O desenvolvimento entre os capítulos seguintes se faz de maneira a delimitar um campo de debate, recaindo na relação sempre tensa entre o espaço público, a instituição e as possíveis formas de ação que a produção de arte pode realizar. Se, por um lado, nem toda obra no espaço público pode ser considerada uma obra pública, então é preciso definir, primeiramente, a inserção e o engajamento da arte com o mundo externo e com o cotidiano, tomando a idéia do que é público como um espaço comum e compartilhável. A partir de pressupostos que diferenciam a arte de outras manifestações no espaço público, é possível entender, então, que ela só se torna ‘pública’ à medida que se relaciona com o contexto na qual está inserida, independente de estar ou não dentro de uma instituição de arte. Outra coisa é que a arte nem sempre se dá no sentido de uma visibilidade imediata, com a colocação de algum objeto em cena, mas por relações, situações e negociações. De todo modo, a arte, ao ampliar suas possibilidades de ação para além dos materiais tradicionais, voltando-se para o espaço público e comum, ou seja, voltando-se para o campo da cultura, também se torna responsável pelo mundo no qual opera, devendo se responsabilizar, também, pelas questões produzidas por este (e neste) mundo.

Tais considerações iniciais abrem caminho para pensar a arte a partir do estatuto formal que a faz se distinguir de outras áreas do saber humano e nas possibilidades que podem ser estabelecidas com as exterioridades. Ou seja, de um lado, a arte toma seus próprios parâmetros como medida, de outro, estabelece uma prática cada vez mais aberta ao seu entorno, capturada pelo mundo, transformada em arma política e social, participando de maneira ativa e ativista dos contextos culturais, a ponto de não ser mais reconhecida a partir daquilo que sempre a constituiu historicamente. Para o filósofo alemão Walter Benjamin, uma oportunidade para o artista revolucionário; para o crítico de arte dos EUA, Leo Steinberg,

¹² RANCIÈRE, *ibidem*.

uma mudança de parâmetros na maneira de fazer arte; para Hal Foster, um perigo; para Giordani Maia, ao negociar identidades, sua própria reflexividade. Assim, estrutura-se uma dicotomia entre o eixo vertical da autonomia da arte e eixo horizontal do campo da cultura, que precisa ser verificada. É possível trabalhar com esses pares opostos? Pode-se abdicar de um em benefício do outro? É nisso que o segundo capítulo procura se enredar, buscando no fundo de uma poética que se assume como crítica, através de jogos paradoxais, a razão pela qual ambos os eixos, por opostos que sejam, se fazem complementares.

O terceiro capítulo é mais autoral, usa-se dos pressupostos colocado pelos dois primeiros, retomando questões, mas avança em direção a exemplos práticos. Como eixo teórico, segue o desenrolar do texto *Práticas cotidianas de oposição*, de De Certeau, e suas complexidades, que se ampliam, à medida em que as noções de estratégia e tática se imbricam uma na outra e questões conceituais começam a vir à tona. Em paralelo a isso, levanta um debate sobre o conceito de identidade na cultura nacional, a partir de Oswald de Andrade e de seus dois manifestos – o *Pau-Brasil* e o *Antropófago* – para repensá-los no contexto sócio-cultural contemporâneo, em um mundo globalizado, cujas diferenças culturais são solapadas pela economia neoliberal. Então, que arte poderia ser produzida nesse contexto cultural? Que lição a capoeira, por exemplo, uma luta nacional, poderia nos ensinar para nos locomover dentro da cartografia de um mundo em que a diferença entre *eu* e o *outro* é cada vez mais achatada e solapada pelo padrão capitalista de consumo? Como um artista, como Hélio Oiticica, concebeu tais desafios, partindo do quadro, da cor e da estrutura do objeto para o campo do sensorial e do político, como artista brasileiro? Como nós mesmos, enquanto artistas, encaramos tal situação? Os desdobramentos de tais perguntas não nos levam a respostas definitivas e fechadas, nem conduzem a resultados dogmáticos e conclusivos, mas a novas interrogações e problematizações, dentro de um registro retórico que se dá através de poéticas que se fazem por aproximações e ambiguidades. Importa, sobretudo, criar maneiras de leituras que disparem sentidos de transformação no olhar e na forma de perceber a realidade, fazendo uso, para isso, de poéticas que venham multiplicar as percepções do cotidiano, para que o comum se transforme em uma experiência privilegiada de evento.

Capítulo 1



Da série *Atitudes de Ocupação de Territórios: Monumento Mínimo Precário* (1998), de Rubens Pileggi Sá
Fonte: Foto do autor

A OBRA DE ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO

ARTE CRÍTICA, CONTEXTO PÚBLICO E AÇÃO POÉTICA NO COTIDIANO

1.1 O campo do comum

Em, *Sobre as Ruínas do Museu*, no capítulo *Redefinindo a Especificidade do Lugar*, Douglas Crimp faz uma análise de trabalhos de Richard Serra, a partir de um ponto em que o artista cria tensões tanto no espaço “neutro” da galeria quanto no espaço público urbano, através de suas obras. No primeiro caso, o autor cita *Respingos*, de 1968, uma instalação realizada em um Armazém do Galerista Leo Castelli, em que o artista esparramava chumbo derretido na linha que divide o chão com a parede da galeria. No segundo caso, o exemplo recai sobre uma imensa placa de aço, o *Arco Inclinado*, de 1981, realizado para ser colocado, permanentemente, em uma praça na zona sul de Manhattan (New York, E.U.A.), atravessando-a em boa parte de sua extensão e cujos desdobramentos de seu destino enquanto obra pública nos indica que uma obra de arte no espaço público é muito mais do que seus aspectos plásticos-formais e conceituais.

Tanto em um caso como no outro, Crimp nos mostra como a especificidade do lugar é contingente à sua própria existência enquanto proposta de arte. Ou seja, que em ambos os casos “remover a obra é destruir a obra”, como disse o próprio Serra em uma audiência para a remoção do *Arco Inclinado*, em 1985, diante de representantes políticos, advogados e empresários que conseguiram decretar a remoção da obra que, para eles, “[...] perturbava a visão normal e as funções sociais da praça e, de fato, seria muito mais agradável contemplá-la em um contexto rural”¹³. O que Crimp coloca, dessa forma, é que tais práticas artísticas – introduzida nas artes contemporâneas na década de 60 – “procuram revelar as condições materiais da obra de arte, seu modo de produção e recepção, os suportes institucionais de sua circulação, as relações de poder representadas por essas instituições”¹⁴. Assim, tanto Serra investe na relação com o lugar quanto faz dessa relação uma questão política, pois pensa seu trabalho não só específico a um lugar onde é instalado, como, também, ao seu contexto, enfrentando a institucionalização da arte dentro do sistema comercial.

Assim, se estamos diante de enfrentamentos que envolvem, também, a questão do contexto, logo o que se tem pela frente é uma mudança da arte não somente em seus aspectos formais, mas, sobretudo, nas relações paradigmáticas onde o próprio debate de e sobre arte torna-se, também, político e, nesse sentido, um debate público. A arte contemporânea se desvincula da prisão de esteticismos, questionando não apenas suportes, meios e materiais, ou incluindo o participador na ação, se recusando à criação de objetos enquanto mercadoria, pois,

¹³ CRIMP, 2008: p.135

¹⁴ Ibidem: p.136.

de certa forma, vanguardas como o Dadaísmo já o tinham feito. O que a arte contemporânea faz é enfrentar o sistema financeiro e ideológico¹⁵ sem negá-lo ou tentar transcendê-lo, abrindo-se, de fato, ao debate público através de argumentação, sobretudo, crítica¹⁶. Ou seja, a arte se torna pública ao assumir um lugar de ação no palco da contemporaneidade, ocupando-se de sua inserção na *pólis*.

Desse modo, conectada diretamente ao plano do político, espera-se da arte pública contundência em sua crítica, embora, também, essa ‘contundência’ possa vir a ser cooptada, incorporada, capturada pelo sistema que ela critica, tornando-se, também, mais um tipo especial de mercadoria da *sociedade do espetáculo*¹⁷. Teóricos como Hal Foster não titubeiam em denunciá-los, como faz em boa parte de seus ensaios sobre arte contemporânea.

No rastro de Foster, Miwon Kwon, no texto “Um lugar após o outro: anotações sobre o *site-specificity*”, ao mostrar as diferenças entre a ‘imobilidade’ do *site-specific* e o ‘nomadismo’ do *site-oriented*, acusa a compra de uma mercadoria chamada por ela de “criticalidade”¹⁸, gerando uma situação absurda onde a instituição recorre ao artista, que teria legitimidade para apontar as contradições e irregularidades da própria instituição. Ainda que a arte de *site-oriented* busque um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana, vários dos exemplos elencados pela crítica de arte acabam se tornando presas do aparato autopromocional do museu.

Assim, a ocupação de uma obra no espaço público pode ter tantas possibilidades de leitura e estar sujeita a percorrer tantos labirintos, até encontrar significados que lhe dêem sentido, que é preciso perguntar, primeiramente, que tipo de obra é essa? Em segundo lugar: qual seria esse espaço dito público? Mais: quem é o público a quem a obra se endereça? Mais, ainda: se a palavra público deveria se referir ao que é comum como espaço de compartilhamento? Porque a obra não se refere apenas a um lugar específico, mas, também, à especificidade do local onde atua, e ‘público’, no caso, seria a relação entre pessoas, lugares e funções¹⁹.

Segundo o geógrafo Milton Santos, que tratou em seus livros sobre a questão da globalização e suas implicações, lugar é aquilo que “oferece ao movimento do mundo a

¹⁵ Benjamin Buchloh vai chamar a isso de “estética da administração”. BUCHLOH, 2004, p. 190.

¹⁶ Sobre o intelectual crítico Foucault afirma que seu papel “[...] é o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso”. FOUCAULT, 1981: p. 70.

¹⁷ Debord já alertava, em *A Sociedade do Espetáculo* que “A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular”. (DEBORD, 1997: p. 126)

¹⁸ KWON, 2007: p178.

¹⁹ Mion Kwon faz uma distinção entre *site-specific* e *site-specificity*, demonstrando que não é só o lugar, mas as relações envolvidas no lugar que precisam, também, ser consideradas.

possibilidade de sua realização mais eficaz. Para se tornar espaço, o Mundo depende das virtualidades do Lugar²⁰. É impossível pensar o lugar específico sem fazer relações ao espaço global que não é mundial como um todo, senão como metáfora. Santos escreve que quem se globaliza mesmo são as pessoas. Mas, quem seriam *as pessoas*? Ora, alguém só pode ser denominado, isto é, elevado à singularidade, obter singularidades a partir de uma experiência de conjunto. Só é possível pensar *A pessoa* se ela estiver em relação a alguém ou a algo, no nosso caso, a comunidade.

Para Marisa Flórido Cesar²¹, ao pensar o comum e a comunidade a partir de filósofos como Jean Luc Nancy, Maurice Blanchot e Giorgio Agambem, diz ela que “o comum é a zona de indecidibilidade entre o próprio e o impróprio ou, antes, é a impropriedade incorporada”²². Essa relação entre pessoas, lugares e funções, que dá origem ao que é público e comum, surge, segundo a autora, “de um tecido de dissensos, quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação”. O espaço da política é o campo do estabelecimento de relações inéditas entre as significações, as significações e os corpos, os corpos e seus modos de enunciação, lugares e destinações. Ou seja, para pensar o outro ou a comunidade, devemos pensar, também, nos contornos que os pronomes delimitam. Na visão de Flórido Cesar, através de Jacques Rancière: “nós, o outro e a distância que os intermediava perdem desenhos precisos, enfrentam-se nas fraturas do mundo e em seus estranhamentos”²³. E, assim, define a questão sob o ponto de vista da arte: “São essas fraturas que as experiências artísticas colocam em evidência”²⁴.

O lugar desse *nós* que a experiência artística evidencia, todavia, situa-se em um espaço que implica tanto na partilha do comum, quanto em disputas baseadas na diversidade das atividades humanas. No caso da arte, a partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo, segundo Rancière: “Ela tira o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante”²⁵. Portanto, esse pronome que a tudo incorpora, também trata da partilha dos debates sobre sistemas e dispositivos, onde arte e política não podem ser dissociadas.

²⁰ Santos, 1996: p271.

²¹ “Como se existisse a humanidade” Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA - UFRJ - número 15, 2007: págs. 16 a 25.

²² FLÓRIDO CESAR, 2007: p. 20.

²³ Ibidem: p. 21.

²⁴ Idem, idem: p. 22.

²⁵ RANCIÈRE, 2000: p.65.

Voltando às indagações iniciais, não é só o suporte, ou a produção, mas o entendimento que se tem por arte deve passar por situações em que estão envolvidos dispositivos como recepção, distribuição e circulação, onde todo o sistema infere e afere ao trabalho artístico suas características, sejam elas de caráter experimental, efêmero, de intervenção ou ação. Mesmo o que chamamos de ‘arte pública’ pode não ser uma ‘obra pública’. Uma estátua comemorativa instalada em uma praça da cidade pode ser menos pública do que uma simples ligação telefônica, ou do que um diálogo entre duas pessoas falando sobre a vida. Ou um e-mail que se manda pela internet. Uma escultura abstrata decorando a frente de um banco privado é menor, em termos de partilhamento do espaço, do que alguém ficar escondido dentro de um supermercado trocando etiquetas das mercadorias, sem que ninguém saiba quem foi o autor da ação, uma vez que não interessa a quem fez tal façanha a idéia de ser reconhecido como artista²⁶, ou, talvez, o que se procura é tensionar, justamente, essa idéia de reconhecimento em relação a autoria.

Desde o movimento Dadaísta, uma série de inquietações busca fundir arte e vida, de maneira crítica, contestatória, mas, sobretudo, poética. Nesta linha, podemos enfileirar movimentos como o Situacionismo e seu enorme legado relacionado com os modos de produção social e arquitetura, sendo considerado o último movimento de vanguarda artística segundo vários autores; o grupo Fluxus, que teve, entre seus membros, artistas (ou anti-artistas) como John Cage, André Maciunas, Yoko Ohno, Joseph Beuys e Nam June Paik, entre tantos outros, que fizeram parte do grupo com a mesma intensidade e radicalidade em suas propostas éticas/poéticas, transformando a própria maneira de ver, fazer e compreender a arte; passando por toda a contestação, alegria e frustração que moveram os anos 60; até chegar em poéticas as quais Stewart Home denomina como *Assalto à Cultura*²⁷ e; Hakim Bey, de *Terrorismo Poético* e *TAZ – Zona Autônoma Temporária*²⁸.

Tal literatura, que chegou ao Brasil a partir de meados dos anos 1990, encontrou um solo fértil e pronto para o estabelecimento de práticas que começavam a se expandir de maneira coletiva, vindas de movimentos que tem na Antropofagia Cultural seu marco inaugural, passado pela Tropicália, Desbunde e Poesia Marginal. Tudo isso, associado ao que faziam artistas como Cildo Meireles, Barrio, Lygia Pape, Paulo Brusky, além de Lygia Clark, Hélio Oiticica e, pelo menos, duas gerações de “resistência cultural”, que ainda hoje

²⁶ A esse respeito, no livro *Branco sobre Branco*, originado da tese de doutorado de Guilherme Zarvos, Helmut Batista concede uma entrevista onde destaca algumas dessas ações realizada por ele nos anos 80, na Europa (ZARVOS, 2009: p.257).

²⁷ HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. 1999.

²⁸ BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. 2001.

participam da cena contemporânea com muita vitalidade. Ou seja, assim que o neoliberalismo começou a mostrar seus resultados mais nefastos, uma saudável prática anarquista se colocava em curso, oxigenando, inclusive, o circuito de arte, constrangido, em sua maior parte, entre práticas domésticas e instituições ineficientes.

Assim, aqueles textos de Home e Bey acabaram se conectando a outros tantos que iam da republicação dos beats, passando por autores como Charles Bukowski, até Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu que, nos anos 80, abriram um caminho que até então parecia fechado²⁹. Em uma passagem do livro CAOS, escrito em 1985, Bey ironiza os padrões WASP (white anglo-saxon protestant) da classe média dominante e sua cultura de consumo. Sua fala toca tanto na questão de certa graça que os grafites emprestaram ao metrô e aos rígidos monumentos públicos, como na idéia de uma ação diretamente conectada ao cotidiano, por ele chamada de *Terrorismo Poético*, a ser utilizada em:

“loais públicos, como poemas rabiscados em banheiros de tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte xerocada distribuída sob limpadores de pára-brisa de carros estacionados, Slogans em Letras Grandes grudados em muros de playgrounds, cartas anônimas enviadas a destinatários aleatórios ou escolhidos (fraude postal), transmissões piratas de rádio, cimento fresco.”³⁰

Enfim, reações catárticas que estavam esquecidas nas falas de um Artaud e seu Teatro da Crueldade, na liberação dos desejos e corações reicheanos, nas quebras de padrões comportamentais, dos anos 60 – hippies, contracultura – sempre buscando formas de se tornarem ativados para fora e além dos limites institucionais.

As referências são extensas: Allen Guinsberg, políticas e poéticas do corpo, Janis, Hendrix, Gil/Caê/Chico, Belchior/Itamar Assumpção/Tom Zé/Walter Franco, temperado por boas doses de espiritualismo oriental, Zen Budismo teórico, práticas esotéricas e papos sobre xamanismos. Provando que a onda moralista, conservadora e reacionária – Consenso de Washington, Reagan, Bush, Margareth Thatcher, Ditadura Militar, moralismo na questão do trato de doenças como a AIDS, *yuppies*, etc. – que abateu sobre os anos 80 não foi maior que a alegria da descoberta de situações onde a experiência sensível do *in-útil* – segundo termo cunhado por Paulo Leminski para a poesia - pudesse proliferar. Em todo caso, não se trata, em momento algum, em fazer valer a desobediência como uma simples provocação à lei, em

²⁹ As publicações da Editora Brasiliense, à época, no rastro da abertura democrática, permitiram uma oxigenação no campo da literatura que influenciou toda uma geração.

³⁰ BEY, 2003: p. 14.

nome de uma motivação estética. Em outros termos, pelo menos podemos fazer nossa leitura com um pouco mais de cuidado e tolerância no sentido que vai do ético ao estético³¹.

O que tem de ser pensado, no caso de um ato de arte que não esteja em conformidade com a legalidade, é que as práticas, antes de se tornarem normatizadas, passam por uma série de restrições, até que são incorporadas pela sociedade, passando a fazer parte do cotidiano. Algo proibido de ser feito não pode ser proibido de ser questionado, sob pena da instauração de poderes autoritários e arbitrários. Exemplos de obras-primas consideradas subversivas, escandalosas, realizada por ‘loucos alienados’, são mais do que uma constante no mundo da arte e dos costumes, tendo se transformado, na pósmodernidade, em mais uma manobra de cooptação pelo capital cognitivo. Enfim, de todo modo há uma saudável *tradição de rupturas* de pessoas que buscam criar sua inscrição na pele do mundo, pixando, grafitando, inserindo seus corpos na insurgência que busca na inquietação e no desejo sua prática, transformando a matéria em seu sentido mais profundo, que é o da significação. Ou seja, uma transformação no conteúdo do próprio olhar sobre determinado fato ou situação apresentada. “Ver com olhos livres”, como já anunciara Oswald de Andrade, nosso antropófago mor, já nos idos da década de 1920.

Quanto à forma, ela se torna consequência dessa modificação, transformando-se através de conceitos, desdobrando-se para além de sua materialidade à medida que estabelece relações de contextos. Mudar o olhar sobre as coisas que se olha, mais do que mudar o que se olha para se adaptar a uma figura do olhar.

Para a física quântica, a observação muda o objeto observado. Sendo assim, devemos pensar que as relações não se dão mais em termos de sujeito e objeto, mas de trocas constantes entre meios distintos, onde o real e o sensível são partes indissociáveis de uma visão de mundo único para todos³². Desse modo, o conceito de obra também não permanece estanque em forma de objeto, coisa materializada. A obra pode acontecer no tempo, realizada por etapas, construídas por uma série de acasos, situações e processos inimagináveis e inumeráveis. Praticamente qualquer ato da vida pode se tornar arte, ou anti-arte, como diz Maciunas³³, visto sob este ângulo.

³¹ Vide, por exemplo dois casos extremos: um com a garota que pixou o andar sem obras da Bienal de São Paulo, em 2008, que ficou conhecido como a “Bienal do Vazio” e a declaração polêmica do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, em 2001, declarando que a queda das Torres Gêmeas, em 2001, foi a maior obra de arte jamais realizada”.

³² Merleau-Ponty em a Fenomenologia da Percepção, diz que “o mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa”; E, claro, a leitura de Física e Filosofia, de Werner Heisenberg, sobre a necessidade de criação de linguagens que dê conta de novas teorias.

³³ MACIUNAS, George: *Neodadá em música, teatro e belas-artes* (1962), in **Escritos de Artistas. Anos 60/70** (2006); “*a anti-arte é a vida, a natureza, a realidade verdadeira – ela é um e tudo. A chuva que cai é anti-arte, o rumor da multidão é anti-arte, um espirro é anti-arte, um vôo de borboleta, os movimentos dos micróbios são anti-arte*”. P. 81, pp. 1.

Nesse sentido, o que está em jogo, então, é a veiculação, as possibilidades de circulação daquilo que o artista realiza, em qualquer domínio, uma vez que a arte não está restrita a técnicas, suportes ou meios. Ou seja, ela pode ser uma proposição tanto para a internet, quanto para outros meios de comunicação, como o rádio, o jornal, a tv, quanto para o espaço urbano. Tanto para um quadro na parede quanto uma escultura de objetos reciclados. Não há fronteiras. E mais, ela pode se voltar na direção da própria pergunta que a questiona. Seja usando a cidade como suporte, seja usando a própria documentação e estatuto de um museu ou uma instituição como matéria de trabalho, como se fossem os antigos pincéis e tintas. E, mesmo, tomar os próprios meios para interrogá-los, alterando seus estatutos, criando considerações, por exemplo, a partir da energia gasta pelos servidores para manter o controle de bancos de dados no espaço da web, etc.

Retomando a questão de obra e lugar para estabelecer a noção do comum na ocupação de um território, em *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau diz que um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Enquanto espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. “Em suma, o espaço é lugar praticado”³⁴. Em nosso caso, o que se discute no sentido desse ‘lugar praticado’ é a instância do comum e o que torna esse comum, público.

As estratégias e o uso, tanto quanto a localização, o contexto e a manufatura é que vão definir aonde e como um trabalho pode ser chamado, de fato, de obra. Obra pública. E, nesse sentido, política. Mesmo que seu estatuto enquanto ARTE só possa ocorrer através de deslizamentos de sentido.

Público, aqui, quer dizer, no sentido democrático, implicando ‘abertura’, ‘acessibilidade’, ‘participação’, ‘inclusão’ e ‘responsabilidade’ para ‘o povo’, segundo proposta da historiadora e crítica de arte, dos EUA, Rosalind Deutsche: “O discurso sobre a arte pública é, então, não apenas um local de implantação do conceito de espaço público, mas, mais amplamente, do termo democracia”³⁵.

Para a autora, a questão da democracia, nesse sentido, é parte de debates que têm lugar em muitas áreas como a filosofia política, novos movimentos sociais, a teoria educacional, estudos jurídicos, mídia e cultura popular. Para ela, nesse mesmo texto citado, o termo ‘espaço público’ é um componente de uma retórica da democracia que, em algumas de suas

³⁴ CERTAU, 2004, p.202.

³⁵ Todas as citações de Rosalyn Deutsche foram traduzidas pelo autor a partir de texto do site do *The Photography Institute*, disponível em: http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html. Acesso em 20 nov. 2009.

mais difundidas formas, é usada para justificar não as políticas democráticas, mas “a criação de espaços de exclusão urbana, coerção do Estado e censura, vigilância, privatização econômica, a repressão das diferenças e ataques aos direitos dos membros mais dispensáveis da sociedade, sobre os direitos dos estrangeiros e sobre a própria idéia de direitos”. Falando sobre a mudança no discurso de arte pública a partir dos anos 80, quando o que era entendido por arte pública era o embelezamento voltado para a gentrificação dos centros urbanos, Deutsche diz que:

“arte pública já não é concebida como trabalho que ocupa ou designa espaços físicos e endereços públicos preexistentes; arte pública é um instrumento que constitui um público pelas pessoas envolvidas na discussão política ou envolvidas em uma luta política. Todo local tem potencial para ser transformado em um espaço público. E com a introdução do conceito de esfera pública, a orientação para fazer arte pública tornou-se uma demanda de politização da arte.”³⁶

Assim, introduz o termo ‘esfera pública’ buscando o alargamento da discussão do ‘espaço público’, pois é comum se pensar que a arte pública é aquela que está do lado de fora dos museus, galerias e instituições que comumente abrigam trabalhos de arte. Para a autora, “não é a inscrição dentro de um espaço ‘dentro’ que faz a obra tornar-se menos ‘pública’”, rompendo, com a idéia de uma arte pública ‘fora’ em oposição a uma Arte ‘dentro’, quer dizer, circunscrita sob um lugar específico. Comparando a obra de Krzysztof Wodiczko com artistas como Hans Haacke ou as fotomontagens de Barbara Kruger, Deutsche diz que, ainda que as obras deles tenham sido feitas para o espaço de um museu, trazem para fora dele “as lutas sociais que ocorrem nesses espaços aparentemente neutros e, portanto, ‘fazem’ um espaço público”³⁷.

Aprofundando nesse pensamento, Deutsche diz que “o espaço público, longe de ser uma entidade criada para usuários pré-dados é, sim, um espaço que só emerge de práticas realizadas pelos usuários”. Nesse sentido, o espaço público também pode ser definido como um conjunto de instituições onde os cidadãos – e, dada a mistura sem precedentes de estrangeiros nas cidades internacionais de hoje, lotadas de não-cidadãos – envolvam-se em debates; como o espaço onde os direitos são declarados, limitando assim o poder; ou como o espaço onde as identidades de grupo social e da identidade da sociedade sejam ambas constituídas e questionadas. Ou seja, o espaço público como o espaço da negociação de lugares. Propõe, desse modo, que outros espaços, como o ciberespaço e os espaços da mídia de massa – assim como os museus – devem produzir fóruns de debate para alargar o campo da política espacial. E volta ao assunto sobre o significado do espaço público na sociedade,

³⁶ DEUTSCHE, 1998, op. cit.

³⁷ DEUTSCHE, 1998, idem, ibidem.

sugerindo que o termo, assim como é aplicado, “tornam invisíveis as exclusões e as tornam indisponíveis para interrogatório”³⁸.

Deutsche mostra o exemplo de um parque em que a vizinhança se uniu para tomar conta dele e fechá-lo de noite contra seu uso pelos sem-tetos. A imprensa e o poder público viram nisso uma cooperação que salientava o ‘público’ no uso do espaço comum, mas os excluídos, que não tinham casa na vizinhança não faziam parte do ‘público’ nem para os moradores organizados, nem para os governantes e nem para a imprensa, não podendo usar aquilo que era visto como ‘de todos’, no entanto.

Outro tema problematizado pela autora é “qualidade de vida”, uma vez que este vem inserido dentro dos discursos de poder como um “direito da comunidade” no uso do “espaço público”. Assim, diz que o termo serviu para criar intolerâncias contra imigrantes e desempregados, citando NY como exemplo. Para ela, o termo é a peça central de um discurso protecionista que se tornou tão amplamente aceito que as campanhas para melhorar a qualidade de vida são comparadas com a preservação do espaço público e, mais ainda, com a sobrevivência do urbanismo em si. Para Deutsche, no entanto, o inverso está mais próximo da verdade. Prevalentes idéias sobre a qualidade de vida são informadas por uma animosidade contra os direitos de igualdade e uma hostilidade em relação a estranhos. Isto, portanto, põe em perigo o urbanismo democrático – onde o urbanismo se refere, num sentido político amplo, não apenas para o modo de vida de quem vive em áreas urbanas, mas na nossa maneira de viver em conjunto, com os outros, na cidade. E arremata, mostrando a diferença entre igualdade de direitos e a postulação de uma presumível essência humana:

“Hoje a qualidade de vida do discurso não é universalista, no sentido de propor a igualdade para todas as pessoas. É universalista, no sentido de postular uma essência humana que engloba todas as pessoas em um todo e, desta forma, neutraliza as diferenças e apaga as desigualdades concretas.”³⁹

Confessando-se ter afastado do discurso da arte, mas apoiando os esforços dos artistas em ocupar o espaço público, a autora finaliza seu texto com a crença da importância da ocupação dos espaços públicos para deslocar a fronteira entre o público e o privado e, ao fazê-lo, para aumentar, ao invés de limitar o espaço da política.

Desse modo, percebe-se que, a partir desse pequeno panorama, o debate envolvendo o campo do comum no sentido daquilo que é *público* extrapola a dimensão entendida sob o nome *arte* até o modernismo, uma vez que seu campo de atuação abarca uma dimensão muito

³⁸ Op. cit., 1998.

³⁹ Idem, *ibidem*.

mais ampla do que parecia abarcar sob a forma histórica da produção artística moderna. Para os artistas que compreenderam essa mudança, particularmente a partir dos anos 60, as complexidades não pararam de aumentar, ao mesmo tempo em que a possibilidade de se partilhar do comum foram e continuam sendo cada vez mais requisitadas por essa arte que não pode mais ser compreendida (e comprimida) entre as quatro paredes do *cubo branco*⁴⁰. Assim, segundo o escultor Richard Serra: “Não existe local neutro. Todo lugar tem suas estruturas e suas implicações ideológicas. É uma questão de grau. Eu quero uma condição de fluxo: fluxo de tráfego intenso”⁴¹

1.2 Experimentação, liberdade e comprometimento

Em texto escrito em 1985, no auge do que se convencionou ser chamado de ‘a volta da pintura’, Hal Foster, ao apontar para artistas que “reivindicam o legado do ‘expressionismo abstrato’” diz a seguinte frase, criticando certa arte e arquitetura pós-moderna: “O artista inocente de hoje em dia é um diletante que, cercado pela ironia modernista, alardeia a alienação como se fosse liberdade”⁴².

O que se coloca, então, é que mesmo o conceito de obra, no caso, obra de arte, pode adquirir várias nuances estéticas, conceituais e políticas, indo da efemeridade absoluta ao objeto de mármore sobre um pedestal. Vale pensar que a noção de obra dita contemporânea pode ser ‘vista’ transitando em espaços de significação de discursos que estão, inclusive, além da materialidade visível, por camadas de entendimento que não contemplam mais nem a idéia de objeto, mas de relações, situações, negociações.

Quando se fala em obra no espaço público, na realidade, o que se coloca é que tal conceito de *público* vaza para além das fronteiras do tecido urbano, passando para outras redes e meios, produzindo, sobretudo, discursos de alteridade e diferença em todo lugar onde seja possível a intervenção, a ação e a produção de subjetividade.

Comentando sobre a questão do monumento no espaço urbano e suas conseqüências políticas, o artista espanhol Antoní Muntadas observou que a idéia de obra no espaço público passou da “estátua do general sobre o cavalo mirando a instituição pública, para a arte abstrata, decorando a sede de bancos privados” (informação verbal)⁴³, ou seja, é preciso entender para quem e o que estamos fazendo quando endereçamos ao ‘público’ nossos

⁴⁰ Cubo Branco como conceitua Brian O’Doherty em seu livro.

⁴¹ CRIMP, op. cit.: p.152.

⁴² FOSTER, 1996: p.44.

⁴³ Workshop na UERJ, promovido pelo I.A. e Revista Concinnitas, realizado de 23 a 25 de novembro de 2009.

esforços artísticos. Mas haveria outra saída? Onde entra a liberdade do artista, tão sonhada desde o advento da burguesia no poder? A escritora Clarisse Lispector, através de sua personagem no livro *Água-Viva*, responde assim a esta pergunta: “sou livre apenas para executar os gestos fatais”. A questão da liberdade, por essa via, estaria além da liberdade que nos chega enquanto conservação de direitos individuais dos ideais da burguesia revolucionária, ou seja, a liberdade nos termos da economia liberal dos direitos privados. A fatalidade poderia ser pensada, então, pelo fato de que toda obra teria a vocação de se tornar pública, mesmo a mais intimista, uma vez que só se pode chamar algo de obra, ou obra de arte, à medida que esta se comunique, que se relacione, que, enfim, seja endereçada ao outro.

A ocupação do espaço público com obra de arte tem, assim, um caráter político, mas esse modo de ser e uso não pode estar dissociado de sua dimensão plástica, de sua poética imanente, do seu encanto de se apoderar dos sentidos, sensorialmente, abrindo nossa percepção ao mundo, juntos e além, em relação de troca. Obra e sujeito se correspondendo, onde todos os lados, todos os dados que compõe o trabalho artístico estabeleçam contatos como parte do jogo estético.

O conceito de ocupação de um espaço enquanto idéia de obra pressupõe que esta deve dialogar com o endereço onde é consumada e, no caso da obra que gera sentido ocupando o espaço público, deve levar em consideração os rastros da história e da memória do contexto no qual se inscreve. Ela não deve se tornar, apenas, parte de um jogo de poder transitório e autoritário, fazendo-se servir de forças reativas que impedem, de fato, aquilo que é comum de se tornar público. Assim, a formalização do trabalho de arte, nesse caso, abre passagens para que a criatividade, a invenção e a atitude sejam cada vez mais desafiadoras, correndo riscos antes impensáveis. Como diz Daniel Buren, em 1968:

“o artista desafia o cavalete ao pintar uma superfície grande demais para caber em um cavalete; desafia então o cavalete e a superfície maior produzindo uma tela que é também objeto, e, então, só um objeto; e depois há o objeto a ser feito no lugar do objeto feito, depois ainda um objeto móvel ou um objeto que não pode ser transportado, etc.”⁴⁴

As fronteiras não só entre as áreas do conhecimento, como entre mídias e territórios foram esgarçadas. Seus limites, cada vez mais tênues, se abrem para todas as expressões contemporâneas, como as artes “antropológicas”, “sociais”, “colaborativas”, “coletivas”, “arte de heterogeneidades” ou, como também pode ser chamada, “arte de exterioridades”. Desse modo, a própria arte ‘autônoma’, dentro de sua autoreflexividade, é contaminada também pelo

⁴⁴ CRIMP, 2005, p.139.

discurso, não podendo, pois, safar-se do debate, sob pena de se transformar apenas em elemento decorativo e tautológico⁴⁵.

Toda a arte fala de arte, mas, ao falar de arte, ela o faz no diálogo com o mundo ao seu redor. A arte é uma idéia, mas transmite sentidos em uma pluralidade de camadas que ultrapassam a técnica, a habilidade e a composição. O que conta, para além do efeito que o meio proporciona, são as relações que o artista consegue manter com a vida, as possibilidades de contato com o mundo e como isso tudo pode se exteriorizar, por mais distante da realidade que o executante daquele ato pareça estar.

É de se esclarecer que a arte é, também, uma proposição analítica, como nos fala Joseph Kosuth, em seu artigo *Arte Depois da Filosofia*, de 1969. Mas o conceito que cabe a uma arte que se quer pública, de experimentação e ocupação de territórios extrapola a noção dogmática de um movimento artístico para se inserir em aspectos mais abrangentes que o debate modernista da “arte pela arte”, como coloca Buchloh⁴⁶. Para Mari Carmem Ramirez – que também faz uma distinção da noção de Conceitual – ao abordar a diferença entre a “Arte Conceitual” e o “conceitualismo” na América Latina, diz que o aspecto mais importante da vanguarda conceitual (latina) foi a fusão entre arte e política num projeto socioartístico de emancipação, isto é, “um projeto em que a criação de novas formas de arte está de mãos dadas com a transformação hipotética da vida cotidiana e a construção de uma sociedade alternativa”.⁴⁷

Para Ramirez, nesse sentido:

“enquanto os artistas norteamericanos, refletindo o lema de Kosuth de que ‘a ausência de realidade na arte é, justamente, a realidade da arte’, dirigiam suas críticas ao mundo artístico institucionalizado, os artistas latino-americanos, em sua maioria, fizeram do público seu alvo”.
48

Desse modo, a prática artística focada no ‘comum’, como conceito de ocupação de territórios, pensando o espaço como ‘público’ e, na idéia de público como assunto de arte, também o alcance comunicativo baseado na *idéia* torna-se parte integrante dessas práticas. Para Ramirez, citando os signatários da “Declaração de Princípios da Vanguarda, que precedeu a exposição Nova Objetividade Brasileira (1967)”:

⁴⁵ Comentando sobre o trabalho de Sol leWitt, Benjamin Buchloh diz que “sua obra revelou que a compulsão modernista empírica para a auto-reflexividade não só originou no positivismo científico que é a lógica fundadora do capitalismo (e que subjaz tanto a suas formas industriais de produção como a sua ciência e sua teoria), senão que, ademais, para uma prática artística que internalizou o positivismo, insistindo em uma abordagem puramente empírica para visão, não haveria um destino final, senão a aspirar à condição de tautologia”. (BUCHLOH, 1989: p115)

⁴⁶ BUCHLOH, op. cit.: p.183.

⁴⁷ RAMIREZ: 2007, p.190.

⁴⁸ Idem: p.188.

“Além de dotar o trabalho criativo de importância cultural, nosso movimento adotará todos os meios de comunicação com o público, da imprensa ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, da rádio à televisão”⁴⁹.

Estamos, portanto, inseridos em um universo onde a arte já não é mais apenas uma prática que fale de si para si, mas é, também, um processo comunicacional que leva em conta as transformações sociais no meio onde se aplica. Arte e sociedade se transformam, mas, para a arte, enquanto seus possíveis sentidos forem negociados, ela sempre estará trafegando em limites extremos onde a linguagem resultante será sempre de indiferenciação. Não se trata, no entanto, de transformar a arte em outra coisa ou se deter na constatação de sua *morte*⁵⁰, mas que essa transformação “oferece à arte espaço em que ela pode implicar criticamente a conjuntura social e em que está inserida”⁵¹.

Luiz Camillo Osorio, analisando o papel da crítica, a partir de Kant, diz que é “justamente na medida em que não temos certezas *a priori* sobre o que seja arte, que se fazem necessários a crítica e o ajuizamento”⁵². Essa ‘crítica’ e esse ‘ajuizamento’, porém, implicam em uso compartilhado que traz à luz a experiência do comum, necessariamente sob um ponto de vista do “desinteresse do juízo estético kantiano”. Para o autor:

“É o desinteresse do juízo estético, paradoxalmente, que nos faz ter interesse pelos acontecimentos, pelo mundo, nos comprometendo com suas formas de aparecer e ter sentido, sendo assim um elemento fundamentalmente político”⁵³.

Reconhecendo que o debate seja voltado para a criação de um espaço sempre negociável de novos sentidos que se querem comuns, abrindo um lugar em que a multiplicidade, o dissenso e a liberdade nos façam conscientes de nossa pertença ao mundo, Osorio coloca que a discussão recai na mal-compreendida questão da autonomia do juízo estético. Autonomia que, muitas vezes, é confundida com alienação e vista como a maior responsável pelos excessos formalistas da arte moderna. Para o autor:

“Uma experiência autônoma significa apenas, e isto já é muito, que nada vai legitimar a arte de fora, mas isto não impede que ela esteja sempre ligada a um fora, apontando para além dela mesma, para um mundo em comum que é seu território de sentido”⁵⁴.

Em suma, toda arte aspira a se tornar pública, a se exteriorizar, a manter contato com a realidade, a tocar e ser tocada, permear e ser permeada pelo mundo, produzir sentido de

⁴⁹ Idem ibidem: p.189. O texto integral do manifesto pode ser conferido em *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organização FERREIRA, Glória. FUNARTE, 2006: p.149/150.

⁵⁰ Para uma visão mais ampla do debate da “morte” da arte, ver em Thierry de Duve e Arthur Danto, “O fim da Arte” e “Após o Fim da Arte”, respectivamente, a partir de Hegel.

⁵¹ Idem, ibidem: p.193.

⁵² OSORIO, 2005: p.22.

⁵³ Idem: p.30.

⁵⁴ Idem, ibidem: p.31.

contexto e situação, criar relações. Como diz Flórido Cesar: “Uma relação que não é apenas apaziguadora, mas tanto hostil como hospitaleira, como nos diz Derrida ao apontar o étimo comum às duas palavras (do latim, *hostis*)”⁵⁵. Mas essa relação não se coloca entre duas coisas diferentes e fora uma da outra. No ensaio “Construir, habitar, pensar”, de 1951, o filósofo alemão Martin Heidegger busca encontrar unidade(s) entre lugar, espaço e homem, dizendo que:

“Quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. O espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior. Não existem homens e, além deles, *espaço*”⁵⁶.

1.3 Apropriar é habitar uma situação

O que vimos, até agora, foi a demonstração de que a obra não existe sozinha, sem a especificidade do lugar, da situação e do contexto onde ela é inserida, pois, no caso, a obra é a soma de um lugar que é inventado por uma ocupação e aquilo que o ocupa, sendo, assim, um fator que implica relações, negociações, agenciamentos. A apropriação não é só material para a construção de um objeto que ocupa um lugar. A apropriação é, também, moral, psicológica, comportamental, ela se dirige no sentido de ocupar um espaço a ser vivenciado, a ser habitado, em certo sentido, como no lema do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, ela indica: ocupar, resistir, produzir. Uma luta onde resistências de potências opostas, hostilidades e tensões, muitas vezes, são deflagradas.

Um exemplo bastante pertinente sobre lutas sociais e prática de arte em contexto social, onde a arte busca se apropriar de uma situação limite, interagindo em um contexto de luta político/social, pode ser demonstrado a partir da Ocupação do Edifício Prestes Maia, por moradores Sem-Teto do centro de São Paulo, em 2003. Vários artistas e coletivos fizeram daquele local seu espaço de trabalho, seu laboratório de experiências ético/estéticas, seu ponto de convergência entre idealismo, poética e ação prática, em que se desenhou um encontro em que as práticas artísticas colaborativas convergiram com a luta do movimento por moradia.

Ainda que, segundo Gavin Adans, em texto escrito em 2006, como um balanço do que foram aquelas práticas artísticas colaborativas⁵⁷, os coletivos de arte de São Paulo trabalhando ao redor do Prestes Maia tenham sofrido, de modo geral, da falta de entendimento acerca de

⁵⁵ FLÓRIDO CESAR, op. cit.: p.24.

⁵⁶ *Bauen, Wohnen, Denken*, 1951. Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954.

Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Programa de pós graduação em urbanismo FAU-UFRJ. Disponível em: http://www.prouarb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir.%20habitar.%20pensar.pdf Acesso em: 22 jan. 2009

⁵⁷ ADANS, Gavin. *Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo*. Disponível em:

<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245>. Acesso em: 15 nov. 2009.

seu papel na produção do comum e de sua posição na cadeia produtiva da arte, o fato é que a riqueza dos desdobramentos daquela *ocupação da ocupação* foi bastante profícua, pelas condições apresentadas. Estar no coração de São Paulo atuando em diálogo com um movimento organizado e combativo, parecia a oportunidade de intervir na cidade em uma escala e grau totalmente fora do âmbito dos circuitos de arte. “Nenhum centro cultural, galeria ou organização usual poderia oferecer 22 andares de um vulcão humano, auto-organizado sem a presença do narcotráfico”⁵⁸, escreve o artista em seu artigo.

A busca por práticas colaborativas com os moradores sem-teto, justamente na relação com sua sobrevivência mais imediata, foi o que rendeu resultados mais palpáveis e visíveis ao movimento dos artistas. Tal resultado acabou sendo expresso de várias maneiras, como a visibilidade política do movimento na mídia e aumento da potência da presença política na rua, gerando a formação de um anel protetor de colaboradores ao redor do “Prestes Maia”.

O que se ressalta, a partir do exemplo dado, é que as idéias tanto de **público** quanto de **comum** ganham novos contornos e ambiguidades que escapam da mera significação gramatical entre adjetivo e substantivo da frase, uma vez que são assumidas, ao mesmo tempo, como qualidade e condições desempenhadas dentro de um mesmo núcleo de significados. O que está em jogo, todavia, é o endereçamento que a prática artística visa atingir. Adans, no mesmo texto em questão, referindo-se ao artista como um especialista na produção de símbolos, arremata:

“[...] cabe apontar que há potência a ser realizada quando o símbolo disparado na situação de luta permite não só a pronta comunicação de uma situação ou idéia ao público em geral, mas que sua elaboração também tenha sido um campo de formulação comum. Em outras palavras, a formulação de símbolos para outros não é o mesmo que em colaboração com o outro. A idéia é fazer do símbolo uma manifestação pública e visível da possibilidade da formação do espaço público”.⁵⁹

⁵⁸ ADANS, 2007

⁵⁹ Idem, ibidem, 2007.

reprodução



Ocupação do prédio Prestes Maia por coletivos de arte dentro da ocupação dos moradores, São Paulo, 2003. Na foto, ação do Coletivo Frente 3 de Fevereiro.

Fonte: Revista Documenta de Kassel, 2006

O que é necessário salientar, aqui, como coloca Adans, é que essa colaboração entre artistas e movimento por moradia abria possibilidades de transformações na ordem de circuitos, incluindo áreas que, em princípio, pareciam nichos especializados e espacializados separadamente. Era, pois, necessário aumentar o custo político do despejo, e tirar o movimento das páginas policiais e colocá-lo no caderno de cultura⁶⁰.

Assim, o que esse exemplo demonstra é que a discussão sobre **a obra de arte no espaço público** está além não só da mera colocação de um objeto chamado escultura instalado em uma praça pública, mas que há níveis de negociações e situações em que a arte, realmente, pode e deve se apropriar. É possível assumir toda a idéia de circuito, sistema e dispositivos também como parte constituinte do trabalho de arte.

A **ação direta no cotidiano**, dentro de uma **esfera pública**, se fazendo através de uma **arte crítica**, no sentido de ocupação e apropriação de territórios se dá, primeiramente, pelo entendimento de que a questão não é a efemeridade da ação, mas a potência do gesto artístico e sua capacidade de articular territórios distintos e imprevistos. Depois, que esfera pública não é apenas o que está institucionalizado. Arte pública, então, está além da definição de “arte urbana” e passa a ser crítica quando aponta no sentido de se inserir dentro das questões – sociais, ambientais, políticas, de linguagem – que se colocam ao tempo em que a arte é produzida.

⁶⁰ Idem, ibidem.

Falando sobre “Política da Arte”⁶¹, o filósofo Jacques Rancière comenta três casos específicos de trabalhos que “dizem respeito a questões de lugar, construção e habitação” e “definem uma determinada relação entre o dentro e o fora, que também é uma determinada relação entre arte, trabalho e distribuição do espaço social”, dizendo que:

“Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política”.⁶²

Assim, voltando ao eixo da pesquisa sobre a ocupação pela arte da esfera pública, onde se confrontam noções entre uma arte pública no espaço institucional e uma outra, “subversiva”, originada de movimentos e ações que estão por se legitimar, Rancière (opus cit.) esclarece que: “Não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma ‘arte’ que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo”.

É preciso compreender, portanto, e no sentido aqui apontado, que o que é público pertence a um nós, no qual o entendimento de comum e comunidade é, também, construção de espaço de poder compartilhado. O que se coloca, todavia – e ainda que permeável pelas ‘exterioridades’, em consonância com as lutas políticas, sociais, comportamentais e ambientais – é pensar a produção do sensível em campos ampliados de atuação, onde o homem “comum” se encontre com uma prática “do comum”.

Sobre esse assunto, Rancière relata que os operários da construção, no século XIX, preferiam ler Werther a outro livro descrevendo a condição e o sofrimento da condição de vida deles, como forma de mudar o ser sensível ligado a esta condição. E a maneira que podem fazê-lo é somente roubando desses heróis de romance o modo de ser que lhes é, por princípio, recusado, isto é, “o modo de ser passivo próprio àqueles que não fazem nada, que não têm ocupação nem lugar na sociedade, o modo de ser do homem livre romântico”⁶³

O que faz o autor, então, é inverter o jogo da razão militante quando pondera sobre o paradoxo da existência, no operário da construção, que tem tanta necessidade de ‘ignorar’ sua condição quanto de conhecê-la. Pois conhecer quer dizer, também, reconhecer e consentir, enquanto ignorar também quer dizer não mais reconhecer a regra do jogo, não mais aderir à configuração de um mundo dado.

⁶¹ Seminário São Paulo S.A. – Práticas Estéticas, Sociais e Políticas em Debate – SESC Belenzinho (17 a 19 de abril de 2005) – São Paulo/SP. Disponível em: < www.sescsp.org.br/sesc > Acesso em: 20 nov. 2009.

⁶² RANCIÈRE. Idem, 2005.

⁶³ Idem, ibidem. 2005.

Assim, o que se opera é a inversão de uma prática que parecia toda comprometida com um discurso político e social engajado passar para uma poética que não deixa de incluir tal dimensão, mas que mantém as características próprias de seu meio. Uma arte crítica deve, portanto, ser, a sua maneira, uma arte da indiferença, uma arte que construa o ponto de equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade. Tomando Brecht como exemplo, Rancière fala da importância crítica e, ao mesmo, lúdica, prosaica, que a arte deve exprimir:

“É preciso que os assuntos de couve-flor de Arturo Ui sejam mais do que assuntos de couve-flor, que eles sejam a alegoria transparente da realidade econômica que sustenta o poder nazista. Mas também é preciso, ao inverso, que sejam apenas assuntos de couve-flor, uma realidade estúpida, insensata, que deve suscitar aquele sentimento de absurdo que nutre ao mesmo tempo o puro prazer lúdico e o sentimento do intolerável. E é preciso que o prosaísmo que reduz os grandes discursos sobre o destino do povo a histórias de couve-flor se expresse na solenidade de versos trágicos”. (RANCIÈRE, idem ibidem)

Assim, instiga e dilata a percepção de uma arte sempre em xeque entre seu dever militante e a particularidade subjetiva de sua realização formal. Para o filósofo, a arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Mas ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível.

É interessante observar como Rancière faz a leitura da *Estética Relacional*, apregoadá por Nicolas Bourriaud e, de que modo ele consegue pensar nos paradoxos entre arte e política a partir de situações, contextos, dissensos poéticos e consensos políticos. Mostrando que há toda uma corrente que propõe uma arte diretamente política que, ao invés de obras a serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas constrói situações de engajamento a novas relações ambientais e sociais consensuais, Rancière vê nisso uma tendência a transformar todo conflito político em problema que compete a um saber especialista ou a uma técnica de governo. A tendência é exaurir a invenção política das situações dissensuais. Esse déficit da política tende a dar um valor de substitutivo aos dispositivos pelos quais a arte entende criar situações e relações novas. Mas essa substituição corre o risco de operar-se dentro das categorias do consenso, levando as veleidades políticas de uma arte saída de si na direção das tarefas políticas de proximidade e de medicina social onde se trata, nos termos do teórico da estética relacional, de “consertar as falhas do vínculo social”⁶⁴. Tudo se passa como se fosse preciso de algum modo que a arte, para permanecer política, consentisse em ficar no interior da contradição da sua política.

Rancière, por fim, levanta a questão da ética, mas no sentido apontado pela visão de Osorio sobre Kant, ou seja, a do desinteresse, podendo se livrar tanto do fardo que institui

⁶⁴ Idem, ibidem.

compromissos e regras para a criação, em arte, quanto, ao mesmo tempo, fazer este compromisso tornar-se um propulsor de configurações das quais a arte e a política podem se beneficiar. Para ele:

“O problema não é, como se diz com frequência, que a liberdade da arte seja incompatível com a disciplina política. Ela está no fato da arte ter sua política própria, que não só faz concorrência à outra, mas que também se antecipa às vontades dos artistas. Tentei mostrar que essa política, tensionada entre dois pólos opostos, comporta sempre uma parte de indecível. Alguns jogam com esse indecível para fazer dele a auto-demonstração da virtuosidade artística. Outros, como os que eu acabei de evocar, tentam expor as tensões dele. Mas a tentativa de forçar esse indecível para definir uma boa política da arte conduz, em todos os casos, à supressão conjunta da política e da arte nessa indistinção que leva hoje o nome de ética.”⁶⁵

Em suma, estamos inseridos em um sistema produtivo que exerce pressão social e econômica sobre todos nós de forma permanente e direta, definindo relações objetivas, materiais e concretas, onde a questão da partilha do ‘comum’ não pode ser desvinculada dos pressupostos que tornam a arte pública, também. Mas, ao mesmo tempo, ao insistir nas brechas e vãos que a própria operacionalidade prática desenha nos contornos da objetividade, temos a chance de atravessar por espaços que, por mais ocupados que estejam, são sempre agenciados por negociações de caráter simbólico. A ocupação da obra no espaço público, ou melhor, na esfera pública do espaço, não pode ser vista apenas em seus aspectos formais imediatos, mas, antes, em todas as circunstâncias envolvidas na ação que o fazer/pensar/refletir da e sobre a obra acaba propiciando.

Dizer se uma forma ativista, por exemplo, é mais ou menos arte, arte pública, do que uma obra no Museu de Arte – mesmo que o exemplo recaia sobre Hans Haacke – é bastante temerário. É preciso levar em consideração (n) fissuras e dobras que vão além das bordas da mera espacialidade, em si, e daquilo que pode ser considerado arte, em determinado momento e sentido. Em todo caso, são as fronteiras paradoxais que moldam nossa maneira de ser e, principalmente, ver a produção da imagem, ou a formação da imagem e aquilo que ela significa na contemporaneidade⁶⁶, dentro do recorte das “artes visuais”. E isso, dado que não é no mundo dos negócios, do lucro, nem do comércio o motor do impulso produtivo do artista, é de se crer, ao menos, que o debate sobre arte, arte pública, deva levantar questões que estejam na ordem do ‘comum’, ou seja, que a obra estabeleça ‘políticas’. Claro, uma vez que a arte buscou se investir de cotidiano, o ‘capital cultural’ não foge às regras do jogo político, mas essas regras são as forças sociais que a determinam. No fundo e ainda, os

⁶⁵ Idem, ibidem.

⁶⁶ Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo” coloca que “o contemporâneo é aquele que vê no escuro do presente”, “segundo uma necessidade que não provém, de modo algum, de seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder” (tradução: Cláudio Oliveira)

sentimentos e as emoções acoplados à linguagem criam relações de mundo que podem ser chamadas de arte. São relações que se estabelecem na cultura, relações, portanto, produzidas pelo Homem que, de acordo com Aristóteles, é um *animal político*.

1.4 **Matéria e significação**

Como vimos até aqui, a ocupação de territórios, pela arte, dentro da esfera pública, implica, sobretudo, questões políticas que levem em consideração tanto a partilha do comum quanto a própria história da arte. A autoreflexividade deve atuar, nesses casos, não como uma tautologia voltada para uma autonomia fechada em si, mas que, a partir de características que são próprias ao discurso da arte, esta se relacione com as exterioridades, criando situações e contextos de troca.

Assim, a quantidade de negociações, táticas, estratégias e agenciamentos para o surgimento desse tipo de arte em que o trabalho ativo e é ativado dentro de um sistema que está inserido dentro de outros sistemas, são fatores determinantes de sua visibilidade. Formam a própria alma do objeto (ação, situação) de arte que irá ocupar lugar no espaço. Essa “alma” não pode ser revelada, no entanto, sem fricções e tensões, uma vez que estamos em um terreno onde os entendimentos não se dão apenas em um sentido e, menos ainda, na mesma direção. Mais, a partir do século XX buscou-se, inclusive, ampliar a possibilidade desses entendimentos, ao se quebrar padrões estabelecidos, criando outras possibilidades de leitura de arte que antes pareciam tabus a serem evitados. Se movimentos como o expressionismo e o dadaísmo são momentos que evidenciam a origem dessa desarticulação, a contracultura dos anos 60 e 70, talvez seja seu ápice, com o surgimento de temas que não só incluíam a questão de gênero, de minorias e das lutas étnicas, mas que participavam ativamente de suas propostas políticas e existenciais. A arte e o artista passam a tomar posições sobre o mundo em que vivem de uma maneira muito mais direta do que, por exemplo, à época do construtivismo, que tinha por lema transformar as relações produtivas em busca de uma arte acessível às massas.

A crítica institucional e o modo de se apoderar do espaço na esfera pública são partes indissociáveis de uma arte atuante no cotidiano. Se a arte tinha seu lugar garantido dentro das instituições e não se discutia esse espaço, ou melhor, se o estatuto de arte só era conferido àquilo que era exibido pela instituição, esse lugar também começou a ser questionado, e muito da produção da arte passa a levar em consideração essas condições institucionais. Valendo tal consideração tanto para a arte feita para a cidade, instalada em parques, praças, jardins e logradouros públicos, quanto para aquela exibida dentro de museus e instituições de arte.

Também a idéia da presença de monumentos na cidade sofreu alterações profundas. Se o século XIX oficializou o monumento público, o século XX trouxe o antimonumento, a intervenção urbana, ações e ocupações nas mais diferentes formas. Pixações, grafites, intervenções, colocação de estátuas, instalação sonora, arte efêmera, tudo isso, de certa forma, convivendo agora com trabalhos que, ao questionar a instituição, tocam direto na relação com o cotidiano. Tal arte se ramifica, também, em espaços que vão da web, às florestas, do mar ao ar, etc. sendo que, em todo momento, há que se verificar, além da inteligência interior à matéria, o campo cultural onde ela se relaciona e suas diversas variáveis. De acordo com Ricardo Basbaum, “de modo que seja permitido extrair, desse encontro, submetido às leis do acaso, a possibilidade de emergência e a autonomização da arte”⁶⁷.

Isso implica em uma questão dificilmente debatida, mas que deveria ser a base dos questionamentos sobre artes plásticas, ou, artes visuais, ou, ainda, arte contemporânea – onde todos os sentidos, meios, procedimentos, suportes podem ser e fazer parte da realização de uma obra – é que é a **matéria**, em seu entendimento mais direto e laico, aquilo que faz constituir o trabalho de um artista. Assim, tanto o silêncio, quanto o ferro fundido; o pensamento e as instalações; a idéia e a obra; o texto e a ação, combinados em um só momento e espaço ou em espaços e tempos distintos, se transformam em partes constituintes de uma obra de arte, seja ela processual, analítica, um quadro na parede ou uma proposta social. Mais que isso e além, a crítica, o mercado, o aparato, o circuito, os dispositivos. O público. E até o artista. Tudo isso constitui Arte, também, caso seja pensado, tratado, proposto e debatido e consumido como arte.

Ar de Paris, Merda de Artista, brisa do mar, orvalho, telepatia, denúncias, documentos, arquivos. Fotos como monumentos, passeios de ônibus como obra pública⁶⁸, enfim, a dimensão material na concepção da obra torna o artista plástico contemporâneo, pela dinâmica própria aos meios que constituem a arte, um responsável pelo destino de todas as matérias que existem no Planeta, uma vez que, mesmo a desmaterialização é uma das possibilidades da existência de obras, proposições, fatos estéticos. Não só adicionando matéria a alguma superfície, mas retirando-a, também. Falando mais do que uma presença, muitas vezes. Plástica, também, podem ser as formas de organização social, pensando o

⁶⁷ BASBAUM, 2007: p.115.

⁶⁸ Allan Kaprow, no ensaio “O legado de Jackson Pollock”, de 1958, diz que os artistas não precisam mais dizer que são ‘pintores’ ou ‘escultores’: “Eles são simplesmente ‘artistas’”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real.” COTRIM; FERREIRA, 2006, p.45.

modelo de sociedade como algo moldável, flexível, sujeito às leis que compõem à matéria: dura, seca, mole, úmida, porosa, densa, volátil, elástica, etc.

Pensar o fazer artístico sem levar em conta o pressuposto da matéria é alienar-se daquilo que seja o desejo, enfim, da obra. Ou seja, não estar sensível à troca e à cooperação, mas subjugar-la para um determinado fim, onde o efeito, a habilidade manual ou a técnica acabam se sobressaindo à poética que deveria emanar de um trabalho artístico. “Faça pelas coisas o que elas próprias fariam por elas, se pudessem”, ensina o jardineiro japonês, que coloca pedras sobre o leito de água, de modo a criar dificuldades para as pessoas atravessarem os caminhos, que nunca são retos, mas uma composição onde se busca a harmonia das formas⁶⁹. O que uma obra pode desejar para se constituir evoca, também, a teoria do antropomorfismo dos objetos descrita por Walter Benjamin, como coloca Susan Buck-Morss⁷⁰, segundo a qual as coisas olham as pessoas e estas devolvem esse olhar. Analisando os textos do filósofo alemão e comparando-o a outros textos de origem marxista, Buck-Morss acrescenta ainda que, no verão de 1925, Rodchenko escreveu sobre um tipo de “aura socialista” por meio da qual “as coisas tornam-se compreensivas, tornam-se amigas e camaradas da gente e a gente aprende como rir e alegrar-se e conversar com as coisas”⁷¹.

Se a questão que envolve a dimensão social dentro da esfera pública é crucial para entender os caminhos que a arte vem assumindo, pelo menos desde o modernismo, a questão ambiental não deixa de ser uma preocupação menor. Em um mundo onde a opção pelo ‘desenvolvimentismo’ do progresso tecnológico industrial processa transformações extremamente radicais e cada vez mais velozes no meio ambiente, uma arte comprometida com seu tempo não pode virar as costas a tais fatos. Desse modo, toda transformação na matéria é, também, uma transformação que atinge o Planeta, portanto, o ecossistema, o ambiente em que estamos inseridos. Isso atinge também a dita arte desmaterializada, pois não há virtualidade ou imaterialidade pura, uma vez que toda energia gasta é produto de atritos entre corpos e, assim, é preciso pensar suas especificidades de linguagem e fatores externos implicados. A crença em uma virtualidade pura é a crença em algo que se cria e se consome a si mesmo, sem gasto de energias nem transformação de matéria. Mesmo uma obra conceitual dita “desmaterializada” está formalizada, formatada, comunicando algo a alguém. Tem sua visibilidade negociada. Existe, materialmente.

⁶⁹ WATTS, 1988.

⁷⁰ BUCK-MORSS, Susan, “Walter Benjamin: entre moda acadêmica e Avant-garde”. Palestra proferida na Universidade de São Paulo, em 1998. Buck-Morss é professora de teoria literária da Universidade de Cornell, EUA. Disponível no site da UNICAMP: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf

⁷¹ Citado em Christina Kaier, “Rodchenko in Paris”, October, 75 (Winter 1996), p.30.

Ainda que setores da arte digital proclamem a ‘imaterialidade’ da arte, esta também está inserida em um ambiente onde o gasto energético para manter computadores, memória e circulação de informação é de enorme vulto. Os Servidores de Internet, por exemplo, necessitam cada vez mais de lugares amplos e arejados gerando resfriamento em memórias que ocupam, cada vez mais, informações.

Os modos de concepção do fazer artístico, em nossa contemporaneidade, são enormes. Por isso, torna-se maior a responsabilidade do artista com o meio que opera. Para que, realmente, crie diferenças diante de um mundo que tende à padronização de gostos e costumes, a arte precisa ser, sobretudo, crítica. Ocupar um espaço não é preencher um vazio de matéria, mas produzir signos que se desdobrem para além do lugar e do momento onde foi produzido o ato de ocupação. Assim, a idéia de uma *arte de ocupação de territórios* quando endereçada para a questão pública, deve levar em consideração que toda a arte *quer* ser pública, ou seja, comunicar. Público, neste sentido, não para informar, como faz a propaganda publicitária comercial, mas para criar narrativas. Não só a arte que vai do grafite de rua à manifestação popular, mas também os monumentos que são erguidos na cidade, seja com intervenções e ações que exijam, ou não, a participação do espectador. Indo ainda mais longe, ‘público’ no sentido da disseminação em redes, na proliferação dos discursos, no uso da imagem e do texto como território de a ser ocupado, como espaço de significação.

Capítulo 2

reprodução



Nildo da Mangueira veste o *Parangolé P5 capa11 – Incorporo a Revolta* (1967), de Hélio Oiticica (1937-1980)
Fonte: Centro de Artes Hélio Oiticica

POSICIONAMENTOS CRÍTICOS, INSTITUCIONALIDADES E CIDADE

2.1 Oposição complementar em eixos diagramáticos

Em seu importante e debatido ensaio *O Autor Enquanto Produtor*⁷², de 1934, Walter Benjamin discorre sobre a forma de ocupação dos espaços para a prática artística como um elemento de transformação social e dos riscos que correm os artistas ao optarem pela liberdade e autonomia ou pelo engajamento político. Para o autor, é preciso considerar os contextos sociais vivos, uma vez que “as relações sociais são, como sabemos, condicionadas por relações produtivas”⁷³. Sobre optar pela tendência política correta ou a qualidade literária, Benjamin diz que “um poeta que escreva bem, deve ter a dimensão da política também bem resolvida”⁷⁴, caso contrário, seu trabalho perde em força e dimensão. Colocando a questão entre forma e conteúdo como infrutífera, Benjamin fala sobre a condição material, na Rússia de 1917, através de um escritor, Tretjakow, que larga a pena e passa a operar o trator, pelo bem da revolução. Para o autor, “Tretjakow distingue entre o escritor operante e o que informa. A sua missão consiste não em relatar, mas em lutar: não tem que representar o espectador, tem que intervir”⁷⁵. Benjamin considera, todavia, que o escritor russo talvez tenha se tornado mais propagandista e jornalista do que escritor, mas ainda assim servindo como um exemplo para “chamar a atenção para a vastidão de horizonte”⁷⁶.

Assim, seria interessante indagar sobre o artista *prolekult* – aquele que fica do lado do proletariado – incitado a “não servir o aparelho produtivo sem, simultaneamente, na medida do possível, o alterar em favor do socialismo”⁷⁷, a partir da premissa que “nem sempre a arte foi uma questão de retórica”⁷⁸ e com o alerta de que aparelho do Estado está pronto a assimilar e mesmo propagar “uma espantosa quantidade de temas revolucionários”⁷⁹. Ou seja, como tal questão se atualiza e como outros autores colocam o tema de uma arte que se torna “política”, e não apenas ocupada com questões formalistas.

Aproveitando a trilha aberta por Benjamin, Hal Foster – mais precisamente no texto *O artista Como Etnógrafo*, realizado mais de 50 anos depois – retorna às preocupações de Benjamin, levantando uma série de questões apresentadas pelo filósofo alemão, como a

⁷² O ensaio de Benjamin é fruto de uma conferência realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934.

⁷³ BENJAMIN, 1992: p.137.

⁷⁴ Idem: p.138.

⁷⁵ Ibidem: p.141.

⁷⁶ Ibidem: p.141.

⁷⁷ Ibidem: p.138.

⁷⁸ Ibidem: p.141.

⁷⁹ Ibidem: p.144.

cultura entendida como texto e do ‘patronato ideológico’ da arte ‘quase antropológica’. O que Foster sustenta, então, partindo de Benjamin, é que a arte “deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica”⁸⁰. Nesse texto, Foster mostra que a luta da classe operária foi substituída pela idéia do outro cultural ou étnico, entretanto, as práticas etnográficas dos artistas acabam reforçando o papel do museu e dos códigos institucionais, comissionando e se apropriando de suas práticas críticas. Foster, então, elabora dois pontos que dizem respeito tanto ao lugar da arte contemporânea, quanto a sua função interior de reflexividade. Para ele, quando o artista trabalha a questão social e cultural ele está trabalhando em um movimento que chama de ‘sincrônico’ e horizontal, mais do que em movimento ‘diacrônico’ e vertical, em comprometimento com as formas disciplinares de gênero ou mídias. Um ligado ao espaço, outro, ao tempo. Para ele, os artistas atuais seguem as linhas horizontais e as linhas verticais, por vezes, parecem estar perdidas, colocando que, “coordenar então os dois eixos de vários desses discursos é um fardo muito pesado”⁸¹. Ressalta ainda que, “paradoxalmente, como Benjamin indicou”, a reflexividade é necessária para proteger a arte de uma “superidentificação” com o outro cultural.

Exatamente no ponto em que se questiona sobre a reflexividade, Foster aponta, também, para outro texto, *Outros Critérios*, de 1972, de Leo Steinberg. Nesse texto, Steinberg mostra como a arte tornou-se uma espécie de ‘commodities’ nos EUA, fazendo críticas à crítica formalista do “expressionismo abstrato”, defendida por autores como Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Michael Fried. Comentando que os artistas do passado tinham consciência crítica da ilusão pictórica, Steinberg desenvolve um conceito ao qual dá o nome de “o plano do quadro do tipo *flatbed* da pintura”⁸². Contrapondo-se à crítica formalista, defende as experiências de artistas como Rauschenberg, alinhando-os a certa experiência formal da história da arte, a partir de artistas como Velásquez e outros que colocavam questões de espaço na pintura, como a tensão com o volume, que o ‘expressionismo abstrato’ buscou resolver por separação de campos entre pintura e escultura. O ‘plano flatbed’ seria, então, como nos explica Foster⁸³ “a mudança de um modelo vertical da tela enquanto janela, para um modelo horizontal de tela, enquanto texto”. De um paradigma natural da imagem enquanto paisagem emoldurada, para um paradigma cultural da imagem enquanto uma rede de informações. O texto de Steinberg se posiciona para além da ‘autonomia’ da arte, quer dizer, para além de sua tautologia formalista e de especificidades do meio, colocando questões

⁸⁰ FOSTER, Hal “O artista como etnógrafo”, 2005: p. 144.

⁸¹ FOSTER, 2005: p.148.

⁸² STEINBERG, 2008: p.116

⁸³ FOSTER, op. cit: p. 147.

que foram, cada vez mais, ampliadas pelos artistas, onde a questão do eixo vertical e horizontal não mais se apresentava como um problema epistemológico, mas, mais uma de suas possibilidades criativas. Para Steinberg, a horizontalidade da cama que Rauschenberg coloca de pé, encostada à parede, está relacionada ao “fazer”, assim como o plano vertical da pintura renascentista está ligado ao “ser”. Mas, para Foster, tais desdobramentos⁸⁴ teriam como consequência a produção de uma arte que se tornaria ‘perigosamente’ política!

O que Foster vê como ameaça – pois para ele, a arte sem nenhuma reflexividade também não teria razão de ser – para Giordani Maia, autor do texto *Identidade, Circuito e Distância Crítica*⁸⁵, publicado em 2009, a própria idéia de negociação seria, já, a partir de uma ótica dos países latinoamericanos, a própria condição do trabalho artístico. Assim, contrapondo-se à desconfiança do crítico dos EUA, Maia traz para o debate autores como o indiano Homi Bahba (este, citado por Foster), o espanhol Eduardo Subirats, a colombiana Mari Carmen Ramirez, além de exemplos de artistas como o mexicano Guillermo Gómez-Peña e outros, brasileiros, contemporâneos, não europeus ou anglo-saxões. Colocando que parcela significativa do que tem sido produzido em arte dos anos 60 e 70 para cá em vários países da América Latina é decididamente ‘periférico’, Maia diz que a premissa de trabalhos como o de Gómez-Peña é “assumir um centro fictício e empurrar a cultura anglo-saxônica até as margens, tratá-la como exótica, desfamiliarizá-la, para assim convertê-la em objeto de estudos antropológicos”⁸⁶. Para Maia, a ‘virada etnográfica’ acaba sofrendo uma invertida cultural por parte dos artistas contemporâneos da América Latina que se utilizam de várias estratégias dentro e fora do campo institucional, introduzindo inquietações que estão além dos sistemas de significação totalizantes. Sua conclusão é que o que determina o que vale ou não, em arte, tem a ver com o lugar próprio de onde o sujeito emite seu enunciado. Por isto, é possível inferir, através do texto de Maia, que a visão de Foster ao analisar o ‘outro cultural’ – ainda que Foster admita sua quase impossibilidade – é uma visão que parte de um centro hegemônico para uma periferia a qual, ao ser negada, torna-se apropriável. A questão que se coloca, assim, não está na afirmação de uma identidade, mas de legitimidades agenciadas pelos discursos. Para Maia:

“A discussão de tais trabalhos, no âmbito da negociação, poderia ser localizada nas fronteiras, pensando-se em desenrolamentos mais do que em limites, e nesse sentido a questão é mais espacial do que temporal, pois aí se dariam não uma, mas várias temporalidades”.⁸⁷

⁸⁴ Foster assim coloca tais desdobramentos: “primeiro relativas aos materiais constitutivos do meio artístico, depois, sobre suas condições espaciais de percepção e, então, das bases corpóreas dessa percepção”. Ibidem, p. 143.

⁸⁵ Nesse ensaio, publicado na Revista Concinnitas, nº14, Maia discute a questão da arte a partir do texto de Foster e o liga às questões da América Latina.

⁸⁶ MAIA, 2009: p.88.

⁸⁷ Ibidem: p.90.

Voltando ao texto de Benjamin, para ele, a mudança que deve se operar não é uma mudança de forma, mas de acesso aos dispositivos, propondo, a partir de outro autor, Eisler, que não só a orquestra é importante, mas os aparelhos de escuta de música também o são e é preciso prestar atenção ao surgimento de um novo ouvinte. E vai adiante, dizendo que “é preciso transformar os leitores ou espectadores em participantes”⁸⁸. Exemplificando com o teatro épico de Brecht, diz que este participa de seu tempo ao apropriar-se de procedimentos como os do rádio e os do cinema, como é o caso dos “songs”, que participam do processo de montagem, interrompendo uma ação e suprimindo uma ilusão no público. Assim, ao invés de reproduzir uma situação o que faz é descobri-las.

Ainda dentro da idéia de tirar o espectador da passividade, Benjamin discute a questão do espectador e a leitura do jornal. Para ele, no Ocidente, o jornal é “feito para leitores impacientes”, mas, na União Soviética, de 1934, o jornal transforma o leitor passivo em ‘participador’ de uma ação, ocupando um espaço onde este pode influir de maneira determinante:

“Nomeadamente, na medida em que a escrita ganha em extensão o que perde em profundidade, começa a desaparecer, na imprensa soviética, a distinção entre autor e público, que a imprensa mantém de forma tradicional.

...

A capacidade literária deixa de ser fundamentada numa formação especializada, para o ser numa politécnica, tornando-se, assim, um bem comum.”⁸⁹

Nesse sentido, tanto em Benjamin, quanto nos outros autores citados, o que acaba por se delimitar é a importância da produção de discursos e da operacionalidade em dispositivos, cuja exibição de seus mecanismos torna-se parte constituinte do trabalho artístico. De fato, uma mudança paradigmática que transformou os modos de produção, recepção e circulação de arte, fazendo a experiência do corpo tornar-se um estado constante de performance, colocando-se agora em uma situação que é vivencial, desdobrando-se, a partir de si, para uma exterioridade. É interessante notar, porém, que a questão que opõe o eixo vertical ao eixo horizontal – um reflexivo, outro discursivo – serve apenas como esquema de uma operação mental que tende a separar conceitos, planos e ações. Se transformarmos tal esquema em camadas que se perpassam, ao invés da oposição, poderíamos pensar, talvez, em complementaridade entre as partes.

Essa percepção sobre opostos complementares, a título de referência e proximidade, pode ser aprofundada tendo em mente o texto de Allan Kaprow, de 1958, sobre os dois anos

⁸⁸ BENJAMIN, op. cit.: p.149.

⁸⁹ Ibidem: p.142.

da morte de Pollock. Nele, o autor diz que Pollock fazia da arte um ritual, observando que sua obra dá a impressão de se desdobrar eternamente, ignorando o confinamento do campo regular em favor de um *continuum*. Apontando para outra leitura, que não aquela que via em Pollock apenas um grande pintor de texturas, Kaprow observa que:

“Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de ‘partes’, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava ‘dentro’ de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais.”⁹⁰

Voltando à questão para o eixo vertical e horizontal, há dois momentos na pintura de Pollock que nos chama a atenção. O primeiro é o deslocamento do movimento dos ombros para os quadris. Pollock precisava de espaço para poder praticar o gesto que continha sua pintura, realizando, assim, um deslocamento estrutural da verticalidade do cavalete para a horizontalidade do chão, como que saindo diante da superfície do espelho para fazer um mergulho dentro da tela. Tomando a própria obra de Kaprow como exemplo, podemos pensar, também, que esse foi um dos caminhos em direção ao *happening*, gerando um tipo de ação de sentido, que posteriormente seria designado como *performance*. E ainda que o movimento realizado por Pollock fosse íntimo, privado, particular, não deixava de ser um movimento ritualizado. O segundo momento é quando essas pinturas eram expostas, criando assim uma relação fecunda com a arquitetura, agora como objeto público, como coloca Kaprow, dizendo que: “[...] o que acredito ser claramente discernível é o fato de que a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores)”⁹¹.

Tal aproximação aponta, aliás, para certos deslocamentos que, ao invés de conduzirem ao rompimento com a “virada etnográfica”, talvez possa nos servir como um mediador de negociações entre a “reflexividade” e a arte “quase antropológica”, conectando os dois eixos opostos.

Ampliando a consideração entre pares opostos, podemos aqui enumerar vários deles, com implicações profundas para o campo da arte cujos entrelaçamentos nem sempre parecem estabelecer relações pacíficas de complementaridade. Talvez esse discurso possa aparentar-se bastante modernista, querendo mostrar os eixos opostos, mas, sem dúvida, estamos presos a vários níveis de significação que não pretendem superar a arte modernista, mas compreendê-los em sua pertinência histórica para que, a partir desse ponto, possamos incorporá-los, também, ao discurso de e sobre arte.

⁹⁰ FERREIRA; COTRIM, 2006: p.40.

⁹¹ Ibidem: p.43.

Um dos pares de opostos que mais polêmica gerou na história da arte moderna foi, sem dúvida, sobre a arte figurativa e a arte abstrata. Robert Kudielka, em seu ensaio *Abstração como Antítese: o sentido da contraposição em Piet Mondrian e Jackson Pollock*, de 1988, diz que o termo abstrato se generalizou como arte não-objetiva e não-representativa, mas que, à medida que os analisamos com mais cuidado e os colocamos em contraposição, tal generalização mostra-se apenas como uma falácia. Diz que ambos os termos estão entrelaçados, mostrando que o não-natural representado é tão ou mais verdadeiro que o real, exemplificando com o quadro de Gericault, de uma corrida de cavalos, onde os pés dos animais estariam em posição ‘incorreta’ quando comparados à uma fotografia mostrando um cavalo correndo. Kudielka cita Mondrian, onde este diz que era a “equivalência da configuração plástica”⁹² o que determinava o nexo de relações na superfície do quadro. Para além do simbolismo cósmico e de sua pureza ‘neoplástica’ tão exaustivamente repetidos pela leitura de seus quadros, abrigam-se dinâmicas que fazem a superfície do plano estabelecer contatos muito mais elaborados com o espectador. Segundo Kudielka, “o observador não é ‘incluído’ no quadro, mas liberado pelo quadro numa relação que o próprio Mondrian denomina de ‘relação primeva’: ‘a do extremo Um com o extremo Outro’”⁹³. Para Mondrian, em um texto publicado postumamente, em 1942, “forma, volume, superfície e linha devem ser destruídos (...) só então os elementos constitutivos podem suscitar uma contraposição universal, que constitui o ritmo dinâmico da vida”. Tal contraposição aponta para o princípio plástico, não para axiomas que propõem a formulação de leis universais, uma vez que, em sua época o relativismo reconhece “a inviabilidade de uma contemplação fixa, de um conceito inabalável em relação ao perceptível”. Assim, para Mondrian, a própria idéia de relativo cria o anseio pelo imutável. Ao invés de realçar o relativo até o absoluto (até o simbólico ou o utópico), a própria distinção axiomática é retratada como uma relação ‘pura’ do desigual, “sob todos os aspectos incondicionada”⁹⁴. Ou seja, não é na postura de olhar para dentro do quadro para ver a vida espelhada que o espectador tem que se colocar, mas, a partir do quadro para a experiência da vida.

Era essa a admiração que Hélio Oiticica nutria pela obra de Mondrian. Já em 1959 anota em seu diário⁹⁵ as “palavras proféticas de Mondrian”, em que este diz que no futuro a arte não será uma coisa separada do ambiente que nos circunda, sendo que uma nova

⁹² KUDIELKA, 1998: p.19.

⁹³ Idem: p.22.

⁹⁴ Ibidem: p.33.

⁹⁵ *Aspiro ao Grande Labirinto*. Escritos de Hélio Oiticica selecionados por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão

realidade plástica será criada⁹⁶. A referência a Mondrian é constante, uma vez que sua idéia de arte partia de uma visão construtivista e concreta, que não deixava espaço para a abstração, ou, antes, para Oiticica, a abstração era, mesmo, a síntese de tudo e a cor, seu elemento estrutural. Para Oiticica, a arte depois de Mondrian teria perdido a espontaneidade, tornando-se excessivamente intelectual. Em um de seus escritos do dia 13 de agosto de 1961, coloca a si e a Lygia Clark como “o elo de desenvolvimento post-Mondrian” e, mostrando como Lygia chega a Mondrian – através do ‘espaço’ e não da ‘forma geométrica’ – coloca que a artista:

“Compreende então o sentido das grandes intuições de Mondrian, não de fora, mas de dentro, como uma coisa viva; a sua necessidade de ‘verticalizar’ o espaço, de ‘quebrar a moldura’, por ex., não são necessidades pensadas, ou ‘interessantes’ como experiência, mas necessidades altamente estéticas e éticas, surpreendentemente nobres, colocando-a em relação a Mondrian, como o Cubismo em relação a Cézanne”.⁹⁷

Oiticica observa, também, que Lygia Clark dá um passo adiante a Mondrian, “na temporalização do espaço pictórico, propondo (...) sua quebra para o espaço tridimensional e a destruição do plano básico que constituía o quadro”. Sobre a ortogonalidade em Mondrian e Clark, Oiticica ainda aponta, na nota desse mesmo dia, que a evolução que se dá em Clark em relação a Mondrian é que “aqui, o sentido ortogonal é universal, vertical e arquitetônico, e não particular em relação a Mondrian ou ao neoplasticismo”⁹⁸. O que interessa salientar, pois, não é só o fato de como a pintura transcende uma discussão de ‘meios’, como se pode perceber através dos exemplos da leitura das obras de Pollock e Mondrian, mas como, a partir do que exemplifica Oiticica, a cor se espacializa, abre-se para o ambiente.

A trajetória do artista brasileiro, nesse sentido, é notável. A cor saindo da parede, indo para o espaço arquitetural, através de placas de cor e transformando-se em núcleos coloridos. Então, tornando-se ambiente, arquitetura e, em mais um surpreendente, mas coerente, rodópio, tomando o corpo, em uma relação onde o movimento cria vida para a cor⁹⁹. O corpo da cor se fazendo matéria através de Parangolés, Bólides, Penetráveis. Tudo absolutamente teorizado pelo artista.

Mas a pesquisa deste artista brasileiro não se esgota na ‘espacialização’ da cor. Ela busca, isto sim, acabar com a representação da cor, “introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico” e transformando “a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão”¹⁰⁰. Em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Oiticica irá teorizar, sobretudo,

⁹⁶ OITICICA, 1986: p17.

⁹⁷ Idem: p.35.

⁹⁸ Ibidem: p.35.

⁹⁹ “A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três, é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões”. Ibidem: p.23.

¹⁰⁰ Ibidem: p.63.

sobre questões que relacionam a arte com a sociedade. Mostra como a tomada de posição dos artistas brasileiros de vanguarda possui características próprias não só no plano nacional, como internacionalmente, também. Define a relação de participação com o espectador, bem como posições em relação a problemas políticos, sociais e éticos e, entre 6 pontos distintos, um deles aponta para a “tendência para proposições coletivas”¹⁰¹. Ou seja, uma pesquisa que se inicia no campo da cor, mas que se abre, paulatinamente, para o social e para o campo da cultura, de um modo geral, como, por exemplo, sua ligação com o samba da Mangueira, com a marginalidade, com o crime ou as drogas. Assim, podemos perceber como a ‘reflexividade’ e seu contraponto, a ‘exterioridade’, não são, como se diz, pólos opostos dos eixos horizontal e vertical, mas se afirmam uma a partir da outra, pois não há conteúdo sem continente, nem forma sem entorno.

Recolocando os termos, a questão ‘infrutífera’ entre forma e conteúdo e qualidade estética *versus* relevância política que Benjamin defende como superada, parece ainda frutificar várias questões. O que se coloca, desse modo, é que a arte não se torna somente ‘perigosamente política’, como teme Foster, mas, para além disso, ao transbordar constantemente para fora de seus limites, voltando-se para a cultura e se exteriorizando, abandonando sua autonomia, sua ‘reflexividade’, perdendo qualquer contorno, ela apenas pode ser ‘sentida’ por aquilo que ela não é, um lugar a ser negado, mais do que ‘negociado’, tendo em vista as considerações de Maia.

2.2 Espaço institucional, obra crítica

Uma questão fundamental que vai da passagem tautológica da arte até sua relação diretamente voltada para o campo da cultura, refere-se à definição e aos limites que permitem a averiguação de algo ser visto, ou não, como arte. Em seu influente texto sobre a ‘estética da administração’¹⁰², escrito em 1989, Benjamin Buchloh, é categórico ao colocar que:

“A partir do ready-made a obra fica submetida a uma definição legal, no resultado de uma validação institucional. Ou seja, não é mais arte porque é pintura ou escultura, ou porque é perceptiva, o que acontece é que ela agora é sempre dependente da análise.”¹⁰³

Para o crítico, a definição do que é estético torna-se uma mera questão de convenção lingüística que depende de um contrato legal (discurso de poder e não de gosto). Mais do que

¹⁰¹ Ibidem: p.84.

¹⁰² Uma versão em inglês do texto está disponível no *site* da Revista October:

http://www.lot.at/sfu_visiting_artists/Buchloh_october.pdf

¹⁰³ BUCHLOH, 2004: p.177.

a definição de “arte como arte” pregada tanto pela crítica formalista quanto por Kosuth, segundo Buchloh, o que temos, ao contornar e delimitar a prática artística é sua inserção automática dentro de um contexto avalizador, isto é, a instituição.

Para Buchloh, foi a própria ênfase no empirismo e no ceticismo ante a qualquer visão utópica – como apregoava a arte conceitual dos finais dos anos 60 – que fizeram emergir movimentos como ‘a volta da pintura’ de caráter ‘expressivo’ e comercial, em sintonia com a ideologia neoliberal dos anos 80 e 90. Nesse momento, o mercado tornou-se o regulador das funções sociais, em um mundo cada vez mais globalizado. Como uma vitória contra a depuração da imagem, memória, destreza e visão de uma representação estética visual, acabou-se criando um campo fértil para a reaparição fantasmagórica de paradigmas do passado que pareciam ter desaparecido, coloca Buchloh. Sua análise aponta também para outros exemplos que teriam repensado os termos da Arte Conceitual, como diz sobre Daniel Büren, que via no *ready-made* uma ‘falácia’ de Duchamp, não só pela validação institucional, mas por um mascaramento da condição discursiva¹⁰⁴.

Dizendo-se a primeira a usar o termo, Andrea Fraser rebate as acusações daqueles que atribuem à “crítica institucional” um valor pejorativo, com justificativas de faltar, a esse tipo de prática, relações de ‘exterioridades’ e projetos engajados socialmente. Fraser afirma que “a instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência”¹⁰⁵. Estar dentro do campo institucional não quer dizer que não se produzam efeitos nele, sendo que o que está além de suas fronteiras também afeta seu interior, coloca a autora: “a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos”¹⁰⁶. Enfim, a artista coloca que a crítica institucional *sempre* foi institucionalizada. Para ela, o ‘mundo real’ não se distingue do ‘mundo da arte’, pois se ilude quem acredita no jogo do voluntarismo social como prática de transformação. E, desafiando seus detratores, mostra que o jogo do poderio econômico afeta a todos:

“[...] nós também reproduzimos as mitologias de liberdade voluntarista e onipotência criativa que têm feito da arte e de artistas emblemas tão atrativos ao empreendimento neoliberal e ao otimismo da ‘sociedade-da-propriedade’”.¹⁰⁷

Separando a crítica institucional por gerações, Brian Holmes, em *Investigações extradisciplinares: Para uma nova crítica das instituições*, elenca a forma como Smithson, Ascher, Haacke, Büren e Broodthaers investigavam os condicionamentos de suas próprias

¹⁰⁴ Ibidem: p.177.

¹⁰⁵ FRASER, 2008: p.184.

¹⁰⁶ Idem: p.184.

¹⁰⁷ Ibidem: p.186.

atividades através das restrições ideológicas e econômicas do museu, atribuindo-lhes o papel de serem da primeira geração que realizou um papel crítico consciente impregnado em suas obras. A segunda geração seria a do *site-specificity*, dos anos 80 e 90, considerada fetichista pelo autor¹⁰⁸. Os artistas desta geração perseguiram a exploração sistemática da representação museológica, “examinando suas ligações com o poder econômico e suas raízes epistemológicas, em uma ciência colonial que trata o outro como objeto a ser exibido em vitrina”¹⁰⁹. Sobre os artistas da ‘segunda geração’, detêm-se sobre a obra de Andrea Fraser, dizendo que ela “acaba sendo internalizada em uma governabilidade da falência, em que o sujeito não pode senão contemplar seu ou sua própria prisão psíquica, e ainda tendo alguns luxos estéticos por compensação”. Diz, então, que o que havia sido transformador nos anos 60/70, “passa a encontrar um beco sem saída, tendo como conseqüências institucionais a complacência, a imobilidade, a falta de autonomia e a capitulação perante várias formas de instrumentalização...”¹¹⁰. Para Holmes, é preciso redefinir os meios, a mídia e os objetivos para se seguir adiante, rumo a uma terceira fase da crítica institucional, cujos integrantes costumam estar ligados em redes e coletivamente, amadurecidos no “universo do capitalismo cognitivo” e com compromissos políticos, sem abandonar os meios expressivos: “para eles, toda máquina complexa é impregnada de afeto e subjetividade”¹¹¹. Ainda, de acordo com Holmes, as condições de representação transbordaram sobre as ruas: “porém no mesmo movimento, as ruas assumiram seu papel em nossas críticas”¹¹².

Na seqüência de Holmes, Suely Rolnik, no texto *Memória do Corpo Contamina o Museu*¹¹³, procura mostrar como Lygia Clark desenvolveu uma crítica institucional, ao seu modo, em sua época. Para Rolnik, o artista não se separa do ativista, fazendo uma crítica à *Estética Relacional*, dizendo ser esta ‘interdisciplinar, quando o que propõe Holmes, para a terceira geração de crítica é, justamente, a *extradisciplinaridade*.

Comparando os textos de Brian Holmes e o texto de Andrea Fraser, o que salta em ambos os textos é o desejo primeiro de não se sentir “capturado” pelo sistema, seja o de arte, seja o econômico. Se Fraser entende que a “institucionalização da crítica não inviabiliza a crítica à instituição”, para Holmes, no entanto, esse é seu ponto de desvio merecedor de severas críticas.

¹⁰⁸ Holmes, 2008: p.10.

¹⁰⁹ Idem: p.10.

¹¹⁰ Idem: p.11.

¹¹¹ Idem: p.12.

¹¹² Idem: p.13.

¹¹³ Ambos textos, de Holmes e Rolnik, fazem parte da edição número 12 da Revista Concinnitas.

O problema dos posicionamentos dicotômicos é o de levar o entendimento sobre arte como uma idéia de superação e sucessão de estilos e movimentos em épocas distintas, segundo uma visão enciclopédica, linear e não como é, de fato, como espaço de coexistência entre umas e outras, em camadas e platôs. Pois é dessa forma que a arte se reatualiza a cada vez que conseguimos compreender a nós mesmos, enquanto portadores de uma identidade de nosso tempo, tal como acontece com as obras dos artistas, em qualquer época, saindo muitas vezes de uma situação secundária, para ocupar outros postos de visibilidade dentro do interesse que seu trabalho acaba produzindo. Vide, por exemplo, a recuperação de Archimboldo ou Bosch, pelos Surrealistas, ou da quantidade de pintores primitivistas ou doentes mentais, que a arte de Gauguin, van Gogh e Cézanne permitiram vir à luz¹¹⁴. As críticas contemporâneas tendem a fechar demais a discussão sobre o aparato institucional, esquecendo que um artista, quanto mais tomado por seu tempo¹¹⁵, mais amplo se torna naquilo que tem para mostrar/dizer. E sua leitura, posterior, é feita daquilo que ele mesmo ajudou a construir, em termos de percepção e sensibilidade ao espírito humano.

Assim, levando em consideração que “a viagem mais para fora é a viagem mais para dentro”, como dizia o poeta Matsuo Basho¹¹⁶ (1644-1694), mestre de ‘hai-kai’, então podemos inventar, no mesmo sentido, uma inversão de sinais, propondo que uma viagem ‘para dentro’ tenha seu correspondente ‘para fora’, também, como pregam algumas doutrinas filosóficas tanto do Oriente quanto do Ocidente¹¹⁷. Ou seja, não há um fora absoluto que não seja contido por um dentro. O desenho de um contorno pode ser pensado como a união de duas realidades distintas, ao invés de ser visto apenas como um separador de espaços¹¹⁸. O que nos interessa, portanto, são os espaços de negociação de sentidos com o fora, aceitando, primordialmente, a condição de diálogo com o Outro.¹¹⁹ Ou seja, na negociação de espaços com outras disciplinas e áreas do conhecimento e sensibilidade¹²⁰.

Nessas condições, podemos pensar que tanto Fraser dá a Holmes condição de alargar seu discurso crítico, quanto este, ao praticar sua ‘extradisciplinaridade’, se contém a uma crítica institucional e fechada, também. Afinal, os exemplos por ele citados acabam se transformando em discursos que se desdobram pelas instituições, sejam na forma de vídeos,

¹¹⁴ Ernst Gombrich levanta essa questão no clássico *A História da Arte*.

¹¹⁵ A esse respeito ver a biografia escrita por Beth Archer Brombert: *Edouard Manet: rebelde de casaca*.

¹¹⁶ Traduzido pelo poeta Paulo Leminski em seu livro de biografias, *Vida*.

¹¹⁷ Superação dos pares opostos, como prega o *Tao*. Ou: *O Dentro é o fora* – obra de Lygia Clark, de 1963.

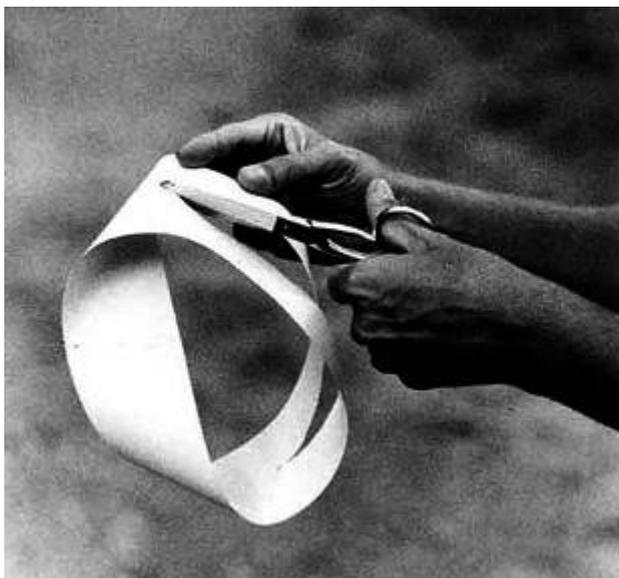
¹¹⁸ A ação coletiva de intervenção urbana CONTORNO, realizada em Londrina, em 2003, por mim e outras pessoas, exemplifica o caso. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=hDIM_nFCA4

¹¹⁹ Ver capítulo 1.

¹²⁰ Buchloh comenta sobre o trabalho de Buren, em 1971, conjugando, ao mesmo tempo, o dentro e o fora institucional. (BUCHLOH, 2004:p.189)

textos ou fotos que se espalham em livros acadêmicos, pelo espaço da internet, em galerias de arte, etc.

Entre isso *ou* aquilo, por que não se criar relações entre isso *e* aquilo, cujo resultado pode ser uma combinação terceira que nem é isso, nem é aquilo, mas um *aquiloutro*?¹²¹



Caminhando (1963), de Lygia Clark (1920-1988)

Fonte: Instituto Cultural Itaú

Nesse sentido, é impossível separar a formalização ‘plástica poética’ dos ‘objetos relacionais’ de Lygia Clark de seu conceito, uma vez que aquele estranhamento causado pela busca sensorial, do mito, do arquétipo, também se entranha em sua forma, em suas cores, em seu modo de ser apresentado. E, na medida em que se abre à relação arte/vida, disparando situações de trocas não computadas pelo corpo capturado das relações de poder, busca exterioridades, faz críticas institucionais de longo alcance, torna-se político, também. Do mesmo modo que aconteceu com Oiticica, para quem a experiência da cor abriu caminhos para trabalhos absolutamente políticos, posicionados e cujas relações com a temporalidade (verticalidade) no seio da cultura, não só faz de suas proposições algo bastante atual, como se amplifica com o passar dos anos. Diga-se, de passagem, que o infeliz incidente do incêndio que queimou parte de suas obras¹²², em nada atingiu suas propostas estéticas, muito embora nos mostre que a fragilidade institucional, no Brasil, não só deixa de colaborar com o sistema de arte, como permite que se coloque em risco acervos históricos e artísticos preciosos.

¹²¹ Em *Ideograma*, no capítulo *O princípio cinematográfico e o ideograma*, Haroldo de Campos compara a montagem no cinema de Sierguéi Eisenstein e o princípio do *hai-kai*, onde a junção dos dois primeiros versos resulta em um terceiro, que dá sentido e aponta direções para os outros dois. (CAMPOS, 2000, p.149)

¹²² Ocorrido em 17 out. 2009.

Até, por isso, como coloca Mari Carmem Ramirez, no texto *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina*, a ‘arte conceitual’ no contexto da América Latina e, particularmente, no que diz respeito ao Brasil, sempre foi política, afeita às idéias, à ação, em contato direto com as ruas, questionadora, desafiadora. Vide, por exemplo, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, colando mensagens políticas em garrafas de coca-cola vazia e retornando-as de volta à fábrica, que as devolveia cheias de refrigerante, novamente, à circulação, com propagandas contrárias à ideologia dominante. Ou o projeto *4 dias 4 noites*, de Artur Barrio, também de 1970, em que o artista passa ‘deambulando’ pelas ruas do Rio de Janeiro, sem dormir, até entrar em um processo que o levou à internação em um hospital psiquiátrico, sem que houvesse qualquer registro dessa ação de imersão na malha urbana. Mais, Paulo Bruscky, de Recife, não só pelo fato de ser ‘extradisciplinar’ desde os anos 70, mas pela prática experimental com a linguagem em performances multimídias em que usa da máquina de xérox a desenhos através de impulsos neuronais. *Arte/Pare*, de 1973 é um vídeo¹²³ que mostra como as pessoas estão adaptadas a ordens e comandos oficiais. Em uma ponte de Recife, o artista colocou uma fita de trânsito atravessando a via dos carros, que ficavam parados, esperando, até que alguma voz de comando os permitisse sair dali.



Inserções em Circuitos Ideológicos (1970), de Cildo Meireles

Fonte: Livro do artista

¹²³ Filme Super-8mm digitalizado, Pode ser consultado na coleção de vídeos *Circuitos Compartilhados* (2008), organizada por Newton Goto.

Os exemplos são muitos e se diversificam tanto nas estratégias quanto nos períodos, a começar, entre nós, por Flávio de Carvalho, um dos grandes nomes da geração modernista em terras ‘tupiniquins’, nos idos dos anos 30 e 50, que realizava ações denominadas por ele de ‘experiências’, tais como atravessar uma procissão na contramão, de chapéu, piscando para moçoilas, em que quase foi linchado. Ou vestir a roupa do ‘homem tropical’ – uma saia desenhada por ele – e subir a Rua Augusta, em São Paulo, rodeado por uma multidão de curiosos.

Considerados precursores da intervenção urbana, o grupo 3NÓS3, de São Paulo, formado por Hudnilson Junior, Mário Ramiro e Rafael França, já em 1979, fazia trabalhos como ensacar as cabeças de monumentos ou colocar fitas adesivas em vitrines de galerias de arte, como proposta de levar às ruas suas questões derivativas do grafite urbano, que ocupou a capital paulista a partir do fim dos anos 70 para os anos 80, com artistas como Alex Vallauri e sua *Rainha do Frango Assado*, pintada sobre os muros, entre muitos outros artistas e grupos daquela época.



Participantes do grupo 3NÓS3 ensacando um monumento (1979)
Fonte: 3NÓS3

Mais recentemente, em 1999, tivemos a ação promovida por Alexandre Vogler intitulada *Atrocidades Maravilhosas*, consistindo na convocação de outros artistas para realizarem, cada um, cartazes lambe-lambe para serem colados pelas ruas do Rio de Janeiro. Essa ação urbana, ainda que justificada pela sua dissertação de mestrado, à época, foi totalmente independente dos meios institucionais, que só vieram a perceber que o trabalho

existiu depois de ter sido filmado e exibido na mostra *Panorama 2001*. Outro trabalho de Vogler que escancara a questão institucional, no que tange a realidade brasileira e a consequente resposta do artista em contraposição a essa realidade é *Tridente de Nova Iguaçu*, de 2006. Contratado para realizar uma oficina na cidade de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, o artista tinha desenhado um plano de trabalho para realizar com seus os alunos, quando soube que o orçamento previsto seria cortado e que ele não poderia mais usar os mesmos materiais previstos antes. Mesmo assim, aceitou usar outros materiais, e desenhou, com cal, um gigante tridente nas encostas de um dos morros da cidade, em local de grande visibilidade. O resultado dessa ação gerou uma onda de protestos por parte de religiosos, que viram no desenho o símbolo do demônio, sendo que, diariamente, jornais populares cobriam os desdobramentos dos fatos sobre o destino do tridente e as consequências cabíveis aos responsáveis pelo dito desenho. Por fim, choveu e a água da chuva apagou a polêmica marca sobre o morro descalvado. Entrevistados, os religiosos afirmaram que a chuva foi obra de Deus contra o símbolo do mal. Sobraram as páginas recortadas dos jornais, gerando grande visibilidade ao trabalho e que agora podem ser consultadas em uma revista de arte¹²⁴.



Tridente de Nova Iguaçu. Cal sobre encosta do Morro do Cruzeiro, Nova Iguaçu. Alexandre Vogler, 2006.
Fonte: Acervo do artista

¹²⁴ Revista Concinnitas, nº 10, UERJ, Rio de Janeiro, julho de 2007.

O caminho que vai da não-institucionalidade à institucionalidade do trabalho de arte passa, muitas vezes, por situações como as que aconteceram, várias vezes, por todo o país, com o acolhimento de trabalhos e processos que não poderiam ser compartilhados, caso não houvesse um local para mostrá-los. Foi o que ocorreu nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no final da década de 60, onde os artistas acabavam por encontrar ali um ambiente criativo e libertário, tão distante da realidade do país naquele momento de repressão e tortura. Na mesma época, o Parque Lage também abria seus portões a experimentalismos de referências cruzadas entre várias linguagens distintas, como poesia, dança, cinema, artes gráficas, plásticas, etc. Na esteira desses encontros, outros aconteceram, como o *Rés-do-chão*, na casa do artista Edson Barrus e o *Zona Franca*, na Fundação Progresso – ambos do começo dos anos 2000 – transformados em palco do encontro de vários artistas e situações únicas, que se desdobraram e continuam se desdobrando mesmo depois que chegaram ao fim. Ainda que, de forma confusa, tanto o *Rés-do-chão* quanto o *Zona Franca* foram importantes para arejar o ambiente cultural da cidade, além da criação de posicionamentos diante do circuito e, além disso, por abrirem caminho para experimentalismos impossíveis de serem realizados em qualquer ‘instituição’ mais estruturada, à época, caso ambos possam ser considerados, ainda que fragilmente, como instituições, também.

O que não se pode, de fato, é ficar à mercê do discurso onde o poder avalia práticas com dados que ele ainda não sabe ou não tem como manipular, para poder analisá-las. Mais, assim que a instituição captura certas práticas, é da própria natureza da arte (e da filosofia e da vida) tornar-se outra. Ou seja, é preciso entender que há pesos e valores que não se confundem apenas por estarem em situação provisória de oposição. Entre tais antagonismos envolvendo a institucionalidade da arte e o gesto do artista, podemos aqui propor uma série deles como possibilidades de pensar caminhos outros onde a porosidade dos vãos possa absorver o fluxo de poéticas em trânsito. Assim, no propósito de ordenar uma constelação de situações diferentes, é possível fazer algumas distinções. Entre elas:

Legitimidade	X	Legalidade
Organização Social	X	Institucionalização
Negociação	X	Burocracia
Leveza	X	Peso
Fluidez	X	Fixidez
Rapidez	X	Lentidão
Horizontalidade	X	Verticalidade
Espaço	X	Tempo

Não estaríamos exagerando em alinhar essa idéia contrastante entre um pólo e outro assim como Nietzsche coloca sobre a oposição de estados complementares que se dão entre Dionísio e Apolo “que a palavra comum ‘arte’ apenas na aparência consegue anular”¹²⁵. Todavia, tal oposição não deve ser tratada no sentido de que uma seja a própria encarnação do conteúdo e a outra represente a forma, uma vez que o interesse da questão recai sobre intensidades e fluxos. Trata-se, sim, em perceber como a arte se constitui enquanto engendramento de subjetividades, sensorialidades e afetos. Em como seu discurso se ramifica em um mundo de funcionalidades girando em torno da economia e da ciência, que visam o lucro e o bem-estar através de bens de consumo. Claro, a idéia de instituição não pode ser colocada em termos estritos e rígidos. Há que se pensar que, também, toda instituição faz parte de situações onde se negociam sentidos e derivações de seus estatutos. E o artista ainda é, no sistema de arte, o produtor do material a partir do qual se desenvolve um sistema onde se abrem relações que se encaminham para vários sentidos e direções¹²⁶. A questão, então, não seria se negar ao embate, mas, criar condições para que, dentro de certas situações institucionais, salte a posição crítica do seu autor. Afinal, uma coisa é a arte que se institucionaliza, outra o gesto do artista. E a arte sempre conseguiu encontrar linhas de fuga quando viu que poderia ficar prisioneira fosse da representação, do meio, do abstracionismo ou da instituição. Em todo caso, o medo da exterioridade absoluta, assim, da arte perder os seus limites, dependerá, então, da prática de negociações que se dão sempre em situações mutáveis, cambiantes e flexíveis. A própria estrutura se transforma em objeto moldável, mais, em processo desdobrável, também.

2.3 Sociabilidades

Sendo a arte o lugar da produção de uma sociabilidade específica em que os estados de encontro tornam vivas as relações, seria interessante, então, a partir desse recorte, pensar quais os estatutos que determinam as condições desse lugar e como a arte nele se insere.

Referindo-se à diferenciação entre *site specific* e *site specificity*, Miwon Kwon aponta que não é só o lugar específico que conta, mas a especificidade do lugar, em termos das relações que ali se estabelecem. A autora diferencia, assim, uma arte que seria ‘imóvel’, a arte do *site specific*, de outra, que a teria superado, que seria ‘móvel’, ‘nômade’, ‘irrepetível’, a arte

¹²⁵ NIETZSCHE, 2005: p.27.

¹²⁶ Miwon Kwon chama de ‘progenitor de significados’ (KWON, 2008: p.178)

do *site oriented*. Uma, de caráter físico, outra, de prática discursiva. Colocando a questão em termos da fixação de um trabalho e a problematização com sua leitura, exemplifica com obras como *Arco Inclinado*, de Richard Serra, onde o dito ‘remover a obra é destruí-la’ é estilizado. Para ela, “a arte *site-specific* vem representar a crítica mais do que exercê-la. O ‘aqui-e-agora’ da experiência estética é isolado como significado, afastado do seu significante”¹²⁷. Desse modo, toca na questão objetual como parte dissociável do artista, onde seu trabalho fica a mercê de outros contratos institucionais que o colocam em uma situação de alheamento aos destinos de sua própria obra.

A diferença entre um trabalho artístico que ocupe um território da cidade, por exemplo, e um trabalho não artístico, só é possível na medida em que a obra artística não seja nem artesanato, nem publicidade e nem play-ground. Seria desejável evitar que fossem play-ground-arte, artesanato-arte ou publicidade-arte, mas que fosse tão somente, arte. Espera-se, então, que a ocupação de tal espaço se dê por um trabalho de arte e que essa arte seja/esteja entranhada da contemporaneidade desse espaço. Os espaços das cidades contemporâneas são espaços vivos, orgânicos, modificados ferozmente, atravessados por mil situações que vão de ondas de várias frequências, serviços de telecomunicações, até por possíveis multidões e passeatas, executivos, mendigos ou *flâneurs* transitando em condições cada vez mais intensas de fragmentação, indiferenciação espacial e desparticularização, exacerbando os efeitos de alienação e fragmentação na vida globalizada e contemporânea:

“O que o padrão atual aponta, de fato, é a extensão com que a própria natureza do produto como uma cifra na produção e nas relações de trabalho não está mais atrelada ao domínio da manufatura (de coisas), mas definida em relação à indústria do serviço e da administração”.¹²⁸

As peças desse intrincado tabuleiro, então, precisam ser cada vez mais fluidas. Os móveis mais moldáveis, descartáveis. A arte, nessa situação, também deve seguir tal fluxo, sob pena de se tornar defasada, caduca. Não seria o caso mais da estátua do general de cavalo apontando sua espada para um palácio estatal. Nem mesmo uma escultura modernista abstrata colocada no jardim da praça, ao lado da fonte luminosa.

Um (mal) exemplo acontece na cidade do Rio de Janeiro, onde proliferam estátuas de bronze em homenagem a artistas, músicos, celebridades mortas, datas comemorativas e feitos memoráveis, causando mais constrangimento do que orgulho. Como, então, ocupar o espaço? O *site-specific* e a instalação de objetos acabam caindo na crítica esboçada por Kwon, no mínimo por não cederem à própria mobilidade que é o território urbano contemporâneo. Sua

¹²⁷ Idem: p.175.

¹²⁸ ibidem: p.178.

criticalidade se dá, apenas, pela representação indireta que sua estátua ou instalação possam conter em todos os seus desdobramentos, ou seja, até quando é retirada de um local, tornando-se indesejada.

Mas, e o que poderia ser uma possibilidade de ocupação desse espaço, esgotada a possibilidade crítica em ocupá-lo das formas conhecidas (e pouco operantes)?

Em primeiro lugar é importante ter em mente que a arte crítica do *site-oriented* não é isenta de crítica. A própria Miwon Kwon aponta para a possibilidade do *site-specificity* se tornar um produto vendável, estabelecendo identidade comercial às cidades e conferindo-lhes uma diferenciação particular. Não obstante, ao se analisar o contexto social e urbano, a situação do local e outras tantas variantes que fazem parte do solo e de seu uso, talvez seja possível, sim, ao menos estabelecer uma relação de crítica no sentido de denunciar a gentrificação¹²⁹, tão em voga nas cidades pelos interesses do capital na valorização do território urbano e a conseqüente expulsão de seus antigos moradores.

Não obstante, há de se levar em consideração algumas das recomendações de Claire Bishop em relação à ‘virada social’¹³⁰, em texto que a autora discute tanto os trabalhos da *Estética Relacional* quanto do *Site-specificity*. Nesse texto, a autora pondera que os melhores trabalhos entre esses incluem a dimensão estética e, dependendo da disposição do poder público para se discutir o assunto democraticamente, é possível partir para eventos e obras que, não necessariamente primem pela durabilidade física, mas cujos desdobramentos possam trazer ao local possibilidades outras de relação além daquelas anteriormente previstas, ou alienantes. Concordando com Marx, o que separa o pior dos arquitetos da melhor das abelhas é que o arquiteto erige uma estrutura na imaginação antes de materializá-la no solo¹³¹. Exemplos de obras, ações e intervenções que ocupam espaços da cidade propondo uma mirada no cotidiano para além de seu sentido ordinário, não faltam. Seria inútil, aqui, tentar apresentar todas essas práticas, ou delimitar as estratégias capazes de ativar determinado espaço em determinada situação. O eixo horizontal da cultura e o eixo vertical da reflexividade nunca são coincidentes para dois espaços e dois tempos distintos. Mesmo assim, a resposta possível para se pensar a ocupação e a ativação de um espaço na cidade é permeada por tantos exemplos, quanto pela possibilidade de saber, de fato, que arte e cidade estão em

¹²⁹ O termo é normalmente confundido com revitalização. disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrifica%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 23 jan. 2010.

¹³⁰ BISHOP, Claire A virada social: colaboração e seus desgostos. p.155.

¹³¹ Karl Marx, O Capital, vol. 1. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1980. Retirado de David Harvey, *A Liberdade da Cidade*, artigo publicado na revista Urbânia 3. SP, Editora Pressa, 2008 p.14)

constante mutação¹³² e esta deve ser a tônica de entendimento com uma gestão pública do patrimônio cultural que se queira democrática, inclusiva e participativa.

Tanto Miwon Kwon quanto Brian Holmes ou, mesmo, Andréa Fraser, em seus textos, delineiam a questão da prática de arte contemporânea dentro do eixo horizontal da cultura, do qual nos fala Foster. E, mesmo Buchloh se debate entre a questão da tautologia e da crítica institucional deixando entrever que o eixo vertical da ‘reflexividade’ torna-se um incômodo apêndice a se livrar. Entre trabalhar o meio de arte e trabalhar a arte como prática política, Marisa Flórido, apoiada em Rancière coloca, por sua vez, que não se pode ignorar que o regime estético da arte, teorizado por Friedrich Schiller, ainda está operante na atualidade. E é pela estética que se pode pensar na confusa relação estabelecida entre arte e vida, entre a autonomia da arte e sua heteronomia “como fazer artístico distinto da racionalidade utilitária, como experiência sensível específica”¹³³.

Como recomendação para manter a atenção desperta, no entanto, Argan, em *Arte Moderna*, escreve que o artista não pode se tornar “um técnico da imagem”¹³⁴. E, também Lygia Clark, através de anotação escrita em 1969, que Suely Rolnik destaca em seu texto *Memória do corpo Contamina Museu*¹³⁵: “No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais”. Colocado nesses termos, não haveria, de fato, um fora da instituição, como disse Andrea Fraser, pois o artista ao ser contratado por uma galeria ou pelo poder público para um determinado fim, ou à medida que seu trabalho é incorporado a esses lugares, este já está implicado em uma circunscrição institucional. Ou seja, o artista e sua obra já estão capturados por forças ‘lentas’, ‘burocráticas’ e ‘pesadas’, mas que não podem acompanhar as forças criativas detonadas pela arte, pelo menos não antes dela se tornar arte crítica, institucional, relacional, contextual, ou outro rótulo qualquer que se queira lhe dar. E, assim, também estará certo Holmes, pois as forças políticas envolvidas nessa indeterminação criativa geram potência de estranhamentos, criam proposições outras além daquelas já codificadas. Essa é a natureza e a dinâmica desse tipo de arte: ao ser nomeada ela perde seu sentido desviante, ao mesmo tempo em que, a todo o momento, está a procura pelos desvios.

¹³² Refletindo sobre o destino de *Passaic*, que aparece no texto de Robert Smithson como uma ‘ruína ao avesso’ surgida no “vácuo de Nova York”, Danziger pontua que: “Já em 1973, notava-se que apenas a ponte e o canteiro de areia descritos no texto permaneciam [...]”. (DANZIGER, op. cit.: p.83)

¹³³ FLÓRIDO CESAR, 2007: pp.21,22.

¹³⁴ Argan, no capítulo *A crise da Arte como Ciência Européia*, coloca que “o técnico da imagem ou da língua [...] não pode aceitar: a renúncia à autonomia de sua disciplina, colocá-la a serviço de um sistema de poder”. (ARGAN, 1999: p.509)

¹³⁵ ROLNIK, 2008: p.16.

Por fim, seria interessante formular a questão dos opostos complementares a partir da própria história da arte, vinda desde o começo do século passado. A descoberta dos princípios da relatividade e da incerteza, no campo da física, são concomitantes às descobertas do ‘plano rebatido’ na pintura cubista e ao deslocamento do objeto para a idéia, operado pelo ready made. No cubismo, a interpenetração da figura com o fundo e o desdobramento da imagem tridimensional que se ‘bidimensionaliza’, mostrando mais de um lado da mesma figura, materializa a passagem do tempo para o espaço, coincidindo, assim, com a teoria da relatividade, onde o tempo, em relação à velocidade da luz em um ambiente sem gravidade, torna-se a quarta dimensão do espaço. Por volta da mesma época, Duchamp deslocava do sistema da arte a noção da primazia do objeto, como portador de significado, pela idéia, tal como fizera a física quântica em relação à *Teoria da Relatividade*. Ao invés de representar uma idéia com ferramentas que a tornava apenas uma teoria, passava-se agora a operar no próprio meio, fazendo dele sua própria linguagem.

Em arte, essa mudança de paradigmas levou os artistas, através da colagem cubista e do rebatimento dos planos, somado ao deslocamento do objeto pela idéia, aos *happenings*, *performances* e ao uso, ao mesmo tempo, de toda matéria capaz de portar uma idéia, inclusive o pensamento. Arte como idéia, como pensamento, como já propunha Da Vinci na renascença, “*come cosa mentale*”. John Cage, por exemplo, fez o concerto 4’33’’¹³⁶, em que nada toca durante esse tempo. Sua ação amplificou a dimensão sonora para o espaço do entorno, propondo uma mudança em nossa relação de atenção com o cotidiano. De fato, uma vez que as fontes sonoras são emitidas de lugares distintos e sons aleatórios combinados das mais diferentes maneiras são articulados, uma massa, um volume, uma matéria plástica confere noção de espaço a não um, mas a vários tempos, ao mesmo tempo. Outro exemplo é Shigeeko Kubota que, em 1965, enfia um pincel dentro de sua vagina e, agachada, pinta sobre uma tela ao chão fazendo, a seu modo, uma *dripping paint action*. Assim, ela desloca a idéia do gênio – em vigor até Jackson Pollock, pelo menos – do artista demiurgo e uma espécie de xamã, para outras representações culturais que extrapolam o plano tautológico, como o feminismo. Ao mesmo tempo, produz um trabalho de *happening* tal como apregoado por Allan Kaprow¹³⁷.

¹³⁶ 4’33’’ (1952), de John Cage. Apresentada pela primeira vez em um recital de música clássica na cidade de Woodstock, Nova Iorque, EUA.

¹³⁷ Ver: *A Educação do Não-Artista*. Revista Concinnitas, n.4, 2003.



Vagina Painting (1965), por Shigeo Kubota
 Fonte: Arquivo Fluxus

Desse modo, mais do que a ‘interdisciplinaridade’ entre física e arte, artes plásticas e música ou *happening*, a lição aprendida é: o que parecia irreconciliável um dia, torna-se a própria experiência absorvida pelo momento. E algo que parecia hermético e confuso, dada a aparente impenetrabilidade dos paradoxos, pode se manter vivo em sua complexidade sem deixar de ser simples, profundo e acessível, como um *hai-kai* do mestre Basho:

Esse caminho
 Ninguém mais o percorre
 Salvo o crepúsculo

2.4 Cidade alegoria¹³⁸

O que define se uma obra é pública não é o fato de ela estar ou não dentro do museu. Ela pode estar encerrada dentro de uma instituição e ser uma obra pública, tal como nos diz Deutsche¹³⁹ exemplificando com trabalhos de Hans Haacke em comparação com Wodiczko. Também em Oiticica, que retira a cor do quadro e a traz ao corpo e do corpo a outras dimensões, inclusive políticas. Para uma arte cuja atuação esteja voltada para os espaços da cidade, no entanto, os modos de inserí-la nesses locais tendem a se diferenciar em termos contextuais de forma radicalmente diferente daquela arte cujo efeito se produz no “cubo

¹³⁸ “A alegoria é a forma na qual a sujeição humana à natureza torna-se mais evidente e a natureza, devido sua sujeição à morte, sempre foi alegórica. É, portanto, uma forma de expressão que tem tanto no seu conteúdo quanto na sua estrutura, a morte”. (MASSUNO; MOTTA: 2009. p.28)

¹³⁹ Ver Cap.1.

branco”, uma vez que a recepção e a circulação desse tipo de trabalho é submetida a uma série de variantes, muitas delas impossíveis de serem previstas, como clima, relação com outras construções da cidade, local de sua instalação ou, sendo uma obra de ramificações sociais, é preciso criar as condições para o encontro, compartilhamento de lugares e trocas em diversos níveis, nem sempre correspondidas pelo público.

Quando se pensa em arte na cidade, ou melhor, em arte pública em sítio urbano, a primeira referência que nos vem à mente são os monumentos espalhados pelas cidades, como marcos históricos e comemorativos que ocupam um determinado local físico como inscrição geográfica. A *Torre Eiffel*, de Paris, o *Coliseu Romano*, as *Pirâmides do Egito* e, depois, o *Cristo*, no Rio de Janeiro e o ‘Empurra’ – apelido dado ao *Monumento aos Bandeirantes* – em São Paulo¹⁴⁰ são temas certos de cartões postais. Pensamos nesses monumentos como algo perene, sólido e permanente, a celebrar o ‘passado heróico’ de um povo e a apontar para um ‘futuro de glórias’. No entanto, como coloca Andreas Huyssen, em *Seduzidos Pela Memória*, onde toca na questão de memoriais judeus, não só o número de monumentos, que deveria celebrar a memória, é proporcional ao esquecimento, como também que a idéia de monumento sofreu várias interpretações desde o século XIX até nossos dias, embora a sedução pela monumentalidade ainda perdure em nós, segundo o autor. Se no século retrasado a cidade e as instituições tinham como caráter sua imobilidade, ao mesmo tempo o germe de uma inquietação se produzia em artistas como Richard Wagner, para quem o monumental deveria nascer das ruínas do passado e se corporificar não como espaço de permanência, mas de certa impermanência e transitoriedade. A crítica, no entanto, feita por Nietzsche, em seus escritos póstumos ao autor de *Tannhäuser* – que ansiava por espetáculos onde todas as artes se conjugassem – era de que esse combatia o monumental, mas acreditava no humano universal¹⁴¹. Foi em Baudelaire, no entanto, que o reconhecimento do provisório, transitório e o efêmero, além da moda, tomaram local central na modernidade, levando embora a ‘aura’ do objeto artístico. E o que era monumento vai se tornando antimonumento e a cidade, com todas as suas estratificações, se flexibilizando aos modos de acumulação do capital, tornando-se cada vez mais iguais umas às outras, embaladas pelo consumismo global.

Tendo à frente a publicidade, o que se exalta agora é o futuro sendo construído pelas grandes corporações. O emblema de suas marcas se impondo em empreendimentos como a construção de novas e gigantescas hidrelétricas na Amazônia, ou de novos complexos viários

¹⁴⁰ Tal como somos educados desde crianças, aprendemos primeiro sobre os elefantes e leões e, somente depois, pelo peixe-boi e pelo boto cor de rosa, daí essa sequência de monumentos nessa ordem.

¹⁴¹ HUYSSSEN, 2000: p.57.

ligando o país ao Oceano Pacífico ou trens balas que unirão os pólos econômicos mais desenvolvidos do país, de modo a ressaltar a tecnologia empregada para o negócio e a geração de riquezas para a nação. E o único monumento que essa forma de gerir o espaço estratificado da globalização financeira pode oferecer, são os gigantescos outdoors de propaganda de seus produtos. Apesar da perspicácia e pertinência de Huysen, que resalta a “intraduzível” frase de Paul Eluard – ‘le dur désir de durer’ – ao tentarmos aplica-la à nossa realidade, algo parece não se encaixar. Assim, também, outra de suas considerações pode ser questionada, particularmente aquela que diz que no pós-modernismo a monumentalidade “migrou do real para a imagem, e por fim para o banco digitalizado do computador”¹⁴².

Dentro dos aspectos do capitalismo tardio¹⁴³, ao mesmo tempo em que países periféricos não resolveram problemas como a fome, a miséria e mesmo a acesso à educação, um país como o Brasil tem em sua memória ancestral as malocas e os sambaquis de origem de várias das tribos que aqui habitam/habitaram, como idéia de moradia e monumento, ou seja, algo precário, extremamente leve e efêmero para que seja pensado a partir de pressupostos de uma cultura onde as coisas são feitas para se durar por muito tempo. E, além do mais, o acesso a outras redes não significa pertencimento, uma vez que, primeiro, o acesso à internet é pago e isso distancia grande parte dos usuários menos favorecidos e, segundo, que a maior parte do uso que se faz dos sítios da internet e de outros meios de comunicação, apenas reforçam as demandas da publicidade e do consumismo. No mais, a leitura que Baudelaire fez inaugurando a modernidade, identifica-se com o provisório, o transitório e o efêmero constatado na cultura de povos indígenas¹⁴⁴. O poema *Erro de Português*, de Oswald de Andrade, do livro de poesias *Pau-Brasil*, de 1925, é um dos exemplos desse desconcerto impresso na cultura brasileira, onde o humor é parte legítima da compreensão de forças e interesses, onde se opõem dominadores e dominados¹⁴⁵. A questão contemporânea, porém, é equacionar tais diferenças culturais e apontar sentidos que deem conta de incorporar uma cultura na outra, sem sobreposição de uma sobre a outra. Maria Moreira, em um ensaio sobre o artista Ricardo Basbaum, comenta a contestação de Roger Bastide sobre o sincretismo

¹⁴² Ibidem: p.64.

¹⁴³ Conceito desenvolvido por Ernest Mandel, em 1972, que teria como elementos distintivos a expansão das grandes corporações multinacionais, a globalização dos mercados e do trabalho, o consumo de massa e a intensificação dos fluxos internacionais do capital. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Capitalismo_tardio. Acesso em: 10 dez. 2009.

¹⁴⁴ Ver a questão do ‘bricoleur’ para O Pensamento Selvagem, em Levy-Strauss; o princípio da Antropofagia Cultural”, em Oswald de Andrade e; as leituras de Hélio Oiticica sobre Levy-Strauss e a habitação ‘selvagem’, desaguando na própria idéia de “Penetrável”.

¹⁴⁵ “Quando o português chegou/ vestiu o índio/ que pena!/ fosse manhã de sol/ e o índio tinha despido o português”.

religioso, dizendo que não há uma conversão, eliminação ou assimilação de um item sobre outro – Iemanjá e Nossa Senhora, por exemplo – mas:

“cada um permanece operante na especificidade de seu explicativo do mundo, e é o sujeito da percepção dessa analogia que deverá encontrar uma certa fluidez singular, para circular entre os blocos lógicos de cada esquema, acionando o real a partir de uma lógica ou de outra, de acordo com as circunstâncias”¹⁴⁶.

Assim, projetos como *Lotes Vagos*, da arquiteta Louise Ganz, que se desdobra em vários outros projetos e, também, em documentário para TV, lançado em 2007, constatando que 10% do solo urbano da capital mineira é capital especulativo à espera de valorização ou; a ocupação de uma árvore, em Recife, no meio de uma via ou; mesmo, uma convocação para mudar o nome de uma avenida da cidade; além de centenas de outras ações do gênero, espalhadas por todo o país, mostram que não é a efemeridade do evento a proposta que mobiliza a ocupação do espaço público, mas a busca por possíveis efetividades em termos de ações simbólicas e questionamentos de planejamento urbano, como forma de atuar criticamente no espaço da cidade¹⁴⁷.

No entanto, trabalhos como os acima descritos não estão isentos de se tornarem uma forma pueril de crítica ou, mesmo, de fazer uma espécie de ‘serviço social’, ocupando-se, como uma ONG, daquilo que o Estado deveria garantir, mas repassa ao terceiro setor tais incumbências. Apontando com precisão os modos como o capital se apropria dos valores culturais, Vera Pallamin esclarece que, ao mesmo tempo em que mantém a exclusão, ele produz a idéia de conciliação aparente na questão do trato com o outro, “pois em vez de se tomá-lo no sentido do reconhecimento político da alteridade, toma-se naquele mercadológico, transformando-o em ‘opção de consumo’”¹⁴⁸. Não obstante, a idéia de tornar a cidade disponível a todos os grupos, dentro dos propósitos estéticos de uma prática crítica, continua válida e operante. Eventos como o *Dia do Nada*, por exemplo, coordenado por mim desde 2002, operam no sentido de desestabilizar o olhar domesticado do transeunte que, incauto, é pego de surpresa, em meio a sua rotina, quando se depara com pessoas vestidas de pijamas, dormindo em suas camas, em plena praça pública; ou por roupas sem corpo, endurecidas por gesso, dispostas na rua, como se estivessem vestindo transeuntes; ou são brindados com um balde para que o chutem; ou faixas estendidas no cruzamento de avenidas, fazendo o transeunte se deparar com frases como “trabalho mata!”, “jogue fora o relógio” e outras, que se estabelecem na contramão da sociedade produtiva, que fez do trabalho seu altar e do

¹⁴⁶ MOREIRA, Maria - Repersonalização, Enfrentamento e Reversibilidade - Revista Item.5 - Editora Espaço/Capacete, RJ, fevereiro, 2002.

¹⁴⁷ KUNSCH, 2008: pp.20 a 32.

¹⁴⁸ PALLAMIN, 2002: p.107.

emprego seu lugar sagrado, como se isso fosse natural e não, cultural¹⁴⁹. Outro projeto, *Descampado*, da artista Lara Almárcegui, caminha na mesma trilha da desfuncionalização, questionando, tensionando o real, abrindo comportas de poéticas críticas, com ações e proposições pontuais, no espaço da esfera pública. Seu objetivo é preservar pelo maior tempo possível esses espaços “esquecidos pelos urbanistas”¹⁵⁰, deixando que o acaso ocorra e a natureza possa se desenvolver livremente, interrelacionando-se com o uso espontâneo dado ao terreno. Assim, soando como uma ‘especulação imobiliária ao contrário’, o atrito com o real é ressaltado pela poética da ação da artista. À força dos monumentos na cidade, ou melhor, da própria monumentalidade da cidade, então, se contrapõe outra força, mais sutil e sorrateira, porque não tenta impedir seu fluxo, mas catalisar, a partir de seu movimento, o deslocamento necessário de sentido e direção que essa mesma força produziu, tal como em uma roda de capoeira onde o esforço é mínimo em comparação com a esquiva, que pode resultar em um gesto fatal. Como propõe Oiticica: “a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais”¹⁵¹.

Uma relação que se faz inevitável, dentro desse sistema ‘bricoleur’¹⁵² de texto, onde os conceitos são amarrados por ‘gambiarras’ cognitivas, recoloca a questão dos eixos horizontais e verticais aqui, novamente, onde a cultura pode ser assumida como texto, partindo da costuras dos ensaios de Benjamin e Foster, que apontam para Steinberg. Dessa vez, como no mar, onde o nadador subitamente se desloca da superfície da água para o seu interior, mergulhando na realidade profunda. Um texto, então, vem à tona. Trata-se de *Notas Sobre um ‘Terreno Baldio’*, onde Leila Danziger analisa um local destinado à construção do *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa*, no centro de Berlim. Quer dizer, onde analisa os projetos realizados para aquela área, naquela situação específica, colocando como ponto chave de discussão as fotos de Rilke Kalbe que, “durante 10 anos observou e fotografou a área designada em 1994 para a construção do monumento”¹⁵³. A mutação urbana e os detalhes de cenas corriqueiras “mostram o avesso da institucionalização que logo atingirá o terreno” aberto a tantos e tantos sentidos que se apagarão quando o monumento ali for construído. Como coloca Danziger, as fotos de Kalbe remetem a Robert Smithson e ao

¹⁴⁹ Para consultas: <http://nothingday.blogspot.com> e, também, o vídeo DDN05 e DDN 02/06, incluído na coleção de vídeos *Circuitos Compartilhados*, produzido por Newton Goto.

¹⁵⁰ As imagens de *Descampado* de Lara Amárcegui. Podem ser consultadas na Revista Urbânia 3, opus cit. 2008: pp. 34 a 37.

¹⁵¹ OITICICA, op. cit.: p.79. Na mesma página diz Oiticica: “coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação”.

¹⁵² Teorizando sobre “a poesia da bricolagem”, Levy-Strauss pontua que “ela ‘fala’ não somente com as coisas, mas também por meio das coisas: conta, por meio das escolhas feitas entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor”. (JACQUES, 2003: p.25).

¹⁵³ DANZIGER, op.cit.: p.80.

célebre texto *A Tour of the Monuments of Passaic*, de 1967. O que se coloca aqui, não é tanto, ou tão somente, sobre a questão que vai do monumento ao antimonumento como um *site-specific*. Mas da relação que este *site-specific* antimonumental – passaic e ‘terreno baldio’ – propõem, em termos de linguagem, com a própria leitura dos textos de Smithson e as fotos de Kalbe. A fina leitura e consequente elaboração de Danziger, aponta, então, para uma ordem dialética onde camadas de significação entrelaçam o entendimento racional com a proposição poética. E a transversalidade dos discursos coloca em ação a idéia de lugar não mais como um sítio fixado em uma paisagem pré-existente, mas que se anuncia diferente a cada leitura dos vários textos que se interpõem, uns com os outros, sempre em fuga. Assim, postulando a idéia de que “a descida remete ao passado, à origem”, Danziger nos desvenda:

“Os objetos de culto (auráticos) convidavam sempre a elevar o olhar, pois a obra era situada em plano – concreto e simbólico – acima daquele em que está o observador. O declínio da aura é análogo ao declínio do monumento, detectado por Rosalind Krauss como determinante para a compreensão da história da escultura moderna. Desde Rodin e Brancusi, a escultura não tem realizado outro movimento senão descer de seu pedestal (ou integrá-lo à obra), abaixar-se, expandir-se no espaço do mundo”.¹⁵⁴

Por fim, se a experiência de Kalbe e Smithson podem se inserir na categoria de “ruminação melancólica” e os monumentos de passaic “mostram o avesso da metrópole ou, melhor, o avesso do grande centro urbano por excelência na segunda metade do século XX: Nova York”¹⁵⁵, então seria interessante pensar que, no século XXI, nem mesmo a idéia de cidade seria possível. Em texto de 2002, *São Paulo não é mais uma cidade*, Laymert Garcia dos Santos diz que “tentar reconfortar ou reabilitar a identidade perdida das pessoas é uma questão problemática e, de certo modo, sem saída”¹⁵⁶. Sobre o espaço público, diz que a questão se coloca de forma muito mais radical no Brasil do que no Primeiro Mundo, apresentando a metrópole como uma necrópole. Para ele, o acesso à cidade está impedido, sendo que a elite a abandonou e a classe média está trancada em seus carros blindados, cada vez mais “democratizados”. Desse modo, a cidade só é metrópole do capitalismo global “nas redes cibernéticas, nos restaurantes e butiques de luxo, nas pequenas ilhas de afluência guardadas por cães, seguranças e toda uma arquitetura de campo de concentração que protege seus felizes prisioneiros. O resto é o que ninguém quer ver e todos se esforçam por ignorar”. Esse ‘resto’ dos habitantes de São Paulo, ao qual se refere Laymert dos Santos, “embora nela vivam, aí estão como excluídos e por isso parecem tão deslocados, tão sós, tão fantasmagóricos”¹⁵⁷. Anônimos e desenraizados, os trabalhadores que compõem a massa

¹⁵⁴ Ibidem: p.82.

¹⁵⁵ Idem, ibidem: p.82.

¹⁵⁶ SANTOS, 2002: p.113.

¹⁵⁷ Idem: p.117.

urbana se reduzem ao tempo perdido entre a casa e o trabalho, entre a periferia e o centro da cidade, aponta o autor. Assim, “o espaço urbano é o que se inscreve entre dois pontos, cujo sentido ameaçador será dado pelos programas de rádio e os telejornais sensacionalistas”, deixando claro que “aqui estão sendo destroçados o conceito e a possibilidade mesma da cidade”¹⁵⁸.

Voltando às questões que se colocam à arte, os monumentos – topos – transformam-se em antimonumentos – atopos – partindo, então, para uma entropia radical, não mais se manifestando em possíveis utopias de transformação, mas, agora, assim como as cidades, mortos, também. O que era o espaço, por excelência, agora é só mais um lugar de passagem, que se relaciona com outros e mais outros espaços, que se atualizam e se virtualizam, constantemente, em forma de leituras e discursos horizontalizados. Talvez, mesmo a morte não seja um fim, mas uma passagem entre a vida e a vida. Nesse caso, também a vida se torna uma passagem entre morte e morte, por quê não?

No ano de 2004, como parte de meu trabalho de conclusão da graduação do curso de artes visuais, em Londrina, no Paraná, fui à cidade de São Paulo, onde morei por 15 anos, e atravessei mais de dois quilômetros da Avenida Paulista, com uma roupa feita de pano de saco de algodão, tal qual um monge ou um mendigo, descalço e com um capuz na cabeça, que me impedia ver qualquer coisa. Para mim, que vivi tanto tempo em uma cidade sem nunca ter conseguido conquistar minha identidade nela, aquela ação me dava um papel de reconhecimento de minha não-identidade. Ao ser visto como “o irreconhecido”, me tornava conhecido naquilo que eu fazia, ao mesmo tempo em que, ao deixar de ver as pessoas, também elas se tornavam o que eram, ou o que eu fui, ou o que eu estava sendo, ali. E podíamos, de alguma maneira, celebrar quem éramos. A máscara que ia da identidade à não-identidade transformava a idéia de indivíduo em uma alegoria onde incidia uma poética da passagem. Aquele lugar, São Paulo, como algo transitório e passageiro, uma página de livro virada. Talvez pudéssemos perceber a morte da cidade e, com ela, sua arte, de maneira distinta, como ironiza Foucault, aqui, em uma entrevista dada ao *Le Monde*, em 1966 e publicada posteriormente na *Folha de São Paulo*:

“Eu compreendo, também, porque as pessoas sentem minha escrita como uma agressão. Elas sentem que existe nela alguma coisa que as condena à morte. Na realidade, sou bem mais ingênuo do que isso. Eu não as condeno à morte. Simplesmente suponho que já estejam mortas. É por isso que me surpreendo quando as ouço gritar. Fico tão espantado quanto o anatomista que sentisse redespertar de repente, sob a ação de seu bisturi, o homem sobre o qual pretendia fazer uma demonstração. Bruscamente, os olhos se abrem, a boca se mete a gritar, o corpo a se retorcer, e o anatomista se espanta: ‘Então ele não estava morto!’”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Ibidem: p.118.

¹⁵⁹ Entrevista como Michel Foucault. *A Palavra Nua*. Folha de São Paulo, Caderno Mais. Trad. Clara Allain: 21/11/2004.



O Irreconhecido (2004), por Rubens Pileggi Sá

Fonte: Foto do autor

O texto, não, a horizontalidade do meio, transforma a morte da cidade em um terreno descampado sem que nada tenha de ser feito para que aquilo se torne o que é e seja outra coisa, também. O olhar é que muda. O totem-tabu/objeto fálico/monumento está no chão, afunda-se no solo. Sucumbiu ao turbilhão, ao terremoto dos sentidos que transformam a palavra em meio de ação e, a ação em palavras que se alternam de cima para baixo, de um lado a outro, segundo o ‘sujeito da percepção’. O nadador volta de seu mergulho com o sal do entendimento à luz do sol. A superfície do mar é um plano que se estende ao infinito. O Cristo no pedestal sobre o morro do Corcovado, a pedra da Gávea, os edifícios, a multidão, tudo se tornando apenas pontos que se perdem na dimensão da paisagem. O nadador se afasta de tudo isso para melhor perceber a realidade colada à memória como um cartão postal, onde se lê, do outro lado da imagem:

O Cisne

I

**Andrômaca, só penso em ti! O curso de água,
Espelho pobre e triste onde já resplendeu,
De teu rosto de viúva a majestosa mágoa,
O Simoente falaz que ao teu pranto cresceu,**

**Agora fecundou minha fértil saudade,
Como eu atravessasse o novo Carrossel.
Morto é o velho Paris (a forma da cidade
Muda bem mais que o coração de uma infiel);**

(...)

II
Paris mudou! porém minha melancolia
É sempre igual: torreões , andaimarias, blocos,
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,
Minhas lembranças são mais pesadas que socos

(...)

E na floresta, que meu pobre corpo trilha,
Soa como buzina uma velha lembrança.
Penso no marinheiro esquecido numa ilha...
Nos vencidos de sempre e nos sem esperança!¹⁶⁰

¹⁶⁰ BAUDELAIRE. *As flores do mal*. 2001. pgs. 99 - 101

Capítulo 3



Reading Position for Second Degree Burn (1970), por Dennis Opennheim
Jones Beach, New York. Duration of exposure: 5 hours

Fonte: Sítio do artista na internet

ADENTRAR O VOO

“Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: ‘Lata’
Pode estar querendo dizer o incontível”
Gilberto Gil, Metáfora, 1982

3.1 Poesia no dia a dia

“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. Assim começa o Manifesto do Pau-Brasil, de 1924, assinado por um dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922, o poeta e agitador cultural Oswald de Andrade. Nesse Manifesto, Oswald já profetizava uma visão de mundo que, até hoje, mais de 85 anos depois, ainda continua válida. Sua lucidez ao investir contra o formalismo parnasiano e a cópia aos modelos importados já era bem clara, em termos de postura poética, assim como na agudeza de enxergar a realidade e o cotidiano como fontes privilegiadas para a criação estética. Além dessas percepções revolucionárias em termos de arte e pensamento para a época, Oswald e o movimento Pau-Brasil – incluindo, entre outros participantes, a pintora Tarsila do Amaral – propunham “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”¹⁶¹. Ou seja, não era a substituição formal de uma coisa por outra o que via Oswald como parâmetro para um posicionamento estético da identidade sociocultural brasileira, mas um outro comportamento frente a arte produzida na terra do Pau-Brasil, que contemplasse “o equilíbrio, a invenção [...] e a surpresa”, e sem “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo [...] Apenas brasileiros de nossa época”¹⁶².

O que em Oswald e no modernismo como um todo é apontado – Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, só para ficar no âmbito dos poetas – é retomado nos movimentos artísticos e intelectuais mais significativos do país, desdobrando-se tais compromissos estéticos com a realidade e o cotidiano, até hoje. No rastro dos dois manifestos de Oswald – Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1929) – a cultura e a identidade nacional foram moldadas e os movimentos posteriores continuam se encadeando em uma sucessão nítida que não se esgota, ao contrário, se renovam, porque permeados *do equilíbrio, da invenção e da surpresa*. As experimentações com a linguagem e a busca pela relação direta com os fatos da realidade potencializaram as várias formas de

¹⁶¹ Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-Brasil*. Publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, São Paulo, em 1924. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/caf/artigo/manifesto-pau-brasil-oswald-de-andrade>. Acesso em: 15 out. 2009.

¹⁶² Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, do dia 18 de mar. 1924.

produção criativa, cujos desdobramentos, muitas vezes contrários uns aos outros, ainda se fazem por refletir em nossa atualidade¹⁶³.

Nesse sentido, o Neoconcretismo brasileiro, ao inverter e reinventar a prática concretista, trouxe para a cena de debate uma discussão internacional sobre arte que dialogava com as vanguardas internacionais da época, ampliando a discussão tanto da arte Pop quanto a Arte Conceitual, como nos mostra, por exemplo, Mari Carmem Ramirez, em seu artigo *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina*¹⁶⁴. O que estava em jogo não era a substituição de um objeto por outro, ou por um conceito tratado como objeto artístico, mas um pensamento radical que levava às últimas consequências o modo de operar ética e esteticamente a (e na) realidade. Em carta a Aracy Amaral, em 1972, Hélio Oiticica é categórico: “[...] nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto como tal. Para mim o conceito é uma etapa, como o sensorial, ambiental, etc. [...]”¹⁶⁵. O que Oiticica chama de ‘concreto’, todavia, é parte de uma poética que toma do cotidiano e da realidade seu material de trabalho, no sentido de fazê-la pertencer a um fluxo que propõe, desde sua origem, uma conexão de princípios e identidades afins, abrindo-se para além da representação e da criação de objetos. Como diz Oiticica, em dezembro de 1967, no texto *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira*, a proposição mais importante “seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”¹⁶⁶. É a busca de um tipo de ação que seja, ao mesmo tempo, poético/política e um modelo de comportamento singular e diverso, característico da mistura cultural do caldeirão étnico do ‘matriarcado de Pindorama’, como escreve Oswald, no Manifesto *Antropófago*. Quando Oiticica propõe o conceito de “obra-obra” – de apropriação de situações “ao menos durante algumas horas”¹⁶⁷ – e diz que sua arte vale para uma determinada situação e contexto específico e fora dali não possui quase nenhum valor mais, é preciso entender que, na verdade, estamos diante de complexidades nunca antes pensadas, onde a dimensão temporal e horizontal da obra no contexto social é experimentada como condição de fazer parte do dia a dia das pessoas. A questão, todavia, é: como são interpretados os pensamentos plásticos poéticos desses artistas? Pois o que foi proposto em termos de fluxo, muitas vezes é

¹⁶³ Concretismo e Neoconcretismo, ou Vanguarda Artística versus CPC, por exemplo.

¹⁶⁴ Ver cap.1 e cap.2.

¹⁶⁵ JACQUES, 2003: p.109 (citação).

¹⁶⁶ OITICICA, 1986: p.102.

¹⁶⁷ Ibidem: p.80.

congelado em uma situação que perpetua poderes e hierarquizações, em nome, justamente, da horizontalidade.

Na exposição *Tropicália*, em 2007, realizada no MAM, em comemoração aos 40 anos do movimento homônimo, com curadoria do argentino Carlos Basualdo, como não poderia deixar de ser, o Ambiente *Tropicália*, de Hélio Oiticica, foi remontado¹⁶⁸. Diferente de um quadro pendurado na parede ou de um objeto, o trabalho em questão trazia algumas aves – araras brasileiras – que ficavam¹⁶⁹ presas em uma gaiola, expostas aos impactos sonoros de outras obras instaladas na exposição, à curiosidade do público presente à exposição e às condições de temperatura e luminosidade do museu. Ou seja, eram tratadas como se fossem objetos de arte e não seres vivos. A similitude entre o que foi montado à primeira vez, no próprio MAM e agora, deveria convencer-nos da originalidade daquilo que estava sendo mostrado. O problema é que nada mais avesso às propostas do artista e do *neoconcretismo*, de uma maneira geral¹⁷⁰, do que esse tipo de remontagem. Se as madeiras, panos e até a gaiola originais podem ser conservados ao longo do tempo, o mesmo não se pode dizer dos animais, que morrem e precisam ser substituídos por outros. E, em uma cultura dinâmica e viva isso é preciso ser levado em consideração. Cultura enquanto cultivo e culto¹⁷¹, mas cultura, também, enquanto conservação de patrimônio material e imaterial que identifica saberes desenvolvidos no tempo e no espaço. Assim como um organismo vivo, sujeito a processos orgânicos de vida, reprodução e morte, o cultivo de materiais só pode se dar na medida em que os acidentes naturais nele sejam neutralizados ao máximo, para que essas mesmas leis orgânicas não atuem sobre a matéria de maneira avassaladora. Da forma como tem sido ‘vendido’ ao público o trabalho de Oiticica, tanto a natureza quanto a cultura se desvalorizam, inventando-se um entendimento postigo da proposição fenomenológica e neoconcretista pregada por seus artistas e intelectuais para, de alguma forma, fazer sentido essa operação de inversão de sinais. Afinal, é impossível pensar humanisticamente a operação da troca de ‘peças’, como se as araras fossem apenas coisas a serem enxertadas e descartadas na “instalação”¹⁷², de uma para outra remontagem. À época, (mal) fantasiado de ‘índio’, postei-me em frente à porta de entrada do Museu de Arte Moderna, onde fiz circular uma carta de repúdio àquela situação

¹⁶⁸ Sobre esse assunto indico o texto *Remontagem como Documento*, de minha autoria, escrito em 27 set. 2007, disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001447.html>

¹⁶⁹ Ficavam e ficam, nas remontagens autorizadas, agora, pela Tate Modern, de Londres, para quem a ‘obra original’ foi vendida, segundo artigo de Lisette Lagnado, disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2882.1.shl> Acesso em: 22/12/2009.

¹⁷⁰ No *Manifesto Neoconcreto*, publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Ferreira Gullar concebe a obra de arte como um organismo vivo: “[...] nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’”. Disponível no site do próprio autor: http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo Acesso em 23 dez. 2009.

¹⁷¹ Laraia desenvolve o conceito de cultura sob seu aspecto etimológico. LARAIA, 2006

¹⁷² Lagnado chama atenção para o oportunismo do uso do termo “instalação” para a obra de H.O. (LAGNADO, op. cit, 2007)

envolvendo as araras, colocando-me disposto a realizar um “exercício experimental de liberdade” com as aves. Tal frase, proferida pelo crítico Mário Pedrosa em relação ao trabalho de Oiticica, na década de 60, aliás, funcionou como um slogan em torno do qual girava o conceito curatorial da referida mostra. Ao apropriar-me dos mesmos termos que a instituição utilizava, fazendo-os operar em outro registro que não aquele esperado pelos meios oficiais, gerou-se um estranhamento que deixava muito clara as posições de cada um, assumidas naquele tabuleiro. E mostrando como o personagem do indígena falso conecta-se com o estereótipo de país exótico, que já ninguém mais acredita, mas nem por isso deixa de usá-lo como apelo para vender nossos ‘produtos culturais’.

Uma reação imediata foi tomada, então, pelo comerciante que negociou as araras para a exposição, que, entrando em contato comigo, dissera que as araras haviam perdido seu lado “animal” e que morreriam se as tirassem do cativeiro. Ou seja, por *magia de branco* haviam se transformado em matéria inerte. Houve, também, outros desdobramentos dessa mesma questão, envolvendo, por exemplo, um debate sobre as leis de proteção do animal silvestre no país, assim como a posição do IBAMA¹⁷³ frente a esse caso. Desdobramentos que se relacionam à cultura, na fricção entre arte e instituições, arte e exterioridades, autonomia e heteronomia¹⁷⁴. Táticas de guerrilha contra estratégias de guerra, como coloca Leminski¹⁷⁵, como foi o caso da ação desdobrada da exibição do ambiente *Tropicália*: uma luta entre uma estrutura de poder contra fluxos em linhas de fuga. Na substituição de um tipo de perspectiva por outra, de ordem diversa, não formalista.



Campanha contra a prisão das araras no MAM-RJ durante a exibição da mostra Tropicália, em homenagem aos 40 anos do movimento Tropicalista (2007), por Rubens Pileggi Sá

Fonte: Foto do autor

¹⁷³ IBAMA é o acrônimo de: *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis*.

¹⁷⁴ A documentação originada desses contatos fazem parte de uma longa lista de emails pessoais trocados à época, com várias pessoas e instituições.

¹⁷⁵ LEMINSKI; BONVICINO. 1999: p.48.

Discorrendo sobre a diferença entre modelos referentes à *tática* e *estratégia*, De Certau coloca a primeira como portadora de um nomadismo e a segunda, como dependente de lugares. Uma vertical, outra horizontal. Uma, do tempo, outra, do espaço. Uma, a do oprimido que, não por isso, deixa de resistir, outra, do poder. Uma, uma arte da dissolução, uma prática do fazer, outra, totalizante, teórica. “Trata-se de combates ou jogos entre o forte e o fraco, e das ações que são possíveis para o fraco”¹⁷⁶. Para o autor, *tática* é a “ação calculada determinada pela ausência de um lugar próprio”. Assim, “aproveita as ocasiões e depende delas, já que não conta com uma base onde acumular os benefícios, aumentar o próprio e prever as saídas”. Se ganha em mobilidade, porém, “exige por sua vez uma maior capacidade de adaptação aos acasos do tempo”¹⁷⁷.

De Certau, baseado em Clausewitz, compara a tática à astúcia do prestigitador habilidoso que usa do arдил e do chiste para se introduzir, por surpresa, dentro de uma ordem de valores fixos e hierarquizados¹⁷⁸. Pois bem. Ardil, surpresa e chiste são características muito próprias à luta de capoeira, uma ‘invenção’ brasileira que veio a ser sistematizada, desde o começo do século passado por ‘jogadores’ como o falecido mestre Pastinha (1889-1981). A capoeira, particularmente a capoeira de angola, é jogo rasteiro e malicioso, originado em senzalas e quilombos, onde a ginga do corpo era a única arma que o negro escravo tinha para se defender, se esquivar e atacar o inimigo, que o queria manter em cativo. Uma ciência do corpo contra o poder da opressão¹⁷⁹, ou como anunciava a placa na escola de capoeira de ‘Seu’ Pastinha: “Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. A capoeira, ao mesmo tempo em que é uma luta bastante perigosa e um esporte que exercita todos os músculos de seus competidores é, também, um jogo, uma dança, uma cantoria em que se utiliza de instrumentos musicais, como o berimbau, seu principal instrumento, o atabaque, o pandeiro, o agogô e o reco-reco. O espírito que vigora nas rodas de capoeira é aquele da *malemolência*, em que os jogadores, através da ginga e da dança executam movimentos dando a impressão de estarem indo em um sentido para fora do corpo do adversário, quando, imediatamente, esse é surpreendido por um golpe que pode ser fatal, vindo em sua direção. Por outro lado, através da esquivada, o jogo transforma-se em uma comemoração harmoniosa, onde ambos, através de inúmeros movimentos graciosos e jocosos, brincam em movimento circular no meio da roda formada pelos músicos e pelos que os assistem. O que a capoeira ensina – particularmente em

¹⁷⁶ CERTAU, 2001, p.398.

¹⁷⁷ Idem, p.401.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 402.

¹⁷⁹ Muniz Sodré, no livro *O Brasil Simulado e o Real*, capítulo 2, fala da capoeira como “resistência ideológica”. 1991: p. 17.

respeito à capoeira angola¹⁸⁰ – é desdobrar movimentos, portando-se de maneira fugidia e ladina frente ao inimigo; desconfiando; estudando seu jogo e abrindo espaços para poder escorregar pelas bordas; espreitando e relativizando a própria posição, sem fixá-la, permitindo-se, assim, voltar atrás, caso se necessite. Além disso, se assumimos uma postura rígida, então fica fácil a captura, porque não podemos inverter e investir em outras situações e, porque, nos obrigamos a defender um ponto de vista que, além de único, se torna estreito. No atual estágio de desenvolvimento do capitalismo, a globalização se impõe ao remover barreiras para a livre circulação do capital e da informação. Assim, fechar-se em posições estáticas é perder a oportunidade de se servir da superabundância produtiva que o capitalismo proporciona e operando, de certo modo, em sentido inverso às potências criativas¹⁸¹. Lembrando a capoeira e sua circularidade, a esquiva ao golpe do adversário é sempre no sentido do movimento, nunca tentando detê-lo, sempre acompanhando sua direção, no ritmo do berimbau e dos instrumentos, junto ao coro, repetindo a ladainha, que diz: “eu vim aqui foi pra *vadiá*/ eu vim aqui foi pra *vadiá*”¹⁸².

Sobre a prática do chiste, De Certau cita Freud, ao mostrar “as formas que toma o ‘retorno do reprimido’: economia e condensações verbais, duplo sentido e contrasentido, translados e aliterações, empregos múltiplos dos mesmos materiais, etc.”¹⁸³. Assim, não só a capoeira brasileira assume todos esses atributos descritos por De Certau, mas a própria condição de país colonizado e por um conceito de identidade cultural ainda por se afirmar, estão presentes nos debates que envolvem a arte desde o modernismo, passando pelo Tropicalismo e sobre as quais parece haver um manancial cada vez mais rico para dela se fazer uso. Assim, as brincadeiras de duplo sentido, as aliterações verbais, as plágio combinações¹⁸⁴, os trocadilhos, e todas as ambiguidades que podem ser pensadas na relação verbal e visual, tratam de manipulações da linguagem, no sentido de seduzir, maquiagem ou inverter a posição linguística do receptor, quebrando o sentido lógico da leitura antecipadamente esperada. Ocasão propícia que De Certau denomina de “*kairós*”¹⁸⁵.

Exemplo ilustrativo de chiste é descrito por Hakim Bey, no livro TAZ, sobre o selvagem que, de tanto ser colocado como “o guardião do espírito da floresta”, acaba assumindo essa identidade para si, mesmo que, antes da colonização, ele nunca passasse de

¹⁸⁰ O autor foi praticante de capoeira angola, de 2004 a 2007, em Londrina, Paraná, tendo aulas com o professor Marcelo, que foi discípulo do Mestre João Pequeno e este, aluno dileto do Mestre Pastinha.

¹⁸¹ Essa era uma questão para o artista revolucionário, colocada por W. Benjamin, em *O autor como produtor*.

¹⁸² Os capoeiristas chama de “*vadiação*” sua atividade no jogo da capoeira.

¹⁸³ CERTAU, op. cit.: p.404.

¹⁸⁴ Termo cunhado pelo cantor e compositor Tom Zé, que refere-se à sua própria maneira de fazer uso da criatividade.

¹⁸⁵ CERTAU, op. cit.: p.407.

um morador de um local comum, sem se perguntar se era ou não seu guardião. Ou seja, ele acabou aprendendo que tal designação lhe dá status, cria defesa, forja identidade. Da mesma forma, dizemos que o índio é brasileiro, mas ele continua completamente exótico para nós que, ainda que descendentes deles, sua cultura nos é completamente estranha. Não entendemos seus rituais, apenas os olhamos com o olhar da multiculturalidade¹⁸⁶, sem conseguirmos nos relacionar por assimilação e, muitas vezes, submetendo-os à visão do colonizador, tratando-os como vagabundos que não querem arar a terra¹⁸⁷. Nesse caso, o agir dissimulado, a invisibilidade, a cópia, a paródia e o estereótipo também podem ser tomados como potências criativas de sobrevivência, para além da herança tropicalista e, em arte, recolocados como uma alegoria da alegoria que, ao se contrapor ao melancólico, de certa forma, o reafirma¹⁸⁸.

Transformar discursos sociológicos e filosóficos em arte, porém, não se faz transportando conceitos de uma área do saber para outra, inclusive porque a produção dos conceitos se dá em registros diferentes que não podem se ver representados uns nos outros¹⁸⁹. Ou seja, não é uma questão formalista. No entanto, a arte pode ‘pensar’ suas questões formais através de seus próprios meios. Os ‘espelinhos’ que venho realizando sob um título genérico de *U-tupy-olândia*¹⁹⁰ são uma espécie de alegoria que fazem parte de ações que promovem as belezas naturais do país, maquiando e exagerando nossa realidade à base de um programa de edição de imagens no computador, mostrando um lugar como um paraíso tropical, tal como os próprios espelinhos de bolso o fazem, normalmente. Aliás, são espelinhos de bolso. Comprados no mercado informal, são produtos populares *made in china* e apenas a imagem atrás do espelho é trocada, quando não assumida, muitas vezes, uma vez que os motivos variam entre mulheres seminuas a paisagens paradisíacas. Depois disso passo a vendê-los de um em um, a preço popular, também, ou coloco um conjunto em display, tornando o produto mais *chamativo*. O argumento usado para vendê-los é que tais objetos tornaram-se obras de arte, sendo que eles podem custar mais caro do que ouro, uma vez que a associação entre

¹⁸⁶ O termo, em sua amplitude, também possibilita o enclausuramento de identidades em torno de visões hegemônicas. Ver em: GONÇALVES; SILVA:1998, p.12.

¹⁸⁷ CLASTRES, 1978: p. 85.

¹⁸⁸ Na música de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Fado Tropical*, da peça *Calabar: o elegio da traição*, o seguinte trecho é bastante emblemático: “Todos nós herdamos no sangue lusitano uma dose de lirismo, (além da sífilis, é claro)”. BUARQUE; GUERRA, 1973.

¹⁸⁹ Em uma palestra para estudantes de cinema, em 1987, o filósofo Gilles Deleuze separa os saberes, colocando que: “[...] ninguém precisa da filosofia para refletir. As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema. [...] Se a filosofia deve servir para refletir sobre algo, ela não teria nenhuma razão para existir. Se a filosofia existe, é porque ela tem seu próprio conteúdo”. Folha de São Paulo; caderno MAIS, Domingo, 27/06/99. pp.: 5-4 a 5-5. Disponível em:

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/05/419034.shtml> Acesso em: 12 dez. 2009.

Tradução: José Marcos Macedo Disponível em

¹⁹⁰ Maiores detalhes, sugiro uma visita ao blog Plásticas Poéticas. Disponível em: <http://rubenspileggisa.blogspot.com>

espelho e índio – nome pouco apropriado para os habitantes pré-cabralinos desse lugar chamado Brasil – é imediata, dada a história da colonização europeia em terra do Pau-brasil.

Como explicado no blog Plásticas Poéticas, assim justifico o título dado:

“Na mesma palavra tem a palavra utopia, a palavra TUPI (índios brasileiros) e a idéia de um lugar, *land*, em inglês, *lândia*, para nós. Para Helène Clastres, em seu livro "A terra sem mal", os índios tupi-guaranis acreditavam no Paraíso, mas o Paraíso enquanto nós estamos vivos, aqui na Terra. Assim, nesse jogo de palavras e aliterações de sentido das frases, aparecem raízes de nossa própria identidade nacional ligadas às idéias e ideais de um mundo onde a felicidade paira, inclusive, sobre os escombros do colonialismo”.¹⁹¹



Espelhos de *U-tupy-olândia*, trabalho em processo iniciado em 2007, realizado por Rubens Pileggi Sá.
Fonte: Fotos do autor

Assim, o que o trabalho faz é colocar em relevo a idéia de sujeito, de identidade e do reconhecimento de quem somos nós, para discutir quem são os outros. O espelho como reflexo, como reflexão. Como alegoria de um paraíso perdido, de uma utopia que só na arte poderia se materializar. Mas, também, um jogo de simulação onde a cópia faz-se parecer mais factível que o original; de aliterações que convocam à duplicação do sentido das frases e das imagens; de apropriações semânticas que acabam por criticar aquilo que, na sua aparência ingênua, parecem elogiar. Ao propor um outro modo de vida baseado “na arte, na ecologia e no turismo”, *U-tupy-olândia* primeiramente provoca o riso, desarmando uma possível

¹⁹¹ Ibidem em: <http://rubenspileggisa.blogspot.com>

resposta negativa à abordagem ‘performática’ do ‘falso-índio’, em seguida instaura níveis de reflexão em camadas mais profundas da relação colonizador e colonizado¹⁹².

Todavia, não é a troca de um sistema – fixo, estratégico, totalizante, vertical – por outro – móvel, tático, relativista, horizontal – a articulação possível em um campo de forças em disputa pela significação e, sim, a continuação de discursos de resistência, de práticas heterogêneas e moldáveis, constantemente negociáveis em suas indeterminações formais, articuláveis, adaptáveis às situações que surgem dentro deste ou daquele sistema. As táticas circulam em lugares estratificados, submetendo-se a eles, em resistência diária de atrito. Assim:

“o modelo ‘estratégico’ também é transformado, encurralado em seu próprio êxito: dependia da definição de um lugar ‘próprio’ distinto do resto; agora esse mesmo lugar se converte no todo.” [...] Porém, essa abertura do aparato por si mesmo tem como inconveniente não ver as práticas que resultam heterogêneas e que reprime ou crê reprimir”.¹⁹³

Tal modelo estratégico não resulta em uma prática absoluta e sem fim, uma vez que está inscrito dentro de processos produtivos sujeito a múltiplas variáveis. O que De Certau coloca, usando de metáforas, é que tal situação pode ser comparada como uma noite mais longa que um dia, “a noite das sociedades”, onde, “de um mar escuro emergem as sucessivas instituições, imensidade marítima onde os sistemas socioeconômicos e políticos aparecem como ilhas efêmeras”¹⁹⁴.

Enquanto isso, entre a consistência da rocha que sonha sua geologia através das eras e o poema que desaparece na areia da praia, seguimos o poeta Oswald de Andrade que, em Poesias do Pau-Brasil, de 1924, no estilo do verso livre conquistado pelo modernismo, canta o presente, em *Escapulário*:

No pão de açúcar
De cada dia
Daí-nos senhor
A poesia
De cada dia

3.2 Tirando da arte a arte

Em seu livro, *A Origem da Tragédia* – cujo prólogo é dedicado a Richard Wagner – Nietzsche descreve duas forças antagônicas, o apolíneo e o dionisíaco, “de maneira parecida

¹⁹² Comentando sobre o teatro ‘épico’, Benjamin coloca que seus meios são mais modestos do que os do teatro tradicional, os seus objetivos, também [...] Como comentário paralelo, diga-se, não há melhor começo para o pensar do que o riso.

BENJAMIN, 1992, p.154.

¹⁹³ CERTAU. Op. cit. p.407

¹⁹⁴ Idem, ibidem. p.407.

com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas”¹⁹⁵. Dionísio é o Deus da embriaguez sedutora e envolvente, ligado à temporalidade, enquanto Apolo é o Deus da ‘plástica’, da ordem harmônica dos sistemas construtivos e da espacialidade. O argumento de Nietzsche é que a tragédia grega teria sofrido um grande revés com o fato de Eurípedes ter levado o público para o interior da cena, trazendo o palco para perto do espectador e eliminando o coro da tragédia grega. Chamando Eurípedes de “malfeitor”, Nietzsche então, como se falasse ao autor de *Medéia*, diz que “em virtude de teres deixado Dionísio, também te deixou Apolo”¹⁹⁶. Para Nietzsche, Eurípedes representa a decadência da tragédia, por este ser praticante de um “socratismo estético, cuja lei principal reza mais ou menos o seguinte: ‘tudo deve ser inteligível, a fim de ser belo’; como paralelo à frase socrática: ‘só aquele que sabe, é o virtuoso’”¹⁹⁷. Para o filósofo alemão do século XIX, o teatro grego antigo catalisava as forças primitivas daqueles que participavam de seu ritual, colocando a todos em uma celebração do êxtase dionisíaco, enquanto que o drama busca uma explicação para a origem dos deuses. Roberto Corrêa do Santos, no capítulo *A bela diacronia, dados para uma história das formas*, no livro *Modos de Saber, Modos de Adoecer*, analisando essa referida obra de Nietzsche, diz que “a tragédia, com Ésquilo e Sófocles, consoma essa desmedida metafísica. E por grande respeito ao público o desloca: cria as condições de ver de fora e do alto, de desindividualizar”¹⁹⁸. Enquanto que, com Eurípedes “mata-se o coro trágico, travestido agora pelo coro populista, pedagógico, didático”¹⁹⁹.

O que se coloca, todavia, é que para a arte contemporânea, a questão já não é mais apenas uma relação entre a representação e a “desmedida metafísica”, em que o público ou estaria participando de um ritual para e com os deuses Apolo e Dionísio ou estaria em posição analítica, assistindo a uma peça de teatro. No caso de Wagner, então, que busca um tipo de espetáculo denominado de *gesamtkunstwerk* – ‘a obra de arte total’ – a situação transposta para a vida, em tempo integral e não voltada para a autonomia da ‘arte pela arte’ poderia ser repensada, assim, a partir dos escritos de Nietzsche, não como uma força reativa do pensamento teatral, operístico e socrático, mas como um dado na relação que fricciona arte e vida. Quando o grupo norte americano, *The Yes Men*, cria um site na internet com as características do site da OMC – Organização Mundial do Comércio – e vai à Finlândia dar

¹⁹⁵ NIETZSCHE, 2005: p.27.

¹⁹⁶ Idem, ibidem: p.65.

¹⁹⁷ Idem: p.75.

¹⁹⁸ SANTOS, 1999: p.44.

¹⁹⁹ Ibidem: p.45.

uma palestra para os empresários locais, defendendo a escravidão e apresentando uma roupa dourada com um falo gigantesco inflado, propondo seu uso para o “investidor contemporâneo”²⁰⁰, e as pessoas levam em consideração a situação, tal farsa até que ponto pode ser comparada com um espetáculo de teatro? Talvez, nesse caso, só se admitirmos que o coro é um público traído em suas boas intenções, cujos deuses lhes roubaram a fé. Apolo e Dionísio se vingam pelo avesso na sociedade de cultura *mass media* pós industrial, injetando sua ausência na crença de negociantes ávidos por lucro financeiro. Ao contrário do que Duchamp diz sobre o coeficiente artístico de uma obra de arte e sua consagração para a posteridade²⁰¹, o rebaixamento desse coeficiente artístico passa a ser uma questão, também, para o artista, uma vez que o fator de qualidade também é um critério de exclusão²⁰². Se Nietzsche reclama do homem teórico que em Sócrates e posteriormente em Descartes²⁰³ tornam-se paradigmas da razão lógica, então a fórmula é transformar a teoria em discurso, devolvendo-a ao solo árido do drama, molhando-a com o maná da farsa, da comédia, do jogo inventivo das aliterações, dos trocadilhos, dos duplos sentidos e das surpresas criativas. Occam é o monstro semiótico da literatura nacional que devora o sentido das frases e come a lógica das palavras à medida que essas vão se aproximando dele, rearranjando-se, ao se afastarem, deixando-o para trás, no texto do livro *Catatau*, de Paulo Leminski, de 1975. O escritor londrinense Maurício de Arruda Mendonça, assim resume o livro:

“A idéia de René Descartes (1596-1650) visitando o Brasil como integrante da comitiva de sábios e artistas do Conde Maurício de Nassau é a hipótese apresentada por Leminski. Sentado debaixo de uma árvore do jardim botânico do palácio de Nassau em Recife, o filósofo tenta aplicar seu ‘Penso, logo existo’ ao Brasil, tendo nas mãos uma luneta e um cachimbo com erva narcótica. Descartes vai se embriagando com a fauna e a flora brasileiros. Tudo é ex-oticum: vem de fora, estranho, estrangeiro. Ele espera, impaciente, o estrategista do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o polonês Artyczewski, a fim de que lhe explique aquele Brasil. O livro é esta longa espera, que se revelará frustrante para o filósofo: Artyczewski chega à última linha do romance totalmente bêbado e incapaz de explicar qualquer coisa logicamente.”²⁰⁴

Tirar a arte da arte para torná-la domínio do comum, abrindo-a para linhas de fuga onde o corpo da ação funde-se com o corpo do texto, não rouba a mágica do entretenimento e nem a razão da representação. Em última instância, tudo é e representa, ao mesmo tempo. Assim como a palavra vale pelo que é, ela representa um outro, ela toma lugar daquilo que foi

²⁰⁰ O vídeo dessa ação, apresentado por partes, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GC4f5b5pi8I> Acesso em: 20 jan. 2010.

²⁰¹ DUCHAMP, 1997 Disponível em:

<http://n0panic.blogspot.com/2004/11/f1-16-o-acto-criativo-marcel-duchamp.html> Acesso em: 10 jan. 2009.

²⁰² No capítulo intitulado *Platão e os gregos*, assim coloca Deleuze: “O platonismo aparece como doutrina seletiva, seleção dos pretendentes, dos rivais. (...) A Idéia é posta por Platão como o que possui uma qualidade primeiro (necessária e universalmente); ela deverá permitir, graças às provas, a determinar o que possui uma qualidade em segundo, terceiro, segundo a natureza da participação. Tal é a doutrina do julgamento”. 1997, p. XXXX.

²⁰³ NIETZSCHE, op. cit: p.74.

²⁰⁴ MENDONÇA, M. A. *Catatau*: um gabinete de raridades. Disponível em www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio9.htm Acesso em: 10 mar. 2009.

nomeado. Discorrendo sobre o anagrama, em *Isto não é um cachimbo*, Foucault coloca que: “anagrama pomba, flor, e rio, tão apegado à representação por semelhança que ao ler pomba, flor e rio, a forma se dissipa”²⁰⁵. Diferentemente, o que faz, então, Magritte, segundo Foucault, em seu jogo de paradoxos é: “ao fazer a frase negar a imagem, Magritte as faz colidir, reabrindo a armadilha que o anagrama tinha fechado”. Ou seja, quando eu digo ‘o azul é azul’, isto não é apenas uma evidência. Isto traz tudo aquilo que, ao seu redor, inventa para frase o seu conteúdo. Cria o lugar do agora no instante em que o agora é ou está, sabendo de antemão – e por isso mesmo – que “agora, já passou”, como diz a letra da canção de Arnaldo Antunes, no cd *Nome*, de 1993. É preciso admitir, entre figura e texto, toda uma série de cruzamentos, ainda que, de acordo com Foucault, “as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico”²⁰⁶. Um exemplo: *5 palavras em néon verde*, de 1965, de Kosuth, brinca exatamente com esse paradoxo, pois ela mostra aquilo que ela é, ao mesmo tempo que ela representa aquilo, também. Não seria esse paradoxo, aliás, que o próprio Kosuth também expunha com sua *Uma e três cadeiras*, de 1969, um dos jogos de arte em que dentro e fora estão sempre em processo de ser e representar? Um exemplo rico sobre duplicidade do signo, deu-se na cidade de Bela Vista do Paraíso, no norte do Paraná, com a “louca” Jardelina da Silva (1929-2004) que dizia ter vindo ao mundo para salva-lo “da fome, da peste e da guerra”²⁰⁷. Jarda, como era conhecida, certa vez recortou a letra F de um pano e a costurou em sua blusa, saindo pela cidade, como costumava fazer quando fazia alguma criação nova, para exibir seu feito. Abordada na rua, uma moça observou que a letra deveria estar de pé e não deitada, como tinha sido costurada. Prontamente, Jarda, que era analfabeta, lhe esclareceu o motivo da letra se encontrar naquela posição: “é que esse ‘fê’ tá morto, fia”.

Se inventamos o fim do trágico questionando o próprio enredo da obra, humanizando não o mito, mas enfocando as paixões humanas, o drama, é porque assumimos o exótico, o folclórico e o alegórico, uma vez que é sempre melhor representar – mesmo que seja mostrando aquilo que esperam de nós – do que não ter corpo para ser representado. É preciso o corpo morto para se fazer necropsias, nem que seja o nosso próprio, o do homem cordial²⁰⁸.

²⁰⁵ FOUCAULT, 1988: p.26/27.

²⁰⁶ Ibidem: p.33.

²⁰⁷ Acompanhei as ações de Jardelina entre o ano de 1999 até sua morte, em 2004. Entre as matérias escritas sobre essa personagem, destaco uma publicação para o jornal Folha de Londrina, em 5 set. 1999 e a matéria assinada por Débora de Paula Souza, publicada na revista Marie Claire, edição 102, de set. 1999, disponível em: <http://marieclaire.globo.com/edic/ed102/sumario.htm>

²⁰⁸ Em *Raízes do Brasil*, Sergio Buarque de Holanda coloca que o “homem cordial” que não faz distinção entre o que é público do que é privado, ele detesta formalidades, põe de lado a ética e a civilidade. Entrevista disponível em: http://www.unicamp.br/siarq/sbh/o_globo.html Acesso: 13 jan. 2010.

A farsa é sincera, nesses casos. E o comum se torna diferente, voltado para a leitura que desmancha a lógica²⁰⁹, adicionando significados que estavam fora da percepção. Vender a farsa de um país tropical: Iracema da América, índios, floresta, o homem cordial. O outro como o mesmo. Você é exótico, você é daqui. O plágio como brincadeira, como jogo. O rotulado não entendido. Tirar da arte a arte e suspender o cotidiano dentro do cotidiano, como o ‘clown’ ou o bobo da corte que, pelo disfarce e pelo riso toca em questões profundas que tornam nu o rei. Assim, em *Kit-DuArte*, o que era apenas artigo popular de fantasia de carnaval, transforma-se em uma embalagem de plástico contendo uma *Antena da Raça*, um *Filtro Para Reconhecer Arte Contemporânea*, um *Ativador de Eloquência Expresso* e uma bula informando para que serve aquele conjunto formado por uma tiara, um nariz de palhaço e um óculos de plástico. Com tal embalagem devidamente rotulada às mãos, está pronta mais uma performance para ser realizada na rua, assim como seu registro, que, ao ser transformado em vídeo, torna-se mais um produto *Hilário Mertz Produções*²¹⁰. Ao assumir esse tipo de possibilidade de apropriação como um trabalho de arte, arte contemporânea, para entender sobre arte contemporânea e seus discursos, esse trabalho se volta contra o próprio discurso de arte, devorando, de fato, os discursos propositalmente herméticos sobre arte, sobre arte contemporânea.



Kit-duArte, produtos Hilário Mertz (2008). Objetos populares industrializados e bula. Performance de Rubens Pileggi Sá

Fonte: foto do autor

²⁰⁹ “Passar do outro lado do espelho é passar da relação de designação à relação de expressão – sem se deter nos intermediários, manifestação, significação. É chegar a uma dimensão em que a linguagem não tem mais relação com designados, mas somente com expressos, isto é, com o sentido”. DELEUZE, 1998: p.27.

²¹⁰ Hilário Mertz é um pseudônimo criado a partir da colagem da palavra *hilário* com o pedaço de palavra ‘mertz’, dos trabalhos de Kurt Schwitters. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Fe710x9Dp-Y>

Esforçando-se por mostrar a relação da teoria com a prática De Certau diz que não é surpreendente uma arte que organize discursos que abordem práticas em nome de uma teoria: “Se a arte de dizer é, em si mesma, uma arte de fazer e uma arte de pensar, pode ser, então, por sua vez, sua própria prática e sua teoria, também”²¹¹. Assim, De Certau propõe a narração como modo de tornar o texto, também, um tipo de ação e, mais, faz do relato seu veículo de transmissão. Para o autor, o relato “não se limita a expressar um movimento. O *faz*”. A narração, assim, seria portadora de ‘*mètis*’, condensando, em si, uma habilidade, uma sabedoria e um artesanato dos quais se vale Zeus, “para supremacia entre os deuses”. De Certau, então, coloca que a *mètis*:

É um princípio de economia: com o mínimo de forças, obter o máximo de efeitos. Sabe-se que assim define-se a estética. A multiplicação dos efeitos através da diminuição dos meios é, por diferentes razões, a regra que organiza a arte de fazer e a arte poética de dizer, pintar ou cantar.²¹²

3.3 Canibalismos

Da necessidade de “caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda”, Hélio Oiticica invoca Oswald de Andrade e a questão da *Antropofagia Cultural* colocada por este – da deglutição do colonialismo cultural – confrontando-a com a Arte OP e Pop dos EUA, para dizer que é preciso absorver definitivamente tais modelos culturais exógenos em uma “superantropofagia”²¹³. Tal absorção irá acontecer, segundo Oiticica, no “projeto ambiental” *Tropicália*, onde diz ser esta, a seu ver, “a obra mais antropofágica da arte brasileira”. Coloca que o problema da imagem, nesse trabalho, é universal, porém, problematizado “num contexto típico nacional, tropical, brasileiro”. Para Oiticica, *Tropicália* contribui para “a derrubada do mito universalista da arte brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui”. Para ele, “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras [...] qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal”²¹⁴. Assim, se Oiticica imprimiu na *antropofagia oswaldiana* o conceito de superantropofagia, não é de todo errado dizer que esta se transformou, nos tempos atuais, em canibalismo, uma vez que as cidades atuais se assemelham cada vez mais umas às outras e o sentimento de perda de identidade é cada vez mais presente onde a regra é o consumo. Pensar um outro cultural à medida que houve um rebaixamento geral da cultura pelo padrão

²¹¹ CERTAU, op. cit: p.412.

²¹² Ibidem: 416.

²¹³ OITICICA, op. cit.: p.85.

²¹⁴ Idem, ibidem. *Tropicália*, 4 de março de 1968: pp.106 a 109.

imposto pela globalização das mercadorias, bens e serviços, aliado ao fato de que até as diferenças culturais tornaram-se capturadas pelo sistema, transformando-se em produtos, também é, de certo modo, interceptar a idéia de antropofagia, uma vez que já não há mais o outro cultural para ser devorado.

A diferença básica entre Antropofagia e Canibalismo, assim, é que a primeira requer rituais para a sua celebração. Celebra-se o inimigo capturado que passará suas forças – físicas, genéticas e simbólicas – para a tribo inimiga. Ou seja, há toda uma circunscrição de cunho sociológico e antropológico da percepção sobre *o outro* que é totalmente ausente no canibalismo, onde se devora o inimigo por fome, simplesmente. Subirats, em *A penúltima visão do paraíso*, onde discute sobre memória e globalização, diz, em respeito à diferença entre as duas formas de devoração que:

Canibalismo é a palavra apropriada para definir esse gênero negativo de hibridização como usurpação e deformação, como consumo de degradação e destruição, ou seja, o que o cristianismo fez primeiro com as filosofias e mitos pagãos das civilizações do mediterrâneo (um paradigma é santo Agostinho contra os maniqueus) e mais tarde com as culturas históricas da América.²¹⁵

Vivemos na era dos rizomas²¹⁶, das redes, do fim das noções de fronteiras culturais e da crise da idéia de centro e periferia, mas, por outro lado, somos obrigados a conviver, ao mesmo tempo, com a estratificação da produção e a posse da mercadoria nos moldes impostos pelo império²¹⁷; obrigados a conviver com a manutenção dos monopólios, com os latifúndios monoculturistas, os *lobbies* dos bancos e montadoras de veículos que estão, como nunca, mantendo de forma cada vez mais explícita seus privilégios diante da chamada crise financeira, usando, para isso, o dinheiro do Estado²¹⁸. Bolsões de miséria se multiplicam e, ainda, são justificados por discursos onde se usa essa mesma miséria para a manutenção dos mesmos poderes que se querem perpetuados, seja pelo paternalismo estatal, seja pelo apelo ao consumo de eletrônicos “made in China” no mercado globalizado. Nossa única resposta vem da reação do corpo. E um corpo violentado só pode responder com violência e urgência. Matando por um par de tênis. Insistentemente pedindo qualquer coisa nas ruas. Entupindo os bons modos burgueses. Metendo medo na classe média com sua boca grande.

²¹⁵ SUBIRATS, 2001: p.116.

²¹⁶ Segundo Deleuze et Guattari, “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso.” DELEUZE; GUATTARI, 1997: p. 32-33.

²¹⁷ Comentando sobre um modelo global de controle, Ericson Pires remonta a história contemporânea do capitalismo, buscando identificar a diferença entre os termos “imperialismo” e “império”, onde o primeiro funcionava como um sistema disciplinar fechado centrado em limites territoriais, como o estado-nação, e agora estamos vivendo sob um “neocapitalismo” de economia globalizada, onde o planeta inteiro passa a ser seu domínio. PIRES. 2007: pp. 103 a 107.

²¹⁸ A referência está ligada ao que vem sendo chamado de “crise internacional do sistema financeiro” que explodiu depois do segundo semestre de 2008.

O trabalho de Ronald Duarte capta esse estado de coisas. A instalação realizada no Museu Imperial, em Petrópolis, em 2007, intitulada *Funk Proibidão da Coroa*, é um exemplo de ‘arte canibal’. Tomando o que foi a sala de música do Palácio Imperial para constituir seu trabalho, Ronald colocou um aparelho de som reproduzindo um tipo de música que veio a ser nomeada de “proibidão” – por fazer apologia às drogas, ou por ser contra a polícia, ou por ter apelos sexuais explícitos – para ser tocada no local. Além disso, fechou suas janelas com impressões de imagens digitalizadas do “Morro da Coroa”, conhecida favela dominada por traficantes de drogas, no Rio de Janeiro, como se fosse a própria vista que pudesse ser contemplada, a partir daquele local. Ao relacionar um fato histórico com um contexto atual, o *Proibidão da Coroa* (como ficou sendo conhecido), mais do que fazer uma denúncia explícita ou “crítica institucional”, aciona um dispositivo onde não é mais o antropófago a devorar simbolicamente a força do inimigo, mas o miserável que, sem saída, se coloca agindo da mesma forma como é tratado. Trata-se agora de ataque explícito contra o colonizador. Da devoração sem rituais. Come-se a galinha dos ovos de ouro no almoço sem saber se vai ter ou não o jantar. A operação conceitual se faz, então, do seguinte modo: se não somos dignos de esperanças futuras, nem merecedores das glórias conquistadas no passado, então só nos resta o que sobrou dos nossos dentes, ainda, para arrancar os pedaços da carne saborosa e macia da contemporaneidade. O trabalho do Ronald, assim, é um respeitável exemplar de ato canibal puro e simples (se é que podemos falar em pureza e simplicidade) que responde aos discursos ambíguos do termo multiculturalidade, abocanhando o turista etnográfico desavisado, perdido na floresta de signos com sua lente de aumento para a leitura do exotismo tropical tupiniquim²¹⁹. O que o “Proibidão da Coroa” faz é devolver, em um golpe seco e direto, a violência da exclusão construída secularmente neste país²²⁰.

²¹⁹ Montados nos bancos de trás do jeeps que os levam para “conhecer” as favelas, *gringos* ganham uma opção a mais de turismo e *adventures* na Cidade Maravilhosa.

²²⁰ Partes refeitas desse texto podem ser encontradas em *Façanhas Cotidianas: Deu é amor*. SÁ, Rubens Pileggi. 2009: pp.96 a 111. Também disponível em: <http://alfabetovisual.blogspot.com/2009/11/deu-e-amor.html>



Funk da Coroa, de 2007. Trabalho em que Ronald Duarte cobre as janelas da residência do Imperador com imagens da favela da Coroa, colocando, também, uma música para compor o ambiente.

Fonte: Foto de Ana Miranda

Outro trabalho que pode ser considerado ‘canibal’, porque dentro do registro de pensar história, cultura, sociedade e meio ambiente dentro do contexto nacional, como é o caso do carnaval, é *CO2 CO2*²²¹, de 2007, do artista Jarbas Lopes. Aqui, a fantasia e a arte fundem-se na catarse do corpo em movimento e nas paradoxais relações que o artista faz entre materiais orgânicos e inorgânicos. Sua alegoria é crítica, mas, da maneira como foi colocada na avenida, em uma das alas da Escola de Samba Mirim Pimpolhos, da *Acadêmicos do Grande Rio*, torna-se divertida e doce²²². São dezenas de participantes seminus, todos cobertos de argila molhada, carregando uma imensa estrutura de isopor absolutamente branca, assemelhada a uma construção futurista ou a prédios de uma cidade que, ao fim da passagem pela avenida, é destruída completamente pelos componentes da ala, como se fosse uma luta entre aquilo que brota e aquilo que pousa na terra, alienígena e exótico. Ao invés de trazer o ambiente tropical para dentro do museu, leva a indagação e a indignação das transformações culturais para o meio da rua. No confronto entre o bem e o mal, o fim de um é a aniquilação do outro, também, como a luz e a sombra, como Apolo e Dionísio. Pensando pelo viés da perspectiva canibal, podemos dizer que Eurípedes – acusado por Nietzsche de fazer uma opção contra Dionísio – não pode ser visto como o causador de uma metafísica racionada ou racionalizada, como diz Corrêa dos Santos, visto que no contexto de significação do canibalismo, uma metafísica racionada não se sustentaria, já que a questão é carnal, física,

²²¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YyzWhUPzN-w&feature=related> Acesso em: 23 nov. 2009.

²²² Em *Rock-romance de um robô Goliardo*, Belchior canta: “eu sou um antropófago urbano, um canibal delicado na selva da cidade”. *Cenas do próximo capítulo*, 1984.

direta. Certamente Nietzsche não chegou a conhecer um terreiro de macumba, lugar onde os orixás são incorporados nos adeptos das religiões africanas, como, talvez, o fosse Dionísio, entre os gregos. Se assim fosse, lembrar-se-ia que os orixás da cultura Ketu e Iorubá são anteriores aos deuses da mitologia grega²²³. Se Descartes pode vir com Leminski, então podemos convidar, também, Nietzsche, para o nosso carnaval, brindando-o através de mais um poema de Oswald de Andrade:

Brasil

**O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval²²⁴**



CO2 CO2 (carnaval, 2007), de Jarbas Lopes. Ala da Escola de Samba Mirim Pimpolhos.

Fonte: Reprodução a partir de foto de frame do filme de Ana Torres

3.4 Problematização, ambiguidade e multiplicidade de significações

Ao desconstruir a relação de oposição simples entre tática e estratégia, no sentido de que a organicidade da primeira, ao infiltrar-se pelas estruturas da segunda, a modifica, também, De Certau coloca que é a memória o meio de transformar a prática dos lugares, quando essa se “aproveita da ocasião”²²⁵. Assim, aprofundando em sua busca epistemológica,

²²³ Em palestra proferida em 1992, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, o poeta Roberto Piva afirmou que “era Afrodite que descendia de Iemanjá, não ao contrário”. (citação verbal)

²²⁴ Oswald de Andrade. Poesias do Pau-Brasil, 1924. ANDRADE, 1978

²²⁵ CERTAU. Op. cit.: 421.

fazendo da memória o meio de transformar os lugares, “pela sua capacidade de poder alterar-se: pode deslocar-se, é móvel e não tem lugar fixo”, diz que ela “vive de crer no possível e em esperá-lo, vigilante, com cautela [...] tomando sempre o lugar do outro, porém sem possuí-lo, tirando proveito dessa alteração, sem perder-se”²²⁶. Assim, para De Certau, o mais estranho dessa memória é sua mobilidade “onde os detalhes jamais são o que são”, ou seja, um espaço de não-lugar, “o modelo de uma arte de fazer, ou desta *mètis* que, ao aproveitar as ocasiões, não deixa de restaurar, nos lugares onde o poder se distribui, a insólita pertinência do tempo”²²⁷. Nesse sentido, De Certau defende a prática da retórica como uma “inteligência labiríntica” “como hipótese inicial, que na arte de contar, nas maneiras de fazer se exercem em si mesmas”²²⁸. Era o que também propunha Benjamin, em *O autor como produtor*²²⁹, mostrando, ambos, que a retórica não visa distinguir o verdadeiro ou o certo, mas sim fazer com que o próprio receptor da mensagem chegue sozinho à conclusão de que a idéia implícita no discurso representa o verdadeiro ou o certo.

A didática que se revela aqui é dada por conexões que, cada leitor, ao invés de remontar o texto, o discurso, ou mesmo o significado visual, usando a memória como ferramenta, não fará desta mais apenas um repositório para operações de lógica de encadeamento linear, mas através de operações próprias ao *bricoleur*, poderá abrir e remontar tais conexões. Para Paula Berenstein Jacques, em *Estética da ginga*, apoiada em Lévy-Strauss, a poesia do *bricoleur* reside “na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário”²³⁰ em um efeito que “os surrealistas denominaram com felicidade de ‘acaso objetivo’”²³¹. Assim, não há resultados finais e dogmáticos, mas apenas interrogações e problemas à espera de refutação e discussão em vias de problematização dentro um registro retórico dado pela ambiguidade e definido quase sempre por aproximação. Sua meta, porém, é a multiplicidade das significações. O que acontece, então, é que o “sujeito da percepção” retira da leitura dos enunciados sua interpretação daquilo que lhe é comunicado – texto ou imagem – impondo-lhe um filtro, ou a uma máquina de desconstrução e posterior reconstrução de significados. Remonta a realidade a partir de seus próprios pressupostos, agora como um participante ativo de uma ação a qual ele se propõe a realizar. Em texto de 1964, Oiticica ao falar de seus “bóides”, designados por ele como ‘transobjetos’, diz que há uma objetivação do objeto no contexto da obra de arte, “transportado do ‘mundo das coisas’

²²⁶ Op. cit.: p.422.

²²⁷ Ibidem: p.424.

²²⁸ Idem, ibidem: p.425.

²²⁹ Ver cap. 2.

²³⁰ JACQUES. Op. cit.: p.25.

²³¹ Citação de Lévi-Strauss. JACQUES. Ibidem.: p.25.

para o plano das ‘formas simbólicas’ [...] de maneira direta e metafórica”²³². Dando como exemplo um objeto, uma cuba, que ele se apropria para um trabalho de arte, torna mais clara essa operação que modifica a maneira de perceber, através do uso da memória como *meio de transformar a prática dos lugares*, ao colocar que:

“não há na obra terminada uma ‘justaposição virtual’ dos elementos, mas que ao procurar a cuba e sua estrutura implícita, já se havia dado a identificação da estrutura da mesma com a obra, não se sabendo depois onde começa uma e onde termina a outra.”²³³

Um trabalho que venho desenvolvendo desde meados de 2009 procura compor tais questões relacionadas acima como meio de desencadear tanto uma posição política do artista no contexto de sua atuação, quanto desenvolver uma linguagem poética. O foco de interesse recai sobre o debate das questões estéticas pertinentes ao discurso da arte contemporânea, naquilo que, ao delimitar seu campo como forma de pensar-se a si própria, o faz em nome das possibilidades de troca com o campo da cultura. Assim, tomando a realidade do Rio de Janeiro, que contabiliza mais de 2.000 mil pessoas morando em suas ruas, principalmente no centro e na região sul da cidade²³⁴, procurei fazer dessa situação o material para criar um trabalho de arte que refletisse esse drama. Sem me colocar como um denunciante de qualquer espécie de realidade, ao mesmo tempo cômico do choque que a imagem de miseráveis causa, busco criar uma estratégia de tornar essas imagens “digeríveis”, para mostrar a história de pessoas condenadas a morar nas ruas. De fato, várias camadas de interesses se sobrepõem para a confecção do trabalho. Uma curiosidade pessoal era saber o que uma pessoa sonha quando não tem mais nada a perder e as respostas colhidas foram bastante ricas e surpreendentes. Algumas, de uma poesia encantadora, tornando ainda mais assustadora a desumanização a que estão submetidas aquelas pessoas. Sonho e pesadelo, realidade e fantasia, seriam, então uma primeira conexão possível de ser estabelecida entre essas camadas. Com isso, tornou-se evidente outra relação, esta agora para transportar aquilo que foi colhido *in lócus* para ser transformado em um trabalho de arte. Assim, a ligação entre o lúdico e o dramático também poderia ser resolvida, à medida que esse lúdico se transformasse em um acolhimento, diante de tema tão árido. E por fim, o título do trabalho, deslocando qualquer pretensão olhar ‘politicamente correto’ das intenções da obra: *NOWHEREMAN*, que em português pode ser traduzido como ‘homem sem lugar’ ou ‘homem do aqui agora’. O trabalho começou a ser realizado na forma de um protótipo para a impressão em série de

²³² OITICICA, op. cit.: p.63.

²³³ Idem, ibidem: p.64.

²³⁴ Dados da Secretaria Municipal de Ação Social, censo 2008. Disponível em:

<http://www.fomezero.gov.br/noticias/prefeitura-do-rio-contabiliza-dois-mil-moradores-de-rua-na-cidade> Acesso em: 20 jan. 2010.

álbum de figurinhas, tendo por tema uma situação de miséria que coloca milhares de pessoas nas ruas, sem moradia, sem dignidade, vivendo apenas daquilo que lhes dão. A idéia então, era dar um lugar a quem não tem. Oferecer um espaço de visibilidade a “invisíveis funcionais”. Gente que não se conta nas estatísticas senão como problema. Que não são vistos senão como lixo, incomodando, impedindo a passagem, sujando a cidade.

Um álbum de figurinhas é um objeto irônico, porque colecionávamos figurinhas dos nossos heróis, na infância: os jogadores Garrincha, Pelé, o astronauta Yuri Gagarin, o ator Francisco Cuoco, ou, então, carrões de corrida, presidentes do Brasil ou, mesmo, a natureza exuberante. Mas, mendigos são anônimos, nada exemplares, são figuras tristes. São anônimos cuja invisibilidade torna-se arma de sobrevivência. Voltar-se a eles como assunto em lugares onde predominam celebridades, exuberâncias, belezas e ato de heroísmo, é inverter a posição do espelho - sempre posicionado para refletir a melhor das imagens que possuímos - zombando das aparências. Por outro lado, parece algo idealista, também. Não seriam os mendigos dignos de serem pensados como gente? A resposta parece óbvia, mas a prática se mostra diferente. Por isso, a investigação. Nesse sentido, a ‘superidentificação’ se faz como um jogo, também. É preciso se *desidentificar*, primeiro, dos prováveis rótulos de uma arte que não quer ser nem engajada, nem relacional ou contextual, embora reivindique uma posição em relação aos contextos, o que torna uma coisa diferente da outra.

Em termos de aproximação por afinidades, acredito que o livro de fotografias de postos de gasolina, realizado em 1963, por Edward Ruscha, ou *Homes for America*, publicado em *Art Magazine*, de 1966, de Dan Graham apontam para questões que condizem com as preocupações estéticas de *NOWHEREMAN*. Tanto um quanto outro tratam da reprodutibilidade e da distribuição do trabalho artístico, em imagens que criticam o minimalismo, usando seus próprios recursos de imagens repetitivas, produzidas industrialmente. Tais imagens criam uma espécie de monotonia que deságua em uma “estética da indiferença”, como propõe Benjamin Buchloh, que coloca, a respeito do trabalho de Ruscha, que este praticava uma “devoção a um inexpressivo anônimo”, correspondendo de forma amadorística a uma abordagem do fotográfico e na escolha de um arquitetura do banal²³⁵. Nesse sentido, apresenta o trabalho de Ruscha como protoconceitual e coloca, sobre o trabalho de Graham que:

“*Homes for America* eliminou a diferença entre objeto artístico e sua reprodução (fotografia), a diferença entre uma exposição de objetos de arte e a fotografia de sua instalação, a diferença entre o espaço arquitetônico da galeria, o espaço do catálogo e a revista de arte.”²³⁶

²³⁵ BUCHLOH, op. cit.: p.181.

²³⁶ Ibidem: p.182.

NOWHEREMAN tem também algo da leveza cruel de Yves Klein quando esse propõe pintar bombas de guerra, em azul²³⁸. Ou, Beuys, sugerindo aumentar em 5 centímetros o Muro de Berlim²³⁹, à época, para ganhar uma forma mais “harmônica”. Também propõe uma ‘indiferença’ comprometida entre o objeto – que é seu produto final – com seu objeto-tema, uma vez que joga os dados do acaso, cuja herança mais explícita vem do *readymade*. E, também se apropria ironicamente do Pop, quando se posiciona em relação a um problema social pungente e urgente que é relativo a uma luta “exterior” ao debate das proposições artísticas e formais. Dá a ser consumido aquilo que a sociedade gostaria de evitar reconhecer. Assim, se utiliza de elementos de massa (figurinhas), de objetos industriais (serialização) e até do fetiche consumista que tem na língua inglesa seu produto mais caro, ao fazer de seu título um clichê “for export”. Mas, ao invés de se voltar ao mundo da arte, cria relações para fora dele, friccionado a arte na vida e fazendo a carne viva desta se mostrar em sua violência cruel. O interesse do trabalho se coloca aí. Ao criar relações de choque e tensões, não alivia nenhuma consciência que apenas usa de crítica para se afastar do problema, como se esse não fosse um tema a ser explorado, também. Nesse gesto extremo, porém, lúdico, obriga o espectador/leitor/consumidor a uma participação ativa na questão.

Em relação à abordagem das pessoas, nas ruas, essa foi bastante simples. Oferecia dinheiro e em troca queria ouvir um sonho de cada um. Ou, se ainda sonhavam, se tinham esperanças. As respostas mais lúcidas, no entanto, foram daqueles que disseram que “para sonhar era preciso dormir”, ou que o grande sonho era poder parar de ter aquele pesadelo, na luz do dia, ou nos perigos que a noite proporciona a um mendigo, desamparado e sem defesas, conforme podemos atestar nas gravações feitas. As histórias coletadas revelam que muitos, em algum momento, *caíram* e (ainda) não conseguiram se levantar. Alguns já em processo de decrepitude, loucura, atravessaram o portal da razão. Outros estão doentes e não têm força para sair do buraco onde estão enfiados. Há ainda os infelizes que perderam a mulher, o emprego, foram mandados embora de casa e, faltando-lhes o básico para sobreviver – vários, analfabetos – não tiveram outra opção senão a rua, o lado de fora do mundo. Há aqueles, ainda, que não se deixam fotografar, que mentem o nome, a identidade, que sentem vergonha do lugar que estão. Não querem um lugar de mentirinha para ficar colados. Não querem aparecer no jornal, na TV. Possuem suas razões para isso.

Como estratégia de circulação, a primeira idéia que surgiu foi a de tentar vender 50 números iniciais para bancar a edição de mais 1000 exemplares, cujo dinheiro da venda

²³⁸ TORRES, 2008: p.185.

²³⁹ BORER, 2001: p.33.

reverterá para os próprios moradores de rua desta região pesquisada. Cada álbum vem com 12 pacotes (envelopes) com figurinhas dentro, para cada comprador/coleccionador tirar de dentro e colar no álbum. Se faltar alguma figurinha, ou vier repetida dentro dos 12 pacotinhos, o coleccionador será estimulado a entrar em um blog feito especialmente para este fim e trocar as figurinhas por lá. A diferença dos 50 primeiros exemplares e os outros é que esses serão assinados, datados, numerados e catalogados como “originais”. Dos 950 exemplares restantes, alguns serão doados aos moradores de rua do centro da cidade para que eles façam o que quiser do trabalho, embora pudesse ser pensada uma maneira de fazê-los se ocuparem com esse material, talvez vendendo os álbuns, mas isso implicaria em estratégias que fogem à especulação, aqui. Outra parte será vendida e o dinheiro revertido para os próprios moradores de rua, mas nesse momento ainda não foi pensado como aplicar o dinheiro. Se tudo der certo, espera-se lançar o álbum, já editado, em local onde serão convidados os próprios personagens para participar²⁴⁰. Creio que as possíveis críticas sobre aproveitar-se das imagens dos miseráveis tendem a ocorrer, mas, em momento nenhum me coloco como um militante, mas como artista. Lembro, assim, que nem sempre a beleza foi tema da busca dos artistas e, como reza a lenda, quando um general perguntou a Picasso se era ele quem tinha pintado aquele quadro – Guernica – ele respondeu que não, que tinham sido eles (os generais).

Outras questões podem ser desdobradas da relação entre objeto e espectador, como colar ou não as figurinhas, se isso incorreria em uma “perda da aura” ou não do valor do objeto de arte; o que tornaria 50 trabalhos originais se eles são idênticos aos 950 considerados reprodução; de que forma esse trabalho pode ser veiculado em outros formatos; se ele pode ou não participar do circuito comercial de arte; etc. Como é um trabalho iniciado, espero que seu desenvolvimento possa ser rico tanto em termos artísticos quanto em termos críticos, como tem se mostrado, até o momento.

Finalmente, todas essas torções que envolvem teoria e prática, a partir da tentativa de pensar uma arte crítica inserida na esfera pública, onde o regime estético seja seu ponto de partida para uma política de arte, tocam em ressignificações de contexto onde parecia tudo no lugar e, de repente, nada mais pode ser visto da mesma forma. Ainda que, para isso acontecer, seja necessário transformar os modos de apreender e compreender a arte, mesmo que nada se transforme em termos materiais, ou nenhum objeto seja colocado no lugar, gritando por uma significação. A poética resultante, desse modo, não pretende nem transformar a arte em vida,

²⁴⁰ O conceito de *nômadismo*, como algo positivo, aqui, cai por terra. A população de rua não só vive em trânsito intenso, por mil e um fatores contingentes, exposta, assim, à “deterioração material”, de maneira intensa, como foi colocado no começo do capítulo, no caso das araras.

nem a vida em arte, mas se tornar um canal de passagem, uma ponte de comunicação que amplifique o limite de uma e expanda as possibilidades da outra. Pensando em termos dos debates atuais da arte contemporânea, pode-se dizer, como coloca Pelbart, que: “O lado de fora é sempre a abertura de um futuro, com o qual nada acaba, pois nada nunca começou – tudo apenas se metamorfoseia”²⁴¹.



NOWHEREMAN (2009), de Rubens Pileggi Sá
Fonte: Fotos do autor

²⁴¹ PELBART, 1998: p.93.



NOWHEREMAN (2009). Álbum de figurinhas, de Rubens Pileggi Sá.
Fonte: Fotos do autor

4



Agenciamentos territoriais-Campos Magnéticos/Lugares Sagrados (2002). Fotografia digital de Luciano Vinhosa
Fonte: Arte & ensaios

CONCLUSÃO

No texto *Território: um evento que dá lugar à experiência estética*²⁴², de 2007, Luciano Vinhosa narra uma situação corriqueira que acontece constantemente nas cidades, que é a colocação de objetos particulares em locais públicos, em uma apropriação privada, mesmo que temporária, do espaço urbano. Tais situações – chamada pelo autor de “agenciamentos territoriais” – tornam-se, por menor que sejam as implicações, atitudes de intervenção urbana que modificam a paisagem, implicando em negociações com o contexto onde ocorrem. Através de registros fotográficos, Vinhosa passa a captar esses objetos no contexto público, transformando-os em “eventos estéticos”²⁴³. Sem que as relações de materialidade tenham sido alteradas, as coisas e as situações ordinárias acabam se revelando com uma aura que antes parecia lhes faltar. São salientadas por uma percepção que faz com que o olhar do espectador seja surpreendido por aquilo que antes lhe parecia o óbvio. E aquilo que não tinha nome passa a ser chamado, agora, de arte, graças ao desdobrar de significados que já estavam presentes na situação, mas que só se revelaram à medida em que o artista “reinventa” o olhar para aquele fato. Em termos conceituais, é possível dizer que esse olhar sobre o banal funciona como uma categoria que tem no ready-made, de Duchamp um certo grau de parentesco, ainda que a proposta de Vinhosa seja diferente. Para o autor de *Fonte* (1917), a operação que realizava era constituída pelo deslocamento dos objetos banais para dentro do museu de arte, atribuindo-lhes uma aura, à medida em que eram incorporados dentro da proteção institucional. Além disso, transformava seu gesto em um ato político, pois a própria noção de estético e sistema que elege o que se torna arte são questionados. O que Vinhosa faz, no entanto, é apontar o deslocamento do objeto banal não para dentro do sistema de arte, mas faz o sistema de arte se deslocar para o olhar daquele que cria sentido naquilo que vê, a partir de objetos e situações cotidianas. O museu já é um dado intrínseco ao movimento que faz Vinhosa de olhar, perceber, fotografar, escrever, publicar, expor. Não tem a intenção de colocar o sistema de arte em xeque, mas de torná-lo “comum”, de compartilhá-lo.

Há uma anedota sobre Picasso, que conta que o artista, ao ter encontrando um selim e um guidão de bicicleta no lixo transformou esses objetos em uma escultura em forma da cabeça de um touro. Depois teria dito que, se devolvesse esses objetos ao lixo um trabalhador poderia passar por lá e transformar sua escultura *Cabeça de touro* (1943) em um selim e em um guidão para ser usado na reforma de uma bicicleta, talvez como uma resposta à Duchamp.

²⁴² Revista Arte & Ensaios, 17.

²⁴³ VINHOSA, 2007: p.84.

Raciocinando dentro desses limites, então o deslocamento que realiza Vinhosa é mais efetivo no sentido de tornar a obra pública, embora sutil, porque ao recolocar as coisas em seus próprios lugares, como se pegasse a roda da bicicleta que Duchamp colocou sobre um banquinho e a devolvesse à circulação, o faz gerando novas percepções do banal, do mundano, do cotidiano. Por que os elementos que compõem a bicicleta só podem ser ou elementos que compõem a bicicleta ou obra de arte? O que faz Vinhosa do termo “sujeito da percepção”²⁴⁴, aqui, é mais do que adequado, pois não é preciso criar uma sobreposição de leituras em camadas para entender o que ocorre com o signo. Por exemplo: um bicicleta encostada em um poste, na beira da calçada, pode ser isso e pode ser aquilo que cada um quiser que seja, também.

Além disso, o próprio texto de Vinhosa é tecido como um exercício que tem a intenção de ser uma das partes que configura o trabalho como um todo. Uma das peças da engrenagem da máquina/obra onde texto e imagem não só se complementam, mas onde o texto, em sua narração, também é assumido como um achado que se transforma em evento, atualizando uma experiência. Tal é a atividade do *flaneur*, que, passeando pela cidade, passa a criar epifanias através das situações presentes pelas ruas, no meio do burburinho, entre o trânsito e a multidão. Ou, como diz o autor: “Se os passeios urbanos foram para mim um pretexto para viver uma experiência estética, reinvento-a aqui pela arte.”²⁴⁵

Para além do fato que, tanto o trabalho de Vinhosa quanto o trabalho desenvolvido na presente dissertação focam a apropriação da cidade e do espaço público como lugar da arte, a questão do texto escrito torna-se, também, fator que percorre a significação daquilo que podemos considerar como sendo a “obra”, agora disposta em vários níveis, e não só no sensorial imediato. Ou seja, o texto também se faz linguagem, se quer participante da ação que ele explicita. É, também, uma espécie de monumento. Um monumento que é, também, registro de um acontecimento, anotação de um evento, de uma passagem. Páginas de jornal ao vento, comunicando a aproximação da tempestade. Assim, podemos juntar tanto a idéia de cultura como texto, a partir das colocações de Benjamin, quanto nos apropriar da idéia do plano “flatbed” de Steinberg, repensando a reclamação de Foster, para quem a arte quase antropológica teria perdido a reflexividade. Ao retomar tais questões, podemos trazer à luz também o texto de Smithson sobre Passaic e as fotos de Rilke Kalbe, que são narrativas de uma experiência que se desdobram em eventos. Por isso, a impropriedade em se chamar algo de registro ou obra, quando sua apresentação só pode ser compreendida como potência. Não é

²⁴⁴ Ver capítulo 3, em referência a Roger Bastide.

²⁴⁵ VINHOSA, op. cit.: p.90.

somente o texto, a imagem, o registro, ou o tema, mas o aparecimento do trabalho de arte surgido na complexidade das forças produtivas. Graham, Ruscha e, também *Nowhereman*, parecem apontar para o fato de que as complexidades não podem ser resumidas apenas pela colocação de dicotomias da arte dentro do museu, ou fora dele, nas ruas da cidade. A conclusão que se pode chegar aqui é somente uma proposta, no fundo. A proposta para uma dança, ainda que se trate de dançar um réquiem, como proposta de conclusão do trabalho: “agora, já passou”. 1, 2, 3, 4. Todos olhando para o chão, deslocando os quadris, no ritmo surdo que o próprio texto impõe, cegos pela luz do entendimento, onde toda a matéria só passa a existir à medida que a tocamos. Que se produzem por apropriação de conceitos plásticos que não estão fora das questões da cultura, como se espera ter conseguido demonstrar. “O q faço é música”, dizia Oiticica.

Narciso, ao se debruçar sobre o espelho de água é atraído pela própria imagem e se afoga na ilusão de sua percepção. De seu desaparecimento surge a flor, de nome homônimo, para lembrar sempre sua jovialidade. Teria Narciso se assumido como texto, tentando ler a beleza? No retrato pintado por Caravaggio, todo o drama que revela a profundidade da morte e a dúvida na vida se assumem em cores densas e sombras profundas. *Velatura* que iluminam uma época onde a idéia de Deus passa a ser revista e o homem, só no universo, hesita. Onde é que isso poderia se cruzar ao Brasil contemporâneo do sol, do carnaval, do futebol, da mulata e da cerveja? A máscara, a alegoria, a alegria que esconde uma melancolia que só os descendentes do espírito lusitano podem compreender: saudades. Como compreender a relação entre *eu* e o *outro* quando a globalização padroniza os bens de consumo, controlando a sociedade, acabando com as diferenças culturais? A Antropofagia se dá em uma relação delicada de trocas, mas o Canibalismo é a loucura de um quadro de Goya, onde Saturno devora seus próprios filhos. Como colocar a questão de identidade, nesses termos? Somos barrocos? Há uma tristeza nisso tudo, mas uma alegria incomensurável de tentar descobrir de onde elas surgem, por que surgem e quais suas causas e sintomas.

A presente dissertação não pretende responder a essas questões. De todo modo, elas se apresentam como incontornáveis para pesquisas posteriores, pois a questão da reflexividade da arte e da cultura como texto traz para o debate não só as preocupações sociais, mas procura formular mecanismos para compreender como a sociedade se construiu até chegar aqui. Apropriando-me da conclusão de Vinhosa como a própria conclusão final da dissertação, o que pode ser dito, então, é que:

“A exemplo de Joyce, para quem a escritura vem a ser o contexto que lhe permite partilhar suas experiências íntimas, este artigo, ancorado nas imagens que apresenta, tem por objetivo estabelecer um terreno comum em que eu possa compartilhar as minhas.

REFERÊNCIAS

- ADANS, Gavin. *Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo*. Publicado em 01/10/2007. Disponível em:
<<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245>>
Acesso em: 15 nov. 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 CD (35 min).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau- Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. RS: Editora Zouk, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BELCHIOR: *Cenas do próximo capítulo*. São Paulo: Gravadora Paraíso, 1984. 1 CD (37 min).
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Luiz Moita. Lisboa – Portugal: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BEY, Hakim. *Caos: terrorismos estéticos e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora, 2003.
- _____. *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BISHOP, Claire. A Virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BUARQUE, Chico. *Calabar*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1973. 1 disco sonoro, 33 rpm, estéreo
- BUCHLOH, Benjamin. *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 167-199.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: entre moda acadêmica e Avant-garde*. Palestra proferida na Universidade de São Paulo, em 1998. Disponível no site da UNICAMP:
<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf>
Acesso em: 20 nov. 2009.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Editora Vozes, 2004.

_____. *De las prácticas cotidianas de oposición*. In: MODOS de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

DANZIGER, Leila. Notas sobre um 'terreno baldio'. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 72-79, dez. 2003.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter P. Pelbart. S. Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter P. Pelbart S. Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A Lógica dos sentidos*. 4 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEUTSCHE, Rosalind *The Question of Public Space* – Seminário realizado no American Photography Institute, EUA, junho de 1998. Disponível em:

<http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>

Acesso em: 20 nov. 2009.

DUCHAMP, Marcel, *O Acto Criativo* - (1957). Trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997. Disponível em: < <http://n0panic.blogspot.com/2004/11/f1-16-o-acto-criativo-marcel-duchamp.html> > . Acesso em: 10 jan.2009

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006

FLÓRIDO CESAR, Marisa. Como se existisse a humanidade. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 16-25. 2007.

FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. O artista como etnógrafo. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 30-42, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro, 1982.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, p. 179-187, dez. 2008.

GONÇALVES, Luiz Alberto de Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. *O Jogo das Diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

GOTO, Newton. *Circuitos compartilhados*. Caixa com 20 DVDS. Programa Arte e Patrimônio, Iphan, Ministério da Cultura, Gov. Federal, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Programa de pós graduação em urbanismo FAU-UFRJ. Disponível em:

<http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>

Acesso em: 15 nov. 2009.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n.12, p. 6-13, jul. 2008.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. São Paulo. Conrad Livros, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através das obras de Hélio Oiticica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 2003.

KUDIELKA, Robert. Abstração como antítese. *Novos Estudos, CEPRAP*, São Paulo, p. 37-48, 1998.

KUNSCH, Graziela. Prática Urbana. *Revista Urbânia* 3. São Paulo, Editora Pressa, p. 20 a 32, 2008.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre o site specificity. *Revista Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. *Envie Meu Dicionário: Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34. 1999

_____. *Catatau*. 2. ed. Porto Alegre, Sulina, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. RJ: Zahar Ed., 1983.

MAIA, Giordani. Identidade, Circuito e Distância Crítica. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 86-96, jun. 2009.

- MASSUNO, Tatiana de Freitas; MOTTA, Marcos Alexandre. *Fausto de Pessoa: a vertigem da alegoria*. Voos: Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá. Caderno de letras, v.. 2, dez. 2009. <www.revistavoos.com.br>
- MENDONÇA, M. A. *Catatau: um gabinete de raridades*. Disponível em <www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio9.htm> Acesso em: 10 mar. 2009.
- MUNTADAS, Antoní. *Palestra e workshop* realizados no auditório do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 23 a 25 dez. 2009.
- NIETZSCHE, Friederich. *A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*. Trad. Marcio Pugliese. São Paulo: Madras Editora, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- PALLAMIN, Vera. Arte Pública como Prática Crítica. In : _____ (Org.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. v. 1, p. 95-102.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo. Ed. Cultrix, 1990.
- RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n.15, p. 184-195, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Política da Arte*. São Paulo: Seminário São Paulo S.A.: práticas sociais e políticas em debate. SESC Belenzinho, São Paulo, 2005. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc> acesso em: 12 nov. 2009.
- ROLNIK, Suely. Memória do Corpo contamina Museu. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 14-27, jul. 2008.
- SÁ, Rubens Pileggi. Façanhas cotidianas: Deu é amor. *Da Rua: que pintura é essa?* Org. Luiza Interlenghi. Rio de Janeiro: FUNARTE, p. 96-111, 2009.
- _____. Jardelina da Silva. *Folha de Londrina*, Londrina, PR, 5 set. 1999. Folha 2, capa e p. 3.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. São Paulo não é mais uma cidade. *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. Vera Pallamin (org.). São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SODRÉ, Muniz. *O Brasil Simulado e o Real*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do Paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Nobel Editora, 2001.

TORRES, Fernanda Lopes. A absolvição do gangster da sensibilidade. Yves Klein. Corpo, cor, imaterial. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.12, p.184-191. Jul. 2008.

VINHOSA, Luciano. Território: um evento que dá lugar à experiência estética. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 96-102, 2007.

WATTS, Alan. *O espírito do Zen*. Trad. Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo, Cultrix, 1988.

ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre Branco*. Rio de Janeiro: Atelier Editorial, 2009.

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](#)