

■ Proximidades Metropolitanas

.....Cecília Cotrim

Nossas questões partem de uma região que se desdobra *entre* proposições artísticas contemporâneas e a metrópole. Trata-se de um território incerto, em processo de reinvenção, ativado por obras cujo sentido se desloca pelas múltiplas linhas que constituem a arte na era *pós-medium*: fronteiras entre as artes [linhas *intermedia, extra-disciplinares*], fronteiras do dispositivo-metrópole, linhas de êxodo, linhas entre arte e vida, arte e política. Abordaremos trabalhos que, ao instaurar-se, geram acelerações, deslocamentos, ressonâncias, criando novos territórios críticos.

As perguntas que as obras impõem – desde uma região difusa – nos indicam que seus limites, dados por termos tais como arte, espaço público, metrópole, estão em suspenso. São obras que significam, no âmbito de nossas questões, devir, ritmo, abertura aos acontecimentos. Queremos pensar os efeitos de um tipo de improvisado que devolve subjetividades ao mundo. ‘O fator T, territorializante, escrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari, deve ser buscado alhures: precisamente no devir-expressivo do ritmo e da melodia, quer dizer, na emergência de qualidades próprias. Podemos nomear Arte esse devir, essa emergência?’ (Deleuze e Guattari, 1980, p. 385).

Chamada telefônica

A carta-poema que Helio Oiticica escreve a Raimundo Colares é um filme, e quase uma canção pop da ‘Avenida Brasil, Avenida do Brasil’. Em seu giro crítico, pleno da melancolia do meio-dia, o texto faz múltiplo apelo, deflagrando um progressivo deslocamento de fronteiras: evoca a construção do *abrigo poético*, e propõe, em aceleração, um *cinematizar*¹⁰⁵ do dispositivo metropolitano:

*você ouviu a
música dele: fala em dreams, sonhos,
é o meu sonho:*

105 A expressão é de Robert Smithson em sua deriva por Passaic. ‘Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jérsei’. [Trad. Pedro Sussekind]. *Jornal O Nó Gordio* n. 1. Rio de Janeiro, 2001, p. 46. [trad. modificada p/ publicação na revista *Arte & Ensaios*].

Em uma série de páginas manuscritas que lembram certas experiências de Paul Sharits com o cinema expandido – os *Frozen Film Frames*¹⁰⁶ –, mas que não deixam de constituir uma partitura de grafia ritmicamente controlada, como se ‘passada a limpo em hidrocor’¹⁰⁷, o poema produz um jogo cinético entre áreas de textura quase homogênea [o único borrão sendo um ponto sobre o primeiro y em um sedutor *Marylyn pink*]. Além de propor conexões entre a pintura dinâmica de Colares e o campo do cinema, ao qual ela mesma não escapa, a carta performática de Oiticica liga o artista ao lugar próprio de sua arte, em clima explicitamente *camp*: o coração da rua, ao som de rum e coca-cola, e de um rádio de pilha.

*você me disse mais verdade na
chamada solitária do meio dia
do que o tempo que passou-frustrou:
vou cobrar o projeto: farei você no
que você deseja: que tal projetar seguido
de manhã à noite um esquema-projeto
de filmes: Rebel without a case, A Place
in the Sun, Heartbreak Hotel, Niagara e
qualquer filme pollockiano? Mas
não pense que esse esquema otário seja
ou faça você ser o super american hero:
nem ou mais Hero sandwich
americano: quero fazer um filme
com você-herói: curto e heróico:
na Av. Brasil ao meio dia de qualquer
dia, ano, mês: com rum e cocacola
e um rádio de pilha,*

A carta desenha paisagens urbanas cinestésicas [‘Avenida Brasil’ ao som de um ‘rádio de pilha’ com ‘rum e coca-cola’], gera experiências-limite¹⁰⁸, o ritmo tornado movimento crítico, transporte, *Witz*. Apesar desse forte traço romântico

106 Sharits proporia um cinema expandido, em desenhos de caneta de feltro [hidrocor] sobre papel, ou telas/assemblages constituídas por tiras de filmes. Sobre o trabalho do artista, ver, de Yann Beauvais [org.], *Paul Sharits*. Paris, Les Presses du Reel, 2007.

107 Devo a observação a Ricardo Basbaum.

108 Oiticica escreve, em carta a Neville de Almeida de 21/07/1973, sobre a experiência-limite: ‘um tipo de experiência que se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção : q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite’.

[a tendência a uma crítica hiperbólica, a reinvenção do cotidiano: o choque, o ‘natural excessivo’ enfatizado pelo álcool], consideramos o jogo de deslocamentos posto em obra aí por Oiticica como uma estratégia reveladora da condição *pós medium* da arte: a ênfase em um *medium agregado*, a abertura da arte ao rumor dos acontecimentos, a busca de uma escrita do cotidiano. Nas alterações rítmicas, no traçado e na dança hiperbólica das hidro-cores industriais, na criação de diferenças entre as operações, o poema redefine territórios críticos. Há a busca de um estado intermedia, a reinvenção do diferencial.

Em *Chamada telefônica*, a escrita explora essas passagens *intermedia*¹⁰⁹, mas também cria estratos de significado entre a esfera interior e a rua, de mesmo modo que se dá na página do *notebook* registrada pelo artista como *FATOS/ninhos ho nyk, 12 de jun de 73*. Nesse fragmento mais íntimo dos blocos *Newyorkaises*, Oiticica não abandona o imaginário urbano, propondo uma escrita plástico-discursiva como reinvenção do ‘dia-a-dia’:

Meu ninho conjugado à tv ainda é espaço-sala «conjugado» e não dinamicamente mutável : por preguiça, é claro : adiar é meu dia-a-dia : adiar até a morte : mas como ter tempo e fazer do abrigo o abrigo sonhado? – mesmo a relação dentro-fora, com a rua : sempre a mesma, agora, hoje mudei : coloquei o cobertor amarelo numa, o lençol branco noutra janela : filtros que quebram a luz e positividade de dia que começa sol quente e busy : móveis : não ter q aceitar o nu permanente da janela q abre pra rua – 110

Além das obras, que não param de gerar perguntas, uma passagem de Blanchot (1969) parece indicar nosso caminho:

O cotidiano é humano. A terra, o mar, a floresta, a luz, a noite não representam a cotidianidade, que pertence em primeiro lugar à densa presença das grandes aglomerações urbanas. É preciso esses admiráveis desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano comece a nos atingir. O cotidiano não está nos escritórios nem nas igrejas, tampouco nas bibliotecas ou museus. Ele está – se estiver em algum lugar – na rua (p. 362).

109 Conceito que, em Dick Higgins, supõe interseções complexas entre os mediums. Ver ‘Declarações sobre a intermedia’, 1966, do importante participante do *Fluxus*. In: *Escritos de artistas anos 60/70*, Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006, p. 139/141.

110 Ver «Fatos, 1973», em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>.

Se vamos manter em suspenso o termo *paisagem*, ou se buscamos, a partir da condensação intuída por Deleuze de um *devir-paisagem*, exprimir a ambiguidade de nosso problema, tais alternativas se fazem exigir pela própria experiência com as obras, que instauram já de início um campo complexo. *Janela..... 12h... ..18h..... 3h..... 5h*, 1999, de Barrio, escrita progressiva que se faz em contato com o ritmo caótico de Copacabana em uma espécie de *mergulho ao avesso*¹¹¹, evoca a figura do poeta-sismógrafo. Os desenhos, rabiscos, colagens e inscrições nervosas sobre lâminas de cartão que recobrem as janelas de vidro do ateliê repercutem a vibração da rua – não deixam de configurar um diagrama do cotidiano, uma espécie de diário ao vivo. Essa escrita cria ‘continuidades elétricas’¹¹²: assim como nos *Deflagramentos de situações sobre ruas*, 1970, *Janela* estabelece um circuito de linhas e membranas, conectando dinamicamente interior e exterior, tempo e lugar. Esse movimento expressa um desejo de contato e, embora participe de uma poética que tende à profundidade, também deixa perceber algo daquele apego à nuvem dos eventos que marca a delirante *Chamada telefônica*, carta-poema-filme de Oiticica, dedicada a um Colares que fala da Avenida Brasil, ao meio dia de um sábado ensolarado. Estaríamos no *campo ampliado* da escrita?

Dispositivo crítico expandido

Algumas notas sobre crítica seriam importantes aqui. Se lidamos com a disrupção do termo *espaço público*¹¹³, tentaremos resgatar para o debate a operação crítica de Rosalind Krauss em alguns de seus textos mais relevantes sobre a

111 Ver Ricardo Basbaum, ‘Dentro d’água’: ‘É preciso propor que este resíduo ou objeto ao meu lado – um som qualquer na rua, um elemento arquitetônico, tudo afinal – nos envolve e nos toca de forma decisiva (deliberadamente ou por acaso) enquanto fonte selvagem do sensível; e é preciso enfrentar a tarefa de responder e evidenciar esta pluriestimulação.’ In: *Regist[r]os*. Museu Serralves, Serralves, Portugal, 2000, p. 22.

112 No texto ‘Deflagramentos de situações sobre ruas’, datado de ‘Rio de Janeiro, primeira quinzena de Abril.....1970.....’, Barrio anota: ‘Os pontos onde foram deixados os sacos (objetos deflagradores) criaram entre si continuidades elétricas’ (ibidem, p. 86).

113 Chegamos ao termo ‘dispositivo metrópole’, que em Antonio Negri significaria algo como ‘um conjunto de singularidades, uma multiplicidade de grupos e de subjetividades que dão forma antagônica ao espaço metropolitano’ [‘O dispositivo-metrópole’. In: *Lugar Comum* nº 25-26, dez. 2008.] e que, provisoriamente, poderia adequar-se à nossa tentativa de aproximação com essa região de problemas que o termo *espaço público* recobre, mas que tende a encobrir mais do que a revelar, sobretudo em nosso campo de debates, como observam Adrian Gorelik em seu ensaio ‘O romance do espaço público’, 2008 e Rosalyn Deutsche, em ‘The Question of Public Space’, 1998.

expansão do campo da arte contemporânea. Em seu ensaio de 1979, “A escultura no campo ampliado”, Krauss dá início a uma escrita diagramática, deslocando, após Lacan, o funcionamento do grafo de Klein¹¹⁴, e elaborando uma estrutura topológica que pudesse responder à complexidade das obras contemporâneas.

Afastando-se do furor historicista que anularia as diferenças em função de um modelo evolutivo, Krauss empreende uma extração diagramática cuja ressonância ainda se faz sentir no domínio da crítica contemporânea. Embora trace de início um campo finito de possibilidades, o diagrama exposto no texto de 1979 sugere um dispositivo em tudo adequado à consideração de obras que surgem instaurando um campo complexo, singularmente deslocalizando fronteiras. ‘[P]ensar o complexo’, escreve Krauss, ‘é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura’. O complexo seria então ‘gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura’.¹¹⁵

Ainda que o primeiro esboço do *campo ampliado* deixe escapar possibilidades tais como a do ficcional [entre outros problemas vinculados a esse debate que serão abordados por Krauss, como a vídeo-arte e o narcisismo, as artes visuais e a narrativa], a ficção crítica, ou uma crítica ficcional, será um dos termos-chave de sua investigação posterior sobre *a condição pós medium da arte*. O bemol do ficcional estará então incorporado ao desenvolvimento sobre o monumento contemporâneo de ‘La ruse de Brancusi’¹¹⁶, ensaio onde são traçadas, sobretudo

114 ‘Os estruturalistas escolheram o grupo de Klein, que transforma a lógica binária em relações quaternárias. Para qualquer grupo, é preciso a existência de um elemento neutro; alguém que seja neutro para efeito de determinada operação. Além disso, são necessários elementos inversos. Como Krauss observa com perspicácia, a inversão é a introdução do espelho, e podemos dizer com Lacan, do espelho plano. Para todo elemento corresponderá o seu inverso. É estabelecido que o elemento junto ao seu inverso, produz o neutro. Negativização seguida de neutralização. Ao negativizá-los, neutraliza-os. São fabricantes especulares de neutros. De certa forma, quando resta o neutro, os elementos em si desapareceram. O grupo vai obter as relações possíveis e, a princípio, infinitas – o grupo de Klein tem restrições que “finitizam” o número de palavras conhecidas. O ponto de partida é a definição do número de relações, e que estas sejam finitas, contáveis. Esta obrigatoriedade do possível e do número finito torna essa estrutura especialmente adequada para fazer ressoar a crítica de Krauss, quanto à aplicação mecanicista desta lógica à arte’. Paulo Becker, notas para palestra sobre Krauss e Lacan, PUC-Rio, 27 de março de 2009.

115 ‘A escultura no campo ampliado’. Revista Arte & Ensaios n° 17. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2008, p. 134/5.

116 Em ‘La ruse de Brancusi’, Krauss ressaltaria o caráter complexo de Tirgu Jiu, 1937, de Brancusi, estabelecendo uma conexão entre essa obra e os limites da escultura moderna – o

a partir da poética de Robert Smithson, as bases para um pensamento do *medium disseminado em campo*, que interessa particularmente a nossas perguntas¹¹⁷.

Em seguida desci a rua e fui parar no meio de um lote de carros usados. Devo dizer que a situação parecia uma mudança. Será que estava em um novo território? [...] Talvez eu tenha deslizado para um estágio mais baixo de futuração — será que deixei para trás o verdadeiro futuro a fim de avançar para um falso futuro? Sim, foi isso. A realidade tinha ficado para trás naquele ponto de minha odisséia suburbana (Robert Smithson, 'Um Passeio pelos Monumentos de Pas-saic', p. 46). 118

Na fabulação de Smithson, em seu duplo desenvolvimento plástico-discursivo, Krauss perceberá certa inflexão do imaginário. Diversamente das proposições mais específicas do minimalismo, não há ali como escapar do deslocamento do sonho, da instabilidade da ficção [como no delírio sensorial que marca o relato de *Spiral Jetty*, entre o ver-ouvir], aspectos indissociáveis dessa arte-paisagem *intermedia*. Estamos assim instalados no campo do imaginário, e em um domínio de problemas que coincidiria com o que se pode chamar de *imaginário urbano*¹¹⁹.

campo de problemas da escultura e do monumento contemporâneos: 'Mas o que significam a intromissão do plano de Paris no tecido vivo de uma pequena cidade romena, a projeção mental de um eixo político-histórico sobre outro, a criação de uma telescopagem conceitual do gênero do que se iria nomear trinta anos mais tarde, no contexto de um discurso estético completamente diferente, um *non-site*?' *Qu'est-ce que la sculpture moderne*. [cat.] Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 250. A partir da reversibilidade *sítio/não-sítio*, o deslocamento de 'matière grise', e a potência da imaginação entram em jogo na argumentação crítica de Krauss, de certo modo interrompendo a dinâmica em torno de uma 'externalidade pura' sugerida em 'Sens et sensibilité', 1973, e muito próxima à tendência ao processo da obra e dos escritos de Morris, e como uma reação ao caráter de 'pré-determinação mental' do minimalismo[?]. Ver, de Morris, 'Anti Form' (1968) e 'Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects' (1969).

117 Ver, da mesma autora, *A Voyage on the North Sea*, Londres, Thames & Hudson, 1999, livro em que é retomada a discussão sobre a *especificidade do medium*, seguindo, dessa vez, indicações extraídas de seu diálogo com a obra de Marcel Broodthaers, e em função do debate sobre a *condição pós medium da arte*.

118 Tradução modificada para publicação na revista *Arte & Ensaios*.

119 Refiro-me às reflexões de Adrian Gorelik. O autor enfatiza o esvaziamento do termo 'espaço público': 'A hipótese que quero defender aqui, por outro lado, é de que o espaço público urbano se converteu em espaço espectral, e a categoria espaço público em fetiche que mascara essa situação.' Gorelik prefere focalizar sua discussão no termo 'imaginário urbano'. Ver 'O romance do espaço público.' In *Revista Arte & Ensaios*, n. 17, p. 190.

Errei por uma imagem em movimento que nem chegava bem a imaginar...’, escreve Smithson em seu relato do tour a Passaic. Sugerimos com Krauss que, nesse margear de fronteiras, a pergunta sobre o medium produz reverberações que alcançam o campo da ficção. Mas, como em Chamada telefônica, seria uma ficção da metrópole e de seus desvios. No texto sobre Passaic, Smithson retraça pequenas mitologias do urbano/suburbano, lançando-se, logo nas primeiras linhas, à exploração de um certo uso do mundo, em sua superfície:

*No sábado, 30 de setembro de 1967, fui ao edifício Port Authority na esquina da rua 41 com a avenida 8. Comprei um jornal New York Times e um livro em brochura chamado Trabalhos de terra [Earthworks], de Brian W. Aldiss. Em seguida me dirigi à bilheteria 21 e paguei por um bilhete só de ida para Passaic. Depois disso segui até o piso superior de embarque dos ônibus (plataforma 173) e embarquei no ônibus número 30 da Companhia de Transporte Inter-City (Robert Smithson, *Um passeio...*, p. 45).¹²⁰*

Em seguida, o relato irá descrever os ‘monumentos de Passaic’ como uma paisagem fotográfica ... superfície hiper-reflexiva:

O brilho de sol de meio-dia cinematizava o local, tornando a ponte e o rio uma imagem super exposta. Fotografá-lo com a minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de “stills” através da minha Instamatic para dentro do meu olho. Quando andava em cima da ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que não mostrava nada além de um vazio contínuo (ibidem, p. 46).¹²¹

Mais Smithson descreve a paisagem, mais ela se torna instável em seu jogo especular, no cruzamento de *escalas* diversas, como no trecho sobre a criação da *Spiral Jetty* – paisagem que adquire significado ao deslocar-se por textos, imagens fotográficas, filme:

Esse site é uma rotunda que se fecha em uma imensa rotação. Desse espaço giratório emergiu a possibilidade da Spiral Jetty. Não há idéias, conceitos, sistemas, estruturas, abstrações, capazes de manter-se diante dessa realidade. Minha dialética do site e do non-site girava em um estado de indeterminação, em que líquido e sólido se perdiam um no outro (Robert Smithson, apud Flam, 1996, p. 146).

120 Tradução modificada para publicação na revista *Arte & Ensaios*.

121 Idem.

Seria plausível supor o retrato-diagrama de Joyce por Brancusi como um dos esboços da *Spiral Jetty*, e como imagem-paradigma desse jogo de deslocamentos diagramáticos, propostos pela obra?

A descrição [da Spiral Jetty] ecoa e reflete o esboço que Brancusi faz de Jame Joyce como um 'ouvido em espiral', pois sugere tanto uma escala visual quanto auditiva; em outros termos, indica um sentido de escala que ressoa no olho e no ouvido ao mesmo tempo (ibidem, p. 147).

De mesmo modo que os desenhos espiralados de Smithson e Brancusi, traçando diferenças em um campo planar, as topologias seriam então apropriadas para descrever os movimentos expansivos das obras contemporâneas? O diagrama aparece aqui como um dispositivo capaz de indicar a tendência ao estado transitório, estabelecendo estratégias de diferenciação. Em Krauss, o diagrama sugere a *condição pós medium* da arte, o *campo ampliado contemporâneo*; em Smithson, a espiral define a *paisagem entrópica*, espécie de *retorno* levemente alterado

Chamada Telefônica, de Oiticica, *Janela..... 12h.....18h..... 3h..... 5h*, de Barrio, *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jérsei* e *Spiral Jetty*, de Smithson, ou *Voyage on the North Sea*, de Broodthaers, são obras que indicam o complexo. O que parece ganhar ênfase aí é a operação crítica dirigida a um *medium* que não se define como específico¹²², e a tendência ao campo, à paisagem. As obras repercutem, portanto de modo centrífugo, gerando articulações entre a escrita e a arte, a ciência e a ficção. Os limites dos *mediums* são tensionados ao extremo, em obras que surgem como jogos de superfície, imagens e estruturas que se confundem com acontecimentos, desdobradas em múltiplas escalas.

O solar de Usher, a paisagem pós-industrial, a ficção científica, a entropia... tudo se dá sob o total controle da Instamatic, como observa Smithson.¹²³ Em *Passaic*, ou em *Voyage on the North Sea*, a crítica institucional converte-se ela mesma em crítica aos *media*, sem deixar de propor uma outra modalidade de

122 Importante antecedente dessas reflexões de Krauss, os escritos de Robert Morris sobre a escultura indicam esse caminho: 'Campos de coisas que não têm nenhum foco central e se estendem em ou através da visão periférica oferecem um tipo de *modo paisagem* como oposto ao tipo auto-contido de organização oferecido pelo objeto específico.' Ver 'Notes on Sculpture 4', 1969.

123 'Eu estava completamente controlado pela Instamatic.' Robert Smithson, em 'Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jérsei'. [Trad. Pedro Sussekind]. Op cit., p. 46. [trad. modificada p/ publicação na revista *Arte & Ensaios*].

panorama. É o que mostram as imagens finais do filme de Broodthaers¹²⁴: após realizar uma crítica ficcional à pintura, a câmera passa de imagens de marinhas sobre tela, em toque *mahlerisch*, a uma colagem fotográfica, um enquadramento com skyline metropolitano acenando para esse campo do imaginário de onde nossos pensamentos mal se desviam. Cinematizar o urbano?

Estive em um planeta que tinha um mapa de Passaic desenhado sobre ele, e um mapa bastante imperfeito. Um mapa sideral marcado com linhas do tamanho de ruas, e quadras e blocos da dimensão de edifícios. A qualquer momento o solo em cartão poderia ter se aberto sob meus pés.

Estou convencido de que o futuro perdeu-se em algum lugar do passado não-histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios idiotas de filmes de ficção-científica, no falso espelho de nossos sonhos abandonados. O tempo transforma as metáforas em coisas, e as empilha em salas frias, ou as dispõe nos play-grounds celestiais dos subúrbios. Passaic teria substituído Roma como a cidade eterna?

Robert Smithson

A *conexão* entre arte e imaginário urbano é tomada em Smithson como uma operação que deflagra um deslocamento crítico. Essa tendência a uma reescrita também parece marcar o exercício poético empreendido por Rem Koolhaas (1995), em sua investigação sobre a metrópole contemporânea: ‘A única relação que arquitetos podem ter com o caos, diz um verbete de *S, M, L, XL* (Koolhaas e Mau, 1995, p. 124), é tomar seu lugar de direito junto ao exército dos que lutam para resistir a ele, e falhar’.

Na apresentação da edição brasileira do *manifesto retroativo* de Koolhaas, *Nova York delirante*, o historiador Adrian Gorelik (2005) revela o empenho que demanda a escrita dessa paisagem-palimpsesto:

É a quintessência da modernidade o que Koolhaas busca em Nova York. E quando o intérprete da cidade não é um historiador, mas um arquiteto em busca de princípios para sua arquitetura – em busca de um manifesto retroativo – acontece algo muito especial, porque ele tem que inventar, mais como um artista do que como um tradutor; a própria língua a ser compreendida.’ (p. 9).

Tal língua, tal território não ganhariam estabilidade. Não se trata de um campo que se estende diante de mim, e que se deixa captar de fora, mas de algo

124 Ver http://www.ubu.com/film/broodthaers_voyage.html.

apreendido sempre parcialmente, em processo. Nessa tentativa de uma escrita caótica, desmedida, a opacidade do fazer torna-se tensão crítica. Pensamos na paisagem perturbadora de *Roma*, de Fellini. ‘E a Roma de hoje ? Que impressão deixa no visitante que a vê pela primeira vez? ... como chegando de carro pela auto-estrada... através do inevitável *raccordo anulare*, que circunda a cidade como um dos anéis de Saturno...’ Com essas palavras em *off* é aberta, no filme de Fellini, a inquietante sequência: imagens que são uma torrente de afetos em comunicação, manifestando um sentimento misto de empatia e distanciamento com o entorno. A paisagem trêmula que atravessamos e que nos atravessa em uma corrida quase marinettiana de um abatedouro na periferia da cidade ao Coliseu, passando pelos anéis da auto-estrada, espécie de Avenida Brasil [tão enlameada, barulhenta, e tão pop], é captada em múltiplos sentidos e dicções. Segundo Gilles Deleuze, ‘não é apenas o espetáculo que tende a se derramar sobre o real, é o cotidiano que não deixa de se organizar em espetáculo ambulante[...] É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. [...] Em Fellini, continua o filósofo, essa ou aquela imagem é evidentemente subjetiva, mental, lembrança ou fantasma, mas ela não se organiza em espetáculo sem tornar-se objetiva, sem passar pelas coxias, pela realidade do espetáculo daqueles que o fazem, que vivem disso, são tomados por isso...’ (Deleuze, 1985, p. 15-16).

A indiscernibilidade e a entropia nos levam a experimentar disrupções mentais e materiológicas, *mundo mental* e *externalidade* não mais instâncias em oposição dialética, mas em mútua proliferação. Roma de Fellini ou Nova York de Koolhaas seriam então promessas de uma razão mestiça: paisagens-visões caóticas, mutantes, múltiplas. Ou, segundo Antonio Negri:

Entre os estudiosos da metrópole (arquitetos e urbanistas), foi Koolhaas a nos fornecer, de maneira delirante, por volta do final dos anos 1970, uma primeira nova imagem da metrópole. Aludimos, evidentemente, a Delirious New York. Em que consistia a tese central deste livro? Consistia em dar uma imagem da metrópole que, além e através das planificações (sempre, de maneira mais ou menos coerente, desenvolvidas sobre ela mesma), vivia, porém, de dinâmicas, conflitos e sobreposições potentes de estratos culturais, de formas e de estilos de vida, de uma multiplicidade de hipóteses e de projetos sobre o futuro. [...] Os interesses especulativos e as resistências dos cidadãos derrotavam e subvertiam ao mesmo tempo as prescrições do poder e as utopias dos opositores. O fato é que a metrópole confundia e misturava os termos do discurso urbanístico: a partir de uma certa intensidade urbana, a metrópole constituía novas categorias, era uma nova máquina proliferante. A medida se des-media. Tratava-se, portanto,

ao mesmo tempo, de fazer uma análise micro-física da metrópole, Nova York no caso, que fosse ao encontro seja das milhares de singularidades agentes, seja das formas de repressão e bloqueio que a potência da multidão encontrava. [...] É uma grande narrativa aquela expressa na arquitetura de Koolhaas, a grande narrativa da destruição da cidade ocidental para dar lugar a uma metrópole mestiça (Negri, 2008, p. 202).

Querer a multidão

Manifestons!, de Edson Barrus, e *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, de Ricardo Basbaum: essas duas proposições¹²⁵ surgem em linhas muito velozes de comunicação urbana, mas despertam a atenção pelo modo algo intempestivo com que constituem redes de resistência ao funcionamento normativo do sistema cultural. Trabalhando ‘com’ a aleatoriedade comum, focando suas possibilidades poéticas na invenção e disseminação de uma escrita do cotidiano, esses trabalhos geram, em meio aos excessos da internet, movimentos de êxodo – complexos circuitos de proximidades metropolitanas. Propondo jogos com o cotidiano e novos inventários de imagens, tornam afetivo e turbulento o uso da máquina. As novas tecnologias são então experimentadas em plena aceleração, sob o próprio movimento de abertura das obras ao tempo da rua.

Roubar da internet espaço/tempo para conexões entre o mundo das imagens e o pensamento do mundo: em *This is my heart*, em *Palestine libre*, os acontecimentos são como que deslocados da história e tornados *atrasos* ao lado de outros *Manifestons!*, no mix do *YouTube*. Embaralhar as normas do circuito através da criação de jogos de linguagem que investigam a própria estratégia de circulação da arte: *Você gostaria ... ?* e *Manifestons!* são trabalhos que se deixam levar pelas diferenças, tendendo a confundir-se com os registros e seus fluxos deflagratórios. Mas, seriam esses atos poéticos criadores de efeitos de multidão? Antonio Negri destaca o potencial de invenção contido em atos de verdadeira interrupção da rede metropolitana: ‘a recomposição capitalística da metrópole deixa pistas de recomposição para a multidão’ (Negri, 2008, p. 206).

Além da extroversão da própria prática artística e de seu jogo sempre reversível com a vida – manobra de Barrus –, o reencontro do comum, o ‘delirante projeto de reconstruir a metrópole’ estariam expressos nessas páginas do *YouTube*. Lances de uma experiência deambulatoria atual/virtual, captados pela câmera

125 Ver: *Manifestons!*: <http://www.youtube.com/user/edsonbarrus>. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*: <http://www.nbp.pro.br>.

de bolso do artista ou por outros olhares, são colecionados e disseminados na superfície do fluir, mas como possíveis *interrupções* nas metrópoles globalizadas. A criação do contato, da instável membrana arte/vida tem a marca de um impulso deflagrador.

Barrus assume a horizontalidade e o baixo materialismo como vetor estético-político do trabalho [e, ainda, como pensamento de um *medium agregado*], evitando porém toda subscrição a uma *retórica do precário*. Nesses blocos erráticos de *Manifestons!*, sem deixar de evocar a tática paparazzi mas emprestando um outro humor à propagação dessa forma de registro [talvez por forçar o quase esgotamento do sentido no próprio processo de propagação], o artista exacerba em cores e gritos das ruas o mito depauperado do ‘espaço público’, investindo no debate sempre singular dos assuntos comuns. Na urgência da captura e na imediata disposição em série dos registros via internet estaria implicado o paradoxo dessa proposta em deriva: aqui, os limites críticos da arte cruzam-se com os limites da própria multidão. Um movimento de deriva da arte se conjugaria a fluxos de êxodo da multidão? Trata-se de uma dupla potência? Pensar com a arte, e convidar ao uso. Como também a publicação *NósContemporâneos*¹²⁶, criação de Barrus, essa coleção de manifestações públicas surpreende por inventar, nas bordas de experiências-limite, instâncias alternativas de circulação de imagens e conceitos, condensações de sentido fluido... múltiplos efeitos de vibração entre arte e política. ‘Fascínio pelo de fora? Ou bem a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que nos habita de dentro?’ (Deleuze e Guattari, 1980, p. 293). Poderíamos supor que as perguntas de Deleuze e Guattari ressoam questões trazidas por esses trabalhos.

Você gostaria de participar de uma experiência artística?, assim como a exposição *psiu-ei-oi-olá-não*, as linhas diagramático-coreográficas, vídeo-sinfônicas, desenvolvidas em Shangai [2008], ou as ‘ritmações’ da *Membranosa* de São Paulo [2009]¹²⁷, são situações em que a obra de Basbaum volta-se ao jogo com o espectador, buscando ativar uma percussão ‘inter-autoral’. Em sua constru-

126 Ver Revista *NósContemporâneos*, barrusMÁIMPRESSÃOeditora, acervo Casa Daros LatinAmerica. http://web.me.com/edsonbarros/Revista_Nós_Contemporâneos/Revista_Nós_Contemporâneos.html.

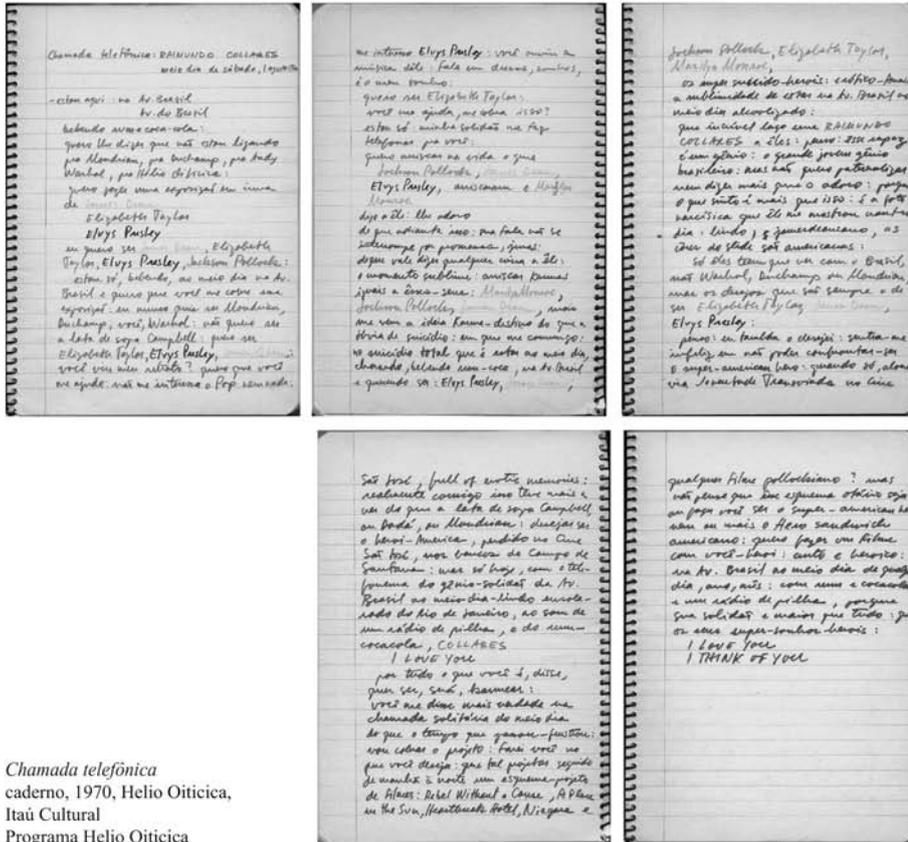
127 *Galeria Gentil Carioca*, Rio de Janeiro, novembro/dezembro de 2004, *Bienal de Shangai*, 2008, *Galeria Luciana Brito*, São Paulo, março de 2009.

ção de cruzamentos plástico-discursivos, o projeto *Você gostaria ... ?*, ‘pergunta dentro da pergunta’ que corresponde a uma das fases poéticas de *NBP*¹²⁸, traduz um fascínio pelo devir-múltiplo, insistindo na fratura do núcleo autoral rumo a uma proliferação criadora sempre ao menos de duplo sentido, entre-dois, como a faixa de moebius em *Caminhando: euvocê/vocêeu*.

Você gostaria de participar de uma experiência artística? acelera a tendência ao ‘superprônimo’, lançando para fora do centro a pergunta pela autoria e recuperando parcerias e complexidades em função da rede que se cria a partir do *objeto NBP* e de seus trânsitos ‘presença-ausência-presença’, em um ritmo intensamente expansivo. Toda a operação segue uma exigência crítica e autocrítica rigorosa, desenhando um programa de caráter progressivo, um dispositivo em que atos-conceitos-imagens jamais adquirem estabilidade e, ao modo de ‘vírus-poemas’, estão sempre delineando nova regiões, articulando conversas sem fim. Esta experiência, como escreve Basbaum (2008):

Carrega temporalidades e tópicos da escultura e do objeto, termos e proposições de camadas discursivas e conceituais – e se perfaz nessa tensão, sendo elemento-chave sua capacidade de reinventar-se e fomentar um limiar constante de sedução: querer o outro, saber atraí-lo, atraí-la (p. 134).

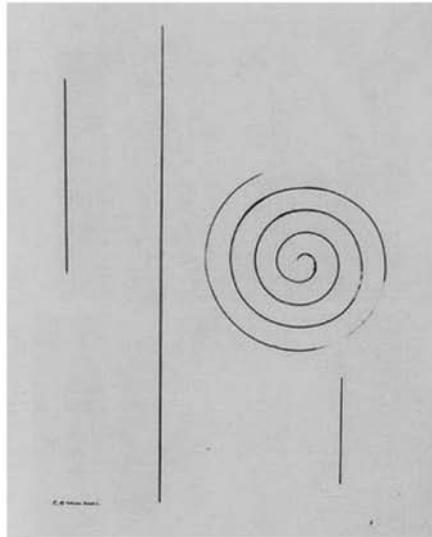
128 *NBP* = Novas Bases para a Personalidade. ‘O projeto se inicia com o oferecimento de um objeto de aço pintado (125 x 80 x 18 cm) para ser levado para casa pelo participante (indivíduo, grupo ou coletivo), que terá um certo período de tempo (em torno de um mês) para realizar com ele uma experiência artística (concebida de modo amplo, em torno da noção de experiência como “hibridização dialógica imersiva” e arte enquanto “agregado sensível e conceitual voltado para o lado de fora”). Ainda que o objeto físico seja o elemento real e concreto que deflagra os processos e inicia as experiências, na realidade seu papel é trazer para o primeiro plano certos conjuntos invisíveis de linhas e diagramas, relativos a diversos tipos de relações e dados sensoriais, tornando visíveis redes e estruturas de mediação.’ In: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/nbp/voce-gostaria-de-participar-de-uma-experiencia-artistica>



Chamada telefônica
caderno, 1970, Helio Oiticica,
Itaú Cultural
Programa Helio Oiticica
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>



JanelaS. 12hS. 18hS. 3hS. 5h - assemblage, 1999, Artur Barrio,
Museu Virtual: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/janela.htm



Retrato de James Joyce - nanquim s/ papel, 1929, Constantin Brancusi, http://farm3.static.flickr.com/2463/3880533883_9cfd555e63.jpg



Spirals - grafite s/ papel, circa 1970, Robert Smithson, Spiral Jetty in Red Salt Water - grafite s/ papel, circa 1970, Robert Smithson, http://www.robertsmithson.com/index_.htm



Manifestons! - Edson Barrus, <http://www.youtube.com/user/edsonbarrus>

"manifestons!" resultados de vídeos 21 - 40 de cerca de 87

Vídeos	Canais	Listas de reprodução	Classificar por Relevância
	MANIFESTONS! cpe, paris, 2006 ... sem avaliação 1 ano atrás 38 exibições edsonbarrus		
	MANIFESTONS! Paris, gay pride ... sem avaliação 10 meses atrás 38 exibições edsonbarrus		
	MANIFESTONS! Paris,2004 ... sem avaliação 10 meses atrás 7 exibições edsonbarrus		
	MANIFESTONS! Moscow, dezembro 2007 ... sem avaliação 1 ano atrás 32 exibições edsonbarrus		
	MANIFESTONS! ACT up Paris. 30 Novembre 2007 ... sem avaliação 1 ano atrás 34 exibições edsonbarrus		
	Handcapés Manifestons! Paris le 29 mars 2008 ... sem avaliação 10 meses atrás 123 exibições edsonbarrus		

would you like to participate in an artistic experience?

128 EXPERIENCES
by date
by participant
by city
comments
the project
what is NBP?
contact
credits
LOGIN

Você gostaria de participar de uma experiência artística?
Ricardo Basbaum,
<http://www.nbp.pro.br>

Referências

- BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? [+ NBP]*. Tese de doutorado, ECA-USP, Vol. 1, 2008.
- _____. ‘Dentro d’água’: In: *Regist[r]os*. Museu Serralves, Serralves, Portugal, 2000.
- BEAUVAIS, Yann [org.]. *Paul Sharits*. Paris, Les Presses du Reel, 2007.
- BLANCHOT, Maurice, *L’Entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris, Seuil, 1980.
- DELEUZE, Gilles, *L’Image-temps*. Paris, Minuit, 1985.
- DEUTSCHE, Rosalyn ‘The Question of Public Space’, 1998.
- GORELIC, Adrian ‘O romance do espaço público’. *Revista Arte & Ensaios*, n. 17. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2008.
- HIGGINS, Dick. ‘Declarações sobre a intermedia’. In: *Escritos de artistas anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nova York: The Monacelli Press, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. ‘A escultura no campo ampliado’. *Revista Arte & Ensaios* n. 17. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2008.
- NEGRI, Antonio. ‘O dispositivo-metrópole’. In: *Revista Lugar Comum* n. 25-26, dez. 2008.
- SMITHSON, Robert. ‘Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jérsei’. [Trad. Pedro Sussekind]. *Jornal O Nó Gordio* n. 1. Rio de Janeiro, 2001.

■.....**Cecilia Cotrim** trabalha com ensino e pesquisa em história da arte moderna e contemporânea no Programa de pós-graduação em história social da cultura da PUC-Rio; é participante do coletivo Rés-do-chão.