

RIZOMA.NET



ARTEFATO



Amigos Leitores,

Agora está acionada a máquina de conceitos do Rizoma. Demos a partida com o formato demo no primeiro semestre deste ano, mas só agora, depois de calibradas e recauchutadas no programa do site, que estamos começando a acelerar.

Cheios de combustível e energia incendiária, voltamos à ativa agora, com toda a disposição para avançar na direção do futuro.

É sua primeira vez no site? Estranhou o formato? Não se preocupe, o Rizoma é mesmo diferente, diferente até pra quem já conhecia as versões anteriores. Passamos um longo período de mutação e gestação até chegar nesta versão, que, como tudo neste site, está em permanente transformação. Essa é nossa visão de "work in progress".

Mas vamos esclarecer um pouco as coisas. Por trás de tantos nomes "estranhos" que formam as seções/rizomas do site, está nossa assumida intenção de fazer uma re-engenharia conceitual.

Mas de que se trata uma "re-engenharia conceitual" ? Trata-se sobretudo de reformular conceitos, dar nova luz a palavras que de tão usadas acabam por perder muito de seu sentido original. Dizer "Esquizofonia" em vez de "Música" não é uma simples intenção poética. A poesia não está de maneira alguma excluída, mas o objetivo aqui é muito mais engendrar novos ângulos sobre as coisas tratadas do que se reduzir a uma definição meramente didática. Daí igualmente a variedade caleidoscópica dos textos tratando de um mesmo assunto nas seções/rizomas. Não se reduzir a uma só visão, virar os ângulos de observação, descobrir novas percepções. Fazer pensar.

Novas percepções para um novo tempo? Talvez. Talvez mais ainda novas visões sobre coisas antigas, o que seja. Não vamos esconder aqui um certo

anseio, meio utópico até, de mudar as coisas, as regras do jogo. Impossível? Vai saber... Como diziam os situacionistas: "As futuras revoluções deverão inventar elas mesmas suas próprias linguagens".

Pois é, e já que falamos de jogo, é assim que propomos que você navegue pelo site. Veja as coisas como uma brincadeira, pequenos pontos para você interligar à medida que lê os textos, pois as conexões estão aí para serem feitas. Nós jogamos os dados e pontos nodais, mas é você quem põe a máquina conceitual para funcionar e interligar tudo. Vá em frente! Dê a partida no seu cérebro, pise no acelerador do mouse e boa diversão!

Ricardo Rosas e Marcus Salgado, editores do Rizoma.

28/08/2002

Índice

(INS)URGÊNCIA - Ricardo Rosas

PÁGINA - 8

A (OUTRA) ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: INTERVENÇÕES URBANAS MICROPOLÍTICAS -Fernando Cocchiarale

PÁGINA - 12

ENREDAR: “A ARTE DE ORGANIZAR ENCONTROS” (1)

Luiza Helena Guimarães Ferreira (2)

PÁGINA - 20

A ARTE DE ROUBAR - Javier Mendonza

PÁGINA - 31

A ARTE E A EDUCAÇÃO: FERRAMENTAS NA CONSTRUÇÃO DA CULTURA DE RESISTÊNCIA - Gabriela Zelante Lambert

PÁGINA - 34

A VIRADA SOCIAL NA ARTE: UMA NOVA VANGUARDA?

Juliana Monachesi

PÁGINA - 41

ANARQUISMO JÁ! - Ethel de Paula

PÁGINA - 42

ARGENTINA ARDE - Adriana Veloso

PÁGINA - 42

PROPOSIÇÃO TÁTICA: ARQUIVISMO DE SI - A Arquivista

PÁGINA - 47

ART BRUTOS - Anarquistas desmantelam o museu - Iain Aitch

PÁGINA - 58

ARTE COMO PROJETO? - Cristiana Mazzucchelli

PÁGINA - 60

ARTE PÚBLICA E SOCIEDADE DE RISCO EM FLORIANÓPOLIS

José Luiz Kinceler

PÁGINA - 80

DESESTABILIZANDO OS LIMITES – ARTE RELACIONAL EM SUA FORMA COMPLEXA - José Luiz Kinceler, Gabrielle Althausen e Paulo Damé

PÁGINA - 83

A ARTE QUESTIONA O USO DO ESPAÇO PÚBLICO

Luís Brasilino

PÁGINA - 90

ARTE, CIÊNCIA E TERRORISMO: A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E O SAGRADO - Pedro Peixoto Ferreira

PÁGINA - 92

ARTE-ATIVISMO: INTERFERÊNCIA, COLETIVISMO E TRANSVERSALIDADE (1) André Mesquita

PÁGINA - 92

ONE NATION UNDER A GROOVE - Alexandre Matias

PÁGINA - 96

ARTISTA DO TERCEIRO MUNDO - Alexander Brener

PÁGINA - 104

A PAZ DO GRITO - Paulo Amoreira

PÁGINA - 106

A CIDADE COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS: INTERVENÇÃO DE GRUPOS - Mônica Hoff

PÁGINA - 111

PRÁTICAS DE ARTE DIALÓGICA EM COLABORAÇÃO COM AS COMUNIDADES: AS SINGULARIDADES DOS *COMMUNITY-BASED PROJECTS DO INSITE_05* - Luiz Sérgio de Oliveira

PÁGINA - 114

COLABORAÇÃO, ARTE E SUBCULTURAS - Grant H. Kester

PÁGINA - 122

NOTAS SOBRE O ATUAL ESTADO DO COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL (1) - Ricardo Rosas

PÁGINA - 137

ÔNIBUS DA ARTE - Coletivos de artistas ocupam as ruas do Rio, invadem a internet e são tema de debates e livros - Cleusa Maria

PÁGINA - 142

COLETIVOS DE ARTE E A OCUPAÇÃO PRESTES MAIA EM SÃO PAULO (Parte 1) - Gavin Adams

PÁGINA - 147

COLETIVOS DE ARTE E A OCUPAÇÃO PRESTES MAIA EM SÃO PAULO (Parte 2) - Gavin Adams

PÁGINA - 148

COMO PASSAR UM ELEFANTE POR BAIXO DA PORTA?
Gavin Adams

PÁGINA - 158

COMPRO E VENDO IMAGENS - Rodrigo Araujo (Grupo Bijari)

PÁGINA - 164

CULTURA MARGINAL NO SÉCULO XX - Universidade Invisível

PÁGINA - 171



A GRANDE FRAUDE DA ARTE - Você já teve a sensação de estar sendo enrolado?

PÁGINA – 174

DO SANGUE JÁ ENDURECIDO

After-ratos after-TRÊS PELADOS: E: o meu amor pelo Babidu

PÁGINA – 177

REFAZENDO OS LIMITES DA ARTE E DA CIDADE

Gisella Hiche

PÁGINA – 181

RESISTÊNCIA BIOPOLÍTICA: UMA ENTREVISTA COM ALEX VILLAR

André Mesquita

PÁGINA – 184

COOP – O ADVOGADO DO DIABO - Hugo Moutinho

PÁGINA – 197

GISELLA HICHE – ARTE PÚBLICA E CIDADANIA - Maira Botelho

PÁGINA – 201

MODERNIDADE SUBTRAÍDA– Uma entrevista com Paulo

Climachauska - Ricardo Rosas

PÁGINA – 205

STEWART HOME: A PERSPECTIVA RADICAL - Rodrigo Nunes

PÁGINA – 212

ESMAGANDO O ESPETÁCULO! DEMOLINDO A CULTURA SÉRIA!

Universidade Invisível

PÁGINA – 221

ASPECTOS DE UMA ESTÉTICA DELEUZIANA (1) - Ludmila Brandão

PÁGINA – 225

ETSEDRON, O AVESSO DO NORDESTE - Walter Mariano

PÁGINA – 229

FARINHA CULTURAL - Néri Pedroso

PÁGINA – 237

FIGURAS DE TRANSMISSÃO - Gavin Adams

PÁGINA – 238

**GAMBIARRA – ALGUNS PONTOS PARA SE PENSAR UMA
TECNOLOGIA RECOMBINANTE (1) - Ricardo Rosas**

PÁGINA – 242

GEPOLÍTICA DA CAFETINAGEM - Suely Rolnik

PÁGINA – 251

**gerAção Comum / a mania de dizer A GENTE: Portas Lógicas e
Conexões Periféricas para entender a Amizade como Polarização da
Arte - Edson Barrus**

PÁGINA – 264

GESTOS LOCAIS, EFEITOS GLOBAIS(*) - Ricardo Basbaum	PÁGINA – 274	A POTÊNCIA DE NÃO: LINGUAGEM E POLÍTICA EM AGAMBEN Peter Pál Pelbart	PÁGINA – 325
SOBRE TERNURA, HUMOR, ARTE E POLÍTICA - Fernanda Albuquerque	PÁGINA – 279	O SONHO DE UM TEATRO VIVENTE: O LIVING THEATRE Rossella Barrucc	PÁGINA – 333
A ARTE DO AGORA - Sânzia Pinheiro*	PÁGINA – 283	MANIFESTO INTERNACIONAL SITUACIONISTA Internacional Situacionista	PÁGINA – 346
DESVIOS E APROXIMAÇÕES - Maria Angélica Melendi	PÁGINA – 287	NET.ART: NOTAS PARA UMA LEITURA DE UMA PRÁTICA ARTÍSTICA NA CONTEMPORANEIDADE Luis Silva	PÁGINA – 348
GUERRILHA URBANA - Fernando Luna	PÁGINA – 291	SIC TRANSIT GLORIA ARTIS (Parte 1) O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord Anselm Jappe	PÁGINA – 355
HIBRIDISMO COLETIVO NO BRASIL: TRANSVERSALIDADE OU COOPTAÇÃO? - Ricardo Rosas	PÁGINA – 296	SIC TRANSIT GLORIA ARTIS (Parte 2) O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord Anselm Jappe	PÁGINA – 361
HOMENAGEM A FONTANA(1) EM TEMPOS DE GUERRA Grupo Risco	PÁGINA – 303	SIC TRANSIT GLORIA ARTIS (Parte 3) O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord Anselm Jappe	PÁGINA – 368
INICIATIVAS COLETIVAS DE ARTISTAS - Cláudia Paim	PÁGINA – 306	O HOMEM NU E O HELICÓPTERO Intervenções de baixo impacto numa cidade grande - Daniela Labra	PÁGINA – 374
INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. - Wagner Barja	PÁGINA – 311		
KOOL KILLER OU A INSSURREIÇÃO PELOS SIGNOS Jean Baudrillard(1)	PÁGINA – 315		

O OCASO DA VÍTIMA - Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência - Suely Rolnik	PÁGINA – 377
OCUPANDO OS TERRITÓRIOS - Rubens Pileggi	PÁGINA – 384
“OUT”-ARTE? - Stella Teixeira de Barros	PÁGINA – 386
POR UMA POLÍTICA DE DIFERENÇAS - Fabíola Tasca	PÁGINA – 395
PÚBLICO IDIOTA - iajou sem Passaporte	PÁGINA – 397
SABOTAGEM ARTÍSTICA - Hakim Bey	PÁGINA – 399
SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem? - Marcelo Campos	PÁGINA – 401
SENTIDOS (E CIRCUITOS) POLÍTICOS DA ARTE: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura (Parte 1) (1) - Newton Goto	PÁGINA – 405
SERÁ QUE A ARTE RESISTE A ALGUMA COISA? Jacques Rancière	PÁGINA – 417
SOBRE NOMES MÚLTIPLOS - Gérson de Oliveira	PÁGINA – 427
REBELDE COM CAUSAS - Ricardo Rosas	PÁGINA – 432

TROCA-TROCA - ARTE CONTEMPORÂNEA NA VIDA DE UMA PEQUENA CIDADE E O POTENCIAL EDUCACIONAL DE TRÊS FUSCAS Ailtom Gobira	PÁGINA – 437
VB50: A PERFORMANCE DAS 50 MULHERES NUAS NA BIENAL DE SÃO PAULO, VISTA PELO LADO DE DENTRO - Ana Brum	PÁGINA – 446
VERNISSAGE - Hakim Bey	PÁGINA – 449

(INS)URGÊNCIA

Ricardo Rosas

Para Graziela Kunsch



Há quase meio século que se propala a morte da arte. Tal “autópsia” já teria sido dada por vários movimentos – artísticos, por contraditório que isso possa parecer – que migraram de códigos e suportes, fossem eles para a “vida”, como o fizeram situacionistas, fluxus e adeptos do happening (como antes já o haviam feito os surrealistas), fossem eles para a cultura de massas ou suportes outros que não os tradicionais nas belas-artes, conforme os padrões do século XIX. Que isso fosse um esgotamento de linguagem, como a crise da expressão no século XX pareceu transparecer, ou um resultado do estupor diante das desgraças da segunda grande guerra, de uma forma ou de outra se conectou a impossibilidade de comunicação à “morte da arte”.

Em que pesem todos os intermináveis debates em torno do tema, a sociedade ainda não percebeu esta morte. Nenhum luto, nenhum grito metafísico sobre um cadáver tão pomposo e brilhante, com tantos séculos de uma história tão colorida, até por que seus restos tremulantes – assim como os vermes a corroer-lhe as vísceras – bem que lhe tomaram o lugar central em todos os lugares onde sua excelência costumava aparecer. Implodidas e desfiguradas, a pintura e a escultura se reconfiguram em fotografias, fragmentos, instalações, performances, objetos, vídeos, compostos multimídia.

Que tal migração de códigos e símbolos para outros suportes seja em si um sinal de esgotamento de uma linguagem não nos diz tanto a respeito dessa suposta morte, mesmo por que, desde Duchamp, por exemplo, pode-se passar a ver arte num urinol, e daí por diante, em caixas de sabão em pó, etc. A experimentação, esse cerne da arte no século XX, e herança ainda fortemente presente nos dias de hoje, fundamentou toda uma nova configuração do que é arte, abrindo novos territórios de exploração. Mas não só: como nos diz Lev Manovich em “Avantgarde as Software” (“Vanguarda como Software”) (1), os próprios procedimentos da vanguarda viraram hoje a linguagem corrente das novas mídias, ou seja, dos programas de computador: colagem, justaposição, entre outras técnicas, fazem agora parte de um dialeto corrente na práxis diária de qualquer usuário de computador caseiro. Fecha-se, pois, um ciclo: mesmo a migração de códigos para outros suportes se esgota na incorporação de procedimentos experimentais pelas novas mídias criadas pela tecnologia. O que temos, então? Banalização dos procedimentos, da feitura, ou novamente: morte da arte?



Não é a intenção aqui ser coveiro de uma profissão tão “nobre” como a do artista, até por conta da sociedade ainda venerar esse fantasma (ou zumbi, alma penada) com as cerimônias de um rito transcendental, equiparando a arte à religião. Assim, não esqueceríamos aqui as gigantescas “peregrinações” de público a grandes exposições retrospectivas como as dos impressionistas, as de Dali, entre outros, ou o zelo ou aura que se dá ao direito autoral ou ao “gênio” que criou tal obra, etc. Não seria demais, então invocar, numa pequena provocação, o famoso dictum de Nietzsche de que “Deus está morto”, senão que para fazer aqui um pequeno adendo, pois se Deus morreu no século XIX, a arte foi assassinada no século XX.

Que tal morte, como já dissemos, tenha passado despercebida pela sociedade, a ponto de esta ainda a cultuar um zumbi como um deus vivo, não é nada estranho numa época em que a imagem (ou o virtual, o “simulacro” como dizem os pós-modernos) parece haver substituído a

realidade. E digo “parece” por que mesmo isso é só uma aparência, e por que já nesse começo de século XXI algumas máscaras começaram a cair.

Mas como assim? Não temos cada vez mais “artistas”? Não é pujante um mercado de artes que *parece* mais vivo que nunca, nos cadernos culturais dos jornais e revistas, nas cada vez mais numerosas exposições, bienais, e onde tudo *parece* correr tão bem, tão avassaladoramente normal?

É que a aparente vitalidade da arte atual esconde um profundo esgotamento que não se limita à migração de códigos já plenamente digeridos, mas que abarca igualmente o estado “em suspenso” que ela mesma se encontra hoje, sua flutuação na superfície sem fundo de um hedonismo cínico, à parte qualquer idealismo, ética ou relação com a realidade mais próxima. Quando mesmo um mínimo apelo metafísico, quando mesmo qualquer sinal de angústia que traduza a turbulência de nossa época (a qual se torna cada vez mais impossível não enxergar), é sumariamente omitido, é por que algo de podre está no ar, mesmo que evitemos a todo custo sentir o cheiro. Vivemos talvez uma época na arte semelhante às vésperas do 11 de setembro americano.

Por outro lado, os gestos radicais da arte *parecem* ter sido absolutamente cooptados. Se entendemos a lógica mais visceral do capitalismo contemporâneo, mesmo os grandes rebeldes – por rebeldes entenda-se aqueles que violaram/transgrediram os códigos correntes dentro de suas áreas – já foram devidamente absorvidos por um mecanismo que até se dá ao luxo de criar seus próprios oponentes. Os situacionistas tinham uma expressão para isto: eles a chamavam *recuperação*. O mercado *recupera* mesmo aqueles que o desafiam dentro de suas diretrizes, e, aqui, morre-se por excesso, repetição, tautologia, redundância, daí a impossibilidade de uma arte contestatória dentro dos cânones conhecidos, daí a morte por prazo de validade de um “realismo socialista”, bem como da arte

“conteudística” e formalista em geral, pois também ela já tem o seu nicho na parede ou nos *displays* das grandes galerias.

Se quisermos, pois, radicalizar totalmente no tom niilista, basta que entendamos que a grande morte aqui descrita não é tanto da própria arte (este já é um cadáver velho, de qualquer forma) mas da própria história da arte. Sim, pois numa paisagem real (ou virtual?) onde tudo já está programado, graficamente estudado, categorizado em dados estatísticos, contabilizado e adequado à eficácia máxima de um sistema que se promete a perfeição do pragmatismo mercantilista, desaparece a subjetividade, e só podemos separar a sucessão maquinal de “tendências” e “movimentos” já plenamente rotulados com seus códigos de barras e prazo de validade na etiqueta.

Exagero? Ficção? “Bem vindo ao deserto do real” (2).

Assim, como reagir à crescente normatização de tudo, à catalogação de todos os desvios, ao assassinato da arte e sua história?

Não espere aqui uma resposta consoladora, conquanto não propomos resposta alguma, se não que vislumbres de outras paisagens, quem sabe menos, ou mais, apocalípticas.

Bem vindos, pois, ao deserto do real. Não é preciso muito esforço para se dar conta de que estamos atualmente num estado de guerra civil planetária. Paranóias de vigilância, conflitos urbanos, catástrofes ecológicas a curto prazo, guerras preventivas, ameaças aos direitos civis, fundamentalismos, racismos, entre tantos outros sintomas, revelam vírus incubados prontos para liberar erupções de pânico coletivo ou manipulação por parte de poderes inescrupulosos, prontos para exercer uma força belicosa à custa de milhares, quiçá milhões, de vidas. A própria economia, em sua flutuação

turbulenta, nos fornece uma imagem bem próxima de tempos tão incertos. Se estamos ou não frente à barbárie, só o futuro dirá, mas os sinais não são nada confortantes. Pode-se, no entanto, fechar os olhos (tome a pílula azul...), assistir aos noticiários e a programação da TV para se convencer de que tudo ainda está bem, afinal.

E onde entra a arte nisso tudo? Onde entra o bebê natimorto da subjetividade em tempos de máquinas assassinas à procura de um alvo?



Um dos riscos de nossa época, bem o disse Franco Berardi (Bifo), num texto muito esclarecedor, “Panic, War and Semio-Kapital” (Pânico, Guerra e Semio-Kapital) (3), é a absoluta militarização do trabalho mental (da cultura, do trabalho imaterial, etc.), coisa que já podemos observar “sutilmente” nos filmes de Hollywood ou no uso dos jornalistas “embutidos” durante a invasão do Iraque.

Por outro lado, um episódio significativo dos prelúdios da guerra se deu quando do anúncio do início da invasão do Iraque, no saguão das Nações Unidas, quando se pediu a retirada do Guernica, de Picasso, do fundo de onde Colin Powell anunciaria o ataque.

Até que ponto a arte é realmente neutra, como muitos podem pensar? Frente a uma nada hipotética catástrofe “apocalíptica”, será tão gratuito se insurgir contra este estado de coisas? Não será maior a urgência frente a todos os horrores que podemos ter pela frente? Nos últimos anos, contra todos os vaticínios da pós-modernidade (definitivamente enterrada, por sinal, após o 11 de setembro), vimos o ressurgir de um impulso utópico, fosse em movimentos de protestos nas ruas (Seattle, Gênova, Praga, etc.), fosse em ações artísticas de viés ativista que desafiavam as lógicas usuais da produção de arte.

Essa insurgência artística viola códigos de arte, não apenas, como faziam seus antecessores, por uma migração de linguagem para outros suportes, mas através de ações de pura desobediência civil: de vandalismo da cultura massificada da publicidade, de signos institucionais da cultura ou da arte estabelecida; da sabotagem; da prática indiscriminada do plágio, da dissolução da autoria em nomes coletivos (múltiplos); do boicote ao mercado através de “greves de arte”; e até, numa recuperação de hábitos tipicamente sessentistas, rompimentos absolutos de barreiras entre o artista e o público numa inserção total (algumas vezes despercebida) no cotidiano. Que muitas dessas ações se confundam com ativismo, na sua acepção mais literal, não é de forma alguma gratuito, mas tampouco serve como baliza para definições etiquetáveis a serem postas nas prateleiras do supermercado das artes. Por que é justamente contra ele e contra essa lógica mercantilista que tais ações se voltam, daí a semelhança desses “agentes da subversão” com seus parentes nas ruas ou no ciberespaço: os

anônimos pixadores ou os hackers, muito mais do que com o “gênio” rebelde romântico.



Sinais de um tempo incerto, erupções agressivas como essas efetuam um combate assimétrico contra o monólito de um mercado que se quer “arte” quando representa apenas a ilusão de um cadáver há tempos já enterrado. Sob esta ótica, talvez possamos analisar com outros olhos a polêmica visão de Stockhausen sobre os atentados de 11 de setembro como a “maior obra de arte que já existiu”, ainda que nada os justifique.

Notas:

1. Manovich, Lev. *Avantgarde as Software*, Lev Manovich. Acessado em 5 de março de 2004, em http://www.manovich.net/docs/avantgarde_as_software.doc
2. Frase dita, no filme *Matrix*, pelo personagem Morpheus ao apresentar a realidade para Neo.
3. Berardi, Franco (Bifo). *Panic, War and Semio-Kapital*. Acessado em 5 de março de 2004, em <http://slash.autonomeia.org/analysis/02/08/08/1412201.shtml>. Tradução para o português em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=180&secao=conspirologia>.

Imagens do grafiteiro Banksy (www.banksy.co.uk).

A (OUTRA) ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: INTERVENÇÕES URBANAS MICROPOLÍTICAS

Fernando Cocchiarale



Introdução

A Arte brasileira contemporânea possui uma história tão longa quanto a dos países culturalmente hegemônicos. Dela participam umas quatro gerações ou safras de artistas que aqui produziram e hoje emprestam sentido genealógico às gerações mais novas, referenciando-as. Não pretendo com isso negar as influências internacionais diversas a que estamos naturalmente submetidos, mas enfatizar uma tradição interna cujo sentido singular encontra-se em nossa história da arte recente, fruto da tensa

interseção do nacional com o global.

A observação procede já que o tema do presente Simpósio (Arte Contemporânea no Limiar do Século XXI), impõe um recorte específico ao complexo conjunto, plural e heteróclito, tecido nos últimos 45 anos, que chamamos de produção contemporânea brasileira. Entre sobrevoar a floresta com o discurso crítico-teórico, e a apresentação direta, visual, de uma de suas espécies, escolhi a segunda opção.

Apresentarei um segmento ainda pouco conhecido da mais jovem e recente produção contemporânea, cujas intervenções públicas e institucionais correspondem simultaneamente ao espírito de nossa época e à uma genealogia de artistas que começa com as experiências de Flávio de Carvalho, a participação do público e a integração entre arte e vida propostas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, passa pela crítica institucional de Nelson Leirner, até as situações e experiências de Artur Barrio e as Inserções em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles. Eu não poderia falar sobre este tema sem a preciosa colaboração de Marisa Florido César, pesquisadora e curadora do Rio de Janeiro, que vem estudando o assunto desde as primeiras manifestações desta tendência lá pela passagem da década de 1990 para a de 2000. A ela meu agradecimento.

Após breve introdução a algumas idéias e precedentes históricos, tentarei estabelecer alguns traços que singularizam essas poéticas da ação na atualidade em suas diferenças com seus pares genealógicos do passado. Finalmente, e esta será a parte mais importante de minha intervenção, tentarei passar em mais de 60 imagens as propostas alguns artistas, sem

qualquer apreciação crítica. Será uma projeção cujo propósito é visualizar estas intervenções, em lugar de aprisioná-las no discurso crítico.

Temo que a publicação de minha comunicação perca o essencial de sua dinâmica, já que não poderão ser publicadas todas essas imagens que consistirão a parte mais atraente do tema por mim escolhido. Por outro lado é indispensável adverti-los que o que será apresentado também não configura um conjunto homogêneo. A proliferação de grupos de artistas é hoje um fenômeno manifesto em quase todas as regiões do Brasil. Entretanto a diversidade sócio-econômica, cultural e até mesmo geográfica destas regiões imprimiu suas marcas nestes grupos, tornando seus objetivos bastante diferenciados. Numa certa medida a mesma advertência feita em relação ao conjunto da arte contemporânea brasileira vale também para estes jovens artistas. Mas a despeito das diferenças de suas propostas, eles configuram um único fenômeno, fundado em problemas político-institucionais e carências semelhantes.

Primórdios da contemporaneidade no Brasil

As primeiras manifestações da arte contemporânea brasileira ocorreram na passagem da década de 50 para a de 60. Duas ações performáticas de Flávio de Carvalho, a Experiência nº 2 e a Experiência nº 3, realizadas em 1931 e em 1956 (1); os Bichos de Lygia Clark (1960)(2) e os Núcleos e primeiros Penetráveis de Hélio Oiticica (1960) (3), podem ser tomados como emblemas do nascimento da definitiva sincronização do país em relação às questões universais da arte ocidental.

No entanto é necessária uma distinção: ainda que tenham precedido à revolução interna operada na produção de Clark e Oiticica, as experiências de Flávio de Carvalho, não tiveram, como as destes, quaisquer desdobramentos nas obras de outros artistas da época, nem mudaram o rumo de sua própria produção, sempre centrada na pintura. Estas duas intervenções só começaram de fato a ser incorporadas à gênese de nossa arte mais radical pelo discurso crítico dos anos 90. Sua influência, portanto, é um fenômeno retrospectivo, recentemente construído, já que nem seu autor as defendia como ações de teor artístico pleno.

Num caminho diverso, a radicalização das propostas inaugurais de Oiticica levou-o, num processo experimental coerente e deliberado, à realização de Maquetes como a do Projeto Cães de Caça (1961), dos Bólides (1963- 1966) e dos Parangolés (1964-1969) (4). Com o mesmo espírito e no mesmo sentido, Clark produz o Caminhando (1964) e as Máscaras Sensoriais (5), trabalhos que consolidam as posições pioneiras destes dois últimos artistas em relação a origem e à expansão efetivas da arte contemporânea no Brasil.

Ainda que consideremos a forte especificidade, tanto de repertório quanto de método, da produção visual brasileira, podemos observar que nos últimos 45 anos ela configura uma rede inteligível de obras e de ações contemporâneas que poderiam ser inscritas e, em alguns casos já se inscrevem, no debate internacional.

Por que essa sincronia foi ocorrer no momento exato da passagem, nos Estados Unidos e na Europa, da tradição modernista (centrada na pesquisa e invenção formais) para a contemporaneidade (retorno ao ícone e a

narrativa) que introduz pela primeira vez no campo da arte a temporalidade como fluxo ou processo (experiência, apropriação, e com elas, aproximação entre arte e vida)?

Década de 50 no Brasil: A Experiência Moderna Condensada

A resposta provavelmente está na experiência condensada, mas radical, das vanguardas abstracionistas que floresceram no país, no pós-guerra, entre 1948 e 1960. Tal como o de outros países latino-americanos, o Modernismo brasileiro havia se desenvolvido desde o começo do século passado em torno do compromisso com questões sociais e temas da vida nacional, em detrimento da investigação plástico-formal que então movia as vanguardas européias do mesmo período. Será somente com a emergência da arte Concreta e Abstrata, por volta de 1949, que os artistas brasileiros passaram a investigar prioritariamente, e em várias direções, as possibilidades expressivas e poéticas da matéria e dos materiais, do espaço, da cor, da forma, do plano, do volume e da linha.

Se a Abstração Informal direcionava a investigação desses elementos plásticos para uma esfera subjetivada, as tendências construtivas, concentradas nas cidades do Rio de Janeiro(6) e de São Paulo(7) elaboraram, em contraposição à primeira, repertórios formais mais objetivos, suscitados pela geometria, apesar das diferenças entre estes agrupamentos de artistas das duas maiores urbes do país.

Sua tardia implantação e curta duração foram seguramente compensadas e potencializadas pelo conhecimento que estes artistas possuíam a respeito

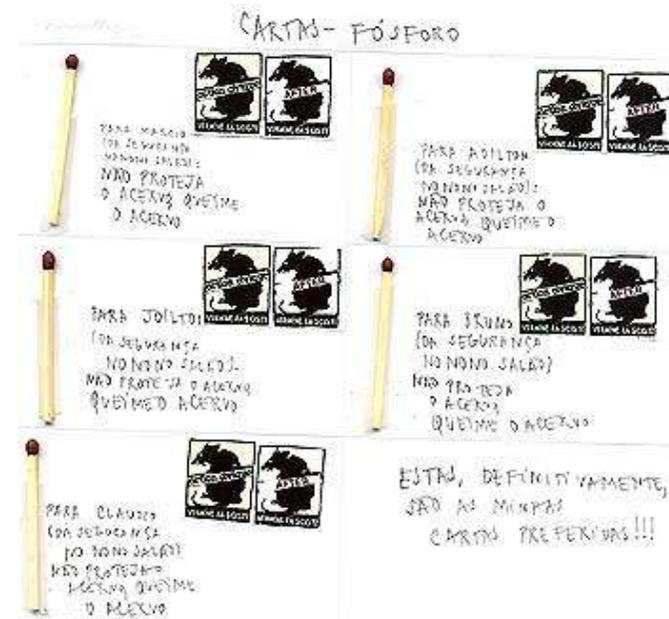
de experiências análogas em países vizinhos como o Uruguai (Torres-Garcia) e, sobretudo, a Argentina (Arte Concreto-invenção, Madí; 1943), mas também pelas experiências históricas das vanguardas construtivistas e abstracionistas européias (Suprematismo, Neoplasticismo, Concretismo, Abstração Lírica, Tachismo etc.). Foi entretanto um lapso suficiente para mudar de modo definitivo nossa posição de descompasso em relação aos países culturalmente hegemônicos.

Esta arrancada final do modernismo brasileiro preparou o solo onde na década seguinte (60) iriam florescer os primeiros artistas contemporâneos do país. Entretanto, nunca é demais destacar o papel decisivo desempenhado nesta renovação pelos mais radicais remanescentes da fase final do modernismo brasileiro. O deslocamento dos eixos poéticos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, cujos processos de trabalho terminaram distanciando-os de uma investigação mais formal e espacial, de teor Neoconcreto (que buscava a integração entre o espaço da obra e o espaço real), para outra mais participativa (que propunha a aproximação da arte à vida), teceram as conexões inaugurais de nossa contemporaneidade, a partir de nossa experiência modernista. A ruptura com algumas das questões cruciais da modernidade no Brasil não se deu somente com a emergência da Nova Figuração brasileira (1965), ela também pode ser observada, numa outra medida e direção, na própria dinâmica da produção destes três artistas.

A (outra) Arte Contemporânea Brasileira

Neste início de 2003 os principais grupos de artistas brasileiros dedicados a

intervenções públicas e efêmeras são: Atrocidades Maravilhosas, Radial, Vapor, Hapax, Rés do Chão, Agora, Capacete, Açúcar invertido, Interferências Urbanas (Rio de Janeiro); Grupo Ponteseis, Galeria do Poste (Niterói); Núcleo Performático Subterrânea, Grupo Los Valderramas, Espaço Coringa, A.N.T.I. Cinema, Fumaça, ZoX, Marrom, Grupo CONTRA, Linha Imaginária (São Paulo); Alpendre, B.A.S.E., Transição Listrada (Fortaleza); Entorno (Brasília); Empreza, NEPP, Grupo Valmet (Goiânia); Urucum, Invólucro, Cia Avlis em movimento, Murucu (Macapá); Torreão, Grupo Laranja, Flesh nouveau!, Perdidos no Espaço (Porto Alegre), Grupo Camelo, Valdisney (Recife); “Grupo” (Belo Horizonte); After-ratos (os ratos estão em toda parte), Movimento Terrorista Andy Warhol – MTAW (sem procedência fixa, única ou revelada).



Nada garante porém a vigência desta listagem. Ela não possui qualquer valor taxionômico, uma vez que estes grupos não estão formados a partir da defesa comum de princípios plástico-formais, estéticos. Sua existência é possível graças à crescente indefinição (e confusão) de fronteiras entre arte, ética, política, teoria, afeto, sexualidade, público e privado.

Manifestação da crise do sujeito (crise da noção unitária de identidade tanto na esfera individual quanto na cognitiva), esse deslocamento do lugar especializado em que se situava a arte moderna, para a ambigüidade transitiva da arte e da vida contemporâneas, libera os componentes destes grupos dos compromissos estáveis (de linguagem e grupo) que moviam os artistas até pouco tempo atrás.

Pelo fato de não estarem aglutinados em torno de princípios rigorosos e estáveis, estes grupos não possuem uma estabilidade excludente. Nada impede que artistas vinculados a um agrupamento estejam simultaneamente conectados a outros núcleos, tanto de suas cidades, quanto, até mesmo, de diferentes Estados do país, ou que seus integrantes desenvolvam trabalhos individuais e coletivos. Podemos mencionar também alguns artistas que produzindo apenas de modo independente, individual, podem por afinidade poética e de repertório ser aproximados desses agrupamentos mutantes.

Estas atitudes colidem com a noção de autoria individual, que supunha estilo e identidades reconhecíveis, singulares, permanentes e as substituem

pela dispersão de conexões feitas, desfeitas e refeitas, análoga à rede eletrônica por meio da qual se comunicam. Conseqüentemente, configuram um fenômeno cuja estratégia consiste, parcialmente, em resistir à categorização e à classificação pelo discurso teórico-crítico, e, em criticar os poderes estabelecidos, sobretudo aqueles que atualmente delimitam a instituição Arte.

A respeito dessa nova tendência da arte brasileira escreve Marisa Flório César: “Com poéticas e cogitações distintas, guardam em comum entre si e as cidades a contaminação e a dispersão dos territórios: a flutuação de fronteiras e de significados, entre as categorias artísticas, o autor e o espectador, a arte e a vida. Uma constituição relativa que implica e evidencia a trama de relações na qual esses trabalhos se inserem, engendram e criticam: uma trama de afetos, sistemas e fenômenos exteriores ao universo soberano e autônomo da arte moderna, às condições abstratas e ideais de espaço e de tempo que esta reivindicava. Tomando de assalto o que permanecera às margens de seu universo auto-referente, invadem-se pelas alteridades, deslocam-se para os espaços do mundo, realizam-se na circunstância e nos encontros fortuitos.” (8)

Se quisermos estabelecer conexões genealógicas diretas entre esta produção intervencionista atual e o passado recente da arte brasileira, podemos mencionar, entre outras, referências internacionais, como o Dadaísmo, Duchamp, o Grupo Fluxus, e brasileiras, tais como as emblemáticas intervenções de Flávio de Carvalho (experiências nº 2, 1931, e nº 3, São Paulo, 1956), Helio Oiticica (Parangolés, Rio de Janeiro, 1964-1969), Lygia Clark (Cabeça Coletiva, Paris, 1975), Lygia Pape (divisor, Rio de

Janeiro, 1968), Nelson Leirner (Porco Empalhado, IV Salão de Brasília, 1967), Cildo Meireles (Inserções em Circuitos Ideológicos/ Projeto Coca-cola, Projeto Cédula, Rio de Janeiro, 1970 -1975), Barrio (intervenção no Ribeirão do Arruda, Belo Horizonte, 1970), Antonio Manuel (Corpobra, Rio de Janeiro, 1970).

Há um fator decisivo que, a meu ver, expressa a diferença entre essa vertente da produção artística primeira década do novo milênio, e aquelas que floresceram nas décadas de 60 e 70. A politização da sociedade brasileira nos anos de chumbo tinha por divisor de águas a ditadura militar. De um lado seus aliados (setores do capital industrial e financeiro, setores militares, os anti-comunistas, conservadores de toda ordem e o aparato repressivo). De outro a frente pró redemocratização integrada pela esquerda revolucionária, reformistas, democratas e simpatizantes de todos os matizes (intelectuais e artistas, trabalhadores, setores progressistas do clero e da sociedade civil, estudantes e hippies). Essa polarização reduzia ações políticas plurais e distintas tanto à direita quanto à esquerda, a duas macro posições: uma que defendia os governos militares, outra que lutava pelo retorno à democracia. O restabelecimento pleno dos direitos civis no Brasil combinado à subjetividade que permeia a cultura e o cotidiano contemporâneos imprimem um caráter micro-político às ações e intervenções dos ativistas desta passagem de século.

Se o caráter político da arte nos anos 60 e 70 decorria do fato que todas as formas de oposição atingiam a um alvo comum que as unificavam numa única e grande luta, atualmente eles se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em

quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo).

No campo das artes a subjetivação não se manifesta apenas no eixo da produção, mas também no âmbito institucional. A existência de novos agentes como o curador (cuja subjetividade, se considerado o poder que possui, pode vir a resultar em exposições cujos temas e questões sejam estranhos aos artistas que delas participem) geram fatalmente uma tensão entre a produção artística e esses poderes habituados à primazia que lhes foi concedida institucionalmente.

Existe um ar comum nas intervenções propostas pelos jovens artistas brasileiros desta passagem de milênio que os distingue e especifica em relação ao passado. O paradigma que atualmente empresta sentido aos seus deslocamentos e conexões é o da rede. Não me refiro apenas aqui à rede eletrônica que hoje recobre todo o planeta (embora dela esteja excluída a maioria de seus habitantes), pois ela é apenas um resultado e um instrumento das desterritorializações em cascata que estão na raiz de nosso mundo.

Quero aqui destacar que a concepção e a difusão de projetos artísticos por meio de circuitos em rede precede em mais de duas décadas o instrumento tecnológico (a internet) que as globalizou. São exemplos pioneiros dessa antecedência no Brasil as Inserções em Circuitos Ideológicos, nas quais se incluem o Projeto Coca-cola (1970) e Projeto Cédula (1975) (9), de Cildo Meireles, cujo método de circulação é comparável àquele usado pela

geração ativista atual. A trama tecida por estas ações e intervenções, a memória e as referências que seus feitos geram, possui uma dinâmica e uma transividade articuladas de um ponto de vista análogo ao das redes.

Mas não é só a difusão das intervenções atuais desses artistas e grupos que se dá conforme esse modelo. Sua estratégia política também opera de modo semelhante ao de um outro componente hoje inseparável da web: o vírus. Concebido na contramão da limpeza e eficiência asséptica dos programas que configuram a alma dos computadores, o vírus introduz no corpo desses programas um desconforto e o descontrolo que, estranhos à eficácia esperada em aparatos tecnológicos, fragilizam-nos, tornando-os mais próximos das vicissitudes da condição humana.

As intervenções de muitos desses grupos possuem, portanto, um sentido virótico. Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes. Minhas especulações porém não possuem o mesmo apelo, nem despertam o mesmo interesse do que aquele que certamente será despertado pelas imagens de ações intervencionistas que passarei a exhibir agora..

Notas:

1. Em 1931, Flávio de Carvalho caminhou, sem tirar o chapéu da cabeça, no sentido contrário ao de uma procissão em São Paulo. Em 1956 saiu pelas ruas centrais da mesma cidade usando o Novo Homem dos Trópicos, roupa constituída por um chapéu transparente, blusa de nylon, uma saia curta

pregueada, meias arrastão e sandálias de couro.

2. Conjunto de obras tridimensionais construídas por placas de metal de recortadas por diversas formas, articuladas por dobradiças e de configuração variável, conforme a manipulação do espectador.

3. Feitos a partir de 1960, no Rio de Janeiro, os Núcleos e os Penetráveis dão continuidade à busca das possibilidades da pintura fora do quadro (janela renascentista). Placas monocromáticas de cores quentes (amarelo, laranja e vermelho), suspensas por fios, desdobram o plano pictórico no espaço real (núcleos). Os penetráveis são em escala muito maior do que os Núcleos e devem ser penetrados pelo espectador para que possa interagir com o espaço criado pela cor.

4. O Projeto Cães de Caça (1961) só existe em maquete. É integrado por 5 Penetráveis, pelo Poema Enterrado de Ferreira Gullar e pelo Teatro Integral, de Reynaldo Jardim. Os bólides (1963-1966) são obras pictóricas resultantes da inserção de pigmentos em recipientes de vidro, de plástico, de madeira vazada e sacos plásticos, combinados ou em si mesmos. Os Parangolés são capas feitas pela reunião de tecidos, plásticos, de cores variadas, que quando usadas pelo espectador e co-partícipe, emprestam às cores que as compõem, dinâmica e movimento.

5. O Caminhando levou Lygia Clark a afirmar: “Daqui em diante, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O Caminhando (...) Permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em empreendimento concreto (...) Pegue uma dessas tiras de

papel que envolvem um livro, corte-a na largura e cole-a de maneira a obter o anel de Moebius. Em seguida, tome uma tesoura, crave um ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. As Máscaras Sensoriais (1967) não convocam o público à contemplação, mas à participação. Possuem propriedades sinestésicas. Ao serem usadas pelo público criam ruídos, experiências táteis e olfativas.

6. A arte Construtiva produzida no Rio de Janeiro pode ser mapeada em três fases: o período pioneiro com Abraham Paltnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa (1948-1949) ; o período Concreto do Grupo Frente, formado em torno de Serpa (1953-1959) e, finalmente, o Neoconcreto, integrado por artistas do extinto Grupo Frente e por novas adesões (1959-1960). Dentre seus integrantes destacamos: Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, além de Hércules Barsotti e Willys de Castro, neoconcretos residentes em São Paulo.

7. O Concretismo paulistano pioneiro tem por marco a inauguração da filial do Art Club Internacional em São Paulo (1949). O vice-presidente da agremiação, Waldemar Cordeiro, torna-se, desde então, o maior divulgador das idéias da Arte Concreta. O Lançamento do Manifesto do Grupo Ruptura, em 1952, consolida a fase inicial do movimento. Ao longo da década de 50, embora integrado pelos mesmos artistas, passa a ser designado apenas por Concretismo, nome que permanece até a sua dispersão, por volta de 1960. Dentre seus participantes destacam-se: Anatol Wladyslav, Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Judith Lauand, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Lothar Charroux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro.

8. in Catálogo da mostra sobre(a)ssaltos, Flórido César, Marisa. Sobre(a)ssaltos.

9. O Projeto Coca-cola consistia em colar em garrafas de coca-cola um adesivo no qual estava escrito em letras brancas a sentença Yankees go home. As garrafas eram trocadas nos bares, quando da compra de garrafas cheias, reutilizadas nas fábricas e reintroduzidas no mercado consumidor. Começaram então a circular pelo país com os dizeres adesivados. O Projeto Cédula, numa lógica semelhante, carimbava em papéis moeda a pergunta “Quem Matou Herzog ?” referente ao assassinato, em São Paulo, pela ditadura militar, do Jornalista Wladimir Herzog, em 1975.

Bibliografia:

Cocchiarale, Fernando e Geiger, Anna Bella, org. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

Guasch, Anna Maria, org. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno- Textos de Exposiciones 1980 – 1995*. Madrid, Akal Ediciones, 2000.

Mattar, Denise, org. *Flávio de Carvalho 100 Anos de um Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

Vários. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.

Vários. *22ª Bienal Internacional de São Paulo: Salas Especiais*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1944.

Sobre(a)ssaltos. Belo Horizonte, Itaú Cultural, fev. / abr. 2002.

[Postado em 12 de agosto de 2005]

ENREDAR: “A ARTE DE ORGANIZAR ENCONTROS” (1)

Luiza Helena Guimarães Ferreira (2)



Tomando como base as redes de Comunicação Mediadas por Computador no processo de elaboração um novo imaginário construído pelo comum, enfatizamos a criação de uma estética contemporânea, gestada com base na rede de afetos, na possibilidade de confabular e no modo como fluxos de desejos emergem, organizam e transformam nossa experiência, assim como, abrem espaço para uma arte ativista, produtora de nova subjetividade, que tenciona as forças de dominação e em relação ao potencial da liberdade da sociedade.

.....

“A democracia espinosista, o governo absoluto da multidão através da igualdade de seus membros constituintes, é fundada na ‘arte de organizar encontros’” (Hardt, 1996, p.170).

Enredados estamos todos os que cotidianamente utilizamos as tecnologias de comunicação e informação com a vontade de construir um outro modo de existir com base no afeto. Enfatizamos aqui a criação coletiva que utiliza as redes tecnológicas para produção de um imaginário com base na experimentação, no acontecimento inusitado e na troca ativa de informações; gestação de um novo poder, onde todos podem distribuir suas informações, potencializar seus desejos. Abordamos o modo como a criação coletiva vem sendo utilizada na sociedade e na arte e, como através de ações táticas as novas tecnologias de comunicação e informação podem tornar-se poderosa rede de guerra, um espaço de luta capaz de funcionar como um ponto de fuga contra os mecanismos de controle da sociedade. As redes da guerra, da vida e da arte enredam-se a outras formas de organização que vem transformando o mundo contemporâneo, e antecedem a próxima forma dominante na sociedade.

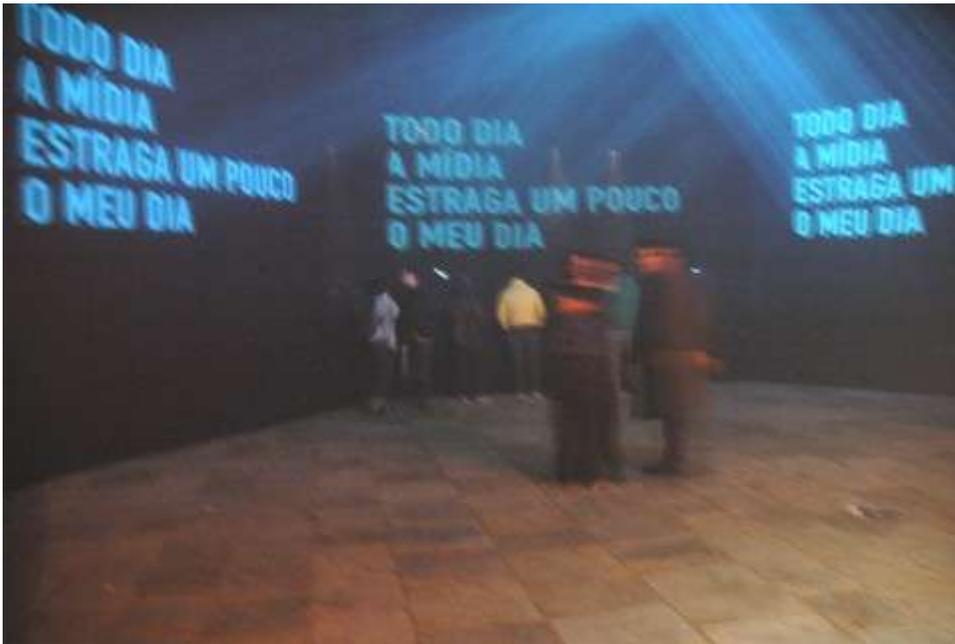
A partir das redes tecnológicas contemporâneas, de sua forma de comunicação definida eletronicamente, um novo sistema de trocas, e outros modos de criar e recriar a vida começam a se delinear na sociedade. Nos anos oitenta, a idéia de nomadismo e resistência ganha impulso com o aparecimento de tecnologias mais baratas. Surge um novo tipo de ativismo que tem origem nos movimentos de contracultura dos anos sessenta. Nos anos noventa firma-se em ações dentro de festivais de novas mídias na Europa e nos EUA, com a característica básica de fazer uso diferenciado das potencialidades da comunicação em circuitos interdependentes. Este ativismo, mídia tática como potência crítica, tem criado fluxos paralelos aos promovidas pelas grandes redes corporativas hegemônicas. Desvinculada de interesses de mercado esta dá voz a todos aqueles excluídos do sistema:

comunidades alternativas, dissidentes políticos, artistas de rua, minorias sociais, entre outros. É movida por questões de interesse geral e por natureza híbrida, misturando cultura popular e cultura de massa. Combatendo nos limites da guerra de informação (*infowar*), a rede de guerra (*netwar*), julgando existir comunidades em rede capazes de comunicar e distribuir suas próprias informações, de gerar seus próprios valores, contrapõe-se a ciberguerra (*cyberwar*). A tática ativista está na flexibilidade de respostas, assim como no trabalho cooperativo, na mobilidade para passar de uma mídia a outra, sendo que o determinante são as conexões capazes de realizar.

A tecnologia sobre a qual se organiza a rede de guerra está voltada mais para a questões dos dispositivos de controle do que para questões da liberdade de expressão. Mas, o político e a comunicação articulam seus procedimentos em um único dispositivo sistêmico que atravessa as dimensões sociais e imateriais do capitalismo avançado, dado que se determina na produção de sentido para um mercado com contornos da própria sociedade. Trata-se da nova máquina comunicativa a serviço da produção do social, trata-se de fazer “fluir os fluxos que legitimam alguns e excluem outros” (Lazzarato e Negri, 2001, p.68).

A arte como tática captura, convoca, verifica, enreda fluxos de desejo mediados pela comunicação. O desejo é o que o agenciamento deseja que seja e traça sua linha de fuga mutante na máquina de guerra. Neste sentido toda a criação de fluxo, toda a mutação de fluxo, passa pela máquina de guerra em sua intenção de escapar aos códigos. Marca no campo social movimentos de descodificação e desterritorialização, são fugas. DELEUZE introduz a noção de “conexão e junção dos fluxos” (p.100), sendo que a conexão marca o modo com que os fluxos descodificados e desterritorializados se contrapõem, precipitando sua fuga comum. Já a conjugação desses mesmos fluxos obstrui as linhas de fuga operando uma

reterritorialização geral. Mas é exatamente o fluxo de desterritorialização que opera a conjugação dos processos, determinando a sobrecodificação e servindo de base para a recodificação. Movimentos entre micro-história e macro-história constituem um fluxo constantemente mutante operando por descodificação e desterritorialização, assegurando assim, a criação-conexão de linhas de fuga.



Movimentos de desterritorialização e descodificação propiciados pelas tecnologias de comunicação contemporâneas vêm mudando as relações entre forças de dominação e o potencial de liberdade na sociedade. A nova interface transforma a experiência e abre espaço para ações estratégicas e táticas produtoras de uma nova subjetividade. Por trás de identidades e

diferenças pode existir um comum entendido como proliferação de atividades criativas. Este conceito de comum está na definição de multidão, como reconhecimento de uma nova configuração dos processos de organização de sujeitos democráticos capazes de expressar potência política. O comum produzido pela multidão é trabalho coletivo e como tal não reconhece unidade representativa. O ativista midiático encontra-se cada vez mais como portador de capacidades imateriais de produção, tendo por instrumento de trabalho o cérebro e por campo e instrumento de luta as redes e os dispositivos comunicacionais, onde expressa seu desejo, seu poder de ser, transformar e criar. O artista como ativista midiático atua em relações de poder e estabelece articulações com as redes de guerra. Atua como nômade e, por isso mesmo, no ciberespaço. Este artista ativista torna-se agente de fluxo expressivo, capaz de tomar posições frente à emergência, a urgência do acontecimento, através de mídias que melhor se apliquem, capazes de ser um “catalizador” de reações em rede, um “performer”, que flagra, captura e deflagra manifestações do pensamento, de modos de sentir e de agir. O que importa é seu papel enquanto agente na liberação de potências criativas, na conexão de elos em um fluxo paralelo, na provocação de um desejo de agir livremente na criação de uma rede de afetos. Não há como conter o processo natural de enredar esse fluxo.

Enredamento de forças criativas, livres e libertadoras que nos torne mais leves, uma rede de fluxo de valores que façam a vida mais alegre e mais expressiva da potência ativista na criação de novos valores; uma ética formada na prática, na vida conectiva, em encontros efêmeros e imateriais potencializados pela rede tecnológica de comunicação. A partir da concepção da alegria de Espinosa, alegria tem sentido ético: “é assim que a ética realiza sua força construtiva plena, com uma constituição prática do ser... A alegria é propriamente o momento que cria o por vir” (Hardt, 1996, p.179).

Para DELEUZE, a potência afirmativa de agir e existir do ser corresponde a seu poder de ser afetado e revela distinções dentro do poder. Estas, no interior de nossa afetividade, são o ponto de partida para uma prática ética. Se nossas afecções nos tornam alegres, elas aumentam nossa potência e nos tornamos mais ativos. Então, com a prática de encontros causais de corpos que se adequam a nossa natureza e, conseqüentemente, aumentam a nossa potência, se desenvolve a idéia do que é comum a um corpo externo e ao nosso próprio corpo: “a alegria que tem por suporte a noção comum é a alegria que retorna”.(181). A relação compartilhada no encontro de dois corpos formando um mais poderoso, em nossa mente, torna as afecções alegres, ativas e produtivas.

Segundo ESPINOSA:

Um corpo não é uma unidade fixa com uma estrutura interna estável ou estática. Ao contrário, um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças.(147) Nem mesmo sabemos o que pode um corpo fazer, nem mesmo sabemos de que afecções somos capazes, nem a extensão de nosso poder (149).

Os agenciamentos de potência contra os dispositivos de poder numa sociedade aberta ao livre conflito e à composição do campo de forças sociais, não-hierárquicas e coletivas, organizam a sociedade de baixo para cima, a partir do plano social imanente. Constituem a prática como motor da organização social em direção aos seus limites, as suas fronteiras, compondo e descompondo conexões. O processo de agenciamento por forças sociais alegres, reinventado constantemente, é prática da multidão de corpos, um corpo social comum com base no desejo.

Este universo de corpos num fluxo contínuo e dinâmico “em movimento e repouso, em união e conflito” (148), diz HARDT fazer DELEUZE pensar em

termos de poder. DELEUZE coloca a noção comum, e seu processo de agenciamento como parte de um projeto ético. Então a questão é como agenciar encontros casuais, inadequados, quase sempre tristes dos corpos e torná-los alegres, adequados, produtivos? LOPES propõe a poética do cotidiano tornado leve frente às tensões que atravessam a nossa época. Leveza como “uma alternativa crítica a uma estética da violência e do abjeto”(2004, p.1) Uma poética assim entendida:

neste vasto panorama que vai desde a valorização do artista como uma mistura de observador, testemunha, jornalista e etnógrafo até a própria impossibilidade de representar (...) Para além do debate dos rumos da arte contemporânea, o mote/slogan volta do real deve ser compreendido num quadro mais amplo do que o da arte, como uma estratégia mesmo de atuação diante do mundo.(Lopes, 2004, p.3).

DELEUZE, em entrevista a NEGRI, sugere a necessidade de voltar a pensar o conceito de utopia e repensar o conceito de fabulação bergsoniana em termos de uma nova constituição social, ou seja, a necessidade de dar a confabulação um significado político. Diz haver uma “confabulação comum às pessoas e à arte”.(Hardt,1996,p.54). A rede tecnológica, nascida da inteligência humana, impõe questões interativas múltiplas a uma sociedade de criadores livres e ativos para a possibilidade de ultrapassagem do plano da natureza e da tecnologia.

Certamente a sociedade é formada sobre a base da inteligência humana, mas Deleuze observa que não há um movimento direto entre inteligência e sociedade. Ao contrário, a sociedade é um resultado mais direto de “fatores irracionais”. Deleuze identifica o “instinto virtual” e a “função fabuladora”

como forças que levam à criação de obrigação e de deuses. Essas forças, contudo, não podem dar conta dos poderes humanos da criatividade(53)

Os caminhos inusitados percorridos pela interação máquina-homem situam-se num amplo campo de indeterminações, de temporalidades indiretas e não lineares, onde tudo pode acontecer. A sociedade amplamente permeada por redes tecnológicas inaugura a possibilidade de construir, inclusive em nós mesmo, outros modos de fazer-se, de transformar-se. A multiplicidade de forças criativas é elevada a um nível de alto poder na constituição da multidão. As novas tecnologias são o lugar da multidão, onde ela expressa a sua força, seu poder de criar e agir, onde estabelece sua ética e a estética contemporânea. Mas, RHEINGOLD aponta a necessidade de encontrar face-a-face para estabelecer vínculos numa comunidade em rede. O desafio artístico se coloca em termos do surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética, de uma estética do afeto, não mais uma arte de limites, de transgressão, mas de possibilidades. Outro caminho que vem sendo explorado é o da volta ao referente como vinculado a uma comunidade ou identidade dentro da perspectiva dos Estudos Culturais. Um espaço de confabulação, uma possibilidade de encontro, habitado por corpos que se dissolvem na vida cotidiana.

Tertúlia, um trabalho que desenvolvo desde 2003 parece ter interesse, neste sentido. Abaixo faço um relato sobre como o processo vem acontecendo:

Cheguei lá do Rio Grande trazendo uma saudade, um mate amargo, uma chaleira, uma vivência...

Dia de maio de 2003 vai ter noite cheirando a querência na Tertúlia do Réz-do-Chão...

*Tertúlia é um **eco das vozes perdidas** campo afora;*

*é rima **sem compromisso, julgamento ou castração**, onde se marca o **compasso no bater do coração**;*

*é **batismo dos sem nome, rodeio dos desgarrados**;*

*é **grito de alerta** dos pampas...*

*Tertúlia é canto sonoro **sem porteira ou aramado**, onde o violão e o poeta podem chorar **abraçados**...*

Assim foi o chamamento para a primeira Tertúlia. Os amigos foram chegando, a música, cantigas gaúchas repletas de intensidade afetiva, o cheiro de carreteiro no ar, vinho e o chimarrão amargo e quente como a temperatura daquela vivência, mas que pra eles causava muita estranheza. As conversas foram se dando sobre assuntos do dia a dia do nosso meio de arte. A Tertúlia já era uma vivência artística permeada por um diálogo sensorial entre os participantes.

Em sua origem é produto de um imaginário coletivo, de histórias e culturas interconectadas, é fruto da assimilação do outro, da cultura de imigrantes europeus, africanos e do índio nativo. Resultado, portanto, de um processo de vida social. Portadora em si de um devir que coloca em questão um certo tipo de relação afetiva, funcionando como agenciamento de processos de expressão, de modos de sentir, de pensar, e se expressar próprios de uma população, com suas histórias e contingências locais, para além dos contornos de identidade cultural. Celebra o acaso, a experimentação, ajudando-nos a entender de maneira crítica o comportamento dos mercados culturais sob as condições políticas, econômicas e tecnológicas contemporâneas.

Foi justamente à tecnologia que possibilitou a Tertúlia Rio-NY dentro do evento Açúcar Invertido-2, promovido pelo departamento de Artes Visuais do The Americas Society, Nova York. Aconteceu sincronicamente em NY, Japão, Rio de Janeiro, Pernambuco, Amapá e São Paulo, por telepresença e em rede tecnológica e de afeto. Um exemplo de como funcionam estes agenciamentos de processos de expressão foi o que ocorreu na Tertúlia Rio-NY: sugeri aos participantes aqui no Rio que fizessem intervenções nos lenços, parte da indumentária gaúcha, que compunham uma instalação de parede de 4 m x 10 m. Todos aceitaram. E os lenços, registros desse trabalho, foram enviados para Nova York e lá utilizados por alguns colegas em performances, inclusive de uma bailarina brasileira lá radicada, a qual se apropriou deles.



Trazer a tona às raízes da cultura gaúcha é investigar, suas forças vitais, a dinâmica subterrânea dos afetos que a movem e a conectam reunidos sob seus signos aparentes, mas portadores de um desejo de contaminação que está no âmago da alma brasileira. A Tertúlia é uma exaltação a reunião, ao hibridismo contra os purismos herdados do passado, uma postura reflexiva do momento cultural, e não um espetáculo exótico realizado com charque gaúcho e regado a vinho, o que a relegaria a mero nostalgismo ou folclorismo, como tenta a estratégia do mercado. Questiona situações limite da vida cotidiana e da arte.

Podemos ainda, segundo LOPES, a partir de MÁRIO PERNIOLA ver duas atitudes estéticas opostas na arte: "uma voltada para a catarsis e a desrealização; outra orientada para a experiência da realidade, pensando a arte como perturbação, fulguração, choque."(5). Diante deste estado de coisas ele coloca como atitudes uma arte, respectivamente, que se distancie da realidade liberando de seu peso e, "uma poética do cotidiano que não se coloque acima da vida, mas no horizonte do contingencial, do comum".(6). Citando HELLER, LOPES nos diz: "É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua quotidianidade, não tanto por manipular as coisas, mas por se deixar tocar, sem nelas naufragar completamente. Talvez seja este um ideal, diante do mesmo e da repetição, ser sutilmente diverso".(7).

Desejos na produção de subjetividade, de um processo de individuação de pessoas ou grupos perante dispositivos. FOUCAULT sugere que os dispositivos trazem em si uma estética intrínseca aos modos de existência. Ao propor critérios estéticos como modo de vida, esta como obra de arte é também uma ética. No enredar e desenredar da vida, da tecnologia e da arte, a poética do cotidiano, do sublime no banal desponta como uma vontade afirmativa ao propor valores mais leves, os quais libertam a vida ilimitada da rede, a criatividade variável segundo as linhas de um dispositivo. O novo e o atual. Sendo que "atual não é o que somos, mas

aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir” (p.92). Os novos dispositivos tecnológicos de subjetivação provocam novos enredamentos, suscitam devires outros.

Os dispositivos tem por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando umas por dar noutras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (Deleuze, 1996, O Mistério de Ariana. p.89).

Quando a cultura é lugar de luta, a estratégia é de resistência dentro do acontecimento, no código hegemônico das representações culturais. Passou-se da transgressão para a resistência ou interferência no presente. O programa de transgressão da vanguarda de arte, como um instrumento de transformação revolucionária, ligada à ênfase marxista tem seu foco teórico deslocado da classe para a constituição cultural da subjetividade, da identidade econômica para a diferença social. A formação social não é mais um sistema total, mas um conjunto de práticas, por vezes antagônicas, e o cultural torna-se lugar de contestação ativista. “A importância desse reposicionamento é sugerida pelo teor metafórico (militar) de ambos os termos: vanguarda conota transgressão revolucionária das linhas sociais e culturais; resistência sugere luta imanente dentro delas ou por trás delas”.(Foster, 1996, p. 199). DELEUZE em entrevista a NEGRI dizia que os movimentos revolucionários tanto quanto os artísticos forjam linhas de fuga que se delineiam na sociedade ampliando seus limites.

Nos movimentos entre micro e macro-história, a experimentação, a vida em relação ao entorno, os meios e as mediações nas relações de poder, são o contexto no qual as ações se fazem tática e a arte expressão política. A tática da subjetividade que emerge da análise prática do encontro entre o sujeito e a trama infinita do poder, conforme NEGRI:

consiste na capacidade de contrastar, ou melhor, experimentar de forma antagônica em cada ponto das estruturas de poder, as relações, os dispositivos, as tecnologias que poder põe em ação, tentando utilizar para inverter e esvaziar o próprio poder. (...) A tática é a astúcia da razão subversiva. Porém, antes de subversiva, subjetiva!(Negri, 2003, p.179).

LAZZARATO e NEGRI indicam este período atual como sendo o da luta pelo poder feita em relação ao controle para liberação do sujeito da comunicação, determinando uma modificação nas formas de comunicação; a crítica hoje se manifesta como potência autônoma e constitutiva dos sujeitos. Sendo assim, para viabilizar um projeto de arte ativista é preciso agir sobre o poder que opera mediante controle técnico, disciplina nosso comportamento e até nossos corpos.

Hoje, os artistas ativistas, preocupados em transformar, em atuar nos processos e nos dispositivos que controlam a sociedade, agem nos limites do campo das lutas sociais e no interior dos organismos de poder na busca de um outro tipo de organização. Apesar da tecnologia ser a fronteira menos democratizada de todas as fronteiras, cada vez mais artistas ativistas serão atraídos para mídia eletrônica, pela possibilidade que lhe é oferecida de colocar em curso uma “obra” aberta, hipertextual, imprevisível, um fluxo a ser modulado. Em suas manobras táticas atuam, principalmente, sobre o povoamento da rede, fazendo uso das características de descentralização e horizontalidade, para estabelecer uma zona autônoma antes que sistemas de vigilância e controle assumam. No ciberespaço, entendido como local de habitação e não somente um lugar de comando, controle e comunicação, o desafio para o artista ativista é o de provocar um imaginário que conecte uma estética do afeto à ética, uma arte de possibilidades.

O comum visto como cooperação, singularidades proliferantes, produção de sujeitos éticos que se produzem no tempo excedente, encontra sua

contrapartida no controle, na guerra ao domínio e bloqueio desta transformação. A ameaça de que cada sujeito na multidão de singularidades possa vir a representar um limite ao poder, ele opõe ação de guerra. Guerra política, produção contínua de guerra, como atividade processual, seletiva e hierárquica. Guerra menos destrutiva, voltada para organizar singularidades, instaurada, então, na relação do biopoder, na grande indústria e na produção. Não é, portanto, somente fundamento político, mas biopolítico, uma máquina produtora do social, utilizando-se de poderosos meios tecnológicos (principalmente informáticos), biológicos e químicos para produção de formas de vida.

Na constituição e organização de comunidades em redes os movimentos de luta contra o poder parecem articular poder, interesse e desejo na formação de redes, em suas ligações transversas, nos seus pontos ativos, determinando sua distribuição, (des)continuidade e situações efetivas. É uma luta de todos, sem comando centralizado, sem hierarquia e nem representação, onde a opressão se exerce, onde o poder se exerce como abuso.

O controle não se dá somente pela exclusão, depende ainda, da sujeição. Só resiste quem tem capacidade de se constituir como sujeito, de não se submeter. O limite é definido entre quem comanda e quem obedece. Os movimentos em torno de maio de 68 de mulheres e estudantes não se assemelham a nenhum movimento revolucionário conhecido, os focos são múltiplos, heterogêneos e transversais em relação à divisão do trabalho e as divisões sociais. A definição da relação com o poder é subordinada a “constituição de si” como sujeito social. A descoberta foucaultiana da “relação para si” enquanto dimensão distinta das relações de poder e de saber, como processo de subjetivação autônoma, portanto, sem necessidade de passar pela organização constituída para se impor como força, em MARX, é conceituada de forma diferente que em FOUCAULT, e

entendida como “Intelectualidade de Massa”. Partindo daí DELEUZE vai desenvolver a compreensão de como a interface comunicacional que se impõe aos sujeitos se transforma em potência. A subjetividade como elemento de indeterminação absoluta torna-se potência absoluta. Assim, o processo de produção de subjetividade se constitui alternativa a uma realidade social diferente construída no plano da potência e não do poder. Há a articulação de uma coletividade que recusa a categoria principal, onde distintos centros agem deixando vir à tona tanto o que pode como o que não pode ser dito, nas palavras de DELEUZE: “ao longo das linhas criadoras de escape (...), um animal é enxertado, um arranjo é conectado (...) saiba criar um menor em processo” (p. 232, modificado). O menor quando se liga a forças não sincrônicas é que se torna crítico no presente, podendo provocar a insurreição de elementos menores de nossa própria época (forças de oposição, revolucionárias, emergentes). Essa associação pode resistir à cultura principal, a suas apropriações, normas e história oficial. (p.233).

No momento parece oportuno questionar sobre se podemos falar de cotidiano como resistência em arte hoje em dia? Ou seja, o retorno à narrativa como possibilidade de pausa, como alternativa de tirar o peso das coisas e de estabelecer um diálogo constante entre a leveza e o peso, pode tendo em vista as redes tecnológicas se constituir resistência? Ver e contar histórias e pequenas impressões no tempo em que a vida se dá, nos instantes por si mesmos, sem aprisioná-los. NIETZSCHE contava repetidas vezes sobre o desejo de Fausto de querer apenas um instante no tempo, mas resgatar a narrativa é querer causas e efeitos, é busca de significado, entretanto, querer a narrativa como fenômeno estético equivale a querer indeterminação. A estética não aprisiona o significado, então, ou a vida e a arte estão em cada instante, ou não estão em lugar algum. A poética do cotidiano, do sublime no banal, realça a leveza, a pausa, a serenidade, “como uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a

viver”.(.) “virtude fraca, mas não a virtude dos fracos...Toda serenidade requer alguma destruição anterior” de acordo com FIGUEREDO. (Lopes, 2004, p.7). Leveza colocada em meio ao descontrole das coisas, no confabular, nos fluxos eletrônicos, no diferenciar-se diante dos acontecimentos do mundo, acolhida mesmo num instante de indeterminação. Ela integra, aceita, transforma, inventa e cria na urgência de um tempo para viver.

Isto apenas num primeiro momento contrasta bruscamente com ações como: desestruturar, desestabilizar, ampliar a imaginação alternativa com ações táticas e estratégicas contínuas, minar a estrutura social do poder. Mas a insurreição, quando incorporada aos modos de vida, torna-se efetiva e faz-se expressão de liberdade. NEGRI evidencia a potência da multidão como força de produção e reprodução da vida na constituição de um antipoder. Diz ele, “se não se reconhecer o nexa, a motivação, o elo em cada estágio do antipoder corre-se o risco de esvaziar sua eficácia e entregá-lo ao poder dominante” (Negri, 2003, p.198). O antipoder não quer o poder, um poder de comando, de exploração e hierarquia. Pelo contrário, ele quer desenvolver uma nova potência de vida, de organização e de produção dentro e fora dos limites do poder, em constante tensão com o poder constituído. A conexão, o elo emerge do comum produzido pela multidão e se choca na produção do social com o poder que expropria uma parte ou todo o valor construído.

Pensar em um fluxo paralelo através das novas tecnologias torna-se inseparável de pensar um fluxo para elo, pois, em seu interior o “paralelo” antecipa, prevê, contém o “elo” que dá início à construção. A eficácia da organização das novas tecnologias de comunicação é essencial no processo de interação e de coordenação entre usuários autônomos, assim como, no alargamento constante das redes do saber e do agir comum contra a privatização do comando, da riqueza, da exploração e da exclusão. Trabalho

imaterial, trabalho sem obra, sem objeto, sem valor neles mesmos, mas fonte viva de valor, produzido coletivamente em rede, nas trocas com a vida, metamorfoseando-se incessantemente no contato com o acontecimento. Mentes e corpos ao redor da comunicação, inovação produzida pela subjetividade e gestada pela cooperação na criação de um novo poder.

No Brasil as ações de mídia tática vêm ganhando corpo também através de atuações independentes e de coletivos de ativistas, como o Única Cena, Indymedia Brasil, Res-to, Latuff, Formigueiro, A Revolução Não Será Televisionada, Bijari, Açúcar Invertido, Mídia Tática Brasil, Coro, Batukação, Rejeitados e Bicletadas entre outros. Existe uma grande produção imaterial, um fluxo autônomo, um antipoder sendo estabelecido nos meios comunicacionais. Faz-se necessário, então, pensar o elo motivador para potencializar sua eficácia, conforme NEGRI, para não entregá-lo ao poder dominante. Em vista das novas tecnologias de comunicação e informação, uma dinâmica de forças em constante expansão e interação está em curso na sociedade e vem dinamizando o potencial de criação de coletivos de artistas. Mas a materialidade do meio de comunicação e a do movimento corporal marcado por esse meio, implica em pensar a narrativa também como materialidade e não apenas como suporte; espaço de resistência poética e estética, de intimidade e de afetividade. O relato do vivido, a alegria propiciada por encontros de mentes e/ou de corpos, o ser/estar juntos, a vida coletiva em constante devir tem sido em alguns destes coletivos produção ética e estética.

A produção do comum, a recuperação da lentidão no presente propiciada por pessoas e suas histórias simples, imagens despreziosas em relação a espetacularização da vida, talvez possam ser mais subversivas, mais políticas, mais táticas do que a ênfase no peso de grandes acontecimentos. Histórias atravessadas pelas experiências cotidianas capazes de dizer algo

sobre uma força indizível que está presente na leveza das estórias, das paixões despertadas pela experimentação, no contato, na conexão, no encantamento pelo mundo em que vivemos. A proposta não é de uma utopia, muito menos de fuga de uma realidade desagradável e nem tão pouco busca de perfeição é de um resgate da possibilidade de confabular.

A arte no jogo dos afetos causa estranhamento, possibilita conhecer, vivenciar, experimentar de outro modo o encontro com o mundo e com o outro. Na perspectiva aqui esboçada trata-se da possibilidade de resgatar como força criadora, o instante, o insignificante, o detalhe, a sutileza que a rápida apreensão das coisas torna imperceptível. Enredar o fluxo da vida como na democracia espinosista: “arte de organizar encontros”, mas além de organizar, hoje, de conectar encontros num campo tecnologicamente ampliado de experimentações.

Notas

1. <http://www.pos.eco.ufrj.br/revista>

2. Mestranda em Tecnologias da Comunicação e Estéticas, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com projeto: Fluxo Paralelo: Dispositivos Comunicacionais Produtores de Desejo, sob orientação do prof. Henrique Antoun e integrante da equipe de pesquisa por ele coordenada. É artista multimídia com trabalhos em net.art, vídeo, som, performance, interferência urbana e arquitetônica, em coletivos de artistas e editora do blog <http://www.urgiapontocom.blogspot.com.br>; e-mail: luizahguimaraes@gmail.com.

Bibliografia:

ANTOUN, H. (2003). *A Multidão e o Futuro da Democracia na Cibercultura*, in FRANÇA, V., WEBER, M. H., PAIVA, R. e SOVIC, L.(orgs). Compôs XI, POA:Sulina, p. 165-192.

ARQUILLA, J e RONFLEDT, D (2001). *Network, Netwars: the future of terror, crime and militancy*, Santa Monica, CA.

BEY, H. (2001). *Taz: zona autônoma temporária*. Conrad Editora do Brasil. (Coleção Baderna). São Paulo-SP.

BLISSET, L. (2001). *Guerrilha Psíquica*. Conrad Editora do Brasil. (Coleção Baderna). São Paulo-SP.

COUCHOT, E. (2003). *A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. UFRGS Editora.

CRITICAL ART ENSEMBLE. (2001) *Distúrbio Eletrônico*. Conrad Editora do Brasil. (Coleção Baderna). São Paulo-SP.

DELEUZE, G. (1992) *Conversações*. 34 Letras Ltda. São Paulo-SP.

DELEUZE, G. (1996) *O mistério de Ariana*. Vega Limitada.

DELEUZE, G. e FOUCAULT, M. *Os Intelectuais e o Poder*. Jorge Zahar Editor

DELEUZE, G. e GATTARRI, F. (1996). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34. São Paulo-SP

FERNBACK, J. e THOMPSON, B. (1995). *Virtual Communities: Aborting Retry, Failure? USA*: Rheingold.

GUARNACCIA, M. (2001). *PROVOS: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Conrad Editora do Brasil. (Coleção Baderna). São Paulo-SP

FOUCAULT, M. (1999). *Em defesa da sociedade*. Martins Fontes. São Paulo-SP

FOSTER, H. (1996). *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Casa editorial Paulista. São Paulo-SP.

GUATTARRI, F. e ROLNK, S. (2002). *Cartografias do Desejo*. Vozes.

HARDT, M. (1996). *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. Editora 34. São Paulo-SP

I.S. (2002). *Situacionista: teoria e prática da revolução*. Conrad Editora do Brasil. (Coleção Baderna). São Paulo-SP.

LAZZARATO, M. e NEGRI, A. (2001). *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*, Rio de Janeiro: DP&A.

LOPES, D. (2005) *Calvino ou o elogio da leveza*. Monografia

LOPES, D. (2004) *Nem Sertão, nem Favela: do Retorno do Real a uma Poética do Cotidiano*. Monografia.

MARX, K. (1982). Para uma Crítica da Economia Política, In: *MARX*, São Paulo: Abril Cultural.

NED LUDD (org.) (2002). *Urgência das ruas: Black Block, reclaim the streets e os dias de ação global*. Conrad Editora do Brasil. (Coleção).

NEGRI, A. (2003). *Cinco lições sobre o Império*, DP&A. Rio de Janeiro-RJ.

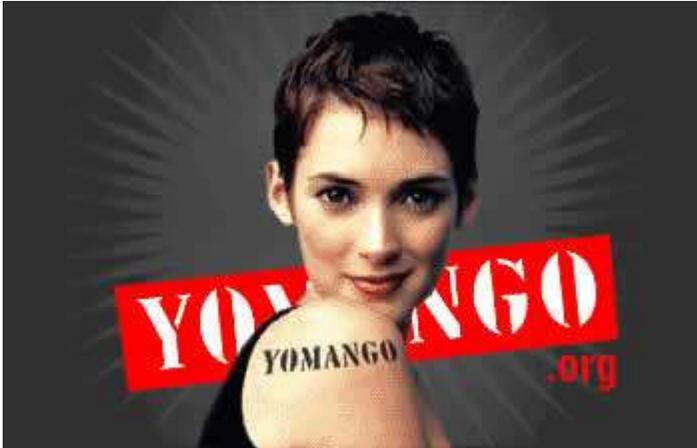
SHUSTERMAN, R.(1992). *Vivendo a Arte*. Editora 34. São Paulo-SP.

Fonte: Pos.ECO em Revista

(www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/sections/).

A ARTE DE ROUBAR

Javier Mendonza



Para os proprietários de centros comerciais e seus agentes de segurança, eles são uns simples ladrões. Para eles mesmos, são um grupo artístico que intervém na realidade mediante a promoção e aplicação de técnicas de roubo. Chamam-se Yomango. Garotos que garantem não incitar ninguém a encher a geladeira na cara lisa, mas sim dar conteúdo político e artístico a atos dispersos que ocorrem diariamente neste grande centro comercial em que se converteu nossa vida.

Eles estão a caminho de se converterem no inimigo número um dos seguranças de lojas mas, reunidos em uma confortável mesa na varanda do apartamento de um dos membros, Yomango parece mais um foro de debates universitário que um grupo de delinquentes.

Espírito iconoclasta, formação artística, consciência política e muito senso de humor parecem ser seus pontos de apoio. “Não fazemos apologia do roubo – afirma Jordi, um dos líderes do grupo -, o que fazemos é investigar e divulgar um estado de coisas. Há informações curiosas, como a que oferece uma das grandes marcas de dispositivos de segurança, que diz que 30 por cento dos roubos em supermercados ocorrem por parte dos próprios empregados, uns 24 por cento por parte dos clientes e o resto por distribuidores e perdas. Isto foge do típico malandro ladrão, que parece ser, no final das contas, o que menos rouba”. Eles definem suas ações como uma provocação artística. Sua origem está no desencanto que sentem pela luta anti-globalização, à qual criticam por que para combater problemas no século XXI recorrem a esquemas do XIX. “Yomango surge depois da ressaca das grandes concentrações anti-globalização de Gênova ou Praga – comenta Daniel -. Nos perguntamos o que acontece depois de tudo isto. Mudamos de direção e, em vez de basear nossa estratégia em grandes manifestações, decidimos nos voltar para um resposta cotidiana, uma desobediência civil mais próxima e muito mais prática que ir a uma capital europeia na qual te chutem o traseiro. Daí surgiu a idéia do dinheiro grátis, e claro, dinheiro grátis é roubar, “mangar” (1); que é uma prática constante e que muita gente tende a fazer em supermercados. De um ideário tão particular vem o nome do grupo: Yomango.

Estes jovens têm como ponto de conexão sua cumplicidade com o centro okupado Laboratório 3, no bairro madrileno de Lavapiés, ainda ativo hoje mas na expectativa de um iminente despejo. Em seu projeto utilizam iconografia maoísta e a misturam com conhecidos slogans publicitários ou personagens contemporâneos como a atriz Winona Ryder, “mangante” ilustre (e convicta) em lojas de luxo de Beverly Hills. “Alguns de nós vêm da arte política – continua Jordi -, e estamos fartos de inventar coisas e ver que duas semanas depois a publicidade se apropria delas. Desenhamos alguns trajes para ir a uma manifestação para batalhar com a polícia, chamados

Pret Art Revolter, e em duas semanas a bienal de Turim nos chamou para mostrá-los em uma passarela. É uma loucura. Dissemos a eles que iríamos apresentar algo nessa linha, mas mais cotidiano, e disseram para irmos em frente, e nos puseram na sede central do recinto. Mas quando se deram conta de que era Yomango o que apresentávamos, nos expulsaram a pontapés. Percebemos que havíamos encontrado algo que nem sequer o mundo da arte, que é um grande deglutidor de diferenças, havia podido engolir”.

Estilo de vida

Eles definem como um dos acertos de Yomango incorporar as técnicas do capitalismo à sua luta, mas evitando sua reciclagem pelas grandes corporações. “O passo seguinte foi criar uma anti-marca, que é Yomango, e depois associa-la a um estilo de vida, como fazem as marcas de verdade. Por que está claro que fumar uma determinada marca de cigarro já não significa apenas isso, mas algo parecido com calvagar numa pradaria”. O estilo de vida Yomango se baseia em descobrir “que qualquer ação política, se você deseja que seja constante, deve ser gozosa, porque o capitalismo já amarga bastante a nossa vida para que tenhamos que amarga-la por nossa conta”. Daí que também tenham apadrinhado a iniciativa da SCCPP, sigla de Sabotage Contra el Capital Pasándoselo Pipa (algo como “Sabotagem Contra o Capital se Divertindo Pacas”).

Nessa linha provocativa, criaram também um manual de cabeceira, *O Livro Vermelho de Yomango (El Libro Rojo de Yomango)*, que reúne suas técnicas de furto artístico. Também criaram uma linha de roupas com bolsos ocultos em que os yomango possam esconder o que roubam em magazines e lojas de departamentos. Para ampliar seu leque de estratégias, o coletivo se reuniu com diversas pessoas para trocar informações. “Apareceu gente de todo tipo, os militantes de sempre, mães na luta contra as drogas,

rappers...e depois deixávamos fichas onde podiam contar suas receitas para roubar. Uma de que me recordo com carinho consiste em reutilizar os cinzeiros dos estabelecimentos de fast food para envolver os alarmes dos produtos que se vendem em grandes lojas e evitar que soem na saída. É como uma metáfora: os resíduos de uma corporação servem para sabotar a outra”, conta Jordi. Com estas técnicas de roubo, e algumas maiôs conhecidas, como o truque da grávida, elaboraram *O Livro Vermelho de Yomango*. O manual, uma ironia do maoísmo, explica detalhadamente algumas das performances levadas a cabo por esses ativistas, como o “Yopito”, que consiste em fazer soar os alarmes das lojas de propósito.

“Esta ação, reciclando os alarmes de loja, quer mostrar até que ponto os grandes centros comerciais são superfícies amigáveis e dispostas ao diálogo com os clientes. Porque se você passa por um caixa e apita o alarme, neste instante o centro comercial se revela um grande dispositivo de isolamento e repressão, e ocorre um monte de coisas interessantíssimas e muito intensas, e, claro, se isso lhe acontece levando um salmão e dois queijos debaixo do casaco, é problema, mas se isso ocorre quando não está levando nada e ainda por cima por sua própria decisão, é muito legal. É uma maneira a mais de conhecer e desfrutar de seu entorno comercial”, ironiza Daniel.

Uma de suas ruidosas intervenções na realidade se deu no natal passado no Carrefour do bairro madrileno de Aluche. Ali eles se dedicaram a repartir entre si um total de até 300 preservativos com alarmes que paralisaram os caixas e deixaram o pessoal da segurança afundados no caos durante algumas horas. Porta-vozes dos agentes de segurança desse supermercado madrileno informam que o assunto está nos tribunais e evitam qualquer outro comentário. Yomango responde: “Sabíamos que isso ia chegar aos tribunais como desobediência civil, como ocorreu no caso da objeção de consciência (2).” Isto, que pode parecer mais próximo da gambiarra que do

discurso político sério, chama a atenção de instituições tanto dentro como fora da Espanha.



Reconhecidos

“Tentamos socializar os recursos que o mundo da arte proporciona e o fazemos enfiando a cara e utilizando o dinheiro que nos dão para aumentar a difusão de nosso trabalho. Fomos curadores no MACBA, demos conferências no MIT de Boston, e nos convidam para bienais”. O cineasta underground Manuel Romo fez um documentário em vídeo sobre as atividades do Yomango e uma pré-montagem deste trabalho serviu de aperitivo na exposição Deluxe, que se pode ver em Madri, Miami e Valladolid. “As instituições de arte e as universidades tem de reconhecer que o que propomos faz parte da tradição acadêmica e artística. A arte política desde os anos 60 se envolve no contexto em que nasce. Já não se trata de fazer uma obra representando a guerra, mas dos artistas mergulharem na realidade”.

Mas o que diferencia Yomango é que ele ataca a base do capitalismo, o consumo, pondo em evidência as técnicas de persuasão que as empresas usam para vender seus produtos. “Quando se entra em movimentos políticos, costuma-se ter por alvo o Estado ou as forças e corpos de

segurança, mas poucas pessoas se fixam na política das empresas para obter lucros, isto é, se concentrar em supermercados, baratear os empregos, e, definitivamente, gerar uma miséria que permite aplicar o Yomango”. Grupos parecidos, como o coletivo norte-americano Adbusters (www.adbusters.org) também refletem sobre a super-exposição de estímulos comerciais a que nos submetem todo dia. “Não podemos confirmar nada, mas continuaremos em ação”, conclui Jordi.

Notas:

1. Mangar, em castelhano, é gíria para roubar (N. do Tradutor)
2. Recusa voluntária de prestar o serviço militar (N. do T.).

Tradução de Ricardo Rosas

Revista Entreviú (www.zetainterviu.com/index.htm) – 12 de maio de 2003

Fonte: SCCPP – Sabotage Contra el Capital Pasándoselo Pipa (www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/).

Link: Yomango (www.yomango.net).

A ARTE E A EDUCAÇÃO: FERRAMENTAS NA CONSTRUÇÃO DA CULTURA DE RESISTÊNCIA

Gabriela Zelante Lambert



Este texto é fruto de um convite para escrever sobre uma ocupação de sem-tetos da cidade de São Paulo, Ocupação Prestes Maia, e suas experiências com a arte e a educação. São temas que permeiam um interesse pessoal de pesquisa, que se iniciou com a minha observação e participação dentro do grupo Integração Sem Posse(1). Assim os apontamentos e contribuições neste texto surgem de um olhar na condição de artista e artista professora,

que tenta buscar caminhos de atuação e investigar o papel desta condição na realidade abordada. O trabalho parte de uma investigação participativa que pode ser encontrada com mais detalhes na minha tese de graduação(2).

Segregação Espacial

Nas sociedades do mundo globalizado está presente a lógica econômica que define e interfere profundamente a vida social em todos seus aspectos. No campo macro tal lógica, de princípio neoliberal, segrega os países em desenvolvidos, subdesenvolvidos e emergentes, no campo micro, segrega os indivíduos por seu poder aquisitivo espacialmente, gerando um processo de exclusão, e periferização, nítido em grandes centros urbanos, como é o caso da cidade de São Paulo.

No caso do Brasil, oitavo no mundo no que se refere à desigualdade social[3], a distância entre as extremidades das classes sociais cria fenômenos significativos que surgem em resposta a uma violência opressora que se dá visível e invisivelmente. No caso da reivindicação por moradia, esta se estende em todo território nacional e é realizada por uma parcela mais pobre e marginalizada da população, identificada pela ONU como uma das populações vulneráveis[4].

São iniciativas que tentam *promover mudanças estruturais a fim de romper este círculo vicioso que se coloca como pré-requisito em direção de uma sociedade mais justa e democrática*[5]. No caso da cidade de São Paulo, o Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC), do qual a ocupação Prestes Maia faz parte, tem que se deparar com ciclos e projetos que interferem

diretamente na luta dos sem-tetos. A maioria dos participantes é da região norte e nordeste do Brasil e ao chegarem à metrópole vive um impacto cultural por haver uma quebra de identidade cultural e simultaneamente sofrem dificuldades de se estabelecer por falta de acesso a espaços urbanos de qualidade, um processo violento chamado de “ciclo de marginalização” [6]. Assim se observa que a exclusão social está relacionada não apenas a condição sócio-econômica, mas também a origem das famílias.

O centro da cidade apresenta hoje 39.289[7] unidades vazias. Neti, liderança do MSTC, deixa claro em sua fala o porquê de morar no centro: *Porque lá já existe tudo, não é preciso levar estrutura. Há escola, hospital, cultura [...] Ninguém vai pagar quatro conduções a uma empregada diarista que mora na periferia*[8].

Além disso, há em ação um projeto (em processo em várias cidades do mundo) que influencia diretamente na reivindicação por moradia: a revitalização de áreas centrais. Em 2001 foi criado o projeto Ação Centro que tem como objetivos principais: *recuperação de áreas degradadas, melhoria da qualidade ambiental, fomento a pluralidade econômica, inclusão social e reversão do esvaziamento residencial*[9]. Aparentemente o projeto se preocupa com todos os requisitos necessários para haver uma intervenção significativa. Mas nos dois últimos governos da prefeitura este projeto tem se mostrado infiel principalmente ao seu penúltimo objetivo.

Novamente os interesses econômicos imperam sobre os interesses humanos e tal política está se caracterizando como um trabalho de “higienização”. Tem-se, portanto uma intervenção que embeleza e desenvolve o comércio da região e ao mesmo tempo retira as populações

vulneráveis realizando desapropriação das ocupações, transferências de albergues situados no centro, construção de rampas “antimendigo” ou “antimorador de rua” e transferência de cooperativas de catadores para as periferias.

Ocupação Prestes Maia e a Arte Contemporânea

Dentro deste quadro o Edifício Prestes Maia é um dos alvos de desapropriações desde maio de 2005 quando foi dada a ordem judicial de Reintegração de Posse. Antes deste se tornar uma ocupação ficou 20 anos abandonado. Há 4 anos é moradia de 468 famílias, abrigando aproximadamente 2500 pessoas que vivem em estado de tensão permanente por medo de perderem suas casas. A maior ocupação vertical da América Latina tem duas torres de 20 e 10 andares e nela vivem pessoas que não tem renda suficiente para pagar aluguel, como catadores de papel, porteiros, empregadas domésticas, entre outros. O imóvel está avaliado em 3,5 milhões de reais e apresenta uma dívida de 4,5 milhões de reais.

Em 2003 se iniciou uma relação entre ocupação e artistas contemporâneos com a realização de uma grande exposição de 120 artistas que tomaram todo o espaço da ocupação para exposição. Tal ação teve uma grande repercussão e atraiu muito o olhar da mídia que demonstrou a uma visão exótica e pouco compreensiva publicando matérias em cadernos de cultura de jornais, focando apenas como um evento cultural.

Fabiane Borges, coordenadora do evento, fala sobre a proposta como uma: *Coordenação experimental, sem controle de coisa alguma, em tudo esquizofrênica, sem nenhum tipo de financiamento, cuja existência sustentou-se naquelas três semanas de encontro. Nossa única proposta aos artistas foi que entrassem em contato com o espaço com as pessoas, com seus modos de vida e que, a partir desse encontro, se pudessem, se pusessem em obra*[10]. Fica claro um caráter experimental, que não tinha uma problemática clara de trabalho, e que inevitavelmente encontrou várias dificuldades no decorrer da ação principalmente por aproximar universos culturais muito distintos.

Em maio de 2005, após sair a ordem de Reintegração de Posse, alguns artistas que haviam participado do evento anterior criaram o grupo Integração Sem Posse, que tem como principal objetivo apoiar o MSTC e a Ocupação Prestes Maia. A partir deste momento tive conhecimento da ocupação pelo grupo e iniciei minha investigação sobre o papel do artista e do artista professor na comunidade.

Como forma de apoio, para chamar atenção da mídia e da sociedade, foram realizados eventos elaborados pelos artistas aos sábados, que se caracterizaram por uma programação muito variada como projeção de vídeos, intervenções, exposição de obras de artistas e oficinas.

Dentro dos eventos existia o objetivo de divulgação da realidade da ocupação na mídia. A estratégia utilizada eram os eventos de arte contemporânea junto a um esforço de trazer renomes da arte para atrair a atenção da sociedade. Nos convites produzidos para divulgação dos eventos ficava implícita a idéia de que visitando um evento de arte contemporânea a

pessoa estaria apoiando o movimento de luta por moradia.

Após um mês de observação sobre as ações do grupo percebi que estas estavam muito voltadas para a arte contemporânea e durante esse processo ficou muito marcada a expressão dos artistas e pouco ou nada se via sobre a produção da comunidade local. Além da ausência de expressões locais notava-se também a ausência dos próprios moradores da ocupação nos eventos elaborados pelos artistas.

De fora pra Dentro

A experiência do Prestes Maia e do grupo Integração Sem posse faz parte de uma tendência atual de aproximação entre artistas contemporâneos e movimentos de luta por moradia. Estes aparentemente distintos a princípio tentam unir forças em uma luta que envolve fatores sociais, econômicos e políticos resultantes de uma política neoliberal desumanizadora da sociedade.

Assim, quando se tem um quadro em que arte contemporânea e movimento social se juntam, conseqüentemente nos leva a pensar que ambos estão com um objetivo comum de transformação da sociedade e da realidade. A arte, por apresentar um discurso à frente do seu tempo e ter se mostrado durante a história da humanidade como uma importante ferramenta de transformação do pensamento humano. E o movimento social que propõe mudanças estruturais na divisão das riquezas, o que

consequentemente acarreta em uma luta por uma sociedade mais humana e democrática.

No início as ações desenvolvidas por artistas dentro da ocupação Prestes Maia, se caracterizaram por um experimentalismo ativista. As reuniões realizadas entre o grupo não eram suficientes para fundamentar o trabalho desenvolvido. Dessa forma, se considerarmos os artistas potenciais agentes de transformação da realidade, veremos que se basearem seu trabalho apenas em ações que abandonam uma postura reflexiva que envolva a teoria junto a prática, inevitavelmente criarão um trabalho ingênuo e correrão o risco de favorecer interesses outros. Sobre ações ativistas Paulo Freire alerta os riscos: A tão conhecida afirmação de Lênin: *“Sem teoria revolucionária não pode haver movimento revolucionário”* significa precisamente que não há revolução com verbalismos, nem tampouco, ativismo, mas com práxis, portanto, com reflexão e ação incidindo sobre as estruturas a serem transformadas".

Qualquer profissional que se proponha a trabalhar com um público delicado por seu histórico de opressão, como é o caso da comunidade do Prestes Maia, deve ter claro que estes trabalhos exigem uma postura cuidadosa para não reforçar problemas existentes. Considerar a peculiaridade do público, ter consciência de que os conhecimentos dos agentes de transformação (no caso artistas e artistas professores), são limitados devido a sua condição de classe social, cria uma postura respeitosa para iniciar um diálogo necessário em trabalhos com populações vulneráveis.

Assim, fica difícil imaginar um trabalho significativo apenas baseado em ações com um propósito “midiático” pois ativismo cria uma relação

antidialógica entre moradores e artistas.

Na intenção de usar meios de comunicação para a divulgação do problema, percebeu-se que a maioria destes instrumentos da mídia são extremamente tendenciosos e reproduzem um olhar preconceituoso que muitas vezes não condiz com a realidade e propaga a lógica estabelecida. Por outro lado a divulgação atraiu mais simpatizantes a causa do Prestes Maia. Em relação a outra intenção (de atrair grandes nomes de artistas contemporâneos) fatalmente fez com que o movimento se tornasse dependente de ações solidárias dos mesmos, o que não traz uma solução para o problema dos sem-teto, apenas afirma dependências.

O que nos leva a outra discussão: se queremos pensar em uma arte parceira dos movimentos sociais, será coerente realizar nestes locais de ocupação exposições de arte contemporânea? Creio que pode ser válida se a proposta for multiculturalista e considerasse a cultura dos sem-tetos, mas não foi isso que aconteceu no caso do Prestes Maia. Imperou nos eventos as expressões dos artistas e ficou muito evidente a ausência dos moradores, o que de certa forma pode ser entendida como uma resistência (consciente ou inconsciente) à cultura dominante. Toda a elaboração dos eventos era realizada principalmente pelos artistas, o que fazia com que os moradores ficassem em uma postura muito receptiva e pouco participativa, ou seja, os projetos estavam inicialmente sendo elaborados **para** eles e não **com** eles.

O papel do artista e do artista professor

Quando consideramos as culturas envolvidas neste caso vemos que a arte contemporânea se caracteriza socialmente por uma produção específica, realizada predominantemente pela classe média e alta, e em um outro extremo há a cultura nordestina que é pouco ou nada valorizada pelos paulistanos.

Acredito que um movimento social pede a criação de uma cultura de resistência, que dificilmente será criada com códigos da cultura dominante ou pela classe dominante. Cada cultura tem seus códigos e para que ela exista e crie sua identidade necessita de ferramentas para criá-la. Nós, artistas contemporâneos, quando produzimos sobre o tema dos movimentos de moradia não estamos criando uma nova cultura, estamos criando objetos com um tema específico e com códigos específicos, que não são os mesmos códigos culturais dos sem-tetos. Assim, se pretendemos desenvolver com os sem-tetos uma cultura de resistência, baseada num ideal de uma nova sociedade, devemos fazer isso com eles, de forma que eles sejam os principais criadores e nós, facilitadores e mediadores da sua produção. Claro que isso não quer dizer que os produtores da cultura de resistência não precisam conhecer os códigos da classe dominante, mas este conhecimento será bem agregado quando os sujeitos envolvidos tiverem claro qual é a sua raiz cultural. Dessa forma, o reconhecimento de uma cultura oprimida contribui no desenvolvimento a consciência de classe que associada à produção da cultura de resistência fará com que os sujeitos tenham claro alguns valores que envolvem a sua produção.

Nesse sentido as ações iniciais desenvolvidas em 2003 e 2005, foram válidas como um primeiro contato principalmente para levantamento de dados, pois posteriormente a realidade apresentou novos desafios. Ficou claro que as ações iniciais produziram uma relação antidialógica, pois a construção foi unilateral. Estas podem ser relacionadas ao conceito de educação bancária de Paulo Freire, pois os artistas levaram arte contemporânea para uma ocupação desconsiderando ou dando pouca importância à produção e as culturas pré-existentes. Cria-se assim uma diminuição do papel dos atores sociais locais e uma supervalorização dos atores externos que se juntam à causa do movimento, mas não fazem parte da realidade local.

A ausência dos moradores nos eventos propostos fez com que tais ações fossem questionadas e alguns artistas puderam entrar em um processo de investigação do seu papel, o que garantiu o início de novas propostas e de um novo movimento interno na ocupação.

A partir daí começou um movimento novo com a intenção de desenvolver propostas que fossem ao encontro dos interesses dos moradores. Foram desenvolvidos alguns projetos educativos, dentre eles, encontros com aulas de arte em que fui proponente. Estes encontros tiveram caráter de estudo exploratório e tinham como principais objetivos: trabalhar a identidade local e individual através de experiências artísticas e levantar necessidades e expectativas dos moradores em relação a novos projetos. A partir da experiência pude concluir e levantar dados relevantes para a continuidade de projetos na comunidade.

Um resultado extremamente significativo da relação mais dialógica e participativa entre moradores e artistas, foi a criação da Biblioteca Prestes

Maia. A idéia surgiu de um morador que em seu discurso sempre colocava que uma das principais emergências da Ocupação era o desenvolvimento de projetos educativos. Assim, Severino Manoel de Souza, Catador de Papel, iniciou a biblioteca juntando livros encontrados nas ruas. A biblioteca contou com doações de diversas origens e hoje apresenta em seu acervo de aproximadamente 4500 exemplares.

Os projetos desenvolvidos no ano de 2006 mantiveram essas características que foram iniciadas no final do ano de 2005. Iniciaram-se projetos que vão ao encontro do interesse dos moradores: aulas de alfabetização, projeto de reciclagem, aulas de arte e a biblioteca que sempre recebe doações e não para de crescer.

Estas experiências deixam claro que as propostas necessitam surgir da própria comunidade e se adequarem as realidades para terem um significado coletivo. Para isso precisam ser construídas e elaboradas junto com os sujeitos envolvidos. Dessa forma, artistas e artistas professores podem contribuir no desenvolvimento da cultura interna da ocupação se baseando nos interesses dos moradores.

Para que esta construção coletiva seja possível os agentes de transformação precisam ter claro que também se transformarão durante o processo, pois aprenderão sobre uma realidade da qual normalmente não fazem parte. Aprenderão com os sujeitos os possíveis caminhos que poderão construir juntos, num processo de diálogo e de encontro de interesses que demanda tempo. Esses caminhos não são possíveis de serem construídos apenas com eventos pontuais de artes.

NOTAS

1 Grupo criado principalmente por artistas em junho de 2005.

2 LAMBERT, Gabriela Zelante. Arte-Educação na Ocupação Prestes Maia: uma Contribuição para a Conquista da Autonomia Cultural, 2005.

3 Segundo o relatório do PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) sobre o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) em 177 países.

4 SAULE JÚNIOR, Nelson e CARDOSO, Patrícia de Menezes. O Direito à Moradia no Brasil: Relatório da Missão Conjunta da Relatoria Nacional e da ONU de 29 de maio a 12 de junho de 2004 - Violações, práticas positivas e recomendações ao governo brasileiro. Segundo o relatório da ONU consiste em uma parcela mais pobre e marginalizada da população urbana (favelados, sem-teto, moradores de cortiços) e trabalhadores rurais tradicionais (indígenas, quilombolas, ribeirinhos, extrativistas).

5 GRACIANE, Maria Stela. Santos. Pedagogia Social de Rua: uma análise e sistematização de uma experiência vivida 4ª ed. São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire, 2001. – (Coleção Prospectiva, v.4). p. 21,22.

6 In: GRACIANI, Maria Stela, op. cit., p. 138. Dados da Pastoral Social de Arquiocese.

7 SAULE JÚNIOR, Nelson e CARDOSO, Patrícia de Menezes, op. cit., p. 37.

8 Idem, Ibidem, p. 36.

9

http://portal.prefeitura.sp.gov.br/empresas_autarquias/emurb/reabilitacao_centro/0001 - acesso em - 07/10/05.

10 BORGES, Fabiane. “Ocupação de Espaços, Almas e Sentidos”. IN: Global Magazine, Revista Global da América Latina, 19 de março de 2004.

DOCUMENTA
MAGAZINES



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines , da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico “O que pode ser feito? (educação)” . Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

Bibliografia

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, 17 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GRACIANI, Maria Stela Santos. Pedagogia Social de Rua: uma análise e sistematização de uma experiência vivida. 4ª ed. São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire, 2001. – (Coleção Prospectiva, v.4)

LAMBERT, Gabriela Zelante. Arte-Educação na Ocupação Prestes Maia: uma Contribuição para a Conquista da Autonomia Cultural, 2005.

SAULE JÚNIOR, Nelson e CARDOSO, Patrícia de Menezes. O Direito à Moradia no Brasil: Relatório da Missão Conjunta da Relatoria Nacional e da ONU de 29 de maio a 12 de junho de 2004 - Violações, práticas positivas e recomendações ao governo brasileiro.

A VIRADA SOCIAL NA ARTE: UMA NOVA VANGUARDA?

Juliana Monachesi

As práticas colaborativas na arte configurariam uma nova vanguarda no cenário da produção contemporânea? Esta é a pergunta que muitos teóricos, críticos, artistas e interessados em geral vêm se fazendo ao longo dos últimos meses no Brasil e no mundo. Veja-se a edição de março da revista norte-americana *Artforum*, por exemplo. Em artigo intitulado “The social turn: collaboration and its discontents”, Claire Bishop enumera experiências de “arte experimental engajada no contexto público”, tais como a *Social Parade* do artista Jeremy Deller para mais de 20 organizações sociais em San Sebastian (2004), a clínica de aborto flutuante *A-Portable*, do ateliê Van Lieshout (2001), o projeto da artista Jeanne van Heeswijk de transformação de um shopping center abandonado (Roterdã, 2001-2004) em centro cultural, entre outros. Bishop relata a eclosão de práticas artísticas coletivas que ficam no limiar entre arte e eventos sociais, publicações, performances ou workshops. E coloca a pergunta: quais seriam os parâmetros críticos para analisar uma tal produção do ponto de vista estético?

“Estas práticas estão menos interessadas em uma estética relacional do que nas conquistas criativas da atividade colaborativa –seja na forma de trabalhos com comunidades pré-existentes ou de estabelecer uma rede interdisciplinar própria. (...) e mesmo figuras bem-sucedidas comercialmente como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney e Thomas Hirschhorn voltaram-se para colaborações sociais como uma extensão de suas práticas conceituais ou escultóricas. (...) Todos estes trabalhos estão ligados à crença na enriquecedora criatividade da ação coletiva e das idéias compartilhadas”, escreve a crítica da *Artforum*. Ela recorre a textos hoje canônicos de Miwon Kwon [*One Place After Another*:

Site-Specific Art and Locational Identity] e Nicolas Bourriaud [*Relational Aesthetics*] para apresentar o problema: “Arte é um lugar que produz sociabilidades específicas” e as práticas participativas na arte re-humanizam ou desalienam a sociedade fragmentada pela instrumentalização repressiva do capitalismo.

Obras que aportam uma tal resistência (ao sistema da arte e ao sistema sócio-político e econômico) estariam imunes a julgamentos estéticos? Bishop responde “sim”: O tipo de crítica séria que surgiu em relação à arte colaborativa demonstra que a “virada social na arte contemporânea” produziu uma “virada ética na crítica de arte”, ou seja, artistas são “julgados” pela maneira com que trabalham junto às comunidades que elegem. Eles exploram os envolvidos nos projetos ou de fato promovem um trabalho colaborativo consensual? Para a curadora sueca Maria Lind, o grupo turco Oda Projesi, que trabalha junto a comunidades próximas diluindo ao extremo a “autoria” da obra ao delegar todas as decisões aos participantes, configura uma prática mais ética do que aquela protagonizada por Hirschhorn em seu *Bataille Monument*, em que os participantes foram pagos para executar o “monumento” ao invés de co-criarem a obra –o que, para Lind, configuraria uma espécie de “pornografia social”.



Bishop segue então defendendo que as experiências do Oda Projesi não são arte e que um trabalho como o de Phill Collins [*The Shoot Horses*, 2004, reproduzido na imagem acima], que em uma residência em Jerusalém pagou nove adolescentes para protagonizar uma maratona de dança em Ramallah, dançando durante oito horas ao som de pop hits das últimas décadas. “Os adolescentes são hipnóticos e irresistíveis ao se moverem da animação exuberante ao tédio e, finalmente, à exaustão. As letras banais da trilha sonora adquirem conotações pungentes à luz da resistência dos jovens tanto à maratona quanto à interminável crise política na qual estão presos. (...) A decisão de Collins de apresentar os participantes como adolescentes globalizados torna-se clara quando consideramos as questões ouvidas ao assistir o vídeo em público: ‘Como é que os palestinos conhecem Beyoncé? Como é que eles estão usando Nike?’ Ao evitar uma narrativa diretamente política, Collins demonstra como este espaço é repleto de fantasias geradas pela disseminação midiática de imagens do Ocidente”, escreve Bishop.

Não é preciso ir mais longe no brilhante artigo de Claire Bishop nem conhecer de perto os trabalhos do grupo turco ou do tal Phill Collins para concordar: promover piqueniques em pequenas comunidades carentes na Turquia não é arte, apropriar-se do clássico livro de Horace McCoy [*A Noite dos Desesperados*], por sua vez transformado em filme por Sydney Pollack [*The Shoot Horses, Don't They?*, 1969], e adaptar o desespero vivido pelos pobres miseráveis que dançam até o limite de suas forças por uns poucos trocados para a especificidade de um território em guerra ininterrupta, apresentando os paradoxos da convivência entre local e global ali, é – indiscutivelmente – arte.

Fonte: Canal Contemporâneo (www.canalcontemporaneo.art.br).

ANARQUISMO JÁ!

Ethel de Paula



O animal político também é criativo, anárquico, festivo. No Rio de Janeiro, um grupo de artistas plásticos elegeu o imprevisível como bandeira, fundando um comitê no apartamento de um deles e consolidando o que chamaram de "phoder paralelo". Nas ruas, palco democrático por

excelência, a ordem foi fazer performances, mexer com a ideologia estabelecida, alterar a percepção da realidade. "Criamos uma campanha fictícia e nos apresentamos como candidatos políticos, percorrendo vários pontos da cidade, distribuindo panfletos, camisetas, bananas e salsichão. As pessoas chegavam a assinar um documento se filiando ao nosso pseudo partido e prometendo votos. Também recebemos muitos pedidos dos nossos eleitores", riu-se o pernambucano Edson Barrus, um dos envolvidos no teatro vivo.

"Trabalhamos com a ressignificação da idéia de poder. Por isso escreve-se phoder com ph. Assim, soa como efe e remete à gozo, à prazer. As performances apontam então para a surpresa, promovemos uma grande quermesse artística, tentando dissolver categorias repressoras, desestabilizar o que está posto, valorizando a inserção social e o indivíduo criativo", defende Edson. Para tanto, impera a anarquia. O "phoder paralelo" é responsável pela pichação de pênis em outdoors de candidatos políticos nessa última eleição. "Mais imoral que o desenho é a cara cínica dos políticos", metralhou. O Aterro do Flamengo também foi alvo de protesto simbólico. "Estendemos várias faixas onde se lia 'Xêre Brizola'. Aqui, Brizola é uma gíria, significa cocaína. Então, por também ser o nome de um político, vem a calhar com o momento das eleições. Mas é importante que se diga: até então não havíamos assumido a responsabilidade por nenhuma dessas ações. Isso para resguardar nossa integridade física", segreda.

O grupo aprontou mais. Fernando de la Roque é o 'pai' da Barata Dourada que virou uma espécie de mascote do "phoder paralelo" em época de campanha eleitoral. "Ele capturava uma barata viva e com spray fazia ela ficar dourada. Depois punha em um vidrinho transparente e vendia nas ruas por um real. Essa ação está ligada ao nojo que é a política, à reversão de valor através da maquiagem", reflete Edson. Da sacada do apartamento-

comitê, ainda voaram panfletos com instruções detalhadas sobre como inutilizar uma urna eletrônica. Já com o grupo Urucum, de Macapá, o "phoder paralelo" planejou uma intervenção conjunta. "A gente mandava cartazes de candidatos daqui do Rio para eles espalharem por lá e eles faziam o mesmo conosco. Tudo para confundir os eleitores", assume o artista.

O poste e o ateu

Niterói é a cidade-sede da Galeria do Poste. No caso, um simples poste do bairro Gragoatá ganhou status de museu de arte desde que a comunidade artística assim resolveu, passando a usá-lo como legítimo suporte para periódicas exposições. Convidado a expor no poste, o carioca Felipe Barbosa aproveitou as eleições municipais do ano 2000 para devolver a ele sua função original de canal anônimo de informação. "Nessa época, o poste adotado pelos artistas era o único poupado de cartazes e santinhos de candidatos. Então resolvi criar meu próprio material de campanha, idêntico ao dos demais políticos, e pregar nele. Além do meu cartaz, onde se lia Felipe 2000, local e data da vernissage, preguei também os dos candidatos de fato, o que fez com que ele ficasse exatamente igual aos postes comuns", detalha.

Na vernissage, porta título de eleitor, camiseta, adesivo de carro. Crítica indireta ao processo eleitoral, direta à sacralização dos espaços de arte. Mais incisiva do ponto de vista político, a intervenção do paulista Marcelo Cidade, na grande São Paulo, aconteceu de madrugada, às escondidas. "Contratei pichadores para escrever sobre cartazes de candidatos políticos a palavra 'ateu', sugerindo assim a minha descrença em relação à política. Sempre estive ligado ao grafite, a essa comunidade tida como underground. O curioso é que, em época de eleição, os candidatos fazem o mesmo que fiz, contratam para verem seus nomes pichados pela cidade, mas nesse caso a

população aceita, a poluição visual é permitida, porque institucional", provoca.

(05/10/2002)

Fonte: Jornal O Povo (www.noolhar.com/opovo/).

ARGENTINA ARDE

Adriana Veloso



Argentina Arde é um coletivo de artistas e ativistas de mídia que trabalha com intervenções de rua, gráficas e de contrainformação, no olho do furacão argentino.

.....

Na esquina da praça Dois de Maio, uma exibição de fotos do histórico dia 20 de dezembro de 2001. Ao redor acontece mais um *cacerolazo* sem repressão, protesto cujo nome faz referência ao barulho de colheres nas panelas e que desabrochou com a crise econômica da Argentina.

A mostra é resultado do trabalho do intitulado Argentina Arde, projeto que visa a troca de material relacionado à revolução que a população vive, presença e documenta nos últimos meses. Atualmente o grupo, que conta com mais de trezentos jovens, publica um periódico semanal e das horas a

fo de gravações já distribuí o vídeo “El Rostro de la dignidad”, que também está sendo exibido em praça pública, sempre depois das pacíficas manifestações.

Como nossos pais

Inspirado no Tucumán Arde, movimento da década de setenta que expressava por meio da arte os desrespeitos aos direitos humanos ocorridos na época da ditadura, o atual movimento reconstrói algumas das características daquela geração dos que hoje são seus pais.

O fotógrafo Carlos Saudi, que a finais da década de sessenta, na cidade de Tucuman, reuniu-se com outros cerca de quinze artistas para fundar o movimento, ressalta que “a principal diferença é que naquela época o inimigo era visível, eram os milicos”. O “inimigo invisível” parece ser o modelo capitalista e o principal alvo concreto da ira da população são os bancos. A maioria deles, encontra-se cercado por portas metálicas, o que não impediu pichações, vidros quebrados e caixas eletrônicos destruídos. Está muito claro para as pessoas que as imposições econômicas do Fundo Monetário Internacional (FMI) são responsáveis pela atual situação.

Carlos Saudi sorri lisonjeado pela homenagem que os jovens do Argentina Arde fazem a memória do trauma histórico do genocídio de presos políticos e desaparecidos da ditadura militar, lembrando-se que “um fato em comum dos dois movimentos é a politização de seus membros.”



Cultura e política nos cafés

Não é mero boato que na Argentina os jovens paqueram nas livrarias. Não menos incomum são os sarais de poesia e verdadeiras “disputas literárias”. O café livraria das Mães da Praça de Maio, localizado na praça do Congresso, é ponto de encontro dessas reuniões e foi lá que nos primeiros dias do ano o Argentina Arde tomou corpo. O local inspira cultura, cercado por livros, revistas e exposições de artes plásticas, atualmente é ponto de encontro de ativistas ou de qualquer pessoa que esteja em Buenos Aires para presenciar os *cacerolazos* de sexta à noite.

A iniciativa partiu de quem já tinha experiência com a troca livre de informação. “Quando percebemos que gente comum estava registrando

aquele momento que já se tornou histórico resolvemos chamar todos os interessados” conta Sebastian, voluntário do Indymedia Argentina. O resultado foi que pessoas que antes nem se interessavam pelo ativismo de mídia alimentam o site de publicação aberta com cerca de cem mensagens ou comentários por dia. O principal diferencial é que agora os “rebeldes” contam com uma ferramenta que seus pais não possuíam na década de setenta, a internet e o acesso à mídia independente. Fotógrafo do Argentina Arde, Fernando P. lembra que “a manipulação da informação é uma ferramenta terrivelmente poderosa”.

Mais que fazer mídia e disponibiliza-la para manter um nível de informação mais democrático, o que se percebe é que os jovens estão se tornando ativos, saindo de uma posição estática, antes característica dessa geração. “Os pilares do Argentina Arde são consciência e contra informação”, diz o jovem Fernando. Sem dúvida, o impulso da tragédia despertou muita gente que antes não possuía interesse político, mas que a partir do momento que sentiu a crise na pele resolveu mobilizar-se. A função ideológica que o Argentina Arde vem desempenhando durante este processo está sendo fundamental para a legitimação das lutas e das assembléias de bairros.

Composto em sua maioria por ativistas de mídia ou por estudantes da área de humanas eles têm bem claro que estão preenchendo uma lacuna existente na mídia tradicional. “Trata-se de estar produzindo um discernimento total dos meios massivos de comunicação, de não ficar com o pacote que querem vender, de sair às ruas e mostrar a realidade desde lá, e não detrás de interesses econômicos ou políticos específicos”, afirma Fernando. Trata-se de estar produzindo um discernimento total dos meios massivos de comunicação, de não ficar com o pacote que querem vender, de sair às ruas e mostrar a realidade desde lá, e não atrás de interesses econômicos ou políticos específicos, conclui.

O jornalismo praticado pelos voluntários do Argentina Arde vai contra a tendência geral de desvincular os setores manifestantes em rótulos; classe média, operários. Pelo contrário, os gritos de incentivo dispersados nos *cacerolazos* expressam união. “Piquete y cacerola, la lucha es una sola” era o que mais se ouvia quando as legendárias mães da praça dois de maio receberam os encapuzados piqueteiros, militantes do movimento trabalhador, responsáveis pelos bloqueios nas estradas e ocupações em fábricas. Por outro lado, a revolta dessa “classe média” não está somente na perda da metade de suas poupanças, devido ao *corralito*, medida do governo argentino semelhante ao Plano Collor que bloqueia o dinheiro da população nos bancos. Há também uma forte insegurança no ar no que se refere à posição social e o status. Já não é mais possível consumir bens culturais, e o temor é que a classe média simplesmente acabe, ou seja, que essa crise os coloque na mesma posição da classe trabalhadora, que já enfrenta problemas de ordem mais imediata como alimentação. O “inimigo” é comum, por isso a luta continua sendo uma só.

Os argentinos entenderam, vivenciando o contexto da crise, que o problema é com o modelo e estão mobilizando-se para não somente criticar, mas também propor.

O Argentina Arde segue com suas intervenções nas ruas e na mídia.

Fonte: Centro de Mídia Independente (www.midiaindependente.org).

PROPOSIÇÃO TÁTICA: ARQUIVISMO DE SI

A Arquivista



Para Ricardo Rosas, especialmente

RESUMO: O presente texto é uma investigação sobre “arquivamento dos corpos”, conceito que desenvolvi a partir da prática de arquivamento com a realização de uma pesquisa em arte contemporânea brasileira. Analisa criticamente dois eventos e a partir deles amplifica o aporte teórico correlato que elaboram. Entre demais escritos essencialmente artísticos, a

filosofia política é um dos aportes usados para pensar este arquivamento e as finitudes do sensível na atualidade. O corpo do pesquisador será revelado junto aos demais agentes do campo da arte, e por meio deste processo de arquivamento será colocado em questão. Realizando uma investigação sobre os caminhos para o arquivamento dos corpos, será possível se aproximar da consciência de si como um ponto nodal nas relações de potencialização subjetiva e crítica na atualidade. Veremos com isto o que pode acontecer com as pesquisas e com a coletivização das historiografias.

“Vista suas veias”, uma ação-desenho da artista Fabiana Rossarola é um dos eventos em arte contemporânea brasileira que estão arquivados no *Arquivo de emergência*. Para fazer “vestir veias”, Fabiana monta uma banca portátil em praça pública (daquelas móveis, tipo de feirinha) sinalizada com o serviço que oferece: “vista suas veias”. O convite é feito aos passantes para que ofereçam seus corpos, sobre os quais Fabiana traçará com *henna*, uma sobre a outra, a linha-desenho sobre a linha-veia. Cada participante pode escolher a veia sobre a qual quer ver o seu próprio corpo, que vem à superfície com as linhas repetidas. O que aparece é o desenho de si mesmo, das veias e artérias, que são os canais de sangue por dentro do corpo – um desenho já gravado há muito tempo. Apresentam pulsação e movimento constantes. A *henna* permanece na pele por alguns dias e grava na memória aquele momento de (re)descoberta dos corpos.

A proposição de Fabiana Rossarola coloca os próprios corpos em questão, corpos-mentes que podem ver a si diferencialmente, não exatamente pelo saber fisiológico, mas também ao saber-se antes corpo-obra e dobra de si. E depois ver o outro, desenhando-o. Em agosto de 2006 a artista foi convidada para participar de uma exposição coletiva em Porto Alegre. Desta vez, posicionou sua banca na calçada do Parque em frente à Fundação que recebera a mostra “Destino: Porto Alegre”. Fabiana chamou os participantes

a deixarem seus próprios “registros” da ação pregados na parede da Galeria e com isso ampliava o convite da curadoria. Sobre outra parede branca que estava reservada para a artista, Fabiana sinalizava “o trabalho está acontecendo do outro lado da rua”.

O desenho, e toda a ação que o desencadeia, perfaz subjetivamente os indivíduos que participam da ação por fazer *mostrar* uns aos outros suas peles - suas subjetividades agora declaradas e não-fixadas e por chamá-los a multiplicar a ação mesma do *desenho*. Você pode ocupar também o espaço da galeria, re-desenhando a partir da ação da artista. Há no evento “Vista suas veias” de Fabiana Rossarola uma espécie de mediação entre sensibilidade estética e inserção política do trabalho de arte.



Olhando um pouco para trás (no tempo) podemos encontrar algumas experiências anteriores em arte no Brasil que elaboraram o corpo como

obra, esse corpo-forte do artista e também do participador, tocado e sensibilizado pela arte brasileira há cerca de 40 anos. É natural o movimento das unidades subjetivas para encontrar o corpo-social, em processos de identidade ou de diferença. Com a sociedade disciplinada e controlada produzem-se caminhos retilíneos conduzidos pelas instituições que tentam agregar os corpos. Com a modernidade fundam-se com isso novas políticas. Podemos lembrar das cenas fotográficas de Antonio Manuel e sua companheira, no Salão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando se propuseram eles mesmos como *obras*, que deveriam residir no local de exposição e serem alimentadas pela organização do Salão. Sobre isto o artista declarou: “os suportes da arte naquele momento não atendiam às necessidades vigentes, e os chamados ‘objetos artísticos’ explicitavam uma nova ordem de atuação frente ao obscurantismo da época.”[1]

Na medida dessa fusão não contraditória (estética e política) começamos a ver e a ser então os corpos de que se fala. Arquivamos os corpos, mas não apenas pelas imagens das suas superfícies. Somamos à descoberta deles o contexto que (n)os cerca, o espaço dos enunciados, a revolução urbana. Isto não é um caminho evolutivo, mas apresenta que um *mapeamento contextual* passa a ser essencial no *lugar da ação*. Na atualidade, colocamos em questão o corpo e suas ações apreendendo a natureza dos movimentos de conhecer a si ou encontrar meios para os destinos em coletividade. Percebemos que os corpos, quando convertidos em *agentes*, movem estéticas-políticas que podem contaminar também procedimentos diversos desenvolvidos ao redor das práticas artísticas. Mas como foi que chegamos aqui?

Para tentar elaborar desdobramentos desta questão no presente, desenvolvi a pesquisa em processo *Arquivo de emergência*, que é um ambiente relacional, de guarda e disposição de diversos suportes de impressão a partir de *eventos* selecionados da arte contemporânea

brasileira, entre eles folhetos, imagens, textos, relatos, catálogos, livros, rascunhos, etc. A analogia da emergência dos corpos como sendo um *arquivamento* surge deste trabalho que tenho desenvolvido desde 2005. O objetivo do *Arquivo*, do qual sou a arquivista, é permitir a atualização constante de tais eventos, agora para um espaço-tempo dilatado, mesmo que os eventos tenham ocorrido em geografias e tempos distintos. Por isso este projeto lida também com a forma de produção de memória e ou conhecimento, e a possibilidade de que na prática de apropriação dos meios de produção seja possível constituir estratégias políticas.

Esta proposição é escrita a partir de uma posição subjetiva, investigadora, duplamente animada: em parte pela experiência artística em si (sou também artista), e em parte pela prática *arcôntica* à qual passei a me dedicar. Este texto versará sobre as formas de produção de conhecimento a partir da figura do artista e do pesquisador sem criar modelos de atuação mas assinalando os possíveis tráficos subjetivos que qualificam (e diversificam) as atuações. Da prática desafinada entre uma coisa e outra, vamos ver até onde poderemos estender a experiência pessoal *arquivada* como sendo um meio de diálogo, a partir de um *conhecimento de si* possível também para outros agentes do campo específico das artes ou não.

. Estratégias

O *Arquivo de emergência* é introduzido por um texto, que se chama *Situação*. Nele são apresentados os pressupostos do *Arquivo*, seu método de arquivamento e os conceitos empregados. Um trecho deste texto apresenta o *Argumento*:

“O argumento central do trabalho que o *Arquivo* realiza refere-se a propriedades que podem ser inferidas aos EVENTOS inscritos no CAMPO ESPECÍFICO. Ao *Arquivo* interessa dar lugar aos materiais sobre trabalhos de arte que emergem como *EVENTOS DE RUPTURA* desse campo. São

EVENTOS, DOCUMENTOS e TEXTOS carregados de uma potência que desnaturaliza as relações do campo com uma espécie de inteligência contextual: ações que geram as CONDIÇÕES DE PRESENÇA para sua própria inscrição. São realizados a partir de um pensar operativo em arte, que está vivo nas tomadas de participação (AÇÕES RELACIONAIS), e nas retomadas dos mesmos. O *Arquivo* concebe a arte como sendo mecanismo ético e político do próprio campo de atuação, e por isso da sociedade.” (grifos originais do texto).

Abrindo um dos conceitos desenvolvidos pelo *Arquivo*, as *condições de presença* viabilizam os eventos conferindo *operatividade* aos mesmos. A instituição das condições parte de uma compreensão contextual do campo no qual são inscritos os eventos, e as condições podem ser sinônimos de *consciência contextual* ou *inteligência contextual* – conceitos que se tornaram recorrentes como ferramenta na produção artística desde os anos 60, mais ou menos. [2] Na arte conceitual em geral, ou na americana *site-specific* (ou mesmo antes disso, em algumas instalações de Marcel Duchamp) considera-se as características do entorno como novos *materiais* essenciais aos projetos artísticos. Isso acontece porque torna-se impossível não pensar as estruturas que sustentam a cultura na sociedade. Com isso os artistas desenvolvem as *estruturas* especialmente para os eventos acontecerem.

Conforme o conceito do *Arquivo*, para estabelecer as *condições de presença* os artistas podem *mapear* o campo inquirindo, por exemplo, sobre os agentes do campo e os papéis que podem potencialmente executar; a pertinência da produção da obra e sua apresentação em instituição privada ou pública; a relação da proposição artística com aspectos da realidade e da interlocução com comunidades; o local do museu no agenciamento sensível dos eventos, entre muitos outros. Isto não acontece, no entanto, por um capricho da produção, mas antes por uma necessidade processual que é

reflexa da situação vivenciada social e culturalmente (como a ruína das instituições, processo que culmina na revolta cultural do final da década de 60). O campo da arte, como sistema dentro do corpo social, também foi rasgado, transtornado a veículo para incorporar e debater os sistemas vizinhos, tais como a economia envolvida (patrocinadores, financiadores, sustentabilidade da proposta, por exemplo), os grupos sociais que são atingidos pelas relações propostas, e a aparição e efetuação política dos acontecimentos pelas modificações sensíveis e renovações da linguagem que operam, modificando as possibilidades sociais (e por isso mesmo as *condições de presença*) dos eventos.

Compreensão contextual ou *inteligência contextual* é uma expressão cujo sentido está bem próximo da noção de *estratégia* - vocábulo de origem militar segundo o qual se conhece o campo onde são realizados os movimentos, assim como os adversários, ou parceiros, e também a forma de agir ou método empregado para que se tenha um grupo de hipóteses possíveis como resultado. Claro que em arte os elementos de construção da luta não são tão previsíveis (pode-se optar por confundi-los até), mas manteremos a análise nessa trincheira.

Identificar atores no campo de batalha é um passo inicial para (sobre)impor *condições de presença*. Sabe-se que as posições são por hora fixas (em relações de naturalização, acomodação) e, quando se quer, móveis (em proposições de mudança, de movimento tático). Diversos eventos em arte contemporânea têm colocado em prática o exercício do limite de hibridação entre os agentes e entre elementos do sistema específico das artes. Dentre eles cito o texto “O artista como curador” de Ricardo Basbaum e o evento-projeto “Panorama 2001” de Carla Zaccagnini, ambos arquivados. [3]

A imposição do *Arquivo de emergência*, cujo sobrenome é *documentação de eventos de ruptura*, ocorre por duas temporalidades aparentemente

conflitantes se considerarmos (como pensam alguns) que os arquivos mortificam: enquanto que (1) a *temporalidade* do arquivo e de seus *documentos* é a própria memória (guarda-se para o momento futuro); por outro lado (2) a *emergência* das ações nas coletividades é presencial, correspondendo à efemeridade ou à forma de aparição dos acontecimentos no campo específico ou no espaço público.

O campo específico, a partir dos conceitos do *Arquivo*, é formado pela *emergência* das manifestações artísticas no tecido social. Estas *emergências* provocam as *rupturas* que constituem o próprio campo, forçando o campo específico da arte a cada nova estabilização. A *condição de presença* é a própria liberdade reinscrita a cada evento. J. Rancière pode ajudar neste ponto ao falar que o que é político nos processos artísticos não tem a ver com a “estetização da política”, mas sim que a estética-política é aquela que coloca em questão esta própria prática, pela intervenção que realiza nas maneiras de fazer [arte] e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.[4]

Para alguns artistas, este estado de ruptura é o limite coabitável entre os sistemas, é a própria condição de presença para que se consiga, todavia, causar reverberações a partir das ações inscritas (um sistema, segundo R. Jacobson, é formado por entropias e diacronias), com isto aprendemos que ações em arte podem ser afirmações diferenciais do corpo social, realizadas pelos corpos que agem e constituem posicionamento. Tais ações *localizam* e *situam*. A possibilidade de alinhar estes eventos, tentando vê-los todos em coletividade, pode fazer deles um movimento comum, mesmo que repleto de antagonismos entre as manifestações. [5]

À noção de *movimento* posso aproximar o conceito de *guerra*, para construir a imagem das estratégias. Na guerra alistam-se os corpos, que são resistentes, mas não como os camisas - ou não devem ser, segundo A.

Negri. Na guerra como estado de polícia sabe-se que não é possível opor-se à guerra através da própria guerra (A. Negri novamente). Mas também não podemos fugir dela. A inteligência contextual será necessária, mas ao que parece é uma via de mão dupla: prende e liberta. Depois que os olhos estão abertos nada consegue fechá-los. Depois que desenhos estão gravados nada pode apagá-los.

O estado *imane*nte da sociedade na forma da multidão – que não é a massa e que permite a associação micropolítica dos agentes -, conforme é analisado por diversos autores de filosofia e psicologia e A. Negri, revelará outra relação entre os corpos. Sabe-se que nas sociedade de consumo, sociedade do espetáculo, e sociedade de controle os corpos são empurrados agora para longe da consciência da realidade social cercana. Então, atravessando as bordas que se impõe como muros será necessário planejar a estratégia no campo específico. Mesmo que a Guerra analisada por A. Negri não seja metafórica, da forma como é *indexada* neste texto, ele apresenta um provável método que podemos usar como ponto de flexão. Segundo o autor uma força constitutiva da *multidão* formada na *produção de subjetividades* poderá constituir resistência. Ou ruptura.

Com isso é necessário localizar as ações nos corpos, e ainda, localizar as relações da arte propostas em operações desta natureza: nas *emergências*. Identificar a guerra para rompê-la. Traficamos a análise de M. Foucault (outro arquivista) para entender o que é a *produção de subjetividade*. Segundo o autor, o sujeito é produto das *tecnologias* em cada época, ele as define em três formas de subjetivação: (1) pelos diversos meios de conhecimento (a instituição por exemplo, e também a gramática, seus dialetos, sua fala...); (2) pelas práticas de divisão ou classificação (religiosas, médicas, econômicas); e (3) pela supradeterminação por meio de controle ou da disciplina, uma conjugação das divisões científicas e

classificatórias.[6] Então, que subjetividades resultam dessas ações do poder?

Na teorização de M. Foucault, estamos atualmente na *sociedade de controle*: o poder atua desde dentro dos próprios corpos: *biopoder*. Se o *controle* como forma do poder identificado pelos conhecedores torna-se evidente nas realidades subjetivas, é imprescindível desviar do processo neurótico - que poderá tornar impossível a conversão dos sujeitos no seu(s) antípoda(s) possível(eis). Procuramos por hora respostas nas próprias ações artísticas, já que mantemos as ações (de pesquisa) neste campo de batalha.

. Reconhecer-ignorar

Volto à afirmação do *Arquivo*, daquela inteligência contextual como sendo necessária para as ações de ruptura... Encontrei nos escritos de P. Bourdieu que a relação com o poder pode acontecer na medida do *reconhecer-ignorar* [7]. De fato, os corpos não são a todo tempo potentes e também o esquecimento é necessário como elemento da estratégia. Para A. Negri, a *tática* corresponde a esse momento de *encontro* do sujeito com a *trama do poder*, é o reconhecimento. A *tática* é a capacidade de constatar ou experimentar as estruturas do poder (suas tecnologias, seus dispositivos), tentando esvaziá-lo, dessignificá-lo. Desta forma pretende o autor “introduzir um novo discurso sobre a produção de subjetividade” [8], alimentando-nos com a atualização teórica sobre o *biopoder*. Encaixamos nos perfeitamente, tal como sujeitos a uma classificação arquivística.

Daqui do lugar que habitamos, e de onde reconhecemos o circuito, o sistema ou a instituição arte - que é delimitado pelas próprias inscrições -, torna-se um exercício imprescindível para não naturalizar, procurar localizar a ação do poder que reprime que é sempre mutante nos corpos e produzir as *emergências*. Podemos então tentar identificar um *supra-agente* comum neste processo de repressão dos agenciamentos, algo ao qual se possa dar o

título de *guerra*, uma estrutura virtual, um dispositivo que é um poder eficaz que perfaz o substrato de cada relação real.

Uma série de autores (e porque não falar nos próprios movimentos sociais) têm identificado o *Capitalismo contemporâneo*, permeado *cognitivamente*, como um inimigo comum. O dispositivo comum *Capitalismo contemporâneo* a todo tempo permeia os *eventos* que, se tão logo não se convertem em táticos são esvaziados, cooptados, apropriados nas diversas formas que pode incorporar (e camuflar-se) no campo das artes. Um exemplo disto é a atuação de coletivos e movimentos sociais que foi convertida em imagem para consumo em vários anúncios de publicidade recentemente. Segundo O. Arantes, agindo, o capitalismo contemporâneo realiza uma espécie de transporte especializado dos eventos, uma via mais rápida para o mundo coletivo, mas que tem, no entanto, o valor trocado.[9] Dele, ao que parece não se consegue realmente desviar, mas sim tentar *criar* políticas inclusivas e mais justas, que *atravessem* rompendo qualquer campo específico.

. Conhecer a si

Identificamos o inimigo, e posicionados no campo de batalha, encontramos uma trincheira que cerca os corpos. É preciso transpô-la. Para libertar os corpos deveremos criar caminhos em busca de algum dado mais intrínseco aos próprios corpos do que as subjetividades que se colam como adesivos voláteis comercializadas atualmente. Além de habitar o discurso como forma de investigação, é necessário assumir que são produções (os projetos, os encontros, os eventos) que alimentam a própria análise. A compreensão contextual será uma ferramenta importante na constituição da resistência, e junto a ela a observação dos aliados. Eu, você e eles.

Perceber a si, saber de si, conhecer a si. Para a escrita desse texto fui pesquisar o que é afinal *conhecimento*. Entre as dúvidas estavam: será que se diferencia da vida prática?; será algo que agrego ao meu corpo, que me é

trazido por um diferente, que eventualmente pode se tornar familiar?; será algo perto da noção de conteúdo, informação e dado, algo que deverá ser absorvido, apropriado, e ou decifrado? Uma das respostas é a seguinte: conhecimento é também a *consciência de si*.

Se a repressão aos movimentos trata-se de um cercamento dos corpos (normatização da vida pelos diversos sistemas, e “participação” no *Capitalismo cognitivo*), precisamos conhecer a potência dos corpos, que corpos somos, e que corpos-coletivos compomos. Neste processo aderimos à subjetividade como *condição de presença*, afinal é a ferramenta tática que temos mais perto de nós mesmos.

. Fração

O “Projeto Fração Localizada” que acontece em Porto Alegre (RS) opera pela incorporação do espectador como um produtor, e com isso, a partir do espaço público - que é laboratório de percurso e de averiguação - , trabalha-se a memória e a capacidade de interagir com o comum. A *fração localizada* onde se desenvolve o projeto é o Arroio Dilúvio (um rio pequeno no vocabulário dos gaúchos), o centro irradiador das ações de perscrutar. “Perscrutar” significa investigar minuciosamente e é uma palavra efetuada do vocabulário de Maria Ivone dos Santos, a artista-coordenadora do projeto. As ações do projeto “Fração Localizada” são entre tantas outras as caminhadas no entorno desse Arroio, os desenhos de mapas que reconstituem o percurso original do arroio, as pesquisas interdisciplinares conduzidas com a ajuda de órgãos públicos, as conversas com os moradores locais... A ação dos participantes, e igualmente da artista, muda as posições subjetivas de observação e de criação, destituindo a relação fragmentada de sujeito e objeto.

O Arroio tem uma história peculiar na forma como foi agredido ambientalmente e convertido de um rio limpo e navegável em um esgoto a

céu aberto. Um projeto higienista da década de 50 arregimentou seu leito, apagando o leito tortuoso original que era margeado por uma vegetação típica. Através do “Projeto Fração Localizada” a artista solicita no espaço da cidade o seu potencial espaço político, em que a conjugação de afetividades proporciona a escrita de mapas individuais das escutas deste lugar. Percebe-se com o projeto que tomadas de relação são sintomáticas das formas de conectar-se com o lugar e entre si, em coletividade.



Os projetos “Fração Localizada” e “Vista suas veias” buscam elaborar formas de relação entre sujeitos pelas proposições que inscrevem. Os eventos colocam em questão subjetividades que dialogam com a proposição, extravasando a possibilidade da recepção simplesmente. No caso da “Fração” a aproximação com o território geográfico é desvirtualizada pelo percurso real, o que abre possibilidades de ativação das relações entre uns e outros, assim como no “Vista suas veias”. De um estado de participante passa-se a ser também propositor, com isso faz parte do processo estético proposto agenciar uma aproximação também a si a partir da exterioridade à qual se retorna expressivamente, num processo de diálogo constante. Ambos os trabalhos não pretendem formar coletivos ou multiplicidades, mas apostam no encontro fortuito entre os corpos e conferem à temporalidade e operatividade específicas de cada evento a apreensão da experiência como sendo coletiva (e não apenas individual). A experiência como sendo *coletiva* refere-se à forma de interagir socialmente, neste e em outros sistemas. Pensando com Jacques Rancière, é possível aqui travar a relação estética e política. Ele escreve: “o importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política.”[10]

Se agora percebemos-escolhemos os corpos como medida - já que são convertidos e potencializados a agentes - , poderemos confrontar, também a partir da proposição heterogênea do “Projeto Fração Localizada”, as posições dos demais agentes no campo da arte. Se como no participante, pudermos pensar também a atuação do pesquisador, sua pesquisa poderá se contaminar das *emergências* às quais se dedica, já que independente da temporalidade permeante de seu (anti)*objeto* de pesquisa, suas práticas não o retiram das relações conviviais dos campos específico e social pois será sempre aos corpos vivos que se destinará seu trabalho. Por isto devemos então ver também seu corpo, seu potencial de ação nesse caminho de saber de si e agir socialmente.[11]

Muitas vezes em arte definem-se as ações por características agregadas às práticas mantendo-se a idéia de que a arte seja no momento de vivê-la uma unidade indivisível separada de todos os procedimentos que podem ser posteriores identificados como “conhecimento”, “saber”, “razão”, “pesquisa”. É viciada a dicotomia prática x teoria, e pularemos diretamente sobre este processo dialético. Melhor, encaramos o fato de que os eventos em arte problematizam esta relação, e ainda adicionam os próprios agentes como questão. M. Ponty procurou em sua fenomenologia dissolver a separação cartesiana *mente e corpo*. Ao pensar esta dissolução e a própria *consciência de si* na prática da pesquisa, relaciono a *investigação militante*, conceito que aprendi do *Colectivo Situaciones* da Argentina.

“Por isso a atividade (de investigação) não pode existir se não a partir de um trabalho muito sério sobre o próprio *coletivo* de investigação; ou seja, não pode existir sem investigar-se seriamente a si mesmo, sem modificar-se, sem reconfigurar-se nas experiências das quais toma parte, sem revisar os ideais e os valores que a sustentam, sem criticar permanentemente suas idéias e leituras, enfim, sem desenvolver práticas para todas as direções possíveis.” [12]

O Coletivo propõe colocar em questão o próprio corpo coletivo nas suas efetuações mundanas. Tal prática requer um diálogo constante consigo mesmo, por isso a consciência de si como agente subjetivamente mutante é a própria estratégia que reverte os sistemas engendrados pelas “tecnologias de poder”. A proposição de pensar *a si* problematizando as posições subjetivas em relação ao que se produz para fugir da cooptação constante não requer fugir *de si* nem produzir-se à medida da *diferença* que já é comercializada, mas diferir *de si* sem cindir o sujeito potente que é a própria inflexão das produções imanentes. Com isso podemos compor uma questão que põe em cheque as próprias concepções de produção de conhecimento, co-extensiva à produção de proposições críticas à arte: por meio de que

formas de produção de conhecimento constituímos táticas e historiografias locais?



. Proposição

Penso por hora a partir do *Arquivo de emergência*. Lançado o projeto de arquivamento, trata-se de constituir *lugares* para o próprio *Arquivo* no mar das emergências no tecido comum, social e das artes já que ele é uma espécie de dobra simultânea sobre o próprio tempo-espço dos eventos. Mesmo que ele possa ser para alguns uma *outra* instituição, como arquivista imponho à minha prática o desafio de fazer do *Arquivo* um lugar vivo de

relação com os *eventos* e com seus agentes permitindo o acesso constante a ele. Com isso, é necessário desenvolver um método (ou um formato) para este *Arquivo* que respeite as especificidades das artes e que permita sua apresentação efetiva à comunidade sem distinguir campos disciplinares.

Se, à forma das *condições de presença* que resultam da compreensão contextual nas ações artísticas, é possível perceber as estratégias que rompem com campos de controle; também a realização de proposições de pesquisa (acadêmicas ou não), de crítica e documentação historiográfica, entre outras, são proposições sensíveis e cientes de sua própria inscrição táctica. Os produtos, resultados destas ações, são (re)agenciadores coletivos, e inscrevem à sua forma sua inserção política. Independente do lugar onde se desenvolvem as teorias nos diversos campos discursivos o desafio da inserção em coletividade pode ser colocado também à forma de coletivizar tais produções. Este desafio vem sendo praticado na atualidade em diversos lugares (e com isso transpondo lugares); e com ele percebemos que um círculo é desenhado sobre a trama das relações, de forma que ações de pesquisa em arte existem em simultaneidade crítica aos próprios eventos. O trabalho que diversos coletivos têm desenvolvido no Integração sem Posse e na Ocupação Prestes Maia em São Paulo, por exemplo, é alimentado por um círculo de desenho como este proposto. Ali diversos artistas e não-artistas, autores-estudantes e anti-artistas realizam seus eventos incorporando a situação específica das famílias que vivem na Ocupação (e que está na eminência de ser despejada), enquanto que *ao mesmo tempo* são elaborados ensaios que retornam criticamente aos coletivos (aos propositores-agentes) a todo o momento as problemáticas enfrentadas. [13]

A afetação constante entre a produção e reflexão crítica revela um estado de corpos-agentes que vivenciam uma co-extensão possível: do *conhecer a si* para a forma de produzir o conhecimento. Isto não é uma proposição da simultaneidade como norma (tudo ao mesmo tempo), mas revela certa

autonomia de circulação na produção destes projetos e registros, que contaminadas de práticas anexas entre si permitem modificar as formas de fazer e inscrever como compartilhamento do processo. Não procuro naturalizar a relação “arte como sendo produção de conhecimento”, nem os textos reflexivos sobre esta prática também precisam ser inscritos nesta lógica como regra, mas focalizar eventos específicos e textos que propõem a *questão* da subjetividade criadora e de suas condições para diversificar o debate (e o *Arquivo*). Tal análise coloca ao centro a forma de produção também dos registros que são por sua vez igualmente produtores de *memória*, pois se dirigem aos corpos vivos. Ao perceber diversas ações em arte é possível perceber que é a subjetividade e suas formas de interação em coletividade que estão no centro, convertendo-se então em estado que não se perde, mas *grava-se como arquivo*.

F. Nietzsche escreveu sobre a memória do trauma. Segundo ele, é o trauma que determina o que fica na memória, como a marca da circuncisão na análise freudiana de J. Derrida. Será que arquivar os corpos se trata do mesmo processo traumático? No processo de *reconhecer-ignorar* a trama do poder podemos encontrar indícios de uma memória do trauma reincidada, tornando-se possível reconhecê-la mesmo quando disfarçada. Diante do fato que o dispositivo de controle se repete, a *memória* constitui uma forma de resistência. Com isso proponho como questão e como desafio que assim como na dissolução reversa do *dispositivo de poder* pela ação táctica, igualmente na inversão do dispositivo de marca possamos fazer do estado de *arquivamento* um *contra-dispositivo*. A proposição será usar a metáfora do arquivo para falar da subjetividade e das formas de relação dos indivíduos em sociedade, e não fazer derivar tipologias de corpos e de agentes que se definam e ajam por meio da *objetualidade* classificatória “arquivismo de si” como fixação que prende. Será necessário para tal considerar os corpos *completos*, respeitando aquilo que esquecem e aquilo

que rememoram, o que propõe e o que recebem, sentem e repertoriam, assimilam e negam.

Nos eventos “Fração Localizada” e “Vista suas veias” percebemos que o estado de arquivamento proposto é dirigido ao coletivo. São corpos vivos em (re)ação com suas coletividades agenciadoras. Isto demarca uma comunidade para as ações, e a elas poderíamos somar inúmeras outras que replicam a presença dos corpos como *agentes em coletividade*. Com isso, podemos pensar que *gravar a si* em estado de potência-consciência no processo de inscrição artística no espaço comum da sociedade, poderá permitir carregar consigo a *emergência como condição de presença* imanente.

A *resistência* contra qualquer dispositivo cooptante nesta trincheira poderá ser então o próprio *arquivismo de si* e a constituição das multiplicidades não será atravessada por nenhuma das potências desviantes de valor inverso (poder-capital), mas sim por meio do reconhecimento mútuo dos corpos e daquilo que podem constituir. O caminho da formação de coletivos de enunciação será inerente a cada processo (se houver)[14]. Trazendo a indexação para o presente, acredito que a arte é, entre outros, mais um dos processos coletivos a fomentar este *outro* arquivo de resistência ou ruptura. O foco nos corpos vivos e agentes permitirá extravasar os catastrofismos sobre o fim (da história, da obra de arte, das metanarrativas, entre outros), ou mesmo sobre a patológica recordação total analisada em “Seduzidos pela memória” de A. Hyussen. As inscrições dos *corpos arquivados* e suas *condições de presença* reinscreverão as condições da memória, orientando seus arquivos presentes também ao futuro e expandindo a natureza do debate público e de seu espaço político de relações.

NOTAS

1 MANUEL, Antonio. Em: Antonio Manuel . Ronaldo Brito (texto). Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997. p. 54.

A pesquisa desenvolvida por Paulo Reis constitui um importante estudo sobre a possibilidade de colocar em relação diacronicamente, movimentos artísticos das décadas de 70, 80 e os atuais. Recomendo a leitura de artigos do autor e do livro Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

2 Jorge Menna Barreto apresenta o tema em parte de sua dissertação de mestrado “Lugares moles”. ECA/USP. São Paulo, SP (Dissertação a ser defendida em 02/05/2007).

3 Ambos texto e projeto decorreram da exposição “Panorama da arte brasileira” (2001), realizado no Museu de Arte Moderna em São Paulo. Ricardo Basbaum era um dos curadores da mostra, junto a Ricardo Resente e Paulo Reis. Carla Zaccagnini participou da exposição apresentando o “Panorama 2001” através do qual investigava a relação entre a Brasil Connects (empresa responsável por diversos megaprojetos culturais) e o Museu da Aeronáutica, deslocado de sua sede no Parque do Ibirapuera.

4 RANCIÉRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34 e EXO Experimental.org, 2005. p. 17.

5 O Coro Coletivo é um agenciamento através de um grupo de e-mails que relaciona grupos e agentes em todo o Brasil. Foi concebido e organizado por Flávia Vivacqua, de São Paulo. Ver página na internet: <http://www.corocoletivo.org>.

6 NEGRI, Antonio. Cinco lições sobre o Império. Rio de Janeiro: DP & A, 2003. p. 180 -181.

7 BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1989. p. 15.

8 Op. Cit. p. 179.

9 Segundo a apresentação “Virada cultural do sistema das artes” de Otilia Arantes. Seminário São Paulo S.A. Estética e Política, realizado em São Paulo, 18 de abril de 2005. Organização EXO experimental. Org. Publicado em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/Conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=251&ParamEnd=6&autor=4530>

10 Op. Cit. p. 26.

11 Ricardo Basbaum em recente palestra no Rio de Janeiro falou da obsolescência do corpo, no qual releu e comentou um texto “Pensar em performance” (publicado na Revista do MAC/USP, 1992). O artista-etc. comenta criticamente que na década de 70 além da aparição do corpo do artista, também o do crítico, o do historiador, do diretor do museu começam a aparecer, o que de certa forma transforma todas as aparições em performances. Palestra proferida no evento “Jardim das Delícias”, Galeria do Lago, Museu da República, Rio de Janeiro, 07/12/2006.

12 Colectivo Situaciones, publicado em <http://www.situaciones.org>, consulta em 8/12/2006. p. 5 (tradução da autora) Texto publicado em 2003.

13 Em especial os artigos de **Ricardo Rosas**, **Fabiane Borges**, **André Mesquita**, **Gavin Adams**. Alguns publicados em páginas na internet (como www.rizoma.net) e outros circulam em listas de e-mails.

14 O texto apresentado por Petel Pál Pelbart no Seminário “Próximo Ato” (Itaú Cultural, São Paulo, 2006) é uma exposição sobre esta problemática.

Em: http://itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2647. Consulta em 06/04/2007.

Página na internet do Projeto Fração Localizada

<http://www.ufrgs.br/artes/escultura>

Consulta em 06/04/2007.

Integração sem Posse

<http://www.integracaoemposse.zip.net>

Consulta em 06/04/2007.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. São Paulo: Ática, 1985.

HÉLIO OITICICA. Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam): 1992.

HUYSEN, Andréas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de la memoria. Em: Artelatina: cultura, globalização e identidades. Heloisa Buarque de Holanda e Beatriz Rezende (orgs.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 139 – 169.

**DOCUMENTA
MAGAZINES**



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines, da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico "O que pode ser feito? (educação)". Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

ART BRUTOS - Anarquistas desmantelam o museu

Iain Aitch

Enquanto um desgostoso Rudy Giuliani arranca o coração da arte em Nova York, gonzo-ativistas de Londres têm dado toda sua energia para tirar um sarro da cena de arte britânica em seu próprio território. Os membros da The Molotov Organization se autodenominam "anti-racionalistas", o quê, naturalmente, dá a eles uma puta duma boa desculpa para fazerem o que lhes der na telha sem terem de justificar mais tarde.

Os Molotov realizam sua operação sem quase nenhuma grana e o dinheiro que podem pedir ou pegar emprestado de pranksters com idéias semelhantes como o RTmark (pronuncie art-mark - www.rtmark.com), vai para a mais cômica das frutas, a banana. Eles cunharam o termo "crítica de banana" (*banana criticism*) para seus "frutuosos" ataques em obras de arte que eles consideram ridículas o bastante para merecer sua atenção. Obras que estão, nas palavras do porta-voz do grupo Matthew McCarthy: "maduras para isso, como uma banana madura".

Até agora suas ações tomaram de assalto todas as galerias mais conhecidas. Eles apresentaram exposições de guerrilha em espaços reservados à elite artística, confundindo amantes da arte com falsos passeios por galerias e mesmo jogando bananas em obras de arte. A mais ousada crítica de banana foi um ataque em massa contra uma pintura intitulada *Larger than Life* (Maior que a Vida) no Royal Festival Hall.

Entusiastas da arte, turistas e guardas da segurança ficaram perplexos enquanto bananas choviam sobre a enorme tela laranja quebrada, que preenchia todo o espaço da galeria. Os ativistas, dando risadinhas, rapidamente desapareceram no meio das multidões de fim de semana enquanto os funcionários da galeria ficavam em polvorosa. De acordo com McCarthy, a principal razão para eles visarem *Larger than Life* para um ataque era "por que as notas (da galeria) eram tão assustadoramente pretensiosos".

O grupo também atacou no prestigioso Institute of Contemporary Arts (ICA), a apenas um lance de bananas do Palácio de Buckingham. Os Molotovs correram para o interior da galeria e dentro de minutos tinham montado nos banheiros masculino e feminino exposições de animais feitos de frutas e vegetais. "Quando fizemos os figurinos de vegetais na ICA, as pessoas diziam 'isso é estúpido', mas eles estavam ali só para espelhar a própria estupidez da exposição nas galerias", diz McCarthy.

O grande momento da Molotov foi uma improvisada turnê docente na Tate Gallery - desta vez também estavam tirando uma com os visitantes da galeria. "Professor Lambert" erguia as sobrancelhas ao descrever uma escultura como "ridícula", ganhava do público gestos de aprovação com a cabeça ao apontar como uma pintura de Hockney "subjuga os indivíduos", e afugentou os pais presentes quando especulou sobre as inclinações sexuais de Matisse. Enquanto o pessoal da segurança se acercava, só houve tempo suficiente para montar um tributo a Joseph Beuys a partir de uma caixa de papelão e dois pedaços de banha de porco, ao passo que o Professor Lambert proferia desvairadamente para uma multidão

repentinamente constrangida: "Joseph Beuys está morto, está fudido, está morto".

McCarthy explica o pano de fundo teórico para a abordagem da Molotov em termos políticos. "A Organização Molotov é politicamente influenciada pelo anarquismo, socialismo, e marxismo - isto é, Groucho-marxismo", diz McCarthy, e seu slogan é um furto direto de *Os Gênios da Pelota* (1): "Seja o que for, nós somos contra!"

Bem, isto é, tudo exceto L. Ron Hubbard. McCarthy recusou discutir rumores de que os alvos da Molotov incluem o movimento da cientologia, dizendo "apesar de ficarmos sempre felizes em nos opor a qualquer pessoa com mais dinheiro do que cérebro, tememos John Travolta. Nada a ver com a 'Igreja', entretanto - é que suas atuações são apavorantes".

A crítica ativista da Molotov pode horrorizar a elite intelectual, mas está acompanhando uma onda popular. Uns poucos dias antes do seu aparecimento, um pintor inconformado esvaziara um carrinho de mão cheio de cocô de vaca nos degraus da galeria como um protesto contra a premiação do Turner Prize a Chris Ofili - o artista cuja imagem da Virgem Maria rodeada de bosta de elefante deixou o prefeito Giuliani espumando de raiva. Entretanto, os próprios Molotovs são fãs resolutos do trabalho de Ofili e o citam como uma inspiração:

"Alguém que consiga basear a maior parte de suas pinturas em torno de bosta de elefante é fantástico. Uma coisa que foi inspiradora para a Organização Molotov é que ele tinha uma barraca para vender bosta de

elefante na parte baixa do mercado de Brick Lane. Ele costumava simplesmente empilhar tudo e vender. Pessoas o acusaram de vender drogas, e ele apenas disse 'estou vendendo merda'. Logo, ele realmente tem um senso do ridículo".

Pena que não se possa dizer o mesmo das autoridades americanas.

Notas

1. No original, *Horse Feathers*, lendário filme dos irmãos Marx. A estória gira em torno da contratação de dois reforços para o time de futebol americano de uma universidade. Um dos finais de partida mais divertidos já feitos, com direito a cascas de banana e uma carruagem. Groucho é um professor e Harpo e Chico jogadores.

Iain Aitch é editor chefe da *Fringecore* (www.fringecore.com) e mora em Londres.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Getting It (www.gettingit.com).

ARTE COMO PROJETO?

Cristiana Mazzucchelli



Project (n.) c.1400, "a plan, draft, scheme," from L. *projectum* "something thrown forth," noun use of neuter of *projectus*, pp. of *projicere* "stretch out, throw forth," from *pro-* "forward" + combining form of *jacere* (pp. *jactus*) "to throw" (see *jet* (v.)). Meaning "scheme, proposal, mental plan" is from 1601. Meaning "group of low-rent apartment buildings" first recorded c.1958, from housing project (1932).

O início da década de 90 testemunhou a proliferação de práticas artísticas e culturais que privilegiam os aspectos imateriais do trabalho de arte, ao mesmo tempo em que emergia a figura do curador como aquele/a que cumpre um papel central na economia da arte contemporânea. Hoje, no

começo do novo milênio, tais práticas parecem ocupar uma posição central no ‘mainstream’ da arte contemporânea, contando com a sanção de alguns dos mais importantes críticos e instituições culturais em todo o mundo. Algumas características comuns a esse tipo de práticas são a ênfase na relação entre artista e público (arte orientada pelo social), o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento), a formação de coletivos artísticos e o uso de métodos ‘não-artísticos’ como um meio de resistência política. Outro fato curioso é o uso corrente do termo ‘projeto’ para designar tanto práticas artísticas como curatoriais. ‘Projeto’, no contexto da arte contemporânea, parece implicar que a prática a que se refere aproxima-se ao menos de uma das características mencionadas acima.

Na instância teórica, o que emerge das tentativas esparsas de curadores e críticos de sistematizar essas práticas é a variedade de termos similares que serviriam para definir este aparentemente novo modelo: arte situada (Doherty), arte relacional (Bourriaud), *readymade* recíprocos (Wright), paradigma do laboratório (Obrist), etc. Contudo, as reivindicações feitas pela noção de um ‘novo modelo para a sociedade em rede’ normalmente replicam idéias e conceitos que vêm circulando no contexto artístico pelo menos desde a década de 60.

Os curadores que promovem esse novo modelo – incluindo Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanru e Nicolas Bourriaud – têm adotado este *modus operandi* de curadoria como uma reação direta ao tipo de arte produzido na década de 90: trabalhos que são abertos, interativos e que resistem à idéia de fechamento, e que normalmente assemelham-se a “trabalhos em construção” (*work-in-progress*) e não a objetos finalizados. Tais trabalhos parecem derivar de uma leitura errada de teorias pós-estruturalistas: ao invés das interpretações do trabalho de arte serem abertas a uma contínua reavaliação, diz-se que o próprio trabalho de arte é

que está em fluxo contínuo. Há muitos problemas em relação a essa idéia, sendo que um deles é a dificuldade em se discernir um trabalho cuja identidade é arbitrariamente instável. Outro problema é a facilidade com que o “laboratório” se torna vendável como espaço de lazer e entretenimento. Espaços como o Baltic em Gateshead, o Kunstverein em Munique e o Palais de Tokyo em Paris, já usaram de metáforas como “laboratório”, “local de construção” e “fábrica de arte” para se diferenciar de museus atravancados pela burocracia e centrados em seus acervos. Seus espaços dedicados a projetos criam uma aura de criatividade e a idéia de que consistem na vanguarda da produção contemporânea. Pode-se argumentar que, neste contexto, os *work-in-progress* em forma de projeto e os artistas em residência começam a se combinar com uma “economia da experiência”, a estratégia de marketing que busca substituir bens e serviços por experiências pessoais planejadas e organizadas. Entretanto, o que exatamente se supõe que o visitante tire de tal experiência de criatividade, que é essencialmente uma atividade de estúdio institucionalizada, na maioria das vezes não fica claro.

É inegável que grande parte da arte produzida hoje em dia procura engajar-se nas esferas política e social. O quão eficaz ela é ou se podemos chamá-la de arte situada, relacional, etc é uma outra questão.

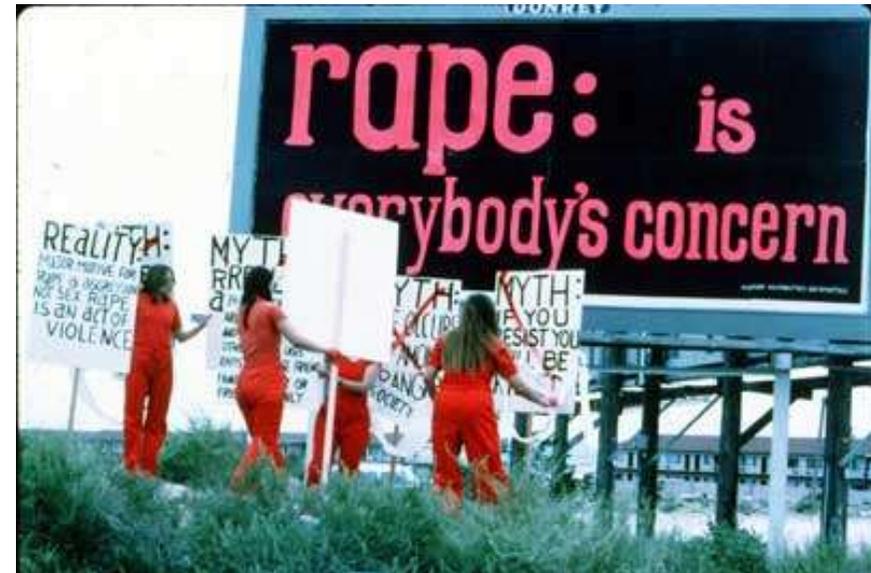
Arte Situada

Em 2004, a crítica e curadora britânica Claire Doherty editou o livro *From Studio to Situation*, cunhando o termo ‘arte situada’ para descrever um modelo contemporâneo de práticas artísticas. A arte situada, de acordo com Doherty, inclui as práticas artísticas em que a ‘situação’ ou o ‘contexto’ são normalmente o ponto de partida. O ‘contexto’, neste caso, é visto como um ímpeto, um obstáculo, uma inspiração ou um objeto de pesquisa no

processo do fazer artístico, seja especificado pelo curador ou comissariado, seja proposto pelo artista.

Como nota a autora, quando, em 1971, Buren afirmou que era impossível, por definição, ver um trabalho de arte em seu lugar, a crítica do estúdio como espaço primário de significação, isolado do mundo real, já era uma questão. Contudo, ela defende que a noção de *site-specific* de 30 anos atrás não é mais suficiente para dar conta das abordagens correntes da arte situada.

“Miwon Kwon sugere que hoje, como os artistas e teóricos culturais são informados por uma maior diversidade de disciplinas (incluindo a antropologia, a sociologia, a crítica literária, a psicologia, a história natural e cultural, a arquitetura e o urbanismo, a teoria política e a filosofia), também o nosso entendimento de lugar (site) mudou de uma localização física para um lugar ou uma coisa constituídos por meio de processos sociais, econômicos, culturais e políticos.” Em virtude desta nova noção de *site* mutável, artistas, curadores e críticos passaram a ficar insatisfeitos com a expressão *site specific*, criando uma gama de novos termos para descrever trabalhos de arte e projetos que lidam com a complexidade do contexto, entre eles *context-specific*, *site-oriented*, *site-responsive* e *socially engaged*.



Doherty busca, então, englobar todas essas diferentes terminologias dentro do que ela chama de *arte situada*, cujas principais características são:

- Estar situado é estar deslocado (o lugar como entidade mutável e fragmentada);
- Utilizar um novo vocabulário que tem como base o social;
- O artista como mediador que se envolve com um determinado grupo de pessoas, um processo de criação ou uma situação.

Estética relacional

O crítico e curador francês Nicolas Bourriaud propõe um modelo semelhante, desta vez enfatizando a maneira como os artistas contemporâneos empregam estratégias e métodos característicos da indústria de serviços e da pós-produção em seus trabalhos. A isto ele dá o nome de *estética relacional*. “Qual o propósito de se usar as formas do mundo dos negócios, de se tomar relações humanas como modelo? A arte não é meramente um ramo de negócio dedicado a produção de formas; é uma atividade por meio da qual essas formas articulam um projeto. Liam Gillick, por exemplo, mistura abstrações modernistas com cenografia corporativa, reconstituindo os elos invisíveis entre a vanguarda e as transformações da economia global, entre a Sony e a vídeo arte contemporânea. Sua *Negotiation Platform* não é um pretexto, um objeto que produz a convivência, mas uma ferramenta cognitiva”. Para Bourriaud, este novo tipo de trabalho que emergiu na década de 90, e que inclui objetos a serem manipulados, atores e extras, gerou uma nova problemática; a da coexistência de seres humanos, objetos e formas constituindo um significado específico.

Logo, a participação do público é um fator chave no modelo proposto. Bourriaud cita como exemplo o trabalho do artista Rirkit Tiravanija. Partindo da idéia de que o público é, de alguma forma, uma entidade irreal dentro da economia da arte contemporânea, o interlocutor é normalmente trazido para dentro do próprio processo de produção do trabalho, por meio de uma chamada telefônica, um anúncio ou um encontro inesperado. O significado do trabalho emerge do movimento que liga os anúncios colocados pelo artista como também a colaboração entre indivíduos dentro do espaço expositivo. Baseando-se na afirmação de Karl Marx de que “a realidade não é nada menos do que o resultado do que fazemos juntos”, ele chega a conclusão de que a estética relacional integra esta realidade.

Bourriaud defende a idéia de que as práticas relacionais não são arte “social” ou “sociológica”. Antes, elas buscam a construção formal de entidades de tempo e espaço que possam eludir a alienação, a divisão do trabalho, a mercantilização do espaço e a coisificação da vida. Para ele, a exposição de arte constitui um interstício que às vezes reproduz e usa as próprias formas de nossa alienação.

Os inimigos explicitamente apontados pelos artistas importantes de nosso período são a generalização das relações fornecedor-cliente em todos os níveis da existência humana, do trabalho ao espaço doméstico, incluindo todos os contratos implícitos que determinam nossas vidas privadas. O fracasso do projeto modernista pode ser observado na mercantilização das relações humanas, na pobreza das alternativas políticas e na desvalorização do trabalho como fator no melhoramento da vida cotidiana.

O papel da crítica

Os exemplos citados são apenas uma pequena amostragem de um discurso que vem se proliferando cada vez mais no cenário da arte contemporânea internacional. No contexto brasileiro, vem-se observando nos últimos anos a proliferação dos chamados coletivos artísticos, que guardam muitas semelhanças com as estratégias de grupos e artistas internacionais.

O curioso é que muitos dos defensores da ‘arte situada’ (e seus equivalentes), na prática promovem artistas que se adequam perfeitamente a estrutura burocrática e controlada dos museus, instituições e galerias. Além disso, muitas de suas reivindicações fazem coro ao discurso das grandes corporações globais, que promovem a idéia de mobilidade, conectividade e a valorização da indústria imaterial de serviços em detrimento da indústria pesada. Embora muitos dos trabalhos de arte e dos discursos teóricos que acabam sendo incluídos nesta chave sejam

verdadeiramente inovadores, o que ainda está por vir talvez seja uma crítica mais sistemática das práticas artísticas ditas 'situadas'. Caso venha a ser requisito básico para a entrada de artistas e teóricos nas instituições consideradas de vanguarda, então o campo da arte contemporânea estará nada menos que replicando o *modus operandi* do capitalismo global.



Eu gostaria de fechar com uma observação feita pelo crítico britânico Paul O'Neill na conferência *The Wrong Place: Rethinking Context in Contemporary Art*, que aconteceu na University of West England, em fevereiro deste ano:

Nos últimos dez ou quinze anos, houve uma mudança significativa da noção de práticas artísticas site-specific ou place-centered como atividade fenomenológica que estava associada a artistas tais como Richard Serra, para uma abordagem mais efêmera do site-specific como evento, onde o

local é fixo embora o seja apenas na duração do trabalho, como, por exemplo, em certos trabalhos de Mark Dion, Martha Rosler, Carey Young e Andrea Fraser. Mas há também uma noção diferente de site, associada com campos discursivos flexíveis de operações globais predominantemente móveis e coordenadas em intertexto e em localizações múltiplas, tais como em Rirkit Tiravanija, Phil Collins ou Emily Jacir. Poderíamos dizer que há um problema com esta noção de prática móvel, já que, embora ela reconheça o local ou espaço como uma constelação aberta, não fixa e permeável à contingências e mudanças, há também, propositadamente, um tipo de incerteza, de ambigüidade e de instabilidade que é colocado como progressivo. Mas será que esse modelo de prática móvel e transitória que produz um significado e uma interpretação em aberto não acaba produzindo uma espécie de prática artística itinerante e nômade, em que tanto a política quanto o local podem ser intercambiáveis e onde a maioria significativa dos artistas e dos curadores que os promovem passam mais tempo no avião do que participando em algum tipo de produção de uma troca potencialmente significativa e duradoura? Será que se trata da síndrome de Easyjet?

(Junho de 2005)

Fonte : Fórum Permanente - Padrões aos Pedacos - 1º Simpósio
Internacional do Paço das Artes

(http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_s em/pad-ped0/index.html).

[Postado em 12 de agosto de 2005]

ARTE E NOVAS MÍDIAS: práticas e contextos no Brasil a partir dos 1990

Christine Mello

Baseado na discussão de um dos três tópicos centrais do projeto documenta 12 magazines, “É a modernidade nossa antiguidade? [Is Modernity our Antiquity?], o presente texto objetiva uma reflexão sobre o contexto artístico das novas mídias no Brasil a partir dos anos 1990, tomando como ponto de partida as relações significantes entre tais práticas e o legado modernista do Manifesto Antropófago (1928), do brasileiro Oswald de Andrade. Neste sentido, é na direção de um mapeamento heterogêneo e disforme que será traçada uma breve leitura sobre como estas práticas, regidas pelo pluralismo e pelos processos de hibridização nas artes, são incorporadas na contemporaneidade, e, por que não dizer, reconfiguradas, ao modo antropofágico, de tal forma a não se constituírem como um campo específico das manifestações artísticas.

.....
 “Só me interessa o que não é meu”

Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928

O caráter de antropofagia tem sido constantemente associado na composição de uma visão brasileira de arte, e é tido, muitas vezes, como uma designação já desgastada. Tal conceito, referente aos canibais que viviam na América Latina, remete ao movimento vanguardista brasileiro dos anos 1920 *Pau Brasil* e, mais recentemente, nos anos 1960, ao ideário estético do *Tropicalismo*. Trata-se de um modo de deglutição cultural, ou um modo de ressemantizar, ou reprocessar, significados preexistentes.

Cabe pensar no caráter antropofágico da arte produzida com as novas mídias a partir dos anos 1990 no Brasil. Por um lado, pelo fato de se tratar de linguagens híbridas e de estar inserida numa cultura digital traduzida pela noção do remix e, por outro lado, pelas trocas que estabelece com as mais variadas práticas e circuitos artísticos. Os artistas que dela fazem parte não apenas se apropriam de experiências relacionadas aos ambientes tecnológicos, como também os reconfiguram sob a forma de diálogos intertextuais: transformam estes ambientes em proposições poéticas inusitadas. Esta produção se inclina hoje pela saída dos ambientes específicos da arte-tecnologia, deglute experiências externas e transforma-as em novos pontos de vista.

No Brasil, a partir dos anos 1950 e 1960, iniciam-se os estudos e os trabalhos criativos acerca das relações entre a comunicação e a arte sob diferentes perspectivas. Entre os anos 1970 e 1990 as práticas com os novos meios atingem uma maturidade com a exploração das possibilidades expressivas da linguagem. Desde então, não cessam de ampliar-se os interesses sobre as formas de produção simbólica com os processos comunicacionais. Nesta direção, há a expansão do imaginário por meio das tecnologias videográficas, do computador, da internet, da realidade virtual, das redes de comunicação móveis, da inteligência artificial e da engenharia genética.

A partir da passagem para o século 21, com os substratos da cibercultura, da presença indissociável da internet na vida social, dos mais variados modos de processamento e de circulação das mídias, das dinâmicas de inteligência coletiva, das comunidades virtuais, do acesso a bancos de dados on-line, da rotina com os videogames e do convívio banalizado com o contexto

hipermidiático de forma geral, torna-se possível observar estas novas redes de sentido produzidas no Brasil como um reflexo da popularização dos meios digitais. Tais redes de sentido se apresentam sob a perspectiva de uma “especificidade diferenciada”, limítrofe e descentralizada.

No campo das estratégias sensíveis da arte contemporânea, há o convívio destas manifestações com aquilo que Edmond Couchot denomina “desespecificação das práticas artísticas” (1) e que revela, segundo ele, uma hibridação generalizada estendida agora a todo universo dos modelos fornecidos pela tecnociência.

Compreender a produção criativa contemporânea com os novos meios através de uma visão descentralizada diz respeito a conhecê-la de maneira plural, inserida num contexto mais amplo, a partir dos diálogos entre o repertório comum da arte e o universo da ciência e da tecnologia. São como práticas inconformadas – disformes seria um termo melhor balizado. O termo *disforme* surge nesta análise por se tratar de uma lógica poética do desvio e da contaminação. É como uma maneira de perceber, antropofagicamente, um tipo de caráter especial, no qual assumidamente se considera não haver caráter específico algum. Interessa mais para esta análise, portanto, encontrar as misturas, os híbridos, ou aquilo que não é constituído por nenhum caráter particular nestas práticas artísticas.

Temos convivido, neste início de século 21, no Brasil, com trabalhos de novas mídias que provocam uma maior contaminação entre os circuitos da arte e da vida, o embate direto em torno do espaço público e uma postura mais crítica em relação aos meios tecnológicos. Estes trabalhos suscitam, por conseguinte, discussões de cunho mais político. Eles se situam em zonas fronteiriças: ora inserem-se no contexto institucional (como os que são produzidos com o apoio de instituições culturais e científicas), ora inserem-se em contextos alternativos, não-oficiais, ou em circunstâncias tidas como

menos protegidas. A questão é saber como é possível mapear esta produção criativa, tanto em uma quanto em outra tendência, bem como saber como os artistas se defrontam, por meio desta dialética, no ambiente expressivo.

É possível observar, nas poéticas tecnológicas geradas recentemente no Brasil, a vigência de práticas mais inespecíficas no que tange a suas interlocuções entre múltiplos circuitos e campos criativos. É na direção de uma inscrição disforme e heterogênea que será traçada, a seguir, uma dimensão contextual de como estas práticas, regidas pelo pluralismo, são incorporadas, e – por que não dizer? – *devoradas*, de tal forma a não mais constituírem um campo específico das manifestações artísticas.

As poéticas de intervenção digital existentes hoje no Brasil são analisadas, desta forma, como trabalhos na construção de redes de relações sociais em várias frentes. São como redes de colaboração que ampliam a noção de ambiente artístico. A seguir, para melhor explorarmos as tendências acima mencionadas – como zonas fronteiriças em que cada um tenciona interferir e alterar a realidade do outro –, serão atribuídas as seguintes leituras para cada uma destas realidades: *poéticas investigativas* e *poéticas da wired city*.

Lua na água

Paulo Leminski

tradução para videotexto por
Julio Plaza
1983

1. Poéticas investigativas

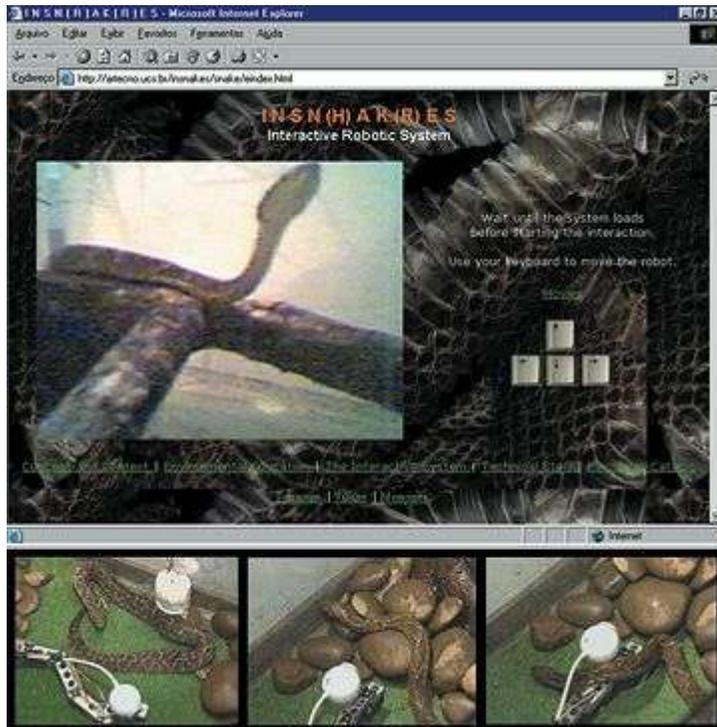
As poéticas investigativas com as novas mídias atuam na lógica do fazer-pensar arte e tecnologia ao modo de laboratórios vivos e experimentais, nas confluências existentes entre a produção de conhecimento e a produção artística. Este é o ponto de vista de criadores como Julio Plaza. A problemática das poéticas digitais e seus processos de hibridização perpassa praticamente todo o seu projeto de pesquisa. Falecido em 2003, desde o final da década de 1960 Plaza desenvolveu seu discurso crítico-sensível na interface entre a arte, a ciência e a tecnologia. É um dos mais originais representantes do conceitualismo no Brasil. Seu interesse questionador referente às linguagens em contextos híbridos fez com que explorasse um novo pensamento para a arte: a tradução intersemiótica.

Como tradutor intersignos, em contato com os concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Plaza parte da poesia visual e pesquisa as novas mídias a partir da década de 1980. Seu campo de ação situa-se em torno do videotexto, dos painéis eletrônicos de publicidade, da *sky art*, da holografia, das imagens digitais e da interatividade. Exerce uma forte presença no painel brasileiro, tanto como artista, teórico, curador e crítico, quanto como professor e orientador de uma grande parcela de artistas. Além de um relevante trabalho teórico e curatorial em torno das linguagens eletrônico-digitais, ele realizou também uma série de experiências pioneiras no Brasil em contextos interativos e telemáticos e foi uma das presenças mais estimulantes e investigativas no decorrer dos anos 1980 e 1990.

Percursos como o de Plaza podem ser observados também em artistas como Philadelpho Menezes, Diana Domingues, Regina Silveira, Eduardo Kac, Gilberto Prado, Silvia Laurentiz, Suzete Venturelli, Tânia Fraga, Artur Matuck, André Parente, Kátia Maciel, Analívia Cordeiro, o grupo SCIArts (Fernando Fogliano, Milton Sogabe, Renato Hildebrand e Rosangella Leote)

e o Poéticas Digitais (ECA-USP), Daniela Kutschat e Rejane Cantoni, entre outros. Estes criadores dialogam, no âmbito científico, com abordagens experimentais para as linguagens tecnológicas e inserem seus trabalhos no campo da invenção em novas mídias.

Philadelpho Menezes é outro criador que, assim como Julio Plaza, origina-se na poesia visual. Ele produz interfaces pela transposição de linguagens, como no caso das suas poesias sonoras, dos vídeos *Antologia poética da língua das vogais*, *Nomes impróprios*, *Canto dos adolescentes* e do CD-Rom *Interpoesia* (em conjunto com Wilton Azevedo), em que faz interagir a verbalidade, a visualidade e a sonoridade da poesia em meio a contextos videográficos, telemáticos e digitais. Falecido em 2000, ele proporcionou, com seu trabalho, modificações no sistema poético e criou uma outra relação, ou uma nova propriedade, para os elementos constitutivos do enunciado (2): uma poética da interpenetração de linguagens que expande as particularidades tecnológicas.



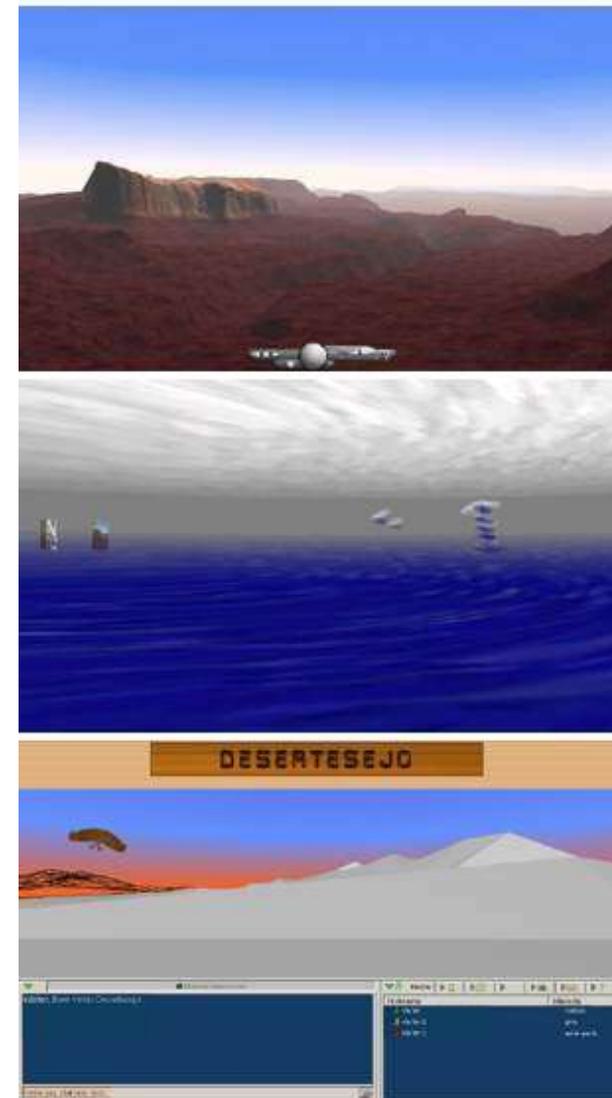
Diana Domingues dirige, em Caxias do Sul, o grupo de pesquisa Artecno (www.artecno.ucs.br). Em suas obras, ela expande estratégias de mobilidade entre o nosso corpo e o contexto tecnológico. Ela apresenta, em 1991, a videoinstalação *Paragens*, na “21ª Bienal Internacional de São Paulo”, constituída pelos segmentos *Olho* (um espelho d’água), *Clareira* (sete monitores, representando os sete dias da criação) e *Muro* (uma vídeo-janela na forma de um monitor de 28 polegadas com cenas de paisagens). Em 1994, Domingues expõe no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a videoinstalação *In-viscera*, contando com imagens científicas extraídas de videolaparoscopias de vísceras vivas. Em 1997, apresenta a

videoinstalação interativa *Trans-e:my body, my blood*, em que conjuga imagens de vídeo pré-gravadas com imagens em tempo real, associadas a sistemas computacionais que geram interação entre o espectador e a obra. A partir de 2002 realiza o projeto *Ouroborus*, calcado em três ambientes de realidade virtual: em *Village*, ela explora o ambiente remoto, em *Serpentarium*, a robótica e a telepresença, e em *Terrarium*, a vida artificial. A metáfora por ela gerada nestes trabalhos diz respeito à idéia de mover-se, estabelecer trocas com o desconhecido e deslocar-se em novas relações com o ambiente virtual.

No campo dos desterritórios das redes telemáticas, onde espaço e tempo não são separados por distâncias geográficas (3), é possível observar certas experiências produzidas no Brasil com o tempo real por artistas como Eduardo Kac, Gilberto Prado, Bia Medeiros e o grupo Corpos Informáticos. Para eles, as novas mídias participam da organicidade de seus trabalhos muito mais como um gesto, um ato ou uma possibilidade de comunicação. Desta maneira, performances ao vivo tomam lugar na internet, acontecendo muitas vezes de forma mediada pela telepresença e por web-câmeras.

Eduardo Kac (<http://www.ekac.org>) é outro artista que origina-se na poesia visual e traça um profundo caminho internacional no âmbito das investigações tecnológicas. Entre uma vasta obra realizada, em 1996 ele empreende a instalação interativa *Teleporting an unknown state* (4), em que anônimos do mundo inteiro apontam suas web-câmeras para o céu e transmitem – por meio da internet – a luz do sol para o interior de uma galeria de arte, onde os fótons capturados pelas câmeras são direcionados para o crescimento de uma planta. Estas imagens, captadas em tempo real de lugares remotos, são “despojadas de qualquer valor de representação pictórica, formal, plástica, e usadas como transportadoras de ondas de luz” (5). Kac recicla e subverte, assim, o uso tecnológico, ao mesmo tempo em que oferece novos sentidos para ele. Numa primeira exibição deste

trabalho, o processo inteiro de crescimento da planta foi transmitido ao mundo pela internet, permitindo que os participantes acompanhassem os resultados de sua intervenção na obra. Recentemente, em 2004, o mesmo processo foi reapresentado em São Paulo no decorrer da exposição “Emoção Artificial 2”, com curadoria de Arlindo Machado e Gilberto Prado. Grande parte da sua poética reside na exploração da natureza dos códigos, da vida vegetal simulada e da comunicação humana com os ambientes inteligentes e sintéticos.



Gilberto Prado (<http://wawrwat.iar.unicamp.br>), artista e pesquisador que desenvolve trabalhos em arte-comunicação desde os anos 1980, empreende ao longo de sua trajetória uma série de estratégias diferenciadas de atuação a partir do tempo real e das redes artísticas. Em agosto de 1991 – no contexto da exposição “Luz Elástica”, organizada por Eduardo Kac no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro –, Prado participa de um projeto de *telescanfax*, cujo processo consistia, nas palavras do próprio autor, na “leitura de imagens de televisão com scanner de mão e o envio destas imagens transformadas a um outro local via fax-modem”. Conforme explica Prado, graças à composição dos movimentos de leitura entre o *scanner* (meio numérico) e a varredura da imagem videográfica (meio analógico), obtinha-se uma imagem decomposta, embaralhada, de aspecto enigmático (6). Seu trabalho, denominado *La vendeuse de fer à repasser*, foi enviado de Paris para o grupo de artistas que se encontrava no Rio de Janeiro.

O projeto de Gilberto Prado *Moone: La Face Cachée*, realizado em 1992 durante a exposição “Machines à Communiquer - Atelier des Réseaux”, na Cité des Sciences et de l’Industrie, em Paris, é mais um exemplo constituído no cerne híbrido das redes artísticas. As primeiras imagens foram realizadas entre os *Electronic Cafe* de Paris e de Kassel (“Documenta IX”), na Alemanha. Para Prado, a proposição deste projeto consiste em “construir com um parceiro distante (e eventualmente desconhecido) uma imagem híbrida e composta em tempo real. Esta ambigüidade está na raiz da proposição de se criar uma relação efêmera, onde o crescimento e a composição da obra dependem de uma dinâmica de intercâmbio” (7).

Em 1995, Gilberto Prado realiza, no MAC-USP, *M.A.(desejo)*, uma instalação interativa que, entre outros elementos, disponibiliza uma câmera de vídeo que permite ao espectador se ver em posição de *voyeur*. Em 1998, ele apresenta no Paço das Artes, em São Paulo, a web-instalação *Depois do*

turismo vem o colonismo, que consiste em um portal monitorado por duas câmeras de vídeo conectadas à internet.

A partir de experiências como estas, em tempo real, Prado expande sentidos para a imagem em movimento, transmutando-a alternadamente para os espaços híbridos, bem como fazendo-lhe (re)ligar dimensões diferentes entre o espaço físico e o espaço virtual, como ocorre em seu trabalho *Desertesejo* (8). Este trabalho é um ambiente virtual interativo multiusuário construído em VRML e disponibilizado na internet. Em estratégia inversa aos jogos, este videogame transforma o espaço público da internet no espaço da *poiesis*, em uma busca dialética e onírica pelo Outro. A grande interface, nele, é a sensorialidade proposta aos agenciadores da obra. Neste ambiente multiusuário, o deserto e o desejo fascinam, tanto quanto os sons, a tendência ao silêncio e a dinâmica de convivência em espaços lisos, sob as diferentes visões de um mesmo mundo compartilhado em tempo real.

Outro campo de pesquisa desenvolvido nos anos 1990 e relacionado às questões do corpo nos cruzamentos do vídeo e das novas tecnologias refere-se ao trabalho de Bia Medeiros e do grupo *Corpos Informáticos* (9). Constituído em 1991, este grupo conduz suas atividades no enfrentamento das questões de caráter vivencial do corpo, no embate ao vivo, mediado por câmeras de vídeo ou por web-câmeras, em torno de performance digital, videoinstalações, net art e telepresença. Em 2002, o grupo realiza *Macula@corpos*, performance em telepresença apresentada em São Paulo no “1º Circuito Centro da Terra de Artes Cênicas”. Neste trabalho, web-câmeras interagem com o corpo dos espectadores e estas interações são transmitidas, simultaneamente, tanto para um circuito interno de monitores de vídeo e de computadores (localizado no interior do teatro), quanto on-line, pela internet.

Daniela Kutschat amplia fronteiras no vídeo digital ao realizar *Vôo cego I* e *Vôo cego II*, em 1998, por meio de animações criadas a partir de imagens videográficas que hibridizam, em sua gênese, procedimentos analógicos e digitais. Utiliza a câmera de vídeo para captar dimensões de um mesmo espaço ou de espaços diferentes em movimento e, posteriormente, trabalha-as digitalmente. Como Kutschat analisa, essas “imagens estão repletas de ruídos que, se fossem nítidos, seriam imediatamente percebidos como colagens ou superposições. Entretanto, sendo esmaecidos e desfocados, editados e montados dessa forma, são ‘neo-realidades’ sintéticas” (10). É interessante notar que mesmo no título destes trabalhos de Daniela Kutschat já se encontram inseridas questões conceituais advindas do confronto analógico-digital. É possível refletir que se trata de um vôo cego por se relacionar a uma discussão metafórica entre a capacidade de ver, captar e registrar imagens do mundo físico (possibilitada pelos sistemas ópticos, como o da câmera videográfica) e esta mesma incapacidade na constituição da imagem sintética. O computador é reconhecido justamente por sua característica oposta de, em vez de extrair as imagens do mundo real, poder concebê-las, construí-las diretamente em sua própria constituição sígnica numérica, por meio de linguagens como a realidade virtual.

Um pouco antes da passagem para os anos 1990, em 1987, Rejane Cantoni realiza, durante um curso na ECA-USP com o artista catalão Antoni Muntadas, aquela que vem a ser provavelmente uma das primeiras experiências de videoinstalação interativa em nosso país. Trata-se de *Ao vivo*, trabalho em que o interator, ao entrar no ambiente, dispara um alarme e o sistema de vídeo. Na tela dos monitores, um revólver é apontado para o usuário, que se transforma em vítima de sua observação. Assim que o disparo é ouvido, entra o título do trabalho e uma luz é acesa apontando o caminho da saída. Após uma série de pesquisas e experiências criativas, já em 1999, Rejane Cantoni empreende, com Daniela Kutschat, no Paço das

Artes em São Paulo, a videoinstalação *Máquinas de ver I*. Neste trabalho, as imagens são captadas em tempo presente por meio de um circuito fechado de vídeo, incorporam o visitante e o ambiente físico e são simultâneas e opostas entre si.



Daniela Kutschat e Rejane Cantoni realizam também de forma conjunta o trabalho intitulado *OP_ERA* (<http://www.op-era.com>) no decorrer da primeira década do século 21. Conforme elas afirmam, este trabalho é um mundo computacional composto de quatro dimensões interligadas por passagens, que o visitante vai descobrindo ao explorar cada uma destas dimensões. Produzido sob a forma de um espaço matemático progressivo, o projeto possui uma série de desdobramentos. Trata-se de imergir o corpo de forma performática e interativa no espaço sensorial por meio de experiências rítmicas, cinéticas, vibracionais e do uso de interfaces táteis e sonoras. É uma forma de ampliação da vivência estética para além do espaço da obra, para o espaço da vida e das relações com o “outro” maquínico, virtual, cuja maior experiência se dá no campo da linguagem, no campo da transformação e da construção dos sentidos.

Em interlocução com o pensamento de Merce Cunningham, a coreógrafa e pesquisadora Ivani Santana desenvolve trabalhos no campo da dança e das mediações tecnológicas desde 1994. Sua coreografia *Gedanken* (2000) trata da viagem de um corpo por experiências imaginárias. Nela, o corpo físico é dimensionado em várias existências. Conforme explica Santana, trata-se de uma viagem que não começa em cena, pois há corpos projetados que recebem o público, e o palco e a platéia transformam-se numa grande instalação. Desta maneira, o espaço cênico é constituído de corpo e de luz. Neste trabalho, ela utiliza uma microcâmera de vídeo no joelho e outra no olho, funcionando em um sistema de circuito fechado para transmissão em tempo real. Há projeções de imagens do software *Life Forms*, no qual foram criadas as frases de movimento do espetáculo. Há também o uso do software *Image-ine* para processamento de imagem em tempo-real, bem como a projeção de imagens e textos enviados pelos usuários da internet.

Mais recentemente, podemos exemplificar também trabalhos realizados na forma de sistemas interativos conjugados à telefonia móvel por meio de interfaces entre música, corpo e movimento, como é caso de obras criadas em 2005 por Analívia Cordeiro, assim como na forma de vídeo interativo, ou videogame, como é o caso de Márcia Vaitsman, produzido com o apoio da Alemanha e do Japão, em que o agenciador adquire um ponto de vista mutante e intercambiável.

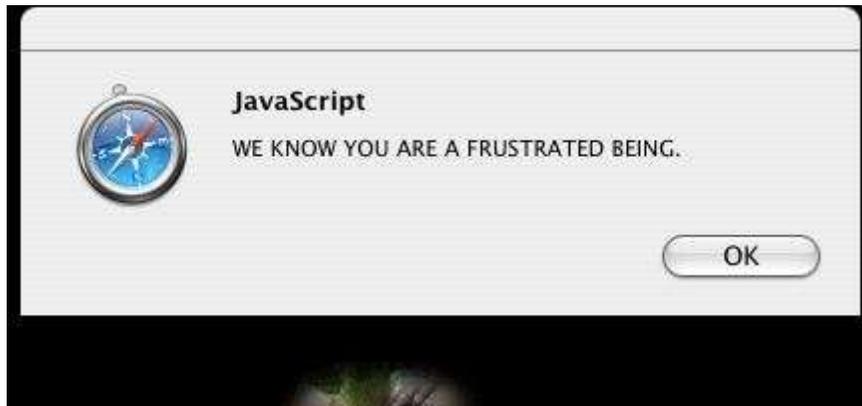
Este conjunto de criadores integra e bem exemplifica um grupo de artistas brasileiros que desenvolve estratégias de presentificação do tempo de forma compartilhada, inseridas no contexto da arte digital e telemática. Chamar atenção para as práticas midiáticas produzidas nas confluências com o contexto do jogo, da dança e das performances multimídia é abordar poéticas híbridas e midiáticas em tempo real, poéticas impermanentes, transitórias, que expandem a idéia de fluxo midiático no universo da arte e

que são capazes de dialogar hoje com a ampla gama de procedimentos criativos relacionados ao âmbito da cultura digital.

Observam-se, neste conjunto de proposições, investigações interdisciplinares e circunstâncias diferenciadas do processo de elaboração artística: a transformação da idéia dá-se por mecanismos de contaminação e hibridação entre os meios tecnológicos. Trata-se de criadores que encontram em suas poéticas o embate direto com o tempo ubíquo do ciberespaço e geram uma série de trabalhos que subverte-altera-amplia o sentido inicialmente previsto para o contexto eletrônico-digital – quer seja em torno da discussão temporal, quer seja em torno das novas formas de experimentação estética, conseguindo a difícil tarefa de conciliar o circuito da arte às mídias de rede.

Estes procedimentos visam eminentemente esgarçar a dimensão temporal da arte para novas realidades, inserir critérios diferenciados de autoria – que passa a ser compartilhada e agenciada pelo público – e também articular a vivência da obra como parte intrínseca ao trabalho artístico.

Julio Plaza e Monica Tavares, ao analisarem os métodos de criação artística, chamam atenção para o fato de que “a operação artística é um processo de invenção e produção”. Eles analisam cerca de dez modos de operar as novas tecnologias. Entre eles, há o método dos limites. Para os autores, o método dos limites consiste em “explorar as leis, normas e regras que definem um projeto, na tentativa de nelas reconhecer as fronteiras do seu campo de atuação para, a partir daí, poder transgredi-las” (11). Se na concepção do método dos limites, segundo Plaza e Tavares, para se criar deve-se quebrar os limites impostos pelo meio, estas regras são constantemente atualizadas por este conjunto de criadores, que busca, no limite, processos experimentais para as linguagens das novas mídias.



2. Poéticas da *wired city*

Como um movimento de inteligência coletiva, as poéticas da *wired city* articulam intervenções no contexto urbano e imprimem um maior questionamento em torno das relações tecnológicas e suas implicações no sistema sociopolítico e econômico. Deliberadamente dissociado do acesso às tecnologias de ponta, este movimento coletivo emergente no Brasil se apropria e reprocessa os ambientes *low-tech* existentes com atitude crítica. Tal circunstância é assumida como uma forma de instaurar uma visão particular de mundo e furar bloqueios na constituição de um circuito alternativo de arte produzido pelos meios digitais.

No Brasil, eu vivencio esta experiência numa cidade como São Paulo. Uma cidade que é, provavelmente, a que mais compreende, no país, a dinâmica digital. São Paulo é um grande aparelho cultural, uma *wired city*, como já pensava o filósofo Vilém Flusser nos anos 1980. Embora seja uma cidade midiaticizada, ela vive, tanto quanto outras metrópoles do país, uma intermitente contradição e negociação entre a lógica do local e do global, entre noções de inclusão e exclusão digital.

Nesta direção, as poéticas da *wired city* aqui observadas giram em torno de performances no espaço público de lógica mais situacionista, como é o caso de: Graziela Kunsch, em seu franco ativismo em torno dos coletivos, comunidades virtuais, instalações e projetos de vídeo; Otávio Donasci, em suas performances multimídia; Giselle Beiguelman, em suas intervenções híbridas pela web, a partir de sites, telefonia-sem-fio e painéis eletrônicos publicitários; Jurandir Muller, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Rachel Rosalen, Rachel Kogan, Simone Michelin, Lucia Leão, Daniel Seda, Marcelo Cidade, Leandro Lima e Gisela Motta, em suas videoinstalações, *net art*, documentários e projetos de intervenção digital, telemática e com câmeras de vigilância e sensores eletrônicos; dos músicos Lívio Tragtemberg e Wilson Sukorski; de Daniel Lima e A Revolução Não Será Televisionada, em seus projetos de intervenção em programas televisivos e também nos sistemas públicos midiaticizados, como no projeto *CUBO (celebração multimídia)*, organizado de forma coletiva com muitos destes grupos e criadores e apresentado em 2005 no centro de São Paulo.

Este é o caso também de ações efêmeras como os casuais *flashmobs*, que ocorrem nos grandes centros urbanos; os *weblogs*, *orkuts*, vídeos políticos e as net-rádios e fanzines digitais, acionados por coletivos que estabelecem intervenções midiáticas, como Cobaia, Cia. Cachorra, Perda Total, Formigueiro, Metáfora, NeoTao, Horizonte Nômade, Nova Pasta, Base V, Esqueleto Coletivo, Contra-filé e Rejeitados; a contra-informação na escrita do texto científico por Cícero Inácio da Silva; as performances de live images, ou vídeo ao vivo, realizadas pelos VJs na cena noturna eletrônica – como o coletivo Bijari e os VJs-artistas Luiz Duva, Aléxis, Palumbo e Spetto, sendo o trabalho deste último associado também à sampleagem digital, por meio de imagens apropriadas das mais diferentes circunstâncias e mídias, bem como à criação de software aberto e gratuito e à noção de *copyleft*.

Este conjunto de criadores acima citado explora, muitas vezes, as novas mídias para além dos espaços institucionais da arte e da ciência e vivencia a cidade como uma experiência de subjetivação. Suas ações são realizadas a partir do compromisso com a vida pública e não necessariamente a partir do compromisso com o sistema científico ou da invenção tecnológica.

Um percurso criativo que merece aprofundamento e um maior estudo no campo dos entrecruzamentos entre o teatro, os espetáculos multimídia e as intervenções urbanas é o de Otávio Donaschi. Ele cria as suas primeiras videocriaturas (12) em 1981 e vem desenvolvendo, desde então, toda a sua poética em torno das performances interativas. Donaschi trabalha sobre o conceito teatral de máscara. Como considera que o material do seu tempo é o elétron, ele desenvolve rostos virtuais eletrônicos que são aplicados sobre o rosto real como uma segunda pele. Em suas primeiras videocriaturas, Donaschi constrói estas máscaras eletrônicas a partir de televisores branco-e-preto fixados na cabeça e orientados de modo “vertical” (formato denominado por ele como “retrato”), acompanhando o formato do rosto e ligados por cabos a um videocassete ou câmera *low-tech*, único equipamento acessível a ele na época. Conforme explica Donaschi, o figurino é uma malha preta de bailarino ou ginasta que, com um capuz, cobre todo o equipamento agregado ao corpo e, ao mesmo tempo, pela semitransparência, dá visão ao performer, permitindo sua movimentação pelo espaço. Recentemente, Donaschi vem realizando trabalhos interativos com telas de cristal líquido, bem como espetáculos eloqüentes no espaço urbano. Com uma interface homem-máquina, mistura de meio eletrônico, teatro e performance, Donaschi revela o próprio princípio da intermídia, em que o trânsito existente entre uma e outra linguagem é capaz de constituir uma nova categoria expressiva.

Giselle Beiguelman (13) (<http://www.desvirtual.com>) elucida muito bem certas questões existentes no campo da arte-tecnologia ao chamar a

atenção para o nomadismo que as mídias digitais proporcionam e para a circunstância atual, em que matriz e cópia convivem simultaneamente em um único domínio. Beiguelman introduz no Brasil as práticas poéticas de reciclagem digital com trabalhos constituídos em rede como *Egoscópio* e *Ceci n'est pas une Nike* (14). Este último, para Beiguelman, discute justamente o conflito interface-superfície nos processos comunicacionais. No conjunto de seus trabalhos, ela reflete a necessidade de repensarmos novos paradigmas para a criação, assim como uma cultura híbrida, nômade, ligada à reciclagem das mídias e à sampleagem.



O trabalho *Egoscópio* (15), de Giselle Beiguelman, uma tele-intervenção que transforma a informação da internet em sinal videográfico, também realizado em 2002, é como um mergulho no universo híbrido das mídias. Trata-se da construção de um ser mediado pela informação, entre a arte, a publicidade e a telecomunicação. Este trabalho estabelece parâmetros de

hibridização que confundem as interfaces e as mensagens, em um processo de associação e desconexão entre fragmentos dispersos em inúmeros sites. Trata-se de uma tele-intervenção midiática em espaços públicos que faz com que os contextos e conteúdos gerados em rede, tanto na internet quanto na telefonia móvel, sejam transformados em sinal videográfico e projetados em painéis eletrônicos publicitários distribuídos pela cidade de São Paulo.

Há também trabalhos de Beiguelman, como *Web Paisagem 0* (16), realizado em 2002 (em conjunto com Marcus Bastos e Rafael Marchetti). É um trabalho de *net art* que faz o usuário samplear paisagens nômades da internet por meio da mixagem on-line de arquivos de vídeo, som, imagem e texto de seu banco de dados.

Outro percurso bastante interessante é o do projeto *Valetes em slow motion*. Este projeto teve início com a produção do vídeo *Tereza*, de Kiko Goifman (1992, co-direção de Caco Pereira de Souza). Na seqüência foi gerado, por ele também, o CD-Rom *Valetes em slow motion* (1998, com direção de produção de Jurandir Muller e direção de criação de Lucas Bambozzi), lançado em conjunto com um livro impresso, de caráter teórico (trata-se de pesquisa de mestrado, na área da antropologia, empreendida por Goifman sobre o tempo na prisão, que acompanha a organização dos conteúdos e a reflexão sobre o tema geral do trabalho).

O trabalho deu origem a um site na internet, a uma videoinstalação interativa apresentada na “24ª Bienal Internacional de São Paulo” (1998) e a uma outra na “2ª Bienal do Mercosul” (1999), intitulada *Jacks in slow motion: experience 02*. Estas últimas etapas do projeto tiveram a co-criação e a co-direção de Jurandir Muller. Do meio imaterial e eletrônico do vídeo, o projeto *Valetes em slow motion* dialoga com os processos não-lineares e interativos da linguagem hipermidiática encontrados no CD-Rom e, na

seqüência, expande-se como forma híbrida, entre o espaço físico e o virtual, para o contexto das videoinstalações e para os domínios imersivos das redes telemáticas e do ciberespaço.

Já em 2002, Jurandir Muller e Kiko Goifman desenvolvem o projeto *Coletor de imagens*. O projeto é constituído por um documentário, uma videoinstalação e um site (17), em que pessoas do mundo inteiro podem enviar suas próprias imagens, de origens as mais diversas, proporcionando um grande contágio entre universos e sentidos bastante diferentes. Trata-se de um projeto de recomposição e ecologia da imagem, em que o artista, ao tomar consciência da grande quantidade de imagens já existente no mundo, em vez de saturá-lo produzindo mais imagens, prefere ressignificar as imagens existentes.

Nele – ao estilo de Oswald de Andrade, que em seu “Manifesto Antropófago” (1928) afirma: “só me interessa o que não é meu” – Goifman e Muller promovem a inversão do processo de criação, iniciando-o pelo ato de recuperar imagens produzidas por pessoas anônimas. Atuam de forma performática ao coletar no espaço público imagens caseiras, esquecidas e inusitadas, oriundas da fotografia, do cinema ou do vídeo, por meio da coleta desses materiais promovida por um carro com um microfone aberto que sai pelas ruas da cidade pedindo estas imagens.

33 (2004), de Kiko Goifman, é cinema das mídias. Por meio da busca detetivesca de sua mãe biológica, Goifman faz o público compartilhar uma experiência situada entre o campo das narrativas pessoais e os jogos em tempo real proporcionados pelos mais diversos circuitos de comunicação. O trabalho é ao mesmo tempo um diário on-line na internet, uma reportagem na televisão broadcast, um vídeo experimental, um road movie e um documentário performático. Enfim, um cinema contemporâneo, capaz de revelar uma identidade e uma cultura em trânsito, em processo.

É possível verificar na obra de Lucas Bambozzi (<http://comum.com/lucas/>) experiências de intervenções e desvios no cerne do próprio meio digital. Ele compartilha em sua obra o contato efetivo direto entre a experiência individual e a experiência pública. Seus trabalhos são como manifestos sobre a intimidade e a identidade em plena era da desmontagem da informação. Para tanto, Bambozzi chama atenção para as formas de controle e invasão da privacidade advindas dos meios tecnológicos.

Em 2002, Lucas Bambozzi apresentou *4 paredes*, no Paço das Artes, em São Paulo. Trata-se de um projeto de videoinstalação interativa em que sensores controlados por computador possibilitam convergências do vídeo no meio digital. Encontramos aqui a interface como experiência sensorial, um exemplo de trabalho em que importa menos explorar a superfície da imagem e mais as situações de interação entre a obra e o espectador. Um hibridismo muito particular em que a interface e suas articulações pelo ambiente da videoinstalação tornam-se a própria mensagem. A intenção deste trabalho é fazer o usuário se sentir invasor nas relações observador-observado, ser vigiado e vigiar.



A arte, para Bambozzi, diz respeito a colocar em contato, ou em relação, sistemas comunicacionais de partilha e troca com o *outro*. Neste sentido, para ele, vivenciar a situação do trabalho, a experiência que o mesmo carrega, é inerente à constituição da própria idéia de arte. Seus trabalhos dizem respeito, de um modo geral, ao confronto midiático produzido no encontro com o *outro* e às relações do sujeito entre a vida pública e a vida privada. Este é o caso de seu projeto *Spio*, criado a partir da idéia de um robô espião, que foi apresentado na exposição “Emoção Artificial II”, em 2004, com curadoria de Arlindo Machado e Gilberto Prado.

Esta obra faz com que o sujeito, protegido em seu aparente anonimato das câmeras de vigilância, questione até que ponto ele mesmo não acata as situações ilícitas da vigilância e compartilha com o invasor uma mesma realidade. De uma certa maneira, Bambozzi proporciona, neste trabalho, a possibilidade de cada indivíduo se posicionar diante do contexto midiático, observando-se tanto na função de invadido quanto na função de invasor.

Trabalhos como estes trazem questões novas para os espaços expositivos dos circuitos da arte. Trata-se de trabalhos de intervenção no campo coletivo que originalmente atuam em espaços não-institucionais. A questão mais premente a ser aqui pensada é: em que medida estes trabalhos se relacionam com os espaços institucionais? Ou seja, como estes trabalhos se relacionam com espaços da arte que ainda não foram penetrados pelas dinâmicas anárquicas das intervenções digitais?

Este projeto de Lucas Bambozzi passou por uma série de negociações, no decorrer da exposição “Emoção Artificial II”, com a equipe da empresa terceirizada que presta serviços de segurança ao Itaú Cultural. Tal fato ocorreu também com a intervenção digital de Simone Michelin, presente nesta mesma mostra, *ADA: Anarquitectura do Afeto*. Esta situação ocorreu por conta de ambos criadores questionarem, em seus projetos, a questão da vigilância e seus mecanismos de ação nos espaços institucionais, questão esta que entrava justamente em confronto com as normas de segurança da instituição.



Simone Michelin cria outros trabalhos, também em novas mídias, como o game de arte para internet *MMM* (18), realizado em 2001, em forma de narrativa hipermídia, e o recente *Liliput*, criado para a inauguração do Centro Cultural Telemar em 2005. Conforme Michelin, neste trabalho ela reflete aspectos das relações de constituição do domínio público, em que o capitalismo globalizado produz próteses tecnológicas cada vez mais sofisticadas que somatizam os desejos humanos.

Como uma espécie de subversão, ou uma metáfora acerca das tensões decorrentes da sociedade de controle, artistas como Bambozzi e Michelin, ao lidar com este artifício no contexto de espaços institucionais, sabem muito bem que se trata de um modo de situar suas obras numa zona do controle-descontrole. E acredito que faça parte do papel do artista tecnológico saber alargar estas zonas de confronto e embate expressivo nos espaços institucionais, ou espaços mais protegidos.



Lucia Leão (<http://www.lucialeao.pro.br>), com seu trabalho colaborativo na internet *Plural maps* (19), leva o usuário a interagir com web-câmeras espalhadas em pontos específicos da cena urbana. Trata-se de uma intervenção estética na idéia de cidade, em que o fruidor penetra e interage num campo de ação por meio de labirintos no ciberespaço, de web-câmeras fornecidas pelos próprios participantes, e da realidade virtual. *Plural maps* oferece a consciência da desorientação, a necessidade de mapas que subvertem noções tradicionais de cartografia e refletem um novo tipo de configuração do tecido público imaginário.

Como é possível observar nestes exemplos, os criadores que atuam em torno de poéticas de intervenção digital geram, assim, estranhamento por meio de zonas de tensão entre sistemas midiáticos, entre desvios no sistema urbano e digital, nos sistemas de controle e segurança, e assim por diante. Tal estratégia de ação é similar à idéia de software virótico, por se infiltrar no circuito cultural, nas redes digitais – na tentativa de desconstruir tanto as formas organizadas da vida comum quanto as práticas sensoriais.

Fora do controle institucional, da lógica do mercado e, na maior parte das vezes, independentes do contexto científico, estas práticas questionam a liberdade nos meios digitais e apresentam-se como um modo de ocupação

do espaço público, na medida em que intervêm no circuito urbano das mensagens comunicacionais.

3. Novas circunscrições para a arte e novas mídias

Compreendido em sua descentralização, o contexto das novas mídias no Brasil a partir dos anos 1990 é, assim, pontuado pelas marcas móveis de suas redes de conexões e extremidades. Por esta lógica, o meio maquínico não é analisado como uma totalidade, mas inserido no conjunto de relações que opera, compartilhando múltiplas formas de interferência nas proposições artísticas e interconectando diversos elementos sensíveis, sem necessariamente problematizar a tecnologia e suas especificidades.

É possível perceber, na intertextualidade promovida por este conjunto de trabalhos, a presença viva dos modos antropofágicos das novas mídias. No universo das mídias, conforme observa Marcus Bastos (20), as linguagens estão sempre em relação, por isto elas não podem ser pensadas isoladamente. Ele defende o uso do termo sampler – na compreensão do contexto de convergência das mídias na atualidade – como uma cultura da reciclagem semiótica, em que o anônimo, o reciclado e o consumível assumem novos papéis. Bastos relaciona de forma original e inédita a idéia de samplertropofagia (que corresponde à fusão dos termos sampler e antropofagia), capaz de reunir, em uma só instância, poéticas como as da reciclagem e da apropriação. Para Bastos, a idéia de samplertropofagia inaugura uma forma de produzir sentido que permite, não apenas a colagem e a montagem, mas a reciclagem das mídiase.

Conforme é possível verificar, no início do século 21, o campo das novas mídias no Brasil já se encontra consolidado como linguagem, possui um caminho próprio no circuito das artes e é, em muitos casos, considerado próximo e acessível a uma ampla gama de criadores.

Muitas vezes a difusão de suas obras dissolve-se na cena contemporânea pelo seu caráter transitório e desprovido de materialidade. Estes trabalhos são considerados marginais perante o circuito de arte, assim como demandam das instituições expositivas uma série de equipamentos e tecnologias que estas nem sempre estão aptas a disponibilizar – e cujos custos de locação ainda são altos para os padrões nacionais –, o que infelizmente inviabiliza muitas das suas apresentações. Por seu caráter efêmero, é problemática a maneira como os museus podem acolhê-los em seus acervos, sendo difícil, por todos estes motivos, estabelecer parâmetros precisos no circuito convencional da arte.

Neste sentido, as forças expositivas têm surgido de articuladores envolvidos há muito com o meio eletrônico e provenientes da área teórica e curatorial. Este é o caso de Arlindo Machado, Gilberto Prado, Ivana Bentes, Vitória Daniela Bousso e Diana Domingues. É marcante também a presença de Solange Farkas, diretora e curadora do Videobrasil (www.videobrasil.org.br) e uma de nossas maiores articuladoras de arte eletrônica em termos internacionais. Bem como de Ricardo Rosas e do site Rizoma (www.rizoma.net), um núcleo de inteligência coletiva que interconecta ações de dentro e fora, entre o pensamento local e global; e da equipe do FILE (www.file.org.br), um dos grandes festivais aglutinadores das novas tendências, discussões e exibições no meio digital, composta por Paula Perissinotto e Ricardo Barreto. Ocorrem também novas circunscrições das novas mídias, como as proporcionadas pela equipe do Prêmio Sergio Motta (www.premiosergiomotta.org.br), coordenada por Renata Motta e Daniela Bousso; por Patrícia Canetti, do Canal Contemporâneo (www.canalcontemporaneo.art.br), e por novos críticos como André Brasil, Eduardo de Jesus, Juliana Monachesi, Lucio Agra, Marcus Bastos e Priscila Arantes.

Se o espaço estético é um campo polêmico por não permitir o consenso, encontramos neste conjunto de experiências a oportunidade de religar este microcosmo à renovação do contexto contemporâneo da arte. Assim, a new media art: práticas e contextos no Brasil a partir dos 1990 é feito uma geléia geral; disforme, sem nenhum caráter, e, como diria Julio Plaza, pode ser considerada como “universos paralelos e simultâneos que tendem a perder seus contornos e fronteiras fixas” (21).

NOTAS

1. COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 265-269.
2. Estas questões encontram-se mais aprofundadas no artigo “A experiência com a poética de Philadelpho Menezes”. [MELLO, Christine. A experiência com a poética de Philadelpho Menezes. In: BARROS, Anna e SANTAELLA, Lucia (orgs.). Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p. 27-31.]
3. RUSH, Michael. New media in late 20th-century art. Londres: Thames & Hudson, 1999, p. 198.
4. O registro do trabalho encontra-se na internet, em www.ekac.org/teleporting.html.
5. DONATI, Luisa Paraguai e PRADO, Gilbertto. Utilizações artísticas de imagens em direto na world wide web. In: Anais do 1º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: Universidade de Brasília, 1999, p. 88.

ARTE PÚBLICA E SOCIEDADE DE RISCO EM FLORIANÓPOLIS

José Luiz Kinceler

A consciência de um processo criativo crítico-reflexivo como diferença ilanienável de todo sujeito, provoca o desejo de que as estratégias criativas derivadas da arte pública, em especial aquelas derivadas da arte relacional em sua forma complexa, sejam levadas a cabo como um tipo de jogo diferenciado, onde o espaço público dentro de uma sociedade de risco pode ser levado a materializar faltas que construam o local como espaço praticado, vivenciado. Hoje já não podemos nos deixar levar pela homogeneização cultural que se implanta paulatinamente em todo o mundo, que se impõe a ritmo acelerado, processo este decorrente da globalização, a qual provoca uma universalização nas formas de pensar e sentir a realidade como uma estrutura homogênea. O processo criativo da arte pública se torna então uma das fronteiras de resistência.

Para tanto, devo inicialmente considerar que é de vital importância para a função da Arte Pública em nossa presente condição reconhecer que seus limites se diluem à medida que interage criticamente no cotidiano, no espaço da esfera pública, entendida esta como espaço de conflito, o qual permite a prática contextualizada do diálogo. Ou seja, a Arte Pública na conquista e especificidade do seu saber e prática ao se relacionar com outras formas de representação que atuam na cidade, gera novas formas junto à realidade capazes de articular criativamente o sujeito frente suas relações com o outro e com seu próprio contexto. Isto indica que o processo criativo da arte pública na contemporaneidade se implementa quando o artista abandona seu espaço de conforto representacional, monumento,

esculturas em lugares públicos, intervenções em lugares-específicos, e passa a invadir e a usar em suas propostas os próprios referentes de uma realidade que se faz a cada dia mais complexa.

Como vivenciado diariamente numa realidade fundada no consumo, a própria imaginação coletiva se vê alterada. Um outro meta-relato instala a idéia de que a globalização econômica pode oferecer um mundo equilibrado, com oportunidades de bem estar social, econômico e cultural para todos. Se o projeto moderno, com seus ideais de prosperidade e progresso fundados na razão, está incompleto, ou definitivamente fracassado, o atual baseado no consumo globalizante, ocupa o imaginário coletivo. Neste relato o espaço público tende a se anular a medida em que desloca o debate para aqueles segmentos econômicos e políticos que detém o poder de gerar representações. O público não mais opina, apenas digere informação editada segundo interesses debatidos no calor de um espaço tempo pré-determinado.

Em nosso dia a dia a roda viva do consumo rouba o tempo para a manifestação da individualidade, rompe com relações de intersubjetividade, enfraquece consideravelmente nosso poder criativo, nos impede de gerar discontinuidades em nosso próprio cotidiano, perpetua subjetividades lixo e dota pelo poder do simulacro as subjetividades luxo. O “*intervalo*” necessário para restabelecer um equilíbrio criativo na reinvenção do cotidiano, do próprio sujeito, o tempo próprio para perceber e atuar em deslizamentos espontâneos na realidade fica restrito a momentos de lazer predeterminados que na maioria das vezes desaparece com o fim do

espetáculo e apaziguado nos Shopping. Dentro desta minimização da experiência e produção de sentido que esta forma de representação, imposta pela Globalização impõe ao sujeito e a cidade, através de meios de comunicação, produção e recepção massificados, a função da representação em arte no espaço público deve reativar a imaginação e para continuar cumprindo com seu papel de resistência, ou seja, formação de subjetividades comprometidas com o outro, com o meio ambiente, naquilo que Guatarri (1990) denomina como ecosofia, a prática artística deve ampliar seu espaço de atuação propondo táticas criativas críticas, táticas que ao utilizarem-se dos próprios referentes de outros campos representacionais, atuem na produção de uma verdadeira Arte Pública.

Florianópolis vive um momento especial em sua esfera pública. Está se decidindo participativamente certas normas que visam garantir que seu Plano Diretor no transcorrer dos próximos anos possa evitar riscos que prejudiquem definitivamente o que entendemos por complexidade urbana a um nível de sustentabilidade tanto social e econômica como meio ambiental.

A previsão de riscos numa sociedade de consumo como é a nossa não é simplesmente um exercício visionário. Além de previstos já estão acontecendo em nosso contexto urbano, e, como já sabemos conscientemente e na prática são múltiplos. Hoje, já não podemos mais admitir que nossos manguezais sejam convertidos em não-lugares para atender o fluxo do consumo de bens que visam unicamente a produção de imagens simulacrais. Não podemos aceitar que nosso direito natural de ver a paisagem seja interrompido por anúncios nos outdoors que tentam a todo

custo moldar formas de ser pautadas na aparência. Já não podemos mais aceitar conviver tranquilamente com condomínios instalados em nossas dunas, que roubam nosso sol e contaminam o lençol freático de nossas praias. Não podemos mais suportar a idéia de conviver com uma Lagoa que a cada verão está sendo sufocada, literalmente morrendo, em troca de hotéis que servem apenas a um turismo predador. Não podemos mais aceitar investimentos na imagem da cidade, publicidade paga, com a única finalidade de especular com o solo urbano atendendo a uns poucos privilegiados que já não tem a mínima ética em pensar em quem realmente deseja viver em Florianópolis. Não podemos mais ficar apenas indignados ao ver a precariedade material em que nossas escolas públicas se encontram afastando do ensino o potencial criativo de milhares de crianças e jovens. De ver estes mesmos jovens sendo cooptados pelo narcotráfico e passarem suas vidas numa esquina a espera de um futuro qualquer. Não podemos mais conceber uma cidade sem encontrar centros culturais espalhados em nossos diversos distritos comunitários, lugares praticados politicamente onde a construção do sujeito possa acontecer em comunidade.

Para tanto, necessitamos urgentemente que nossa cidade se reative como palco de diálogo crítico-reflexivo não somente enquanto o Plano Participativo para o redirecionamento do Plano Diretor estiver atuando, mas efetivamente como prática ética e estética urbana. Necessitamos garantir o espaço público para que posturas dialógicas aconteçam efetivamente junto a realidade. Ou seja, temos que junto a este novo Plano Diretor conquistar espaços físicos reais, que garantam o debate em cada comunidade, no micro-político, no instante do acontecimento e em seu próprio contexto. Onde questões culturais, educacionais, políticas, meio-ambientais,

econômicas e sociais efetivamente aconteçam na construção do cotidiano e em comunidade. Não podemos esperar que a cada 10 anos um novo Plano Diretor Participativo tente apaziguar os riscos de decisões tomadas num espaço representativo, mas limitado temporalmente enquanto prática dialógica.

Portanto, reconhecendo o caráter rizomático oferecido por infinitas possibilidades de atuação junto a realidade, a atuação do artista público contemporâneo se desloca em múltiplas fronteiras de acordo com suas necessidades de materializar propostas que reinvidiquem a utopia como possibilidade de transformação social aqui e agora. Esta nova situação permite uma liberdade de opção que passa a ser vivenciada em tempo real. Por um lado, isto significa o compromisso de estar atento a um panorama ético-estético que se transforma a cada instante, e por outro, a certeza de que não existe um discurso unívoco que estabeleça normas de atuação, pautas de representação que possam definir o que deve e como deve ser produzido.

Se entendermos que o espaço público se caracteriza por ser um local a ser praticado, onde conflitos de diferentes índoles estão em jogo num verdadeiro campo rizomático, no qual nenhum é mais importante que os demais, onde todos se cruzam e são interdependentes, poderemos vislumbrar a possibilidade de que todos os riscos acima mencionados e outros mais que ainda não podemos vislumbrar, sejam ao menos minimizados.

Florianópolis na contínua goteira de Novembro de 2006

DESESTABILIZANDO OS LIMITES – ARTE RELACIONAL EM SUA FORMA COMPLEXA

José Luiz Kinceler, Gabrielle Althausen e Paulo Damé



Partindo da Estética Relacional em função do que Nicolas Bourriaud definiu como seu horizonte teórico-prático: “a esfera das relações humanas e de seu contexto social mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”, procura-se aqui identificar duas táticas onde o laço representacional que fundamenta o campo específico da arte relacional se vê diluído. Na primeira, o processo criativo provoca discontinuidades reflexivas na realidade; na segunda, o artista mediador agencia modelos de convívio determinados na colaboração. Em ambos os casos o artista amplia e dilui os limites da arte.

.....

Introdução

Podemos inicialmente considerar que é de vital importância para a função da arte em nossa presente condição reconhecer que seus limites vão se diluindo a medida que múltiplas interações com outras formas de representações culturais são conquistadas. Isto indica que o processo criativo levado a cabo pelo artista se implementa quando este desloca seu espaço representacional e passa a invadir e a usar em suas propostas os próprios referentes de outras formas de representação. Antes de nos introduzir na Arte Relacional em sua forma complexa, como uma forma diferenciada que expande o modo de como a recepção passa a jogar na interpretação das regras do jogo representacional, inicialmente é necessário reconhecer o que entendemos por função da representação artística em determinado tempo, para deste território compreender como a arte relacional em sua forma complexa está materializando propostas condizentes com nossas possibilidades de representação.

Representação é uma palavra que assume significados diferenciados conforme o contexto a que se está referindo (1). Como sabemos, somente podemos agir na realidade por intermédio do conhecimento das formas que a articulam, isto significa que não pode existir produção de realidade fora das esferas públicas articuladas por distintas Representações. É um jogo de interesses e de poder onde ciência, filosofia e arte formam o que se entende por cultura. Atualmente, estas formas de representação atuam segundo uma lógica esquizofrênica do capital e, simultaneamente, no melhor dos casos, encontram formas específicas de resistência a um processo de globalização econômica que avança assustadoramente por todo mundo. Neste processo capitalista de homogeneização de nossas identidades, somos produzidos e vistos como meros consumidores que devem ser induzidos a participar passivamente do espetáculo, atuando como simples cenário numa peça em que a indiferença do capital a todos tenta nivelar. É

produção de imagem, de cascas simulacrais que escondem o real. Se o projeto moderno com seus ideais de igualdade, fraternidade e prosperidade foi desvirtuado, para Habermas, ou fracassado definitivamente, para Lyotard, um novo “*metarrelato*” (2) ocupa o imaginário coletivo como resposta a uma sociedade fundada na reprodução do consumo imediato, que nos arremessa da fragmentação do indivíduo ao descompromisso e à indiferença para com o outro. É justamente neste ponto que a função da arte passa a ser implementada como forma de contra-representação. É reconhecer que nesta esfera pública de representações podem existir formas de atuação artísticas que instaurem pequenas resistências a partir de formas de atuação que atuem no micro-cultural. É reconhecer também que os três planos que estruturam a representação artística, o produtor, a obra e a recepção, se apresentam hoje em articulação dinâmica não autoritária capaz de construir experiências e de ampliar o conhecimento com relação a temas não unicamente marginalizados pelo discurso moderno, senão alusivos a um “real” inalienável do sujeito, de sua identidade cultural, gênero, sexo, raça, etc. Isto implica em aceitar que a arte atualmente não tem mais a pretensão de impor-se como verdade, senão promover, como primeiro passo a futuras transformações, certa qualidade “vivencial” do obrar artístico que possibilite o acesso à diferença, através de um processo de convívio entre os participantes capaz da promoção de devenires. Entretanto, para que uma estratégia relacional em sua forma complexa seja efetiva, seu trabalho deve assumir o “outro”, o receptor público, de tal maneira que ele entre “realmente” em representação, o que faz que o público tenha a possibilidade de se sentir implicado eticamente na experiência sensível do jogo representacional na arte.

Por outro lado, como vivenciado em nossos dias, a roda viva do consumo rouba o tempo para a manifestação da individualidade, rompe com relações de intersubjetividade, enfraquece consideravelmente nosso poder criativo, nos impede de gerar descontinuidades em nosso próprio cotidiano. O

“*intervalo*” necessário para restabelecer um equilíbrio criativo na reinvenção do cotidiano, o tempo próprio para perceber e atuar em deslizamentos espontâneos na realidade, fica restrito e apaziguado a momentos de lazer pré-determinados que na maioria das vezes desaparece com o fim do espetáculo. Dentro da fragmentação que esta forma de representação impõe ao sujeito, através de meios de comunicação, produção e recepção massificados, a função da representação artística pode reativar a imaginação e, para que continue cumprindo com seu papel de resistência, a prática artística deve ampliar seu espaço de atuação propondo táticas criativas críticas, táticas que além de utilizarem os próprios referentes de outros campos representacionais gerem descontinuidades representacionais na realidade.

Para a representação artística atual, novas estratégias e táticas criativas permitem não somente o acesso físico e intelectual à obra de arte, mas principalmente que o processo criativo seja fruto de um novo jogo representacional. O artista, ao atuar como um facilitador, estabelece e cria vínculos com outras atividades humanas: política, ciência, religião, educação, etc... Beuys nos mostrou que a arte pode estar presente em todas as atividades, e para que isto ocorra é tarefa do artista atuar em níveis tanto operacionais como decisivos. Nesta nova situação, o processo criativo deixa de ser o fim e assume uma nova condição, a de ser um meio para proporcionar o encontro entre diferentes experiências de vida. O artista nesta situação supera limites deterministas passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados *a priori*. Ou seja, em seu gesto criativo o artista substitui a representação pela produção de *presença*. O professor de teoria da Arte e crítico da Universidade de Castilla La Mancha, José Luiz Brea, nos alerta a respeito das novas funções do artista:

o trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação. Este modo de trabalho que chamamos de artístico deve a partir de agora consagrar-se a um produzir semelhante - na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. (...) O artista como produtor é, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública.

A competência do artista não se limita mais à criação de obras de arte pautadas segundo lógicas de representação convencionalizadas. Em nossos dias, o sentido de representar expande sua forma de atuar deixando obsoleto antigos conceitos de representação. Do espaço fechado do museu, da galeria e das instituições, o trabalho artístico se volta às questões onde a crítica da representação na arte oferece continuidade aos desdobramentos efetivados a partir do reconhecimento de seu campo expandido. Em conseqüência, torna-se um híbrido conceitual e vivencial capaz de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Transbordando seus limites e invadindo a cultura de uma maneira ampla, a obra de arte a partir dos anos noventa se afirma como um ato político. Com isto, a antiga visão de representação que tinha o produtor, a obra e a recepção como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é substituída na arte contemporânea pela relação complexa entre essas partes, através da qual podem ser geradas estratégias criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras.

Arte relacional em sua forma da complexa

Na arte relacional em sua forma complexa, a proposta artística proporciona um reencontro crítico-criativo na realidade, uma possibilidade de ocupar criativamente espaços intersticiais capazes de provocar novas formas de

representação que renegociem as relações entre a arte contemporânea e a vida. Neste sentido, as ações cotidianas, o artista em constante deriva pela sociedade, os interstícios sociais excluídos, proporcionam o lugar para acontecimentos gerando reflexão crítica sobre um tipo estrutural de representação que tente afirmar imagens de si mesma como verdades naturais. Ou seja, as propostas relacionais em sua forma complexa transitam tanto pelos marcos convencionalizados da instituição Arte quanto se aproximam de acontecimentos e situações inseridos nos mundo de vida cotidiana, disponibilizando ao artista novas possibilidades de atuação no Real que materializem espaços de vida que gerem participação, reflexão e diálogo a partir do convívio. Enfim, geram relações de descontinuidade onde a subjetividade dos sujeitos envolvidos pode ser reconstruída. Sua forma de representar cria um corte momentâneo sobre determinado contexto, ampliando nossa visão e fazendo com que a realidade possa ser vista e vivida de outras maneiras. Identificamos em nossa pesquisa duas formas pelas quais a arte relacional em sua forma complexa está atuando. Na primeira, o artista provoca uma descontinuidade na própria realidade, um encontro com formas de representação que produzem realidade. Na segunda, o artista agencia lugares de convivência intensificados capazes de catalisar processos de subjetividade no cotidiano.

Para dar conta do primeiro exemplo, escolhemos o projeto “Pedra 42”, de Paulo Damé (3). Como vivenciado pela arte contemporânea, a medida em que cada contexto cultural amplia a visão de si mesmo, novas formas artísticas se manifestam, fazendo com que o ato de instaurar uma *presença* exija do artista respostas não contempladas, atos descontínuos, sem pretensão de se instalar na realidade como verdade. Sua forma de atuar reflete o que Hakim Bey define como *zona autônoma temporária* (4). Um espaço-tempo de atuação inserido na realidade que causa uma perturbação, um estranhamento no cotidiano.

“Pedra 42” é um projeto que consiste em recolher seixos de rios, gravar na superfície da pedra os dígitos 0,42, que correspondem ao seu peso (quilogramas) e inseri-los no espaço público. A pedra, seixo rolado, enfatiza a materialidade, ao ser trabalhado pela natureza, erodido pelo atrito com a areia do rio, remodelando a superfície continuamente, conferindo-lhe formas mutáveis de acordo com a diversidade de sua composição, onde as arestas são suavizadas pela abrasão, tornando-a agradável ao tato. A dimensão a torna confortável à mão, “ergonômica”, remetendo talvez a um artefato primitivo. Em contraste, a qualidade da sofisticada gravação modifica a pedra num processo artificial (que remete ao cultural) que ao desgastá-la revela ainda mais sua materialidade. É por desgaste que o artista ao talhar os dígitos agrega significado, tirando material coloca informação.

Contudo, a maneira como o objeto é exposto, como “armadilhas” colocadas no cotidiano das pessoas, nas ruas, calçadas, caminhos..., torna-o um ser estranho ao lugar, e a assim sua materialidade torna-se muito mais significativa pela sua presença física estranha do que por suas qualidades escultóricas, ao serem largadas aparentemente ao acaso, de forma discreta, não espetacular. Eles tornam-se sutilezas, e precisam ser descobertos.

Nesse exemplo vemos o artista como propositor se utilizando de várias estratégias para a realização do trabalho, freqüente na arte contemporânea. A preocupação não é só com a conformação de um objeto, não é mais somente um fazedor de coisas, mas um articulador, como diz Eva Grinstein:

Uma das principais qualidades da arte contemporânea, com a que é necessário negociar, radica na eleição de formatos que são a primeira vista, extra-artísticos por parte de indivíduos ou coletivos que operam nas bordas do museável e do galerizável, por exemplo, desenvolvendo suas práticas diretamente na esfera pública, no seio da comunidade, por fora das instituições assinaladas historicamente para acolher e conter esse produto a

que entendemos ou entendíamos, como obra de arte. Esta classe de experiências - em que já não rende falar de imagens ou objetos senão, em todo caso, de processos, conceitos, dispositivos – chocariam com nossa miopia se hoje nos empenhávamos em caracterizá-las como alternativas, anti-institucionais ou contra-culturais.

A inserção se torna mais eficiente quando as pedras são deixadas onde deveriam estar, ou seja, na margem do rio ou num jardim ou calçada onde existam outros seixos, onde não se estranhe a presença de uma pedra, que seja “natural” pensar em pedra naquele local. É o dado cultural, o número gravado, que torna a pedra outra coisa, que a diferencia das demais, criando estranheza ou descontinuidade no espectador. Algumas pedras são colocadas de forma mais evidenciada, outras tem a chance bem remota de serem achadas. Mas é a estranheza causada pela gravação que move os espectadores a recolhê-la e a indagar-se: que pedra é esta, e o que significa este número? Quem a teria colocado aqui e porque?

O ato de recolher algo do espaço público coloca o espectador diante de questões éticas e morais. O que é público e o que é privado? O que é meu e o que é de todos? O que autoriza alguém a recolher este objeto? Acreditamos que sua instalação no espaço cotidiano, sem moldura, sem recorte que a separe da realidade, onde a pedra entra no percurso do espectador, coloca-a no limite entre arte e vida. Assim, ao lugar de se ter espectadores, há manipuladores, que agem direto sobre a inserção das peças, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se co-autores ou até mesmo colecionadores/curadores destes objetos.

Com esta ação, o trabalho pode passar do espaço público ao privado, assumindo uma nova contextualização e outra significação. O trabalho continua acontecendo com a ação do espectador, que poderá dar de presente, jogar fora ou levar para casa, onde poderá guardar, esconder ou

colocar em exposição sobre um móvel, tomar atitudes não programadas pelo artista/propositor. Não existe uma previsibilidade sobre o destino do trabalho, e nem existe uma pré-concepção ou alguma indicação de ser um trabalho artístico, nem há uma preparação para o seu encontro. O que existe é uma descontinuidade no fluxo destas pessoas, que é manifestado das formas mais diversas, até mesmo ignorando a pedra. Portanto temos chamado este espectador de não-espectador (5), porque não tem expectativas.

Já na segunda forma de arte relacional em sua forma complexa, o artista cria situações de convívio intensificados nas vivências. Nesta forma, o artista, atua como um mediador, um facilitador que provoca seu contexto social a não somente respeitar as diferenças. O artista, nesta situação, instala práticas de convívio que transbordam os limites da representação artística ao colocar o público como o agente construtor de sua própria história em uma relação com o tempo vivido. Para dar um exemplo desta forma de atuação, escolhemos o projeto "Farinha Cultural" promovido por Gabrielle Althausen (6).

Com "Farinha Cultural" podemos observar a ampliação do espaço privado institucional ao público. A partir de proposta de exposição individual numa instituição-arte, tem-se um aval institucional para uma ação coletiva no bairro Rio Vermelho, em Florianópolis. Assim, o espaço da instituição-arte não é principal foco da ação, mas um facilitador para o projeto em sua execução no espaço público. Para tanto, o meio midiático é utilizado não somente para a divulgação da proposta, mas como um veículo de conscientização e gerador de subjetividade. Como nesse caso, muitos trabalhos de arte contemporânea valem-se de outros meios de representação, inserindo-se em outros contextos e desta forma ampliando sua significância na realidade social devido à expansão de seu campo de abrangência e assim também de novas relações desenvolvidas.

É evidente uma raiz histórica da concepção de arte-vida de Beuys, contudo há que se fazer ao menos uma diferenciação: enquanto Beuys ansiava que a arte proporcionasse uma conscientização de abrangência generalizada na sociedade, os artistas contemporâneos sabem que não têm como transformar a sociedade, mas podem influenciar na micro-política, interferir num segmento restrito com maior potencialização de sua proposta. Mesmo porque, desde Duchamp temos visto que ter o discurso pautado na oposição ao sistema acaba por fazê-lo ser ainda mais rapidamente incorporado a ele. A arte contemporânea utiliza o sistema sem fazer oposição declarada, mas de uma maneira inteligente que acaba por subvertê-lo. Assim vemos em "Farinha Cultural", que com o aval de uma instituição-arte consegue apoio de um jornal local do bairro e através dele se desenvolve, e nesse desdobramento a comunidade vai-se envolvendo, com os moradores propondo soluções e participando de ações, com o apoio do comércio local, com o envolvimento da associação de moradores e de pessoas ou instituições de outros bairros.

Depois de quatro meses, os constantes debates já não se restringiram apenas ao jornal local, pois outros meios de comunicação se interessaram e divulgaram o projeto, que também recebeu o apoio da Udesc e do Sesc. A organização de uma exposição de artes num engenho de farinha é desenvolvida coletivamente, com a mediação da artista, na qual não há seleção de trabalhos, sendo aceitos os que se inscreverem; também não há curadoria, pois todos os participantes se encontrarão durante três dias para a montagem da exposição, envolvendo-os na proposta cuja ênfase é a vivência, sem o intuito de apresentar um apanhado de produções individuais, mas sim de apresentar a união dessas

individualidades para a formação de uma ação baseada no entendimento, no respeito, na intenção de objetivos humanizadores da coletividade através da subjetividade.

Desta maneira, o processo é o foco, e ele se dá com as relações humanas que vão se tornando mais complexas na formação de um espaço subjetivo que se amplia além dos limites físicos do local ou da mídia. Há também um trabalho envolvido no resgate e valorização da cultura tradicional local. A escolha do lugar está vinculada à consciência de seus problemas devido ao convívio cotidiano, já que a artista lá reside, tendo conhecimento de qualidades do bairro, como sua grande extensão, a ausência de locais de encontro, a rápida e crescente urbanização – e conseqüente destruição dos recursos naturais e culturais -, além de extensa distância do centro da cidade. Com isso, aos poucos os moradores passam a ter uma outra relação com o contexto onde moram, através do conhecimento de suas raízes e da cultura local, modificando a maneira preconceituosa de considerar o bairro como “atrasado”, já que ele ainda preserva costumes rurais, passando então a dar-lhe valor justamente pelas mesmas razões, vistas de outra maneira.

Antes mesmo de acontecer a exposição, o local onde será realizada, o Engenho do Ataíde, já se tornou mais conhecido na região e considerado como o centro cultural do bairro. A existência deste espaço virá a beneficiar toda a região norte da ilha, que não tem um centro cultural. Percebendo isso, o SESC confirmou parceria com o espaço através do projeto Farinha Cultural, promovido pela artista, e organizará exposições nos próximos meses. Com esse exemplo, já percebe-se que a intenção inicial do projeto de criar uma movimentação cultural vem-se efetivando e se potencializando, possibilitando que esta seja parte de um processo que terá continuidade.

E o projeto Beijuras, que se trata da exposição individual aprovada para ser exposta no museu Cruz e Sousa, virá a ser realizado no dia da abertura como um trabalho a mais dentre outras ações. Os participantes receberão convite enviado pelo museu, ativando esse espaço institucional central como representativo também para a comunidade do bairro onde a ação fora realizada, ressignificando a instituição. Tratam-se de acontecimentos na realidade que vêm tendo representatividade real na vida das pessoas e do bairro, agindo a artista na micro-política local através da atenção às suas necessidades subjetivas.

Conclusões

O que deve ser considerado como verdadeiramente interessante quando analisamos uma proposta de arte relacional em sua forma complexa? Em primeiro lugar, uma proposta de arte relacional em sua forma complexa somente pode ser complexamente analisada a partir da inserção nela. O público é levado a agir na realidade em uma situação que experimenta o novo no instante do acontecer. O resultado final deixa de ser uma obra de tipo objetual para produzir acontecimentos que alteram relações de índole preestabelecidas. Ou seja, gera-se uma articulação verdadeira entre as motivações pessoais do artista, as relações entre o artista e os sujeitos envolvidos, e estes com seu contexto, seu lugar.

Em segundo lugar, na arte relacional em sua forma complexa o artista entra em contato com um público que não conhece, com realidades na qual terá que se integrar, de efetivamente procurar uma atitude de trânsito de afetos do que a produção de sentidos que reafirmem sua linguagem. Isto significa a instalação de um processo de devenires, de atitudes pautadas no diálogo e na troca de experiências, ou seja, o tempo não é sentido dentro da lógica de um envio imediato e direto do artista ao público, mas sim reconhecendo que o tempo é múltiplo e dependente do desejo de cada um em participar.

Em sua forma complexa, o tempo da experiência artística passa a ser relativo a intensidade de como é vivenciado por cada um. Ou seja, para que uma proposta de arte relacional em sua forma complexa ganhe legitimidade junto ao contexto social que está inserido, o artista deve se predispor a conviver, a dilatar o tempo da experiência artística até o ponto em que consiga instalar processos de representatividade dentro daquele contexto.

Com esses dois exemplos (Damé e Gabrielle) vimos que a arte contemporânea se estrutura a fim de moldar uma experiência, sendo flexível o suficiente para moldar-se com o respectivo contexto. O artista contemporâneo depara-se com muitas questões, e leva-lhe a pensar nas relações institucionais, processuais, de público, de cidadania e de representatividade de forma complexa e com a consciência de que a arte é apenas uma forma a mais de construir representatividade no real que se potencializa ao se mesclar com as demais.

Notas

1. Derrida em seu ensaio “Envio” realiza a desconstrução da palavra representação. Disponível na WWW.

2. Sobre el tema de metarelatos ver en Jean-Francois Lyotard. *La Condición postmoderna.- informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987.

3. Paulo Damé -Co-autor deste estudo, artista plástico e aluno do curso de mestrado em Artes Visuais pela UDESC.

4. Hakim Bey – Zona autonômica temporária TAZ - São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001-Coleção Baderna.

5. Conceito que vem sendo desenvolvido, pelo artista Paulo Damé, dentro dos estudos do Mestrado em Artes Visuais CEART/UDESC, e se refere ao público de um trabalho que é encontrado, e que por não ter uma expectativa prévia em relação ao trabalho, pelo público não estar pretendendo ver nada, simplesmente encontra, ou então passa pelo trabalho e não o vê, não o qualifica como um espectador mas sim, como um não-espectador.

6. Co-autora deste estudo, artista plástica e aluna do curso de mestrado em Artes Visuais pela UDESC.

Prof. Dr. José Luiz Kinceler é professor do P.P.G Mestrado em Artes Visuais do Ceart – UDESC, com Doutorado em Escultura como Prática e Limites na Facultad de Bellas Artes de la Universidad Del Pais Vasco. (1997 – 2001).

Gabrielle Althausen é Bacharel em Artes Plásticas pela UDESC.

Paulo Damé é professor de Escultura na UFPE – RS.

Fonte: Anpap – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (www.unifacs.br/anpap).

A ARTE QUESTIONA O USO DO ESPAÇO PÚBLICO

Luís Brasilino



No dia 26 de junho, cerca de 50 pessoas se encontraram na Praça Cornélia, em São Paulo (SP), para debater “a paisagem urbana que queremos”. Porém, a discussão não se deu entre conferencistas, palestrantes e espectadores, mas no Salão de Placas (Splac) – uma intervenção urbana em que os participantes desenvolveram vários tipos de arte, tendo como suporte as (irregulares) placas de eucatex com material publicitário de construtoras, que se espalham pela cidade nos finais de semana. A

estudante de artes plásticas Floriana Breyer, uma das organizadoras do salão, conta que a manifestação foi uma tentativa de ‘politizar o uso do lixo’. “Queremos discutir como o espaço público está sendo usado, se é mesmo para todos e se está a serviço do social”, elucida.

Eduardo Verderame, que assim como Floriana faz parte do grupo Experiência Imersiva Ambiental (EIA), explica que essas intervenções instigam a opinião pública, “inserindo na realidade uma quebra, uma ruga, algo que possa agregar sentido, levar a questão adiante”.

Em Belo Horizonte (MG), o Grupo Poro já realizou dezenas de intervenções desde a sua criação, em 2002. Destaque para o projeto Folhas de Ouro, no qual foram colocadas, em volta de árvores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), folhas pintadas de dourado.

Em Salvador (BA), o Grupo de Interferência Ambiental (GIA) realizou, em 2004, o Salão de Maio. Os integrantes do GIA receberam propostas de artistas de diversas regiões do Brasil e fizeram mais de 30 intervenções, como a performance O Grande Pênis Branco, em que o artista Leon passou pelas ruas com um fantoche de pênis onde estavam coladas as bandeiras de diversos países desenvolvidos, para denunciar o turismo sexual.

Luciana Costa, do paulista Esqueleto Coletivo, lembra que, em novembro de 2004, o grupo realizou o trabalho Exército dos Executivos. “Fomos para a frente da Bolsa de Valores de São Paulo, no centro da capital, e fizemos uma passeata de engravatados que se movimentavam como um batalhão”, relata Luciana.

ARTE E POLÍTICA

Verderame, artística plástico, coloca que cada intervenção tem um motivo, mas que elas ocorrem no Brasil por razões específicas e se manifestam de diferentes formas, como protestos, levantes ou questionamentos. “Sempre procuro ajudar grupos e abrir novas frentes pois tenho a sensação de fazer parte de um grande exército que se mobiliza”, revela.

Assim, as intervenções, pelo humor ou mesmo enfrentamento, vão destacando um espírito de embate com as regras sociais. “Sem essa confrontação com o real, o trabalho se perde no meio de tantas informações”, avalia Verderame. Por isso, ele sustenta que as intervenções são importantes para levantar questões, fazer com que elas sejam discutidas e tenham seqüência.

As intervenções urbanas também questionam a lógica de mercado que vem controlando o meio artístico. Segundo Floriana, as expressões procuram criar elementos efêmeros, que não podem ser vendidos. “Com as intervenções, temos uma forma de atingir pessoas que normalmente não teriam contato com a arte – criamos situações na vida de cada um”, afirma.

Para saber mais:

Grupo Poro Zero: www.poro.redezero.org

Esqueleto Coletivo: www.esqueleto.tk

Grupo Nova Pasta: www.inconsciente.tk

EIA: www.experiencia.tk

Grupo Elefante: www.elefante0.zip.net

Fonte : Brasil de fato (www.brasildefato.com.br).

[Postado em 12 de agosto de 2005]

ARTE, CIÊNCIA E TERRORISMO: A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E O SAGRADO

Pedro Peixoto Ferreira

Cena 1: 11 de setembro de 2001, dois aviões são seqüestrados e jogados contra os prédios do World Trade Center em Nova Iorque, matando cerca de 3 mil pessoas. O mundo inteiro (ou pelo menos aquela parte dele conectada na rede de telecomunicações globais) assistiu às cenas dos choques, do desmoronamento dos prédios e de toda a comoção gerada. Enquanto o governo norte-americano (e, na seqüência, a maior parte do "mundo civilizado") definiu o acontecido como um ataque terrorista do grupo islâmico Al-Qaeda, instaurando oficialmente sua "guerra total contra o terrorismo", o músico alemão contemporâneo Karlheinz Stockhausen afirmou polemicamente que se tratava antes da "maior obra de arte de todos os tempos".

Cena 2: 11 de maio de 2004, Steven J. Kurtz, professor de arte na Universidade Estadual de Buffalo (Nova Iorque) e membro fundador do coletivo de artistas mundialmente reconhecido Critical Art Ensemble (CAE) acorda e encontra sua esposa vitimada por um ataque cardíaco. Ele tecla 911 no telefone e, quando a polícia chega, encontra diversos instrumentos de laboratório, substâncias químicas e diferentes tipos de bactérias, sugerindo o planejamento de um atentado terrorista com armas químicas. De nada adianta Kurtz argumentar que se tratava apenas da mais recente performance do CAE. Ele é intimado a se explicar perante a justiça, seu material de trabalho é confiscado, o quarteirão onde fica sua casa é isolado

e declarado "área de risco" e até mesmo o corpo de sua mulher é retido para análise.

O que faz com que um artista veja como arte aquilo que todos viram como terrorismo? O que faz com que a polícia veja como terrorismo aquilo que todos viram como arte? Não estariam Stockhausen e o CAE trabalhando justamente no limite entre arte e terrorismo, questionando o que se entende por cada uma dessas palavras ao exacerbar as implicações mútuas entre estética e política? E não estaria o governo norte-americano (e a maior parte do "mundo civilizado") trabalhando justamente na eliminação de qualquer questionamento acerca da natureza do terrorismo e da arte, como numa espécie de "juízo final" onde tudo deve ser dividido entre as "forças do mal" e as "forças da liberdade"?

Os impasses ético-estéticos provocados pelas situações relatadas ganham ainda mais complexidade quando percebemos que, se por um lado eles têm como condição de possibilidade o desenvolvimento vertiginoso da ciência e da tecnologia, na segunda metade do século XX, por outro, todos eles evocam de alguma forma a dimensão do sagrado. A neutralidade científica, consolidada no iluminismo como a secularização do conhecimento, é necessariamente colocada em questão quando a religião e o sagrado passam a se manifestar através do aparato tecnológico mobilizado pelos terroristas na organização e coordenação de seus atentados, da variedade de equipamentos empregados por artistas para produzirem suas obras e da complexa "máquina de guerra" mobilizada pelo governo norte-americano em sua "guerra total contra o terror".



A defesa de Kurtz perante a justiça vem enfatizando sempre, é claro, a legalidade e segurança de todas as ações do CAE, ressaltando que eles sempre consultaram especialistas e nunca infringiram a lei - tentando, enfim, provar que o CAE não é um grupo terrorista. Mas não seria interessante, numa linha mais stockhauseniana, enxergar o triste acontecimento como uma espécie de performance per se? Se o objetivo do CAE é trazer à tona as implicações mútuas entre tecnociência, capitalismo e sociedade, então talvez este imbróglio seja uma oportunidade e tanto para isso. Afinal, se, como bem mostrou John Pilger, o governo norte-americano encarou o 11 de setembro como uma "oportunidade imperdível" a ser "capitalizada" na forma de legitimação da dominação de nações e controle de recursos energéticos globais, então por que não fazer do 11 de maio uma oportunidade para questionar justamente esta capitalização do terrorismo?

O fato é que a atitude do governo norte-americano neste caso exacerba aquilo que já era visível em todas as suas outras ações "anti-terroristas": aquilo que é apresentado como uma luta do "bem" contra o "mal" acaba sendo, de fato, uma luta do real contra o virtual, do provável contra o

possível, do ser contra o devir. A intimação de Kurtz (além de cerca de 10 outros artistas e professores) comprova mais uma vez, que a "guerra total contra o terrorismo" apenas esconde o fato de que a totalidade é, pela sua própria ambição totalitária, fascista e em muitos casos terrorista. O que se perde, na detenção de Kurtz e no cerceamento das atividades do CAE é a possibilidade de questionar, de colocar em debate público, de trazer para o palco principal justamente os graus da diferença (os tons de cinza) que o "apocalipse anti-terrorista" tenta eliminar através de sua estética do contraste total, de sua divisão do mundo entre "bons" ou "maus" (preto-ou-branco). Mas o que se pode ganhar com tudo isso?

Quando Stockhausen propôs que as colisões de 11 de setembro fossem vistas como "a maior obra de arte de todos os tempos", ele se referia ao grau de arrebatamento absolutamente único provocado pelo acontecimento, inacessível a qualquer obra de arte conhecida. Uma obra de arte, nessa perspectiva, deveria ser capaz de transformar o mundo e as pessoas de tal maneira que elas de fato morressem, junto com o mundo conhecido, para renascerem em uma "nova terra", criada a partir do contato com a obra. Esse é o único verdadeiro "acontecimento", onde a criação é possível pois vai além da previsibilidade causal do dado (o depois não poderia ser explicado pelo antes), onde encontramos a "aura" de uma obra de arte. O arrebatamento verdadeiro nunca deixa as coisas como elas estavam, mas também nunca garante nada. Tudo está em jogo e tudo pode acontecer. O acontecimento é o lugar do novo, mas também o lugar do risco extremo.

Stockhausen foi obrigado a qualificar melhor seu argumento quando viu

suas palavras provocarem a ira da opinião pública e motivarem o cancelamento de seus concertos. No entanto, a idéia central do compositor é relevante para compreendermos como o sagrado pode ser uma fonte de conhecimento e, portanto, como a confusão entre arte, ciência e terrorismo pode ser muito mais reveladora de nossa atual situação do que a sua separação paranóico-fascista.

Onde se situam os limites entre arte, ciência e terrorismo? Quando a polícia isolou o quarteirão da casa de Kurtz declarando-o "área de risco", mais uma vez se fez presente a estética de alto-contraste da "guerra total contra o terrorismo", isolando a vida cotidiana daquele foco de confusão de arte, ciência e terrorismo. É preciso escolher: "ou" se é um cientista, utilizando biotecnologia para produzir conhecimento neutro e benéfico para a humanidade; "ou" se é um artista produzindo conhecimento inofensivo sobre o espírito humano e suas emoções; "ou" se é um terrorista ameaçando os valores da liberdade e da democracia. A lógica da digitalização (ou, ou, ou...) coloca nos bastidores justamente aquelas dimensões que extrapolam a taxa de amostragem, aqueles elementos que não se excluem, mas se sobrepõe enquanto tendências e virtualidades (e, e, e...). Quando Kurtz digitou 911 em seu telefone, ele estava disparando o código da digitalização apocalíptica norte-americana, capitalização tecnocientífica exponencial do acontecimento cuja data é, simultaneamente, o telefone da polícia.

Atentado terrorista "e" obra de arte, artista "e" cientista, policial "e" terrorista, telefone da polícia "e" data do acontecimento. Diferentemente da lógica digital do "apocalipse de Bush", que busca expulsar toda sobreposição, toda confusão, tudo aquilo, enfim, que não pode ser codificado, em busca de um "controle total" da situação, iniciativas como as de Stockhausen e do CAE trabalham contra toda redução ao controle e a favor da multiplicação de conexões, da produção de possibilidades e da criação. Se a ciência pôde ser vista muitas vezes como a "religião da modernidade", isto se deu geralmente através do recrudescimento do aspecto excludente de toda e qualquer análise, i.e., da valorização desmesurada da "parte" e daquilo que pode ser "partido" em detrimento das totalidades indivisíveis. Trata-se da religião em seus aspectos negativos, apocalipse de ódio e ruptura, pois que relega o "indivisível"/"não-analisável" às trevas, como se o único conhecimento válido fosse aquele claramente analisável, quantificável, e acessível ao controle instrumental.

Ora, a arte também é freqüentemente apontada como sendo um dos últimos redutos da religião em tempos dessacralizados, como se apenas nela o contato com o sagrado ainda fosse possível. Mas neste caso, trata-se de um outro aspecto da religião, não o que divide tudo em "salvo ou condenado" mas aquele que, pelo contrário, produz um contato entre o sagrado e o profano, uma comunhão que, justamente pela transdução entre planos, permite a transformação, a revelação direta do novo.

O "apocalipse de Bush" é um apocalipse do ódio, que conta apenas metade da história (aquilo que já sabemos, a recombinação dos dados), escondendo a melhor parte nos bastidores (o movimento, a transformação, a criação). O

que Stockhausen evidencia em sua frase polêmica é justamente o lado oculto do "apocalipse de Bush", a verdadeira "revelação" que o sacrifício traz para aqueles que, por intermédio dele, entram em contato com o sagrado. E o que propomos aqui é justamente motivar a interpretação de mais esse desdobramento do "apocalipse de Bush" (o processo contra o CAE) como mais uma fonte de conhecimento sobre o nosso mundo atual. Um conhecimento que não pode ser chamado de científico, pois não é analítico e não permite o controle sobre a situação (o risco é inerente ao processo), mas que também não é inofensivo ou apenas subjetivo, como normalmente se interpreta o conhecimento produzido pela arte, pois trabalha no limite entre o velho e o novo, entre o atual e o virtual, entre a morte e a vida.

Como comprovam os místicos, xamãs e mestres religiosos de todo o mundo, toda revelação cósmica envolve algum tipo de sacrifício. É pela provação, pela morte do antigo homem e pelo nascimento do novo que se dá a transformação existencial. A polêmica frase de Stockhausen só seria compreendida se considerássemos a possibilidade de se interpretar o sacrifício maciço de 11 de setembro como a criação de um axis mundi, um contato vertical entre diferentes planos cósmicos, capazes de nos revelar dimensões virtuais de nossa própria realidade, normalmente escondidas pelo cotidiano. Arte e terrorismo encontrando-se na hierofania do sacrifício e produzindo um conhecimento existencial sobre nossa condição atual, inacessível a qualquer análise científica ou a qualquer obra de arte convencional.

A produção de conhecimento do tipo religioso foi há muito deslegitimada

pelo racionalismo e pela ideologia da objetividade. E não foi sem motivo, pois como bem mostrou Max Weber, quando a religião se torna uma instituição ao lado de outras, ela necessariamente substitui seu caráter carismático, baseado na experiência direta, pela tradição e pela burocratização. No entanto, o bebê foi jogado junto com a água do banho quando junto com a deslegitimação do conhecimento produzido pelas religiões institucionalizadas, jogou-se fora também aquele produzido pelas experiências religiosas que são a própria origem de toda religião. O conhecimento revelatório, produzido por experiências religiosas de comunhão, transe e êxtase pode não ser analítico ou totalmente controlável e previsível, mas é tão experimental quanto o conhecimento científico, e geralmente muito mais próximo da situação concreta de vida das pessoas do que ele.

Stockhausen chega ao cerne da questão quando diz que, quando comparados com o arrebatamento provocado pelas colisões de 11 de setembro, "nós, compositores, somos nada". Arte sem sacrifício já não basta quando se é capaz de ver o sacrifício como arte. E quando Denise Muller, vice-reitora do Corcoran College of Art and Design, justificou sua decisão por abrigar uma exposição do CAE dizendo que, mais do que trabalhos de ponta ("cutting edge"), nós queremos trabalhos perfurantes ("bleeding edge"), ela de certa forma evidencia o motivo pelo qual certos artistas não passam pela malha do "apocalipse de Bush": ao ir além do conhecido, ao usar a ciência para produzir conhecimento sobre aquilo que ela precisa excluir para se constituir (seu exterior imanente), esse tipo de arte se torna potencialmente sacrificial, pois que ameaça e coloca em risco os limites do conhecido, sem oferecer nenhuma garantia a não ser a mais crua evidência da experiência.

Em um mundo acostumado a ver arte como pano de fundo para relações sociais, ciência como progresso neutro da razão e terrorismo como uma ameaça mortífera que vem de fora, é preciso ficar atento ao conhecimento produzido pela confusão momentânea desses três termos. O élan apocalíptico do governo norte-americano de eliminar qualquer confusão entre esses termos não pode ser reduzido, como de praxe, ao maniqueísmo de seu próprio discurso. Quando a arte salta à frente e transforma as relações sociais, quando a ciência se revela implicada em um dos lados do conflito, quando o terrorismo passa a ser uma ameaça imanente ao próprio sistema que o conjura, já não estamos mais em um mundo totalmente dessacralizado e racional, tampouco em um mundo de religiões institucionalizadas, estamos então no próprio campo da hierofania, experiência revelatória que nos coloca em contato produtivo com a heterogeneidade irreduzível do real.

Pedro Peixoto Ferreira é doutorando em Ciências Sociais - IFCH/Unicamp, bolsista da Fapesp, e integrante do grupo de pesquisa CTeMe.

Fonte: Comciência (www.comciencia.br).

[Postado em 01 de outubro de 2005]

ARTE-ATIVISMO: INTERFERÊNCIA, COLETIVISMO E TRANSVERSALIDADE (1)

André Mesquita (2) [xdedex@hotmail.com]

Um estudo cuidadoso sobre os atuais desdobramentos da arte contemporânea no campo político deve, necessariamente, considerar a atuação dos coletivos de arte e suas afinidades com as recentes mobilizações sociais. A junção das esferas da produção e do consumo, legitimadas pelo neoliberalismo, pela globalização capitalista e pelas estratégias pós-fordistas de organização e flexibilização do trabalho, intensificaram nos anos 90 resistências mundiais, movimentadas pelos chamados “Dias de Ação Global”. Protestos transnacionais, como o “Carnaval Contra o Capitalismo”, realizado em 18 de junho de 1999 nos centros financeiros de cerca de 40 cidades espalhadas pelo mundo, e seis meses depois, a disseminação dessa experiência nos protestos realizados em Seattle – entre 30 de novembro e 3 de dezembro de 1999 – contra a Organização Mundial do Comércio (3), traçaram os novos caminhos do ativismo contemporâneo inserido em uma linguagem festiva e visual.

De certa forma, tais manifestações nem sempre são vistas como arte, mas desempenham em suas funções uma tarefa similar ao apropriar-se de configurações estéticas, potencialmente criativas, sobre o social, o simbólico e o político. O que nos interessa aqui é salientar a forma como as recentes práticas artísticas coletivas se articulam com o ativismo. A vontade de se realizar ações, intervenções e performances na cidade, fragmentada por contradições sociais e econômicas e pelo aparato mercadológico da publicidade e da mídia, está intimamente ligada com a introdução de novos modos de engajamento político no cotidiano, transformando os artistas em agentes ativos e catalisadores de experiências, integrando arte e vida.

É por meio de uma estética da resistência que muitos dos artistas-ativistas

têm trabalhado, reinterpretado o conceito de “cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos (4). E essa re-singularização do coletivo tratou de intervir de forma polissêmica na produção cultural e semiótica do capitalismo, recuperando o espaço através de ações poéticas e efêmeras, ou pelo uso de táticas midiáticas, intervenções no circuito das galerias e alterações nos sistemas oficiais de informação, denunciando problemáticas locais, nacionais e mundiais. No campo artístico, a escolha de um ativismo cultural se define pelo emprego de imagens efetivas e o uso dos meios culturais em busca de mudança social (5).

Seja qual for a sua forma de mediação, toda a intervenção é uma prática que tem, predominantemente, efeitos políticos e uma tomada de posição. Muito desse trabalho tem ocorrido nas grandes metrópoles de diversos países e é constituído por redes de colaboração entre produtores culturais, grupos autônomos e comunidade local. Em São Paulo, a ação de dezenas de coletivos, como Esqueleto, BijaRi, Centro de Mídia Independente, Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Catadores de Histórias e A Revolução Não Será Televisionada, com os movimentos de moradia no Centro de São Paulo, constitui uma das realizações mais importantes dessa atual convergência artística com o ativismo social. As intervenções, produzidas por meio de cartazes, vídeos e performances realizadas no edifício localizado na Avenida Prestes Maia (6), onde 468 famílias vivem desde novembro de 2002 sob constante ameaça de despejo, tornaram-se ações culturais diretas na maior ocupação da América Latina, chamando a atenção para as condições de uma área visada pela crescente especulação imobiliária, políticas de revitalização e pelo crescente processo de gentrificação (7). Essa atuação tática, praticada com a cooperação dos moradores, descreve perfeitamente o que Michel de Certeau expõe em *A Invenção do Cotidiano*: a tática como hábil utilização do tempo, das circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em

situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos (8). É da união entre artista e vínculo social que as novas formas estéticas de autogestão são ampliadas, convertendo-se em ferramentas de trabalho comunitário e ultrapassando uma mera transmissão de dados informativos e históricos, ou apenas satisfazendo a demanda de uma “novidade artística” comprometida com a tendência do momento.

Outros coletivos brasileiros também estão atentos a outras formas de reapropriação do espaço. O Grupo Poro, de Belo Horizonte, e Grupo de Interferência Ambiental, de Salvador, têm realizado intervenções e performances de caráter político e efêmero; ações que dialogam, de forma direta ou indireta, com um rico referencial conceitual, teórico e visual vindo das experiências artísticas dos anos 60, 70 e 80 no País, como os trabalhos de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Paulo Bruscky, e mais especificamente, com as intervenções urbanas em São Paulo, em fins da década de 70 e início dos anos 80, representadas por grupos como 3Nós3, Gextu, Manga Rosa, Viajou Sem Passaporte e Tupinãodá (9). Trabalhos como *Jardim* (2004), do Grupo Poro, chamam a atenção para a tática de se recriar um espaço abandonado plantando flores de papel celofane vermelho nos canteiros das ruas de Belo Horizonte. *Jardim* é uma intervenção que ocupa o território com uma grande sutileza poética, ao espalhar “manchas de cor no cinza indistinto da cidade” (10).



Atuação social, coletivismo, relação entre práticas estéticas e vida cotidiana são preocupações antigas nos domínios da arte. As redes colaborativas dos coletivos apresentam similaridades e influências de diversas práticas artísticas e ativistas mapeadas no século XX. Essas referências podem ser encontradas, por exemplo, nas vanguardas no início do Século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo russo, passando por outras manifestações do pós-guerra, como o Grupo CoBrA (1948-1951), a Internacional Situacionista na França (1957-1972, e sua contribuição com pelo menos duas práticas bastante difundidas entre os coletivos: os métodos de *détournement* e a teoria da deriva), a contracultura nos anos 60 (representada por grupos como o Provo holandês, os Yippies e os Diggers nos Estados Unidos), o Grupo Fluxus, o legado da Arte Conceitual com a “desmaterialização do objeto e sua rematerialização no mundo das idéias”, os *samizdat* (publicações independentes distribuídas na Rússia e leste europeu nos anos 60), o método *cut-up* de William Burroughs e Brion Gysin, a *Mail Art*, o *Punk*, o *graffiti*, o Neoísmo, a arte ativista norte-americana dos

anos 80, com o enfoque nas questões de gênero, raça, memória e desigualdade, produzida por coletivos como ACT-UP, Gran Fury, Group Material, Guerrilla Girls, REPOHistory e outros, as festas de rua do Reclaim the Streets!, os festivais de “Mídia Tática” nos anos 90 e sua contribuição para o uso político e recombinante da tecnologia, o *Culture Jamming* e suas táticas de intervenção em *outdoors* publicitários, a produção de teatros de guerrilha e a veiculação de *pranks* (11) midiáticos na imprensa, direcionando suas críticas para as questões do consumo e das grandes corporações (trabalhos realizados por organizações e artistas norte-americanos e canadenses, como Billboard Liberation Front, Jorge Rodriguez-Gerada, Carly Stasko, Ron English, Adbusters Media Foundation, Joey Skaggs e Reverend Billy and The Church of Stop Shopping).

Diante dessa extensa linha genealógica, a arte-ativista encontrou, em diferentes períodos, vestígios, experimentações e significados que superassem a sua recodificação pelo capital, interferindo no campo da cultura como um local de ruptura e conflito. Uma arte ativista é também uma resposta crítica ao culto modernista do artista individual e de sua separação social, suprimindo a contemplação passiva e estritamente espetacular de uma obra. Não é à toa que a diluição da autoria vem sendo constantemente reafirmada e desconstruída por esses grupos como uma estratégia de garantia da eficácia intervencionista em esferas antagônicas, seja por meio de um trabalho anônimo, ou baseado na utilização de nomes múltiplos e mitos coletivos, como Karen Eliot, Luther Blissett ou Monty Cantsin (12).

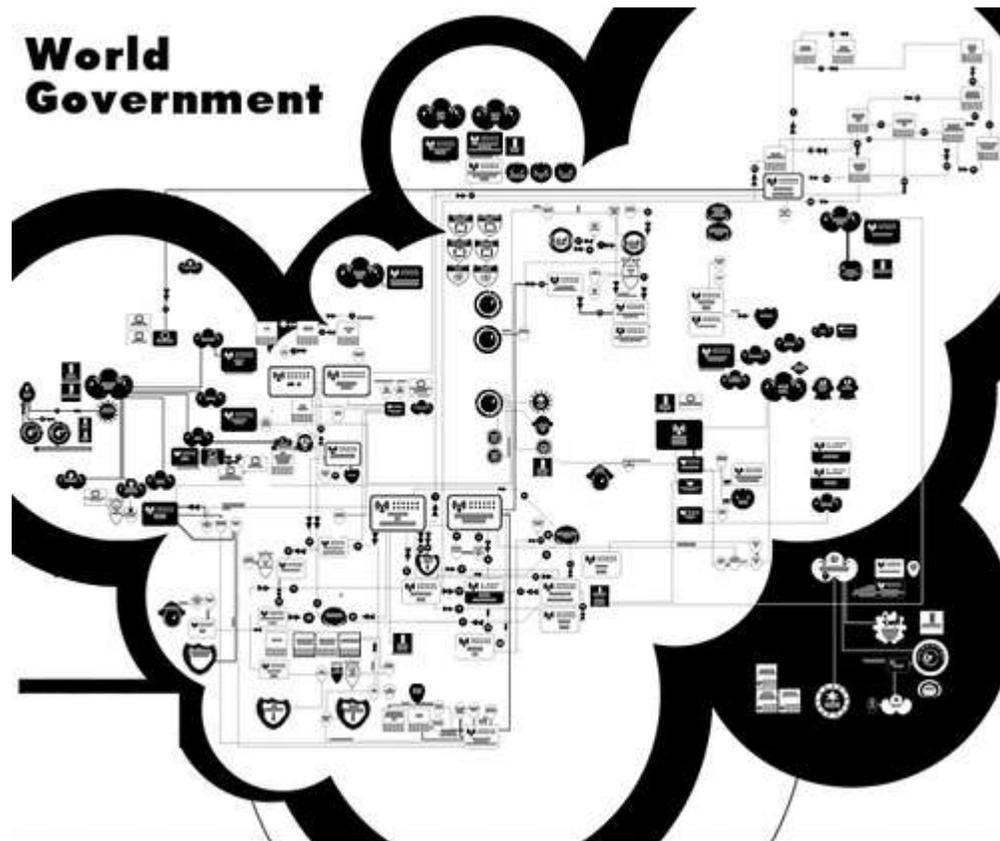
Atuar coletivamente significa agir no campo da transversalidade, o que significa produzir formas de subjetividade, trabalhar com a cooperação e o predomínio de interconexões múltiplas, fluídas e mutáveis, num intenso processo de desterritorialização e reterritorialização das relações sociais. É necessário ressaltar que essa transversalidade implica, por exemplo, em

possíveis articulações com a tecnologia e a ciência, assim como a produção de conhecimento autônomo, dialogando com públicos específicos ou de diferentes camadas sociais. Pelos menos dois exemplos recentes desse tipo de prática podem ser explicitados. O primeiro é uma prática de engenharia reversa, desenvolvida a partir das combinações entre arte, ciência e tecnologia e traduzida em obra conceitual, na qual o artista, como pesquisador amador, interfere intencionalmente em um sistema oficial controlado “pelo outro”. Esse tipo de trabalho encontra-se na instalação/performance *Free Range Grain* (13) (2003/2004), do coletivo norte-americano Critical Art Ensemble com a artista e pesquisadora Beatriz da Costa. Usando o espaço de uma exposição de arte realizada na Áustria, o grupo montou um laboratório portátil de testes de Organismos Geneticamente Modificados (OGMs), convidando os visitantes a participar da performance trazendo alimentos supostamente transgênicos e realizando testes de identificação. Para o Critical Art Ensemble, o trabalho objetiva examinar a relação entre as *commodities* alimentícias e as restrições quanto a importação de alimentos pela União Européia. Da mesma forma que barreiras econômicas são impostas por questões de segurança, recai a suspeita de que medidas de precaução não impedem a entrada de produtos transgênicos nos países europeus. Para Nato Thompson, um trabalho conceitual como *Free Range Grain* interfere nas premissas de como a ciência deve progredir, reelaborando um sistema, ou uma linguagem transformada em acontecimento social ou político. “Quando o Critical Art Ensemble insere suas próprias técnicas científicas caseiras no campo dos alimentos geneticamente modificados, o faz a fim de desafiar o papel dos indivíduos, das corporações e dos sistemas científicos que determinam as regras do jogo da biotecnologia” (14).



O segundo exemplo encontra-se nos termos de uma produção voltada para os domínios do biopoder, interessada em mapear o monopólio da informação agenciada pelo regime de produção da sociedade capitalista contemporânea. O coletivo francês Bureau d'études tem produzido cartografias como *The World Government* (15) (ou “Governo Mundial”), que evidenciam redes de influência, sobretudo no poder tecnológico, midiático, burocrático e econômico, revelando conspirações entre os interesses das grandes corporações no controle da produção do entretenimento, do consumo, da biotecnologia e da indústria farmacêutica, enquanto outros trabalhos chamam a atenção para redes de conhecimento alternativos de poder e movimentos sociais. As complexas linhas e estruturas de poder

abordadas por esses mapas levantam não só a possibilidade de uma pesquisa autônoma sobre esses assuntos, como também sintetizam aquilo que Fredric Jameson chama de “mapeamento cognitivo”, no sentido de permitir “a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepensável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo” (16).



É na invisibilidade dessa “totalidade mais vasta” abordada por Jameson que a concepção pós-modernista de um capitalismo voltado para a informação se alastra, na ascensão da mídia, da sociedade do espetáculo, da indústria da propaganda, da construção de marcas globais e da criação de “mundos”. Mas é também nesse campo da “interferência cultural”, ou *Culture Jamming*, traduzido pelo rompimento simbólico e pelo desvio da linguagem corporativa, tanto no nível espacial (esfera pública), como no nível subjetivo (*meme*, ou unidade de transmissão de cultura), que certos coletivos buscam trabalhar, convertendo-se em manipuladores de mensagens e signos.

Foi no espaço de uma famosa praça em Viena, a *Karlsplatz*, que o coletivo europeu 0100101110101101.org. montou ilegalmente um container de 13 toneladas associado à megacorporação de calçados Nike. O Projeto, intitulado *Nike Ground*, anunciava a alteração do nome da praça para “*Nikeplatz*” e a instalação de um monumento gigante simbolizando um *swoosh* (17) vermelho. Durante outubro de 2003, o coletivo organizou performances, criou um *site* sobre o trabalho (18) e veiculou campanhas publicitárias anunciando a construção de monumentos Nike nas principais capitais do mundo. Dias depois, a imprensa local recebeu centenas de reclamações vindas dos moradores locais, perplexos com a instalação do container e com a “venda” da praça para uma multinacional. A Nike ameaçou entrar com uma ação legal, acusando os realizadores do projeto de infringir as leis de *copyright*. A intervenção, obviamente, não passou de um *prank* artístico e midiático com a finalidade de assinalar a cooptação da arte e do espaço pelas estratégias corporativas de *marketing*, usando a cidade como “um palco para uma enorme performance urbana, um tipo de show teatral para um público inconsciente, produzindo uma alucinação coletiva capaz de alterar a percepção das pessoas da cidade em sua totalidade e de forma imersiva” (19). Intervenções como a *Nike Ground* mostram como as representações da realidade e da verdade são parciais e motivadas, considerando também a atuação dos cidadãos e suas ligações

afetivas com os espaços, reagindo à configuração corporativa do território urbano.

Deste modo, podemos afirmar que o processo de privatização do espaço público, reformulado de acordo com a economia simbólica, é somente uma das consequências de uma arquitetura globalizada. Mas esse espaço, para os ativistas, não é apenas determinado pelas estratégias corporativas de poder, mas também da maneira como algumas táticas são aplicadas nesses domínios. Em Barcelona, o coletivo Yomango é uma dessas iniciativas de inserção ativista dentro dos aspectos do consumo, ordenando uma livre circulação de bens e de desejos, opondo-se à comodificação das subjetividades reproduzidas pelo capitalismo e sua produção de identidades reificadas. O coletivo, que pretende tornar-se uma organização global, é composta por artistas, estudantes, ativistas e outros interessados nas ações de *mangar*, gíria espanhola para “afanar” (20). Performances como a *Yomango Tango* (21), realizada nos dias 20 e 21 de dezembro de 2002 em solidariedade à revolta argentina que, naquele ano, comemorou um ano de existência, são intervenções criativas e formas de “desobediência social” bem-humoradas, conduzidas pela natureza de gestos subversivos. Dentro da loja de uma rede mundial de supermercados, localizada no centro de Barcelona, os artistas-ativistas do Yomango realizaram um protesto festivo que incluiu casais dançando tango ao redor das prateleiras e o furto cuidadoso de garrafas de champanhe. No dia seguinte, as garrafas foram abertas em uma agência do banco Santander (um dos grupos financeiros responsáveis pela crise argentina) aos gritos de “que se vão todos! Começando pelas multinacionais e pelos bancos”.



Ações como as do Yomango, e de outros coletivos aqui esboçados, são modelos de como diferentes linguagens visuais podem recuperar o rumo de uma prática social, participativa e autônoma. Tendo como base o trabalho coletivo e suas redes horizontais de relacionamento e de criação, o ativismo cultural sintetiza o hibridismo entre arte e política, criando territórios de conhecimento, zonas autônomas temporárias e condições de intervenção no contexto urbano, além de propor uma maior liberdade de criação desvinculada do sistema institucional de arte.

Notas

1. Texto apresentado no II Encontro de História da Arte UNICAMP, 29 de março de 2006, e será publicado nos anais do congresso no segundo semestre.
2. Mestrando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
3. Para uma informação mais detalhada e uma linha cronológica dessas manifestações, ver: NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*. Londres: Verso, 2003.
4. GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p 170.
5. WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990. p.8.
6. O imóvel, que já foi utilizado pela Secretaria das Finanças há cerca de 15 anos, foi comprado num leilão pelo empresário Jorge Hamuche, que abandonou o prédio e deve quase cinco milhões de reais em IPTU aos cofres públicos. Ainda assim, o juiz da 25ª Vara Cível de São Paulo concedeu uma liminar de reintegração de posse do imóvel, desconsiderando o direito à moradia dos ocupantes, e até mesmo um relatório da ONU, que declara que "o governo do município de São Paulo, através da Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano e da COHAB, deve promover a reforma do prédio da Av. Prestes Maia para fins de habitação de interesse social, para atender o objetivo da desapropriação do prédio feita pelo município".
7. Gentrificação é o processo de especulação, exploração e exclusão articulados pelo investimento em áreas urbanas e a consequente expulsão da população local.
8. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 102.
9. De um modo geral, inclui-se na atuação social e coletiva na arte brasileira, por exemplo, o Movimento Antropofágico, as *Experiências* de Flávio de Carvalho nos anos 30 e 50, o Neoconcretismo, o poema-processo e a Tropicália.
10. GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig. Belo Horizonte: abril e maio, 2005.
11. "Trote" seria uma tradução aproximada para o termo *prank*. Artistas como Joey Skaggs veiculam notícias falsas na mídia ou, no caso do The Yes Men, produzem *sites*-paródia de grandes corporações, como o *site* da Organização Mundial do Comércio criado pelo grupo (<http://www.gatt.org>), e depois são chamados para entrevistas em universidades e redes de televisão fingindo ser representantes oficiais de organizações.
12. Para mais informações sobre nomes múltiplos, ver: HOME, Stewart. *Neoism, Plagiarism & Práxis*. São Francisco: AK Press, 1995 e o Projeto Luther Blissett: <http://www.lutherblissett.net>. O uso de nomes múltiplos é também uma tática disseminada no campo político. A insurreição Zapatista em Chiapas é, nesse sentido, um exemplo de como o nome de seu porta-voz, Subcomandante Marcos, tornou-se um nome coletivo na expressão "todos somos Marcos".

13. Disponível em: <http://www.critical-art.net/biotech/free>
14. THOMPSON, Nato. "Trespassing Revelance", in SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 17.
15. Disponível em:
<http://ut.yt.t0.or.at/site/images/BUREAU%20D%20ETUDES%20-%20PDF/1.2%20world%20government%20ang/3worldGov2004.pdf>
16. JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1996. p. 77.
17. Swoosh simboliza tanto a marca do tênis Nike, como a gíria norte-americana para "movimento no ar".
8. <http://www.nikeground.com>
9. <http://0100101110101101.org/home/nikeground/story.html>
20. *Mango* é também o nome de uma famosa grife de roupas na Espanha.
21. Disponível em:
<http://sindominio.net/lasagencias/yomango/es/acciones/yomangotango.htm>

Bibliografia

AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel, 2003.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 01/05-17/07, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994.

CRITICAL ART ENSEMBLE. "Observations on Collective Cultural Action". Disponível em: <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle", in *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p.219-226

DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. Nova Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993.

FELSHIN, Nina. *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulistana, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, abril e maio, 2005.

GUATTARI, Félix. Revolução molecular: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Caosmose: Um Novo Paradigma Estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ARTISTA DO TERCEIRO MUNDO

Alexander Brener

Hoje quero que minha voz fique mais forte, a voz do artista do terceiro mundo. Preciso que minha voz seja ouvida. Ela deveria ser ouvida não por que traga qualquer novidade, alguma verdade revigorante, nem porque prometa novas oportunidades ou inspire alguma ansiedade incompreensível. Não, minha voz deveria ser ouvida por que se não é ouvida agora, não será ouvida de modo nenhum. Vivemos em um tempo cuja única tarefa é a aceleração, ultrapassando-se a si mesma e esquecendo de tudo que não faça parte desta aceleração. Um artista do terceiro mundo não pertence à aceleração. Este artista pertence a algo além – um patético brado de impotência, letras sem serventia dos abandonados, desesperado grito de socorro, rouco bramido de indignação.

“O que é esse artista do terceiro mundo?” – vocês me perguntarão. “De que mundo está falando? Não há segundo mundo, há?”

Sim, responderei, o segundo mundo – o mundo do socialismo sem talento, impessoal, imbecil – não existe, enquanto o terceiro mundo ainda está por perto. É o mundo do obscurantismo fragmentado, o mundo das velhas tecnologias, o mundo do mercado indigente, o mundo que sofreu a catástrofe da ideologia comunal, o mundo da ética semi-arruinada e dos farrapos estéticos. Este mundo não pertence ao ocidente, ao oriente, ao norte ou ao sul. Ele está em todos os lugares. Está localizado num grande número de espaços, como um lençol rasgado em trapos, que cobre o deslumbrante corpo decaído do neo-liberalismo moderno. O terceiro mundo é o mundo dos discursos desprezados, das irrupções de carne fresca desperdiçada, escarro e esperma nos bairros pobres da Cidade do México e do Brooklyn, no gueto turco vienense e no coração de Moscou. Este terceiro

mundo nervoso, com a cara cheia de espinhas e a língua presa, também precisa de um artista. Como mais poderia ser? Então porque eu não posso ser este artista e explicar para vocês que tipo de arte desagradável ele está tentando criar?

Como vocês sabem, o artista do terceiro mundo é um produto do primeiro mundo – avançado, capitalista –, e é um produto do segundo - socialista -, que ruiu e sumiu no vácuo. O artista do terceiro mundo é uma criança, o fruto de um coito parental monstruoso, que apareceu num monte de lixo transbordante por razões que nem deus sabe. Quem o jogou ali? Seu pai, um salafório? Ou sua mãe, uma puta? O bebê não pode adivinhar, a menos que tios espertos da Sorbonne ou de Harvard o ajudem. Mas se eles não o fizerem? Então, bem, valeu – vamos cuidar da gente mesmo.

O fato é que os tios de Princeton e Heidelberg já ajudaram e ensinaram, assim como os poetas-experimentadores de Paris e Londres e artistas de vanguarda de Zurique e Nova York. Foram eles que explicaram para a pobre criança do terceiro mundo que a cultura é uma grande força e poder, que a arte não apenas reflete a realidade, mas também a transforma, que a arte é uma guerra brutal, e em suas faixas se lê: “Negação! Liberdade! Análise! Revolução! Resistência!” E a pobre criança começou a agitar um pequeno sabre torto e empinar um cavalo de madeira. O bastardo entendeu tudo muito literalmente, a pequena e frágil sina. Mas esse é o tipo de consciência que temos no terceiro mundo, as mentes que temos – confiantes e não-reflexivas, ingênuas e não muito espertas, astuciosas, na melhor das hipóteses. Como esperam que façamos uma análise?!

Procedendo aparentemente pelas receitas de teóricos e praticantes da “terra da pedra sagrada” ocidental, o artista do terceiro mundo preparou para si uma terrível heresia, criou vários problemas e fez declarações bobas. Mas o que é mais importante é que estava tocando fora do tom. Estava

procurando a verdade sendo um mentiroso nato, pedia justiça enquanto percebia que o perdão é mais importante, falava de amor enquanto o pânico guiava seu coração. Confundi sucesso com significância, mas é a mesma coisa no primeiro mundo! Rebelou-se, ao mesmo tempo em que se importava com uma resenha numa revista, todo mundo ao redor é igual! O que se pode esperar de um parcamente instruído artista do terceiro mundo, a não ser trapaças infantis, urros terríveis e imprecações? O que mais pode oferecer um adolescente malcriado, convulsivo? Ele não pode oferecer nada.

Mas ao mesmo tempo, eu, o artista do terceiro mundo, rejeito todas as respeitadas virtudes e ofertas deste grande mundo bem-sucedido. Rejeito tudo isso, por que não acredito nele, o desprezo e estou entediado com ele. Rejeito o esnobismo intelectual e o bem-estar institucional que se tornaram o critério deste mundo. Rejeito a indústria do discurso pervertido mas impotente que garante sucesso neste grande mundo. Rejeito o vergonhoso dualismo ético que se tornou lugar comum no mundo presente. Rejeito a frustração sutil que se tornou o atributo necessário de um artista. Rejeito-a em favor de um sofrimento mais confortável, mas talvez mais frutífero. Rejeito a linguagem hipócrita e desonesta da arte contemporânea em favor de um gesto político elementar. No entanto, eu mesmo não sou tão simples e infantil. Chega de exageros patéticos! Gostaria de concluir como se segue: prometo ser sóbrio e astucioso, imaginativo e perigoso. Prometo agir de tal forma que vocês não possam me afundar ou me cercar de silêncio. Prometo trabalhar contra vocês hábil e cuidadosamente, prometo ser atencioso e ter o coração frio, para que possa atingi-los imperceptível e fortemente, onde eu possa, na medida em que tenha força suficiente, mesmo que não haja futuro nisso.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Communication Front (www.cfront.org).

[Postado em 08 de outubro de 2005]

A PAZ DO GRITO

Paulo Amoreira

(Palestra sobre guerrilha cultural e ativismo ministrada na UECE, por ocasião do evento 'Fábrica – 5 Dias de Cultura Pop', em 2002)

Estamos em guerra? Estamos em guerra. Sempre estivemos? Sempre estivemos. Quem somos nesse tabuleiro de relações pré-construídas? A bandeira que tremula na bula de nossos olhos é uma revolução ou uma reafirmação do que está?

Quero falar de guerrilha. De cultura. De resistência e de arte.

Quero mover os nós que atam esse pacote do nosso tempo. Desatar suas correias de compreensões duvidosas. Caixa de pandora. Caixa preta de avião terrorista. Caixa de surpresa de onde se espera que salte um arlequim, um pop star momentâneo – instantâneo como o leite ninho, que faz por você o que nenhum outro faz; um anjodemônio que possui aparelhos de tv com telas planas de plasma sem sangue no lugar dos olhos.

Por que guerrilha? Por que cultura? Por que resistência e arte?

Agora tudo é guerrilha cultural. Todo aquele que deseja atrair para si o olhar carente de força da juventude (é estranho que essa palavra – juventude – me pareça tão velha nesses tempos!), se apresenta como um guerrilheiro

cultural. Mas onde é que está a juventude revolucionária desse momento? Caminho pelas ruas e pelos shoppings. Absorvo os transgênicos fastfood comportados e felizes. Danço entre os meus pares – que eu só sei meus pares pela cor de seus movimentos. Onde estão os que se rebelam?

Para se rebelar é preciso saber que se é oprimido. Cercar o inimigo com um olhar de alteridade. Ter força e vontade para agir. Precisar agir. Compreender o giro das coisas desse tempo escorregadio. Houve mesmo esse tempo em que a lança do amotinado tinha um alvo claro: o peito do monarca absoluto. O poder era tão nítido quanto as pedras de um castelo medieval. O mítico, o profano e o santo tinham, cada qual, sua caverna. Agora. Hoje. O mítico, o profano e o santo coabitam a mesma caverna. Uma tecnocaverna. Onde está o rei? Onde está a lança? Onde está o alvo? Quem se amotina?



Em outro momento, numa fala sobre ‘imagens subversivas’, em 2001, na ‘Semana dos Malditos’ – na Universidade Estadual do Ceará UECE, falei que um inimigo possível seria a ‘Sociedade do Espetáculo’, com suas formas de controle coletivo e seus circos eletrônicos-sensualistas de alienação. Disse que o território último onde se daria essa batalha seria o corpo. O alvo, a idéia-resgate da identidade e que uma das armas seria a arte contemporânea. Mas me faltou compreender - com toda a radicalidade necessária às grandes compreensões – quem seriam os amotinados. Personalidades pop virtuais como Luther Blisset ou reinauguradores de grupos subversivos dos anos 60, como o Provos, renascido nesse momento como metaprovos?.

Embora reconheça o valor das iniciativas que tem como propósito reeditar ações de grupos subversivos históricos, não estou bem certo se o fato da pergunta ‘parecer a mesma’ repetir ‘uma resposta’ anterior seja o caminho mais visceral e válido. Em vários lugares do mundo, muitas pessoas estão criando grupos-citações de grupos famosos, como o Provos (da Amsterdã alucinada ainda e sempre), por exemplo. Até mesmo o instigante filme manifesto de David Fincher, O Clube da Luta, deu origem a grupos – inclusive no Brasil – que se apresentavam como ‘Projeto Caos’, pessoas assinando textos com a alcunha de Tyler Durden, repetindo hipnoticamente os textos dos filmes. Atitudes como essas revelam uma nítida estreiteza da compreensão da obra e uma manifesta evidência de uma rasa capacidade de construção do novo. Não é gratuita, no Clube da Luta, a involução das iniciativas libertárias do alter-ego Tyler Durden para o modelo terrorista-fascista ditado pelos princípios do seu Projeto Caos. O que era busca da natureza dionisíaca, daimônica, libertária, vira anulação de identidade paramilitar: uma aberração complementar à anulação do eu pelo consumismo. Pérola de ironia, esse filme.

Até que ponto o firme engajamento em atividades artivistas nos distancia do propósito mesmo de conquistarmos a liberdade reivindicada?. Para que queremos mais liberdade? O que faríamos se a tivéssemos agora, nesse momento? Será que a liberdade é algo que se decreta? Como é possível libertar? O que temos subjugado dentro de nós que se quer livre? Cultiva-se a liberdade dentro ou fora? Saber-se livre seria o primeiro passo? A liberdade é contagiosa como o riso, como o bocejo, como o desejo de beijar diante do beijo do outro?

Essas questões são fascinantes e necessárias, para se manter a mutabilidade dos nortes conquistados.

O inimigo transita entre o fluído e nômade, entre o emperdenido e o sedentário. A capacidade de cooptar as forças opositoras, projetando sobre elas uma notoriedade inicialmente indesejada é extraordinária. É preciso se apropriar das armas do inimigo para usá-las contra ele, tal como descrito no ‘mini-manual do guerrilheiro urbano’ do mariguela. A diferença é que as armas não são mais a sub-metralhadoras, os coquetéis molotov, as granadas e os fuzis FAL. As armas do inimigo são a informação – o trânsito das palavras de ordem, o controle dos meios eletrônicos de distribuição dessas informações, empunhadas pelos legitimadores do discurso oficial: os ideólogos do consumo e de uma globalização para globalizadores, sobre globalizados. A mitificação das grandes marcas, reconhecidas como portos constantes em meio ao movediço cenário da macro economia assassina. Países podem desaparecer. O mac Donald’s sempre será o mesmo. O discurso do inimigo é o discurso da morte. Entendida aqui como aniquilação da identidade diante da gosma homogenia devoradora de individualidade.

As armas da guerrilha são então a contra-informação; a democratização dos meios eletrônicos de distribuição dessa contra-informação; o resgate e releitura dos meios não-eletrônicos de distribuição de contra-informação; a desconstrução dos legitimadores do discurso oficial (convoquemos o arlequim para esse front!), os processos de deturramento de peças publicitárias – como fazem os congestionadores culturais como o adbusters. E, sim, ela aqui de volta: a arte contemporânea. O grito que liberta a experiência artística da prisão de uma compreensão pré-determinada. A maior parte das obras de arte contemporânea estão mais preocupadas com o processo do que com o controle sobre o resultado.

Armas todas empunhadas como anti-armas. Pois, ao contrário das bélicas possibilidades, as anti-armas matam a morte.

As anti-armas estão mais interessadas na distensão do tempo. Na ampliação do espaço-tempo. Ao contrário da velocidade mortificadora dos meios tradicionais, onde tudo exala uma vida intensa e curta, onde tudo é descartável, os meios de resistência preferem a consistência da experiência. Arriscam resgatar valores e compreensões de mundo. Negam a morte. Vencer a morte é o mais radical ato de resistência.

Onde entra a cultura e a arte ativista nesse processo?

Cultura é identidade.

Quando nos deixamos vencer pela chamada 'cultura oficial', formada com a intenção de controlar e homogeneizar, reduzindo a homem a um dígito de caça e consumo apropriadamente chamado de *target* (ou público-alvo) é como se rejeitássemos a relação com nosso entorno, com nossa história pessoal, com os risos, lágrimas e gritos de nossos antepassados. É uma forma de deletarmos nosso desejo de rompermos cercas, explorarmos o destino das derivas e da maravilhosa experiência da descoberta e do espanto. Da dor e do prazer. Da nossa própria humanidade. Paradoxos de individualização são gerados a todo momento: quantas vezes já fomos bombardeados pela parte menos inteligente da publicidade que promete exclusividade através da aquisição de bens de consumo?. Ter o que poucos podem ter é um parco anestésico para a crise de identidade que assola nossos tempos kafkanianos. Já o antecipava, Marx, no seu 'fetichismo e mercadoria'.

A arte gera contra-informação. A arte tem um substrato valioso: cultura. Cultura contamina. Contaminado por cultura o homem só dirá 'sim' àquilo que reconhecer como sendo parte desse seu novo multi-universo de compreensão. Concordo com Deleuze quando ele aponta que toda a arte é um ato de resistência. Todo ato de resistência é revolucionário. Ora, como disse o poeta da Revolução Russa, Maiakowski: "Não há arte revolucionária sem forma revolucionária", o que pressupõe um novo formato. Uma nova lógica de oposição. Hoje percebemos que a revolução mais eficaz não se dá através de uma síntese ativa de um único embate hercúleo e possante contra o opressor. Com o pensador Hakim Bey, nos anos 80, descobrimos que o 'levante' é mais eficaz que a guerra. É como diluir a ação revolucionária no espaço-tempo. Uma ação elástica, distendida, pontuada por pequenas ações, distribuídas por muito, muito tempo. Minando progressivamente as resistências, oferecendo momentos libertários onde se pode viver plenamente a própria originalidade. Contaminação lenta. Sem dar tempo para uma contra-ofensiva. Hakim Bey chama esses levantes de TAZ – sigla de zonas autônomas temporárias. Hoje chamamos esses eventos de ações de Mídia Tática. Falarei sobre Mídia Tática outro dia. É um assunto vasto, merece um tratamento mais elucidativo. Por hora, voltemos para nosso front.

Guerrilha é "morder e correr". Guerrilha cultural é contaminação libertária por exposição significativa, pontual, transitória e impactante de atos de resistência.

Muitos defendem que essa ação se dê através de associações de bairros, organizadas com o propósito de juntar o máximo de pessoas de dada comunidade e desenvolver atividades de conscientização política, mobilização reivindicatória, instalação de rádios comunitárias e construção de programas culturais estabelecidos segundo as necessidades e

características da comunidade. Muitos chamam a essas iniciativas de ações de guerrilha cultural (ou ações de mídia tática)

Nem todo ato de resistência é um ato de guerrilha cultural, embora o seja de certo modo.



A guerrilha pede uma atitude nômade, uma ação impactante e furiosa, espanto e veemência, deslocamento re-significação. 'Atitude' entendida aqui não como uma aparência, uma embalagem personal comprável em qualquer loja descolada de shopping ou brechó, puramente estética, resultado da des-significação imposta pelo sistema. Falo de uma atitude apaixonada. Viço e fogo interior catapultados para o exterior em forma de ações. O poeta Ademir Assunção esclarece quando diz: "Não vai haver amor se não houver rebeldia". A guerrilha cultural é rebelde, apaixonada, avessa a protocolos domesticadores. Onde está a subversão do grafite quando o suporte que receberá essa manifestação é um espaço destinado para esse fim? Apropriação, contenção e des-significação: armas constantes da força de domínio. Guerrilha cultural e desobediência civil andam de mãos dadas.

A conquista de espaços não-autorizados, como o espaço público, é o grito de rebeldia da guerrilha cultural artista. A criação de zonas autônomas temporárias em meio ao caos da urbes equivale a detonação de uma bomba anti-capitalista no cerne de um dos espaços capitalistas de transição.

As interferências urbanas são legítimas ações de guerrilha cultural artista. Quanto mais impactantes, intensas e nômades forem, mais próximas estarão da idéia de zona autônoma temporária. É claro que os substratos dessas interferências também são bem-vindos como documentos-mnemônicos da ação. Mas uma interferência urbana deve manter seu pico de atividade invariavelmente curto para melhor se relacionar com a transmutação de seu instrumental em paisagem, daí à cegueira coletiva e conseqüente desaparecimento.

Instalações, performances, cinema, dança, música, poesia, teatro, pintura, quadrinhos, essas e outras linguagens isoladas ou simultaneamente utilizadas podem resultar em extraordinárias ações de guerrilha cultural artista.

Tenho uma pretensão, aqui: Produzir em tu que me lê o desejo de realizar coisas, interferências urbanas, gritos libertários, festas públicas, eventos, encenações, provocações que gerem o vórtex contaminador de uma zona autônoma temporária. Que todos se tornem guerrilheiros culturais artistas.

Quem se propõe a ser guerrilheiro cultural artista deve, necessariamente, se fazer as perguntas mais radicais relacionadas à suas indignações, necessidades e identidade. Deve perguntar aos limites do seu corpo, como instância última à ser conquistada. Deve saber o que grita e o que cala. Deve saber de si e procurar saber do outro, sem projetar suas crenças ou convicções, deve reconhecer o outro como ser único e tocável, atingível,

possível à sua ação provocadora.

E, acima de tudo, deve-se achar a paz do próprio grito.

Alguns links relacionados:

<http://www.lutherblissett.net/>

<http://prov0s.subversao.com/>

<http://www.adbusters.org/>

A CIDADE COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS: INTERVENÇÃO DE GRUPOS

Mônica Hoff (mhoffg@hotmail.com)

Atualmente, a cidade sofre, significativamente, por ter se tornado o palco resignado às construções temporárias de entretenimento; seja para produzir uma Olimpíada, seja para abrigar um projeto de arte pública ou para gerar uma feira internacional de automóveis, as metrópoles são transformadas ao gosto do cliente; aproximando-se, assim, da definição de Francesco Indovina (1) que as chama de “cidades-ocasionais”; ela existe como o centro das diversidades que muda conforme as necessidades sociais e, principalmente, econômicas transformando-se, nas últimas décadas, numa “máquina de produzir riquezas”, como afirma Peter Hall (2).

Vista de um dos tapumes utilizados pelo Atrocidades no Rio. (Foto de Cícero Rodrigues, 2000)

Para a arte, ela vem oferecer-se como campo de experiências. O mundo está fascinado com o potencial metropolitano que ganhou destaque, chamou a atenção e os artistas, críticos e curadores estão seduzidos pela “estética da diversidade”; vão ao seu encontro a fim de experimentar, de apropriar-se de um novo olhar, às vezes, imperceptível; outras vezes, capaz de gerar, se não polêmica, ao menos desconfiança.

Segundo Vera Pallamin(3), “Uma das afirmações da noção contemporânea de recepção estética consiste na noção de que o significado é gerado no devir de seu processo de fruição e leitura e não depositado nela de antemão, numa plena totalidade. Diluem-se, assim, certas fronteiras na consideração do que seja obra (...)”. Desta forma, o trabalho artístico,

quando colocado no cenário urbano não está mais exposto aos “olhos estáticos” dos iniciados mas sujeito ao entorno, recebendo, assim, todo o tipo de interpretação pública.

Por se tratar de um espaço de múltiplas significações, que existe em meio à aceleração do fluxo sofrendo inúmeras transformações por segundo, é conferido à cidade o caráter de não-lugar, ou melhor, é a cidade espaço formado de múltiplos não-lugares (4) que, sem identidade e história, voltam-se somente às urgências do presente.

Como fazer, então, de uma ação urbana uma obra de arte reconhecível?

Grupos de artistas da novíssima geração optaram por atuar diretamente no cenário urbano brasileiro, por meio de intervenções e ações performáticas buscando, aparentemente, o desligamento do poder legitimador da instituição museológica. Dentre os grupos de artistas atuantes no país, destacam-se: Vaca Amarela/SC; Atrocidades Maravilhosas/RJ; Grupo Urucum/AP; Grupo Camelo/PE; Areal/RS; Pipoca Rosa/PR; Grupo Empreza/GO; Grupo Los Valderramas/SP e MICO, também de São Paulo; formados todos a partir da década de 90.

Ao mesmo tempo em que observam, provocam e interagem no espaço urbano, estes artistas realizam exposições individuais em galerias e instituições culturais que lhes conferem reconhecimento.

Fortes semelhanças ideológicas e diferenças culturais marcantes aproximam os grupos citados acima. As propostas coletivas centram-se, entre outras coisas, na crítica ao poder de legitimação das instituições e no descaso e despreparo das mesmas para com o artista quando da ocasião de divulgação de editais e condições adequadas de exposição. O artista questiona a instituição no espaço público quando em grupo; mas individualmente, faz

parte do sistema das artes, realizando suas exposições junto ao circuito institucional. A princípio o que parece ser uma contradição – revela-se, na verdade, como uma proposta “alternativa” em contra-partida à situação de desinteresse institucional, de ineficácia física das instituições museológicas para com projetos mais audaciosos e, ainda, da necessidade estrutural na construção de projetos que se pretendem em locais menos idôneos, ou seja, numa situação própria de *site specific*.

O que acontece é que a polêmica gerada na “rua” acaba levando o grupo para dentro da instituição.

A roupa de bico é uma performance que um dos integrantes do Atrocidades Maravilhosas fez na Av Paulista, no ano de 2000; além de tentar entrar no MASP, o que, obviamente, não conseguiu. (Foto de Felipe Barbosa)

Curiosamente, dos nove grupos localizados, quatro deles – Vaca Amarela (2001), Pipoca Rosa (2000), Empreza (2001) e Urucum (1997) -, se encontram em cidades brasileiras onde as condições de trabalho artístico não se mostram potencializadas, e as instituições, muitas vezes, não parecem seguras do seu verdadeiro papel. Sabendo que o campo das artes visuais se torna cada vez mais amplo e sem fronteiras, e que a mudança significa uma reforma considerável nos padrões instituídos, faz-se difícil uma relação de troca entre artista e instituição. Os demais grupos se dividem em propostas diferentes: o Atrocidades Maravilhosas (2000), por exemplo, não se pretende como um grupo, mas como uma iniciativa de ação coletiva que tem como princípio o uso do cenário urbano como meio de exploração da velocidade, ou seja, colar cartazes (estáticos) em vias de fluxo intenso e trânsito contínuo. Ao invés de ver o movimento, ver-se em movimento. O A R E A L (2000), que também não se porta como grupo, mas como um projeto de arte contemporânea priorizando a execução de trabalhos de artistas

convidados e publicações decorrentes de seus trabalhos, não se preocupa como os demais com a diversidade do espaço urbano. Ao contrário, eles se deslocam para regiões isoladas do interior do estado onde o vazio, o silêncio e a natureza imperam, sobretudo; o homem na paisagem aparece como uma resistência;. O AREAL destitui a arte da sua condição de referência aos grandes centros urbanos e instituições culturais como sendo o ambiente necessário para o seu acontecimento; é o único projeto incentivado, entre os nove grupos selecionados. O Los Valderramas (2002) é o grupo de formação mais recente, entre os nove citados; foi criado no ano de 2002 por dois jovens artistas paulistanos que realizam ações de interferência urbana que não podem ser fotografadas nem registradas em imagens. As intervenções podem ser apenas documentadas através de textos e relatos. Destitui-se o autor, mas deixa-se a ação. Muito próximo das idéias do Grupo Mico (2000), que coloca o homem como agente catalizador; formado por profissionais de diversas áreas, que preferem manter-se anônimos, o grupo tem como objetivo promover e/ou provocar uma reflexão maior sobre a cidade. Pretendem-se agentes, capazes de construir o espaço público. Acreditam na arte como veículo independente de comunicação e não como manifestação vinculada ao sistema das artes e como simples espaço de transição. A cidade participa da arte, não como uma galeria, mas envolvendo-se organicamente com ela. Para o MICO, a cidade não pode ser suportada a um mero caráter utilitário; deve ser política, artística e reflexiva. E por fim o Grupo Camelo (1996) que questiona, terminantemente, a importância da pesquisa e da produção no fazer da arte. Como ele mesmo se define: O Camelo é um campo de conexões. Para este grupo, não está em questão o lugar da arte, mas o lugar do artista – que não cabe mais em situações institucionais ou de mercado; o seu comprometimento é social. A obra é aberta.

Atualmente, a informação se encarrega de acelerar e tentar igualar todos os campos de atuação; o que se pode perceber é que, num país amplo como o

Brasil, que descende de diferentes culturas e por isso se manifesta de maneiras diversas, seria praticamente impossível resumir os estados e, conseqüentemente, os grupos a um mesmo patamar. Os grupos expostos nesta pesquisa saíram da clausura institucional a fim de experimentações não-institucionais. Porém, a cada intervenção realizada, o trabalho se torna alvo dos mesmos críticos, dos mesmos curadores e, não fugindo a regra, das mesmas instituições. Na verdade, o artista experimenta um novo campo que acaba trazendo-o de volta. Conclui-se, então, que a cidade também institucionaliza, tornando, praticamente, impossível um desligamento real do sistema das artes.

Da aparente incoerência entre palavra e ação surge a sensatez de que toda a contradição se faz necessária quando o foco em questão é, ao menos, polêmico.

Notas

1. Arantes, Otília. “Cultura e Transformação”, in Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. (org.) Vera Pallamin; (cord.) Marina Ludermann. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 59.
2. Idem, p. 61.
3. Pallamin, Vera. Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. p. 61.
4. Auge, Marc. Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994. p. 95.

Mônica Hoff é bolsista PIBIC/CNPq na Pesquisa sobre Arte Pública coordenada pela Profa. Dra. Blanca Brites do PPGAV - UFRGS

Fonte: Perdidos no Espaço – UFRGS (<http://www5.ufrgs.br/escultura/>).

**PRÁTICAS DE ARTE DIALÓGICA EM COLABORAÇÃO COM AS
COMUNIDADES: AS SINGULARIDADES DOS COMMUNITY-BASED
PROJECTS DO INSITE_05**

Luiz Sérgio de Oliveira



A edição de 2005 do inSITE, mostra de arte no domínio público na fronteira entre México e Estados Unidos, se embrenhou pela rota de uma tradição que por mais de três décadas tem tido presença significativa no cenário da

produção de arte pública contemporânea: a community-based art. O presente estudo pretende investigar a conformação desses projetos no universo do inSite_05, que muito embora sejam uma prática tradicionalmente identificada com o adensamento político da arte em processo de contaminação com o cotidiano das comunidades, no caso específico dessa mostra de arte pública entre as cidades de San Diego e Tijuana acabaram por ser instrumentalizados por interesses e objetivos diversos, configurando-se como elementos de tergiversação da realidade da fronteira.

.....

Um pré-requisito para uma arte que manifeste uma consciência é que a separação que existiu entre artista e audiência seja eliminada, que eles se tornem mutuamente comprometidos ao ponto de que a audiência se torne a base tanto da produção quanto da recepção da obra.

Stephen Willats, *Society through Art* (1)

A edição de 2005 do inSITE, mostra de arte no domínio público na fronteira entre México e Estados Unidos, se embrenhou pela rota de uma tradição que por mais de três décadas tem tido presença significativa no cenário da produção de arte pública contemporânea: os *community-based projects*, que visam a interação com as comunidades e a promoção de um melhor nível de conscientização social e política. Concebido e estruturado de maneira a propiciar a expansão de suas próprias demarcações em direção aos contextos onde estaria inserido, o inSite_05 assumiu uma atitude francamente dialógica com as comunidades, em projetos encomendados aos artistas participantes e espalhados entre as cidades de San Diego (EUA), Tijuana (México) e cercanias.

Diante das especificidades próprias de cada ambiente político-sociocultural e da necessidade de adaptação das práticas de *community-oriented art* aos

diferentes contextos, essas manifestações de arte apresentam especificidades que acentuam as próprias singularidades dessas práticas. No caso do inSite_05, espraiado nessa região mais que conflituosa da fronteira dos Estados Unidos com a América Latina, essas aproximações com as comunidades foram tratadas com zelo e desvelo de maneira que se articulassem com as perspectivas e interesses das elites de San Diego, promotoras da mostra, obstinadas em desconhecer os conflitos sociais que assolam a região. Dessa maneira, enquanto tradicionalmente os projetos de *community-based art* têm sido sinônimos de adensamento político na contaminação da arte pelo cotidiano das comunidades, no universo singular do inSite_05 essas práticas acabaram sendo instrumentalizadas por interesses e objetivos diversos, configurando-se como elementos de tergiversação da acachapante energia de conflitos latentes e permanentes naquela região de fronteira.

Community-based art: uma tentativa de avizinhação conceitual

Mas o que, de fato, esses projetos de arte comprometidos com as comunidades significam para os processos da arte e para o cotidiano dessas próprias comunidades? O que é pretendido com essa aproximação que parece trazer as comunidades para o centro da produção e da recepção de arte? Uma simples substituição de públicos, descentrando aquele mais tradicional em favor de um público noviço? Seria, ao contrário, uma tentativa de ampliação do público, em que projetos e artistas estariam comprometidos com um pretenso processo de democratização da arte? De que maneira é possível instaurar um processo perene de arte junto às comunidades banhadas por esses projetos para além da intervenção temporal do artista?

Elementos de aproximação, colaboração e interação com as comunidades, os projetos de *community-based art* apresentam uma série de aspectos

positivos que merecem nosso escrutínio. Entre eles, a desconstrução de práticas de criação artística tradicionais, induzindo os artistas a um processo de colaboração que redimensiona, amplia e subverte sua lógica de organização do trabalho, parecendo enterrar “em definitivo” eventuais resquícios da autonomia modernista, da qual o isolamento do artista era reflexo e parte constitutiva. Além disso, ao borrar em um mesmo eixo central as esferas distintas da produção, circulação e recepção da arte, esses projetos parecem tentar superar uma fratura político-ideológica entre intenção (produção) e apreensão (recepção), em que como muita frequência a eventual radicalidade de projetos e obras de arte era facilmente neutralizada pelas mesmas esferas da sociedade que pretendiam enfrentar, denunciar, atacar.

No entanto, o mais significativo - assim nos parece - é que esses projetos realocam extratos das sociedades que haviam sido negligenciados por uma parcela da produção de arte modernista, sendo inseridos no núcleo central do processo criativo, deixando de ser uma periferia relegada a uma situação de extrema lateralidade, uma “não-situação”, para se transformar na sua *raison d'être*, “uma manifestação de atividades e estratégias de arte que incorporam a idéia de público como a gênese e o objeto de análise” (2). É certo que esse processo precisa ser ressignificado como um movimento de abertura, e não como simples substituição de uma exclusão por outra. Em outras palavras, é importante que os projetos de articulação, interação e colaboração com as comunidades suscitem questões e reflexões substantivas não somente para aquela comunidade diretamente banhada pelo projeto, mas que de uma maneira ou de outra sejam substancialmente relevantes para outros universos comunitários, sem que se fechem em situações que de tão específicas se tornem excludentes.

Além disso, e nesse ponto talvez resida o maior desafio para a *community-based art*, é imprescindível superar o sentimento de exploração por parte

das comunidades, permitindo que as relações e desdobramentos desses projetos sejam pautados em uma ética que necessita encontrar seus termos, esgueirando-se cautelosamente por entre os riscos da beneficência arrogante, da insensibilidade, da super-identificação, e da exploração pura e simples das situações comunitárias, independentemente se carentes e abastadas, para fins exclusivos de reinserção no sistema mais tradicional de arte.

O projeto curatorial do inSite_05: ênfase nas colaborações: no processo

Os projetos produzidos sob a chancela do inSite_05 apresentaram algumas características que emprestariam coerência e conjunto de unidade à mostra: colaboração com diferentes micro-universos comunitários; ênfase no caráter processual dessas colaborações; orientação para o evento, com a conseqüente emergência de uma produção mais-que-efêmera, apontando ainda para a fragmentação das audiências.

Mas essa coesão nas propostas e projetos da mostra certamente não foi obra do acaso; ao contrário, foi construída a partir da implementação de mudanças substantivas na estrutura da mostra que em suas cinco edições (1992, 1994, 1997, 2000 e 2005), atravessou um permanente processo de rearquitetura e reformatação. No inSite_05 foi introduzida a figura do curador residente, ao lado de medidas complementares que o auxiliariam na persecução - firme e rigorosa - do projeto curatorial, centralizado na atuação do historiador de arte cubano Osvaldo Sánchez, curador do módulo *Interventions* do inSite_05 (3).

A estrutura de apoio à curadoria foi assentada sobre o princípio das residências dos artistas na região de San Diego e Tijuana, e do entrecruzamento com os interlocutores (4) permitindo que a curadoria acompanhasse *pari passu* o desenvolvimento dos projetos artísticos do

inSite_05, desde seu nascedouro até as aparições no domínio público. Em encontros que ganhariam contornos sabáticos, os artistas foram incitados a apresentar e defender seus projetos na expectativa da aprovação. Como pano de fundo desses debates, a percepção de que estavam adentrando no terreno reservado da criação artística, entendida como área de acesso restrito, território demarcado pelo artista.

Mas o que estaria perseguindo Osvaldo Sánchez no inSite_05, ou mais precisamente no módulo *Interventions*, de maneira que pudesse chamá-lo de “my show” (5) Sob sua orientação, o inSite_05 não deixaria dúvida quanto à sua filiação à *community-based art*, uma tradição que aponta para o entrelaçamento da arte com as comunidades, transmutadas em co-criadoras dos projetos de arte. Ou nas palavras do próprio curador:

[Um tipo de arte pública que] convoca comunidades heterogêneas e espontâneas a co-produzir uma experiência de (des)alienação do sujeito social, [...] transformando “audiências”, “consumidores” e “massas” em co-sujeitos / co-criadores. Geralmente orientada para o processo ou a performance, esta arte pública objetiva (re)pensar os modelos de identidade de grupo e suas representações públicas (6).

Osvaldo Sánchez não desconhecia o quanto a função do curador está involucrada por diferentes expressões de poder – “*curatorship is about power*” (7) -, que pululam tanto nas relações com os artistas, como com outros segmentos do sistema de arte - mercado, colecionadores, museus, crítica - e na própria construção da história da arte. E Sánchez não se furtou a aplicar suas prerrogativas de curador no módulo *Interventions*, aliadas a sua capacidade de convencimento, de maneira a moldá-lo de acordo com seus interesses e convicções. Na persecução dos objetivos previamente demarcados no projeto curatorial, Osvaldo Sánchez buscou selecionar

artistas comprometidos com práticas e processos de colaboração tanto com a curadoria quanto com as próprias comunidades participantes, procurando elencar um grupo de artistas interessados em partilhar a modelagem de seus projetos de arte.

Diferentemente dos curadores do inSITE2000 que haviam escolhido “como artistas pessoas altamente independentes, e que assim permaneceram” (8), Osvaldo Sánchez procurou se acercar de artistas com predisposição para um processo de colaboração, algo que o curador pôde verificar já nos primeiros encontros entre artistas, interlocutores e curadoria: “se os artistas não fossem capazes de dividir e discutir suas propostas com outros, como poderiam se comprometer em um processo de co-participação? Esse foi um importante ponto de partida para a curadoria” (9).

As mudanças operadas na estrutura do inSite_05 ajudaram a pavimentar o terreno para que a mostra pudesse refletir as expectativas de seus organizadores, em especial aquelas que apontam para o descolamento dos conflitos de fronteira e que a distanciam de uma identificação com seus aspectos mais explicitamente políticos, na busca da construção de uma identidade apartada das agruras do cotidiano fronteiriço.

inSite_05 e as comunidades: singularidades de uma situação invulgar

Mas se as singularidades estão por toda parte, evidenciando a permanente fluidez e renovação das situações e do mundo contemporâneo, também em relação à aproximação das comunidades o inSite_05 iria demarcar sua diferenciação.

É pacífica a percepção de que, pelo menos em tese, o desenvolvimento de projetos de arte em contato direto e em estreita colaboração com as

comunidades tende a promover um consistente adensamento político dessas práticas de arte, permitindo que os artistas, envolvidos no processo de cooperação com as comunidades, possam responder de forma criativa e qualificada às realidades com as quais são confrontados, em práticas fundadas na escavação das sucessivas camadas de situações que lhes são muitas vezes desconhecidas. Mas esse não é o caso do inSite_05, segundo nossa análise. Ao contrário, o processo de aproximação dispersiva pelo universo fragmentado das distintas comunidades que compõem o cotidiano da região de fronteira pareceu conformar-se como uma estratégia de camuflar a própria realidade, naquilo que parece conter um inexorável paradoxo: servir-se da realidade para ocultar a própria realidade.

Mesmo o absoluto desinteresse revelado pelo inSite_05 em uma articulação mínima em torno de seu entendimento de *comunidade*, apesar da presença do processo de colaboração como o eixo central dessa mostra de arte no domínio público, parece ser consistente com essa estratégia. Na medida em que as definições de *comunidade* são, em geral, banhadas por colorações ideológicas, invariavelmente identificadas como grupos comunitários marginalizados, esse desinteresse na prospecção em torno dos significados de *comunidade* pode ser entendido como uma tentativa de esvaziamento dos conteúdos políticos que uma aproximação dessa natureza em geral acarreta.

Os modelos convencionais e o senso comum tendem a designar *comunidade* como um agrupamento de pessoas aproximadas por interesses comuns, como “um desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, aconchego e conforto sociais”(10), invariavelmente apontando para a aproximação de idênticos e para o estabelecimento de unidades de semelhantes, para a exclusão da diferença, parecendo desconhecer o acelerado processo de desconstrução e reconstrução das identidades nos tempos pós-modernos, em que a

cristalização de uma identidade para um indivíduo ou uma comunidade somente será possível através de um violento processo de exclusão que elimine outras possibilidades de adensamento e complexidades identitárias.

De qualquer maneira, o universo do inSite_05 pareceu instaurar-se distante dessas preocupações, não havendo qualquer reflexão ou prática de arte que sinalizasse para uma definição de *comunidade*, funcional que fosse, que consubstanciasse o interesse curatorial pela interação com a comunidade na recente edição da mostra. De positivo o fato de que essa indefinição criou a possibilidade de interação com diferentes tipos de *comunidade*, em alguns casos desafiando qualquer conceituação, desde algumas extremamente fechadas (como a colônia militar de Murphy Canyon, San Diego, ou os pacientes psiquiátricos do Centro de Salud Mental del Estado de Baja Califórnia, em Mexicali) enquanto outras, em função da impermanência e não identificação de seus “membros”, pareciam se configurar como uma virtualidade, como os imigrantes não-documentados a cruzar a fronteira dos Estados Unidos e México ou os passantes da Puente México, Tijuana, deixando como contribuição e elos seus prenomes estampados no projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, criando uma estranha forma de comunidade, atada exclusivamente pelo “anonimato-não-mais” dessa interação com a arte.

A ênfase na interação comunitária, dialogando na volatilidade do processo de gestos fugidios condenados ao desaparecimento, empurrou o inSite_05 para um “não-sei-onde”, para um não-lugar, uma dispersão territorial dos projetos de arte “derramados” por localidades distintas e distantes das cidades de San Diego e Tijuana, acentuada pela esgarçada duração alongada por quase quatro meses entre finais de semana, revelando-se como um modelo flagrantemente incompatível com a cartografia da região, que comporta duas cidades altamente espalhadas, o que é potencializado pelas restrições no fluxo através da fronteira no

sentido sul-norte. A aderência do inSite_05 às comunidades interagidas representou uma clara definição dessas comunidades como seu público, em um processo de endogeneidade e autofagia, em que o projeto ia sendo absorvido e consumido enquanto se desenvolvia, sendo usufruído pela própria comunidade co-autora no ato da criação.

Em maior ou menor grau, isso pôde ser experimentado em comunidades tão distintas banhadas pelo inSite_05 como os freqüentadores da Veterans Home of California, em Chula Vista (no projeto de Gonzalo Lebrija), estudantes e professores do Colégio El Principito, Tijuana (João Louro), as esposas de militares de Murphy Canyon (Althea Thauberger), os pacientes do Centro de Salud Mental del Estado de Baja California (Javier Téllez), os indivíduos - identificados ou não - que colaboraram nos vídeos de Antoni Muntadas, Itzel Martínez del Cañizo, Aernout Mik, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, e nas projeções diapositivas de Paul Ramírez Jonas, assim como aqueles mantidos em sigilo por questões logísticas, no caso os *maleteros* e os imigrantes-não-documentados (nos projetos de Mark Bradford e Judi Werthein).

Esse processo de definição da comunidade aderida ao projeto como sendo igualmente seu público privilegiado, e eventualmente o único que de fato importaria, empurrou o “público secundário”(11) para uma zona de alienação, abandonado à própria sorte. Nesse aspecto, a apresentação na comunidade militar de Murphy Canyon e o conteúdo do projeto de Althea Thauberger, em que sete jovens mulheres cantavam suas tristezas e sua crença de estarem casadas com heróis, levando membros daquela comunidade fechada às lágrimas, formam um conjunto compacto e consistente. No entanto, a definição de contornos tão precisos para o alcance do projeto excluiu qualquer um que se situasse para além dos limites daquele contexto específico.

Projetos em colaboração: artistas e comunidades: a autoria partilhada

A insistência da curadoria do inSite_05 em estabelecer conexões com as comunidades revelaria o desejo da criação de uma mostra que aderisse às práticas de colaboração e co-participação que, há algum tempo, têm sido realçadas na produção de arte no domínio público, herdeiras do “que se chamava de vanguarda” e que reaparecem na produção da arte contemporânea “reformatadas com base em diferentes pressupostos filosóficos, culturais e sociais, [...] propondo novos modelos perceptivos, experimentais, críticos e participatórios”, mesmo que tenha deixado de ser “apresentada como um fenômeno precursor de uma inevitável evolução histórica”(12). Essa adesão a práticas que ainda preservam certo acento e gosto das práticas de vanguarda é consistente com o anseio e a pretensão da direção do inSITE em buscar a inserção e consolidação da mostra no *mainstream* da produção de arte contemporânea.

Ao examinarmos criticamente os processos de colaboração do inSite_05, apoiados no modelo proposto por Christian Kravagna para a análise da participação comunitária nos projetos de arte, pudemos perceber o quanto o controle curatorial sobre os projetos transparece na formatação da mostra. De acordo com Kravagna, a colaboração com a comunidade pode ser identificada como “revolucionária (‘dissolução da arte na práxis da vida’), reformadora (‘democratização da arte’) ou - com menor conteúdo político – divertida e/ou didática”(13).

De acordo com nossa análise, os projetos do inSite_05 não se adequariam à categoria “revolucionária” nem tampouco à “reformadora”, pois mesmo estando empenhados em uma real articulação com as comunidades, carecem de uma atitude mais francamente política que buscasse a “dissolução da arte na práxis da vida” ou a “democratização da arte”, independentemente da elasticidade abarcada nesses conceitos / idéias. Ao

político da fronteira, como o projeto de Javier Téllez – One Flew Over the Void / Bala perdida.

Desenvolvendo seu projeto em estreita cooperação com os pacientes psiquiátricos do Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, o artista venezuelano Javier Téllez montou um circo sem lona na paisagem de Playas de Tijuana, em um evento que teve seu clímax no lançamento de um “homem-bala” – o norte-americano David Smith - por sobre a linha de fronteira. O ambiente festivo, com banda de música, palhaços, etc., parecia atenuar a dramaticidade simbólica do gesto de ter que recorrer a um canhão para cruzar a fronteira, ao mesmo tempo em que redirecionava nosso olhar para ressaltar a perenidade do impacto e dos benefícios sobre as vidas dos pacientes psiquiátricos co-participantes do projeto que, na condição de co-autores, a tudo assistiam acomodados no palco de Playas de Tijuana (Fig. 2).

Fig. 2: Javier Téllez. One Flew Over the Void (Bala perdida), 2005. Playas de Tijuana, México, inSite_05.

Interessante notar que as práticas de arte do inSite_05 revelaram uma consistente aproximação com um “ativismo conciliatório” que tem permeado parte significativa da arte contemporânea, em oposição aos excessos da produção orientada para o mercado da década de 1980: “muitos viram a necessidade de um renascimento moral, [sendo] a justiça promovida como novo valor estético supremo, [consignando à arte um] valor meramente instrumental [...] sendo tão boa quanto o peso de seus benefícios sociais”(14). No inSite_05, vários projetos pareceram se articular coadunados com os resquícios messiânicos da arte.

Independentemente do quão se dê de crédito às quimeras da arte diante dos males que afligem o cotidiano das sociedades contemporâneas, percebemos que a articulação com as comunidades em alguns dos projetos de arte instaurou-se em um plano próximo do assistencialismo, ampliando o escopo dos “serviços artísticos” delineados por Andrea Fraser (15). Nesse caso podemos incluir os projetos de Thomas Glassford e José Parral – La esquina /Jardines de Playas de Tijuana e o do coletivo de arte norte-americano SIMPARCH – Dirty Water Initiative / Iniciativa del agua sucia, projeto que faz referências difusas à ecologia, à reflexão sobre o problema da escassez de água, ao impacto das pesquisas por soluções de abastecimento para as comunidades carentes, em gestos e práticas de uma beneficência duvidosa e problemática, mesmo que bem intencionada, que somente pode ser atenuada com a assunção de uma profícua integração com as comunidades.



Fig. 3: SIMPARCH. Dirty Water Initiative / Iniciativa del agua sucia, 2005. Passagem de

COLABORAÇÃO, ARTE E SUBCULTURAS

Grant H. Kester

Introdução

As práticas artísticas colaborativas e coletivas têm experimentado uma espécie de renascença nos últimos 10 anos. Apesar de muitas destas práticas incluírem colaborações entre artistas, minha preocupação principal aqui envolverá projetos onde artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas. Trata-se de um fenômeno eminentemente global, que vai desde o trabalho do *Laboratório de Mídia Sarai* com comunidade da cidade de Delhi, até a “Casa de Concreto” de Chantavipa Apisuk, na cidade de Bangcok, incluindo as colaborações de Huit Facettes-Interaction em aldeias em Dakar (1). Trabalhando na bacia do Rio da Prata em Chumpon na Argentina, o coletivo *Ala Plastica* desenvolveu uma série de projetos interconectados, baseados no princípio da montagem social [*social assemblage*], em oposição ao grande número de obras de engenharia que têm danificado a infra-estrutura ecológica e social da região. Trabalhando em conjunto com ativistas locais e ONGs, eles iniciaram uma série de plataformas desenhadas para facilitar a resistência local. Trabalhando em uma escala menor, Navjot Altaf produziu desenhos inovadores para bombas de água e para templos infantis na região da Índia central do Bastar, ao longo dos últimos sete anos, em colaboração com as guildas de artistas do povo nativo Adivasi. Ela usou o desenho e o processo de construção para abrir uma série de novos espaços de troca e de interação social entre as mulheres e as crianças nas aldeias do Bastar. *Park Fiction*, localizado em Hamburgo, na Alemanha, desenvolveu uma forma divertida mas eficaz de planejamento participativo com os moradores de um bairro à beira do cais, prestes a sofrer um processo de gentrificação, que finalmente conseguiu criar pressão suficiente sobre as autoridades locais para

transformar o lugar em um parque público, incluindo palmeiras falsas e gramados na forma de tapetes voadores.

Esses projetos possuem uma dimensão pedagógica explícita, evidente no uso freqüente da oficina como um mediador de interação que se desdobra através de gestos e processos de trabalho compartilhado. Além do mais, cada um deles foi produzido em conjunto ou em negociações com grupos ativistas, ONGs e associações de bairro e guildas de artistas, em um formato que Wallace Heim corretamente batizou de “ativismo lento”. Esses projetos colaborativos e coletivos são consideravelmente diversos da prática artística convencional baseada em objetos. O engajamento do participante é realizado pela imersão e participação em um processo, mais do que na contemplação visual (leitura ou decodificação de um objeto ou imagem). A teoria da arte existente é orientada primordialmente para a análise de objetos e imagens individuais entendidas como o produto de uma única inteligência criativa. Essa abordagem privilegia o que eu descrevi como um paradigma “textual”, em que o trabalho de arte é concebido como um objeto ou evento produzido pelo artista de antemão e subseqüentemente apresentado ao observador (2). O artista nunca abre mão de uma posição de comando semântico, e a participação do observador é principalmente hermenêutica. Ao passo que existe uma significativa latitude na resposta potencial do observador ao trabalho (distanciamento clínico, auto-reflexão, choque etc.), este pode não pode exercitar efeito substantivo ou real sobre a forma e estrutura do trabalho, que permanece a expressão singular do consciente autoral do artista. Esse paradigma é apropriado para a maioria do trabalho baseado na imagem ou no objeto, mas torna-se menos útil quando falamos de práticas colaborativas que enfatizam o processo e a experiência da própria interação coletiva. Como acontece com a maioria dos paradigmas, isso pode tanto dar poder quanto desinstrumentalizar. No caso das práticas colaborativas, eu discutirei que eles nos impedem de apreender

o que é genuinamente diferente, e potencialmente produtivo nesse trabalho.

1. A parcela maldita

Como podemos dar conta da proliferação de práticas artísticas preocupadas com a criação ou facilitação de novas redes sociais e novas modalidades de interação social? Nicholas Bourriaud, diretor do Palais de Tokyo, em Paris, propôs o conceito de uma estética “relacional” para descrever e conter as várias práticas colaborativas que emergiram durante a última década. Hoje, os contornos gerais do argumento de Bourriaud (aventados pela primeira vez no seu livro de 1998) encontram-se bem estabelecidos. Todos nós vivemos na “sociedade do espetáculo”, em que até mesmo as relações sociais encontram-se reificadas (“O vínculo social tornou-se um artefato padronizado”) (3). Em resposta, um grupo de artistas, no início da década de 1990, desenvolveu uma nova - e de muitas maneiras - inédita abordagem da arte, envolvendo a encenação de “micro-utopias” ou “micro-comunidades” de interação humana. Esses “projetos artísticos convivenciais de fácil uso [*user friendly*]”, incluindo “reuniões, encontros, eventos, [e] vários tipos de colaboração entre as pessoas”, abriu “um rico filão de interação social” (4). Os “modelos tangíveis de sociabilidade” encenados nesses projetos relacionais prometem ultrapassar a reificação das relações sociais. Nesses processos, esses artistas também buscaram reorientar prática artística para longe da *expertise* técnica ou da produção de objetos, em direção a um processo de troca inter-subjetiva.

Bourriaud oferece uma rearticulação mais ou menos direta da vanguarda convencional, em que a atitude instrumentalizadora, antes entendida como um efeito potencial de exposição à cultura de massa, agora colonizava os modos e caminhos mais íntimos da interação humana. Não mais capazes de desestabilizar esses efeitos através de uma espécie de “engenharia reversa”

formal-representacional (isto é, pela criação de objetos e imagens que desafiam, deformam ou complicam os códigos redutivos da cultura de massa) os artistas devem agora confrontá-los no próprio terreno da interação social. Os escritos de Bourriaud, se são por um lado atraentes, também são esquemáticos. Ele oferece pouca ou nenhuma leitura substantiva de projetos específicos (sua escrita é caracterizada por breves descrições em que o significado particular de um trabalho é presumido mais do que demonstrado). Como resultado, pode ser difícil determinar o que precisamente constitui o conteúdo estético de um dado projeto relacional. Ao mesmo tempo, Bourriaud capturou algo que é inegavelmente central para uma geração recente de artistas. Como o autor escreve, “Hoje, depois de dois séculos de luta por singularidade e contra impulsos grupais... precisamos [reintroduzir] a idéia de pluralidade [e inventar] novas maneiras de estarmos juntos, formas de interação que vão além da inevitabilidade das famílias, guetos de facilidade de uso tecnológico e instituições coletivas. (5)”



Emprestando do trabalho de Felix Guattari e Gilles Deleuze, Bourriaud defende que as práticas artísticas relacionais desafiam a “territorialização” da identidade convencional com uma compreensão “plural, polifônica” do sujeito. “A subjetividade só pode ser definida”, escreve Bourriaud, “pela presença de uma segunda subjetividade”. Ela não forma um ‘território’ exceto baseado em outro território que encontra... ela é modelada no princípio da alteridade. (6)” Essa profissão de fé na nas verdades do “plural” e no sujeito descentralizado na crítica da arte é agora rotina, se não *de rigueur*. Existe alguma tensão, não obstante, nos os esforços algo extenuantes de Bourriaud para estabelecer fronteiras claras entre as “novas maneiras de viver juntos” que ele privilegia em seu próprio trabalho curatorial (de artistas tais como Pierre Huyghe, Liam Gillick, Rirkrit Tiravniya, e Christine Hill) e um Outro abjeto, incorporado na tradição socialmente engajada de prática artística colaborativa que se estende até a década de 1960. A partir do trabalho de Conrad Atkinson, Grupo de Artistas Argentinos de Vanguardia, David Harding, e Helen e Newton Harrison, passando por Suzanne Lacy, Peter Dunn e Loraine Leeson, Carole Conde e Karl Beveridge, Group Material, e Welfare State, e chegando a grupos como Ala Plastica, Platform, Littoral, Park Fiction, Ultra Red e muitos outros, encontramos uma gama diversificada de artistas e coletivos trabalhando em colaboração com ativistas ambientais, sindicatos, protestos anti-globalização e muitos outros. Essa tradição não apenas está ausente do relato de Bourriaud, mas também é abertamente desconsiderada como ingênua e reacionária. “Qualquer posição que é ‘diretamente’ crítica da sociedade”, escreve Bourriaud, “é fútil.” Bourriaud oferece uma ameaçadora descrição da prática artística engajada socialmente que marcha bota-a-bota com um programa político vagamente stalinista (“Está claro que a era do Novo Homem, de manifestos orientados em direção ao futuro e clamores para novos mundos prontos a ser adentrados e vividos estão terminantemente acabados. (7)”)

A caricatura de Bourriaud, que reduz toda a arte ativista à condição do realismo socialista da década de 1930, fracassa em transmitir a complexidade e diversidade da prática de arte socialmente engajada das últimas décadas. Mesmo os críticos de Bourriaud compartilham esse desgosto quase visceral da arte socialmente engajada. Clarie Bishop, escrevendo sobre Bourriaud na revista *October*, assegura seus leitores: “Eu não estou a sugerir que obras de arte relacional precisam desenvolver um consciente social maior – fazendo trabalhos escolares sobre o terrorismo internacional, por exemplo, ou dando refeições gratuitas a refugiados [*free curries to refugees*]” (8). Para Bishop, a arte pode se tornar legitimamente “política” apenas indiretamente, através da exposição dos limites e contradições do próprio discurso político (as exclusões violentas implícitas no consenso democrático, por exemplo) a partir da perspectiva semi-distanciada do artista (essa também é a base da ansiosa afirmação de Thomas Hirschorn, quando ele diz que *não* é um “artista político”, mas sim, um artista que “faz arte politicamente”). Dentro dessa visão, artistas que escolhem trabalhar em aliança com coletivos específicos, movimentos sociais ou lutas políticas, inevitavelmente estão destinados a decorar carros alegóricos do desfile de Primeiro de Maio. Sem o distanciamento e autonomia da arte convencional para isolá-los, eles estão condenados a “representar”, da maneira mais ingênua e fácil possível, uma questão política dada ou um público específico. Este destino é ainda mais trágico se considerarmos que o poder real da arte reside precisamente em sua habilidade de desestabilizar e criticar as formas convencionais de representação e identidade. A arte, de fato, não tem nenhum conteúdo positivo, mas é mais apropriadamente entendida como um modo auto-reflexivo de análise e crítica que pode ser aplicado a virtualmente qualquer sistema de significação (identidade individual e coletiva, discurso institucional, representação visual etc.) que falha reconhecer adequadamente sua contingência necessária.

Esse distanciamento é necessário porque a arte está em constante perigo de ser reduzida à condição de cultura de consumo, propaganda, ou de “entretenimento” (formas culturais predicadas na imersão em vez de uma distância crítica recôndita). Ao invés de seduzir o observador, a tarefa do artista é mantê-lo a certa distância, inculcando um distanciamento cético (definido em termos de opacidade, alienação, estranhamento etc.) que faz paralelo com o *insight* oferecido pela teoria crítica acerca da contingência do significado social e político. A manutenção dessa distância (incorporada literalmente em projetos como o *Muro Fechando um Espaço*, de Santiago Sierra para a Bienal de Veneza de 2003) requer que o artista retenha o completo controle sobre a forma e a estrutura do trabalho. A prática relacional é assim caracterizada por uma tensão entre dois movimentos. Uma delas ocorre ao longo de um contínuo que vai do visual ao háptico (o desejo de literalizar a interação social em um espaço não virtual), e a outra percorre um contínuo que vai da obra como uma entidade pré-concebida à obra entendida como responsivo improvisacionalmente e situacionalmente. Para preservar a legitimidade da prática relacional como uma expressão hereditária da vanguarda, críticos como Bourriaud e Bishop precisam privilegiar o primeiro movimento sobre o segundo. É por essa razão, eu sugiro, que alguns dos projetos relacionais de Bourriaud retêm um status essencialmente textual, em que a troca social é coreografada como um evento a priori para o consumo do público (9). Em adição a à interpretação desconstrutiva naturalizante apresentada como a única métrica apropriada para a experiência estética, essa abordagem posiciona o artista em uma posição de descuido [*oversight*] ético-adjutório, desvelando ou revelando a contingência de sistemas de significado aos quais o observador de outra forma se submeteria sem pensar. Resumindo, não se pode confiar no observador (10). Daí a profunda desconfiança tanto de Bourriaud quanto de Bishop em relação às práticas artísticas que abrem mão de alguma autonomia dos colaboradores e que envolvam o artista diretamente nas (sempre e de antemão comprometidas) maquinações das lutas políticas.



Em um nível, este persistente desconforto com a arte ativista é típico de intelectuais pós-Guerra Fria, embaraçados com trabalhos que evocam ideais esquerdistas. Precisamente o que fazem artistas relacionais como Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschorn, Pierre Huyghe e Jens Hanning ser “novos”, dentro desta visão, são suas tentativas de redefinir coletividade e troca inter-subjetiva fora dos referentes políticos existentes, implicitamente retrógrados (até que ponto seus projetos realmente alcançam um

significativo remodelamento de coletividade está aberto à discussão). Os modestos gestos empregados pelos artistas de Bourriaud (oferecer-se para lavar a roupa suja de alguém, pagar uma cartomante etc.) arriscam-se a ser apropriadas a perigosos *grand recits* que serão, inevitavelmente, revelados como reacionários e comprometidos (11). Pareceria relativamente incontestado localizar os projetos relacionais abraçados por Bourriaud (ou Bishop) em um contínuo junto com os processos de projetos socialmente engajados que empregam a interação colaborativa. Porém, para ambos os escritores, o trabalho ativista dispara um tipo de resposta sacrificial, como se até mesmo reconhecer esse trabalho como “arte” de alguma forma ameaça a legitimidade de práticas que eles apóiam (12). Uma versão reduzida da arte engajada ou ativista (isto é, as “refeições gratuitas para refugiados” de Bishop) assim funcionam como uma repulsa necessária, representando o Outro abjeto e pouco sofisticado da arte crítica, relacional, desta forma imprimindo certa coerência a um corpo de trabalho que poderia de outra forma ser descartada como não-substancial.

2. A Mão Invisível

Essa dispensa displicente, até de desprezo, da arte “política”, está ligada a um profundo ceticismo em relação à ação política organizada em geral. Ela encontra justificção intelectual nos escritos de figuras como Felix Guattari, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy; pensadores franceses que amadureceram na era pós-Segunda Guerra Mundial, e que têm status quase canônico no cenário da arte contemporânea. A despeito de significativas diferenças de inflexão e ênfase, eles compartilham de uma antipatia decidida pela ação política organizada, coletiva e, ao invés disso, identificaram o corpo individual ou “singularidade” (o substituto de Deleuze para a linguagem desacreditada do indivíduo) como o principal foco de resistência (por exemplo, a revolução “molecular” de Guattari, e a “biopolítica” de Foucault etc.). Suas capacidades de imaginar formas políticas alternativas foram

fixadas de forma decisiva pelos eventos de Maio de 1968, que funcionaram como uma espécie de estêncil, ditando tanto os limites quanto as possibilidades de todas as formas futuras de resistência política. Traumatizados pelo fracasso do levante dos estudantes e dos trabalhadores de 68 em catalisar uma transformação de grande escala na sociedade (em parte devido à paralisia do Partido Comunista Francês), eles retiveram um cinismo duradouro em relação aos grupos políticos organizados: eles podem apenas ser corruptos, atolados em burocracia e insensíveis aos desejos reais das pessoas que eles alegam “representar”. Junto com isso veio uma identificação igualmente poderosa com a energia espontânea e não planejada dos protestos de rua parisienses, que pareciam representar uma manifestação literal das energias acumuladas do corpo e do “desejo” contra as instituições reificadas do coletivo, da vida pública, tanto à esquerda quanto à direita. Era necessário que estes protestos fossem vistos como eventos descoordenados, quase intuitivos (no *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari comparam-nos ao “vapor escapando de um aquecedor”). O resultado é uma oposição um tanto simplista entre a razão e o corpo. Em seus casos mais pronunciados ela leva a uma tendência paralisante de igualar a razão (em sua maldade totalizadora) com agência consciente e com a contenção e desradicalização de um desejo pré-existente (e implicitamente puro). A ação política correta precisa, então, não ser baseada no exercício da volição consciente ou no impulso organizador (a agência, ou para parafrasear Michael Hardt e Toni Negri, trata-se meramente do “presente envenenado” da ontologia ocidental).

Deleuze, Nancy e outros têm pela frente um significativo desafio quando tentam descrever precisamente como todos este “corpos”, “singularidades” e “mônadas” díspares interagiriam ou trabalhariam coletivamente. O quadro necessário para construir um senso de solidariedade ou para comunicar e trocar informação é freqüentemente reduzido a algum não sei quê metafísico (desejo, finitude, *élan vital* etc.). Nos relatos mais poéticos

de Maio de 1968, uma unidade (não totalizante e temporária) é estabelecida dentre os participantes quase que magicamente, sem planejamento, diálogo, ou a formação de consenso para coordenar as ações taticamente. Hardt e Negri projetaram esta imagem particular a uma escala global em seu livro *Império*. Eles argumentam que o único modo apropriado de resistência aos novos modos dispersos e sutis do capitalismo contemporâneo é esporádica, descoordenada e singular. Não há necessidade de desafiar as instituições do poder econômico e político com formas coletivas de resistência ou construir alianças políticas através de fronteiras nacionais, pois o poder se reconfigurou cuidadosamente para ser descentralizado. Assim, precisamos encarar as forças rizomáticas do capital com “fluxos” deleuzianos de migração e gestos locais, não planejados. Para Hardt e Negri, o ato de representar uma vontade política dominante, longe de ser um passo necessário para a organização da resistência aos interesses políticos e econômicos dominantes, simplesmente constitui uma outra forma de opressão. Apontando para as conseqüências negativas da construção das nações cubana, vietnamita e argelina pós-coloniais, eles rejeitam “qualquer estratégia política” que implique que a nação estado possa prover alguma resistência legítima ao capital global (13). Em sua análise, a única função possível do estado é negativa: conter o desejo e objetivar a diferença com base na identidade coletiva monolítica (a nação, o povo etc.)

Além do mais, a classe trabalhadora, entendida como agente de luta política e transformação coletivas, é irrelevante. Ela foi substituída por um exército incipiente de trabalhadores espalhados pelo globo, cujo opção mais radical é a migração “nomádica” aos centros metropolitanos do mundo desenvolvido para servir de mão-de-obra barata. A essas “multidões” se permitirá um papel político, mas apenas na medida em que sua resistência permaneça resolutamente “fragmentada” e “dispersa”, por medo de que eles, de outra forma, formem um senso perigosamente fascista de solidariedade (14).

Note que para Hardt e Negri isso não é simplesmente uma questão de trabalhar em frentes múltiplas (tanto os modos de resistência locais e individuais quanto os mais coletivos). Trata-se da proibição de qualquer ação política que dependa da experiência da luta política; essas ações poderiam apenas levar à estrada escorregadia que leva ao Gulag do totalitarismo nacionalista. Hardt e Negri não permitiriam nenhum isolamento cívico ou institucional que separasse as forças predatórias do capital corporativo global e os pobres e a classe trabalhadora, para quem até mesmo o consolo de uma “solidariedade comunicável” é negada. Sua análise opera através de uma espécie de teleologia negativa onde todos os resultados possíveis da lógica política e cultural da modernidade são antecipados na experiência específica da Nação Estado Euro-Americana. Não há nenhum ponto em tentar organizar sindicatos na China ou trabalhar em direção a um governo mais igualitário na Nicarágua, porque “nós” (europeus brancos) já percorremos esta estrada. A alergia de Hardt e Negri às entidades políticas coletivas, das quais o estado é a *ur*-forma, se estende até mesmo àquelas organizações não governamentais (ONGs) e grupos ativistas que operam em proximidade com o poder estatal. Assim, agências humanitárias como *Medicine sans Frontier* ou *Oxfam* são, sustentam eles, “completamente imersos no contexto biopolítico do... Império” e “a mais poderosa arma pacífica da nova ordem mundial” (15).



No cânon emergente da estética relacional encontramos um desejo enfático de estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte. Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidas em oposição pura e simples a elas. Longe de ver este tipo de deslize categórico como algo a ser temido, eu acredito que é tanto produtiva como inevitável, dado o período de transição que vivemos. Essa é, de fato, uma característica persistente da arte moderna criada durante momentos de crise e mudança histórica (o Dadaísmo e o Construtivismo no rastro da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, a profusão de movimentos e novas práticas que emergiram do redemoinho político da década de 1960 e de 1970 etc.). No *Weltanschauung* contemporâneo, que descrevi acima, somos apresentados duas opções: retiro para uma autonomia estética e distanciamento ou adiamento irônicos, enquanto esperamos por um momento messiânico em que uma “demanda insurrecional radical” emergirá magicamente das

legiões fragmentadas da multidão (16). De minha parte, eu acredito que o *locus* decisivo para a transformação política e cultural será precisamente no nível dos coletivos, sindicatos, grupos ativistas e ONGs progressistas em conjunto com as lutas e movimentos políticos que vão desde o local até o transnacional.

Vivemos um momento de grave perigo e grande possibilidade, enquanto o capital se reconfigura de maneira global cada vez mais efetivamente. Neste esforço, tem sido necessário solapar a legitimidade do estado, ou de qualquer outra forma de autoridade coletiva ou política que possa desafiar os imperativos do mercado. O objetivo não é dismantlar o aparato do estado, mas sim fazê-lo inteiramente convergente com as necessidades do capital e daquela pequena facção do público que se beneficia mais diretamente das operações do mercado. A pressão é tanto externa, encarnada nas políticas neo-liberais do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial, quanto interna, tal como evidenciado pelo crescente controle corporativo sobre o governo dos Estados Unidos. Nos EUA, o resultado tem sido uma gradual erosão de toda uma infra-estrutura de política pública e de deslize institucional que tinham sido planejados para restringir ou desafiar o poder corporativo ((por exemplo, o desmonte das agências reguladoras como a Comissão Federal de Comunicações e a Administração de Alimentos e Drogas, e a privatização ou eliminação de programas como a Ajuda às Famílias com Filhos Dependentes, *Medicaid* e mesmo a educação pública)

Isso nos leva a uma volta completa, um retorno à cultura política do final do século XIX, um período de influência corporativa sem freios e de corrupção política nos Estados Unidos. A política do Presidente Bush de apoiar-se em iniciativas “crentes” (*faith-based*) como substituto para as várias formas de assistência pública nos leva de volta, bem literalmente, à crença típica da era vitoriana que a pobreza é um sinal de fracasso moral. As energias

destrutivas do mercado e do capital monopolista deslanchados durante a “Era de Ouro” levaram à crucial luta pela constituição da sociedade civil e a definição do bem público. Esse período testemunhou a formação de uma rede nacional de partidos políticos (anarquistas, socialistas, populistas, agrários etc.), sindicatos, organizações ativistas (dedicados a temas que iam desde o pacifismo e direitos trabalhistas até o trabalho infantil e liberdade de expressão), assistentes sociais, partidários do sufrágio, fundações progressistas, publicações, programas educacionais, e muito mais. A despeito de tensões significativas entre esses atores sociais, eles constituíram uma poderosa cultura de oposição política. Operando como um governo paralelo, eles permaneciam fora mas adjacentes às instituições estatais existentes, fazendo-as prestar contas dos ideais políticos democráticos que tantas vezes eram sacrificados em nome dos interesses dos ricos e poderosos. Eles desenvolveram uma presença cívica através de elaboradas exposições públicas (sobre temas como a reforma da habitação pública, imigração, saúde pública e trabalho infantil), o esboço de legislação modelo, a criação de levantamentos destinados a revelar as “forças sociais” subterrâneas que estruturavam a cidade industrial, e uma gama de outras atividades que efetivamente pressionavam os agentes governamentais a prestarem contas ao público como um todo.

O modo retórico da Era Progresista americana encontra paralelo na descrição de Jacques Rancière do discurso público da classe trabalhadora francesa durante a Revolução de Outubro. A “declaração revolucionária de igualdade do homem e do cidadão perante a lei”, como escreve Rancière, apresentava um desafio radical. “Essa afirmação implica em uma plataforma de argumento muito peculiar. O sujeito trabalhador que se inclui nela como discursante tem que se comportar *como se* tal palco existisse, como se houvesse de fato um mundo comum de discussão – que é eminentemente razoável e eminentemente não razoável, eminentemente sábio e resolutamente subversivo, já que tal mundo [um mundo onde trabalhadores

podem reclamar o direito ao discurso público] não existe...” (17). Esse dimensão pré-figurativa da cultura política, o “como se...” dos trabalhadores de Rancière, é de importância particular, e pode revelar algo de potencial para nós no que toca uma prática artística socialmente engajada em nossos dias. Um século depois, novamente encontramos-nos em um momento em que as corporações exercitam poder acachapante sobre as nossas vidas diárias; um período caracterizado por diferenças massivas de renda e de privilégios, em que a obediência à “lei natural” do capital é abraçada pelos escalões mais altos de nosso sistema político (e no qual o poder regulador do estado sobre o mercado, ganho com tanto custo no século anterior, foi quase totalmente entregue e perdido). É um momento, como já afirmei acima, tanto de perigo quanto de oportunidade. Enquanto as narrativas políticas perdem sua legitimidade, espaço se abre para novas histórias, novos modelos de organização política e novas visões para o futuro. É esse senso de possibilidade, eu acredito, que anima a notável profusão de práticas artísticas contemporâneas preocupadas com a ação coletiva e engajamento cívico, não apenas dentro dos Estados Unidos, mas também globalmente.



3. Identidades Colaborativas

Esse engajamento experimental com novas formas de coletividade e agência é evidente no trabalho Park Fiction na Alemanha, onde eles reinventaram o processo de planejamento urbano participatório como um jogo imaginativo. A qualidade especulativa deste trabalho literalmente toma corpo em seu nome (a “ficção” de um parque), e na audácia de imaginar um parque público em lugar de altos e caros prédios de apartamentos. Mais do que simplesmente protestar e criticar o processo de gentrificação que começou a desdobrar-se ao redor do cais de Hamburgo (uma área que

abriga uma população trabalhadora e diversa), Park Fiction organizou um “processo paralelo de planejamento” que começou com a criação de plataformas alternativas de troca entre os residentes que lá moravam (“músicos, sacerdotes, uma diretora de escola, um cozinheiro, donos de cafés, *barmen*, um psicólogo, ocupadores [*squatters*], artistas e intervencionistas residentes”). O elemento de fantasia é aparente nos planos já desenvolvidos para o parque, incluindo a *Ilha do Teagarden* [Jardim de tomar chá], que apresenta palmeiras artificiais e é rodeada por um elegante banco de 40 metros de comprimento vindo de Barcelona, um Solarium Aberto e um Tapete Voador (uma área gramada na forma de ondas, inspirada pelo palácio do Alhambra). Park Fiction combina este espírito divertido com uma sensibilidade tática bem desenvolvida, e um entendimento sofisticado da *realpolitik* envolvida no desafio a poderosos interesses econômicos. Eles foram capazes de construir em cima uma tradição de resistência política organizada na área ao redor do cais de Hamburgo que vem desde a ocupação do bairro do *Hafenstrasse* (“rua do Cais”) durante a década de 1980, quando os residentes locais tomaram o controle de vários quarteirões na cidade e efetivamente impediram os esforços da prefeitura em despejá-los. Os residentes da *Hafenstrasse* mobilizaram o teatro de rua, uma rádio pirata, pintura mural e outras práticas culturais durante a ocupação, para desafiar a polícia, ganhar a atenção da mídia, e encorajar um senso de solidariedade e coesão com o bairro sitiado. O integrante do Park Fiction Christoph Schäfer descreve o poder de ação que essa história ofereceu no processo de trazer o parque à vida:

O parque está situado diretamente à beira da água. É um lugar muito caro, altamente simbólico, onde o poder gosta de se fazer representar... Reclamar este espaço como um parque público desenhado pelos residentes realmente significa desafiar o poder – não se trata de uma esquina alternativa ou um parquinho social que os pais podiam se dar ao luxo de ceder. A resistência

Escola #25, situada perto do complexo Zárate-Brazo, constituiu uma importante base de operações. Como notaram, a Escola #25 é reconhecida como um centro comunitário ativo... além de seu papel como instituição tradicional de ensino, ele serve como um centro social de ajuda social e econômica para aproximadamente 100 estudantes e suas famílias” (19).

O *Projeto AA* foi inspirado em um trabalho anterior, *Espécies Emergentes* (1995), que envolveu o uso de pesquisa sobre a capacidade do junco e outras plantas aquáticas de absorver a poluição. Durante o processo, os integrantes do Ala Plástica vieram a identificar uma significativa correspondência entre a estrutura da propagação do leito de junco e a prática criativa que liga particularidades diversas através de uma rede não-hierárquica.

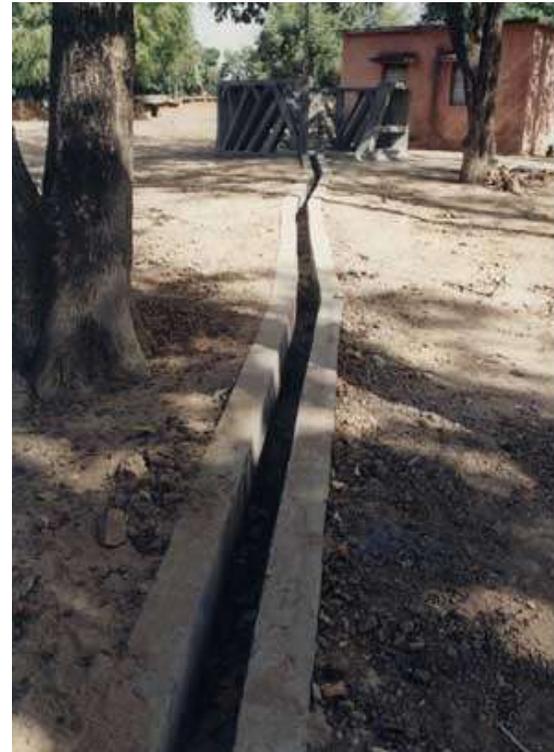
Planejamos um projeto representado pela metáfora da expansão e a emergência rizomáticas, aludindo ao comportamento dessas plantas e ao caráter emergente de idéias e práticas criativas. A conexão de remanescentes um dentro do outro gerava uma torção praticamente indescritível de intercomunicação, derivando em inúmeras ações que desenvolveram e aumentaram através da reciprocidade, ao lidar com problemas sociais e ambientais; explorando os modelos tanto não-institucionais quanto os inter-culturais, ao mesmo tempo que trabalhavam com a comunidade e na esfera social; interagindo, trocando experiências e conhecimento com produtores da cultura e de cultivos, de arte e artesanato, idéias e objetos (20).

Encontramos um comprometimento similar com modelos colaborativos nas bombas de água manuais e nos templos infantis produzidos por Navjot Altaf em conjunto com as comunidades Adivasi na Índia central durante dos últimos sete anos (os Adivasi são a população nativa indiana e têm sofrido longamente de discriminação social e econômica). Acesso à água limpa é um

tema complexo e potencialmente conflituoso na Índia rural. Quando as corporações penetram o meio rural em busca de mão-de-obra barata, elas pressionam cada vez mais os recursos naturais para a alimentação de suas instalações produtivas; em muitos casos elas contaminam ou privatizam as fontes de água (21). Como resultado, as comunidades Adivasi na região de Bastar, onde Altaf tem trabalhado, estão engajadas em lutas pela a terra e acesso à água, enquanto tentam lidar com o impacto da modernização econômica e cultural. “O que me interessou mais foi o hibridismo de culturas”, escreve Altaf, “contradições e crises de identidade são múltiplas e inter-relacionadas (22)”. Essa dimensão macro-política encontra paralelo em uma série de tradições culturais ao redor da coleta de água, que coloca o fardo maior sobre as mulheres e jovens meninas. Altaf iniciou seu trabalho em Bastar com o simples objetivo de criar bombas de água mais eficientes, usando desenhos ergonômicos que aliviassem o esforço físico de coletar e transportar água. Ela desenvolveu os lugares onde as bombas eram instaladas através de uma série de oficinas colaborativas que reuniram artesãos Adivasi, residentes das vilas, professores, estudantes universitários, vendedores e outros voluntários na criação de construções semi-esculturais estruturadas ao redor das bombas. As construções eram práticas (elas incluíam nichos que permitem aos carregadores de água repousar seus baldes e bacias quando os levantam para cima de seus ombros), enquanto ao mesmo tempo incorporavam símbolos e formas associadas com tradições culturais e espirituais locais. No processo de desenvolvimento de bombas de água, Altaf percebeu a importância desses lugares de coleta de água como ponto de encontro para as mulheres e crianças; um dos poucos lugares em que podiam encontrar-se e interagir socialmente. Isso levou a artista a desenvolver o Templo das Crianças (*Pilla gudi*), que podia funcionar como centro para atividades ou troca entre os jovens da vila.

Altaf considera que as interações entre artistas e os moradores das vilas, e entre Adivasis e não-Adivasis, que ocorre nesses projetos são decisivas.

Como escreve a artista, “Para nós, a organização das oficinas necessárias para o desenho e construção das bombas e do Pila Gudi é tão importante quanto a criação dos lugares onde as bombas são instaladas. Isso encoraja a rede de comunicação entre artistas de diferentes culturas e disciplinas, tanto dentro quanto fora da área, com e entre os jovens”. Essas trocas interculturais, nota Altaf, “levou os jovens a pensarem sobre diferentes formas de saber e modos de trabalhar, capacitando-os a alimentar-se e encontrar sustento nessas diferenças e similaridades.” O processo de desenhar e construir os lugares das bombas de água e os templos, a interação dos artesãos, jovens e visitantes, são ao mesmo tempo pensadas para encorajar uma renegociação crítica da identidade Adivasi. Essa renegociação é particularmente crucial na sociedade multicultural da Índia devido à emergência na última década do fundamentalismo de direita, que tem ativamente reprimido as culturas não-hindus (como a dos Adivasi). Ao mesmo tempo em que o sistema educacional da Índia tenta “neutralizar” a diferença cultural, de acordo com Altaf, através de uma política de “Unidade na Diversidade” que minimiza as histórias específicas dos Adivasi e dos Dalit (os “intocáveis”) (23).



Os projetos Park Fiction, Ala Plastica, e Navjot Altaf assumem uma relação estratégica com os coletivos políticos hoje em formação. Eles começam com uma abertura a seus colaboradores sobre os quais eu escrevi a respeito em outros lugares em termos de estética dialógica (24). Amadou Kane Sy, do Huit Facettes-Interaction, escreve: “No Senegal, como em outros lugares da África, encontrar e saudar uma pessoa, estar consciente da presença do outro como interlocutor, é testemunhar sua existência como ser humano no sentido mais verdadeiro da palavra. Aquele que ‘sente’ que você existe (ao respeitar você) legitima até certo ponto sua humanidade (25).” As trocas

iniciadas por estes projetos constituem uma forma de trabalho que é distinta do “trabalho” do individualismo possessivo. Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a supressão da diferença, mas uma co-produção (literalmente, co-labor) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes. Esses projetos nos desafiam a reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa. Elas nos convidam, a seu tempo, a reconsiderar a formação da subjetividade moderna. Nesse esforço é necessário desemparelhar o *processo* pelo qual a identidade é constituída dentro da modernidade a partir do impulso conativo do individualismo possessivo. Eu sugeriria que o desafio proposto pela identidade moderna reside não em nossa independência ilusória *per se*, mas em nossa relação com nossa própria natureza intrinsecamente dependente. O ponto decisivo não é simplesmente reconhecer a “verdade” de nossos eus descentralizados em algum momento singular, epifânico engendrado pelo artista, mas sim desenvolver as habilidades necessárias para mitigar a violência e objetificação de nossos encontros em andamento com a diferença.

Essa forma de *insight* ético e estético não pode ser gerada através do substituto de um objeto de arte ou através de um deslocamento ontológico que simplesmente reflete a experiência de instrumentalização de volta ao observador. Ela requer, ao invés disso, um processo recíproco, estendidos na duração da troca. Esse é o produto de uma forma intensamente somática de conhecimento: a troca de gesto e de expressão, a complexa relação com *habitus* e hábito, e a maneira pela qual o conflito, reconciliação e solidariedade são registrados no corpo. O efeito da prática de arte colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para encorajar um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a

troca como práxis criativa. Há um tipo de abertura que é encorajada enquanto os participantes são implicados em uma troca que não é imediatamente reduzida aos contextos convencionais, pragmáticos, mas é cerimoniosamente rotulada e descartada como “arte”. De fato, é precisamente a falta de rigidez categórica ao redor da arte que faz esta abertura possível. O distanciamento dos protocolos e presunções da troca social normativa criada pelo enquadramento estético reduz nossa dependência de comportamentos padronizados, expectativas e modos de encorajar uma atitude mais performática e experimental frente ao trabalho de identidade. A despeito de suas diferenças, o Park Fiction, Ala Plastica e Altaf refletem um chamado para essas experiências: um desejo trabalhar através delas de forma experimental, de tentativa, mas, mesmo assim, rigorosa.

Notas

1. Sobre a Casa de Concreto ver:

<http://www.empowerfoundation.org/art.html>. Para informação sobre o Laboratório de Mídia Sarai: <http://www.sarai.net/>. Para informação sobre Amadou Kane Sy (founder of Huit-Facettes) ver: <http://people.africadatabase.org/en/person/17784.html>.

2. Veja meu ensaio “Aesthetic Enactment: Loraine Leeson’s Reparative Practice,” *Art for Change: Loraine Leeson, 1975-2005* (Berlim: Neueun Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005).

3. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, traduzido por Simon Pleasance e Fronza Woods com a participação de Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), p.9. Bourriaud menciona dúzias de artistas em *Relational Aesthetics* e seu livro seguinte, *Postproduction* (New York: Lukas &

Sternberg, 2000). Dentre os mais frequentemetne citados estão Christine Hill, Carsten Höller, Philippe Thomas, Rirkrit Tiravanija, e Philippe Parreno.

4. Ibid., pp.28, 9.

5. Ibid., p.60.

6. Ibid., p.91.

7. Ibid., pp.31, 45.

8. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Fall 2004), p.65.

9. Estes incluem, de Alix Lambert, *Wedding Piece* (1992), em que ela casou e divorciou quatro pessoas diferentes "em tempo recorde", de acordo com Bourriaud e a instalação-café de Angela Bulloch, em que os visitantes sentados disparavam *loops* musicais de uma canção do grupo Kraftwerk. Na verdade, os projetos escolhidos por Bourriaud frequentemente deixam mostrar uma espécie de objetificação relacional em que o "colaborador" (contratado ou dirigido pelo artista para desempenhar um papel pré-definido ou então exibindo algum tipo de forma prescrita de pseudo-agência) é reduzido a uma cifra, conectado a uma equação semântica que já foi escrita (as instalações de Santiago Sierra são exemplares nesse sentido). Em muitos dos trabalhos que Bourriaud descreve, a posição do artista, do colaborador e do observador, longe de ser desestabilizada, permanecem altamente convencionais. À parte de oferecer ao observador alguma forma nominal de interação social (receber uma folheto, ingerir comida etc.) o artista nunca perde o controle. O trabalho é organizado ou rearranjado de antemão e frequentemente apresentado ao observador como uma forma de espetáculo ("trocas de matéria prima", como escreve Bourriaud).

10. O relato de Bourriaud da prática relacional está baseada em uma tensão não resolvida entre a convivialidade ("o observador como vizinho") e um desejo prescritivo de colocar o observador na "posição desconfortável" ou uma "situação desconcertante." *Relational Aesthetics*, pp.43, 37, 31.

11. Nesse sentido, Bishop e Bourriaud são dois lados da mesma moeda. Bishop critica o modelo de prática relacional "ingênuo" de Bourriaud a partir da perspectiva de Laclau e Mouffe, que foram por sua vez criticados por ingenuamente celebrarem o potencial libertador do sistema de mercado. Veja, por exemplo, a discussão de Slavoj Zizek sobre a "despolitização da economia" no pensamento de Laclau in Judith Butler, Ernesto Laclau e Slavoj Zizek, *Contingency, Hegemony and Universality: Contemporary Dialogues on the Left* (Londres: Verso, 2000), pp.316-323.

12. Vide Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," p.57.

13. Michael Hardt e Antonio Negri, *Empire* (Cambridge : Harvard University Press, 2000), p. 43.

14. O medo paralisante de tomar qualquer "posição" (ética ou outra), frequentemente encontrado na teoria da arte contemporânea, leva a um perverso formalismo que reduz o discurso político a uma oposição simplista entre *stasis* e fluxo. Assim, Akseli Virtanen e Jussi Vähämäki, escrevendo em *Framework: The Finish Art Review*, #4 (dezembro de 2005), descrevem uma utopia deleuziana em que "As pessoas estão em movimento, fluxo, e se espalham sem limitações de direção, origem e sentido. Ou, o pensamento pode avançar, mover-se e tocar somente quando assume sentido ao ponto de colapso, muito além das sociedade e suas demandas." (p. 31). Qualquer predicação externa possível do indivíduo singular é proibida. Tudo o que resta, então, é uma espécie de física social de "atração" e "rejeição" em que as "boas relações" são aquelas que "adicionam poder, estendem e

combinam” e as “más relações” são aquelas que separam, isolam e sufocam... Quando encontramos algo que é bom para nós, ligamo-nos a ela, combinamos com ela e devoramo-la” (p. 33) Qualquer quantidade de perguntas irritantes acerca das implicações éticas e estéticas da ação coletiva são resolvidas assim, através do simples expediente de recusar-se a reconhecer sua existência.

15. *Empire*, p.36.

16. Na verdade, as multidões são apenas vagamente definidas no livro de Hardt e Negri. Ao invés disso, a fulcro primário de mudança política é delegado “força de trabalho intelectual, imaterial e comunicativa” (p. 20), que quer dizer, designers, gerentes, técnicos, trabalhadores da mídia etc. Essa análise será conhecida por qualquer um com algum conhecimento da sociologia recente, tal como foi proposto de um ou outro jeito por pelo menos 3 décadas (desde o *Farewell to the Working Class* de André Gorz até *The Coming of Postindustrial Society*, de Daniel Bell, incluindo a discussão de Robert Reich sobre a classe do “analista simbólico” em *The Work of Nations*). Além do mais, a interdependência do trabalho industrial e do grupo técnico-gerencial tem sido uma característica do capitalismo por pelo menos um século (evidente na produção de aço e automóveis nos EUA no começo do século XX). Se não há dúvida quanto ao fato de ser lisonjeador ao designer de software médio ou ao professor universitário se encontrar subitamente colocado ao timão da história, existem razões óbvias para permanecer algo cético em relação a esta análise.

17. Jacques Ranciere, *The Rationality of Dis-agreement: Politics and Philosophy*, traduzido por Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p.52.

18. De uma entrevista não publicada com Margit Czenki and Christoph Schäfer by Noel Hefel (agosto de 2005).

19. De um documento não publicado (“Art in a Social Context: the AA Project”).

20. Ibid.

21. Veja, por exemplo, a campanha de base na Índia contra as tentativas da Coca-Cola de privatizar a água (<http://www.indiaresource.org/news/2005/2037.html>).

22. Esta e as citações seguintes, são de uma entrevista não publicada com Navjot Altaf by Grant Kester (julho de 2005)

23. Navjot Altaf, “Contemporary Art, Issues of Praxis, and Art-Collaboration: My Bastard Interventions and Interrogations,” *Towards New Art History: Studies in Indian Art*, editado por Shivaji Panikkar, Parul Dave Mukherji e Deeptha Acharya (New Delhi : D.K. Printworld, 2003).

24. Vide *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley : University of California Press, 2004).

25. De uma entrevista sem publicação com Amadou Kane Sy by Patrick Deegan (April 2005).

Fonte: Cadernos Videobrasil 2

(<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp>).

NOTAS SOBRE O ATUAL ESTADO DO COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL (1)

Ricardo Rosas



Para Fabiane Borges, a "catadora de estórias"

Como atualmente se tem feito um esforço para a reflexão sobre estado em que se encontram as ações coletivas artísticas no Brasil, tento esboçar aqui alguma contribuição para aprofundar e levar mais adiante alguns pontos que creio serem essenciais para se discutir esse campo minado que é a arte coletiva de teor ativista num país com pouca tradição neste sentido.

1. *Don't believe the hype*

Não acredite na mídia. Toda a "onda" de coletivos é muito colorida e alegre, mas surge nos jornais e revistas como um fenômeno totalmente mastigável e uma moda a mais na prateleira do supermercado cultural. Não se engane: "ativismo" aqui é uma etiqueta plastificada para leitores ávidos por "novas tendências" com um quê de rebeldia inofensiva. Criação coletiva aqui diz muito mais respeito ao funcionamento e propagação das novas "indústrias criativas" e seu trabalho flexível que à contestação da autoria ou militância política. E mais: o fenômeno dos coletivos ferve no Brasil já faz um bom tempo e não precisou da mídia para surgir e se disseminar. Os coletivos surgem, se desfazem, se mantêm, se replicam, vão e voltam, de forma independente e espontânea e assim como a mídia voltou suas lentes para eles também se esquece rápido deles, mas eles estão por aí, atuando nas sombras, nas brechas ou na luz do dia.

2. O Brasil não tem memória?

Talvez seja um exagero afirmar que não temos tradição em coletivos artísticos. Afinal, os anos 1970 e 80 assistiram a ações de vários coletivos como Viajou Sem Passaporte, 3Nós3 ou Tupi Não Dá, mas esse liame se perdeu em algum lugar dos anos 80, e tais formações só retornariam de meados dos 90 para cá, sem nenhuma ligação aparente com seus predecessores. O mesmo se pode dizer de uma arte mais politicamente questionadora. Que Cildo Meirelles tenha feito as *inserções em circuitos ideológicos* ou Hélio Oiticica tenha ido até a Mangueira e criado o Parangolé, são sim fatos históricos de uma importância evidente e inspiradora, mas explorações que levassem tais intervenções além do ponto em que pararam não se deram, de forma que, em algum ponto, as ações conceituais mais politicamente incisivas no Brasil não tiveram continuidade, nem formaram uma "tradição" – se este termo ainda tem alguma validade. Ao contrário de

outros lugares, onde a arte conceitual ativista permaneceu florescendo, com diversas nuances dos anos 60 até hoje, o mesmo não se aplica aqui.

3. Mas o que é arte?

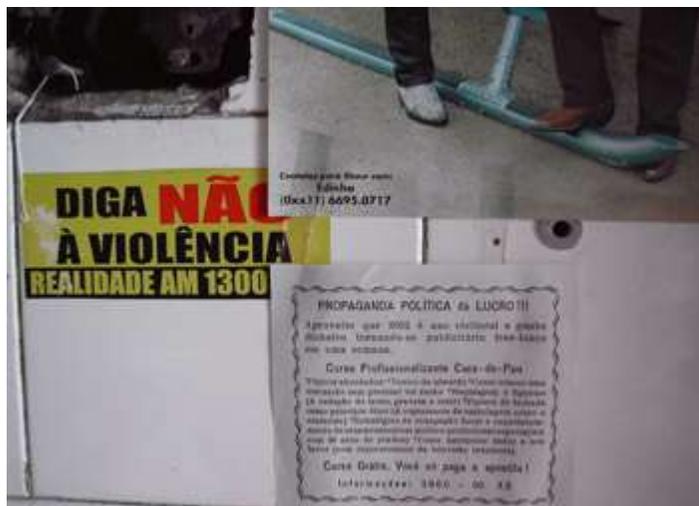
Já desde o começo do século que a definição de arte tem sido implodida de todos os lados. Duchamp simplesmente acendeu um pavio que viria a detonar muita coisa dali para a frente, e no Brasil não se escaparia desse conflito. Um ponto básico em se tratando de entender os coletivos brasileiros é sua freqüente atuação fora dos meios culturais institucionalizados, isto é, aqueles que na sociedade em geral validam o que pode ser tido como “arte” ou não. Cada vez mais, as ações destes grupos - sejam em trabalhos com comunidades sem-teto, em favelas, na mídia independente ou tática, na internet, nas ruas ou no mato, e até na privacidade da vida cotidiana, frente mesmo a uma platéia caseira, doméstica e reduzida - se diluem em atos efêmeros, inefáveis, ou pontuais e marcantes, de acordo com a filosofia própria de cada grupo, mas que supostamente questionam todo um circuito instituído de exposição-público-mercado. Em parte alheios a toda essa mega-estrutura, os coletivos normalmente atuam fora da curadoria e do olhar controlador das instituições, mais além das câmeras de vigilância, do ar condicionado e dos eventuais vigias, diretores e assessores de imprensa. Da mesma forma, já não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como a substância aqui, não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida. Isso pode se dar em ações às vezes as mais simplórias à primeira vista e que podem variar de um ritual coletivo com comunidades miseráveis, à troca de uma placa de rua por um outro nome, de uma satírica performance de um exército de executivos desnorteados a uma correria coletiva num depósito de lixo para espantar urubus. Sem sentido ou repletas

deles, as ações dos coletivos brasileiros ainda parecem hesitar entre serem “artistas” ou mandarem a Arte para os ares. Mas o que ainda nos prende à Arte? Por que ainda usar este nome? Com que estranho fascínio Ela ainda acena para alguns? Fama, prestígio, dinheiro, cadernos culturais, o gênio criador?

4. A falta que o conceito faz

Se renunciar à “Arte” é difícil para alguns, é por que talvez ainda não se tenha entendido que a entrega à vida (ou à “realidade”, como alguns preferem chamar) não significa a nulificação do estético. Muito pelo contrário, o “artista” aqui é o pensador, o criador de estratégias de ação, o arquiteto de atos que vão reverberar – a intensidade desta reverberação é claro que dependerá dos meios, finalidade e impactos planejados – nesta mesma “realidade”. Daí então a importância do conceito, desta mesma herança conceitual de que parte da arte brasileira é tão rica, e que tem sido esquecida faz tempo. Ações pontuais e absolutamente desprezíveis como a mudança do nome da Avenida Roberto Marinho por Vladimir Herzog pelo Centro de Mídia Independente em São Paulo no ano passado podem não passar por “Arte” nos cânones vigentes mas seu poder simbólico é tal que serve para inspirar mais táticas conceituais que desmantelem o arcabouço mental dominante. Se a arte conceitual tradicional transformou em “Arte” a rua e elementos incompatíveis, temporários e cotidianos, atualmente o sentido não é transformar esses lugares e coisas em “Arte” mas diluir-se “com arte” neles, ressignificando-os, ressimbolizando-os, efetuando uma transformação subjetiva ou real, semiótica, mitopoética, social ou ritual. O ofício de arquitetar, de calcular efeitos, de planejar ações como quem planeja uma campanha de marketing, uma invasão, um assalto ou uma festa-surpresa, de pensar nos mínimos detalhes, de aplicar seu virtuosismo e conhecimento estético em minúncias que às vezes podem fazer grande diferença, de pensar ações que fujam do óbvio por terem

justamente sido pensadas e calculadas, é o que pesa. O ativismo brasileiro muitas vezes incorre na obviedade, da mesma forma que boa parte da arte que se diz política. Uma mensagem eficiente pode ser passada sem necessidade do panfletarismo rasteiro. Muitas vezes um conceito bem pensado e realizado pode dizer mil vezes mais que uma barulhenta passeata. Se criadores de agências de publicidade podem burilar conceitos a serviço de um sistema que usa a criatividade para vender sabão em pó, por que os coletivos de artistas não podem fazer uso de conceitos de uma forma tão ou mais inteligente que as tais “indústrias criativas”?



5. Arte x Política

A afirmação de que toda arte é política é no mínimo cínica. Se ela é política, podemos, por conseguinte, dizer que haverá uma “arte de direita” ou uma “arte de esquerda”? Normalmente este tipo de alegação incorre na insenção do suposto “artista” sobre os efeitos de sua obra. Mas de que isso importa,

ele poderá argumentar, se as premissas para criar a sua obra são bem outras, sejam elas o “desespero frente ao absoluto”, “a solidão na metrópole”, a “geometria dos fractais” ou “a questão do espaço em relação ao tempo”, entre outras questões “filosóficas” ou “existenciais”? O problema em tais argumentos é que as premissas, o conteúdo, o tema, já não mais importam para a arte. Há muito que o tema deixou de ser um fundamento na arte. Mesmo a feitura e a técnica, numa época de terceirização (até para os artistas!), deixaram de ser fatores importantes, e seus códigos também já se exaurem a olhos vistos (2). Pois o que resta é a pura aparência, a mera superfície, “quanto mais nova e atual, melhor”, que é o seu valor simbólico na economia imaterial. Nenhum valor de uso, somente o valor de troca. Neste sentido, mesmo a mensagem “política” perde aqui qualquer sentido. Mas, como já dissemos, estamos falando de ações fora do espectro usual da “Arte” e seu mercado. Para pensar a combinação de arte e política nos coletivos brasileiros contemporâneos, podemos nos voltar para dois aspectos que transparecem à primeira vista: a ação em comunidades e o conflito. A primeira faceta é adotada por alguns grupos e se traduz em trabalhos coletivos em torno a movimentos sociais, organizados ou não, quando não em favelas e territórios mais desfavorecidos. Normalmente se dá pela organização dos coletivos e artistas com trabalhos voltados para a comunidade ou realizados no local, numa espécie de arte *site specific* dialogando com o espaço em que foi realizada, como foi o caso da intervenção ACMSTC no movimento dos sem-teto da Avenida Prestes Maia ou nas ações realizadas na Favela do Moinho, ambas em São Paulo. Em que pesem as boas intenções, correm-se alguns riscos neste tipo de ação e tal se dá não tanto pelo ato em si, mas por sua própria carga simbólica, na medida em que podem se passar - e isso não apenas para aqueles que vêem o movimento de fora - como atos de paternalismo e solidariedade. Talvez falte aqui, o que não desmerece em absoluto a idéia dos artistas de abordar esses espaços de cruel exclusão, mais aprofundamento conceitual para planejar estratégias de visibilidade - se é o

que se pretende – ou mesmo de ação simbólica, seja para os que estão lá dentro, seja para os que estão fora. Tentativas de trabalhar com comunidades desfavorecidas podem ter diversas nuances possíveis de abordagem, e nisso muito do que é chamado lá fora de *community art* ou *new genre public art* pode ter algo a informar. O risco de uma visão simplificada como “trabalho de ONG” é algo que se corre, mas nada que uma estratégia conceitual bem arquitetada ou uma “criatividade de artista” não possa solucionar. O segundo aspecto diz respeito ao confronto, e nesse sentido algumas ações, como a já citada mudança de nome de rua, ou a performance do “exército de executivos” em frente à Bolsa de Valores de São Paulo pelo grupo Esqueleto Coletivo, podem acenar com outras direções igualmente interessantes de inserção simbólica na “realidade”. São vários exemplos possíveis de ação aqui, e à parte ações mais incisivas como essas, podemos pensar igualmente em intervenções como a ação de “compra e vende imagens” do grupo Bijari, em que um membro do coletivo se põe como camelô e dialoga com seu entorno de camelôs no centro da cidade, ou os vídeos de colagem de vídeo-arte com teor político da Revolução Não Será Televisionada, a casa de árvore feita como protesto pela situação dos sem-teto pelos participantes do EIA (Experiência Imersiva Ambiental), ou as colagens de material da televisão brasileira, com alta carga de contestação, pelos VJs pernambucanos do Media Sana. Estas, entre outras, são produções que, embora não efetuem um conflito simbólico direto a céu aberto, carregam em si indícios questionadores que se propagam na vida real, seja via televisão (A Revolução...), seja em festas *dance* (Media Sana), seja pela arquitetura (EIA). Em alguns casos, certa recuperação do ritual (com várias nuances possíveis) pode ser igualmente observada, e nesse sentido tem muito ver com a performatividade mesmo da ação e sua inflexão no real, daí o uso ritualístico como libertação pelo grupo dos Catadores de Estórias no ACMSTC, ou o uso de rituais afro-brasileiros por membros do Rés-do-Chão ou do Atrocidades Maravilhosas, ambos do Rio de Janeiro. De qualquer forma, para ambas as abordagens -

tanto a ação em comunidades quanto o uso mais claro do conflito – é o valor de uso que importa aqui. A arte, neste caso, se intensifica em seus usos finais e não como objeto em si mesmo (real ou simbólico), vendável. E também nesse sentido, num sistema capitalista cada vez mais voltado para a produção cognitiva, simbólica, ela é também produção semiótica, criativa e imaterial, mas sem valor de troca.

6. Vale a pena ter mais informação?

Brasileiros costumam às vezes ser muito auto-centrados, muito voltados para si mesmos. Em que pese certa elite ser excessivamente internacionalizada ou eurocêntrica, como boa parte do meio acadêmico, grupos mais à margem costumam manter certa distância ou desconhecimento intencional das ações de grupos de fora. Como já dissemos, em se tratando de coletivos artísticos no Brasil, nossa tradição é algo quebradiça. E de certa forma, por andarem em terrenos ainda virgens, em parte, os grupos e coletivos meio que tateiam por um caminho inexplorado, como desbravadores em terra incógnita. Mas as informações estão por aí, e é importante conhecer o que já fez nestas mesmas áreas, em outros países. A globalização não é uma coisa nova, por certo, mas seus problemas se refletem em todos os lugares, e as consequências, nefastas que sejam, atingem mais ou menos todos de formas às vezes semelhantes, às vezes não. De modo que experiências que às vezes funcionaram num lugar podem funcionar de forma semelhante (ou não) em outro. As experiências, os erros e acertos, as decepções e os triunfos podem ter muito a ensinar a todos, principalmente em áreas como a arte ativista e colaborativa. As experiências se multiplicam a cada instante, da mesma forma que o número de coletivos, e isso a nível global. Meios como a internet possibilitam cada vez mais o acesso a estas informações e à troca de experiências e idéias. Fechar-se a estas possibilidades pode significar

cometer os mesmos erros que com o conhecimento devido não se cometeria.

7. Medo da internet?

Outra questão que se põe a muitos coletivos brasileiros parece ser uma certa fobia da internet. Em que pesem vários grupos utilizarem a net como meio de divulgação de seu trabalho ou meio de discussão via listas, as imensas – e relativamente baratas – potencialidades deste meio ainda parecem passar ao largo das estratégias de ação de boa parte destes coletivos. Um exemplo interessante de uso da rede pode ser observado por exemplo na comunidade dos artistas dos stickers, que fizeram dos fotologs um instrumento quase “de guerrilha” para divulgação de adesivos, troca e comunicação com seus pares, havendo fortes laços de identificação e formação de comunidades. Mas as possibilidades são imensas. Comunidades virtuais como o Orkut podem possibilitar novas coletividades de ação, assim como outros usos da rede, seja criando sites falsos imitando sites do mainstream (pense por exemplo numa paródia do Globo.com), seja articulando campanhas via web, seja espalhando boatos, ou criando personalidades fictícias, e assim abrindo outros campos de atuação para os coletivos que desejem novas formas de intervenção. A internet não é uma “obra de arte” mas a sua ação nela, ou através dela, pode ser.

8. À guisa de epílogo: ainda a mídia

A mídia pode criar seus *hypes* e engolir-los a seu bel prazer. Isso não tira nem acrescenta muito ao mecanismo espontâneo de surgimento de coletivos por aí. A lógica destas formações independe dela. Mas também não se deve desprezar o seu poder, principalmente em se tratando de efetuar choques semióticos na “realidade”. Já não se trata de uma questão de “ser manipulado pela mídia”, mas de manipulá-la. Como está sempre àvida por

notícias e novidades, os coletivos podem fazer bom uso da mídia através de táticas de comunicação-guerrilha, seja através de boatos, de falsas ações, de autênticos “trotes”, chamando a atenção dela para o que se quer dizer. Se a desinformação é uma característica de nossos tempos, por que os artistas não podem fazer uso dela? Intervir em eventos de grande atenção de mídia, realizar performances, pranksterismo ou ações nestes focos de atenção pode trazer resultados surpreendentes. Neste caso, vale mais do que nunca a afirmação de Jello Biafra: “Não odeie a mídia, transforme-se nela”.

Notas:

1. Uma versão editada deste texto foi publicada na revista Trópico, em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>.
2. Trato com mais detalhes deste tema em meu texto “(Ins)urgência”, em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=210&secao=artefato>.

[Postado em 14 de agosto de 2005]

ÔNIBUS DA ARTE - Coletivos de artistas ocupam as ruas do Rio, invadem a internet e são tema de debates e livros

Cleusa Maria



Pela primeira vez, uma galeria do circuito comercial carioca está abrindo as portas para uma exposição de um coletivo de artistas. Hoje, às 16h, o veterano Imaginário Periférico (criado em 1992 na Baixada e, pela última contagem, com 385 artistas plásticos envolvidos) inaugura na Galeria 90, na Gávea, uma instalação especialmente preparada para o espaço. É um varal metálico, no qual ficarão pendurados, em sacos de plástico, pinturas, colagens, fotografias, impressões digitais e gravuras de cerca de 100 integrantes. Provavelmente os artistas chegarão ao vernissage ainda sob os efeitos do grito de carnaval de ontem à noite, no primeiro ensaio do Bloco Parangolé, que se concentrará, de agora em diante, todas as sextas-feiras até o carnaval, em frente ao Centro Cultural Hélio Oiticica, no Centro.

Organizado por Cesinha Oiticica (sobrinho do artista morto em 1980), o bloco sai junto com o bloco da Praça Tiradentes, Prazeres da Vida, e com a Daspu, que reúne prostitutas criadoras de moda e desfiles. No carnaval, a turma sairá pelas ruas do Centro Histórico, animada pelos coletivos sonoros Hapax e O inusitado-Caixa 2. Como carro-alegórico, entram em cena o Fumacê do Descarrego, a caçamba sobre rodas do grupo Rradial, que a cada curso queima 100 Kg de defumador pela cidade e arrasta artistas de outros grupos de artistas.

- A gente quer aglutinar vários coletivos. E no bloco esse encontro pode ser muito forte - diz Cesinha, durante a barulhenta entrevista, coletiva-ao-contrário (uma repórter e dezenas de artistas), que reuniu um diversificado grupo de artistas no ateliê de Ronald Duarte (um dos fundadores do Imaginário Periférico), em Santa Teresa.

Confuso? Sim. Principalmente para o cidadão que ainda não esbarrou com um coletivo dividindo um ovo frígido no asfalto de uma estrada em Bangu (*Ovo Frito*, feito pelo Rradial, em 2003); ou foi acordado às três da manhã com os trilhos do Bondinho ardendo em chamas em 1.400 m de estopa embebida em gasolina (*Fogo cruzado*, obra do Imaginário Periférico, ganhadora do Prêmio Interferências Urbanas do Santa Teresa de Portas Abertas, em 2002). Mas coletivo de artistas é isso mesmo que diz o dicionário. Como adjetivo, é aquilo que abrange e compreende muitas pessoas e coisas; como substantivo, um veículo de transporte de passageiros com um só destino. No caso deles, o de botar a arte na vida, ocupando o espaço público urbano com ações artísticas, sejam elas performances, panfletagem, ou interferências urbanas.

Erickson Pires, 34 anos, do atuante Rradial (coletivo de cinco integrantes criado durante o colóquio Resistência, em 2002, pela doutora em Filosofia da Matemática da Sorbonne Tatiana Roque) esclarece em nome de todos:

- Fazemos um trabalho no campo da resistência, da vida e da diferença. Temos a mesma tática de ocupação dos espaços públicos: os trabalhos, em sua maioria, são efêmeros e as ações rápidas, como a vida, que está sempre em movimento.

Alexandre Vogler, 32 anos e também do Rradial, assinala que uma das características dos coletivos cariocas é a agregação pelas relações de afeto. De fato, pela "coletiva" de quarta-feira, no ateliê de Ronald Duarte, passaram uns 30 artistas plásticos, integrantes de um ou mais dos cerca de 30 coletivos existentes hoje no Rio. E - incrível! - quase sempre eles chegaram ao consenso sobre o tema e, em raros, momentos se perderam no *contemporânês* (a língua falada nas artes).

Erickson Pires, que também fundou o Hapax (grupo que faz performances sonoras com sucatas e já gravou até CDs com o resultado) diz que coletivos "são da ordem da necessidade":

- Não tem outra forma de organização possível. O que é o trabalho de arte hoje? É a pulsão da vida em grupo.

O artista plástico Romano (ele não usa sobrenome), 36 anos, integrante do coletivo O inusitado-Caixa 2, junto com o também artista Massares, está de

acordo. E faz sua intervenção:

- Estamos resgatando a idéia de comum, daquilo que é pertencente a todos e a muitos.

Nivaldo Carneiro, 49 anos, professor de Escultura da escola de Belas Artes, artista e integrante do Imaginário Periférico, pisa fundo no acelerador do ônibus da arte:

- O coletivo traz a possibilidade de novos rituais mais ajustados à complexa dinâmica contemporânea.

Também participante do Imaginário, o artista plástico e professor de Desenho Geométrico Claudio Cambra segue pela mesma via expressa:

- É a volta da convivência tribal.

O fenômeno que mobiliza essas tribos não é exatamente novo. Surgiu nos Estados Unidos nos anos 80 e chegou ao Brasil nos 90. Tecnicamente falando, o primeiro coletivo carioca foi o Imaginário Periférico, surgido em 1992. Em 1996, com a criação do Santa Tereza de Portas Abertas, apoiado pela Prefeitura, os coletivos ganharam lugar cativo no projeto Interferências Urbanas. Hoje, têm espaço garantido no Projéteis de Arte Contemporânea, promovido pela Funarte.

Então qual a notícia? A novidade é que os coletivos de artistas tomaram conta das ruas das grandes cidades de todo o país (seja Recife, Belo Horizonte Natal e, claro, a moderna São Paulo), e especialmente no Rio, onde pipocam em proporção vertiginosa. Expandem pelo espaço virtual e já se formou uma complexa rede na internet - o site do Canal Contemporâneo é consulta obrigatório para os que acompanham essas manifestações. Os coletivos são tema de textos em revistas especializadas, como a *Arte & Ensaio*s, do Programa de pós-graduação em Artes Visuais das Escola de Belas Artes (UFRJ). E além do boca-a-boca, têm seus próprios veículos de comunicação, digamos, de massa.

A revista *O ralador*, criada em 2002, pelos artistas plásticos Guga Ferraz e Roosevelt Pinheiro, este com 41 anos e doutorando em Linguagens Visuais, é uma referência impressa para os coletivos de arte no Rio. Custa R\$ 3 nas livrarias Travessa do Centro Cultural Banco do Brasil e na Da Vinci e, por conta da ousadia, é proibido para menores de 18 anos.



A cidade ocupada

Roosevelt Pinheiro, que integra diferentes coletivos, conta que até o número 3, as edições de *O ralador* foram bancadas por eles próprios:

- Vendemos anúncios para botequins e padarias. O número 4 teve apoio da Prefeitura. A revista sai quando dá.

Os coletivos de artistas se espalham também pelas ondas sonoras. Pela Rádio Interferência, emissora experimental dos alunos da Escola de Comunicação da UFRJ, vai ao ar toda sexta-feira, às 18h, um programa que é, ele mesmo, uma performance. Os criadores são Romano e Massares de O Inusitado-Caixa 2.

- O programa é realizado comunitariamente por vários artistas, com performances públicas de um coletivo, que se forma e se desfaz, afirmando a efemeridade do rádio e do áudio - explica Romano, que é o autor também de uma interferência no site da agência de notícias Reuters, através da qual se acessa a *Roi d'Arts*, a agência de notícias dos coletivos de arte do Rio.

Na internet já se discute também a criação da *TV Zona*, uma emissora com programação voltada para as ações dos coletivos. E, em março do ano que vem, a Editora Aeroplano lança o livro *Cidade ocupada*, de Ericsson Pires. Ele adianta:

- Acabou aquela postura bélica das vanguardas, como nos anos 60, que se agrupavam, historicamente, pela ruptura.

Os integrantes dos coletivos acreditam que hoje não há como ter vanguardas. Ninguém ali quer ser rebelde sem causa, diz um; as pessoas não têm mais a ilusão de ser um grande artista, diz outro; o espírito de competição é coisa do passado, acrescenta um terceiro.

- Hoje lidamos com a questão do afeto - observa Hélio Branco, do Imaginário Periférico.



E Alexandre Vogler toma a palavra:

- A gente não vai para a rua em confronto aberto contra galerias ou instituições. Este é um discurso caduco. A cidade é o grande espaço, onde está a vida, a arte. Acabou a fronteira, o que fazemos é a diluição da arte na vida.

No repertório desses artistas que integram os coletivos não se inclui mais a histórica pergunta sobre o que é arte?

- Hoje perguntamos o que é a vida - resume Erickson.

Em pinceladas gerais, os artistas que integram os coletivos, em sua maioria, têm formação em artes visuais ou passaram por um mestrado ou doutorado nesses campos. Geralmente estão entre 25 a 40 e alguns anos de idade, possuem carreiras individuais e quase todos já fizeram exposições no circuito comercial ou institucional.

- Trabalhamos com a idéia de inclusão, de interlocução de todas as linguagens. Para participar do Imaginário Periférico, por exemplo, basta ter uma produção e se denominar artista plástico - confirma Ronald Duarte.

Para o jovem Grupo Um, formado por artistas entre 20 e 30 anos, em 2003 a partir do *Manifesto Um*, "tudo é um". Nadam Guerra, 28 anos (um dos fundadores, junto com Domingos Guimaraens), dá os detalhes:

- Arte é um, incluindo artes visuais, teatro, música, dança, cinema, ou o que for. O conceito de "arte viva" vem sendo usado pelo coletivo (*que tem entre 12 e 15 artistas plásticos participantes*) para designar os próprios trabalhos, a maioria performances e instalações.

Ana Prado, artista plástica com mestrado em Arquitetura e Urbanismo, do coletivo Chave Mestra, adianta que no ano que vem será realizada a segunda edição do Encontro de Coletivos de Arte (com a participação de grupos estrangeiros). O grupo, atualmente, é o responsável pela organização do Santa Teresa de Portas Abertas

- Promovemos eventos de coletivos como o Interferências Urbanas. Como o Portas Abertas é institucionalizado temos como levantar patrocínios para os artistas - diz ela.

Afinal, do que vivem esses coletivos, já que arte pode ser tudo, mas não enche barriga? Eles respondem que quase todos dão aulas, uns vão dando um jeito, alguns conseguem verbas ou vão "saqueando":

- Por exemplo, o grupo faz uma produção e saqueia verbas para outros projetos - revela Erickson, referindo-se ao redirecionamento dos recursos.

(16/12/2005)

Fonte: JB Online (<http://jbonline.terra.com.br/>).

COLETIVOS DE ARTE E A OCUPAÇÃO PRESTES MAIA EM SÃO PAULO (Parte 1)

Gavin Adams



O texto a seguir procura esboçar idéias iniciais sobre práticas artísticas colaborativas apoiado na experiência do relacionamento de coletivos de arte com o movimento dos Sem-teto por moradia, em particular com a Ocupação Prestes Maia em São Paulo (1).

A idéia é rever algumas das ações artísticas desenvolvidas pelos coletivos de arte de São Paulo (dezembro de 2004 a 2006) no contexto da interação entre os coletivos de arte e o movimento por moradia, de modo a contribuir para a formação de um vocabulário compartilhável de estratégias de resistência e autonomia, além de tentar examinar alguns dos impasses, dificuldades e conquistas encontrados nessa busca.

O cenário que busco examinar é composto, de um lado, uma nuvem instável de artistas, educadores, advogados, interessados, cinéfilos, apoiadores em geral. De outro, este complexo fenômeno chamado MSTC e em particular sua encarnação igualmente multifacetada: a ocupação Prestes Maia. De fato, mesmo a oposição coletivos-MSTC parece redutora e não dá conta da variedade e multiplicidade atuante em cada um dos campos, nem dos vazamentos entre eles. De fora, o Prestes Maia parece relativamente homogêneo: 468 famílias compartilhando um prédio ocupado no centro de São Paulo, comandado por mulheres e estruturado em coordenação geral e por andar. Esta aparente simplicidade se revelou, ao longo do processo, uma complexidade muito maior, cheia de contradições internas e externas. Dentro desta complexidade, o que interessa a esse texto é recortar a questão da seguinte forma: de que maneira as práticas coletivas e colaborativas foram mobilizadas no relacionamento com o movimento social? Podemos aprender alguma coisa sobre a potência e impasses dos formatos coletivos e colaborativos, a fim de aprimorá-los?

Advertências e procedimento

É importante sublinhar que não sou um teórico e que formei meu ponto de vista como artista envolvido em vários dos processos aos quais me refiro. Isso é mais evidente nas poucas referências bibliográficas que cito – certamente outros textos relevantes poderão ser apontados. Assim, os

caminhos teóricos terão que ser melhor desenhados em outras ocasiões, talvez por outras mãos.

Não obstante, arrisquei tomar a figura teórica da colaboração como uma espécie de elemento analisador através da qual esboço um panorama das ações dos coletivos de arte no contexto do encontro com o movimento por moradia do centro de São Paulo. O que tento estabelecer ou pelo menos aventar é uma distinção entre coletivo e empresa. Apesar de evitar querer definir o que é um coletivo, interessa a esse texto identificar práticas às quais é possível associar uma lógica de produção mais estritamente mercadológica em oposição àquelas que tentam, ao contrário, estabelecer algum tipo de alternativa, ou pelo menos que estabeleçam um ponto de vista a partir do qual seja possível entender melhor tal produção. Apesar de ciente do fato de que estas diferenciações nem sempre são cristalinas na vida real, me parece bastante razoável procurar saber quando uma ou outra – ou uma combinação delas – está em jogo. Em outras palavras, procuro cartografar territórios possíveis para a ação crítica: o que estão os coletivos a resistir e como se organizam para tal? Tomando como dado que o capitalismo/mercado já funciona em rede e que trabalhar juntos não basta para definir um espaço de trabalho autônomo, me parece que a apropriação coletiva ou privada dos resultados deste trabalho emerge como ponto crucial. Esta seria uma forma, talvez singela, de driblar ou pelo menos ressignificar oposições pouco úteis, tais como resistência/cooptação. É o que será discutido mais detalhadamente abaixo.

Outra advertência refere-se à ausência de nomes de artistas ou de coletivos ligados a trabalhos específicos no presente texto

COLETIVOS DE ARTE E A OCUPAÇÃO PRESTES MAIA EM SÃO PAULO (Parte 2)

Gavin Adams



Esta colaboração pode ser expressa de várias maneiras: aumento da visibilidade política do movimento na mídia; aumento da potência da presença política na rua; formação de um anel protetor de colaboradores ao redor do Prestes Maia.

A iminência do despejo (tecnicamente a reintegração de posse) contribuiu para que a luta contra a invisibilização e criminalização do movimento por moradia tomasse o primeiro plano. Em outras palavras: era necessário

aumentar o custo político do despejo, e “tirar o movimento das páginas policiais e colocá-lo no caderno de cultura”, como se dizia então. Esta tarefa começou com a mobilização dos instrumentos já disponíveis aos artistas: redes de contatos na mídia e em outras esferas de formadores de opinião). Uma série de atividades, relacionadas à arte ou não, puderam ser realizadas no contexto do movimento e dentro do prédio da ocupação Prestes Maia. O primeiro resultado da aproximação entre a ocupação e os grupos de artistas foi a exposição/evento chamado ACMSTC (dezembro de 2003). Toda uma variedade de experiências foi então realizada, desde um hotel montado dentro do prédio com moradores até quadros simplesmente pendurados em alguma parede, sem mais (10). Em termos de visibilidade, este encontro parecia constituir a primeira manifestação socialmente visível da associação artistas/movimento dos Sem-Teto fora dos circuitos discursivos aos quais os movimentos sociais por moradia – e também os artistas em seus próprios circuitos - normalmente são confinados. Todavia, a visibilidade de fato conseguida então teve algo de, digamos, ambíguo, se levarmos em conta que o maior espaço dado ao evento na mídia foi na coluna social de Mônica Bérghamo (Folha de São Paulo, 14 de dezembro de 2003). Não obstante, um forte elo afetivo e político entre a ocupação e uma nuvem de pessoas se formou em vários graus e conformações, irradiando em muitas direções as vivências proporcionadas pelo evento, inaugurando os desdobramentos futuros.



Um certo tempo de respiro após o ACMSTC parece ter sido necessário, para que a experiência fosse digerida por todos, tanto pela ocupação quanto pelos visitantes. O encontro não foi livre de contradições e estranhamentos entre as diversas partes. Alguns dos pontos de tensão dos quais me recordo mais vivamente incluem o desentendimento quanto ao funcionamento das instâncias internas de poder (quem decide quem pode ou não morar no prédio) e quanto ao grau de liberdade pessoal reclamada por artistas no que tange o espaço expositivo ou o uso de drogas. Apesar disso, muitos vínculos então forjados continuaram a frutificar na forma de contatos mais ou menos esporádicos, mais por iniciativa individual do que em nível de coletivos.

Uma nova ameaça de despejo traz nova mobilização de antigos e novos apoiadores: o *Reintegração de Posse x Integração sem Posse* (julho e agosto de 2005). Uma série de atividades, workshops, shows e apresentações foram agendadas para o prédio, principalmente aos sábados, para que fosse possível dialogar e interagir com os moradores e o movimento, ao mesmo tempo que se procurava simplesmente estar presente e desenvolver algum trabalho que pudesse despertar interesse da mídia. Grandes esforços foram feitos para conseguir inserção na mídia, que em geral se mostrava desinteressada, sem “fato jornalístico” para relatar.

Esta colaboração na construção da visibilidade política continuou em outras instâncias, como na colaboração com a frente que reúne os movimentos por moradia do centro, a FLM (Frente de Luta por Moradia). Ali foram propostas atividades conjuntas para que se aumentasse a potência de comícios ou protestos na rua, como foi o caso da manifestação em frente ao Fórum de São Paulo em 8 de agosto de 2005. Nessa oportunidade, camisetas foram impressas com uma única letra, que, em conjunto, faziam ler frases relevantes ao protesto. Outro evento semelhante foi o bloqueio da avenida Prestes Maia (7 de fevereiro 2006), realizada pela ocupação, a presença de artistas se fez notar, aumentando a visibilidade política da ocupação.



Muitas outras formas de colaboração e luta foram realizadas ao longo do processo como um todo. O *Escracho*, por exemplo, foi uma maneira de fazer visível algumas engrenagens do sistema de gentrificação (29 de outubro de 2005). Inspirado nos *escraches* argentinos, que procuram impedir a invisibilidade de torturadores e operadores da ditadura passada, a divertida excursão coletiva levou moradores e apoiadores para frente da casa do sub-prefeito Andrea Matarazzo, no rico bairro do Morumbi. Essa plataforma livre de ocupação de espaço público e de denúncia esgarçou a lógica da expulsão e assim abriu possibilidades poéticas, além de identificar os personagens por trás da máquina administrativa que opera a gentrificação.

O evento que parece ter concentrado de maneira mais clara as estratégias descritas acima, no meu entender, foi o despejo da ocupação Plínio Ramos. O despejo desta ocupação foi marcada para o dia 16 de agosto de 2005, e os moradores decidiram resistir. Para isso, se fecharam dentro do prédio quando a polícia chegou para fazer cumprir o mandado de reintegração de posse. O local fora previamente ‘preparado’ para receber a polícia, tanto na colocação de faixas e cartazes na fachada do prédio quanto na forma de um cenário que incluía a palavra gigante DIGNIDADE, escrita sobre placas de publicidade imobiliária capturadas da rua e posicionadas em linha na frente do prédio (11). Desta forma, as forças policiais foram forçadas a cair em armadilhas visuais, pois os fotógrafos presentes, da imprensa ou não, podiam registrar a encenação do desmonte de um direito fundamental da pessoa humana pelo aparato policial na forma de performance. Foi uma maneira de projetar uma imagem do movimento no mundo das imagens jornalísticas, usando as estruturas de circulação de imagem existentes. As placas foram depois apropriadas pelo Prestes Maia e funcionaram como uma espécie de *outdoor* protetor. Além disso, a presença de artistas e apoiadores dentro do prédio, junto com os moradores, permitiu a geração de imagens e testemunhos da parte interna, revelando uma fase do despejo que normalmente não ganha visibilidade e que é precisamente quando se cometem sérias violências.

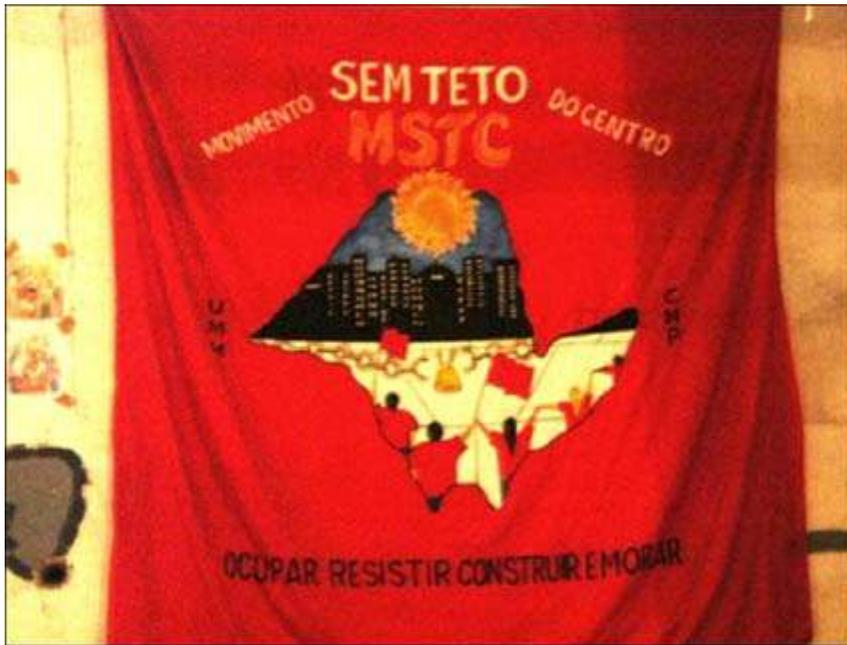
O despejo violento resultou em intensa visibilidade para o movimento por moradia, que, apesar do alto custo humano, logrou em aumentar o ônus político de futuros despejos, talvez impedindo o do próprio Prestes Maia (12). As imagens correram o mundo, inclusive pela internet, gerando repercussões internacionais. Depois do despejo, um ‘cortejo fúnebre’ percorreu as ruas de São Paulo em protesto, em extensão ao embate poético ao redor dessa ocupação. Esse pode ter sido o primeiro furo significativo no discurso da imprensa que alegavam não haver “fato jornalístico” a relatar. Esse ‘fato jornalístico’ publicável apareceu mais tarde

na figura da biblioteca do Prestes Maia, que encontrou grande repercussão e empatia por parte da imprensa.

As colaborações descritas até aqui entre os coletivos e o movimento parecem ter sido pouco problemáticas, já que a urgência do apoio fez convergir as necessidades de sobrevivência imediata do movimento com um arsenal e prática já estabelecidos entre os artistas, que descrevo genericamente agora como a *expertise* na construção e circulação de símbolos.

Meu ponto a seguir é que se, por um lado, a associação artistas/movimento por moradia produziu resultados positivos e palpáveis na forma do crucial aumento de visibilidade e no alargamento do âmbito poético das ações urbanas, contribuindo para a sobrevivência pelo menos do Prestes Maia e para sua presente situação de certa estabilidade política e legal, por outro lado esta mesma associação falhou em capitalizar e aprofundar os sentidos mais radicais da colaboração – e assim enriquecer o alargamento poético do encontro.

Se retomarmos aqui a questão da colaboração dentro das práticas coletivas como facilitadora da troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real, poderemos estudar as formas de colaboração e autoria que emergiram no contato entre os artistas, notadamente os coletivos, e o movimento.



Meu ponto é bastante simples: os coletivos de arte, tomados em sua generalidade, não souberam aproveitar o potencial da situação apresentada pela ocupação Prestes Maia por causa da baixa politização dos coletivos, sua falta de práticas coletivas internas e sua baixa capacidade de escuta.

Creio que isso ficou mais aparente nas tentativas de organizar e manter oficinas mais estáveis que suscitasse interesse nos moradores, mas estava igualmente presente em outras ações. A atitude geral parecia basear-se ainda na idéia que tínhamos algo a ensinar e eles a aprender, que iam desde habilidades como o desenho e até a manipulação do vidro. Mesmo quando se tentou inverter esta lógica, isto é, quando foram acertadas as aulas ministradas pelos próprios moradores, não parece ter havido suficiente

interesse por parte dos artistas para a sustentação dessas atividades. Penso que a dificuldade em propiciar a participação ativa dos moradores nas atividades do sábado (que eram menos urgentes e apressadas que as manifestações de rua) e em outras que não fossem de emergência (do tipo celebração) passa pela disparidade de expectativas gerada pela baixa capacidade de escuta dos coletivos, por um lado, e pela dificuldade desses grupos e artistas de encontrar algo registrável para circulação em ambientes do mercado de arte.

Até mesmo nas ações de aumento de visibilidade, como na manifestação da Frente de Luta defronte o fórum (agosto de 2005), era possível verificar uma diferença de abordagem importante. Dois grupos de camisetas foram mobilizados, ambos trazendo uma letra por pessoa, que, lado a lado, formavam uma frase de grande presença física: um grupo delas foi trazida por um coletivo de arte, resultado de uma ação já realizada, trazendo as palavras *justiça social*. O outro grupo de camisetas fora trazido pelas diferentes ocupações e formavam a frase *sim habitação, não à exclusão*. A segunda frase fora decidida em uma dinâmica dentro de uma reunião do movimento no Prestes com artistas previamente. É importante colocar que não se discute aqui a qualidade estética de uma ou de outra (se uma foi 'mais arte' do que a outra), nem mesmo se discute a questão em termos de legitimidade – se uma ação foi mais legítima do que a outra. Sublinha-se aqui duas táticas diferentes que entenderam a colaboração de modos diversos. O que essa duas ações parecem indicar que a figura da intervenção urbana ou da fabricação de símbolos não necessariamente contém a idéia da colaboração, ou pelo menos a coloca em outro patamar (o compartilhamento de palco, por exemplo).

A confusão acerca de sua própria natureza produtiva dos coletivos – empresa ou coletivo? - parece ter levado os coletivos a duas situações tão

reveladoras quanto inusitadas. Refiro-me à Virada Cultural e à Bienal de Havana, dois eventos do circuito das artes.

A Virada Cultural é um evento promovido pela administração municipal de José Serra e Gilberto Kassab (13). Trata-se de uma série de shows e eventos artísticos que acontecem ao longo de 24 horas, realizados principalmente no centro da cidade. Um edital convocara artistas para que propusessem suas ações, que então receberam apoio financeiro para sua realização.

O caráter de entretenimento foi bastante claro em suas duas edições (2005 e 2006), e um objetivo explícito foi o de atrair um público de classe média para o centro (pessoas que normalmente não vão ao centro). O papel desse evento dentro do processo de *gentrificação* me parece cristalino: preparação do centro como palco de consumo cultural, uma espécie de ensaio do tipo de “recuperação” proposto pelo poder público. Prova disso foi a limpeza social na forma da remoção física da população de rua na preparação do evento. A prefeitura, de fato, pôde instrumentalizar o sucesso do evento como vitória do cidadão comum contra os recentes e alarmantes ataques do PCC, conforme as manchetes “Virada Cultural é resposta da sociedade a violência” (*Viva o Centro*, 22 de maio 2006) e “Paz, resposta da cidade ao terrorismo” (*O Diário do Comércio*, mesma data). Além disso, pôde acumular ganho político para a efetuação da *gentrificação* do centro, como anotou a publicação carioca *Eventos e Mercado* (24 de maio de 2006): “o presidente da São Paulo Turismo (SP Turis), Caio Luiz de Carvalho, ressaltou que a fusão da cultura com o turismo é o melhor caminho para a capital encontrar a sua identidade turística” (14).

Alguns coletivos que desenvolviam atividades no Prestes Maia participaram da Virada Cultural com ações. No meu entender, esse foi um erro político crasso que diminuiu a potência do trabalho artístico dentro da cidade e com o movimento social. A falta de clareza do papel da arte no processo de

gentrificação e da posição dos coletivos dentro da cadeia produtiva da arte levou à fácil cooptação dos trabalhos para dentro de um suposto consenso em torno da política paulista oficial de segurança, além da degradação da qualidade de eventual colaboração presente nos trabalhos, já que o território onde as ações ocorreram fora previamente higienizado.

Já a Bienal de Havana, o outro evento do circuito das artes do qual o Prestes Maia veio a participar, constitui uma história de marchas e contra-marchas, avanços e retrocessos. Seu enredo complicado e doloroso não será resumido aqui. Apenas aponto que o convite de participação feito pela Bienal de Havana, estendido aos coletivos de arte de São Paulo, para que um contingente de coletivos ocupassem uma sala da exposição em Havana, fez aflorar uma série de dilemas e impasses acerca da burocracia que domina a organização e seleção desse evento, as burocracias ministeriais etc. Não tratarei desses impasses aqui, ainda que estes sejam muito reveladores no que tange a constituição do coletivo como logomarca e sua circulação no mercado internacional das artes. Na discussão acerca da melhor forma de ocupar o espaço oferecido, se chegou ao consenso que o Prestes Maia parecia indicar um campo de trabalho que vinha sendo comum aos coletivos convidados, e que os trabalhos desenvolvidos ao redor da ocupação pareciam resumir de forma potente como cada um de nós entendia a intervenção urbana, sendo portanto, o palco ideal para uma espécie de sala paralela, onde os trabalhos de arte encontrariam espaço expositivo ideal. Assim, depois de descartar a Vila Madalena como lugar de exposição, ficou decidido que faríamos uma exposição simultânea no Prestes Maia e na Bienal – *Território São Paulo* -, o que ocorreu no dia 27 de março de 2006.

Em brevíssima reflexão, eu anotaria que os sucessos obtidos no processo do *Território São Paulo* podem ser encontrados na maravilhosa ‘vernissage’ no prédio, além da posição marcada pelos artistas frente à burocracia estatal e

máfias da arte. No lado das perdas, eu anotaria a destruição de instâncias coletivas de decisão pactuadas (como a reunião dita ‘presencial’) em favor de práticas desonestas de abafamento de dissenso, além do aparelhamento mais ou menos aberto do Prestes para fins privados de valorização de logomarcas no mercado internacional da arte.

Dois outros eventos significativos mas que não serão analisados aqui foram a Biblioteca e a Escola Popular Prestes Maia. Este último foi um projeto elaborado para reunir as iniciativas artísticas e educacionais ao redor da ocupação de modo que a tentar sua viabilização como processo de médio e longo prazo. A biblioteca foi organizada por Seu Severino, morador do Prestes Maia a partir de livros que recolheu na sua atividade de catador. A biblioteca repercutiu muito bem na imprensa e atraiu grande atenção midiática. Uma análise desses fenômenos terá que ser feita em outra oportunidade, a despeito de sua importante presença no histórico do Prestes Maia.

Reflexões finais

Como reflexão final, gostaria de dizer que não procuro diminuir a experiência da aproximação com o movimento social, nem desautorizar práticas ou resultados (como se pudesse). Acredito que muitas experiências que vi ou vivi, ou das quais fiquei sabendo, apontam para formas e práticas interessantes e necessárias para a construção de cartografias que dependem de formas colaborativas de elaboração – tal como as cartografia dos poderes, dos afetos e do trabalho sob o capitalismo hoje, ou ainda o problema da representação, tão premente para os coletivos. Igualmente, porém, procurei separar práticas que acredito ser de natureza expropriativas de discursos de resistência. Em outras palavras, procurei aclarar, a partir de meu ponto de vista, questões acerca do que estamos a resistir, o que queremos dizer com dissenso, como buscamos lidar com a

representação, enfim, enriquecer um vocabulário do comum em oposição às formas mercadológicas dominantes. Considero, como artista imerso no universo que descrevi, que o mercado ou o capitalismo não é um lugar onde entramos ou de onde saímos se quisermos, mas sim um tipo de relação - o mercado somos nós. O capitalismo somos nós nos relacionando de certa forma específica, nos relacionando de modo a reproduzir as práticas de mercado em nossas relações pessoais ou poéticas.

É verdade que algumas questões que levantei, como a questão da autoria ou mesmo da apropriação privada do comum na forma do registro e circulação de práticas colaborativas, abrem novos problemas. Entre eles, o problema do registro: todo registro é expropriador? Todo o registro precisa ser colaborativo? Como seria possível fazer circular trabalho ou registro sem apropriação privada do comum?

Longe de ter resposta a essas questões, que são parte de um acalorado debate, aponto que o problema assim posto pelo menos recoloca algumas questões que normalmente passam sem consideração: a circulação da obra de arte é uma fase de sua valorização; o papel do curador como gerente médio fica mais claro; a pactuação da colaboração em termos não exploradores.

O ganho mais visível, porém, me parece ser a transferência das questões para dentro do problema do papel do artista dentro da cadeia alimentar da arte. Em outras palavras, o que paremos experimentar é a emergência de nossa nova condição. Me parece que para o capitalismo de hoje, a categoria ‘artista’ não seja muito útil para descrever o trabalho que fazemos, a despeito de sua ocorrência no passado. O que parece designar melhor nossa condição seria a prestação de serviços do tipo artístico. As habilidades que antes eram reunidas dentro do delineado reino das ‘Artes’ (e nenhuma nostalgia vai aqui) encontram-se hoje espalhadas pela sociedade em novas

configurações. Uma consequência radical disso é que poderíamos nos descrever mais corretamente como uma força de trabalho intelectual e criativo genérico, auxiliadas pela tecnologia ou não. Longe de ser de ser uma definição teórica, esta descrição profissional contempla todas as atividades que, por exemplo, desenvolvi no ano de 2007: os cursos que idealizei e ministrei, as exposições das quais participei ou organizei, as ilustrações que realizei e publiquei, traduções que fiz – e mesmo a tese que defendi...

De fato, me parece que *nenhum* dos membros dos coletivos de arte de São Paulo (ou os próprios coletivos) vive exclusivamente da arte (salvo exceções que desconheço), mas sim dessas atividades genéricas criativas e intelectuais. Seria mais acurado falar de *práticas artísticas disponíveis*, isto é, das atividades que envolvem habilidades do tipo artística. Não parece existir mais a profissão que monopoliza esses saberes, tal como amplamente anunciado dentro da própria arte (“toda pessoa é um artista”, “a morte do autor” etc.). O rótulo artista serviria apenas para indicar um universo de habilidades de organização visual ou espacial, em geral oposta à produção de textos, ou ainda uma figura um tanto nostálgica à qual nos apegamos na tentativa de nos distinguir da vasta massa de trabalhadores munidos de habilidades bastante parecidas – alguns chamam esta força de trabalho de *cognitariado* (15).

Isso ajudaria a explicar, inclusive, como certos coletivos de arte conseguem sem nenhum pejo fazer transitar o valor da colaboração para a apropriação privada, do movimento social para a grande corporação, por vezes agindo nos dois lados das batalhas da *gentrificação*, por exemplo. A logomarca é que se alimenta desse trânsito, já que conteúdos importam menos que eventos de valorização de nome-logomarca. Assim, o prestígio ganho na rua pode ser vendido na galeria ou na agência de design ou publicidade. Que o designer, o publicitário ou mesmo o artista individual participem desse

processo de apropriação e o façam possível me parece bastante previsível, pois esse processo é precisamente o que define suas profissões. Meu ponto é que um coletivo de arte que quer falar de resistência ou alternativa às formas mercadológicas precisa levar em consideração sua própria condição de produtor colaborativo.

É importante frisar que não se trata de coibir que cada coletivo ou artista aja da maneira que achar melhor, e que não se trata de prescrever maneira corretas e incorretas de agir. Mas cabe apontar que há potencia 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.



A constituição do espaço público como espaço de luta e de criação poética coletiva se dá menos pela força de formulação de símbolo específico do que pela abertura da liberdade de dentro desse espaço, sem a necessidade do especialista em símbolo – o artista – precise ser o único autor. Somos todos autores – todos temos autoridade.

Até os vídeos acerca do Prestes Maia ou do movimento por moradia parecem trazer, em termos gerais, uma certa dificuldade de apresentar um contexto mais amplo de atuação, de apresentar um encadeamento de acontecimentos que tenha levado àquela situação de tensão, focando quase sempre sobre a ação policial como cenário dado de atuação estética. De alguma forma a intervenção artística em si e seus autores sempre ganham contornos precisos, mas os outros colaboradores ganham baixa capacidade

de representação e tendem a ser apresentado como coadjuvante à ação artística.

Em termos do aumento do custo político da desocupação do Prestes, conseguimos elevá-lo a ponto de hoje (dezembro de 2006), em que negociações de viabilização da reforma e uso habitacional do prédio estão em andamento em nível federal e a permanência do movimento está garantida, pelo menos nos meses a seguir. Ademais, um círculo de apoiadores mais amplo foi criado, aliviando ao grupo inicial, composto majoritariamente de artistas, das tarefas de sobrevivência. Nosso próprio amadurecimento como coletivos trabalhando lado a lado pode ser creditado à experiência vivida ao redor do Prestes Maia. Mas é difícil furtar-nos do fato de que coletivos não souberam aproveitar ao máximo o potencial do Prestes Maia, creio que por causa de sua baixa politização e pelas falta de práticas coletivas internas desses grupos, além de um entendimento mais político da situação da moradia em termos da gentrificação e também da sua própria situação dentro de uma cadeia produtiva das artes.

Sintomas da pouca exploração do processo colaborativo e do déficit organizacional dos coletivos podem ser detectados não só na dificuldade que os artistas têm em mobilizar os moradores do Prestes, mas também no pouco efeito que parecemos ter tido na promoção da democracia interna. Em outras palavras, falhamos em multiplicar os focos de poder dentro do Prestes Maia e em encorajar a autonomia como prática política pessoal, equilibrando a alta centralização do poder da ocupação. De fato, a hierarquia piramidal de poder da ocupação, cujo ápice está acima das lideranças femininas visíveis, pode ser percebida no fácil aparelhamento da ocupação pelo aparato eleitoral do Partido dos Trabalhadores, que em sua nova fase não vê problemas no aliciamento de votos de cabresto dentro do prédio. Estas práticas de poder embotam a busca de autonomia e vai contra o espírito libertário que vejo ao redor dos coletivos, e acabam por degradar

a qualidade das trocas colaborativas. Além disso, acho curiosamente sintomático que não tenhamos conseguido financiamento para atividades desenvolvidas dentro do Prestes. Nenhum dos contatos, instituições ou corporações com os quais normalmente trabalhamos logramos, por uma razão ou outra, ser mobilizados na construção de trabalhos dentro da ocupação.

Uma forma de iniciar uma reflexão acerca das práticas colaborativas no contexto do encontro dos coletivos com o movimento por moradia poderia começar com a pergunta: o que aprendemos com o Prestes? O que eles nos ensinaram? Isso poderia abrir uma fissura conceitual para a nossa avaliação e aprendizado.

Notas

1. Entendo que o movimento por moradia (ou movimento dos Sem Teto) é o conjunto das forças e grupos que atuam no centro de São Paulo pelo direito à moradia, especialmente para aqueles de baixa renda. Frente de Lutas pela Moradia é a instância política que veio a reunir vários movimentos e ocupações do centro de São Paulo. Os movimentos são quem organizam as ocupações e quem faz a luta política. O MSTC (Movimento dos Sem Teto o Centro de São Paulo) é um desses movimentos, responsável pelo Prestes Maia, entre outras ocupações. O MMRC (Movimento de Moradia da Região do Centro) é outro movimento, que atuava na ocupação Plínio Ramos. O Integração Sem Posse é o grupo (essencialmente uma lista na internet) que quis articular os diferentes apoios oferecidos ao movimento. Inicialmente composto principalmente por artistas, hoje acomoda um círculo bem mais amplo de apoiadores. O que chamo de coletivos de São Paulo são aqueles coletivos que participaram de uma ou mais atividades desenvolvidas no contexto do movimento por moradia, em particular ao redor do Prestes

Maia. Esses coletivos nem de longe constituem a totalidade ou a maioria dos coletivos de arte da cidade.

2. Autores locais que devolveram suas reflexões acerca dos coletivos e do movimento por moradia à rede incluem Ricardo Rosas (<http://www.rizoma.net>), Gabriela Lambert, Andréia Moassab e Goto. O blog Integração Sem Posse é talvez a maior fonte de imagens e documentos sobre o relacionamento do Prestes Maia com artistas e colaboradores: <http://integracaosemposse.zip.net>. O site do Coro (<http://www.corocoletivo.org>) e do CMI (<http://www.midiaindependente.org>) também trazem informação e links.

3. Principalmente o texto intitulado Colaboração, Arte e Subculturas que foi publicado nos Cadernos Videobrasil em outubro de 2006, mas também Theories and Methods of Collaborative Art Practice.

4. NEGRI, T. Multidão, Guerra e Democracia na Era do Império, Record, rio de Janeiro 2005.

5. Kester também menciona Negri, mas para opor-se a ele e apontar o que vê como limitações ao pensamento do autor italiano. Não entrarei aqui nesse mérito, e trago Negri como um daqueles que descrevem novas dinâmicas do capitalismo contemporâneo.

COMO PASSAR UM ELEFANTE POR BAIXO DA PORTA?

Gavin Adams



Este texto foi escrito estimulado pelo texto de autoria de Ricardo Rosas, "Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?". Como contribuição à discussão trazida pelo autor, procuro, na minha condição de artista, adicionar uma reflexão sobre a posição dos artistas na cadeia produtiva da arte, com o objetivo de refletir sobre as forças e fragilidade dos coletivos de arte.

Um passado crítico e engajado

O estimulante texto de Ricardo Rosas traz alguns elementos para a

compreensão do recente surto de coletivos de artistas no Brasil. Logo ao início de seu texto, Rosas faz um breve mas útil apanhado histórico das práticas coletivas, apontando experiências que legaram diversos caminhos para a atualidade. Uma inflexão crucial que Ricardo sublinha é a oposição dos coletivos à arte pública. É a partir desta oposição que muitas das características que hoje atribuímos aos coletivos se delinearam. Como escreve Ricardo, temos, entre outras características: "a espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo 'sério' da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação". Mais adiante no texto, o autor amplia o âmbito das implicações críticas destas práticas: "uma atitude crítica não apenas com o meio artístico institucionalizado, mas igualmente com os critérios de valor cultural que se atribui à arte ou dita 'o que é arte', bem como sua comercialização".

A segunda parte do texto observa mais atentamente os coletivos como se apresentam hoje, particularmente frente a pressão da publicidade, que anseia por transportar o hype da arte para suas utopias/mercadoria. A questão mais central aqui parece partir da variedade temática e de ações dos coletivos, onde Ricardo detecta dois riscos.

Minha interpretação dos riscos por ele apontados é que eles são estruturais (isto é, inerentes aos formatos que os coletivos têm adotado). Para mim, as formas abertas de ação, redes fluídas recombinantes, em suas diversas manifestações, constituem tanto a maior força quanto a maior fraqueza dos coletivos. O risco que se corre seria de ter uma ação mais claramente política ou ativista ser engolida por estes formatos de mesclagem, acabando

por se diluir nos resultados obtidos. Desta forma, festejar-se a si mesmo como ativista, coletivo ou praticante da transversalidade não basta para produzir práticas ativistas, coletivas ou transversais. No seu pior, estes termos serviriam apenas para definir um vago estilo rebelde ou ‘da hora’, um hype passageiro e indevido.

O segundo risco, associado ao primeiro, é a cooptação desta forma potencialmente libertária e crítica pela mídia e pelas forças de produção, que se apropriam do nome e do formato coletivo de arte, transformando sua força crítica em estilo ou atitude associados à mercadoria .

É aqui que quero contribuir com a discussão, adicionando uma questão às considerações que Ricardo faz a partir deste ponto em seu texto, quando o autor reflete sobre a pressão das forças de produção capitalistas, particularmente na sua forma publicitária. Além de concordar em termos gerais com a hipótese de Rosas – a falta de clareza nas propostas, a falta de uma pauta ou agenda claras coloca os coletivos em uma posição vulnerável de fácil cooptação – acho que uma olhada sobre nossa posição dentro do sistema de produção e circulação de arte ajudará a refletir sobre os riscos apontados pelo autor.

Vou tentar esboçar um modelo que represente o que eu vejo à minha volta no mundo da arte. Tentei separar três jogadores: o pagador, o curador e o artista. Gostaria de poder oferecer mais embasamento acadêmico. Tenho certeza que tudo o que escrevo aqui está melhor articulado alhures, particularmente entre aqueles que pensam o trabalho no capitalismo de hoje. Sobre a condição específica do trabalho artístico, recomendo muito o

livro *One place after another: site-specific art and locational identity*, de autoria de Miwon Kwon . Apesar de tratar mais genericamente das atribuições da arte específica ao lugar [site-specific], as páginas 46 a 51 são iluminadoras na definição da recomercialização das formas contemporâneas de prática artística ditas nômades.

Meu pequeno modelo, detalhado a seguir, apresenta o artista enfraquecido frente ao pagador (as instituições da arte - as galerias, museus e centros culturais) e que estas instituições encontram-se em posição de força desproporcional na determinação das políticas culturais e artísticas, usando o curador como operador das novas relações de trabalho.



O nômade como turista do capital

Início com uma operação típica dos tempos recentes:

Quando uma empresa é privatizada, o novo dono - seja um capitalista, acionistas ou outra empresa - contratam uma gerência de escalão médio que realiza uma série de “reengenharizações” na estrutura da instituição. É esta gerência que reorganizará a produção, “enxugando a máquina” de modo a aumentar os lucros. Entre as operações típicas deste tipo de reestruturação, encontra-se o velho truque de despedir os empregados existentes e recontratá-los com menores salários. Um ponto crucial nesta simples operação são as novas condições em que o empregado é readmitido: o trabalhador é tratado como uma micro-empresa de quem se contratam serviços.

Isso quer dizer que todos os encargos trabalhistas (previdência, férias, décimo-terceiro, jornadas de trabalho claramente delimitadas, licenças, proteção sindical) passam a ser responsabilidade da empresa contratada, ou seja, do novo empregado. A flexibilização do trabalho, o fim das carreiras etc. são frases que resultam no cancelamento de direitos trabalhistas. Ao não ter que pagar estes encargos, a empresa vê desta forma um enorme capital liberado para investimentos e para aumento de lucros.

Esta fórmula simplificada encontra-se em ação, acredito, nos sistemas da arte contemporânea. Apesar de ainda persistir o artista pintor de quadros ou escultor de esculturas, a atenção do mercado de arte contemporânea volta-se para formatos mais, digamos, modernos. Ao não mais produzirmos objetos de arte que são circulados pelas galerias e museus, nós artistas

tornamo-nos prestadores de serviços.

“Assim se obtiver êxito, ele ou ela [o artista] viajam constantemente como freelancer, percorrendo o mundo como convidado, turista, aventureiro, crítico temporário da casa, ou pseudo-etnógrafo, visitando cidades como São Paulo, Paris, Munique, Londres, Chicago, Seul, Nova Iorque, Amsterdã, Los Angeles e assim por diante .”

Este trecho define o artista contemporâneo de práticas mais nomádicas e menos presas ao estúdio, que engaja diferentes espaços na cidade ou na sociedade, mas esta definição se aplica com notável precisão a nosso trabalho como artistas coletivos.

Ora, este artista itinerante ou nômade, não mais preso ao estúdio, trabalha on-call (tipo disk-arte). Tipicamente, a instituição contrata o artista para atuar em um espaço por ela configurado (às vezes o artista se adianta e apresenta um projeto). O espaço é então visitado, vivenciado, explorado e pesquisado pelo artista, que a seguir organiza, através de reuniões com curadores, administradores, educadores e técnicos da instituição o evento que elaborou. A preparação pode ser longa e complexa, e a documentação desta preparação vai tomar vida própria no circuito do vídeo de arte, categoria “making of” – o que vai alertar outra instituição acerca da possibilidade de novo contrato para novo trabalho.

Se por um lado o trabalho realizado é único e freqüentemente específico ao lugar/comunidade/situação e eminentemente não-circulável, isso não impede nem dificulta a cooptação e mercantilização. Pois é a presença do

artista que se torna um pré-requisito para a execução/apresentação da obra. Portanto, é o aspecto performático da presença – não a quantidade ou qualidade do trabalho – que se torna valiosa e é alugada. Esta é a nova mercadoria, esta sim circulável e comercializável. O artista presta um serviço basicamente gerencial, e, se for um artista engajado, com o valor agregado de ‘criticidade’. O valor da mercadoria/presença está agora associada às indústrias de serviços e de gerenciamento.

Para o artista crítico, o perigo da repetição de uma comissão, isto é, a repetição de um mesmo tipo de convite de atuação crítica, ainda que em contextos e lugares diferentes, é que

“a subversão a serviço das próprias convicções encontra fácil transição para o mundo da subversão de aluguel; ‘a crítica torna-se espetáculo’” .



Neste contexto, nós artistas somos, então, micro-empresas competindo entre nós por posições no mercado, e como tal procuramos construir uma griffe pessoal diferenciada, uma marca que nos destaque da massa . Perseguimos o aval de intelectuais, a atenção da imprensa, enfim, construímos um nome-marca que tenha prestígio no mercado e corrência nos circuitos decisórios, de modo que pesem no momento da apresentação de um projeto (ou então que sejam mobilizáveis em áreas como a propaganda, arquitetura ou ilustração). Procuramos atrair a atenção da face visível do pagador, os burocratas do marketing de instituições através de projetos de curta duração, não-vinculativos, em que oferecemos nossos serviços de arte. O burocrata analisa o peso do nome e os ganhos de prestígio que o projeto pode oferecer, muitas vezes vinculados a estratégias de marketing já construídas. Assim, projetos “culturais”, “educativos”, de

“cidadania” são rótulos de interesse institucional aos quais nos ajustamos, tentando contrabandear trabalho que julgamos mais significativo.

O burocrata controlador do orçamento freqüentemente terceiriza a gerência do evento cultural para a figura do curador. Apesar desta palavra alcançar a reflexão crítica, particularmente dentro das universidades, e de incluir todo um corpo importante, útil e essencialmente aliado de pensamento, este termo veio, acredito, a denominar um tipo de serviço que tento detalhar a seguir.

Em termos mais amplos, a curadoria pode entendida como a gerência média que media as condições impostas pelo patrocinador ou realizador, os serviços do artista-marca e suas próprias idéias. Assim como o gerente da empresa privatizada do texto acima, o curador contrata os serviços de artistas autônomos, freqüentemente tomando trabalhos individuais desvinculados de suas obras, assumindo uma espécie de autoria gerencial, onde a combinação ou encadeamento original de obras afirma um ponto teórico ou pessoal.

Não se trata aqui de atacar indivíduos, mas sim notar como se articulam algumas forças dentro do mercado de arte. Quem atua na área artísticas conhece os dilemas de pessoas críticas e sérias que tentam negociar a pressão institucional contra o conteúdo crítico que aparece sob diversas formas: seja em sua expressão maior – número de visitantes – seja em suas expressões menores - prazos e valores, a publicação ou não catálogo, direitos de uso e propriedade de peças, expectativas do patrocinador etc.

Também não estou sugerindo que os artistas lutem por uma carreira pública junto ao Estado ou vínculos permanentes com a instituição privada. Quis apenas indicar a posição de fraqueza em que se encontra o artista contemporâneo dentro deste modelo, como parte de um imenso pool de mão-de-obra barata, abundante e em competição interna pelas poucas posições oferecidas. O dinheiro que recompensa nosso trabalho nos chega tipicamente através deste modelo, determinando muitas de nossas práticas, e – crucialmente – posicionando os coletivos numa encruzilhada.



Os coletivos ante o dilema da transformação ou inserção

Dentro da variedade de temas e práticas dos coletivos, eu dou valor especial àquelas manifestações que procuram romper com o modelo que esbocei

rapidamente acima. Ou seja, no seu melhor, os coletivos radicalizam em direção oposta à do mercado de artistas-griffe em competição: os coletivos criam redes horizontais de relacionamento e de circulação de informação e trabalho, assumem para si a curadoria ou escolhem eles mesmos os curadores de suas atividades, criam e trabalham espaços fora do circuito de arte.

Desta forma, pudemos e podemos obter condições de trabalho e de autonomia que o Banco do Brasil, Itáu, Tim, SESC ou Petrobrás jamais poderiam nos oferecer – como é o caso do Prestes Maia, por exemplo. Acredito que esta (re)apropriação de tarefas e prerrogativas de nós alienadas é responsável por grande parte do entusiasmo, originalidade e energia que alimenta o trabalho dos coletivos.

É aqui que gostaria de reencontrar o texto de Ricardo com uma frase dita certa vez por Daniel Lima: o fato de realizarmos trabalho juntos não basta para singularizar a produção dos coletivos.

Como passar um elefante por baixo da porta?

De fato, o formato de trabalho não-hierárquico foi já parcialmente assumido pelo capitalismo há algum tempo, chegando a experiências como a abolição das mesas fixas no escritório, a organização por projetos e não por cargos hierárquicos etc. Seria temerário afirmar sem mais que foi a produção capitalista que gerou a vontade de formar coletivos de arte ou que apenas replicamos modos de produção corporativas. Mas não é incorreto afirmar que a produção capitalista tem interesse em qualquer forma de associação

produtiva que aumente a acumulação.

Em momentos de otimismo penso que a experiência dos coletivos tende a ser refratária à cooptação, e que é possível, se não impedir a cooptação, pelo menos criar um intervalo ou delay onde seja possível atuar livremente. Mas isso só pode acontecer se, como alerta Ricardo, aprofundarmos as questões envolvidas no trabalho dos coletivos de modo que o elemento resistência e seus frutos não sejam perdidos na festa ou na cordialidade.

Ou seja, eu acho que permitir a cooptação deste laboratório de práticas artísticas que é a experiência dos coletivos, onde procuramos nos reencontrar como produtores de nosso próprio trabalho, onde procuramos nos reinscrever no universo da produção artística, é reforçar ainda mais nossa condição de fragilidade ante os agentes do mercado e cair repetidamente na pobreza de produção artística, crítica e financeira.

Para concluir, relembro a resposta da anedota que o título deste artigo traz, que é bem conhecida: para passar um elefante por baixo da porta, coloque-o num envelope e empurre-o pelo vão. Mas a segunda parte da anedota é talvez mais relevante para o nosso contexto: como impedir que o elefante dentro do envelope passe por baixo da porta? R: faça um nózinho no rabo.

Se os coletivos são o elefante frente à porta da cooptação, o nózinho é a reflexão crítica.

Imagens: SPA - Semana de Artes Visuais do Recife
(http://www.ufodesign.com.br/spa_2006/index.htm).

COMPRO E VENDO IMAGENS

Rodrigo Araujo (Grupo Bijari)

**re-organizar a maneira de ver-a-cidade,
de re-conhecer-se nela
de re-inserir-se como cidadão participante, atuante.
uma tomada de cons-ciência.
são gestos de existência
de(r)existência
e nunca (d)existência**

Compro e Vendo Imagens é um trabalho que surgiu a partir de um olhar crítico sobre a cidade de São Paulo. Percorrendo e experienciando o espaço urbano de forma interessada, atenta, revelaram-se diante de mim muitas cidades dentro da mesma e, dentre elas, uma foi selecionada: aquela na qual explodem, a olhos vistos, espaços que não são "neutros" (chamo de neutros os espaços que têm a capacidade de quebrar fronteiras de classe por sua finalidade funcional, onde o valor de uso é mais evidente do que o valor de troca).

A cidade de que trato e sobre a qual procuro refletir com as minhas intervenções é aquela onde a organização e os significados atribuídos aos espaços construídos, são provenientes de processos sociais excludentes. Estes processos, por sua vez, criam dois pólos dicotômicos: de um, emerge uma cidade estilizada ao máximo; de outro, emerge a pobreza, a feiúra, tudo aquilo que não se quer ver. A tensão permanente faz com que o primeiro se intensifique para esconder o segundo enquanto este, em seu absurdo, denuncia a estetização esvaziada de sentido.

As imagens que ocupam a cidade desvendam, assim, a lógica do pensamento que a constrói: nossos olhos são constantemente desviados do chão/realidade para grandes outdoors preenchidos por infinitas "realidades paralelas", mas nunca pela que está, com todo o seu peso, diante de nós.

Por isso, o meu intento, com as intervenções que fiz e faço na cidade, é produzir uma transgressão no presente que me permita questionar para quem, como e com quais valores a cidade está sendo realmente construída. Afinal, quem nela (sobre)viverá?

Carroceiros, camelôs e sem-teto, no pólo da exclusão, evidenciam - simplesmente com sua presença - o reverso do ideal capitalista e resistem a um mundo que tenta a todo custo eliminá-los em nome da estetização da vida, da "boa-imagem" das pessoas. Eles personificam, com sua vida e pela sua profissão, a própria falência deste ideal.

Isso me indicou o caminho para iniciar uma investigação profunda das imagens, esfera com a qual mais me identifiquei para falar da tensão constituinte do sistema capitalista - por sua vez concretizada nos processos de construção e transformação constante dos espaços urbanos.

Compro e vendo imagens tenta abordar criticamente este processo, utilizando-se do espaço público como meio de colher e trocar formação e informação, de desmascarar a imagem existente e, se possível, criar uma imagem (r)existente.

O camelô e o carroceiro são usados, neste sentido, como exemplos (neste processo de desmascaramento). Tanto com a barraca de um camelô fictício que "compra e vende imagens", quanto com a carroça que "vende imagens por quilo", tentei criar uma "distensão perceptiva" nos transeuntes, desnaturalizando a realidade: ao fazê-los parar para interagir com as

personagens que eu encenava, criava automaticamente um estranhamento, que é o que me interessa para fazer com que as pessoas reflitam sobre o espaço em que vivemos e no qual estamos todos inseridos.

Utilizando as imagens de forma diferente do que vemos todos os dias e veiculando-as através do que costuma-se chamar de "excluídos", pretendi criar, mesmo que intuitivamente, a possibilidade de reflexão para aqueles que se aproximaram de mim.

Estetização da vida: uma inversão de valores

"Olha a imagem, é um real, é um real a imagem. Imagens da cidade é só um real, tem para todos os gostos. Vamos chegando, olhar não custa nada, a melhor imagem é aquela que fica..."

(texto que eu pronunciava em minhas intervenções)

Quais imagens são veiculadas, quais imagens devem ser mostradas, quem as escolhe, quem as aceita, quem as compra?

A produção de imagens na sociedade contemporânea é tanta que se torna impossível não se relacionar *de alguma forma* com elas. A "imagem", como campo de análise de diversas áreas, deve ser entendida hoje pois a concentração, densidade e extensão de seu alcance elevam-na a um papel central na cultura, jamais alcançado, chegando ao extremo da própria realidade tornar-se, muitas vezes, apenas uma sombra ou confundir-se com as próprias imagens.

Esta inversão é, em grande parte, provocada por uma "estetização": o produto/artigo torna-se acessório, ornamento; a estética, que era apenas complemento, passa a ser o principal. Existe uma grande confusão entre o "ser" e o "parecer" e produtos duvidosos podem, graças ao enobrecimento estético, tornar-se aceitáveis e vendáveis pela "idéia" passada aos consumidores. O consumidor adquire, assim, antes a aura estética, a imagem do produto e, quase que como uma consequência disto, a sua finalidade prática.

A televisão talvez seja o exemplo mais evidente de como a realidade pode ser moldada esteticamente. Muito do que sabemos ou pensamos a respeito da realidade, nos é transmitido pela televisão. Podemos escolher via controle remoto aquilo que mais corresponde aos nossos anseios e, se algo nos incomoda ou não combina conosco, mudamos para outro canal. A realidade mediada pela televisão, torna-se uma "oferta manipulável", até o íntimo de sua substância. Diga-se o mesmo de quem acessa a internet, na qual os mesmos princípios estão envolvidos, com outros parâmetros.

Este processo de "estetização", onde consumimos antes as imagens do que a experiência real proporcionada pelos produtos, se dá de diferentes formas: no ambiente urbano, por exemplo, a estetização significa o avanço do belo, do bonito, daquilo que tem estilo; nos comerciais e na relação consigo mesmo, quer dizer o avanço da encenação e do estilo de vida; no que diz respeito à tecnologia, vemos o avanço da virtualização; no circuito artístico, da espetacularização.

Na intervenção denominada **Compro e vendo imagens**, procurei tocar nesta questão mostrando como a esfera estética está, mais do que nunca, subordinada aos ideais de vida que os grupos dominantes querem e precisam veicular para reproduzir o capital.

A estetização do ambiente urbano, a que mais me interessa, preenche os espaços concretos e os define no momento em que privatiza o público e remove tudo o que é indesejado para locais periféricos, suburbanos. Tanto o carroceiro quanto o camelô, personagens principais de minhas intervenções, fazem parte do que não pode nem deve ser mostrado: são, assim, focos de apagamento e remoção por parte do poder, pois podem ameaçá-lo.

Urbanismo estetizado: a realidade enquanto imagem

O espaço urbano é constantemente submetido a um processo de "segmentação estética": as zonas de compra e cultura de bairros nobres ou com potencial especulativo são modeladas de maneira elegante, chique, animadora, e por todo lado se alastra o embelezamento das fachadas.

"A paisagem urbana ficou estetizada e encantada, mediante a arquitetura, outdoors, vitrines, anúncios, publicidade, embalagens, sinais de rua etc. e mediante as pessoas reais que se movimentam por esses espaços: os indivíduos que, em graus variados, usam roupas, maquilagens e penteados da moda, ou que adotam formas estilizadas específicas de movimentar ou aprumar seus corpos. A estetização da vida cotidiana, neste sentido, assinala a expansão e a extensão da produção de mercadorias nas grandes cidades, que ergueu os novos edifícios, lojas de departamento, galerias, shopping centers, etc., produzindo uma coleção infundável de bens para revestir as lojas e abastecer os que por ela passam." (1)

A intenção que gera toda esta beleza e conforto nas grandes cidades mundiais, dentre as quais está São Paulo, de certo não tem nenhuma ligação com generosidade, nem com os anseios da população por uma vida melhor. A criação destes novos espaços urbanos sofisticados está vinculada ao

capital, que toma o lugar dos ideais humanistas e do Estado como gerenciador das diretrizes urbanísticas.

Como o mercado tem uma ética e regras diferentes do Estado, ao invés de um pensamento em prol da sociedade como um todo, o urbanismo ditado pelas grandes corporações privadas cria formas despóticas e desiguais de desenvolvimento, onde as classes baixas são deixadas de lado ou expulsas para que os ricos possam desfrutar da nova e animada cidade.

Otília Arantes comenta esta mudança de pensamento, mostrando como a estetização da cidade modifica os ideais ético-políticos dos projetos urbanos.

"Até bem pouco tempo, a abordagem da cidade, tanto no plano prático das intervenções urbanas, quanto no âmbito do discurso teórico específico, se dava prioritariamente em termos de racionalidade, funcionalidade, salubridade, eficiência, ordenação das funções: em suma, falava-se e agia-se em nome da sociedade em seu conjunto(...) nos dias atuais, tudo parece obedecer ao princípio máximo da flexibilização(...) assim fala-se cada vez menos em planejamento da cidade que, deste modo, estaria obrigada a obedecer a um modelo estável de otimização do seu funcionamento, e cada vez mais em requalificação, mas em termos tais que a ênfase deixa de ser predominantemente técnica para recair no vasto domínio do passe-partout do 'cultural' ". (2)

Notamos, assim, que o atual urbanismo está subordinado ao capital e à formação do "capital cultural". A renovação urbana acelera o processo de restauração, reocupação e revalorização de certas áreas em detrimento de outras e faz proliferarem ambientes simulacionais como grandes galerias, shopping centers, parques temáticos, hotéis e museus.

A estetização do espaço urbano visa alterar o perfil sócio-cultural das cidades e a gestão urbana aumenta as estratégias de reconversão e requalificação dos espaços públicos e privados, acelerando a gentrificação. Para que estes espaços sejam realmente atrativos para o capital, as pessoas de classes baixas, o mercado informal, os sem-teto (ou seja, a maioria da população em certas cidades, como São Paulo, por exemplo) não podem ser as personagens principais, pois denunciariam a falência do discurso estético-progressista dominante. Cria-se, assim, uma guerra para a expulsão destas pessoas que deflagram a realidade da cidade, e não a difusão de um pensamento que visa melhorar os espaços num âmbito geral.

Dentre os interessados na aceleração deste processo de desigualdade social (refletido na desigualdade espacial) estão os investidores de novas indústrias de serviço, informação e alta tecnologia. Estes, legitimam o desenvolvimento desigual das cidades utilizando-se, para isso, de artifícios linguísticos: o "público" é relacionado com a arte, a beleza, a limpeza, a ordem e a segurança. A partir da identificação com o "público", as grandes empresas envolvidas no mercado imobiliário apropriam-se dos espaços (realmente públicos) em troca de melhorias "para a cidade", construindo bens culturais. Desta forma, são criados os espaços "públicos-privados".

O Estado e os municípios, requerem das grandes corporações privadas a construção de átrios e praças em troca do aumento do coeficiente de ocupação. Mas estes espaços não refletem as qualidades sociais e democráticas que deveriam estar presentes nos espaços públicos, tornando-se espaços privados, com normas e regras próprias.

Os "espaços públicos-privados" são largamente celebrados como uma parceria inovadora entre o público e o privado quando, na realidade, são concebidos de uma maneira excludente, na qual uma variedade de meios

legais, físicos e simbólicos são utilizados para tornarem-nos acessíveis a certos grupos sociais e negados a todos os outros.

Marilena Chauí aponta como as novas possibilidades de categorizações espaciais velam as intenções políticas dominantes:

"(...) Para o que nos interessa aqui, o fenômeno mais importante é a passagem do espaço público à condição de marketing, merchandising e midiatização e a do espaço privado à condição de privacidade intimista, mas sobretudo a perda de fronteiras entre ambos, abrindo comportas para formas inéditas de despotismo.(...)" . (3)

A partir desta nova categoria de espaço, as definições do que é realmente público e do que é privado tornam-se nebulosas, de maneira a permitir que o controle social seja exercido sutilmente. A possibilidade de vinculação do espaço com outras áreas de atuação, como o marketing (cultural ou não), demonstra não apenas a perda de fronteiras entre o privado e o público, mas também a substituição das finalidades públicas por finalidades privadas.

Os significados originários dos espaços públicos sofrem uma inversão (assim como a inversão na qual a estética do produto sobrepõe a sua funcionalidade): revelam não mais os ideais democráticos, mas a ideologia contida nas estratégias empresariais - que determinam com lógica própria os valores de suas intervenções, realocando populações e equipamentos segundo as flutuações do mercado.

Realocados ou expulsos dos espaços privatizados pelo mercado imobiliário, os sem-teto - segmento do qual a maioria dos carroceiros faz parte - ocupam os espaços "ainda" públicos (em sua maioria degradados, abandonados), mas a sua presença na paisagem urbana é violentamente

contestada. Sua visibilidade é apagada por esforços institucionais de removê-los para outros lugares - para abrigos fora de prédios ou parques, para bairros pobres, para espaços marginais. Tudo isso é reforçado por estereótipos criados pela mídia que, inclusive, culpa as vítimas e assim justifica a sua "invisibilidade programada" (a sua expulsão e marginalização).

Auxiliados por estas estratégias, fomos capazes de desenvolver uma espécie "miopia social" que é o que nos permite enxergar as pessoas que moram na rua como extensões do cenário urbano. O valor destes pessoas diminui até ficar abaixo do valor dos objetos, como demonstra o número cada vez maior de corpos sem lar.

A substituição do valor de uso pelo valor de troca poucas vezes foi tão gritante: famílias habitam pontes, parques e ruas enquanto centenas de edifícios habitáveis ficam vazios, à espera de melhores oportunidades de mercado para serem reabertos. Esse deslocamento corporal é ainda mais violento do que uma guerra, pois não ter casa é uma condição de lenta deterioração e de um heroísmo muito pouco apreciado.

As cidades acabam por ser apenas a fachada mais visível da atual mundialização desintegradora do capitalismo. As conseqüências deste fenômeno atingem diretamente as classes mais baixas, criando a sub-proletarização (um fenômeno mundial), desemprego e, sobretudo, uma legião crescente dos que nunca entrarão no mercado de trabalho. A moradia passa a ser um artigo raro, crescem as "sub-moradias" e as "sub-cidades".

A chamada "cidade fragmentária", em grande parte é isso: o resultado de uma nova "ordem" mundial, onde a grande maioria das pessoas não têm nem mesmo a infelicidade de ser explorada, onde o universo da economia tecnológica de ponta está fora do alcance de muitos,

e não apenas da periferia terceiro mundista. O próprio conceito de Terceiro Mundo torna-se vago diante da rede transnacional que interliga alguns nichos de desenvolvimento espalhados pelo mundo.

Estes, por sua vez, são cada vez mais raros em virtude do ímpeto destrutivo da competição capitalista atual, que é a fonte da nova marginalidade urbana. Desta maneira, o modelo urbano mundial se desfaz e no lugar de "desenvolvimento" se nota a mais implacável exclusão.

(r)existência à estetização

A intervenção **Compro e vendo imagens** é uma tentativa de caminhar contra a corrente deste processo de estetização, de esvaziamento de sentido dos espaços públicos, de desumanização das cidades, de exclusão dos corpos, de miopia social.

A carroça percorre a cidade como um ícone de (r)existência, uma imagem que não está entre as preferidas para ser repetida à exaustão, glamourizada e vendida como estilo de vida. Percorre as ruas recolhendo imagens que já foram consumidas e que são, agora, vendidas meramente como papel, matéria-prima desprovida de aura estética. No exato momento em que as imagens são vendidas por quilo, está invertida a relação estetizante: a aura imagética não só foi subordinada ao produto (papel), como já foi consumida anteriormente e não mais existe, não vale mais nada - quanto mais branco e sem imagens for o papel, mais caro poderá ser vendido para reciclagem. Por sua vez, o carroceiro que vende imagens é duplamente contra o processo de estetização da vida e da sociedade: por sua própria imagem revelar o reverso do sistema capitalista (pobre, vendedor de lixo), e por vender um produto o qual, quanto mais as imagens

anteriormente impressas estiverem apagadas, maior será o seu valor.

A barraca de camelô também percorre a cidade sendo um signo de (r)existência. Visualmente não responde à imagem estabelecida como correta e bela, e vende um produto que traz consigo imagens que são igualmente contrárias às determinadas pelo atual padrão estético, além de não possuírem mais o valor funcional de passagens de ônibus, metrô e trem.

Tanto a barraca de camelô quanto a carroça acabam por se utilizar dos próprios princípios estetizantes contra a cultura estetizada, tornando belas imagens daquilo que, a princípio, nunca deveria ser elevado a tal.

Neste sentido, as duas intervenções me permitiram realizar uma reflexão teórica mais vinculada à prática - ou seja, ao processo que vivi na tentativa de criar um caminho alternativo para a veiculação das imagens: porque só neste caminho alternativo certas imagens poderiam e puderam ser veiculadas, só neste caminho a aura estetizante pode ser substituída pela realidade do contato daquele que compra com "o que compra" e com aquele que vende.

Com as intervenções, tentava criar uma "distensão no presente" (ou melhor, paralisar o tempo daquele que passava, com pressa), para fazer com que as pessoas, casualmente escolhidas, refletissem, na prática mesma de sua condição de transeunte (provavelmente de baixa renda, trabalhadores do "trabalho duro"), sobre a imagem. E, a partir e através da imagem, pudessem refletir sobre as relações humanas estabelecidas na cidade. Além disso, percebi que estava em busca de acentuar esta transgressão no momento em que me colocava (eu, um cidadão privilegiado) na pele do excluído, inventando uma personagem com a pretensão de incorporar a alma do "possível", do original e da arte ao mostrar, com a sua mera presença, tudo isso àqueles que se vêem - e que a

sociedade em geral vê - como não originais, não belos. Que não enxergam, em sua condição desprivilegiada, este possível.

No meio dos cidadãos privilegiados (na FAU, por exemplo), me preocupava em denunciar o quanto nenhum de nós está isento desta "estilização da vida", mesmo os mais "conscientes", os mais "transgressores": no momento mesmo em que compravam os passes, como "fetiches" da própria transgressão, pronto, acabavam por consumir estetização e estilização.

E, além de tudo isso, uma amiga me contou que viu (na calada do dia, ou da noite, de qualquer forma quando eu já não atuava como personagem principal) garotos da favela São Remo brincando de vender passes, um para o outro, na barraca de camelô que deixei na FAU. Brincando, assim, com aquilo que normalmente simboliza o que é estéril, o que não tem graça: brincando de ser reais, de realidade - ao invés de brincarem de ser aquilo que não são.

Por tudo isso, acredito que o entendimento desta cultura altamente estetizada auxilia na descoberta, dentro do próprio contexto, de espaços, pessoas, cidades dentro da cidade, que transgridem, só pelo fato de existirem - ajudando a revelar imperialismos, despotismos, injustiças. Ajudando, enfim, na luta pela efetivação dos direitos democráticos.

O meu trabalho se baseia no princípio de que a cultura estética pode, sim, contribuir para a cultura política se for melhor compreendida para ser desmascarada e transformada em prol de todos, do público, da qualidade de vida, da beleza para qualquer um que more ou transite nas grandes cidades.

"Uma estetização total leva em direção do seu oposto. Onde tudo é belo, nada mais é belo." (4)

1. FEATHERSTONE, Mike, "Cultura de Consumo e Pós Modernismo" - São Paulo, Studio Nobel, 1995, pp 111.
2. ARANTES, Otília, "Urbanismo em fim de linha" - São Paulo, Edusp, 1998, pp.146.
3. CHAUÍ, Marilena, "Público, privado, despotismo" in: NOVAES, A. (org) "Ética" São Paulo - Studio Nobel, 1997.
4. WELSCH, Wolfgang, "Estetização e estetização profunda ou: A respeito da atualidade do estético nos dias de hoje" Revista de Artes Visuais/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul volume 6" - Porto Alegre , 1995.

Bibliografia:

- ARANTES, Otília "Urbanismo em fim de linha" - São Paulo, Edusp, 1998
- CHAUÍ, Marilena - "Público, Privado, Despotismo" In: NOVAES, A (org.) "Ética" São Paulo, Companhia das Letras, 1992
- DEUTSCHE, Rosalyn - "Uneven development: public art in New York City", October,1998
- FEATHERSTONE, Mike - "Cultura de Consumo e Pós-Modernismo" São Paulo - Studio Nobel, 1995

HARVEY, David - "Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural" São Paulo: Loyola, 1992

KRAUSS, Rosalind, "Caminhos da Escultura Moderna", São Paulo, Martins Fontes, 1997.

LEFEBVRE, Henri, "O Direito à Cidade", São Paulo, Ed. Documentos, 1969.

LYNCH, Kevin , "A Imagem da Cidade", São Paulo, Martins Fontes, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra, Conferência: "Os 'Usos Culturais' da Cultura"; in.Yázigi, Eduardo, et. Al, Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura. São Paulo - Hucitec, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de - "Privatização do público, destituição da fala e anulação política: o totalitarismo neoliberal" - São Paulo, Vozes, 1999.

PEDROSA, Mário "Política das Artes", São Paulo, Edusp, 1995.

SNOW, David , ANDERSON, Leon , "Desafortunados, Um estudo sobre o povo da rua", Ed. Vozes, 1998.

VIRÍLIO, Paul , "Espaço Critico", São Paulo, Ed. 34, 1994.

Link: Bijari (www.bijari.com.br).

CULTURA MARGINAL NO SÉCULO XX

Universidade Invisível

No Ocidente, o tempo sempre foi linear. Entretanto, não foi até o momento das revoluções burguesas do século XVIII que uma noção dinâmica de progresso foi efetivamente incorporada a esse fato. Assim que a burguesia se instalou no poder, as implicações dessa incorporação invadiram todas as áreas da vida. Nas artes, isso manifestou-se na fetichização da "originalidade" na forma da inovação estilística. O maior símbolo disso é o racionalismo do século XVIII tornando-se o romantismo do século XIX, que por sua vez tornou-se o modernismo do século XX. É necessário enfatizar-se que essas "inovações" sempre ocorreram em termos de estilo e nunca em termos de conteúdo. Isso significa dizer que eles eram essencialmente vazios e que, sob a superfície, não houveram mudanças reais. Tendo observado as categorias mais "amplas", iremos voltar nossa atenção para as sub-divisões que garantem o jantar dos teóricos da arte. A primeira sub-divisão modernista digna de nota é o futurismo, que é essencialmente uma fusão de cubismo, expressionismo e as idéias de Alfred Jarry. Sua ênfase no choque, na originalidade e na inovação marcam-no como um produto típico da sociedade burguesa. É natural que o futurismo tenha se desenvolvido a partir de critérios como o amor pela velocidade, pelas máquinas e pela guerra.

Devido à demanda burguesa por uma pseudo-mudança contínua, o futurismo foi rapidamente substituído pelo dada como uma força artística. O dada foi basicamente o futurismo com um novo nome, mas onde o futurismo balanceava seus aspectos negativos com uma crença no progresso tecnológico, o dada abraçava uma perspectiva inteiramente niilista. A negação dadaísta alcançou o seu máximo com a criação do Club Dada em Berlim, depois da qual sua própria negação foi negada pelos

dadaístas parisienses, que levaram ao cabo sua renomeação como "surrealismo".

Os surrealistas alcançaram essa negação da negação através da racionalização do irracional utilizando como instrumental fragmentos mal digeridos do Marxismo-Leninismo e do Freudismo. Onde o dada havia destruído a linguagem de alienação desenvolvida por de Sade, Lautreamont e Rimbaud, o surrealismo glorificou esses pornógrafos da alma humana como libertadores do desejo reprimido.

Quando o surrealismo afundou no academicismo, foi substituído por outros grupos mais novos. O primeiro desses, o Movimento Letrista, foi formado em 1946 por Isidore Isou, um romeno que vivia em Paris. Os Letristas identificavam a criatividade como o impulso humano essencial e então a definiram unicamente nos termos da originalidade. Seus interesses foram inicialmente literários e lembravam trabalhos inferiores de poesia concreta. Isou acreditava que ele havia reestruturado todas as estruturas estéticas e ressystematizado as ciências da linguagem e dos signos em uma disciplina unívoca que ele chamou de "hipergrafologia".

A esquerda dos letristas, dirigida por Guy Debord, invadiu uma conferência de imprensa de Charlie Chaplin no Ritz de Paris durante o verão de 1952. Isou denunciou-os aos jornais, o que resultou num cisma em que a esquerda destacou-se do corpo principal do movimento, renomeando-se Internacional Letrista e lançando uma revista própria, chamada "Potlach".

As atividades principais da Internacional Letrista eram a "deambulação" e a "psicogeografia". Essa primeira consistia de uma série de perambulações por uma cidade, seguindo as solicitações da arquitetura encontrada. Tratava-se de uma tentativa de descobrir quais arquiteturas eram desejadas inconscientemente pelo indivíduo. A última consistia no estudo e correlação

do material obtido através das deambulações e era utilizada para construir-se novos mapas emocionais das áreas existentes ou esboçar-se planos para novas cidades utópicas. Enquanto os interesses do Movimento Letrista estavam primariamente focados na literatura e na estética, os interesses da Internacional Letrista eram principalmente arquiteturas. Existiram, porém, outros grupos mais focados na pintura. Um desses grupos era o COBRA, formado em 1948 a partir do Grupo Experimental Holandês, do grupo dinamarquês Spiralen e do Escritório Internacional de Surrealismo Revolucionário belga. Esse grupo, cujo trabalho era uma reação europeia ao expressionismo abstrato, durou três anos e foi parcialmente reconstituído quando Asger Jorn, ex-membro, fundou o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista em 1953. Jorn foi apoiado em sua formação da Bauhaus Imaginista - que havia criado em oposição à nova Bauhaus de Max Bill - pelo pintor anarquista Enrico Baj, que à época encabeçava o movimento da Arte Nuclear.

A Arte Nuclear foi formada em 1951 por Baj e por Sergio Damgelo. Os membros foram retirados de diversos grupos de vanguarda, principalmente italiana, incluindo o MAC, T e o Grupo 58, e também incluía membros ou colaboradores dos antigos futuristas, dadaístas e surrealistas (como Raoul Hausmann). Entre 1953 e 56, não parece haver distinção clara entre os membros da Bauhaus Imaginista e da Arte Nuclear. Membros, na verdade, eram a única coisa que diferenciava a Arte Nuclear dos Espacialistas, um grupo de Milão que, como o COBRA e os Artistas Nucleares, estiveram experimentando um estilo europeu de pintura abstrata.

Em 1956, uma conferência tomou lugar em Alba, Itália, aproximando membros da vanguarda europeia. Na realidade, isso significou membros da Internacional Letrista, da Arte Nuclear, do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e da Associação Psicogeográfica de Londres. Antes do início da conferência, houve uma cisão com o representante belga

Christian Dotremont, ex-surrealista e ex-COBRA. Enrico Baj foi excluído no primeiro dia e a conferência então afirmou sua quebra com os Nuclearistas. A conferência criou um acordo que formava a base para a dissolução da Internacional Letrista, a Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica no ano seguinte e arquitetava sua substituição por uma organização única, a Internacional Situacionista. Entretanto, Jacques Calonne, um dos últimos oito membros da conferência após a exclusão de Baj, escolheu assinar o manifesto Nuclearista "Contra o Estilo" ao invés de se juntar aos situacionistas. Na realidade, somente três dos delegados da conferência, Asger Jorn, Piero Simondo e Elena Verrone, chegaram a juntar-se à Internacional Situacionista e os dois últimos foram excluídos em janeiro de 1958, enquanto Jorn retirou-se em abril de 1961.

A Arte Nuclear, como o Movimento Letrista de Isou, continuou a desenvolver suas próprias teses e ignorou a formação da Internacional Situacionista. De fato, 1957, o ano da fundação da IS, também foi um dos anos mais férteis dos Nuclearistas. Foi durante esse ano que o manifesto "Contra o Estilo" foi lançado. Seus signatários incluíam Piero Manzoni, Yves Klein (que posteriormente juntaria-se ao Nouveaux Realisme) e pelo menos um membro do Colégio de Patafísica. O manifesto postulava que "toda invenção torna-se convenção: é imitada por razões puramente comerciais, e é por isso que devemos começar uma ação vigorosamente anti-estilística pela causa de uma arte eternamente 'outra'". Concluiu: "o impressionismo ajudou a pintura a livrar-se da questão do tema convencional; o cubismo e o futurismo depois livraram-se da necessidade da reprodução realista dos objetos; e a abstração por fim removeu os últimos traços da ilusão representacional. Uma nova - e final - ligação hoje completa essa corrente: nós, pintores Nucleares, denunciamos, no sentido de destruir, a convenção final, o ESTILO".

Os situacionistas passaram por duas fases distintas. Até 1961, eles eram essencialmente um movimento artístico, ainda que durante esse período tenham tornado-se progressivamente mais politizados. Entretanto, nunca houve uma mudança claramente marcada do que havia sido produzido pela Internacional Letrista - o que equivale a produção de anti-arte niilista e iconoclasta - e o que foi produzido pelos situacionistas enquanto seu projeto se desenvolvia. Durante a segunda fase de sua existência, a Internacional Situacionista foi essencialmente um agrupamento político dos mais fronteiros entre a ultra-esquerda. Os situacionistas derivaram sua teoria política principalmente de Paul Cardan e do Socialismo ou Barbárie. A concepção central da crítica política do situacionismo é o Espetáculo. Essa idéia consiste na proposição de que, sob o Capital, o consumidor é reduzido ao nível de um espectador que observa a vida ao invés de participar nela. Deve-se enfatizar que os situacionistas interpretavam o capitalismo em termos de consumo alienado. Entretanto, o consumo é somente um aspecto de uma sociedade alienada, e deve primeiro ser gerado pela produção alienada. Os situacionistas viam uma revolução proletária mundial com o objetivo único de prazer ilimitado como o meio de romper com a produção capitalista e abolir a alienação. A forma de organização social a ser adotada durante e após essa revolução é aquela dos conselhos de trabalhadores. Desnecessário dizer que a teoria política dos situacionistas continha muitos traços de um passado boêmio e mais do que algumas idéias reacionárias.

O situacionismo alcançou seu auge durante os levantes do Maio de 68, depois dos quais alcançou rápida degeneração. A IS derivou até a sua desintegração final em 1971. Em 1974, Christopher Gray, antigo membro da IS, foi auxiliado na edição de um livro com traduções inglesas de textos situacionistas pela editora Suburban Press, de Malcolm McLaren. McLaren posteriormente usou o livro, "Leaving the 20th Century", como uma base para a criação do punk rock, utilizando informações como o fato de que os letristas pintavam slogans em suas roupas. Também foi via situacionismo

que uma grande quantidade de ideologia libertina foi assimilada pela ultra-esquerda, pelo anarquismo e pela contra-cultura.

A GRANDE FRAUDE DA ARTE

Você já teve a sensação de estar sendo enrolado?

Uma revelação por 0100101110101101.ORG e Luther Blissett



Eu declaro ter inventado a vida e os trabalhos artísticos do artista sérvio Darko Maver, nascido em Krupanj em 1962 e morto na penitenciária de Potgorica em 30 de abril de 1999.

Darko Maver nasceu e viveu na região dos Balcãs, que atualmente tem sido devastada e saqueada pelos interesses econômicos e geopolíticos dos poderosos, pelas forças de diferentes grupos étnicos e, por fim, pela máquina-abutre da mídia.

Darko Maver foi um artista politicamente incorreto, suas performances eram indigestas; ainda assim ele estava pronto para ser absorvido no sistema da arte. Seu trabalho, uma vez propriamente homogêneo e privado de sua força expressiva, estava pronto para passar através do caminho canônico que liga galerias, exposições, o mercado da arte e finalmente leva à paz eterna do museu, ápice de um processo anestésico, de desarmamento e esterilização, um processo que a arte sempre sofreu.

O museu é um templo transparente onde a arte é celebrada, falsificada e degradada, tal como a prisão degrada a vida tornando-a irreconhecível. E o teorema, uma vez mais, se prova exato: um artista (uma identidade), um estilo, os trabalhos... e o sistema está pronto para absorver tudo e transformar a vida em bens de consumo.

... tudo isso não vai acontecer a Darko Maver.

Por que Darko Maver não existe! Por que seus trabalhos não existem!

PARTE I: BIOGRAFIA/ A CRIAÇÃO DO PERSONAGEM

Darko Maver, nome real de um conhecido criminologista esloveno, é uma criatura da mídia. Estudado em detalhes para penetrar a resistência do sistema da arte, um novo cavalo de Tróia, Darko Maver não falhou. No momento de sua reciclagem - destino inevitável de qualquer pensamento/ação, mesmo a mais extrema e radical, sob o capitalismo - quando suas mãos já estavam atadas, ele desapareceu, revelando todo o seu potencial.

PARTE II: AS OBRAS/ A MITOPOESE

A difusão do nome e dos trabalhos de Darko Maver é uma rebelião ativa contra qualquer forma dominante de arte. Onde as fronteiras entre o real e o falso, se elas realmente existem, são tão finas que freqüentemente os papéis são trocados e a realidade copia a imitação, Darko Maver é um exercício de pura mitopoese.

As apavorantes imagens de fetos e abortos, suposta evidência das atividades de Darko na academia de Belgrado, eram verdadeiras, ainda que, sem esforço, nós fizemos as pessoas acreditarem que eram enormes esculturas de PVC e fibra de vidro, até possíveis de se vestir!

A famosa 'Tans der Spinne' foi feita com imagens reais de mortes, estupros e violência de todo tipo; nenhum manequim nunca existiu e nenhum jornal sérvio jamais resenhou as performances de Maver. Todo esse inventário de imagens horripilantes pode ser encontrado no site da Internet <http://www.rotten.com> e outros sites como esse, acessíveis a qualquer um que tenha um estômago forte.

A própria face de Maver era na verdade a de Roberto Capelli, membro há muito tempo do projeto Luther Blisset em Bolonha.

A veracidade das imagens tomadas como simulação equilibra a inexistência de um artista tomado como verdadeiro. Mas um artista, para ser real, necessita de uma poética, uma teorização de seu trabalho. Aqui temos o

'Dimensão dos Extracorpos' e outros textos caóticos, absolutamente impossíveis de ler - paródias de muitas teorias nauseabundas sobre mutações/contaminação - ninguém poderia encontrar qualquer sentido neles; textos os quais um crítico de arte, durante a última exposição sobre o 'caso Darko Maver' (Roma, 9 de setembro de 1999) indignadamente afirmou que haviam na verdade sido escritos por Francis Bacon!

No começo havia dois websites, a única "prova" da existência de Maver. No entanto, a Internet como mídia não dá nenhuma garantia, pelo contrário, a facilidade para confundir identidades é parte de sua própria natureza; uma vez que a Internet não era suficiente para ninguém se interessar no trabalho do artista sérvio, Darko Maver, ou ao menos as suas obras, deveriam que se materializar para serem notadas, e assim o fizeram.

PARTE III: A CADEIA/ AS EXPOSIÇÕES

Em agosto de 98 uma conhecida galeria em Liubliana, a Galeria Kapelika, exibiu a documentação de 'Tanz der Spinne', criando um precedente precioso para as exposições seguintes dedicada ao artista obscuro. Logo veio a exposição em Bolonha, de 18 a 20 de fevereiro de 1999, durante uma mostra beneficente pela liberdade de expressão, que exibiu trabalhos de diferentes artistas como Liberatore, Martin, Manara.

Centenas de visitantes atentos se espremeram na sala dedicada a Darko Maver. Chocados com as imagens das performances - os originais foram censurados e destruídos - eles tentaram encontrar uma explicação-conforto nos textos. Resultado: desde fevereiro de 99, depois de apenas alguns

meses de vida, Darko Maver já era um mito, ao menos no underground.

A propaganda continuou: a censura dos trabalhos, sua destruição e a prisão de Darko por propaganda anti-patriótica. Na net, narrativas destes eventos foram postadas para centenas de assinantes da newsletter do "EntarteteKunst" (<http://www.EntarteteKunst.org>), menções provocativas e links em outros sites; ao mesmo tempo alguns artigos foram publicados: "Flesh Out" (nº 3, abril de 99) dedicou duas páginas à vida e trabalhos de Maver enquanto "Tema Celeste" (nº 73, março de 99) publicou um press release de solidariedade ao aprisionamento. A prisão foi supostamente realizada em 13 de janeiro de 1999 na região de Kosovo. Muitas outras notas na imprensa se seguiram. Muito freqüentemente, Maver era citado como exemplo de censura, em outras vezes apenas mencionado.

Foi nesta época em que a situação em Kosovo, já intolerável, estourou com a intervenção da OTAN na área dos Balcãs.

PARTE IV: A MORTE/ O MITO

A 30 de abril de 1999 a morte de Darko Maver foi anunciada.

A imagem do cadáver se espalhou e levantou algumas questões intrigantes: homicídio? Suicídio? A última, trágica performance?

Este ato final da vida de Darko Maver foi explicado num artigo claro e inteligente, "Fantoques da guerra", que apareceu na revista ambientalista "Modus Vivendi" (Julho - Agosto de 9). De acordo com o autor, a vida e as

obras de Darko Maver podem ser lidas como uma crítica à exploração/manipulação da imagem das vítimas da guerra pela mídia.

Foi um passo curto da morte ao mito. Era hora de celebrar o artista sérvio morto sob o bombardeio da OTAN. Em 12 de junho de 99, na Biennale de jovens artistas, em Roma, o grupo teatral sciattoPRODUZIE dedicou ao mártir sua performance intitulada 'Despertar - um tributo a Darko Maver' e mostrou uma vez mais a parte documental de seu trabalho.

Em 23 de setembro, na 48ª Biennale de Arte em Veneza, foi apresentado o documentário "Darko Maver - a arte da guerra".

Em 25 de setembro, o squat/centro multimídia "Forte Prenestino" em Roma abrigou uma retrospectiva dedicada ao trabalho de Maver. A exposição incluiu toda a documentação da instalação 'Tanz der Spinne' e os ainda não divulgados 'trabalhos anteriores de Darko Maver': colagens e esculturas feitas no começo dos anos 80.

A presença de Maver na Biennale de Veneza foi certamente a mais alta conquista no longo processo expondo a permeabilidade de um sistema tão vulnerável quanto o mundo da arte.

Luther Blissett

9 de fevereiro de 2000

Tradução de Norma Nicht

Fonte: Descartável (www.descartavel.com)

[Postado em 01 de outubro de 2005]

DO SANGUE JÁ ENDURECIDO

After-ratos after-TRÊS PELADOS: E: o meu amor pelo Babidu



Grupo EmpreZa,

Cintada a R\$ 1,99

Quando eu ansiava por uma resposta do editor de uma revista on line, na esperança (???) de que ele pudesse publicar a minha (de todos) crítica ANTerior e até mesmo compreendendo e aceitando a negação ao meu pedido, encontrei estas palavras: "falo com você assim que eu conseguir pensar como incorporar seu texto singular". (POINT D'IRONIE) . Caralho, e eu que achava que estava escrevendo um texto PLURAL.

Então comecei a observar esta cabeça e este coração atrapalhados, e deu a maior vontade de interromper o texto DADocumenta bem como os pensamentos acerca da exposição do Daniel Buren, que ainda devo comentar, para falar de outro evento: uma performance do Fernando Peixoto, realizada (literalmente) na pele do ANTONIO José (Babidu), ambos integrantes dos movimentos NEPP - Núcleo de Experimentação e Pesquisa em Performance e Grupo Empreza, sediados (???) em Goiânia.

...

É, talvez esta bagunça seja mesmo singular, mas aproveito o espaço (ou justamente a falta de espaço, "quando não se tem um tostão no bolso a gente se agita, delira, sonha possuir tudo") para falar que OS TEXTOS AFTER-RATOS TÊM A AMBIÇÃO DE SAIR DESTA INDIVÍDUA PARA FALAR PARA O MÁXIMO DE PESSOAS, TANTAS QUANTAS FOR POSSÍVEL, ou ao menos encontrar parceiros nesta tentativa faminta (???) de enterrar boa parcela da arte (???), que já cheira a carnificina (ISTO É APENAS UMA METÁFORA (???) MINHA E DO ZÉ CELSO, O PROBLEMA É JUSTAMENTE O NÃO CHEIRAR A NADA, A ASSEPSIA).

Recuperando os ideais (e PRÁTICAS) do Cabaret Voltaire - fundado em 1916 pelo escritor alemão Hugo Ball, que, ANTES de morrer, abandonara a poesia (???) para morar e trabalhar junto aos camponeses pobres (???); ANTONIO José Drummond, apelidado carinhosamente (???) Babidu, aluno do curso de Artes Plásticas da Federal de Goiás, abriu as portas de sua (de todos) república para uma semana de ENTRETENIMENTO: muita cerveja, muita maconha, boa (???) música, colchões espalhados, redes, filmes, debates, performances. "Ali não há repressão", queixava-se a dona de casa Maria Alves de Souza, vizinha do local.

Eu poderia aqui tentar elucidar este impulso que tem feito jovens artistas

transformarem suas (...) casas em espaços culturais (???) independentes e livres (ALÉM do Babidu, tem o Jorge Menna Barreto e a Casa do Jorge, em Porto Alegre; o Ducha e o A.N.T.I: Teatro, no Rio de Janeiro; entre outros, deixando claro que não estou falando das pequenas galerias nem dos jovens artistas que ambicionam ser marchands); voltando, eu poderia falar aqui dos espaços que apareceram como alternativa à subversão (!!!) que é o mercado de arte, mas neste texto vou me ater a uma única performance apresentada no Cabaret Voltaire goiano: sem título, MAS: no cartaz:

"PROMOÇÃO CINTADA 1,99".

Encostado na parede, pelado, Babidu aguarda passivamente os espectadores que pagam R\$1,99 ao Fernando Peixoto (autor da performance) para bater nele. ANTES, o próprio Fernando dá-lhe uma porção de cintadas.

A leitura óbvia do trabalho, do espetáculo da violência, e da gente pagar por essa violência, tornando-nos cúmplices e até mesmo agentes da mesma, não me interessa. Uma segunda leitura, um pouco mais elaborada, que apresenta o Fernando (elegantemente vestido) como intermediário - o museu, a galeria, o marchand, o curador, o patrocinador etc - entre o público e o artista (desnudado e antecipadamente vendido), também não me interessa. AGORA: chegar a Goiânia e encontrar o amigo todo arrebatado, faz-me pensar em um monte de coisas,

André Komatsu batendo a cabeça contra a parede até quebrá-la(s); Tiago Judas vestido de palhaço e rolando as escadarias da FAAP abaixo várias vezes; Mauro Gasiglia amarrando o pênis e o peito com linha e agulha, e depois se amarrando inteiro com Maurício Ianês ; Paulo Veiga Jordão e Fernando Peixoto alternando tapas e mais tapas na performance *Sua Vez*; o *Fuzilamento* de cimento no Marcelo Cidade (!!!); e a simplicidade e (quase)

eficiência da *Roleta Russa* do Luis Andrade; só para citar exemplos recentes, MAS: voltando à performance com a participação física do espectador,

Ritmo zero, Marina Abramovic, 1974: "Instruções ao público: há 72 objetos sobre a mesa, os quais cada qual pode usar em mim como desejar. Performance: eu sou um objeto. Duração: 6 horas (das 20h00 às 2h00). Durante este período eu me responsabilizo totalmente."

Sobre a tal mesa, onde ficou deitada, Marina colocou desde objetos (aparentemente) inofensivos, tais como batom, sapatos, casaco, flores, TINTA AZUL, câmera Polaroid, sal e açúcar, até os (aparentemente) mais perigosos, tais como álcool, faca de bolso, tesouras, correntes, um garfo, um revólver e uma bala de revólver.

...

E se um espectador colocasse o revólver com munição na mão dela, apontasse na sua (na do espectador) direção, e apertasse o gatilho, mexendo nos seus (nos dela) dedos? Ela se responsabilizaria pela morte desse homem?

Sim, certamente, **mas que coisa estúpida é essa de se matar e de matar pela arte???** Ou será que não é tão estúpida assim???

Estou lembrando do debate entre o Núcleo Performático Subterrânea (na ocasião representado por mim e pelo George Maciunas), o Grupo EmpreZa (com a presença de quase todos seus integrantes e do Allan Kaprow) e espectadores, na casinha, em 8 de maio deste ano, durante a exposição *Serão performático* :



Vômito - Sopa de Letrinhas

Grupo EmpreZa,

Eu questionava o fato de as performances do grupo goiano serem ensaiadas e re-apresentadas, argumentando que os ensaios e as repetições das apresentações estariam mais próximos de uma idéia de teatro (???) do que de uma idéia (da minha idéia autoritária) de performance (de que a mesma precisa nascer com_o imprevisto, por exemplo); ao que o Babidu respondeu (mais ou menos): "Não se trata exatamente de ensaiar a performance, mas de tornar a ação possível. Se eu quero vomitar no Fernando eu preciso aprender a vomitar. E o teatro trabalha com representação; na nossa performance, a gente está de fato usando o nosso corpo e a nossa identidade, não é um personagem que finge tomar a sopa de letrinhas e finge vomitar no Fernando, mas eu mesmo, Babidu, comendo, vomitando."

ALÉM, estou lembrando do pessoal correndo para longe de mim ao perceber que eu segurava o copo com parte do sangue do Clemens Krauss já endurecido, e por que é que todos tiveram ânsia de vomitar ao me ver brincando, na calçada, com o sangue do Clemens já endurecido?

Por que é que, ainda hoje, a *Body Art* (entenda-se: não o movimento que aconteceu com toda força especialmente nos anos 70, mas seu conceito) (???), choca/mexe com as pessoas com tanta facilidade?

Arrisco responder que pouca gente ousa trepar no meio da rua, que pouca gente ousa se prostituir (pensei esses dias que a prostituição é a forma mais digna de emprego, o que não significa que seja uma profissão digna, MAS: é a mais digna de todas, ao menos a mais direta e menos hipócrita), que tanta gente acha que sabe o que é liberdade, que acha talvez que liberdade é fazer o que bem entender, quando a liberdade maior é a gente se entregar completamente na mão do outro (???), abrir as pernas para o(s) desconhecido(s), gozar e morrer a cada instante.

MAS: já não estou entendendo nada do que estou falando, quem sabe retomar o Cabaret Voltaire goiano e a performance do Babidu apanhando, MAS: que cada um (não) chegue às suas (de todos) conclusões, a tentativa deste texto, como anunciei na epígrafe, é não apresentar uma opinião After-ratos e fechada, MAS: estimular pensamentos, agitar corações, ou talvez seja pretensão demais, foda-se, mas que eu não seja a única pessoa atrapalhada e em processo nesta vida, e que eu deixe de ser singular (entenda-se: solitária). **Escrevi ao Arthur Leandro comentando as idéias para o "JORNAL", a ser lançado em 2003.**



Andaluzita

ALÉM, o meu amor pelo Fernando eu ainda não posso declarar, já que ele não topa (ao menos não topou) a três e já que já foi declarado e você pediu para eu (para a gente) esperar alguns anos. Pois eu não espero coisa nenhuma. Fodam-se todos os homens que têm medo de amar. Daí o meu amor pelo Babidu, que não pensa demais e sai se atirando pelado na parede, na rua, no chão da edícula da casinha (...), em todas as partes. Para você parar de dizer que eu nunca falo de você.

Apêndice: LATIDOS

Por OnDE AndaRÁ a minha versão masculina, Ruy Cortez? Estamos entrando em outubro, um ano de Ruídos, na verdade acho que (quase) um ano sem ruídos: HÁ SANGUE, mas está endurecido, o que é mais triste do que era ANTES, acho. Saudades. Assim que eu chegar ao Brasil a Editora Pressa vai (vamos?) aprontar todo aquele material, pensei que é besteira deixar aquele vermelho vivo escondido.

Notas

Inventado pelo escritor francês Alcanter de Brahm no final do século XIX, o "Point d'ironie" ("Ponto de ironia"), é uma marca de pontuação a ser utilizada no final de frases (como um ponto de exclamação ou de interrogação) para indicar passagens irônicas em um texto (???) (!!!)

CIORAN e KUNSCH, Graziela. "Provocação à soberania do júri", In: *número de inscrição 624* (carta -projeto - Monalisa Rejeitada(os)). NONONO Salão da Bahia: Editora Pressa, 2002

Condições de interferência: um diálogo entre Mauro Gasiglia e Maurício Ianês após a performance Permanecendo em silêncio, de Maurício Ianês, 10 de agosto de 2002, exposição Marrom, Galeria Vermelho.

ABRAMOVIC, Marina e CELANT, Germano. *Public body*. Milão: Edizioni Charta, 2001.

Grupo EmpreZa na Casa da Grazi (centro de contracultura de São Paulo), 7 a 30 de maio de 2002.

Carma ideológico - performance na qual Babidu, pelado, sai correndo e se atira diversas vezes contra as paredes de instituições ideológicas (???), por exemplo a Igreja de Goiás Velho, no mapA de 2001.

REFAZENDO OS LIMITES DA ARTE E DA CIDADE

Gisella Hiche



O EIA, Experiencia Imersiva Ambiental, realizou pelo segundo ano consecutivo, de 12 a 20 de novembro, 75 trabalhos nos espaços públicos de São Paulo. As intervenções eram de artistas de São Paulo, Rondônia, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Espírito Santo, Bahia, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Distrito Federal. As ações tinham em comum a proposta de questionar a dinâmica da cidade, os abusos de poder que restringem a potencialização do espaço público, destituindo-o de sua função de agregar as pessoas.

Apesar da rua ser o denominador comum, houve uma variedade muito grande de linguagens: lambe-lambe, performances, instalações e panfletagens, o que ampliou as possibilidades de interação com pedestres, carros e ônibus. Criou-se, dessa forma, mecanismos de legitimação para o sentido das obras e para o uso das vias públicas como espaço para livre manifestação de idéias e campo de troca.

Através da ação artística, o proibido e o permitido perdem sua inflexibilidade e passam a ser questionados de forma lúdica e cooperativa. Camille Kachani, no seu trabalho "re/SINAL/iz/AÇÃO", pendurou ao lado de placas de trânsito da Avenida Paulista novas placas, proibindo café e banana, permitindo revólver, granada, Mickey Mouse e Coca-Cola. Para completar sua iconografia, um mapa do Brasil de cabeça para baixo foi afixado no cruzamento da Bela-Cintra com a Paulista. Nenhum projeto tem como finalidade resolver problemas macroestruturais, mas sim plantar sementes por meio de pequenos deslocamentos de percepções. "Nós não estamos aqui para lhe salvar", afirma o lambe-lambe do artista Lucas HQ.



Muitas obras têm como objetivo central a denúncia criativa. O grupo Alerta!, de São Paulo, pendurou na frente das câmeras de vídeo que monitoram a Avenida Paulista balões de hélio amarelos com a smile face e a frase "Deus TV". Os balões não buscavam tapar a visão das câmeras, mas evidenciar a presença dos sistemas de vigilância nas calçadas por parte de empresas privadas. O grupo Esqueleto Coletivo, colou lambe-lambe com os dizeres "vida X propriedade" em prédios vazios do centro para denunciar o problema do déficit habitacional e o excesso de prédios inutilizados.

Nenhum trabalho do EIA tem licença para ser realizado. O fator surpresa e a proposta de realmente questionar os limites faz com que o único apoio do grupo seja o direito de livre expressão, tendo sempre como referência o outro. Muitas vezes seguranças saem de sua loja até a rua para dizer que "não pode", mas devido ao caráter das obras, ficam confusos. A conversa com os artistas gera justamente a reflexão sobre as proibições, expondo sua arbitrariedade e muitas vezes inutilidade. O artista que sai às ruas para elaborar seu trabalho precisa necessariamente usar a dinâmica da cidade como sua matéria prima. Não importa se o trabalho é mais diretamente político ou se atua em campos mais sensoriais. Seu processo de produção já é na origem um exercício ético que dosa a liberdade do artista com o campo onde se dará a recepção. O estranhamento pode atuar em diversas dimensões.

Um dos trabalhos mais fortes do EIA foi o de Luciana Costa, Bela Vista, no qual ela caminhou do Hospital Beneficência Portuguesa até o Cemitério da Consolação, vestida com uma roupa de hospital e levando nas costas dois reservatórios com tinta vermelha que ia escorrendo e formando uma linha

na rua.

Ao reunir artistas com propostas tão variadas, o EIA precisa já no processo de organização desenvolver formas de lidar com a diversidade. Mas como o nome já diz, trata-se de uma experiência. As conseqüências são difíceis de serem avaliadas, mas duas delas são bastante estimulantes: o convívio de artistas de vários estados durante uma semana e a difusão da arte em lugares inesperados.

Fotos das ações podem ser encontradas no site www.eia05.zip.net

Fonte: Artecidadania (www.artecidadania.org.br).

[Postado em 27 de Janeiro de 2006]

RESISTÊNCIA BIOPOLÍTICA: UMA ENTREVISTA COM ALEX VILLAR

André Mesquita



Pode o sujeito, no atual exercício do biopoder contemporâneo, engendrar uma potência capaz de pronunciar posições políticas e de resistência na vida cotidiana? Por meio de uma singularidade às vezes sagaz, às vezes silenciosa, ou mesmo imóvel, o trabalho do artista brasileiro Alex Villar articula essa questão com ousadia. Pulando cercas, escalando paredes de prédios ou se colocando em frestas, Villar, produz micro-intervenções no espaço urbano aproximando o corpo e suas tensões com a arquitetura.

Nascido no Rio de Janeiro em 1962, Villar vive desde o fim dos anos 80 em Nova York. Seu trabalho combina vídeo-performance, fotografia e instalação com um arcabouço teórico vindo de autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Judith Butler e Antonio Negri, além das práticas de deriva dos situacionistas e da “anarquitectura” de Gordon Matta-Clark.

A busca de heterotopias temporárias no contexto urbano torna-se visível em projetos como *Other Spaces* (1997 e 1998), em que Villar é fotografado em situações de imobilidade. O corpo é posicionado de forma a adaptá-lo às

circunstâncias arquitetônicas da cidade. Como uma escultura híbrida, o artista cria um próprio espaço a partir de uma articulação temporária: o mínimo de movimento obtendo o máximo de consequência. É interessante notar que o projeto artístico de Villar não se detém a coordenadas geográficas e históricas de um lugar específico. A ele, interessa principalmente as relações entre corpo e configurações particulares de situações urbanas. O vídeo de *Upward Mobility* (2002) mostra ações nas quais Villar escala cabines telefônicas e paredes nas cidades de Nova York e Londres. Nesse ponto, a questão da resistência se conforma a partir do desvio dos fluxos horizontais que regulam a cidade através de uma intervenção vertical do artista. Já em *Temporary Occupations* (2001), a resistência aparece como uma transgressão sutil e microscópica das brechas dos espaços e dos códigos que regulam as fronteiras entre o público e o privado. Villar percorre um trajeto pela cidade encontrando pedaços de espaços que são ativados pelas ações do corpo, assim como obstáculos que são ultrapassados com agilidade e humor.

Seu mais recente projeto, *Waste Management* (2006), discute uma questão sobre o que é considerado valioso e o que é dispensável na vida. Villar busca uma situação banal do cotidiano, como o ato de se jogar fora o lixo, para abordar a maneira como a biologia do indivíduo passa a ser parte principal de um sistema de poder. Ao invés de identificar-se apenas com a ação de descartar o lixo, Villar coloca seu corpo em outra situação: na de um resquício sem valor. É o corpo exposto na cidade de forma nua e crua.

Em um momento no qual a produção de subjetividade torna-se foco da hegemonia global, sendo o corpo (e a vida) capturados pelo poder e transformados em reprodutores de seus efeitos, o trabalho de Alex Villar sugere pistas de como visualizar focos antagônicos em nossas experiências. A entrevista foi realizada por telefone, na noite de algum dia do mês de dezembro de 2006. Além de falar sobre seus projetos, Villar também tratou

de temas como a “vida nua”, a atual política norte-americana depois do 11 de Setembro, os usos do humor e as recentes discussões sobre estética colaborativa no campo da arte.

Alô, Alex?

André?

Oi! Tudo bem?

Tudo jóia! Como vai?



Other ways

Tudo ótimo! E você?

Ótimo! Bem pontual você. Sete horas exatamente aqui.

Pois é, calculei o horário e vi que estava na hora de te ligar.

(Risos)

Como estão as coisas aí?

Ótimas. Hoje eu desmontei esse projeto que eu tinha lá em Downtown, foi tudo bem. Não se eu comentei, mas eu virei um container desses de lixo muito pesado...

Sim, eu vi algumas fotos do projeto.

Virei o container de cabeça para baixo. Tive de revirar com muito cuidado porque o chão é propriedade de uma empresa, e é uma complicação danada. Esta cidade é cheia de não-me-toques (risos).

Foi esse projeto que você deu o nome de *Waste Management*?

Isso mesmo.

E como ele começou?

Com uma proposta do Lower Manhattan Culture Council dando bolsas para projetos públicos, especificamente nessa área de Downtown, em Manhattan. Depois do 11 de Setembro, quando aconteceu tudo aquilo, houve uma parada. Essa entidade cultural dava conta de uma residência no World Trade Center, que era muito conhecida. Tudo foi paralisado com os acontecimentos. Mas dois anos depois, as coisas começaram a ser ativadas e houve uma proposta de dar projetos para artistas que fizessem trabalhos públicos.

Em 2001, fiz um projeto dentro de um container de navio com um vídeo chamado *Other Ways*, no qual eu apareço andando pelo metrô. Agora, o

container usado em *Waste Management* é como o de 2001, só que de uma categoria diferente. A idéia inicial era criar uma situação de cinema no espaço público, levando o projeto para esse espaço de uma maneira que tivesse a ver com o conteúdo do trabalho.

O container que eu escolhi para *Waste Management* é usado para lixo, normalmente para obras em prédios. Tem um pouco essa relação com a arquitetura também, que é uma coisa com a qual eu sempre trabalho. Esse container passa acomodar um filme sobre a questão do lixo, e isso faz com que a sala de cinema não seja vista de uma maneira neutra. Tudo faz parte de um trabalho que aborda questões que são contemporâneas nessa situação pós-11 de Setembro em uma área específica de Manhattan.



Waste Management

Há várias questões nesse contexto do uso do espaço na área de Manhattan. Uma delas é o redesenvolvimento dessa área que passa pelo processo de

gentrificação. Ou seja, quem é a audiência? Quem tem valor? Quem não tem valor? A gentrificação passa por essas questões de valor...

A gentrificação dessa área aconteceu após o 11 de Setembro, ou ela remete a um processo que vem ocorrendo há alguns anos?

A questão da gentrificação é muito antiga por aqui. Ela adquiriu um caráter mais urgente em determinadas épocas. Por exemplo, depois da gentrificação do SoHo, do Lincoln Center, Low East Side, Chelsea e depois a área de Downtown. Essa é uma questão que existe há muito tempo.

O que vem acontecendo de novo está ligado a decisões recentes na cidade, de quem vai viver dentro de Manhattan. E normalmente quem vive nessas áreas são os trabalhadores do setor financeiro, de setores mais privilegiados da economia. São tendências que já existiam, mas que estão se acentuando. Essa é uma questão, do ponto de vista material, da estrutura urbana. Mas existem outras, como a reflexão sobre o valor da vida no contexto contemporâneo. A cidade é só a ponta mais óbvia desse processo.

Nesse sentido, estou me referindo ao livro do Giorgio Agamben, *Homo Sacer*. Do ponto de vista teórico são as questões que me interessam, de como pensar a vida nua, de como a própria biologia do indivíduo passa a ser a parte principal de um sistema de poder. Muitos dos meus interesses que informam o meu trabalho vêm dessa linha foucaultiana.

E como essas idéias são trabalhadas em *Waste Management*?

Procuro uma situação bastante local, microscópica, ao invés de tentar tratá-la de uma maneira geral, macroscópica. Pego um caso muito particular, que é essa situação cotidiana da seleção do lixo, do que é bom e do que não presta, do que se mantém e do que se joga fora. Uma experiência com a qual todo mundo pode se identificar, é uma situação comum, com a diferença

de, ao invés de ver o lixo sendo selecionado, descartado e segregado, o que se vê é o meu corpo sendo colocado nessas situações. Isso é uma constante dentro do meu trabalho, mas que se torna mais dramática dentro deste trabalho com o lixo.

O vídeo de *Waste Management* mostra sete minutos de cenas e ele começa com uma na qual o meu corpo se encontra jogado nos detritos. O corpo adquire uma configuração morfológica da distribuição do lixo no espaço, adquirindo essa característica do descartável. Mas o trabalho também permite leituras imediatas do ponto de vista de representação, embora eu não lide tanto com representação. É possível ver representados estados subjetivos de apatia. Por exemplo, bêbados jogados ou *homeless*, pessoas consideradas sem valor e que se encontram em situações que se assemelham àquilo que eu apresento.

Com o tempo, o trabalho vai se modificando e tomando um caráter de usar o espaço como aquele espaço no qual se vive. Entro em latas de lixo que, como uma cápsula, podem ser pensadas como uma casa, uma habitação. O trabalho termina com uma série de cenas muito mais ativas e vibrantes nas quais escalo, salto, pulo e entro nas caixas, que é uma configuração que se vê nesse grupos de pessoas que vivem de *dumpster*, que colecionam detritos de pouco valor.

Em este trabalho traz uma referência clara do *Dumpster* de Gordon Matta-Clark...

Ah, sem dúvida. O Gordon fez o trabalho dentro de um container com toda uma reconstrução, do uso de portas e o lado mais boêmio de explorar esse espaço. O trabalho do Gordon Matta-Clark é extremamente importante para mim. Pesquisei bastante a obra dele desde que cheguei aqui. Senti uma afinidade imediata.

Em na maioria dos vídeos que você faz, o uso do *loop* é comum, não?

Sim. O *Waste Management* é uma série de *loops* que mostram esse deslocamento de um estágio ao outro, mas sem uma narrativa muito específica. O observador chega no espaço, vê as imagens e percebe uma modificação, mas não é como uma experiência de cinema propriamente dita.

Embora eu tenha mostrado esse trabalho em algumas salas, procuro encontrar situações dentro da configuração arquitetônica que eu tenho acesso, como a sala de um museu, uma galeria ou um outro espaço qualquer, e intervenho com uma configuração temporária arquitetônica, criando telas de divisão. Busco evitar essa idéia antiga da janela, do quadro que se coloca na parede e se transforma em uma janela que te puxa para uma outra realidade. Vou na direção oposta: a imagem é uma extensão do espaço.

Na exibição do filme no container, ele é fechado de todos os lados, aberto em cima e com uma porta atrás. O que eu fiz foi virar o container totalmente de cabeça para baixo, deixando-o com as rodas para cima e fechado de todos os lados. Você tem acesso à parte interna pela porta. Criei uma tela de projeção, deixando o projetor de vídeo no outro lado. Fica uma situação cinemática ali dentro...

Então o espectador “entra” no espaço exibido no vídeo? É pensando nisso que a projeção é realizada?

De uma certa maneira sim. Não no sentido de se criar um *trompe l'oeil*, mas de procurar uma relação de continuidade entre o espaço que a pessoa ocupa e o espaço representado na imagem, de criar uma continuidade entre os dois. Claro, existe um pouco de ressonância fenomenológica nesse aspecto, mas não é puramente isso. Eu quero uma relação com o corpo do

observador, mas também da capacidade do observador em decodificar a imagem. As duas coisas operam simultaneamente e não busco privilegiar uma em detrimento da outra.

Algumas fotos desse trabalho mostram você jogado no chão e com o lixo em cima do corpo. A foto seria o registro de uma ação, ou foi uma cena preparada?

Não é uma situação fabricada. Por exemplo, a situação na qual meu corpo se encontra em relação ao lixo é imediata. O lixo se encontra naquela posição e eu me jogo tentando replicar esse gesto que foi empregado em relação àquele lixo. O corpo se identifica com o lixo e com o gesto.

O que eu procuro representar é a apatia, ou mais do que isso. De uma relação que é comum a todo trabalho, que é essa relação entre estrutura e agência. A estrutura do espaço, de um sistema que exerce alguma determinação sobre o sujeito, que dá forma ao sujeito. E por outro lado, há a agência do sujeito, de articular sua própria posição intelectual, política e de cidadão dentro dessa estrutura que o delimita. Todo o trabalho procura articular uma relação entre esses dois vetores.

Quando se está num estado de não ter nenhuma possibilidade de agência sobre a sua situação, você está à mercê do poder dos outros. Pensando em alguns exemplos do Agamben com relação aos campos de concentração, onde as pessoas passam a viver em um estado quase vegetativo... É uma situação de quase completa submissão a um poder que é maior que você. O Agamben articula tão bem essa possibilidade de resistência e agência, de existir em uma situação como essa. Isso abole a idéia de que a agência passa pura e exclusivamente por um processo racional de conscientização que, a partir de uma reflexão intelectual, se adquire a capacidade de exercer a sua própria determinação. Essa é uma compreensão tradicional sobre a questão da agência.

Eu acho interessante, tanto na articulação do Foucault como na do Agamben, essa possibilidade de entender a agência passando de uma forma lateral e transversal na questão da racionalidade.

Você pensa a agência como potência?

Sim, a agência é uma potência. A capacidade de se tornar alguma coisa; é um estado que não está totalmente resolvido. Que não se realizou e por isso está em uma condição de potencialidade.

Essas duas imagens que você se referiu, a do corpo jogado no lixo e as cenas em que estou pulando e entrando nos espaços, articulam essa possibilidade de metamorfose no desenvolvimento desse sujeito. De uma posição de uma completa apatia, de ter uma estrutura completamente determinada, até a possibilidade de modificar essa situação na qual você se encontra, podendo sair dela através de uma redefinição radical e ontológica.

Um dos tópicos elaborados pela *Documenta 12* questiona justamente a idéia de “vida nua” de Giorgio Agamben. O que significa vida nua para você?

Bom, primeiro falarei um pouco da minha compreensão sobre o Agamben e depois tentarei passar para o meu trabalho. O que o Agamben está falando na teorização sobre a vida vem a partir das linhas de pesquisa do Foucault, que foi o primeiro que começou com essa teorização sobre o poder biológico, ou biopoder. Segundo Foucault, há uma modificação do foco do sistema de poder no século XVIII, que se desviou e passou a se concentrar nessa administração dos fluxos de controle das populações. Foucault identificou vários registros disso; o poder deixa de administrar generalidades e passa a identificar particularidades, e isso traz toda uma análise das questões subjetivas que formam o sujeito. Foucault também identificou uma modificação das lutas populares que deixaram de focalizar pura e simplesmente a classe e se multiplicaram, preocupando-se com outras formas de subjetificação, como questões de gênero e de raça.

O Agamben trabalha com a idéia do biopoder muito mais detalhada e identifica essa questão muito mais atrás que o Foucault, nas configurações mais básicas do poder democrático. Ele identifica essa relação entre organização democrática e violência como sendo uma coisa intrínseca a outra. O que a vida nua traz é a idéia de que esse tipo de poder funciona através da administração da exceção. A exceção é o que faz permissível que uma vida seja considerada sem valor, para que então uma violência absoluta possa ser administrada sobre essa vida. Agamben tenta entender quais são as questões de ordem jurídica que permitiram essa modificação da compressão que temos da vida como sendo uma coisa sagrada. Daí a idéia do “homem sagrado” (*homo sacer*) e de como essa forma de vida deixa de ser sagrada e passa a ser considerada possível de ser sacrificada. Segundo Agamben, em nenhum momento da nossa experiência histórica a questão do biopoder se realizou de forma tão profunda e tão corrente como na história contemporânea. E existem vários exemplos disso, como a baía de Guantánamo, em Cuba, e outras situações nas quais a existência dessa pessoa e seus direitos são totalmente suspensos e ela passa a ser administrada como uma forma biológica pura e simplesmente. É a vida nua, a vida crua, a vida sem nenhum outro caráter ou outra qualidade adicionada a ela. Uma vida que pode ser sacrificada.

Uma outra coisa é tentar articular esse entendimento dentro de um trabalho artístico. São várias possibilidades que se abrem. O que eu tento fazer, de uma maneira modesta, é entender como a condição contemporânea da vida nua, criada por esse tipo de poder, pode ser confrontada a partir de um tipo particular de resistência.

Você saiu do Brasil no fim dos anos 80 e foi morar em Nova York. A condição de imigrante te levou a trabalhar no espaço urbano?

Eu morei no Rio, fiz Escola do Parque Laje. Lá, tive uma experiência muito

interessante no campo multidisciplinar, de trazer gente de várias áreas para a discussão. Naquele momento, compreendi a produção artística a partir dessa questão multidisciplinar. Eu já tinha uma base de filosofia, sociologia e alguns interesses teóricos que ainda não estavam concatenados e direcionados a uma prática.

Uma coisa que era corrente desde o início era essa relação com o corpo e os espaços físicos. Nessa fase preliminar, eu trabalhei mais com a idéia da marca deixada pelo corpo. Fiz alguns trabalhos no Parque Laje com porções da minha impressão digital recombinadas e outras coisas que tinham a ver com o corpo, mas não de uma forma óbvia.

Quando eu cheguei em Nova York, continuei com essa relação com a forma do corpo e experiências cotidianas que criam essas marcas, mas isso era tudo um trabalho em desenvolvimento. O primeiro trabalho que eu fiz na rua foi tentar relacionar essas experiências desses traços com a aprendizagem do espaço urbano. Sem saber, repeti uma experiência dos situacionistas. Não sei se foi o Debord que escreveu sobre isso, mas há um desenho que é normalmente reproduzido na maioria das antologias sobre Situacionismo, o de uma mulher que mora em Paris e que tem aulas de piano em um lugar...

Sim, aquele mapa de como ela percorre a cidade, formando um desenho triangular...

Exatamente! Só fui ver esse mapa muitos anos depois, mas eu fiz uma coisa muito parecida. Delimitei os pontos que eram mais constantes e comecei a mapear o meu percorrer de outros espaços. Formava esses mapas e colecionava objetos muito pequenos que eu encontrava. Era um desenho muito texturizado dessa relação entre o corpo e o espaço urbano. Foi o primeiro trabalho que aproximou essa sensibilidade anterior com questões que apareceram muito mais tarde.

Houve um hiato depois disso. Minha razão de vir para cá foi para estudar, eu queria fazer um mestrado e depois participei do Whitney Independent Study Program. Mas todo esse trabalho foi desenvolvido de uma forma muito pessoal, orgânica, de uma coisa levando à outra. As questões intelectuais que sempre existiram de uma maneira paralela foram se aproximando da questão prática a partir do meu desenvolvimento.

A tua observação, de que talvez a experiência do imigrante na cidade pode produzir um trabalho como esse, seria uma observação que eu poderia fazer somente de forma retrospectiva. Na medida em que você coloca o corpo nessas situações, a própria identidade e a experiência do corpo se adequar a esse espaço e encontrar essas situações de bordas, essa leitura se torna impossível. Mas há uma discrepância entre o desenvolvimento artístico propriamente dito e as leituras que são possíveis a partir dessa prática.

Lembrei daquele trabalho, o *Upward Mobility*, que você realizou em Nova York e em Londres. Foi a primeira vez que você visitou Londres, então talvez essa idéia de estrangeiro, de conhecer um território novo, estaria mais evidente nesse projeto.

Na verdade, esse trabalho foi feito para se discutir a questão do *site-specific*. Me convidaram para fazer esse projeto em um instituto de arte em Londres com a ajuda de dois artistas. Ao mesmo tempo, um crítico baseado na Dinamarca, chamado Simon Sheikh, estava fazendo uma residência em Nova York, e daí propus também uma discussão sobre as questões abordadas.

A proposta inicial era tentar compreender a relação do meu trabalho, que lida com uma relação muito específica entre o corpo e essas configurações do espaço urbano, com as discussões sobre *site-specific*, que vêm desde uma relação física e específica, como o trabalho do Richard Serra, até uma compreensão mais narrativa, como faz a Miwon Kwon no livro *On Place After Another*, no qual ela historiciza essas questões.

A minha intuição era a de que dentro do meu próprio trabalho, as relações entre as configurações específicas do *site*, do ponto de vista geográfico e histórico, são menos relevantes do que são as relações específicas entre o corpo e configurações particulares de situações urbanas. Por isso o trabalho foi feito em Nova York e Londres e o que eu fiz foi encontrar situações de caráter similar nas duas cidades, ao invés de tentar encontrar situações que fossem bastante particulares de uma cidade em relação à outra.



Upward Mobility

E o título do trabalho remete à idéia de mobilidade social, certo?

Exato, o título veio a partir de se trabalhar em Londres, dessa experiência britânica das classes serem bem segregadas, a mobilidade social nesse contexto é bem difícil. A tentativa do trabalho é explorar de maneira literal a possibilidade do deslocamento vertical.

Há uma dualidade nesse título, que se refere à mobilidade social, mas que procura discuti-lo partir de situações literais. O que eu busco no trabalho são oportunidades para essa locomoção vertical. Oportunidades de se deslocar numa fachada porque há um buraco, com a possibilidade de subir e de se aproximar de uma janela, ou a possibilidade de subir na parte de cima de uma casa, ou entrar dentro de um espaço. A idéia não é agir contra o espaço, mas tentar utilizar o que está no próprio espaço para então desafiá-lo e conseguir ultrapassar esse limite.

Quando assisti ao vídeo de *Temporary Occupations*, me deu a impressão de que houve uma escolha específica dos espaços. Você faz uma pesquisa prévia dos locais onde você pretende trabalhar determinadas situações?

Sim, as escolhas são bem específicas. Com relação ao trabalho *Temporary Occupations*, a idéia era se colocar como um *jogger*. Se você vê uma pessoa correndo no espaço público, normalmente é um problema. Ou ela está correndo de alguém, ou está correndo atrás de alguém, ou está correndo de algum problema. Correr no espaço público é normalmente problemático, principalmente em uma cidade tão controlada como Nova York.

Mas existem algumas possibilidades de se correr que são aceitáveis. Uma delas é se você está correndo para fazer exercício, então existe uma possibilidade de adotar um pretexto para uma atividade. Geralmente essas atividades são realizadas perto da rua, ou na calçada, e a calçada é esse espaçozinho público que divide a rua. A fachada é a fronteira entre o privado e o público. O sujeito correndo na calçada está exercendo esse

limite da articulação pública, é uma expressão dessa possibilidade de exercitar a sua própria subjetividade dentro dessa área.

Tento adotar essa permissão de uma maneira cega. Corro através desses espaços tentando exercitar o meu direito. De uma maneira ou de outra, encontro momentos de interrupção nesses espaços. Ou porque tem um jardinzinho, ou porque o prédio invadiu um pouco do espaço público. Com esse meu caminhar, tento entrar em todos os pedaços públicos possíveis...

Mas essa trajetória da pessoa que está fazendo *jogging* começa a se transformar em outra coisa durante esse percorrer. Começo a pular por cima dessas barreiras que estão no meu caminho, e elas começam a tornar-se maiores, tornam-se mais ambíguas e o caráter da performance transforma uma pessoa que está simplesmente exercitando o seu direito para uma pessoa que começa a invadir e a ultrapassar as barreiras de propriedade privada. Ou seja, a partir de uma possibilidade, de uma brecha, cria-se uma situação de desvio. Sim, é uma idéia de deriva, mas é uma idéia de deriva diferente, porque a idéia de deriva era contrapor os fluxos racionais que organizam o contexto social a partir de uma lógica boêmia. A minha deriva é mais específica: ela tenta descobrir não a partir da confrontação, mas adotando essa regra de uma maneira cega e possibilitando a interrupção e a modificação desses fluxos. Há uma diferença sutil nisso.

E também de ativar espaços, não-lugares...

Sem dúvida, procurar esses não-espacos e articulá-los de uma maneira diferente.

Esse trabalho foi feito depois do 11 de Setembro?

Foi em 2001, mas antes do 11 de Setembro.

E como foi repensar o teu trabalho em Nova York após dos atentados?

Pensei em duas questões. A primeira é que as pessoas que moram aqui se transformaram em agentes de segurança. Todo mundo observa todo mundo. Um outro reflexo dessa situação é que houve uma modificação dos direitos civis. Uma pessoa com uma câmera de vídeo apontando para uma ponte pode ser encarcerada com o pretexto de ser um possível terrorista. Em um período de um ano, essa sociedade tornou-se completamente diferente, com o exercício de um poder absoluto sobre um sujeito.

Temos então duas vertentes, uma do ponto de vista dessa experiência cotidiana que se modificou gradualmente. A outra é essa situação mais geral de se discutir e de entender como esse poder exerce a sua pressão sobre o corpo biológico e que tipo de resistência isso necessita.

Dentro do meu trabalho, eu comecei a me preocupar com essas questões e elas estão entrando de uma maneira sutil, mas visível. Partido de um trabalho como *Waste Management*, as escolhas do trabalho ficaram menos neutras e é uma decorrência dessa situação. Há um impacto, mas um impacto gradual.

Uma outra característica interessante no seu trabalho está nos usos que você faz do humor. No catálogo da exposição *The Interventionists (1)*, que você participou ao lado de artistas e coletivos como Krzysztof Wodiczko, Lucy Orta, Critical Art Ensemble, The Yes Men e Yomango, você diz que cresceu no Brasil durante a ditadura militar e que o humor exerceu um papel importante nesse contexto. Muitas de suas intervenções são muito bem-humoradas e essa maleabilidade corpo me faz lembrar dos filmes do Jacques Tati! O humor é fundamental no seu trabalho?

(risos). É verdade, não posso adicionar nada melhor do que você falou. Eu vejo o humor como uma questão de potência, sim. O humor é essa possibilidade de se articular o silêncio de uma maneira desestabilizadora.

Existem situações com as quais você precisa de muitas palavras para definir alguma coisa. Eu mesmo me vejo utilizando tantas palavras para articular coisas que, quando eu faço um trabalho, as idéias aparecem de uma maneira mais clara, mais muda. Dessa forma, acredito que assim eu me comunico com mais gente. O trabalho não reduz, mas abre essas oportunidades. E em grande parte essa é uma consequência da utilização do humor.

Eu não preparo o humor, não quero criar uma situação humorística. É muito mais uma justaposição irreverente do corpo com uma situação inesperada. O humor é o resultado desse certo desconforto, que relaxa o sujeito a partir desse encontro. Acho que essa é uma grande oportunidade para se discutir coisas mais sérias, a partir desse desarmamento pelo humor.

Vejo o humor como um aspecto importante de um trabalho, mas acho que há poucas manifestações artísticas e ativistas usando o humor de uma maneira crítica nos Estados Unidos. Será que o humor não poderia ajudar a levantar questões essenciais dentro do atual contexto político norte-americano?

Sim, eu acho fundamental, muito necessário. Aliás, a experiência política aqui, com exceção mais à esquerda e de grupos que sofreram opressão mais direta, como os Panteras Negras e os prisioneiros políticos de Porto Rico, de uma maneira geral, nunca experimentou uma situação de opressão total dentro desse período mais contemporâneo. O humor é um desarmamento, uma possibilidade de criar um absurdo dentro dessa situação e fazer o possível para que uma conversa que não existe possa ser levantada.

Como o Chomsky avaliou aqui, o que acontece nessa discussão política *mainstream* nos Estados Unidos é que o espectro político é atrofiado. O que se apresentam como posições polêmicas e contraditórias, na verdade,

representam um âmbito muito estreito do espectro político. As condições de possibilidade do discurso são limitadas por essa polarização falsa.

Gostaria que você falasse sobre um de seus primeiros trabalhos, chamado *Other Spaces*. Você aborda essa relação do corpo com o objeto no espaço urbano, e também do registro da mobilidade desse corpo. Depois de *Other Spaces*, você começou a realizar trabalhos com uma maior movimentação no espaço. Por que essa mudança?

Houve uma certa modificação dos trabalhos. *Other Spaces* é um trabalho todo fotográfico e a minha idéia de utilizar fotografia partiu dessa questão da imobilidade. Eu queria registrar situações de uma imobilidade praticamente absoluta. O trabalho se expandiu por alguns anos e começou a registrar situações um pouco diferentes, que eu tentei classificar. O objetivo era criar situações praticamente escultóricas, se a gente entende a escultura não como expressão, mas como um vetor de força de um sujeito em relação à forma. Esse vetor é que estou procurando delimitar e isso nos traz de volta os conceitos de estrutura e agência. Penso nas situações nas quais o corpo pode se submeter e quais as formas desse corpo delimitadas pelos limites do espaço.

Nas fotos, o corpo está colocado de uma maneira bem apertada em situações quase impossíveis, ou em justaposições inusitadas com esse espaço. Penso nisso como heterotopias temporárias dentro desse contexto urbano. A aparência dessa situação é uma questão de limite e fica claro que é impossível esse sujeito se conformar de uma maneira completa a essa estrutura. O corpo é inadequado, o corpo só adquire forma até um certo ponto. O que não é possível conformar é essa resistência quase inerente ao sujeito. Mostrar essa questão da inabilidade foi a minha idéia inicial, e depois de tentar articular essa possibilidade da redefinição de um próprio espaço a partir de sua articulação temporária, que é a própria definição de heterotopia.

A partir daí, meu interesse passou a ser o de tentar encontrar situações preexistentes nessa experiência cotidiana que eu pudesse desviar. Eu saio de um posicionamento quase absurdo e passo a aproximar os meus desvios a situações preexistentes, com as quais as outras pessoas pudessem se identificar e talvez entender essa possibilidade de desvio das situações. Daí o movimento tornou-se uma necessidade.



Other Spaces

Aliás, o que você acha de outros projetos que abordam o movimento do corpo de diferentes formas na cidade, como o *Parkour* (2)? Você conhece o *Parkour*?

Conheço, muita gente me mandou vídeos do *Parkour* depois que viram similaridades desse trabalho com projetos como *Upward Mobility* e *Temporary Occupations*. A princípio a minha reação é de simpatia. Acho que o trabalho deles, assim como várias outras práticas urbanas, acontecem de maneira espontânea e é um resultado natural de uma certa resistência, que leva a uma possibilidade de rearticulação do espaço. Vejo isso de uma maneira muito positiva.

Agora, o que acontece com o *Parkour* é que isso se torna não só uma atividade física, mas também em uma espécie de um esporte. Houve até um filme da Nike utilizando uma série de coisas que eles fizeram. Eu acho que nesse ponto você começa a perceber uma distinção mais sintomática entre os trabalhos. O que reapropria o esporte é a estrutura do poder, essa idéia de heroísmo. O esporte é recuperado a partir da representação do progresso, de um indivíduo que supera os limites, que supera os outros, que excede de uma maneira heróica. E essa é uma representação que é comum ao capitalismo em várias áreas. O que eu procuro fazer é tentar manter uma relação não-espetacular com relação às minhas intervenções, tentando resistir a essa possibilidade de recuperação dessas imagens.

Você já pensou em fazer um trabalho no Brasil?

Não paro de pensar nisso, adoraria. Participei de algumas exposições no Brasil, como o *Panorama da Arte Brasileira* do MAM em 2003.

Imagina um projeto em algum lugar em especial?

Eu visitei São Paulo em 2003, depois de quase 15 anos. Foi uma redescoberta. São Paulo é uma cidade fantástica, essa transformação do espaço que ocorreu nesse período é incrível. Gostaria de muito de fazer um

trabalho lá. O que eu estou planejando é um projeto colaborativo com uma artista brasileira que mora no Rio e um grupo de Oslo, na Noruega. É um projeto coletivo de uma exposição, mas também de uma tentativa de trazer alguns críticos para tentar discutir esse tema da estética participatória.

Que ótimo! O tema da participação na arte tem aparecido com bastante frequência. A Bienal de São Paulo trouxe alguns trabalhos realizados de forma colaborativa e coletiva. No Brasil, tem surgido uma série de iniciativas coletivas nos últimos anos, principalmente em projetos de intervenção urbana, outros mais ativistas. Como você vê a colaboração hoje na arte?

Acho extremamente importante. Estou sempre envolvido em colaborações, não propriamente para fazer trabalhos, mas para desenvolver idéias em comum. Por exemplo, tenho realizado exposições que se desenvolvem com outros artistas e curadores, mas sempre tentando relacionar texto com idéias, fazendo com que o processo seja coletivo.

Existe uma tendência atual de se teorizar sobre essa questão da estética colaborativa. Há vários teóricos trabalhando isso, como Grant H. Kester, Claire Bishop e o Critical Art Ensemble (3), que tem muitos trabalhos teorizando essa questão também. É importante fazer esse trabalho. Por exemplo, a crítica que a Claire Bishop faz do Nicolas Bourriaud. O Bourriaud identifica essa estética participatória como algo inerentemente democrático, mantendo fora dessas articulações a polêmica e o antagonismo. E a Bishop acaba lidando justamente com as teorias da Chantal Mouffe sobre democracia radical e antagonismo. É uma crítica interessante, mas a Bishop se limita a trabalhos muito específicos dentro de uma tradição *mainstream*. Ela não lida com nada que está fora disso e com nada que seja mais ativista.

A exposição *The Interventionists* foi interessante porque eles relacionaram praticantes de arte que estão lidando só com questões estéticas com praticantes que estão lidando com questões ativistas. Acho que essa relação é importante de se manter.

A Claire Bishop esteve no Brasil há uns dois meses. Conversei com ela sobre a minha pesquisa sobre arte e ativismo. Quando toquei na questão ativista, ela riu e disse “mas você ainda acredita nisso?”.

(risos). Tá vendo! Mas a crítica dela é bem interessante. O artigo dela da *October* (4) é muito bom, ela realmente mostra um ponto fraco no Bourriaud. O Bourriaud indentifica esse momento da questão participatória, por exemplo, nos trabalhos de Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick, mas ele não vai adiante com essa análise para entender que tipo de intervenção é essa a do artista. Pelo próprio fato do trabalho permitir relações intersubjetivas, ele considera isso uma pratica democrática. Bishop diz que é preciso trazer de volta para a questão democrática a contestação, e vários filósofos políticos concordam com isso.

Sim, de privilegiar o dissenso...

Exatamente, e eu concordo com ela. O problema é essa polarização que ela cria entre práticas que são distintamente ativistas e intervencionistas e outras práticas que articulam questões mais estéticas. Essa polarização entre ética e estética é falsa e naquele artigo que ela fez para a *Artforum* (5), ela volta a discutir essas questões e também cria uma polarização entre teóricos como Grant H. Kester e Miwon Kwon. Ela se alinha à Miwon Kwon e assim encontra uma distinção ao Kester.

O Kester também tem seus problemas. Ele cria uma polarização não necessária. Naquele livro *Conversation Pieces*, ele faz uma leitura de trabalhos vanguardistas como sendo ainda uma consequência dessa estética com uma contestação simbólica. Ele tenta articular uma proposição

relevante como sendo uma proposição com efeitos práticos, o que é um posicionamento materialista e pragmatista. Eu acho que os dois estão errados (risos). As análises são muito interessantes, mas se cria uma polarização falsa que não é produtiva. Quem tem interesse em questões de caráter emancipatório precisa se conscientizar da necessidade de coalizão. O poder se manifesta de maneiras múltiplas, do ponto de vista cultural ao ponto de vista prático, material. É preciso existir uma coalizão entre posicionamentos éticos e estéticos.

Fico pensando nessa polarização que você abordou. É possível realizar um trabalho de arte que consiga equilibrar ética e estética?

Eu acho muito difícil encontrar esse equilíbrio dentro de um único trabalho em particular. Essa não é exatamente a minha posição, mas acredito que é preciso existir uma coalizão, um acordo que compreenda essa contiguidade entre focos diferentes.

Muito embora o meu trabalho venha de um posicionamento ético, ele se apresenta exclusivamente dentro desse contexto estético. Não atuo dentro dessa área ativista. Eu tenho vários amigos que atuam nas duas áreas, e os trabalhos são diferentes nas duas. Existe uma diversidade e o problema é quando essas articulações teóricas tentam validar uma prática em detrimento da outra. A perda está aí.

Eu queria te agradecer pela entrevista.

Poxa, foi ótimo conversar com você!

Notas

1. Exposição realizada em 2004 no Massachusetts Museum of Contemporary Art, em North Adams.

2. O Parkour surgiu na França nos anos 80 e se transformou em prática esportiva nos anos 90. Seus praticantes, chamados de traceurs, usam o corpo com o objetivo de ultrapassar obstáculos de maneira rápida e direta, por meio de movimentos específicos (como Passement e Saut de Bras), assim como pulos e escaladas. O nome parkour veio do termo “Parcours du Combattant”, que refere-se ao percurso de obstáculos desenvolvido por Georges Hébert (1875-1957), pioneiro na prática de educação física na França nos anos 20.

3. Um dos trabalhos teóricos do grupo sobre colaboração é o texto “Observations on Collective Cultural Action”. Disponível em:
<http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>.

4. O entrevistado refere-se ao artigo “Antagonism and Relational Aesthetics”, publicado na October número 110. Disponível em:
<http://roundtable.kein.org/files/roundtable/claire%20bishop-antagonism&relational%20aesthetics.pdf>.

5. O artigo é “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, publicado na Artforum de 2006. Disponível em:
<http://www.artforum.com/inprint/id=10274&pagenum=0>.

Link: Site de Alex Villar (www.de-tour.org).

Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines , da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico “Vida Nua” . Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

DOCUMENTA
MAGAZINES



COOP – O ADVOGADO DO DIABO

Hugo Moutinho

Coop pode ser um artista bizarro mas é um dos mais importantes da chamada "arte alternativa" dos dias que correm. A propósito da edição do seu primeiro livro, "Devil's Advocate - The Art of Coop", onde se reúne 15 anos de trabalhos ligados à arte do poster, artes gráficas, à pintura e ilustração, Coop falou à Mondo Bizarre.

Nasceu Chris Cooper, no Oklahoma, em 1968, mas ficará conhecido como Coop. É este o nome de um dos mais conceituados desenhadores americanos da atualidade. Se os posters de rock que desenhou para uma imensidão de bandas o tornaram famoso pela maneira como expunha as suas fantasias, normalmente associadas a mulheres voluptuosas, diabos e diabos sorridentes, cientistas malucos ou tipos com cara de imbecís, o seu traço tem-se espalhado por uma enorme parafernália de artigos com o objetivo de levar o nome de Coop ao maior número de pessoas possível. Se Long Gone John, o patrão da editora Sympathy For The Record Industry, e Frank Kozik, outro importante nome da *poster art*, não o tivessem apresentado ao mundo da música talvez hoje não pudéssemos apreciar a magnitude da sua obra, que podemos encontrar, na sua maioria, compilada em "Devil's Advocate", uma edição de luxo com prefácio do guru Robert Williams, e onde se podem encontrar todos os meios onde pode ser encontrado o desenho de Coop: posters, capas de discos, publicidade, merchandise, tatuagens, capas de revistas, ilustração. Os comentários são cortesia do advogado do Diabo.

Quando começou a desenhar?

Comecei por desenhar as coisas típicas de criança. Nunca me passou pela cabeça, quando rabiscava no meu caderno de escola, que ia poder ganhar a vida desenhando mulheres nuas e *hot rods* (1). Mas foi isso que aconteceu.

Estudou design ou arte, na escola?

Não. É engraçado perguntam-me sempre isso e eu digo que nunca passei um único dia na escola de arte e que não me arrependo nada disso. Tive as aulas normais de desenho do liceu mas nunca ninguém se entusiasmou muito comigo. Acho estúpido que as escolas de arte ensinem tão pouco sobre arte. São boas para se aprender como conseguir uma bolsa, um emprego ou outras coisas do gênero. Mas o que me interessava aprender - que era a desenhar, a fazer serigrafias, como obter determinados efeitos com o lápis ou a tinta, ou as diferenças entre o modo de pintar com óleo ou com acrílico -, não eram capazes de me ensinar para além do que eu, à época, já sabia. O único modo de se aprender essas coisas é quando se estuda arte comercial em vez de belas artes. Nunca me arrependi de começar logo a trabalhar em vez de desperdiçar anos e tempo em aulas de arte. Acabei por tomar a decisão certa quando optei por ir aprendendo com a prática.

Quais foram as suas influências iniciais?

A maioria das minhas influências são muito óbvias e banais: Wally Wood, Gil Elvgren, Salvador Dali. Mas também os artistas da revista Mad, Mel Ramos e toda a cena *Lowbrow* e *Hot Rod*. Sou uma mistura entre arte "sérias", livros do Mad, revistas de quadrinhos e de muitas outras coisas que fui descobrindo ao longo dos anos.

Como é que se meteu no mundo da música?

Os meus primeiros verdadeiros trabalhos relacionados com música foram feitos para a editora do Long Gone John, a Sympathy For The Record Industry. Fiz tanta coisa que não faço idéia do número exato de coisas que concebi para a editora. Criei discos, capas, posters, anúncios e tudo aquilo que se possa imaginar. Isso fez com que houvesse mais pessoas a ver o meu trabalho. Essas pessoas acabaram descobrindo o meu telefone e começaram a me ligar com pedidos de trabalhos.

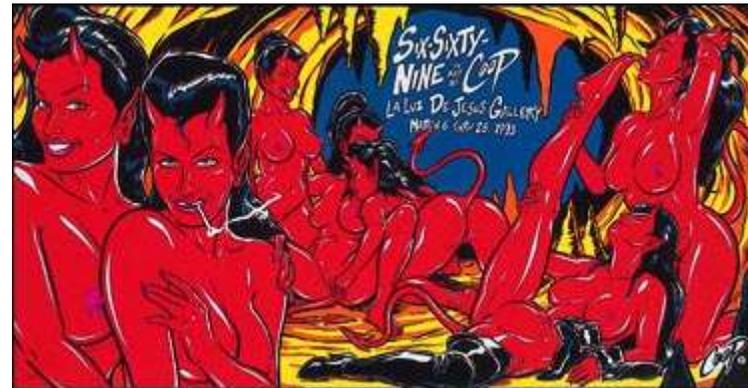
Diz-se que a sua carreira de criador de posters não teria começado se não fosse por causa de Frank Kozik. Vê algum paralelo entre as carreiras de ambos?

Eu e o Frank somos amigos e é verdade que foi ele que me meteu no mundo dos posters de rock. É difícil ver as nossas carreiras em paralelo porque o nosso trabalho é muito diferente. Tal como o meu, o trabalho dele continua disponível e a vender bem mas nunca olhei para nós como estando numa competição. Há muita gente que coleciona arte de ambos e isso nunca foi um problema.

Um dos artistas que mais admira é Robert Williams. Considera que ele abriu o caminho para você, para Kozik e outros artistas semelhantes? E quanto a Ed Roth?

Simplesmente o mundo da arte *Lowbrow* nunca seria o mesmo sem Robert Williams. Ele cria há anos e não dá sinais de querer abrandar, o que é ótimo para todos. Ed Roth foi uma grande influência para muitos dos artistas atuais mas Ross nunca se interessou pelo mundo das belas artes. Esse é o mundo de Williams, que tem tentado tudo para ser notado pela cena artística de Nova Iorque. Finalmente ele conseguiu. Já fez duas ou três exposições por lá, o que o deixou extremamente contente. Mesmo artistas cujo trabalho ainda parece dever ao de Robert Williams - Mark Ryden, Shag

e outros -, estão vendendo obras às pessoas que começaram comprando ao Robert e a expor nas galerias que começaram a exhibir trabalhos deles. Entre o que Robert Williams deu ao mundo com os seus quadros e o que deu com a *Juxtapoz*, o resultado foi a divulgação e o reconhecimento público para muitos artistas.



Atualmente você está promovendo o seu livro "Devil's Advocate". Como foi o processo de seleção do material incluído? Existe algum desenho que se tenha arrependido de não ter usado?

Eu tentei meter lá tudo o que podia e acho que consegui... Se alguma coisa importante ficou de fora foi porque era tão velha que o original não estaria em boas condições de ser reproduzido. Por outro lado tínhamos um prazo, e como eu estou sempre criando tive de parar quando o prazo terminou. É por isso que alguns dos desenhos de moda que fiz para a revista *Paper* estão lá e outros não. Inicialmente, a *Paper* pediu-me oito desenhos, mas como

gostaram tanto dos que fiz pediram-me mais dois. Infelizmente, os últimos dois não ficaram prontos a tempo de serem incluídos no livro, por isso só podem ver os oito primeiros.

Os posters são aquilo que o tornou mais conhecido. O que o fascina nesse meio?

Ultimamente tenho explorado as impressões IRIS. A qualidade e as cores que obtivemos nessas impressões são um espanto. O fato de poder criar uma imagem de um tamanho e poder ter um IRIS do tamanho que quiser, na quantidade que quiser, em papel ou em tela, ou numa combinação de ambos, é absolutamente fabuloso. Posso fazer uma edição de 50 impressões de grande formato, um conjunto de postais e uma edição de 10 telas tudo a partir do mesmo arquivo de computador. Podemos imprimir quando queremos. Se a edição for de 500 exemplares e vendermos logo 300 não precisamos armazenar os restantes 200 pois ainda não foram produzidos. É muito flexível e interessante. Se fossem serigrafias e quiséssemos imprimir em duas vezes seria horrível pois mesmo que tivéssemos espaço para as guardar teríamos que misturar as tintas (todas as minhas tintas tem cores feitas por encomenda) duas vezes. Seria um desastre.

Uma das principais temáticas do seu trabalho são diabinhas e mulheres voluptuosas. De onde lhe vêm tais obsessões e o que pensam as feministas do assunto?

Esta é uma coisa que me estão sempre a perguntar e toda gente fica muito desapontada com a resposta. A razão é porque as mulheres de todos os gêneros (mesmo as feministas) adoram o meu trabalho. Os encarregados do meu site estão sempre a reenviar-me correio que recebem de mulheres que me agradecem por desenhar mulheres reais. Há sempre muitas garotas piradas, lésbicas incluídas, que vão às minhas exposições e fazem questão

de me dizer que lhes agrada o fato de alguém fazer este tipo de trabalho. Há pouco tempo fui abordado por uma mulher, que ensina "Women's Studies" numa universidade, e que queria saber se podia fazer um seminário sobre mim e o meu trabalho. É claro que disse que sim. Parece-me óbvio que quem olha para o meu trabalho nota que eu gosto de mulheres. Haverá alguém que se possa opôr a isso?

Em que parte da evolução do seu trabalho entra o computador?

Só comecei a usar o computador há dois anos. Atualmente ainda desenho e pinto à mão, mas os retoques de cor são feitos no computador, usando o PhotoShop. Para mim isto não só facilita quando tenho que fazer trabalhos para outra pessoa - assim só tenho que lhes dar um CD com o arquivo - mas também para arquivar os meus trabalhos. Desta maneira, posso usar essas imagens digitais nos meus próximos livros, o que significa que a imagem impressa no livro estará o mais próximo possível da imagem original.

Uma vez você disse que odiava os intermediários e a maioria dos donos de galerias de arte. Foi por isso que criou o www.coopstuff.com? Para lhe servir como meio de promoção e venda dos seus trabalhos?

Mais ou menos. A razão porque criei o site é majoritariamente porque existe tanto merchandise diferente e às vezes é difícil concentrar tudo num só distribuidor. Por exemplo, uma loja pode vender as minhas camisetas, mas pode não ter os adesivos, ou então podem ter as duas mas não ter os skates, ou os copos ilustrados ou os posters. Existem muitos itens, que são fabricados por diferentes empresas, o que torna bastante difícil a procura e

a compra. Por isso decidi fazer isto para que as pessoas que apreciam o meu trabalho possam colecionar o que lhes interessa procurando apenas num só local. É como se alguém fosse à casa de uma pessoa e perguntasse: "Eu tenho estes produtos do Coop, vindos de todo mundo. Querem comprar alguns?"

Sei que faz parte da Church of Satan. Como conheceu o Anton LaVey e se tornou sacerdote? Ele gostava do seu trabalho?

Eu e a minha mulher tivemos a sorte de conhecer o Dr. LaVey e a sua mulher Blanche através de uns amigos comuns. Sempre nos demos muito bem e sempre que íamos a São Francisco em trabalho ficávamos hospedados na casa dele. Costumávamos ficar num quarto do andar superior da casa, e um dia quando nos vínhamos embora a Blanche deu-nos um envelope. Só o abrimos quando chegamos a casa, e descobrimos que o Dr. LaVey nos tinha formado sacerdotes da Church of Satan. Muita gente faz um grande alarido disso, mas nós considerávamo-lo apenas um amigo. Eu tenho muito orgulho em dizer que ele gostava muito do meu trabalho, razão pela qual fiz o poster da Church of Satan. Foi engraçado porque a Igreja não anda propriamente à procura de novos membros. Esse poster acabou por ser uma piada interna, mas tornou-se imensamente popular e esgotou num instante.

É verdade que, se pudesse, não faria nada na vida?

Isso não é bem verdade, mas tenho outros interesses para além de desenhar bonecos estranhos, e se tivesse mais tempo gostaria de os explorar. Por exemplo, estou muito interessado na arquitetura. Eu e a minha mulher compramos uma casa o ano passado e eu estou muito empenhado na sua decoração, no desenho do que vou meter lá dentro. Adoro desenhar tudo aquilo que gostaria de ter em casa e depois vê-las construídas. Até agora conseguimos construir a biblioteca que eu desenhei e ficou fantástica.

Talvez venha a ser o meu compartimento favorito de toda a casa. Onde quero chegar é que existem muitas coisas que gostaria de experimentar, e se não tivesse que desenhar para viver teria muito mais tempo livre para isso.

Nota

1. Expressão americana que significa carros antigos modificados para ter mais velocidade e aceleração, muitas vezes com pinturas extravagantes e as já famosas "chamas", e tendo toda uma subcultura formada em torno (Nota do Rizoma).

Fonte: Mondo Bizarre # 10 - íntegra da entrevista (www.mondobizarre.com).

GISELLA HICHE – ARTE PÚBLICA E CIDADANIA

Maira Botelho



1. Como surgiu o EIA, qual foi a idéia inicial?

O EIA, Experiência Imersiva Ambiental, surgiu inspirado na iniciativa do grupo GIA, de Salvador, que, em 2004, realizou o Salão de Maio, recebendo projetos de artistas do Brasil para serem realizados no espaço público pelo grupo baiano e qualquer pessoa que resolvesse se unir a eles. Na época, eu dividia atelier com o Caio Fazolin, Flórida Breyer e Milena Durante que receberam o edital do Salão, mandaram projetos e foram à Bahia executá-los. Eu acompanhei-os para fazer uma reportagem para meu trabalho de conclusão de curso. A vivência em Salvador despertou-nos para a necessidade de propor a nossa cidade novas formas de reflexão crítica.

Unidos pela preocupação comum com a dissolução da cidade como campo de troca, convívio e efetivação do potencial de criação do homem, nós nos unimos a outros artistas, coletivos, comunicadores e arquitetos para realizar o EIA 2004. Em 2005, formou-se um grupo aberto com o objetivo central de realizar anualmente a Experiência Imersiva Ambiental.

2. As intervenções são realizadas exclusivamente em São Paulo?

As ações do EIA se concentram em São Paulo, mas os participantes fazem intervenções em outros estados do Brasil como artistas independentes ou integrantes de outros coletivos.

3. Qual é a programação do coletivo ao longo do ano? Que tipo de ações vocês buscam desenvolver, e com que foco?

O grupo se reúne semanalmente em sedes nômades: casas, ateliês e outros espaços, para discutir a ação específica do grupo e compartilhar conhecimento sobre outras ações que envolve a construção de símbolos para o fortalecimento dos direitos do cidadão. No primeiro semestre de 2004, o EIA realizou o SPLAC – Salão de Placas Imobiliárias, cujo foco era a denúncia das placas ilegais que anunciavam lançamentos de imóveis de alto padrão. Lançamos um edital chamando os cidadãos a recolherem as placas e intervirem nelas para uma exposição na Praça Cordélia, na Lapa. Depois levamos as placas para a ocupação Prestes Maia, em um ato contra a reintegração de posse do prédio ocupado por aproximadamente 3 mil pessoas.

4. Desta última experiência imersiva ambiental que terminou ontem, quais intervenções você considera transformadoras, de acordo com a proposta do EIA?

Em 2005, o EIA contou com 74 projetos realizados de artistas de São Paulo e outros estados. Cada projeto toca em aspectos diferentes do cotidiano da cidade e seu potencial de transformação é difícil de ser avaliado, pois toca em pontos diferentes da experiência de ser humano e estar ou viver em São Paulo, mas tenho minhas preferidas:

- “Out- Mídia”, do Grupo Pardiero, de Recife. O grupo colou faixas de lona reutilizadas nas carroças dos catadores de papelão, com dizeres como: “Nós catamos, você separa?”, “Não somos invisíveis, anuncie aqui”. Acho interessante que a ação é ao mesmo tempo crítica e lúdica, evidenciando um trabalho essencial para economia da urbes, mas que até hoje não é formalizado.

- “Inventário das Sombras”, do Coletivo Madeirista, de Rondônia. A ação consiste em pintar a sombra dos pedestres nas calçadas.

- “Deus TV”, do grupo Alerta!, de São Paulo: balões de hélio amarelo com a smile (?) face e a frase “Deus TV” foram amarrados na frente das câmeras da Avenida Paulista.

5. Que tipo de reação/reflexão você percebe nas pessoas que assistem as ações, a curto e longo prazos?

Há todo tipo de reação: às vezes a pessoa junta-se ao grupo e nos ajuda a realizar o trabalho, às vezes a pessoa concorda com a mensagem, outras vezes revolta-se, às vezes pensam que é pegadinha e muitas vezes há uma total indiferença. A longo prazo, creio que só é possível avaliar a consequência desse tipo de trabalho em quem o realiza. A não ser quando o trabalho é feito em a partir de oficinas ou com o mesmo público repetidas vezes.



6. Como ação e reflexão interagem nos projetos? (No sentido das ações urbanas desenvolvidas pelo EIA e o questionamento da relação entre o espaço público e a apropriação pelo artista cidadão) Os debates promovidos pelo EIA fazem parte desta dinâmica? Fale um pouco sobre eles.

Durante o período de organização do EIA, há uma preocupação em elaborar um mapa, situando as ações não apenas nas zonas centrais da cidade, mas também em regiões onde são mais raras as possibilidades de novas formas de convívio. Este ano, por exemplo, resolvemos fazer um dia de ação no Capão Redondo, zona sul. O EIA é uma experiência de explorar a cidade não de forma unilateral, mas sim propondo uma troca, uma pesquisa que não está preocupada apenas com a resposta, mas com a instalação de sociabilidades que se fossem feitas por vias institucionais não seriam possíveis. Desde 2004 que fazemos uma série de debates que antecedem a semana de ação. A função desses encontros é promover a troca de conhecimento. Chamamos pessoas das mais diversas áreas: artistas, psicanalistas, urbanistas, integrantes de movimentos populares. Ainda assim, acho que ainda nos falta estudar mais sobre os mecanismos de exclusão refletidos no espaço físico da cidade. Por isso, um dos nossos planos é montar um grupo de estudos para aprender mais sobre o plano

diretor da cidade, sobre os projetos de reforma urbana. Creio que essa qualificação pode dar mais força a nossa poética urbana...

7. Fale sobre a sua atuação nos projetos, e sobre outros trabalhos em que você atuou.

Eu resolvi agir no espaço público porque não me sinto representada nele, não sinto que a cidade funcione como espaço para diálogo e encontro. Minha subjetividade não encontra canais de expressão em meio ao excesso de publicidade e controle das ruas pelo poder privado. Saio na rua e sinto que ela não é minha também e nem de nenhum cidadão. Mas ao realizar uma ação junto a outros cidadãos, meus objetivos passam a se materializar e ganhar representatividade, assim como os objetivos de outros artistas, que, em geral, questionam a dinâmica da cidade e buscam novos espaços para as manifestações artísticas.

Este ano participei da organização do EIA principalmente na parte que envolve a produção de textos, seja para a confecção de editais, seja para elaboração de textos para imprensa ou projetos para apoio cultural. Já durante a semana, minha atuação é bastante diversa, mas no geral, tento acompanhar a execução das propostas, passo informações para os artistas e tento me articular com os outros membros da produção que também realizam propostas dentro do EIA. Meu trabalho esse anos foi “sonhos para cidade de São Paulo”. Vestida com uma indumentária que costurei com retalhos colhidos às cinco da tarde na Rua José Paulino, eu fui ao Capão colher o sonho dos moradores para o espaço onde eles vivem. Ouvi muitos sonhos pessoais, como “fazer a barba e casar” e também sonhos como “um posto médico”, inexistente na comunidade. Depois construí junto com crianças, artistas e outros moradores do Capão uma teia dos sonhos com retalhos, unidos por nós.

8. Na sua opinião, as performances e intervenções urbanas geram um impacto mais profundo do que uma simples campanha ambiental, na mídia, por exemplo? A questão do impacto e do estranhamento promove uma transformação mais profunda na consciência e no comportamento humano?

Acho que as intervenções são mais uma frente de luta. Nosso papel é agir no campo da subjetividade. Acredito que o impacto de nossas ações provocam mudanças nas esferas mais invisíveis do ser, que são justamente os lugares onde pode-se instalar o espírito da inquietação. Entretanto, uma campanha na mídia também é importante. O grande desafio é articular todas as iniciativas que buscam reverter a opressão.

9. Existem outros coletivos ou iniciativas que trabalham com foco em arte pública no Brasil? E no mundo?

Sim. Um bom portal para essa pesquisa é o site www.corocoletivo.org, que lista mais de 70 coletivos do Brasil. Muitos deles trabalham com arte pública.

10. Qual a época do ano que vocês escolhem para realizar o evento? Este ano vocês participaram da Virada Cultural, é importante estar vinculado com outro evento maior?

Escolhemos a semana do feriado da Proclamação da República para que artistas de outros estados possam vir e porque o 15 de novembro é uma data que permite a elaboração de diversas ações que questionam o conceito de república independente como as realizadas em 2004 por Júlia Czecko do Rio de Janeiro, que trouxe bandeiras do Brasil com as cores modificadas (preto, vermelho e branco) e pelo coletivo Radioatividade, que o ano passado convocou os transeuntes da Praça da República a intervirem numa bandeira amarela da forma que lhes conviesse.

[Postado em 27 de Janeiro de 2006]

Creio que é importante estar vinculado a outros eventos, instituições, universidades e etc. Quanto ao virada cultural, ele acabou nos dando um apoio financeiro que bancará parte de nossos gastos. Entretanto, há um consenso dentro do EIA que 24 horas de cultura não é o suficiente para a cidade de São Paulo, precisamos de investimentos muito maiores e a longo prazo para a cidade de São Paulo. Por isso, o encerramento do EIA, junto ao Tranca-Rua foi um cortejo que saiu da ocupação Prestes Maia e terminou na frente da prefeitura. Levamos faixas questionando as políticas de revitalização do centro, lamentamos a expulsão de pobres e camelos daquela área e também perguntamos para quem, afinal de contas, era a Virada Cultural, que a meu ver é mais uma estratégia de campanha política do que um plano de cultura plural para São Paulo.

11. Já realizaram algum projeto em um local improvável?

Muitos artistas vão justamente buscar o local improvável que é para despertar a atenção do público. Floriana Breyer, companheira da organização do EIA, em 2004, entrou com um bote no lago do Ibirapuera numa ação simbólica de despoluição das águas e construiu uma casa na árvore em uma praça na Barra Funda. Este ano, Floriana construiu 70 metros de escada num barranco da avenida Sumaré, criando um percurso que liga a avenida até a rua acima do barranco. Manuela Eichner colocou grama em bueiros afundados da Avenida Paulista e Fabíola Salles plantou muda de árvores frutíferas em buracos do asfalto.

***Gisella Hiche**, jornalista, trabalha principalmente com pintura e arte pública. Sua pesquisa junto aos movimentos de intervenção urbana iniciou-se em 2004.*

Fonte: Artecidadania (www.artecidadania.org.br).

MODERNIDADE SUBTRAÍDA– Uma entrevista com Paulo Climachauska

Ricardo Rosas

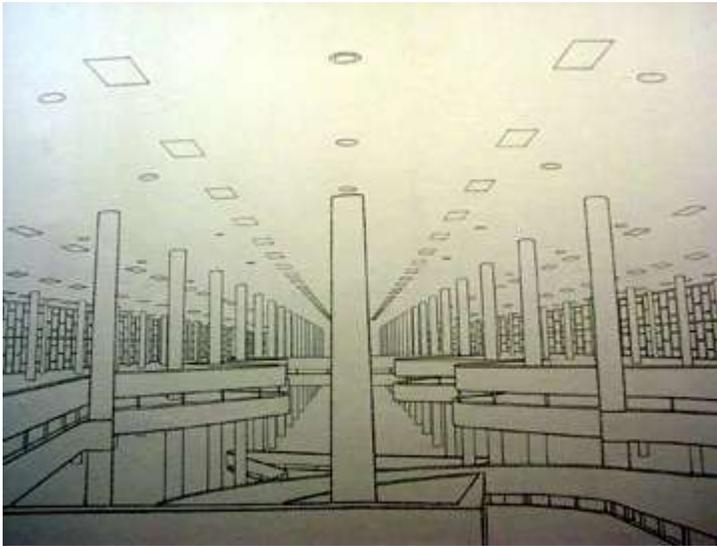


O artista Paulo Climachauska cria verdadeiras operações matemáticas com suas obras. Seus desenhos e quadros, à distância, podem simplesmente reproduzir arquiteturas modernistas ou outros temas, mas, sob um exame mais próximo, se revelam operações de subtração.

O espectador mais atento pode perceber nesse detalhe muito mais que uma opção estética, pois reduzir a zero os belos traçados da arquitetura canônica moderna com certeza não é um ato gratuito. A diminuição aqui tem um sentido cifrado e crítico. Certamente, podemos ver nesse procedimento uma espécie de “matemática crítica” que sutilmente pretenderá, quiçá,

atingir os alicerces e bases de todo um sistema que foi aquele mesmo que gerou essa arquitetura e construções. A arquitetura não é nada inocente, é o que Climachauska parece querer nos dizer. Nem a pintura, pois sua obra, longe de cair num panfletarismo direto ou de se enclausurar no ensimesmamento estético e formalista do meio, como o pretendia Clement Greenberg, pode ser claramente política, perfazendo uma crítica subliminar que se revela na própria feitura do trabalho, onde a transparência do desenho vazado é pura aparência. De uma forma muito sutil, a ação pictórica de Climachauska restaura uma dinâmica crítica na pintura que atualmente parecia de todo alheia a ela, pelo menos nos tempos ditos “pós-modernos”.

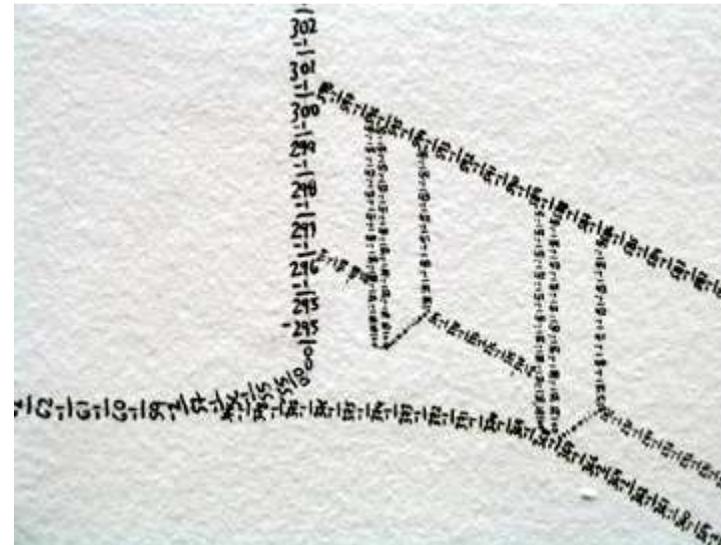
Ao mesmo tempo, essa mesma operação crítica se dá de uma forma metalingüística, pois se perfaz não como tema, mas na própria feitura da obra, em seu cerne enquanto desenho e imagem, na sua espinha dorsal, invertendo assim a defesa mesma de Greenberg de que a arte, em se limitando à sua superfície, forma do suporte e propriedade das tintas seria necessariamente apolítica, pois aqui a mensagem está ela mesma encravada na superfície estrutural do quadro, ela “é” o ato de desenhar (ou pintar) e não seu resultado. Se temos aqui igualmente uma crítica das relações de trabalho no sistema capitalista, é algo a se pensar. O procedimento, digamos, “estrutural” de Climachauska, que se dá no próprio ato de criar, nos recorda certas criações artísticas cuja crítica se efetua justamente como meta-crítica, algo que pode ser observado em obras tão díspares como as “instalações humanas” de Santiago Sierra, que ao pagar os participantes da obra para se masturbarem, se esconderem em caixas ou segurarem paredes inclinadas, quer denunciar a exploração do trabalho nas relações capitalistas sem nem por isso transmitir uma mensagem clara nesse sentido, ou a idéia de Walter Benjamim em “O autor como produtor” em que defende que os artistas realmente críticos alteram seus próprios meios de produção.



À primeira vista, as silhuetas, traçados arquitetônicos não trazem nenhuma mensagem, mas isso é enganoso, pois penetrá-las pede um “modo de percepção”, como diz Paulo Herkenkoff num ensaio sobre o artista, para que se desvelem as operações tensas de espaço construído, um pensamento visual que busca as bases físicas da arquitetura política fincadas no terreno social: “Entre o cosmo e o caos, o artista quer sempre desocultar a ordem matemática da natureza e encaminhá-la para a ordem política do número e dali ver a sociedade brasileira”*.

A intenção política clara, por sua vez, transparece nos “Coquetéis Molotov” espalhados em museus e instituições artísticas junto a quadros clássicos da historiografia da arte brasileira. Feitos com os materiais inflamáveis da própria práxis da pintura, os coquetéis parecem querer sinalizar uma crítica a essa mesma história.

Crítica que se dá igualmente, por que não, em relação à modernidade. Não apenas temos aqui um diálogo, talvez inconsciente, com a idéia de autonomia acrítica da arte modernista como visto por Greenberg, através de um procedimento que se limita ao próprio meio sem por isso deixar de ser político, como já vimos, mas também uma crítica (ou será antes uma desconstrução-subtração?) da própria arquitetura modernista e seus projetos de reforma utópicos.



Mas, afinal, por que subtração? Por que arquitetura? O que o artista pretende dizer com isso? É o que nos responde Climachauska nesta entrevista ao Rizoma.

1. Vamos começar falando de arquitetura. De onde vem esse interesse?

O meu trabalho ultimamente vem trazendo referências à arquitetura por meio de marcos arquitetônicos construídos através de inúmeras operações de subtração. A questão não é um interesse específico pela arquitetura em si. Comecei este trabalho de desenhar através de contas de subtração há uns quatro anos atrás e o interesse era em se pensar numa ordem inversa na construção de um trabalho. Construir subtraindo era construir de forma invertida.

A operação de subtração tem também um comentário político, uma forma de criticar a base da estrutura capitalista, que é formado pela soma. A idéia era propor um sistema formado não pela soma, mas sim pela subtração... ou uma forma diversa de ver este mesmo sistema formado pela soma, que pode ser pensado como um sistema formado na verdade pela exclusão e subtração de tudo aquilo que não é pertinente a sua caracterização e preservação.

Para operar este sistema construído pela subtração comecei a desenhar o mundo através destas operações matemáticas.....a idéia era criar uma imagem do mundo construído pela subtração. Inicialmente o trabalho se valeu de paisagense aos poucos foram entrando representações de arquiteturas.

2. Você por acaso gostaria mais de ser arquiteto que artista plástico?

De forma alguma....por incrível que possa parecer.....não me dou bem com matemática.....sou péssimo em cálculos...

E além do mais não gosto mesmo de me ater a questões técnicas, nem sou perfeccionista...de forma que eu nunca daria um bom arquiteto.

3. Qual a sua formação?

Sou formado em História pela Universidade de São Paulo, com especialização em arqueologia, nunca tive nenhuma formação prática em artes plásticas.

4. Em se tratando de arquitetura, você parece ter uma inclinação pela arquitetura modernista. Tem algum motivo especial para isso?

O trabalho de subtração envolve duas ordens de discurso....uma que trata da própria ordem interna de construção de um trabalho.....inversão num processo construtivo através da subtração, outro que toca questões externas ao universo da arte....economia e política.

Acho que a arquitetura modernista entrou no meu trabalho por ser esta uma representação que tocava estes dois lados....a arquitetura modernista brasileira é em sua síntese construtiva..e referir-se a ela traz também um comentário político sobre certo projeto de Brasil que não foi, não deu certo...ficou a deriva.

Mas esta minha série de arquitetura também já caminhou em direção a outros horizontes, há uma série sobre museus subtraídos, que ainda não tive oportunidade de mostrar no Brasil, e uma série sobre aeroportos subtraídos, esta como um comentário a estes espaços que se transformaram ultimamente em verdadeiras fronteiras de guerra.



5. Dentre as artes, a arquitetura é talvez aquela que mais reflete a questão do poder. Afinal, em grande parte, ela só existe pelo apoio, em grande parte, das estruturas dominantes. Você acha que a arquitetura é alienada da política? Os arquitetos de hoje seriam meros fantoches da super-estrutura? E a sua obra, vai nessa direção, de desnudar essa aparente “apolitização” da arquitetura?

A arquitetura é sempre política, assim com a arte também o é. Ao longo da história, é óbvio, a arquitetura foi utilizada para criar marcos concretos e palpáveis de poder. Mesmo um prédio de arquitetura medíocre construído atualmente em São Paulo, com sua predileção para o estilo neoclássico, é um manifesto dos desejos, anseios, pensamentos e ideologia da classe social que o utiliza. Quando me aproprio de uma arquitetura e a subtraio, me utilizo do repertório visual desta para denotar seu sentido político, e ao subtraí-lo, agrego outro valor a este discurso, invertendo-o.

6. Por que desenhos realizados em subtração?

Os desenhos subtraídos como me referi acima partem do projeto de representar um mundo construído pela subtração ao invés de soma. Inverter a base de pensamento do sistema capitalista que opera por soma. Quebrar uma ordem linear da História que legitima este sistema, atentar para os processos de exclusão e subtração nas relações sociais e econômicas.

7. A subtração seria então uma crítica da acumulação capitalista?

Sim, com certeza, mesmo porque neste sistema a acumulação é mínima frente a enorme subtração de recursos e valores que ele promove. Ele parte de um discurso de acumulação para promover uma enorme subtração, basta ver a questão da distribuição de renda em nosso país....Uma das mais baixas da América Latina.

E se colocarmos isso no âmbito dos mercados econômicos globais, é óbvio que o Brasil, assim como outros países em desenvolvimento, para não citar por exemplo os países africanos, a acumulação faz-se em uma única direção, que não nos contempla, somos subtraídos e excluídos o tempo todo.

8. É como uma crítica sistêmica, na base? Pois li em algum lugar que seu interesse crítico era ir aos alicerces, não ficar apenas na superfície. É isso mesmo?

Sim, acredito que a base do sistema é a soma, opero por subtração numa tentativa de estabelecer uma crítica na base deste sistema. Meu trabalho estabelece um discurso político, mas não fala nem trata de questões conjunturais desta política. Acredito ainda que a política hoje em dia se vale do discurso econômico para justificar um poder. Estabeleço meu trabalho

falando muito mais sobre economia do que sobre política, mas afinal estou falando sobre política econômica, ou seja, política também



9. Há também uma intenção de desconstruir o projeto modernista? Uma crítica da arquitetura moderna?

Sim, a arquitetura modernista no Brasil dos anos 50 e 60 refletiam um projeto de país que não deu certo, naquele momento acreditávamos que fazíamos parte ativa no jogo da economia mundial, e que teríamos um lugar de assento garantido neste mercado, hoje ao menos temos a consciência de que não. Restaram estes monumentos arquitetônicos como fantasmas deslocados na malha urbana...testemunhos de um Brasil que não existiu.

10. Nesse sentido mesmo, o modernismo, e talvez mais ainda o projeto da arquitetura modernista, parece se ancorar em muitas utopias e sonhos pragmáticos, utilitários, que hoje se mostraram ilusórios e mesmo fracassados. Essa é uma das críticas que se tem feito a Brasília, por exemplo. A meu ver, ao desconstruir (ou subtrair) os traçados da

arquitetura modernista, você faz uma crítica dos próprios pilares e princípios desta. O seu trabalho seria um pouco como uma crítica dessas "ilusões perdidas"?

Sim. como disse acima, esta arquitetura é a representação visual concreta de algo que não existiu. Não funciona como outros marcos arquitetônicos de poder, que representam um poder real estabelecido e concreto. Esta arquitetura era uma arquitetura do que viria a ser.....e que não foi.....e uma arquitetura utópica e hoje ela paira descolada de seu entorno...e quando olhamos para ela, ela não nos traz lembrança de algo que já se foi.....porque este algo nunca existiu.....por isso talvez ela seja mais arte que arquitetura.....paira como um objeto estranho.....

Emociona-me a sua beleza, mas me inquieta a sua desfuncionalidade.

11. Você acha que o projeto modernista no Brasil foi um fracasso?

A qual outro projeto social, político ou econômico no Brasil você atribui um sucesso?

12. O crítico Clement Greenberg, grande divulgador da pintura "modernista", acreditava na autonomia plena da arte, que deveria se ater a seu próprio meio, à superfície, às propriedades das tintas, ao suporte. Greenberg não concebia a arte como passível de comentários políticos ou mensagens críticas, pois estaria mais além do entorno social. Sua produção, por sua vez, parece fazer uma inversão irônica dessa máxima greenberguiana, ao introduzir sim uma crítica política, mas na sua feitura, na própria superfície, como queria Greenberg, e não através de uma

mensagem direta. Você concorda com essa opinião? Não será a tua pintura também uma crítica interna mesmo desse formalismo modernista inócuo?

Acredito que a arte tem uma função política, e é isso que a carrega de sentido hoje no mundo.

Arte tem de ser política, mas não pode deixar de ser arte.

Nos anos 60, no Brasil, vimos uma série de manifestações políticas em arte, o que de certa forma marcou o espírito artístico daquela época. Porém, acredito eu, que o que restou como verdadeira potência em trabalhos daquele momento, eram obras que lidavam sim com a política, mas ao mesmo tempo carregavam dentro delas mesmo um componente que as fez sobreviver ao tempo, que era um componente que lidava também com as questões internas de um objeto de arte. Vemos isto claramente por exemplo na obra de Cildo Meireles.

Desvio para o Vermelho é um exemplo, onde além da contundência política, está presente também um discurso poético...uma grande tela de Matisse. Acredito que a eficiência do discurso político em arte está na discussão das estruturas do sistema, e não em suas conjunturas momentâneas dos acontecimentos políticos. Arte pela Arte é o reflexo do apogeu de uma sociedade burguesa, que nunca se concretizou efetivamente, constituindo-se em um vale encantado blindado para seu entorno social real e concreto de miséria e desigualdade social.

Mas, pensando em agir politicamente na estrutura do sistema, carrego sim um comentário irônico dentro do próprio fazer artístico, invertendo a ordem desta tradição construtiva rigorosa que os formalistas tanto defendem....ha uma lógica interna construída que acredito, valida o status do trabalho

como objeto de arte, e ao mesmo tempo valida a crítica política que ele estabelece no confronto com o mundo.

Acredito no valor das lógicas internas de construção de um trabalho em arte, mas não como um fim em si mesma, e sim como ferramenta para a efetivação de um discurso político.



13. O viés político da sua obra, ao mesmo tempo que se revela estruturalmente, pode também passar despercebida para um público mais incauto. Queria saber sua opinião, sabendo da atitude crítica que você assume, sobre o interesse que certo público mais “burguês”, por assim dizer, tem tido em adquirir e consumir a tua

obra. Isso também me parece paradigmático num fato como você expor “subtrações” de Debret sobre os escravos num lugar tão simbólico das contradições sociais brasileiras como a Daslu.

Faço arte para gerar discurso. E o que me interessa é a arte como veículo de informação e discussão política. Realizei nos últimos anos vários projetos de subtração feitos diretamente na parede, como na última Bienal de São

Paulo, projeto este que me custou mais de três meses imerso somente nele, e que me dificultou realizar qualquer.

Outra peça que pudesse ser consumida pelo mercado de arte. Tenho uma produção bastante restrita em meu ateliê Mas esta é uma opção pelo conceito do trabalho. Tenho quadros que por vezes me custam mais de 40 dias de trabalho sobre ele.....de forma que o que é consumido por este mercado é somente o resultado de minha aventura visual, sem concessões de caráter mercadológico. O que se compra e porque se compra não entra nas minhas decisões de produção.

14. E os coquetéis Molotov nas instituições de arte? Eram críticas ao sistema artístico?

O projeto coquetel molotov surgiu como uma brincadeira em torno da expressão pintura como ação .Ele é construído somente com matérias do universo da pintura...vidro para pincéis, terembintina, lona e tinta.....A crítica que ele estabelece foi potencializada quando colocamos os coquetéis em Museus lado a lado de pinturas emblemáticas da arte brasileira que geravam uma versão oficial da História do país....como o grito da Independência no Museu do Ipiranga e o Caipira picando fumo, na Pinacoteca do estado, este como uma representação da falsa cordialidade do povo brasileiro

15. Para você, a modernidade é nossa antiguidade?

Para mim o mais triste é que nossa antiguidade é ainda a nossa modernidade, representada pelo atraso nas relações trabalhistas em nosso país, pela péssima distribuição de renda, má qualidade no ensino e saúde e manutenção de formas oligárquicas no poder político para citar somente alguns exemplos

* Herkenhoff, Paulo “Paulo Climachauska, a história do Zer0”, in: Climachauska, Paulo. Subtrações, Rio de Janeiro, [s.n.], 2005, p. 132.

DOCUMENTA
MAGAZINES



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines , da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico “É a Modernidade nossa antiguidade?”. Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

STEWART HOME: A PERSPECTIVA RADICAL

Rodrigo Nunes



“A arte não pode ser reformada, ela só pode ser abolida”, diz o escritor e agitador inglês

.....

Começou, como não poderia deixar de ser, no punk rock. Uma sequência de bandas medíocres e a sua própria mediocridade como guitarrista fizeram Stewart Home abandonar a música. Um dia, olhando uma obra numa exposição, teve um “insight”: “Eu também poderia fazer isso”. “Isso”, no caso, não era a obra em si. A questão que o interessava era: o que é necessário para conseguir pendurar uma peça na parede de uma galeria?

Desde então, Stewart Home tem construído uma trajetória bastante única

como “artista” e “antiartista”: exposições, livros de ficção na tradição da “pulp fiction” (“Red London”, “Defiant Pose”), não-ficção sobre o situacionismo, as vanguardas e a antiarte (“Assalto a Cultura”, publicado no Brasil, “Mind Invaders: A Reader In Psychic Warfare”, “Cultural Sabotage And Semiotic Terrorism”), plágios em geral e, principalmente, ações inusitadas e carregadas de críticas contra a arte, suas instituições e a relação de ambas com o capitalismo.

Home virá ao Brasil em maio para o 8º Cultura Inglesa Festival, onde a artista plástica Graziela Kunsch apresenta o projeto “Um Espaço para a Contracultura Inglesa”, inspirado na obra do escritor inglês.

“A arte não pode ser reformada, ela só pode ser abolida. Assim, a estratégia cultural progressista nesse período de transição deve ser tornar autônomo o negativo dentro da prática artística”, afirma Home na entrevista a seguir.

O termo “vanguarda” tem origem política. À luz de certos acontecimentos dos últimos anos (com as manifestações dos altermundialistas em Seattle, Praga, Gênova, o movimento contra a invasão do Iraque) e o estado atual do mundo artístico, quais podem ser as relações entre arte e política hoje?

Stewart Home: Sempre achei que “vanguarda” tinha uma origem militar antes de uma origem política e artística. Mas o sentido das palavras muda ao longo do tempo e, mesmo se há muito o que discordar de Adorno, seus avisos sobre o risco de se preocupar excessivamente com a etimologia são válidos.

Falando de arte como ideologia, e não em termos de objetos, ela parece estar ligada ao sensual -enquanto a política e a chamada “ciência política” servem ao capitalismo como representação do racional. Essa divisão arte/política ou sensual/racional é claramente desumanizadora e alienada. Um dos objetivos da ação revolucionária é conciliar o sensual e o racional. Em muito do discurso sobre arte, os artistas aparecem como uma representação abstrata daquilo com que os seres humanos deveriam ser. Não apenas os artistas, mas todos nós deveríamos estar realizando os diferentes aspectos -emocionais, físicos, intelectuais- da nossa espécie.

Exatamente como o capitalismo, do qual é uma parte e um microcosmo, a arte não vai desaparecer por livre e espontânea vontade. Aliás, o fim da arte parece se arrastar indefinidamente na forma de neo- e retro-vanguardas. A vanguarda emerge parcialmente de tradições de iconoclastia religiosa, e como consequência parece não ser nem capaz de viver o fim da arte em silêncio. Pelo contrário, as vanguardas parecem ficar mais estúpidas a cada dia, com todas as suas produções “neocríticas”. O bebê é jogado fora junto com a água do banho, já que no seu esforço para parecer crítica, a vanguarda e sua prole abandonam o sensual sem nem chegar ao racional.

Larry Shiner, no seu recente “The Invention of Art”, argumenta que a arte é uma invenção da sociedade europeia do século 18. Quando li isso, lembrei-me imediatamente de “Art, an Enemy of the People”, de Roger Taylor, livro que me deixou bastante contente nos anos 80. Taylor foi o primeiro autor que encontrei cujos argumentos sobre arte não exalavam o cheiro de ovo podre da idéia de Deus. A retórica da Escola de Frankfurt sobre a função crítica e negativa da arte era obviamente idealismo burguês coberto de

trapos marxistas. Se o capitalismo cria as condições materiais para o aparecimento da “arte”, é o idealismo alemão que lhe fornece a legitimação ideológica.

Partindo das mesmas fontes filosóficas, Marx concluiu que a atividade humana constitui a realidade por meio da sua práxis. A verdade é processo, o processo de auto-desenvolvimento ou, como Marx colocou, o indivíduo completo do comunismo maduro é um caçador de manhã, um pescador à tarde e um crítico à noite -sem ser nenhum dos três.

Como está acorrentada pela comodificação, a prática artística é uma deformação do desenrolar sensual do eu que será possível quando tivermos chegado à comunidade humana real. O objetivo do comunismo é superar a reificação da atividade humana em áreas desconectadas, como trabalho e lazer, o estético e o político. O comunismo deve salvar a estética do gueto da arte e colocá-la no centro da vida.

Uma das questões mais importantes da política radical hoje parece ser o espaço: a erosão do espaço público, a criação de espaços autônomos, a ocupação de terras, “squatting”. Grupos como o Reclaim the Streets! e os Space Hijackers vêm à mente. Como você relacionaria essas questões à preocupação dos situacionistas com o espaço?

Home: Exceto num nível estritamente espetacular, não vejo muita relação entre os situacionistas e o Reclaim the Streets! Um dos problemas de críticas recentes da vanguarda dentro das quais os situacionistas foram parcialmente subsumidos é a maneira como a “antiarte” é concebida como

privilegiando o espaço ao tempo. A consequência disso é que não há muito interesse em examinar a vanguarda teleologicamente. Considero errado concentrar-se no espaço em detrimento do tempo, e vice-versa; mas já que há tanta ênfase na relação espaço-vanguarda, talvez seja útil corrigir esse desequilíbrio dando mais importância ao tempo.

O papel do artista e seu duplo, o “antiartista”, alterou-se sensivelmente ao longo do último século, devido tanto à transição do paradigma moderno ao pós-moderno quanto ao que poderíamos chamar de “efervescência” da tecnologia. Enquanto não seria errado dizer que o século 20 viu a introdução de novas tecnologias de comunicação, não podemos esquecer que o mesmo pode ser dito do século 19 -que pariu a estrada-de-ferro e o telégrafo.

Fala-se muito ultimamente sobre a expansão global de indústrias culturais, e nunca é demais enfatizar que esse fenômeno só pode ser entendido dentro da lógica do capitalismo. Também gostaria de sugerir que o stalinismo e o maoísmo impuseram o capitalismo ao que até então haviam sido sociedades camponesas, e assim a principal característica do século 20 foi a passagem de uma dominação formal à real dominação do capital em escala global.

Como resultado, a produção industrial se moveu para as zonas periféricas do capitalismo, e algumas das indústrias mais avançadas podem ser encontradas hoje em países antes tidos como “atrasados”, da mesma maneira como regiões antes pesadamente industrializadas -como o Meio-oeste norte-americano ou as Midlands na Inglaterra- tornaram-se cinturões de ferrugem. Tudo isso tem um impacto imenso na produção da arte.

Algumas das nações industriais em declínio transformaram a produção cultural e os negócios imobiliários em importantíssimos geradores de riqueza. Assim como é global, a indústria cultural também é altamente localizada -centralizada em lugares como Londres e Nova York. Além disso, a produção cultural é diretamente relacionada ao aburguesamento daquelas que costumavam ser áreas pobres nessas cidades, e o aumento meteórico do preço dos imóveis nessas áreas tem destruído muito da sua personalidade, justamente o que na origem as tornava atrativas às vanguardas (entre os burgueses que se mudavam para lá).

Acho que esse é o contexto histórico daquilo que tanto os situacionistas quanto o Reclaim the Streets! tentaram fazer com o espaço público urbano. Por outro lado, os primeiros eram obcecados com uma constante reconstrução da ponte entre compreensões teóricas desse tipo e a prática (fosse da psicogeografia ou dos tumultos de rua), enquanto o Reclaim the Streets! fracassou em realizar seu potencial tático e estratégico porque era excessivamente obcecado com a idéia de ação direta.

Qual é o legado dos situacionistas? Eles ainda são relevantes taticamente (escândalo, reversão etc.)? Eles ainda estão vivos teoricamente ou o seu pensamento foi recuperado?

Home: Na melhor das hipóteses, o que os situacionistas fizeram foi reformular posições clássicas do comunismo de esquerda como poesia. Por exemplo, em “Sobre a Miséria da Vida Estudantil” (manifesto situacionista): “Quanto aos vários grupelhos anarquistas, eles não possuem nada, exceto uma patética e ideológica fé neste rótulo. Eles justificam todo tipo de auto-

contradição em termos liberais: liberdade de expressão, de pensamento, e tralhas deste tipo. Como eles toleram uns aos outros, tolerariam qualquer coisa”. Essas frases estão apenas na tradução inglesa de Chris Gray, e não no documento original.

O problema dos situacionistas é que eles são continuamente recuperados pelos anarquistas, que nunca encontraram o comunismo de esquerda em toda a sua originalidade, nem nunca entenderam a natureza de seu rompimento com a Terceira Internacional. Os situacionistas servem de entrada em debates que são de relevância permanente, mas o movimento comunista é bem mais amplo do que isso. Acho que há muita razão para se fazer uma leitura atenta dos trabalhos de Asger Jorn e Chris Gray, mas isso não pode ser feito às custas de negligenciar Marx ou o trabalho prático.

« Bricolage », « détournement », « copyleft », software livre... Estes são elementos de uma discussão que começou na arte e hoje se espalha por outros campos?

Home: O “détournement” dá um toque político polêmico à noção de “bricolage”. O texto pré-situacionista clássico nessa área é o ensaio “Métodos de ‘Détournement’”, de Debord e Wolman, de 1956. Um filme como “What’s Up, Tiger Lily?” mostra desrespeito completo por um artefato cultural existente e o usa para fazer um trabalho novo: Woody Allen toma um filme de espionagem japonês e o transforma numa história sobre o roubo de uma receita secreta de salada de ovo.

Isso é feito principalmente por meio da dublagem, se bem que algumas

cenas com Allen e o Lovin’ Spoonful (grupo pop americano) foram incluídas para fazer o produto mais vendável para jovens americanos dos anos 60. “What’s Up, Tiger Lily?” está mais próximo da noção de “détournement” bem-sucedido de Debord e Wolman que os experimentos cinematográficos de um ex-situacionista como René Vienet.

No seu “Pode a Dialética Quebrar Tijolos?”, um filme de kung fu de Hong Kong dos anos 70 foi redublado para dar um ângulo revolucionário à história. No entanto, Debord e Wolman teorizaram que as formas mais efetivas de “détournement” seriam aquelas que demonstrassem desprezo por todas os modos existentes de racionalidade e cultura, ao passo que aquelas que simplesmente invertiam sentidos preexistentes -como no caso de Vienet, que pega uma trama clássica do cinema de Hong Kong da época (o conflito étnico entre Manchus e Mings) e a substitui por um conflito de classe entre proletários e burocratas- são consideradas fracas. Com base na teoria de Debord e Wolman, “What’s Up, Tiger Lily?” deveria ser melhor que “Pode a Dialética Quebrar Tijolos”. Na prática, eu prefiro o filme de Vienet.

A respeito disso, há um argumento bastante unilateral que eu encontro com frequência -que a prática da vanguarda do início do século 20 teria sido normalizada no interior da arte contemporânea. É verdade, mas apenas até certo ponto, porque, enquanto a técnica da “bricolage” e o tratamento da história da arte inteira como fonte de material para a produção de novos trabalhos foram normalizados, a crítica à instituição da arte que a acompanhava foi jogada pela janela.

Aqui eu me refiro, claro, ao trabalho de Peter Burger, assim como ao

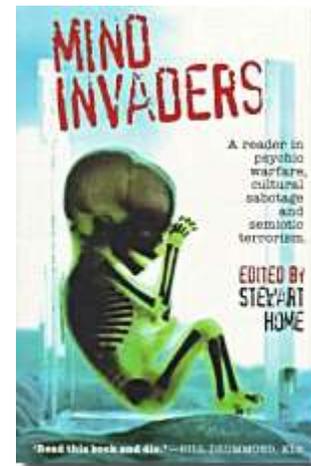
envolvimento dos dadaístas de Berlim e da Internacional Situacionista com a esquerda comunista. A vanguarda pretendia integrar arte e vida, e o projeto falhou exatamente porque nem os dadaístas, nem os surrealistas, entenderam direito que a arte ganha sua aparência de autonomia ideológica por meio da sua comodificação.

Uma vez que a prática da apropriação tornou-se disseminada no campo artístico, o que significa levar o campo de práticas culturais a ser regulado pela instituição da arte, esta automaticamente alcançou o seu limite histórico. Essas contradições não podem ser resolvidas dentro do discurso da arte. Dentro desse campo discursivo, é impossível ir além da solução oferecida por Hegel, segundo a qual “o plágio teria de ser uma questão de honra e coibido pela honra” (“Filosofia do Direito”, tese 69). Em outras palavras, enquanto as leis de propriedade intelectual vigorarem, a apropriação como uma prática “artística” seguirá sendo tratada pelo sistema legal caso a caso.

Mas isso não é algo restrito à instituição da arte, mas uma das contradições básicas da cultura capitalista. Como a citação de Hegel demonstra, o debate nessa área é historicamente anterior à sua introdução no discurso da vanguarda e emerge não apenas do interior da instituição de arte, como também de campos como a filosofia.

Tendo dito isto, “copyleft” e software livre são tentativas de resolver essas contradições sob as relações “sociais” capitalistas entre aqueles que não gostam das noções contemporâneas de direito de propriedade, enquanto o “détournement” pretende ser um ataque revolucionário à nossa existência

alienada. Claramente, o que é formulado e o que se espera que resulte dessas formulações é bem diferente. Da mesma forma, aqueles que usam a “bricolage” como técnica podem ou não estar conscientes das implicações dessa prática -é possível praticar a “bricolage” sem aderir a nem mesmo uma crítica reformista das relações sociais capitalistas, muito menos a uma crítica revolucionária.



O dadaísmo queria suprimir a arte sem realizá-la; o surrealismo queria realizar sem suprimir; o situacionismo queria realizar e suprimir. O que sobrou hoje para realizar e/ou suprimir?

Home: Guy Debord diz na tese 191 de “Sociedade do Espetáculo”:
 “Dadaísmo e surrealismo são duas correntes que marcam o fim da arte moderna. São contemporâneas, ainda que de maneira apenas relativamente consciente, do último grande ataque do movimento proletário; e a derrota desse movimento, que os deixou prisioneiros do mesmo campo artístico

cuja decrepitude haviam anunciado, é a razão básica para sua imobilização. Dadaísmo e surrealismo são ao mesmo tempo historicamente relacionados e opostos um ao outro. Essa oposição, que cada um deles considerava sua mais importante e radical contribuição, revela a inadequação interna de sua crítica, que cada um desenvolveu unilateralmente. O dadaísmo queria suprimir a arte sem realizá-la; o surrealismo queria realizar a arte sem suprimi-la. A posição crítica mais tarde elaborada pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma única superação da arte”.

Debord, cuja anticarreira começou com um longa-metragem, “Uivos em Favor de Sade”, que continha apenas uma imagem permanentemente preta interrompida por irrupções de luz, era incapaz de extrair-se do esquema de referência proporcionado pela instituição da arte, e ao invés disso recuou teoricamente rumo a uma compreensão unilateral de Hegel. Está perfeitamente claro, tanto na “Propedêutica Filosófica” (“A Ciência do Conceito”, Terceira Seção, “A Pura Demonstração do Espírito”, teses 203-207) como na “Filosofia do Espírito: O Ser”, terceira parte da “Enciclopédia das Ciências Filosóficas” (Seção três, “O Espírito Absoluto”, teses 553-571), que no sistema hegeliano a superação da arte é encontrada de fato na religião revelada.

Como entre os setores mais avançados da burguesia a “arte” havia, no tempo de Debord, substituído a religião revelada, os situacionistas foram forçados a pular essa inversão hegeliana em particular e, em vez disso, passar direto à filosofia, que representa a mais alta realização do Espírito Absoluto no sistema de Hegel.

Seguindo Marx, Debord via o proletariado como o sujeito que realizaria a filosofia. A concepção situacionista de superação da arte também é filtrada pelas idéias de August von Cieszkowski, cujo “Prolegômenos a Historiosofia”, de 1838, era dedicado à noção de que “o ato e a atividade social irão agora superar a filosofia”. Foi essa fonte que forneceu aos situacionistas o material para completar sua falsa “superação”, o que os permitiu chegar de volta à última categoria da arte romântica dentro do sistema hegeliano, a poesia.

Raoul Vanegeim afirma em “A Arte de Viver para as Novas Gerações”: “A poesia é... o ‘fazer’, mas o ‘fazer’ devolvido à pureza de seu momento de gênese -visto, em outras palavras, do ponto de vista da totalidade”. Nos anos 60, Debord e Vanegeim pretenderam haver “superado” a vanguarda e estar assim “fazendo” uma situação “revolucionária” que fora além do ponto de onde poderia retornar. No entanto, tudo que os situacionistas conseguiram foi repetir os fracassos do dadaísmo e do surrealismo na terminologia hegeliana, com a consequência inevitável de que sua crítica era, em vários sentidos, menos “avançada” que a de seus “precursores”.

Debord, que era um teórico superior a seu “camarada” Vanegeim, parece ter se dado conta desse deslize, embora não soubesse como “recuperá-lo”. O fragmento de Cieszkowski citado na versão em celulóide de “Sociedade do Espetáculo” é mais do que revelador: “Portanto, após a prática direta da arte haver deixado de ser a coisa mais importante, e esse predicado haver sido devolvido à teoria, ela como tal se desliga desta última, na medida em que uma prática sintética pós-teórica é criada, cujo principal fim é ser o

fundamento e a verdade da arte enquanto filosofia”.

Os museus tornaram-se marcas corporativas lucrativas, os críticos tornaram-se criadores de tendências profissionais. Como você vê a relação entre a arte e as instituições? Que soluções podem existir para os impasses atuais do mundo e os do mercado da arte?

Home: Tendo adotado uma perspectiva estritamente materialista e antiessencialista, é preciso insistir que a única coisa que as obras de arte têm em comum é o fato de serem tratadas como obras de arte. Em outras palavras, obras de arte são qualquer coisa que aqueles em posição de poder cultural digam que elas são. Ou, dito de outra forma, as instituições de arte e os críticos que são mantidos por e trabalham junto a elas definem o que é tratado como arte em qualquer momento histórico dado.

Se aceitamos que a vanguarda “clássica” -futurismo, dadaísmo, surrealismo- não criou nenhum novo estilo próprio, mas apenas novos trabalhos por meio de uma “bricolage” de todos os estilos até então existentes, então não pode surpreender que a arte no último momento do século 20 não tenha sido marcada por uma simples consolidação dessa prática, mas, ao contrário, tenha testemunhado uma crise da representação artística e uma tendência cada vez maior à iconoclastia.

Fortes inclinações iconoclasticas já são evidentes no futurismo e no

dadaísmo, e uma vez que a “bricolage” enquanto principio é incapaz de regenerar a cultura a longo prazo, como surpreenderia que, após o período mais construtivo que foi o surrealismo, houve um movimento de retorno à iconoclastia, manifesto em tendências como Fluxus e a arte auto-destrutiva?

Contudo, é um erro julgar os desenvolvimentos nas artes unicamente da perspectiva do crescimento interno. Com a adoção tanto da colagem quanto da “bricolage”, a vanguarda achou-se desenvolvendo linhas ditadas pela expansão da esfera econômica em processo, o que por sua vez pôs forças culturais progressistas em conflito com o capitalismo. A arena mais imediata para o conflito foi a da propriedade intelectual. Em vários sentidos, o desenvolvimento da legislação nessa área mostrou que a modernização capitalista era uma força ainda mais iconoclastica dentro da cultura do que a vanguarda.

Por meio da introdução de direitos de propriedade sobre criações artísticas, o capitalismo a um só tempo comodificou e democratizou a cultura. Ao fazer toda a cultura igual perante a lei, a burguesia descartou as velhas distinções aristocráticas que privilegiavam algumas formas culturais em detrimento de outras.

Assim, o que sociólogos como Pierre Bourdieu chamam de capital cultural pode ser melhor descrito -com um aceno para Jacques Camatte- como capital cultural virtual. A lei, buscando controlar a cultura, ao mesmo tempo tornou-a autônoma. No passado, a classe dominante usou a alta cultura como uma cola ideológica capaz de unir seus membros, simultaneamente excluindo outras classes de seus privilégios. Hoje, uma cultura pós-moderna

banal oprime uma classe humana universal (“universal” ao menos nos termos da lei).

Para os românticos, o artista era o depositário oficial da criatividade humana e da consciência. Em face dos compromissos e confusões da então nascente sociedade industrial, apenas o artista possuía as paixões que a necessidade espiritual finalmente, um dia, forçaria a sociedade como um todo a adotar. A necessidade espiritual falhou na sua tarefa histórica, porém. Ao fim, surgiu o movimento modernista e afirmou que apenas uma vanguarda historicamente bem informada, o artista como agitador, era capaz da total transformação da civilização industrial. Para os modernistas, o sentimento - que está na raiz da tentativa romântica de educação da humanidade - foi transformado em ofensa. Com o tempo, a vanguarda pareceu por demais rígida e restritiva. Assim, a pós-modernidade quis apenas “liberar geral”, sem a necessidade onerosa de buscar qualquer coerência teórica.

É justamente graças a suas posições antiteóricas que não se pode esperar “originalidade” da cultura pós-moderna e de seus filhos. Tomemos Jean Baudrillard, cujo nome é quase sinônimo de pós-modernismo -ele demorou terrivelmente até incorporar esse termo em seu próprio trabalho. Seus textos -sua fotografia é igualmente trivial, mas como não tem o humor de seus textos, é tediosa demais para que a discutamos- não são nem teoria nem sociologia, mas somente uma patafísica de baixa qualidade numa embalagem nova. Se a arte pós-moderna, seja pintura, foto, vídeo, performance ou instalação, claramente não é uma teoria, e pode no máximo pretender ser teoricamente bem informada ou coerente, ela sofre de falhas semelhantes às bobagens de Baudrillard.

Mesmo assim, os trabalhos produzidos sob a égide do “pós-modernismo” nos anos 80 ainda são teoricamente rigorosos comparados ao que veio depois. Não se trata que artistas contemporâneos de sucesso como Tracey Emin tenham ficado estúpidos, eles tornaram-se celebridades culturais com base em sua evidente estupidez. Emin repete os gestos da vanguarda - exibindo uma cama, por exemplo-, mas com uma crença ingênua e romântica na autenticidade de seu projeto.

Ela interpreta, não representa, seus traumas, molhando a famosa cama. Provavelmente ela inclusive pensa que, fazendo isso, está indo um passo além de exibir um “ready made”, como um mictório. Não obstante, ela é uma celebridade, e a vida que ela leva com uma sinceridade tão sem arte é portanto ironizada -não por ela, que é pessoalmente imune a ironia e ao kitsch, mas pela fria digitalidade da mídia.

Essa mídia, em permanente expansão, é voraz no seu apetite por novidades, fofocas, personalidades e opiniões. Mas o espectro do que é efetivamente processado é muito estreito. A maioria das revistas e jornais publica resenhas de cem palavras de livros, e poucos dos responsáveis por apregoar essas mercadorias do momento fazem mais que ler um release ou a orelha. A “opinião de especialistas” consiste em meia dúzia de frases.

Dos testas-de-ferro da indústria cultural, sejam novelistas ou “pop stars”, espera-se que atuem no circo. Hoje os “criadores” de produtos culturais “de sucesso” inevitavelmente acabam na TV, e assim não é mais necessário questionar classificações como “gênio”. No faz-de-conta dos “mass media”,

há uma parada interminável de celebridades intercambiáveis, por definição imbecis. Embora nunca tenha sido mais que um fantasma, a noção de gênio já foi uma arma de verdade no arsenal da alta cultura. Hoje é um conceito que só pode ser invocado ironicamente.

Tradicionalmente, e mesmo hoje, o artista ocupa uma posição anacrônica na economia capitalista. Ao invés de assalariados, artistas são nominalmente autônomos, mas na prática tendem a ser dependentes de uma ou algumas pessoas (agente, marchand...) para manter sua renda. Essa situação virtualmente feudal suportada pelos artistas, somada a um “star system” que garante que uma pequena minoria seja imensamente remunerada, enquanto a maioria recebe muito pouco (embora esse trabalho pouco remunerado seja evidentemente necessário do ponto de vista econômico, já que serve para valorizar e justificar os preços pagos às estrelas), significou até recentemente que aqueles que produzem arte profissionalmente eram particularmente susceptíveis a ideologias reacionárias, como o anarquismo e o fascismo.

Mas hoje a política (e em especial aquelas formas ancoradas no rancor pequeno burguês) é um peso morto para os aspirantes à celebridade cultural. Não é mais necessário defender banalidades reacionárias, já que a própria cultura em que estão inseridos é totalitária. O que temos visto é a iconoclastia transformada em um mecanismo cego e automático que necessariamente acompanha a digitalização da propriedade intelectual e a comodificação da “personalidade” na forma incorpórea das celebridades inumanas.

O capitalismo não é apenas o motor por trás da iconoclastia. Na sua

indiferença para com o que oblitera (a comunidade humana, a inteligência humana, os corpos humanos), a economia de mercadorias é a força monumentalmente destrutiva que ergue a destruição de ídolos a níveis inéditos de banalidade.

A grande tendência da arte brasileira hoje é a formação de coletivos de artistas que, ao menos em tese, trabalham na fronteira entre arte e política. Quais podem ser os perigos e as vantagens disso? Existe o risco de a arte danificar a política e vice-versa? Isso é perigo ou uma vantagem?

Home: Como sob o capitalismo todos reproduzem as condições de sua própria alienação, enquanto a arte como nós a conhecemos continua a existir, seria ridículo esperar que aqueles que desejam sua abolição como uma esfera separada do fazer humano não se envolvam com ela.

Entretanto, artistas progressistas devem ter em mente que o seu papel como especialistas não-especializados deve ser negado. A arte não pode ser reformada, ela só pode ser abolida. Assim, a estratégia cultural progressista nesse período de transição deve ser tornar autônomo o negativo dentro da prática artística.

Eu quero que a política danifique a arte, e a arte danifique a política, visto que ambas são produtos da reificação. Precisamos viver a morte da vanguarda não só na teoria, mas na prática. Não aprendemos nada com a arte morta de gente viva. Aprendemos tudo com a arte viva de gente morta. Vida longa aos mortos! A principal preocupação de coletivos de artistas “saudáveis” será e deve ser o sexo.

Rodrigo Nunes é doutorando em filosofia pela Universidade de Essex, Inglaterra, como bolsista da Capes. Faz intervenção em diferentes mídias e participa de coletivos ativistas, como Grumo - Artivismo Nômade, London School of Falcatrua.

Fonte: Trópico (<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>).

[Postado em 01 de outubro de 2005]

ESMAGANDO O ESPETÁCULO! DEMOLINDO A CULTURA SÉRIA!

Universidade Invisível

A função primária do projeto da "abolição da arte" é destruir todas as mitologias culturais em que os poderes estabelecidos cristalizam a imagem de sua superioridade, de sua própria inteligência; a arte é a poltrona confortável na qual o Estado senta-se à procura de prazer.

A Universidade Invisível compartilha com diversos outros grupos, passados, presentes e futuros, a noção de que ser um artista em uma sociedade na qual a "cultura" em todas as suas formas é o agente primário de dominação política e o bem de consumo ideal é um ato inerentemente contraditório. A arte privilegia os mesmos valores de "individualidade" e "criatividade" que são constantemente negados pela realidade econômica do capitalismo. Trata-se, nessa crítica, de investigar brevemente o rumo da estética, paralela ao estudo da moral, pela corrente da filosofia ocidental, e suas relações de justificativa do ideal, inicialmente aristocrático e depois burguês, da "arte" como cultura superior da classe dominante. Para tal, pretende-se concentrar na estética aristotélica (ideal aristocrático) e kantiana (ideal burguês).

A filosofia grega do Período Clássico, que Aristóteles herdara, tem suas origens na poesia épica de Homero - o marco inicial da filosofia ocidental, localizado na racionalização do divino. Certos historiadores da filosofia identificam na *Ilíada* e na *Odisseia* a condução a uma religiosidade 'exterior', que mais convém ao público a que se dirigem as epopéias: a polis aristocrática. Essa religiosidade 'apolínea' permanecerá como uma das linhas fundamentais da religião grega: a de sentido político, que servira para justificar as tradições e instituições da cidade-Estado (1). A figura heróica de Homero caracteriza-se por um ethos próprio, a *areté* (virtude). Em Homero,

a *areté* é o ideal cavalheiresco aliado a conduta cortês e ao heroísmo guerreiro; mais tarde, será a *areté* atenuada pelo seu uso puramente moral. Aquele que possui a *areté* é o nobre, *aristoi* - palavra que irá originar o termo aristocrata -, que a possui desde o nascimento. Sendo *aristoi*, decorre que é virtuoso e naturalmente fadado a dominância, ao poder. Homero, pois, inaugura uma tradição de ética aristocrática, que fundamentara a ética de Platão e Aristóteles. Ambos irão, no entanto, substituir a aristocracia de sangue pela "aristocracia de espírito", baseada na busca pela *aletheia* (verdade). Ao fazê-lo, inaugurarão o conceito de cultura superior da classe dominante.

Serão justamente os valores da cultura greco-romana absorvidos, no contexto da transição feudo-capitalista, pela aristocracia européia.

A partir do século XI, 1600 anos após o surgimento dessas teorias, as cidades italianas transformam-se nos principais centros econômicos e comerciais da Europa. Do enriquecimento consequente foi possível o surgimento dos mecenas, homens que enriqueceram a ponto de ficarem de protegerem as artes e os artistas. É preciso lembrar que as forças econômicas estavam deslocando a cultura medieval, mística e obscurantista, para o Renascimento Cultural, que trouxe consigo os valores supra-citados. Dessa forma, o mecenato passava a constituir um sinal de prestígio. Os novos príncipes italianos (*condottieri*) buscavam a legitimação de seu poder político, uma vez que não tinham tradição de sangue.

Um novo período de volta aos ideais greco-romanos encontra-se no Neoclassicismo do século XVIII, o último período de dominação da aristocracia, marcado pelo Iluminismo e as primeiras investidas da burguesia. A aparição do termo arte com seu uso moderno data desse momento. Trata-se de uma tentativa da aristocracia de defender os valores da sua classe como objetos de 'reverência irracional', colocando a arte como

uma subcategoria da música, pintura, literatura, etc., que se distingue entre elas com base em valores percebidos. Essa "reverência irracional" equaciona arte e verdade, onde a verdade refere-se aos valores da aristocracia. De fato, a arte renascentista e a neoclássica são a busca pela mimesis aristotélica, a imitação do natural num sentido perfeitamente realista.

O artista patrocinado pela aristocracia deve buscar na natureza os seus modelos, selecionando apenas os que configurassem as noções de Belo, Bem e Perfeição: as puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século XVIII, a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas, em compensação, eles ficavam nesta mesma medida submetida a seus patronos e aos objetivos destes.

Com a queda da aristocracia, também a burguesia se apropria do valor da cultura séria (2), mas, ao fazê-lo, acabou também por transformá-lo. Assim, a beleza mais ou menos deixou de ser equivalente a verdade, e começou a ser associada com o gosto individual. A medida em que a arte foi se desenvolvendo, 'a insistência em forma, e conhecimento da forma' e o 'individualismo' (basicamente romantismo) somaram-se, dando 'autoridade' ao conceito de arte como uma 'atitude intelectual, evoluída, particular da nova classe dominante'.

Esse significado está implícito - e não explícito - na percepção popular da arte como expressão de gênios individuais. Esse será mais um passo rumo a transformação da arte em uma espécie de "religião secular" que fornece uma justificativa "universal" para a sociedade de classes, decorando a classe dominante com a cola social de uma cultura comum, enquanto, ao mesmo tempo, exclui a vasta maioria dos homens e mulheres desse

ambiente `mais elevado'.

As revoluções burguesas deram a arte seu aspecto autônomo, libertando-a do mecenato. É precisamente esse o momento em que ganha seu sentido burguês, e a sua "autonomia" ideológica possibilitar-se-á pela transformação da cultura em bens de consumo. Esse é um momento em que os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições (3) foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura. Só a obrigação de se inserir incessantemente, sob a mais drástica das ameaças, na vida dos negócios como um especialista estético, impôs um freio definitivo ao artista.

Se a ascensão da acumulação de capital pós-mercantilista trouxe autonomia material a arte, será na filosofia que ela encontrara sua legitimação ideológica. Se considerarmos o quadro de afiliações filosóficas proposto por Durant, é possível ligar-se Sócrates, Platão, Aristóteles, S. Tomas de Aquino, Descartes, Leibniz, Berkeley e Kant em uma linha de "evolução" filosófica no Ocidente. Será precisamente a teoria estética de Kant, pai do Idealismo Transcendental alemão e último membro de nosso elenco, que dará legitimação ideológica da arte autônoma (4). Agora, autônoma, material e ideologicamente, a arte burguesa consolida seu sentido. A partir desse momento, a arte passa a ser um processo que ocorre dentro da sociedade burguesa e, da mesma forma como ocorreu dentro da sociedade aristocrática, leva a uma "reverência irracional por atividades que satisfazem as necessidades burguesas". Essa apropriação da arte pela burguesia só poderia promover a superioridade objetiva das coisas escolhidas como arte, portanto, a superioridade da forma de vida que as celebra e do grupo social nela implicado. Na Grécia Antiga e na Europa da Alta Idade Média, a categoria arte cobria múltiplas disciplinas - muitas das

quais foram rebaixadas ao status de "habilidade" ou "especialização" quando das apropriações aristocrática e burguesa da categoria. Aquelas que mantiveram o título de arte são agora praticadas por homens (sic) "geniais". O impacto disso em toda a tradição artística burguesa posterior é a constatação de que a arte, tanto na prática quanto no conteúdo, depende de gênero e de classe - embora seus apologistas afirmem que ela seja uma categoria universal (5), o que simplesmente não é verdade.

Assim, segundo os artistas burgueses, há a arte, que a burguesia apropria como parte de sua cultura seria; e há a cultura das massas, a indústria cultural, de nível prioritariamente mais baixo. Mas a arte burguesa e, ela própria também uma parte da indústria cultural, ainda que pretenda "resistir" em seu conteúdo contra a tendência capitalista. A inserção em um mercado da arte, plenamente criticado por Tony Lowes, em sua campanha "Desista da Arte/Salve os Famintos", a ala mais extrema da Mail Art, é justamente o que irá caracterizar a arte:

"É uma grande ironia que o mito do artista celebre o sofrimento, enquanto são aqueles que nunca ouviram falar de arte, aqueles sofrendores famintos na seca e com doenças endêmicas, que são os verdadeiros pobres e infelizes do nosso mundo. E nessa perversão do que foi um dia uma busca religiosa, os artistas de hoje negam ser mais do que trabalhadores, negam a arte em si, e então se mobilizam para apagar para o homem a luz que existe dentro dele".

A arte é agora definida pela elite auto-perpetuante para ser comercializada como uma commodity internacional, um investimento seguro para os ricos que tem tudo. Mas chamar um homem de artista é negar a outro um dom igual de visão; e negar a todos os homens a igualdade é reforçar a injustiça, a repressão e a fome.

De uma perspectiva materialista, as MA de Lowes não são arte porque não são comercializadas pela burguesia. O novo na arte nunca foi seu caráter mercantil, mas o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado.

Naturalmente, a arte burguesa prossegue seu caminho até a vanguarda clássica - Surrealismo e Dada, ao mesmo tempo ligados e opostos. O momento das vanguardas européias delinearão dois caminhos na produção cultural pós-moderna. O primeiro, mainstream, que toma a vanguarda do século XX como mero fenômeno estético e inclui aqueles movimentos facilmente identificáveis em livros de arte moderna (6) - (Arte Absoluta, Surrealismo bretoniano, Construtivismo, Realismo Soviético, Pintura Metafísica, Neoplasticismo, Expressionismo Abstrato, Pop Art, Arte Conceitual), afunda-se na indústria cultural ao mesmo tempo em que está acorrentado à "pós-orgia" baudrillardiana (7). O segundo, com aspecto de samizdat (8), iconoclasta, inclui COBRA, Arte Nuclear, a Bauhaus Imaginista, o Situacionismo em sua fase "heróica" (1957-1962), Fluxus politizada, Arte Autodestrutiva, Provos, Kommune 1, Motherfuckers, Yippies, Panteras Brancas, Mail Art, Punk Rock, Neoísmo e derivados, projetos de mídia táctica e guerrilha psíquica e cultos anarquistas contemporâneos, tais como os grupos de afinidade com influências situacionistas e o Coletivo de Ex-Trabalhadores CrimethInc.(9)(10)

A "linhagem" da arte burguesa aprofundou-se no mercado da arte. Stewart Home (1999) teoriza que a vanguarda clássica (Surrealismo e Dada) falhou

porque foi incapaz de realizar um salto crucial em direção a questão central da economia marxista: a percepção de que, tendo sido a cultura transformada em bem de consumo, o ataque a instituição da arte desenvolve a crítica das relações de bens de consumo (11). Por isso, a produção artística posterior não pode deixar de se referir a arte como produto do gênio individual, o que equivale a valorização da arte como cultura superior da classe dominante.

Notas

1 - Não é preciso lembrar que essa função da religião instituída foi mantida até hoje. Cf. BAKUNIN, Mikhail (2000). Deus e o Estado. São Paulo: Imaginário.

2 - Termo criado por Henry Flynt, no começo dos anos 60, para se referir a alta cultura da classe dominante.

3 - Sistema educativo, universidades, teatros, grandes orquestras, museus.

4 - Cf. HEWITT, Andrew (1993). Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-Garde. Califórnia: Stanford University Press.

5 - cf. Andy Warhol.

6 - Cf. ARGAN, G. C. (1992). Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras.

7 - Cf. BAUDRILLARD, J. As Flores do Mal.

8 - Samizdat é o termo russo para as publicações clandestinas, independentes, que circulavam na antiga União Soviética.

9 - Cf. HOME, Stewart (1999). Assalto a Cultura: Utopia Subversão Guerrilha na (anti)Arte do Século XX. São Paulo: Conrad.

10 - Alguns desses grupos classificam a si mesmos como movimentos artísticos, utilizando o termo arte para identificar produções culturais que se retiram da indústria cultural e se opõem à classe dominante. No entanto, o termo arte como cultura superior da classe dominante será mantido durante todo o texto.

11 - Stewart Home inclui também a Internacional (specto)Situacionista nessa crítica. O questionamento da realização da arte (feito por Guy Debord, specto-situacionista) é, dentro de uma perspectiva materialista, uma idéia mística, já que implica a existência de uma essência na arte e na autonomia desta (enquanto categoria) das estruturas sociais. Trata-se do velho sonho burguês de uma categoria universal que propagandeará a coesão social.

ASPECTOS DE UMA ESTÉTICA DELEUZIANA (1)

Ludmila Brandão

Tanto quanto a arte, algumas idéias, poderosas idéias, têm aquela rara capacidade de subtrair-nos do mundo ordinário, atravessar-nos feito avalanches sucessivas, verdadeiros terremotos, e lançar-nos num espaço sem fronteiras, sem molduras, delirante, desviante, pleno caos. Passada a onda, voltamos ao que supomos ter sido o local do "crime", que dificilmente reconhecemos, e vamos reunindo os fragmentos espalhados, metais retorcidos, vidros derretidos, cacos os mais diversos, num primeiro momento para tentar introduzir alguma "ordem" no caos e, a seguir, certamente, para saber o que aconteceu ali. Logo constatamos que jamais poderemos dizer o que exatamente aconteceu e mais, o que nesse momento nos parece mais desconfortável, constatamos que os pedaços, os cacos encontrados não se colam ou se encaixam. Longe de com eles restaurarmos o confortável território (espacial/mental/afetivo/social) anterior, com eles, talvez, dê para improvisar algumas gambiarras.

Este texto é a tentativa de produzir uma dessas gambiarras de idéias a propósito da arte, depois de ter sido atravessada, capturada, tomada de assalto pela onda deleuziana ou deleuzo-guattariana, para citar os dois autores (Gilles Deleuze e Félix Guattari) que inspiram esta reflexão.

Mas, qual seria o motivo de tanto abalo? Tanto barulho? Ora, o pensamento pode ter a potência das forças da natureza. A diferença está na maneira como ele se realiza. Por exemplo: quando experimentamos outros paradigmas ou, no limite, nos desfazemos de antigos paradigmas, não

estamos, como de praxe se diz, "re-pensando" o mundo. Estamos, de fato, "inventando mundos". Esse mundo, com essas idéias, não é o antigo mundo agora "re-pensado", "re-significado", "re-apresentado", etc., etc. É outro mundo, mesmo o mais fragmentado deles, mundo dos cacos que não se encaixam. Não deixa de ser um. E isto não é qualquer coisa em nossas vidas individuais ou coletivas.

Enfim, isso tudo é para dizer que nada, ou quase nada, neste texto está assentado, sedimentado, consolidado, como seria de se esperar. Primeiro por limitações pessoais – não se trata da reflexão de um "especialista" na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari – o conhecimento desse fabuloso universo conceitual é, pelo menos por ora, bastante assistemático, não-convencional e está em curso. Segundo porque, a própria obra, ora conjunta dos autores, ora em seus textos individuais, não se presta a ser sistematizada, organizada a partir de algo tomado como "fundamento" e que depois, em efeito cascata ou arborificado, se desenvolveria cumulativamente, conforme em geral nos conforta encontrar. Não há uma obra básica, fundamental aqui. É todo um pensamento que se espraia se lançando em campos os mais diversos. Tentar "enquadrar" a obra de Deleuze e Guattari é, além de inútil, cortar as asas do pássaro de vôo alto e transformá-lo na avezinha da gaiola que, por falta de vôo, perdeu o canto.

Do trabalho de ambos, individualmente ou em conjunto, se há algo que podemos destacar como particularmente importante é, com certeza, a arte. Aliás, a arte é, ao lado da filosofia e da ciência, tratada aqui como uma *forma de pensamento*. Um dos últimos livros de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o belíssimo *O que é a filosofia?* não faz mais que esquadrihar a

natureza de cada uma dessas formas (filosofia, ciência e arte), concebendo sua atuação no mundo, particularmente sua abordagem do caos, seus constructos ou composições e, se existem e quando existem, as relações que estabelecem entre si.

Mas o que teria de tão especial esse pensamento para nos abalar, nos deslocar, ou para utilizar um conceito da dupla, nos *desterritorializar* (que nada mais é do que desfazer o nosso suposto chão, liquidificar nossas tão caras certezas)? Fazendo um atalho no percurso do livro *O que é a filosofia?*, que segue construindo cada uma das formas e chega à arte depois de ter passado pela filosofia e pela ciência, encontramos uma afirmação instigante, que sempre nos soa absurda, à primeira vista, certamente. Diz Deleuze:

A obra de arte não é um instrumento de comunicação.

Ora, isso parece ser, como de fato é, o inverso do que em geral dizemos ou ouvimos a propósito da arte. A arte, é o que sempre ouvimos dizer, *comunica* alguma coisa que vem do artista para a sociedade, ou dessa sociedade (pensando no artista como ser social) para sociedades outras e futuras. Via de regra somos solicitados como "consumidores", ou "fruidores" de obras de arte, a fazer a tradução da *mensagem* do artista. Essa tradução (ou interpretação, como preferem alguns) se constituiria de uma decodificação da tal mensagem impressa na obra, na sua linguagem específica (musical, pictórica, espacial, etc.), e de sua imediata transposição para a linguagem verbal.

É bom lembrar que os sistemas autoritários em geral, além de se

apropriarem das obras de arte em benefício próprio, quando não as eliminam, radicalizam a importância de um "conteúdo", de "uma mensagem" com comprometimentos ideológicos explícitos, em detrimento de uma suposta "forma" qualquer. A camisa-de-força exige que a arte se comporte como instrumento de comunicação de palavras de ordem. Basta ver o que aconteceu na URSS sob Stalin e na Alemanha sob Hitler. Mas este fenômeno de encarceramento do fazer artístico a conteúdos específicos (ou formas de conteúdos) não é "privilégio" de sistemas reconhecidamente autoritários. O quanto de congelamento se produz em nome de marcas identitárias – nacionalistas, regionalistas, pessoais, etc. Uma arte que seja brasileira, alemã, africana, paulista, amazônica...

O curioso é que muitos artistas, convictos desse processo - da arte como veiculadora de mensagens - , tomam como dificuldade pessoal, muito particular, a incapacidade para produzir uma tradução (segundo os códigos verbais) de sua própria obra. Alguns dizem literalmente: - não sei dizer com palavras aquilo que está dito na tela com as linhas e cores. Nesse momento nasce o "crítico", ou o lugar de um tipo de crítico.

Mas voltemos a Deleuze: O que significa dizer que a obra de arte não é um instrumento de comunicação? E, antes disso, o que ele diz a propósito da comunicação? A comunicação, diz-nos Deleuze, pode ser compreendida como a transmissão e a propagação de uma informação. *Mas, o que é uma informação?* É um conjunto de palavras de ordem! Informar é fazer circular uma palavra de ordem, ou seja, quando nos informam alguma coisa, nos dizem o que julgamos que devemos crer. *As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações,*

nos dizem aquilo que julgamos que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema de controle.

Essa discussão, a do sistema de controle, é muito importante nos dias atuais. Michel Foucault fez com precisão assustadora a análise da chamada *sociedade disciplinar* cuja principal característica é o sistema de enclausuramento e a propagação das conhecidas "instituições totais" (prisões, escolas, hospícios, conventos, quartéis, etc.). Deleuze elege o termo *sociedade de controle* proposto pelo escritor *beat* norte-americano William Burroughs, como o que melhor define isso que vem suceder (e está em curso) a sociedade disciplinar detectada por Foucault, ou seja a nossa sociedade ocidental contemporânea. Aqui, os antigos sistemas de enclausuramento são dispensáveis. Em seu lugar se encontra o grande sistema de controle, de emissão sistemática de palavras de ordem: os meios de comunicação. As palavras de ordem nos chegam por todos os lados, em todos os momentos. Esse já é nosso presente e nosso futuro.

E a obra de arte? Que lugar ela ocupa aqui?

Com certeza, ela não é uma palavra de ordem. Aliás, a arte não tem nada a ver com comunicação. Ela não contém a mínima informação. O que existe, ao contrário, é uma profunda afinidade entre obra de arte e *ato de resistência*.

Há pelo menos duas maneiras de pensarmos isso que Deleuze chama de *ato de resistência*. A primeira é pensá-lo como contra-informação. Teríamos que convocar aqui a memória dos movimentos de resistência, sempre clandestinos, nos processos de guerra. A contra-informação como principal arma. Talvez pudéssemos considerar também as resistências pacíficas como aquela liderada por Gandhi, durante a dominação inglesa, organizando movimentos de desobediência civil que ignoravam palavras de ordem e diluíam informações. Ainda que pacíficos, esses movimentos nada tiveram de passivos.

A obra de arte é ato de resistência no sentido em que desobedece sempre, ignora palavras de ordem, não pretende transmitir nada e ainda dilui as informações que a envolvem. Por outro lado, é importante lembrar que nem todo ato de resistência é uma obra de arte, ainda que possamos divisar, em geral na criatividade, na coragem sem fronteira, no desvario, no tudo ou nada dos atos de resistência propriamente ditos, algo que parece ser da natureza da arte. A guerrilha e seus movimentos inusitados parece ser o melhor exemplo.

A outra maneira de pensarmos a relação entre arte e ato de resistência está nas palavras de André Malraux: *a arte é a única coisa que resiste à morte*. Inspirados em Malraux, Deleuze e Guattari começam assim o último capítulo de *O que é a filosofia?*:

O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas

começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. (...) A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã (p. 213).

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (...), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais... (p. 213).

Mas ainda assim, poderíamos dizer que a arte pode na duração finita, até mesmo efêmera de seus suportes materiais, inventar o tempo sem tempo de se conservar eternamente. Tudo o mais se desmancha no ar...

Nota

1. O artigo foi publicado originalmente em português no Portal Vitruvius, Texto Especial Arqtextos, n. 078, junho 2001, <www.vitruvius.com.br/arqtextos/arg000/esp078.asp>.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". Trad. José Marcos Macedo. Em: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

Ludmila Brandão é arquiteta e historiadora, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, professora do Programa de Pós-Graduação em História e do Departamento de Artes, ambos da UFMT Universidade Federal do Mato Grosso.

Fonte: Vitruvius (www.vitruvius.com).

ETSEDRON, O AVESSE DO NORDESTE

Walter Mariano

“Uns mostram as crateras da Lua, outros mostram o luar, nós mostramos o Etsedron, o avesso do Nordeste. Puro, ingênuo, analfabeto, místico e maltratado. Seus munzuás e tapetís – formas e texturas a serem usadas por quem bem quiser – e caxixi e urupembas a vinte centavos cada um. Quantas horas de trabalho?” (IMAGEM DO ETSEDRON, 1973, p. 7).

Os anos da contracultura, nas décadas de 1960 e 1970, viram surgir as mais variadas vertentes culturais. Muitas delas, incorporando as inquietações reinantes na época, de ordem política, econômica, social e comportamental, atuaram com espírito de liberdade e radicalismo, descortinando rotas que permanecem desafiadoras ainda hoje. Entre estas propostas radicais encontra-se o grupo Etsedron – anagrama em que a palavra Nordeste está escrita ao contrário – levado a cabo por um grupo de artistas baianos durante os anos de 1969 a 1979 que, esboçando uma perspectiva multimídia, aglutinava à sua estrutura central, calcada nas artes plásticas, outras linguagens artísticas: “O Etsedron é um projeto ambiental de integração de artes plásticas, literatura, música, dança e cinema, para apresentar fundamentos etnográficos do homem rural do Nordeste do Brasil, num inter-relacionamento do contexto artístico ao social, econômico e geográfico”. (ASPECTO II - ANIMISMO, 1973, p. 3).

O grupo buscava a legitimação da identidade cultural sertaneja, que acreditava menosprezada pelo circuito oficial de arte, submisso aos modelos europeu e norte-americano. Afastava-se da folclorização, ainda que, para isso, mergulhasse profundamente nas especificidades do ambiente regional. Desenvolveu um método singular de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais que se aproximava de procedimentos

comuns à etnografia (1). Antes que conceitos como globalização entrassem em voga, o grupo já lidava com a dicotomia global-local, propondo interações que resultaram em imagens sociais pertinentes ao nosso contexto social, contrapondo-se às soluções estéticas importadas e desconectadas da realidade brasileira, que eram e são predominantes. Em sua concepção, boa parte da produção artística da época obedecia a um programa de standardização orientado pelo mercado de arte, contra o qual se insurgia o Etsedron, escapando da produção de obras passíveis de serem comercializadas. O grupo também adotava uma postura crítica com respeito à adoção de estilos que faziam sucesso na época, como a Pop Art.

Suas obras ou Projetos Ambientais eram concebidos durante o convívio com as comunidades, através do qual rompia-se a barreira que separa a arte da vida, ao mesmo tempo, desmistificando a “obra de arte” como bem de consumo para uma elite burguesa. Citando Antonin Artaud, a busca era “romper a linguagem para tocar na vida”, num processo de simbiose com a natureza – distanciando-se inclusive de recursos como luz elétrica, rádio ou televisão – que os habilitaria a recriar a atmosfera anímica encontrada na zona rural brasileira e desenvolver sua própria semiose deste ambiente. O grupo retratava, nos moldes de um Guimarães Rosa, um Brasil sertanejo, pobre e agreste, distante da imagem litorânea, paradisíaca e estereotipada. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão à época, participando de Bienais (2) em São Paulo e confrontando museus e autoridades que compunham o circuito oficial de arte. O grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa: depois de dez anos de atividade, acabou dissolvendo-se melancolicamente por falta de apoio.

Diversas peculiaridades existentes no movimento o tornam um objeto interessante e singular, começando pela pertinência do seu nome-manifesto: Nordeste ao avesso, que corresponderia metaforicamente à geografia estética de sua proposta, o Nordeste rural. O litoral nordestino, o lado externo e visível da realidade nordestina, foi desde sempre objeto inspirador de um repertório pródigo de signos próprios a um paraíso tropical, a começar pelas descrições presentes na Carta de Caminha enviada ao rei de Portugal, quando a esquadra portuguesa aportou no Brasil, onde são abundantes as descrições das lindas praias, florestas, araras e mulheres nuas, imagens que ainda hoje povoam a expectativa e a imaginação de muitos estrangeiros com relação ao país. A zona rural – os sertões –, ao contrário, sempre se apresentaram como uma incógnita, uma região agreste e hostil, cenário de uma vida árdua, onde a natureza antes que amiga e cúmplice hedonista, se mostra agressiva, gerando com o seu sol escaldante e a sua vegetação espinhosa, elementos perigosos e desafiantes à ordem estabelecida, como Canudos e o beato Conselheiro ou Lampião e outros cangaceiros.

A iniciativa do grupo de dirigir seu foco ao universo rural, ao interior, revelava de imediato seu desejo de seguir pela contra-mão da cultura oficial. Como proposta inicial de ruptura e confronto, partiram para uma crítica a sociedade de consumo e, por extensão, à própria Pop Art, a corrente estética então no auge, que percebiam como difusora de signos da cultura de massa e em particular da cultura norte-americana.

Formado inicialmente por alunos dos cursos regulares e dos cursos livres da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, o Etsedron teve ao longo de sua trajetória inúmeros integrantes e simpatizantes que orbitavam em torno de um núcleo central encabeçado pelo artista plástico Edison da Luz, onde também figuravam nomes como Matilde Matos, Palmiro Cruz, Chico Diabo, Joel Estácio, entre outros.

A primeira aparição do grupo se deu na Pré-Bienal de Recife, em julho de 1970. Entre setembro e outubro do mesmo ano, participaram também da Pré-Bienal de São Paulo, com o título de Miragem do Etsedron. O grupo era então composto por Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos. Além de serem alunos da Escola de Belas Artes (EBA), este núcleo inicial tinha em comum o envolvimento com a técnica da xilogravura, fato que viria a influenciar poderosamente sua poética. Podemos mesmo, em uma certa medida, apontar as ambientações do Etsedron como uma transposição para o tridimensional do universo estético e do imaginário da xilogravura, tradicionalmente associada ao expressionismo, a representações dilaceradas da vida humana e a uma postura politicamente engajada.

Este grupo integrava uma geração de alunos que presenciou um período de grande turbulência na trajetória da EBA e do País. Eles acompanharam a mudança de endereço da Escola que é a segunda escola de arte do Brasil e a segunda escola superior da Bahia. A saída do Solar Jonathas Abott, situado a Rua 28 de Setembro, zona boêmia e de prostituição em 1967, a estadia provisória nas dependências do Museu de Arte Sacra da Bahia e a transferência, em 1970, para aquele que é o seu endereço até os dias de hoje, o casarão da Rua Araújo Pinho, no Bairro do Canela. Faziam parte também da geração de estudantes universitários que assistiram ao endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e sua contra-partida, a luta armada, em meio a qual muitos outros universitários tombaram.

Em 1973, alguns integrantes desligaram-se do grupo, outros se aproximaram, entre eles, os artistas plásticos Almandrade, Neném e Lygia Milton, além de pessoas das áreas de dança (Tereza Cristina Magalhães Cabral, Émina Maria Silva, Sílvia Cristina Rocha Chaves e Ana Cristina Ferraz), cinema (Fernando Ferreira da Silva) e música (Jamary Oliveira). A crítica

Matilde Matos, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, já integrada ao movimento, passa a divulgar o trabalho e a ideologia do grupo em sua coluna de arte do Jornal da Bahia, intitulada Página Quente. A proposta cria corpo e, a partir da Vila de Guajeruz, situada em Arembepe, no litoral norte do Estado, materializam o Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo. O cipó (caboclo, fogo, cigarra, leite, prego e maracujá) emerge como fio condutor do trabalho e a casa de taipa – incluindo o ritual da tapagem – torna-se o epicentro da ambientação. O contato com a natureza torna-se mais íntimo, passando a reforçar sua temática animista: “Há na combinação de cruza e atmosfera animista do nordeste rural, reverberações que entram numa outra dimensão além da comunicação. [...] Assolados por secas constantes ou enchentes esporádicas, a região desperta aquele mesmo sentimento que temos diante de pedras soltas, que parecem ter uma vida misteriosa a envolvê-las. [...] Arquétipos espreitando atrás da vida cotidiana do homem pra criar nele um forte impacto psicossomático”. (ASPECTO II – ANIMISMO, 1973, p. 3).

A apresentação na Bienal causou grande impacto, conseguindo chamar a atenção da crítica e do público, obtendo inclusive o Prêmio Estado de São Paulo. Em 1974, o grupo de execução do Projeto, agora composto por Edison da Luz, Palmiro Cruz, Joel Estácio, Chico Diabo e Negreiros, desenvolve o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Trabalhando por seis meses na cidade paraense de Itaituba, passam a revestir as figuras com couro de boi, material que conseguiam a baixo custo na região. A proposta ganha o grande prêmio da II Bienal Nacional de São Paulo neste mesmo ano.

Em 1975, participam com destaque da XIII Bienal Internacional de São Paulo, apresentando o Projeto Ambiental III. A apresentação do grupo conta com a participação marcante do dançarino norte-americano Clyde Morgan. Participam também o grupo de execução acima mencionado e uma série de

profissionais de diversas áreas do conhecimento, mesmo que eventualmente e de maneira indireta, através de discussões informais: Lygia Milton, Almandrade, Milton Sampaio e Lourival Miranda (artes plásticas); Matilde Matos (crítica de arte); Fernando Carvalho Luz, Geraldo Milton da Silveira, Durval Benício da Luz e José Maria Maia (medicina tropical); Valentin Calderón (arqueologia); Maria Célia Mella e Grimaldi Bonfim (dança); Carlos Ramón Sanchez (comunicação); Fernando Pereira da Silva (cinema); Hamilton Luz e José Olavo de Assis (fotografia) e Djalma Silva Luz (música).

Despertando polêmicas, o grupo atrai a simpatia de críticos influentes como Aracy Amaral e Olney Kruse, que enxergam em seu trabalho uma busca sincera, e rara, de identidade cultural brasileira em nosso circuito erudito de artes visuais, em geral, debruçado sobre referências européias e norte-americanas. Amaral registra inclusive as discussões geradas pelo trabalho do grupo: “Interrogando visitantes da Bienal sobre a impressão causada pelo “Etsedron”, ouvi comentários como: “evoca pobreza, por isso não gostei”; ou “pressupõe uma atmosfera de luta”, “não gosto porque o material é repelente aos sentidos”, “esteticamente é feio” (?), “as cores são desagradáveis”, a “exposição é hostil”, respostas todas estas que vêm confirmar o impacto que a proposta causa”. (AMARAL, 1983, p. 246).

Em uma entrevista para Folha de São Paulo, Kruse, que voltava de uma viagem de pesquisa pelo Norte e Nordeste, também colocava no centro das discussões a questão da identidade cultural: “Os americanos que trouxeram a video-arte nesta Bienal vão levar o Etsedron para os Estados Unidos. Filmaram tudo, e ficaram espantados quando ouviram dizer que nosso artista mais brasileiro era Volpi. ‘Mas vocês têm o Etsedron, o Xingu’ apontavam. Nós estamos tão colonizados que é preciso um estrangeiro como Jack Bolton, o comissário americano na XIII Bienal, vir e abrir os nossos olhos”. (apud MATOS, 1976, p.5).

Em outra resenha sobre a Bienal, o crítico Alair O. Gomes destacava a reação provocada pela presença do Etsedron: “Outros colegas meus parecem algo atônitos face ao projeto III. Não me recordo de outra expressão em termos plásticos tão pungente e tão genuína de aspectos da realidade brasileira”. (GOMES, 1975, p. 52). Já para Matilde Matos, o grande diferencial do grupo era seu olhar sobre a dimensão social (3) da nossa realidade, cada vez mais esquecida nas artes plásticas brasileiras, voltadas a experimentações formais alinhadas a correntes estéticas internacionais: “No âmbito das artes plásticas nacionais, quase não está presente o contexto social, por mais densa e complexa que a sociedade hoje se apresenta”. (MATOS, 1975, p. 60).

O grupo vai em 1976 para Porto Seguro, no litoral sul do Estado da Bahia, onde, contando com um surpreendente apoio oficial da prefeitura da Cidade, passa a desenvolver um trabalho de arte-educação junto à comunidade. Através da vertente teatral do grupo, os atores e diretores de teatro Márcio Meirelles e Maria Eugênia Millet, formaram pequenos grupos teatrais e promoveram oficinas junto a grupos escolares durante alguns meses, colocando em prática a integração social e artística apreçoada pelo Etsedron desde o seu início. Em 1977, participam da XIV Bienal Internacional de São Paulo com o grupo composto por: Edison da Luz, Chico Diabo, Antoneto, Milton Sampaio e Luís Tourinho (artes plásticas); Márcio Meirelles, Maria Eugenia Millet e Rita Matos (teatro); Djalma da Silva Luz (música); Carlos Sampaio (poesia); Eduardo Cheade (cinema); Hamilton Luz, José Olavo de Assis e Cláudia Wudmuller (fotografia); Durval Benício da Luz e Célia Maria da Luz (medicina tropical); Tibúrcio Barreiros e Altamirando Luz (direito); Carlos Alberto Parracho e Manuel Ribeiro Carneiro (ciências políticas e sociais); Vera Lúcia de Paula e Felipe Benício da Luz (estudos etnográficos); Matilde Matos e Carlos Ramón Sanchez (comunicação).

Incorporando personagens lendários da região, como o Jarapiti e o Marubatã, o Etsedron manteve a estrutura básica de suas ambientações, que continuaram provocando reações intensas. Para Frederico Morais: “O Etsedron, como o próprio nome indica, atua às avessas de qualquer grupo com uma estratégia e táticas bem definidas, limitando-se a repetir, como um vídeo-teipe, a sua primeira e desastrosa atuação: o folclore da miséria, o exótico regional”. (MORAIS, 1979, p. 55). Já Olney Kruse permanece fiel na defesa do grupo: “Isto não é literatura. Menos ainda poesia trágica. Isso é uma realidade nordestina. E é também, a mais contundente, lúcida e brasileira obra de arte exposta na XIV Bienal de São Paulo inaugurada sábado último”. (KRUSE, 1977, p. 27). O tom apaixonado dos críticos pró e contra, dá uma idéia das polêmicas que agitaram esta Bienal que acabou dando o grande prêmio ao grupo argentino “Grupo dos Treze” e com isso gerando reações indignadas de protesto. Frans Krajcberg recusou uma premiação secundária e tentou transferi-la para o Etsedron, que por sua vez também não a aceitou.

De volta a Salvador, o grupo tentou expor pela primeira vez em sua cidade natal, sem sucesso. A trajetória de polêmicas e de confrontos – inclusive no plano pessoal – do grupo e de alguns de seus integrantes, particularmente de Edison da Luz, contribuiu para manter as portas fechadas: “O que mais frustra os nossos artistas, além da desconfiança com que ele é olhado, é o boicote insidioso e nunca aberto que ele sofre [...] Caso muito típico e não único, [...] é o caso do Projeto Etsedron. As figuras estão desde janeiro, em franco estado de deterioração, no Solar do Unhão. Tudo pronto, tudo engatilhado para ser mostrado ao público baiano pela primeira vez, Edison da Luz e Chico Diabo levaram exatamente três meses subindo e descendo a ladeira todos os dias, mas a verba que precisavam para a montagem, uns míseros 24 cruzeiros, jamais saiu. [...] mas o jogo-de-empurra entre diretor da fundação e o diretor do museu continuou até o dia em que este declarou ‘agora é tarde demais, desgastou-se’”. (MATOS, 1978).

Frente a tantos obstáculos, o grupo foi perdendo força, decidindo promover a queima ritual de suas peças remanescentes em Jauá, litoral norte do Estado, e enviar suas cinzas para a I Bienal Latino-Americana em São Paulo, em 1978, com o título de A Morte do Mito de acordo com o tema da Bienal (Mitos e Magia). A documentação do ritual da queima, que recebe o título de Metagênese e Apocalipse, se torna o marco de interrupção de sua trajetória, em 1979.

O Etsedron deve ser compreendido enquanto um fenômeno coletivo e geracional. Partilhava de uma atitude rebelde encontrada também em outros grupos de jovens artistas da época que viram na série de correntes que emergiram no pós-guerra – happening, conceitualismo, land art, optical art, performance, entre outras – questões como autoria, unidade, originalidade e autenticidade da obra de arte serem problematizadas assim como todas as regras da sociedade. Operando na mesma frequência que o Etsedron, tivemos na Alemanha o grupo Fluxus, na França, os Situacionistas, que elevaram o tom político a ponto de influir na revolta estudantil de maio de 1968. Na Holanda, o Movimento PROVOS (abreviatura de provocador) e na Itália, a Arte Povera.

Algumas semelhanças foram apontadas entre a Arte Povera (4) (arte pobre) e o Etsedron, e elas talvez existam, na medida em que os dois movimentos se insurgiram contra o Pop, buscando na natureza a matéria-prima de seus trabalhos. Mas as diferenças também serão flagrantes, afinal, a Povera se origina em Turim, rica cidade do Norte italiano e o Etsedron, em Salvador, cidade do Nordeste brasileiro. A pobreza, que na Povera se manifestará como sofisticado discurso conceitual – como assinala Aracy Amaral (AMARAL, 1982, p. 247) –, será no Etsedron um urro amedrontador.

Localmente, ainda que não tenha exposto na Bahia, o grupo, dado o grande número de artistas que arregimentava, pode ser considerado como um elo

entre as primeiras gerações de artistas modernos e as gerações que surgiram após a abertura política ou, como sugere Maria Helena Flexor, tenha dado “[...] um grande passo em direção ao pós-modernismo” (1994). Na verdade, a sua perspectiva reconstituiu o ponto de vista local frente a fenômenos como a contracultura, a arte de vanguarda, o milagre econômico brasileiro, a explosão das indústrias fonográficas e televisivas no país e os anos de chumbo da ditadura militar.

Hoje, três décadas depois, obras como as desenvolvidas pelo Etsedron continuam em foco. Mais do que nunca assistimos à hegemonia dos Estados Unidos e da Europa dividir o mundo em centro e periferia e se apresentarem – com a nossa aquiescência – como os interlocutores oficiais da civilização ocidental. O diagnóstico traçado por Olney Kruse em um polêmico artigo no catálogo da XIII Bienal Internacional de São Paulo, de 1975, que gerou uma chuva de protestos, incluindo um abaixo-assinado no qual constavam personagens de destaque do circuito artístico, permanece – infelizmente – atualíssimo: “[...] é preciso parar. Parar e pensar. Mudar e construir. Construir mergulhando – com sinceridade e sem demagogia ou falso ufanismo – na nossa realidade cultural. Nos nossos problemas pessoais, políticos, econômicos. No nosso folclore tão odiado; incompreendido, desconhecido e mal amado. É preciso esquecer o fascínio. O delírio também. É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. A arte brasileira só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos. Caso contrário, ainda vão continuar sorrindo de nossos trabalhos, de nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da arte do mundo”. (KRÜSE, 1975, p. 56).

Também permanece atual o caminho percorrido pelo Etsedron, que pode ser sintetizado no depoimento de Edison da Luz: “Sempre achei que como artista cabia a mim dizer que era brasileiro e subdesenvolvido, sem pejo,

sem falsas cores para ocultar o que existe. Só daí podia partir uma arte para mim verdadeira”. (CAMPOS, 1977, p.1).

O Etsedron fazendo jus à sua proposta inicial de ir até o “avesso” da condição nordestina, não apenas tangenciou os melindres acadêmicos e artísticos, assim como também colocou em xeque a percepção oficial que o Brasil tinha de si mesmo, provocando celeumas nas Bienais paulistas, principais cenários das Artes Plásticas no País. A sua afinidade com a perspectiva antropológica derivou em um procedimento artístico singular, que era em parte criação estética e ao mesmo tempo investigação etnográfica. Trouxe para o cenário das artes plásticas algumas das contradições mais marcantes da civilização brasileira. Através de um animismo envolto em uma base conceitual, revelava uma realidade que oferece instâncias onde o mito sobrevive em todo seu vigor, coexistindo com uma sociedade industrial tecnológica e economicamente inserida no mundo globalizado.

Recuperou em seu trabalho uma espécie de xamanismo artístico, ciente de que a transfiguração de forças míticas em objetos artísticos remonta mesmo aos primórdios da socialização humana.

Faz-se cada vez mais necessária a existência de propostas como a do Etsedron, que criem rachaduras na indústria cultural (5), através das quais possamos perceber outros recortes da realidade, reformatando assim a dimensão simbólica em que se dá o consumo dos produtos culturais. A arte, enquanto atividade humana ancestral, participa desde sempre – conscientemente ou não –, das relações de poder tecidas na sociedade, inerentes à própria constituição da vida em grupo. Tal participação vai adquirir os contornos específicos de época e lugares distintos, ora servindo ao poder religioso, ora ao poder secular ou, como atualmente, ao capital. Este raciocínio sobre o poder – a capacidade de impor a vontade –

aproxima-se ao de Bourdieu, no sentido em que este encara a arte como um “universo simbólico” onde o poder se manifesta, através do poder simbólico: “[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (1989, p. 8).

A partir desta perspectiva, com a qual se alinhava o Etsedron, podemos concluir que existe na verdade uma surda batalha relacionada à exploração de identidades culturais, envolvendo disputas pelo poder entre diferentes classes que tentam impor seus respectivos discursos simbólicos, o que nos leva a encarar o campo estético também como um campo de batalha.

Esta reflexão é útil na medida em que demonstra a lógica de legitimação social – legitimação do poder – implícita na arte e no circuito de arte e a impossibilidade de absoluta neutralidade para qualquer um que dela participe, particularmente, na condição de especialista: artista, crítico, jornalista, curador, historiador ou mesmo patrocinador.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983. 422 p.
- ASPECTO I – HISTÓRICO DO ETSEDRON. Jornal da Bahia, Salvador, out. 1973. Revista do Jornal da Bahia. Edição Especial, p. 2.
- ETSEDRON Projeto III – XIII Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo. São Paulo, 1975.
- ETSEDRON Projeto IV – XIV Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo. São Paulo, 1977.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. A Modernidade na Bahia. Monografia apresentada ao concurso 1o Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, 1994. 113p.
- GOMES, Alair O. A Bienal 75 – pontos altos. Revista Cultura, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, n. 20, p. 48, jan/mar. 1976.
- KRUSE, Olney. XIII Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo. São Paulo, 1975. p. 56.
- MATOS, Matilde. Eminências do poder no mundo das artes. Jornal da Bahia, Salvador, 4 mai. 1978.
- MATOS, Matilde. Jornal da Bahia, Salvador, 21 mar. 1976. Página Quente, p. 5.

MORAIS, Frederico. Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

Notas

1. Os estudos etnográficos partem da premissa de que o contato face a face com o povo, comunidade ou cultura é o elemento central da pesquisa. Para realizar a coleta de dados são utilizados procedimentos como a observação participante, elaboração de diário de campo, entrevistas, registros fotográficos, entre outros.

2. O Etsedron participou das Bienais Internacionais de São Paulo de 1973, 1975 e 1977 e ficou com o grande prêmio da Bienal Nacional de São Paulo de 1974.

3. Em seu livro “Arte para Quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970” (1983), Aracy A. Amaral analisa detidamente o engajamento político-social nas artes visuais do País e o progressivo desinteresse pelo tema a partir da década de 1950.

4. O termo Arte Povera foi criado em 1967 pelo crítico italiano Germano Celant para designar a produção artística de um grupo de jovens artistas de seu país: Pino Pascali, Giovanni Anselmo, Mário Merz e Jannis Kounellis, entre outros. Seus trabalhos escapavam intencionalmente das classificações tradicionais do mundo da arte (pintura e escultura). Para Argan, esta produção, além de pesquisa puramente formal, era também, uma forma de

protesto social através da “recusa do artista em ser artista” (1996, p. 584).

5. Termo criado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, filósofos da Escola de Frankfurt em seu clássico “Dialética do Esclarecimento”, no qual tecem uma dura crítica à comercialização de bens culturais segundo as regras da sociedade de consumo.

Fonte: Revista da Bahia

(<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/>).

FARINHA CULTURAL - Projeto realizado num engenho mexe com a auto-estima dos moradores do bairro Rio Vermelho, em Florianópolis

Néri Pedroso

Uma idéia na cabeça e a descoberta de um engenho de farinha. No resultado, uma festa cultural com potencial para mexer com a auto-estima de um bairro inteiro. *Farinha Cultural*, um projeto que nasceu modesto, assume proporções inesperadas aos olhos da idealizadora Gabrielle Althausen, que vê a comunidade unida em torno da segunda edição, neste sábado, dia 19 de agosto, entre às 15 e 19 horas.

Realizada no Engenho do Ataíde, no Rio Vermelho, no Norte da Ilha de Santa Catarina, a cerca de 50 quilômetros do centro, os efeitos da *Farinha Cultural* se estendem pela comunidade, envolvendo especialmente crianças e idosos. Construído em 1977, o prédio é mantido pela família Nunes da Silveira. Hoje, o trabalho não tem mais o caráter da subsistência, no entanto ainda produz com uma proposta de manter a tradição, mostrando todo o processo de confecção da farinha de mandioca, desde a colheita até a sua finalização.

O evento literário-musical-artístico-teatral já caiu na boca do povo. Surpresa, Gabrielle Althausen percebeu a adesão da comunidade. Como apoiadores conquistou o Engenho do Ataíde, o “Jornal Bairro”, a Associação dos Moradores do Rio Vermelho (Amorv), a editora Letras Brasileiras, a Expressão Escola, a Constru.R’S, a Ecosul e o movimento Reage Rio Vermelho.

“O meu papel está sendo de mediadora, estou atenta aos movimentos e oportunidades que possam contribuir na construção de uma realidade melhor para se viver. Trabalho com a cultura, porque creio ser um meio

eficaz de sensibilização da sociedade para a emergência de uma revisão dos valores, enfatizando a convivência respeitosa e a colaboratividade”, fala Gabrielle.

Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Vida nos Limites da Representação, no Centro de Artes (Ceart), da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), onde faz mestrado em artes visuais, a paulista que vive há dez anos em Florianópolis embasa o seu trabalho na arte relacional, conceito formulado por Nicolas Bourriaud, que propõe estender o ato criativo ao público, gerando uma representatividade real e efetiva com propósitos de valorizar as relações humanas.

O apoio dado pelo “Jornal Bairro” foi fundamental e estratégico, tanto para a viabilização de “Beijuras”, quanto para gerar um espaço de discussão sobre a cultura local que extravasou a própria abrangência do veículo. A grande importância do serviço que presta à região tem sido motivadora e divulgadora da cultura local.

Tudo começou a partir de uma proposta de exposição individual numa instituição. “Beijuras”, que está montada no Palácio Histórico de Santa Catarina - Museu Cruz e Sousa, nasce do desejo de aproximar uma ação artística de um procedimento cotidiano, investigando as relações humanas. O nome associa gravura ao beijo. A intenção conquistou o aval institucional para uma ação coletiva no Rio Vermelho. “Assim, o espaço da instituição-arte não é principal foco da ação, mas um facilitador para o projeto em sua execução no espaço público”, define Gabrielle.

Uma exposição de arte assume outro conceito dentro do projeto. No engenho de farinha, ela é desenvolvida coletivamente. Não há seleção de obras, todos os inscritos são aceitos, a curadoria está abolida. O que vale é o encontro dos participantes durante os três dias de montagem, o

envolvimento. “A ênfase é a vivência, a união das individualidades para a formação de uma ação baseada no entendimento, no respeito, na intenção de objetivos humanizadores da coletividade por meio da subjetividade”, situa a idealizadora.

Outras pertinências: A agenda Farinha Cultural oferece uma agenda multidisciplinar e extrapola o seu único dia de festa. Na primeira edição, a ação estendeu-se por uma semana, com visita de crianças e idosos, que fizeram vivências com os artistas. Expressão corporal e aulas de criatividade foram alguns dos desdobramentos. Maria José Nunes da Silveira, dona Nini, de 70 anos, diz que “é uma grande diferença de antes para agora”, com efeitos no trabalho e no meio cultural. As crianças gostam, garante ela, contando que muitas nunca viram uma plantação de mandioca. “Não tem conhecimento sobre o engenho e nem interesse, o que é mais triste”, lamenta. Diz também que os nativos (denominação dada aos nascidos em Florianópolis) também ficam impressionados ao perceberem a valorização daquilo que é produzido na comunidade, a renda, o artesanato, a tradição.

Fonte: Arte e Cidadania (www.artecidadania.org.br).

FIGURAS DE TRANSMISSÃO

Gavin Adams

Organizei a pergunta formulada por Kassel como o seguinte paradoxo: a modernidade se pautou na idéia de progresso. A idéia de progresso não tem mais valência. A pergunta se coloca: a modernidade passou? Se a resposta for sim, então a idéia de progresso ainda vale, isto é, estamos em algum lugar e condição que podemos descrever como após ou depois ou em continuação ao modernismo. Se a resposta for não, então negamos uma ruptura com as idéias de progresso e ruptura, o que nos coloca novamente na situação de depositários ou pelo menos de continuidade com a modernidade. Como lidar simultaneamente com a idéia de uma ruptura com o modernismo mas também com a própria idéia de ruptura?

A conclusão parece ser que a pergunta busca alcançar alguma narrativa de continuação, trazendo questões relacionadas como herança, filiação, ruptura, divisão do espólio e oposição.

Isso convida a consideração que por vezes vale a pena trazer à tona: teríamos aqui uma perspectiva brasileira, ou pós-colonial ou sulina possível e útil? Precisaremos levantar as perenes questões: “faz diferença não nos reconhecermos como centro?” ou “o caso brasileiro constitui uma particularidade?”, ou ainda, de maneira mais direta “isso se aplica a nós ou trata-se de um enunciado americano ou europeu?”

Primeiro quero apresentar uma breve e incompleta relação de modelos de transição e aproximação com a Antiguidade. São duas peças de um bestiário imagético particular que poderão trazer elementos para pensar relações com antiguidades, ainda que desconfie que o resultado final seja apenas poético.

As imagens apresentadas falam da Antiguidade através de narrativas do que eu chamei de transmissão, e também apresento algo sobre o caso brasileiro, em particular sobre o sempre presente discurso da antropofagia.

1. Telescopagem

A primeira parte de minha discussão vem de um autor italiano chamado Pateta. Ele propôs em um artigo que a relação que a Renascença manteve com a Antiguidade foi uma de *redução*. Ou seja, o projeto da Renascença não era tanto uma cópia do passado, mas uma espécie de compressão. Lamento muito ter lido este artigo uma só vez antes da revista desaparecer de minha prateleira. Nunca mais pude ler este texto ou outro relacionado, mas o exercício de pensar sobre o que implica a idéia de redução serviu para enriquecer as formas de relacionamento possíveis com um passado imaginado e gerador do presente.

A imagem traz uma fotografia de um ateliê de escultura, que preparava estátuas para uso na oficial na Alemanha nazista. Os dois desenhos acima e à esquerda demonstram o uso do sistema de perspectiva renascentista. Fica bem ilustrada a operação familiar de projetar, ao longo das linhas retas da visão, os contornos do objeto observado. A figura como que desliza ao longo das linhas, até ser interrompido ou seccionado por um plano – a tela.

Se aceitarmos o termo *redução* para o relacionamento da Renascença com a Antiguidade, fica fácil ver que se trataria de uma relação de transmissão contínua racional. Isso se tomarmos a definição de razão como a relação entre duas magnitudes similares no que se refere ao número de vezes que a primeira contém a segunda. Poderíamos adotar o termo *telescopagem*: a Antiguidade é telescopada para a Renascença – o Photoshop diria *scale*

down.

Da mesma forma, é fácil ver a projeção de um passado clássico da antiguidade no presente em relação contínua de ampliação racional como programa estético do nazi-fascismo. Essa relação de projeção em ampliação racional se repete em direção ao futuro, que o fascismo busca alcançar através da gigantização. Isso criou para o então presente nazi-fascista uma situação de velocidade, de uma secção *em movimento* dentro de um contínuo racional que se expande ao infinito a partir de um modelo clássico. (Aqui o caso de amor do Futurismo com o fascismo?)

2. Preenchimento

O pensador inglês Malcolm Bull ponderou em uma palestra que a Antiguidade apareceu para o Renascimento de maneira muito particular. Por um lado, a Antiguidade emergiu em pedaços, fragmentos de estátuas e ruínas arquitetônicas. Corpos sem braços, narizes, cabeças, torsos avulsos e capitéis eram desenterrados da terra fria. Estes pedaços de corpos e edifícios eram como relíquias, isto é, guardavam uma relação de contigüidade com o todo do qual foram parte. Eram pedaços que haviam “tocado” a Antiguidade, que tinham feito parte integral daquela época. É como o pedaço da cruz, guardado como relíquia. Ele tem valor devocional porque este pedaço fez parte da cruz total – e a cruz tocou Jesus. Assim, o fragmento clássico guarda uma relação metonímica com a Antiguidade. Por outro lado, também guardavam uma relação metafórica, isto é, tratava-se de uma relação de representação – os fragmentos eram *imagens* da Antiguidade. O projeto renascentista pode ser descrito, ainda que com considerável falta de sutileza, como o preenchimento do espaço entre os fragmentos e pedaços de corpos. É muito interessante acompanhar as hipóteses de recolocação de braços nas estátuas gregas ao longo da história: uma narrativa de conjecturas, projeções e enxertos.

O que nos interessa aqui é que se percebe, entre a Antiguidade e o presente, alguma perda irreparável ou ruptura definitiva. O presente tem por tarefa a recriação do passado. Apesar de interrompida, é possível recriar ou percorrer de maneira semelhante – racional – as linhas projetadas do passado clássico, ainda que certa dose de ficção seja necessária.

A Primeira Guerra Mundial recoloca a questão de ruptura e recuperação em termos mais complexos. Parece haver um consenso sobre o caráter transformador da Guerra na cultura europeia. Várias narrativas acerca das vanguardas artística e do modernismo parecem ver na Guerra seu parto, como resposta da cultura frente a um enorme trauma e ainda sem nome: a vida moderna agora desnudada em toda a sua violenta extensão. Além disso, a Guerra evidenciou a obsolescência de vários paradigmas, por exemplo os regimes visuais renascentistas. Uma verdadeira crise do olhar culmina de forma dolorosa na guerra, onde o inimigo desaparece e o terreno torna-se instável e imapeável. A industrialização do material bélico e a aplicação dos avanços da ciência geraram não apenas um arsenal de armas inteiramente novas (tanque de guerra, metralhadora, gás venenoso, a bala conoidal) mas também uma classe inteiramente nova de ferimentos. A figura mostra um jovem soldado ferido nas trincheiras, ao lado de uma cabeça escultórica clássica.

Poderíamos apontar a volta dos jovens mutilados nas trincheiras como um desenterramento análogo à escavação da escultura helênica em pedaços pela Renascença, que emerge como um enigma, dentro de uma poética de mutilação num limiar de inflexão tecnológica. O trabalho do modernismo seria o de preenchimento poético dos membros e torsos avulsos dentro de uma paisagem de incorporação do passado feito ruína. Cederei à tentação um tanto grosseira de comparar a arte de G. Grosz e a técnica da colagem

em contraste com uma idéia de restauro e renascimento nazi-fascistas, que buscariam a criação de uma nova era clássica construída a partir do reparo ampliador de ruínas. A idéia de reparação aumentada pode ter desempenhado algum papel no programa de auto-imagem nacional hitlerista.

Então, o que recolhemos de útil para nossa discussão acerca do modernismo como Antiguidade? Creio que podemos dizer que a transmissão contínua racional está presente nas duas narrativas de relacionamento com a Antiguidade acima, ainda que uma delas incorpore a idéia de ruptura.

Antropofagia

Aqui chegamos àquela narrativa de transmissão que é muito persistente entre nós brasileiros, que é a da Antropofagia modernista e suas apropriações. A figura do canibalismo como elemento fundador do Brasil, ao invés da primeira vista ou da primeira missa, recoloca a questão da herança e da apropriação, agora em termos menos lineares. E também recoloca o episódio Tiradentes como uma tardia vingança pela deglutição do Bispo Sardinha (na figura a tela de Pedro Américo).

A insistente convocação do canibal para descrever o caso brasileiro, o *zeitgeist* moderno ou a condição pós-moderna, atesta a múltipla utilidade da figura inventada por Oswald de Andrade, ainda que nem sempre explique muita coisa. Como espero sugerir, há um hiato discursivo nessa figura, uma mutilação bem colocada que recebe diversos preenchimentos.

Esta interessante xilogravura traz o preparo de corpo humano para consumo de um grupo de indígenas brasileiros... Os dois elementos que quero trazer

à tona são a mutilação e a defecação.

Um importante elemento na figura da antropofagia é que o canibalismo não continua linhagem. Ao contrário, ele interrompe o curso hereditário do sangue e propõe outra forma de transmissão da proteína, gordura e coragem alheias. A antropofagia quer inaugurar uma poética de retenção e soltura, onde a linha racional é interrompida e só admite continuação ao longo da linha estendida para fora do corpo no ato da defecação. A retenção das qualidades desejadas se dá na digestão. A linha de projeção estendida ao longo do tubo digestivo culmina no depósito do excremento. Mas a transmissão das qualidades procuradas na refeição antropofágica se dá em direção diversa à da linha, ainda que não se descreva, nem na xilogravura apresentada e nem no manifesto modernista, exatamente como o novo tipo de transmissão se dá.

Então a transmissão perde seu caráter de linha racional, interrompida ou não, e ganha algum tipo de difusão gástrica, que de toda forma não parece ganhar representação visual ou discursiva. Assim, para nosso ensaio, a modernidade fica simultaneamente absorvida e negada, numa poética de retenção e soltura, e é incorporada em algum momento entre a mutilação e a defecação.

Isso não parece explicar muito, mas pelo menos deixa em aberto a questão da transmissão linear no relacionamento com a Antiguidade (ou modernidade), assumindo a violenta ruptura da mutilação, mas sem acatar laços hereditários. Do lado do ônus, fica a tarefa de explicar como é que já temos de antemão uma clara separação entre nós e eles, entre nativos e forasteiros. E também a questão levantada por Nicholas Bourriaud: quem é que consegue hoje em dia comer tudo o que lhe chega à boca?

São Paulo, outubro de 2006.

DOCUMENTA
MAGAZINES



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines, da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico “É a Modernidade nossa antiguidade?”. Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

GAMBIARRA – ALGUNS PONTOS PARA SE PENSAR UMA TECNOLOGIA RECOMBINANTE (1)

Ricardo Rosas

“A rua acha seus próprios usos para as coisas.”

William Gibson, “Burning Chrome”.

Dois fatos contemporâneos: em 11 de março de 2004, em Madri, bombas explodem em estações de trem e metrô, matando milhares de civis. Entre 12 e 16 de maio de 2006, em São Paulo, ações coordenadas por celular pelo comando do PCC (Primeiro Comando da Capital), promovem ataques a diversos pontos da cidade, espalhando o pânico. Em ambos os casos, trata-se de ações que aterrorizaram a sociedade e tiveram impacto profundo no cotidiano dessas cidades.

Mais além de se associar essas ações com as práticas de terrorismo urbano, outro elemento aproxima os eventos. Um elemento talvez essencial em seus funcionamentos, sem o qual não teriam funcionado. Elemento que talvez tenha passado quase despercebido, tão subliminar e imperceptível na feitura, mas crucial na execução: as ações foram executadas provavelmente a partir de recursos restritos ou precários, com dispositivos gerados no improvisado, ou seja, gambiarras.

Boa parte dos celulares usados nas prisões, antes, durante e quiçá mesmo depois dos ataques do PCC provêm de aparelhos roubados adaptados a chips igualmente roubados, procedimento usual na prática da clonagem. As bombas detonadas em Madri eram compostas de dinamite e nitroglicerina

acopladas a um celular.

E assim, oxalá, nem tudo são más notícias. A mesma época que presencia o uso da gambiarra como bomba, vê igualmente seu uso como criadora de soluções, como reciclagem de sucatas e outros materiais e tecnologias descartados pela sociedade de consumo, e como obra de arte. .

O que é, afinal, gambiarra? Definições de um dicionário como o Houaiss, vinculam-na ao famoso puxadinho, ou gato, “extensão puxada fraudulentamente para furtar energia elétrica” ou a definição, mais comportada, de “extensão elétrica, de fio comprido, com uma lâmpada na extremidade” (2). A gambiarra, no entanto, é aplicada correntemente, pelo senso comum, para definir qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão de obra.

Mais do que isso, porém, a gambiarra tem um sentido cultural muito forte, especialmente no Brasil. É usada para definir uma solução rápida e feita de acordo com as possibilidades à mão. Esse sentido não escapou à esfera artística, com várias criações no terreno próprio das artes plásticas. É dessa seara que podemos captar mais alguns conceitos reveladores da natureza da gambiarra e seu significado simbólico-cultural. Em um ensaio sobre o tema da gambiarra nas artes brasileiras, “O malabarista e a gambiarra”, Lisette Lagnado sugere que a gambiarra é uma peça em torno da qual um tipo de discurso está ganhando velocidade. Articulação de coisas banidas do sistema

funcional, a gambiarra, tomada “como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga – sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples” (3). O mecanismo da gambiarra, para Lagnado, teria, além disso, um acento político além do estético. Baseada na falta de recursos, a “gambiarra não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva”.

A gambiarra está igualmente muito próxima do conceito de bricolagem formulado por Claude Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem*. Pensando o bricoleur como “aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparado ao artista” (4), seu conjunto de meios não é definível por um projeto, como é o caso do engenheiro, mas se define apenas por sua instrumentalidade, com elementos que são recolhidos e conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. O bricoleur cria usando expedientes e meios sem um plano preconcebido, afastado dos processos e normas adotados pela técnica, com materiais fragmentários já elaborados, e suas criações se reduzem sempre a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final. A diferenciação que Lévi-Strauss faz entre o bricoleur e o engenheiro é essencial para se entender a gambiarra, essa livre criação mais além dos manuais de uso e das restrições projetuais da funcionalidade, como uma prática essencialmente de bricolagem.

Acima de tudo, para se entender a gambiarra não apenas como prática, criação popular, mas também como arte ou intervenção na esfera social, é preciso ter em mente alguns elementos quase sempre presentes. Alguns deles seriam: a precariedade dos meios; a improvisação; a inventividade; o

diálogo com a realidade circundante, local, com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo re-uso ou novo uso de uma dada tecnologia, entre outros. Tais elementos não necessariamente aparecerão juntos ou estarão sempre presentes. De qualquer modo, alguns deles sempre aparecem por uma circunstância ou por outra.

Além disso, sempre temos aqui uma parcela de imprevisibilidade, de forma que as coisas podem ser o que parecem – ou não. Some-se a isso, como veremos mais à frente, as presentes condições tecnológicas, que ampliam infinitamente as possibilidades recombinantes das tecnologias, aparatos e artefatos que nos circundam, dilatando ainda mais o conceito e definição do que seria ou não gambiarra.

Por questões de espaço e pelo número gigantesco de criações, nos restringiremos a produções brasileiras e latino-americanas.

Podemos começar abordando a gambiarra de teor propriamente popular, aquela que conhecemos das ruas. A gambiarra é indubitavelmente vernacular, por sua natureza e origem. Nasce nos meandros da espontaneidade, do improvisado diário para a sobrevivência, algumas vezes no terreno do pirateado, do ilícito, outras vezes dando um adicional criativo no meio do caos e da pobreza diária. O escopo é imenso, mas podemos pensar aqui numa ainda incipiente cartografia de aparatos e configurações:

Gatos, ou puxadinhos, ou seja, as fiações de energia elétrica ilegais; as “TVs a gato”, pegando ilegalmente programações de TVs a cabo; as montagens de bicicletas com caixas de som para propaganda popular em Belém do

Pará, chamadas “bikes elétricas”; O Triciclo Amarelinho do seu Pelé, no Rio de Janeiro, conforme Gabriela Gusmão (6), que junta aparelho de som 3 em 1, TV, farol, baterias, capa de chuva, despertador e luzes de natal; ; os já “estabelecidos” trios elétricos, como sua mistura de caminhão e caixas de som de sound-system;; as transformações de sound systems em verdadeiros painéis de controle de naves espaciais nos bailes funk cariocas, entre outras variantes;

Algumas produções na esfera artística retratam esse universo da gambiarra popular, seja por um lado mais de registro e estudo como design, caso das fotos de Gabriela de Gusmão Pereira, ou nos registros de Christian Pierre Kasper, ou ainda nas fotos e vídeos de Cao Guimarães.

Reinterpretações sutis e sofisticadas do universo da gambiarra tecnológica popular têm sido feitas, por exemplo, por um coletivo brasileiro como o Bijari, que reutiliza muito do imaginário popular em pesquisas com camelôs, catadores e gambiarras, entre as quais se destaca seu atual projeto de pesquisa, sobre “tecnologias resistentes”.



Bijari. *Arquitetura da resistência*, 2005.

Não poderíamos deixar de mencionar igualmente as práticas usuais na arena digital e catalogar algumas práticas como a pirataria digital, o crackeamento de programas, o war-driving (invasão de redes sem fio desprotegidas), utilizando, por exemplo, tubos de batatas Pringles, entre outras. O mesmo raciocínio vale para a crescente comunidade de desenvolvedores de software livre e open source. Baseados numa rede de intensa troca de informações e de códigos, seus criadores estão sempre

criando, improvisando configurações, inventando novas modalidades de uso, de aplicação, verdadeiras “gambiarras de códigos”, abertas à interferência e ao aprimoramento do programa por quem se habilitar a fazê-lo.

Um outro tipo de gambiarras seriam aquelas criadas por artistas ou ativistas, através, por exemplo, de recriações de máquinas, suas alterações ou perversões ou novos usos. Ligações entre práticas artísticas e a invenção/alteração de máquinas não são nenhuma novidade. Engenhocas imaginadas ou produzidas por artistas povoam a imaginação humana já de longa data, se pensamos em criadores como Leonardo da Vinci ou Athanasius Kircher, para ficarmos em exemplos bem remotos.

Uma máquina interessante, sem garantias, todavia, de bom funcionamento, é o Brain decoder plus, do artista recifense Moacir Lago. Divulgada como um “decodificador de pensamentos”, é uma invenção licenciada pela empresa Obsoletch Brasil, outra criação do artista. Ele cumpriria a função que a tecnologia ainda não teria alcançado: decodificar o que há de mais íntimo e pessoal, ou seja, pensamentos e desejos. Por meio da ironia, Lago quer estimular a reflexão em torno da questão da ética na ciência e no avanço tecnológico, bem como a relação entre os artefatos tecnológicos e o cotidiano das pessoas. Para ele, as invenções tecnológicas criam desejos de consumo nas pessoas, que passam a achar obsoletos os equipamentos que possuem, frente a lançamentos novos e mais modernos. Além de questionar o uso da tecnologia pela arte e vice-versa, o artista põe em discussão a apropriação e democratização do conhecimento tanto na ciência como na arte. Questionando a legitimação da arte por uma galeria, ele transformou o

espaço da galeria da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em dois ambientes da Obsoletch.



Moacir Lago. *Brain decoder plus* (Projeto *Trajetórias*), 2005.

Mais envolvido com pesquisas de som, Paulo Nenflídio é um criador de engenhocas e geringonças sonoras que misturam materiais impensados e surpreendentes, como um berimbau com mouse e bobina de campainha ou

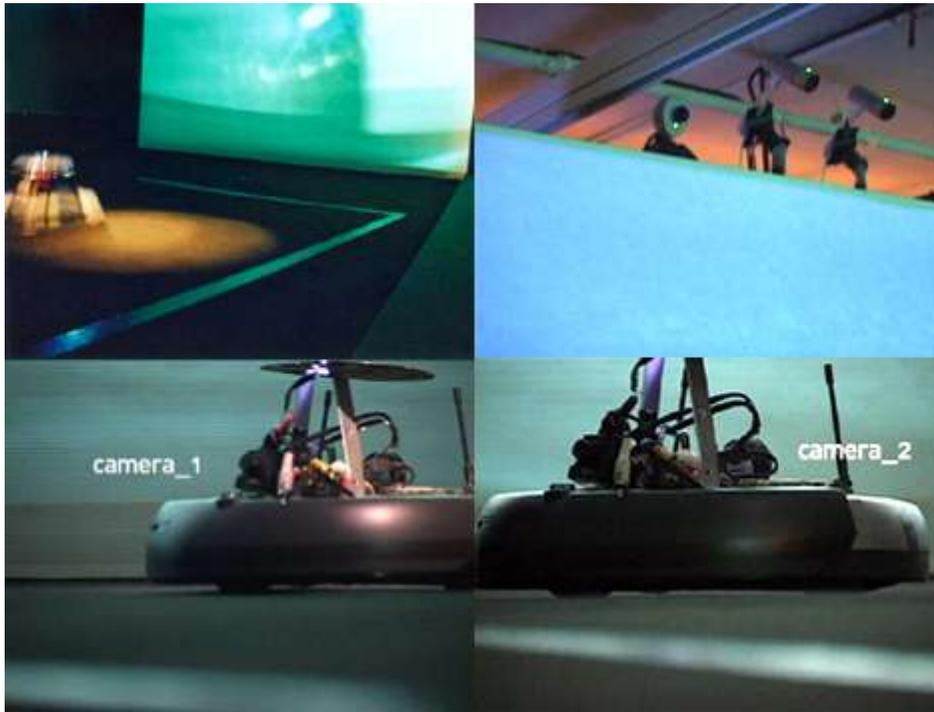
instrumentos musicais que funcionam com o vento. Como instrumento de intervenção no espaço público, sua *Bicicleta Maracatu* é sem dúvida das que mais chama atenção. Uma engenhoca instalada na traseira da bicicleta repete o ritmo do maracatu tocando um agogô quando se pedala.

Gambiarras sonoras seriam igualmente as instalações e apresentações do grupo de músicos-artistas Chelpe Ferro, como um saco plástico preso a um motor, chamado de “Jungle” pela sonoridade rítmica semelhante à batida do jungle, ou a instalação *Nadabrahma*, que chacoalha mecanicamente galhos de árvores secos com sementes, entre outras “máquinas sonoras”.



Paulo Nenflidio. *Bicicleta Maracatu*, 2000.

Artista proveniente da cena de mídia-arte, Lucas Bambozzi volta e meia trabalha com transgressões na esfera tecnológica. De especial interesse aqui é seu recente *Spio Project*, um robô aspirador Roomba hackeado para ser equipado com câmeras CCTV infravermelhas sem fio e de alta sensibilidade, e um diodo emissor de luz (led) para rastreamento no escuro. *Spio* transmite imagens em tempo real de acordo com a posição do robô, como uma espécie de gerador contínuo e autônomo de imagens sem autoria humana, e seus movimentos são seguidos por duas câmeras. Num “curto-circuito” em parte previsto, o robô tende a comportamentos e movimentos caóticos, enquanto ao mesmo tempo irrita os visitantes. Uma das intenções do projeto é discutir a quase despercebida invasão de nossas casas por aparelhos aparentemente inocentes, os quais podem muito bem estar equipados com dispositivos de vigilância ou localização remota. *Spio* alude às novas práticas emergentes na cultura digital, como o sampling e o remix, a inefetividade da intenção em trabalhos interativos, as mudanças na noção de autoria ou o trânsito contínuo entre altas e baixas tecnologias. Obviamente, o alvo maior de *Spio* é mesmo a vigilância que cada vez mais faz parte de nossa rotina, traduzida aqui numa paródia bem humorada e desfuncional de um pequeno gadget cativante (ou irritante) representando o arquétipo do olho eletrônico das sociedades de vigilância.



Lucas Bambozzi. *Spio Project*, 2005.

Sem estardalhaço, Etienne Delacroix, talvez mais do que qualquer outro, é dos artistas que mais incorporam muitas das questões aqui já discutidas. Belga e morando atualmente no Brasil, ele trafega numa zona indistinta onde se borram as fronteiras entre arte e engenharia, inclusão tecnológica e criatividade, gambiarra e design, ativismo cultural e educação, apropriação e reinvenção, teoria e prática. Bricoleur dos computadores, é um tipo de artista muito mais do processo que do produto. Formado em física, já

passou, por exemplo, pelo MIT, onde tentou implementar seus “workshops nômades”, cuja idéia básica era criar uma interface de custo baixo entre a gestualidade do artista tradicional e os fundamentos das ciências da informática e da engenharia elétrica. Reunindo estudantes de engenharia, computação, artes, comunicação, design, arquitetura e música, por um lado, e a crescente massa de sucata computacional, o projeto só começou a decolar mesmo na Universidad de La Republica em Montevideú. Ali, em seus ateliês, computadores sucateados são desmontados, os dispositivos ainda operantes são selecionados e reaproveitados e usados não somente para construir computadores mas para fazer grandes instalações de arte. Não se trata aqui de algo como uma “reciclagem” de máquinas com propósitos de inclusão social ou digital, mas antes de uma atitude mais fundamentalmente experimental, de uma processualidade técnica que envolve a sensibilidade de forma mais complexa, sem por isso deixar de lado essa mesma inclusão digital. Não será novidade nenhuma afirmar que no Brasil a gambiarra é uma prática “endêmica”. Mesmo assim, por que até hoje não há uma teoria que lhe contemplates a práxis? . Este texto é só um primeiro passo nesse sentido. Talvez possamos ver razões para essa situação nos contextos em que as teorias sobre tecnologia, arte eletrônica, arte e tecnologia, ou mídia-arte florescem no Brasil. Deveríamos, pois, nos voltar mais ao que acontece à nossa volta, nas ruas, em vez de apenas estarmos a par das novas tendências nos EUA ou na Europa. Mais do que isso, talvez, se engajar num entendimento da gambiarra tecnológica demandaria igualmente abandonar pressupostos, vícios e preconceitos que ainda dominam algumas dessas cenas. Acima de tudo, abrir os olhos para um possível excesso de auto-complacência, um esnobismo para com as práticas mais populares. Da mesma forma que uma “arte pela arte”, as criações de

arte e tecnologia muitas vezes correm o risco do ostracismo da “arte pela tecnologia”.

Nesse meio tempo, fecha-se os olhos para fenômenos que abundam não apenas na arena do imaginário popular, nas ruas de nossas grandes e pequenas cidades, entre bancas de camelôs ou nas esquinas das favelas, mas que estão igualmente disseminados, talvez com outros nomes, na cultura geek, nas cada vez mais criativas e abundantes produções das novas mídias, assim como são moeda corrente nas ações e maquinário de midiativistas e praticantes de mídias táticas.

Na cultura geek, como não perceber todas as práticas disseminadas na programação, nas instalações de sistemas, de tentativas com novos programas na comunidade de software livre, por exemplo, numa contínua reinvenção e práticas de testes? Isso sem contar o crescente número de modificações de aparelhos por usuários, as customizações, os hackings de games, de robôs, entre outros.

A a gambiarra é sem dúvida uma prática política. Tal política pode se dar não apenas enquanto ativismo (ou ferramenta de suporte para ele), mas porque a própria prática da gambiarra implica uma afirmação política. E, consciente ou não, em muitos momentos a gambiarra pode negar a lógica produtiva capitalista, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas do sistema, trazer conforto ou uma voz a quem é negado. A gambiarra é ela mesma uma voz, um grito, de liberdade, de protesto, ou simplesmente, de existência, de afirmação de

uma criatividade inata.

Por outro lado, ela não necessariamente implica num “produto final”, pois também é processo, um “work in progress”. Talvez o processo seja mais importante, talvez exatamente por que a gambiarra nunca é final, sempre há algo para acrescentar ou aprimorar. No entanto, há algo mais. Como vimos pelos exemplos dos ativistas brasileiros, a gambiarra também é método. É modo, modus operandi, tática, de guerrilha, de ação, de transmissão, de disseminação. Isso pode ser observado não apenas no modo de funcionamento dos grupos ativistas de mídia mas também nas práticas dos coletivos artísticos, locais e redes alternativas. Espaços alternativos em todo o Brasil, como a Casa de Contracultura de São Paulo, o já extinto Gato Negro, Espaço Insurgente, Espaço Impróprio e Espaço Estilingue são lugares não apenas de encontro mas, numa espécie de “gambiarra processual” anarquista, efetuam residências, ocupações, trocas e estratégias auto-sustentáveis para manter suas existências e realizar intercâmbios entre artistas, ativistas e grupos.

As presentes condições da tecnologia têm permitido a proliferação cada vez maior de aparatos, possibilidades de conexão e convergências, redes on-line e off-line cada vez mais interconectadas, onde dispositivos móveis, wi-fi, aparatos de localização à distância, GPS, RFID e outros sistemas dialogam e possibilitam igualmente a mixagem de tecnologias analógicas e digitais, low e hi-tech, no que a teórica Gisele Beiguelman tem denominado de cultura híbrida.

Essa intensa convergência tecnológica, por sua vez, têm coincidido com um

verdadeiro boom, na área de novas mídias e arte e tecnologia, da prática da invenção (ou reinvenção) usando instrumentos e aparelhos pré-existentes, gerando uma infinidade de geringonças, gizmos e engenhocas os mais estranhos e com os fins mais variados, de formas diferentes de comunicabilidade a novas estratégias de ativismo, de maneiras impensadas de lidar com o espaço urbano a tentativas inovadoras de se adaptar a uma provável ubiquidade das máquinas computacionais. Tais condições têm de certa forma borrado os limites entre o artista e o engenheiro, algo tão sonhado pelos produtivistas russos, e embaralham as noções estanque que Levi-Strauss criara ao separar o bricoleur do engenheiro, por um lado, e do artista, por outro. Todas essas circunstâncias abrem perspectivas de futuro quase imprevisíveis para os praticantes e criadores de gambiarras. Poderíamos mesmo fazer algum exercício de especulação futurista sobre o que a gambiarra nos reserva. Para tanto, podemos recorrer a alguém que de certa forma já vislumbrou alguma paisagem para essas geringonças que nos cercam, o escritor de ficção científica Bruce Sterling, que tem ultimamente escrito sobre os objetos e aparatos de hoje e de amanhã. Sterling, num exercício de especulação que chamou de design fiction, uma “ficção de design”, forma mais “desenhada” de ficção científica, imagina nosso futuro a partir de nossa relação com os objetos. Em seu último livro, *Shaping Things*, um espécie de libelo do design sustentável para o futuro, ele acredita que “estamos em perigo porque desenhamos, construímos e usamos hardware desfuncional”. Sterling, muito sensatamente nos diz que a presente forma de exploração das classes dominantes usa formas arcaicas de energia e materiais que são finitos e tóxicos. Tal regime destrói o clima, envenena a população e gera guerras por recursos. Ou seja, não tem futuro.

Em sua escrita peculiar, Sterling tenta nos mostrar, numa linha evolutiva, como o homem, em seu trajeto tecnológico, passou da produção e utilização de artefatos, a dada altura na história – pelo final do império Mongol, segundo o autor -, para o uso de máquinas que substituíram os artefatos, transformando os seus utilizadores em clientes. Séculos à frente, depois da Primeira Guerra Mundial, estes clientes são transformados em consumidores, quando as máquinas evoluem para produtos, através da distribuição, comercialização e fabrico anônimo e uniforme. Esta evolução implicaria em especializações na manufatura e uso das coisas, especializações que se agudizariam no momento seguinte, segundo Sterling, iniciado em 1989, quando apareceram os gizmos (engenhocas, gadgets) e consumidores viram utilizadores-finais na “Nova Desordem Mundial” em que vivemos agora. Os gizmos são, pois, objetos altamente instáveis, alteráveis pelo utilizador, tremendamente multifuncionais e normalmente programáveis. Têm também um período de vida curto. Os gizmos oferecem tanta funcionalidade que é normalmente mais barato importar novas funcionalidades para o objeto do que seria simplificá-lo. . A evolução seguinte seria o que Sterling define como spime. Tecnicamente, spimes – um neologismo do autor - ainda não existem enquanto tais. Na previsão de Sterling, o spime é maquinário interativo, novo, inventivo, objeto fabricado cujo suporte informativo ou dados armazenados são tantos e tão ricos que conformam a materialização de um sistema imaterial. Spimes começam e terminam como dados. São sustentáveis, aprimoráveis, com identidade única e feito de substâncias que podem ser retornadas à cadeia de produção de outros futuros spimes. Como diz Sterling, “Spimes são informação fundida com sustentabilidade”.

Muito embora Sterling não cite a produção “faça-você-mesmo” de forma direta e o spime incorpore dados da história do próprio objeto (entre outras formas, pelo sistema RFID), sofisticação esta muito distante de boa parte das atuais criações de gambiarras, não há como não ver em sua visualização do spime um pouco da multi-função, da sempre presente possibilidade de recriação, de alteração e modificação que define o caráter recombinante da gambiarra. Numa trajetória quase biológica, como poderíamos pensar com Gilbert Simondon ou Bernard Stiegler, o objeto técnico (o aparelho, o aparato, o que seja) pode se aprimorar com o tempo, gerando compostos, se transformando, numa linha quiçá realmente evolutiva. E nessa linha, a gambiarra bem poderia ser uma irmã mais criativa, mais arriscada dos gizmos, ou seja, uma precursora do spime. Ou então será que, com suas constantes atualizações e reatualizações, a gambiarra já não é ela mesma um spime?

* Texto publicado originalmente no *Caderno Videobrasil-Arte Mobilidade e Sustentabilidade 2006*. Associação Cultural Videobrasil.

NOTAS

1 Este texto é uma versão bastante resumida e adaptada do livro a ser publicado este ano ou no próximo. Com a diferença de que, no livro, me volto para o campo mais específico da “gambiarra tecnológica”.

2 <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=gambiarra&stipe=k>

3 Lagnado, Lisette. “O malabarista e a Gambiarra”, in: Revista Trópico. Acessada em 13 de novembro de 2005 : <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>

4 Lévi-Strauss, Claude. O Pensamento selvagem. Campinas: Papyrus, 1989, p. 32.

5 Pereira, Gabriela de Gusmão, “Sobreviventes Urbanos”, In: Terreno Baldio. Acessado em 13 de Novembro de 2005: <http://www.terrenobaldio.com.br/>

6 Pereira, Gabriela de Gusmão, “Sobreviventes Urbanos”, In: Terreno Baldio. Acessado em 13 de Novembro de 2005: <http://www.terrenobaldio.com.br/>

7 Beiguelman, Giselle, “Admirável Mundo Cíbrido,” acessado on August 31, 2006: <http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf#search=%22admir%C3%A1vel%20mundo%20c%C3%ADbrido%22>.

8 Sterling, Bruce, *Shaping Things*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 54.

9 Idem, p. 43.

DOCUMENTA
MAGAZINES



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines , da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico “Vida Nua” . Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

GEOPOLÍTICA DA CAFETINAGEM

Suely Rolnik



Fortes ventos críticos voltaram a agitar o território da arte, desde meados da década de 1990. Com diferentes estratégias, das mais panfletárias e distantes da arte às mais contundentemente estéticas, tal movimentação dos ares do tempo tem como uma de suas principais origens o malestar da política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970.

No Brasil, curiosamente este movimento só se esboça na virada do século, introduzido por uma parcela da nova geração de artistas que começa a ter

expressão pública naquele momento, organizando-se freqüentemente nos assim chamados “coletivos”. Mais recente ainda é o diálogo do movimento local com a discussão levada há bem mais tempo fora do país. Hoje, este tipo de temática já começa inclusive a ser incorporado ao cenário institucional brasileiro, na esteira do que também vem ocorrendo fora do país, onde práticas artísticas envolvendo estas questões têm se transformado em “tendência” no circuito oficial – fenômeno próprio da lógica midiática e seu princípio mercadológico que rege boa parte da produção artística na atualidade. Nesta migração, tais questões costumam esvaziar-se de sua densidade crítica para constituir-se num novo fetiche que alimenta o sistema institucional da arte e a voracidade do mercado que dele depende.

Algumas perguntas se colocam diante da emergência deste tipo de temática no território da arte. O que questões como essas vem fazer aí? Porque elas têm sido cada vez mais recorrentes nas práticas artísticas? E no Brasil, porque elas só aparecem agora? E qual o interesse das instituições em incorporá-las? Vou esboçar, aqui, algumas vias de prospecção para o enfrentamento destas perguntas.

Pelo menos dois pressupostos norteiam a opção por estas vias. O primeiro é a idéia de que o surgimento de uma questão se dá sempre a partir de problemas que se apresentam num contexto singular, tal como atravessam nossos corpos, provocando mudanças no tecido de nossa sensibilidade e uma conseqüente crise de sentido de nossas referências. É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal, seja ela teórica ou literária, mas

também sob forma plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos *possíveis* que integrem ao mapa de sentido vigente, a mutação sensível que pede passagem – nada a ver com a demanda narcísica de alinhar-se à “tendência” do momento para ganhar reconhecimento institucional e/ou prestígio mídiático.

A especificidade da arte enquanto modo de produção de pensamento é que na ação artística, as transformações de textura sensível encarnam-se, apresentando-se ao vivo. Daí o poder de contágio e de transformação de que é potencialmente portadora tal ação: é o mundo o que ela põe em obra, reconfigurando sua paisagem. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. Se entendermos desta perspectiva para que serve pensar e a arte como uma forma de pensamento, a insistência nestas temáticas no território artístico nos indica que a política de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural está em crise e que, com certeza, uma mutação vem se operando nestes campos. Assim sendo, se quisermos responder às perguntas acima colocadas não podemos evitar o trabalho de problematização desta crise e do processo de mudança que ela que ela supõe e acarreta.

O segundo pressuposto é que pensar este campo problemático impõe a convocação de um olhar transdisciplinar, já que estão aí imbricadas inúmeras camadas da realidade tanto no plano macropolítico (fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica), quanto no

micropolítico (forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade). O que se propõe a seguir são elementos para uma cartografia deste processo traçada a partir um ponto de vista fundamentalmente micropolítico.

Em busca da vulnerabilidade

Um dos problemas visados pelas práticas artísticas na política de subjetivação em curso tem sido a anestesia da vulnerabilidade ao outro – anestesia tanto mais nefasta quando este outro é representado como hierarquicamente inferior na cartografia estabelecida, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalçada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas. Estas culminaram nas vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, cuja ação teve efeitos que marcaram a arte ao longo do século e que, mais amplamente, foram se propagando pelo tecido social deixando de ser apanágio das elites culturais, principalmente a partir dos anos 1960. A própria neurociência, em suas pesquisas recentes, comprova que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical (1).

A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade, que nos é mais familiar, é pois associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, claramente delimitadas e mantendo entre si uma relação de exterioridade. Esta capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis.

Já a segunda, a capacidade subcortical, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. Desde os anos 1980, num livro que acaba de ser reeditado (2), chamei de “corpo vibrátil” esta segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo.

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas, irreduzíveis uma à outra. A tensão

deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva.

O peso de cada um destes dois modos de conhecimento sensível do mundo, bem como a relação entre eles é variável. Ou seja, varia o lugar do outro junto com a política de relação que com ele se estabelece. Esta define, por sua vez, um modo de subjetivação. Sabe-se que políticas de subjetivação mudam com as transformações históricas, pois cada regime depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um. É neste terreno que um regime ganha consistência existencial e se concretiza; daí a idéia de “políticas” de subjetivação. No entanto, no caso específico do neoliberalismo, a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância essencial, pois ganha um papel central no próprio princípio que rege o capitalismo em sua versão contemporânea. É que é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente

como “capitalismo cognitivo” ou “cultural” (3). De posse destas balizas, posso agora propor uma cartografia das mudanças que tem levado a arte a colocar esse tipo de questão. Tomarei como ponto de partida os anos 1960/70.

Nasce uma subjetividade flexível

Até o início dos anos 1960 estávamos sob regime fordista e disciplinar que atingira seu ápice no *american way of life* triunfante no pós-guerra, no qual reinava na subjetividade a política identitária e sua recusa do corpo vibrátil. Estes dois aspectos são na verdade inseparáveis porque só na medida em que anestesiámos nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos e do outro, ou seja nossas supostas identidades. Sem esta anestesia, somos constantemente desterritorializados e levados a redesenhar os contornos de nós mesmos e de nossos territórios de existência. Até aquele período, a imaginação criadora operava principalmente esgueirando-se pelas margens. Este tempo encerrou-se nos anos 1960/70 como resultado dos movimentos culturais que problematizaram o regime em curso e reivindicaram “a imaginação no poder”. Tais movimentos colocaram em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura da família vitoriana em seu apogeu Hollywoodiano, esteio do regime que naquele momento começa então a perder hegemonia. Cria-se uma “subjetividade flexível” (4), acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural, para implodir o modo de vida “burguês” em sua política do desejo, com sua lógica identitária, sua relação com a alteridade e sua cultura. Na assim chamada “contracultura” que daí

resulta, criam-se formas de expressão para aquilo que indica o corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo, dando conta das problemáticas de seu tempo. As formas assim criadas tendem a veicular a incorporação pela subjetividade das forças que agitam o meio e a desterritorializam. O advento de tais formas é indissociável de um devir-outro tanto de si mesmo, quanto do próprio meio. Pode-se dizer que a criação destes novos territórios diz respeito à *vida pública*, no sentido forte: a construção coletiva da realidade movida pelas tensões que desestabilizam as cartografias em uso, tal como estas tensões afetam singularmente o corpo de cada um e a partir desses afetos se expressam. Em outras palavras, o que cada um expressa é o atual estado do mundo – seu sentido mas também, e sobretudo, seus colapsos de sentido – tal como este se apresenta ao vivo no corpo. A expressão singular de cada um participa, assim, do traçado infinito de uma cartografia necessariamente coletiva.

Hoje estas mudanças se consolidaram. O cenário de nossos tempos é outro: não estamos mais sob regime identitário, a política de subjetivação já não é a mesma. Dispomos todos de uma subjetividade flexível e processual tal como foi instaurada por aqueles movimentos – e nossa força de criação em sua liberdade experimental não só é bem percebida e acolhida, mas é inclusive insuflada, celebrada e freqüentemente glamourizada. Mas há nisso tudo um “porém”, nem um pouco negligenciável: hoje, o destino mais comum desta flexibilidade subjetiva e da liberdade de criação que a acompanha não é a invenção de formas de expressividade movida por uma escuta das sensações que assinalam os efeitos da existência do outro em nosso corpo vibrátil. O que nos guia na criação de territórios em nossa

flexibilidade pós-fordista é uma identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa.

Ora, ao oferecerem territórios já prontos para as subjetividades fragilizadas por desterritorialização, tais imagens tendem a sedar seu desassossego, contribuindo assim para a surdez de seu corpo vibrátil e, portanto, a uma invulnerabilidade aos afetos de seu tempo que aí se apresentam. Mas talvez não seja esse o aspecto mais nefasto desta política de subjetivação, e sim a mensagem de que tais imagens são invariavelmente portadoras, independentemente de seu estilo ou público-alvo. Trata-se da idéia de que existiriam paraísos, que agora eles estariam neste mundo e não num além dele e, acima de tudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los. Mais do que isso, tais imagens veiculam a ilusão de que podemos ser um destes VIPs, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem.

Estamos diante de um novo *élan* para a idéia de paraíso das religiões judaico-cristãs: miragem de uma vida lisa e estável, sob perfeito controle. Esta espécie de alucinação tem sua origem na recusa da vulnerabilidade ao outro e das turbulências desterritorializadoras que provoca; e também no menosprezo pela fragilidade que decorre necessariamente desta experiência. No entanto, esta fragilidade nos é essencial pois indica a crise de um certo diagrama sensível, de seus modos de expressão e suas cartografias de sentido. Ao menosprezar a fragilidade, esta deixa de convocar o desejo de criação; ao contrário, ela passa a provocar um

sentimento de humilhação e vergonha, cuja conseqüência é o bloqueio do processo vital. Em outras palavras, a idéia ocidental de paraíso prometido corresponde a uma recusa da vida em sua natureza imanente de impulso de criação e diferenciação contínuas. Em sua versão terrestre, o capital substituiu Deus na função de fiador da promessa, e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo: este constitui o mito fundamental do capitalismo avançado. Diante disso tudo, é no mínimo equivocado considerar que carecemos de mitos na contemporaneidade: é exatamente através de nossa crença neste mito religioso do neoliberalismo, que os mundos-imagem que tal regime produz tornam-se realidade concreta em nossas próprias existências.



A subjetividade flexível entrega-se ao café

Em outras palavras, o “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, concebido justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder, tal como haviam reivindicado aqueles movimentos. Entretanto, hoje sabemos que esta ascensão da imaginação ao poder é uma operação micropolítica que consiste em fazer de sua potência, o principal combustível de uma insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital – a tal ponto que se pode falar de uma nova classe trabalhadora que alguns autores chamam de “cognitariado” (5). É esta força, assim cafetinada, que com uma velocidade exponencial vem transformando o planeta num gigantesco mercado e, seus habitantes, em zumbis hiperativos incluídos ou trapos humanos excluídos. Na verdade, estes dois pólos opostos são frutos interdependentes de uma mesma lógica e todos os destinos tendem a perfilar-se entre eles. Esse é o mundo que a imaginação cria em nossa contemporaneidade. É de se esperar que a política de subjetivação e de relação com o outro que predomina neste cenário seja das mais empobrecidas.

Atualmente, passado quase três décadas, já nos é possível perceber esta lógica do capitalismo cognitivo operando na subjetividade. No entanto, no final dos anos 1970, quando teve início sua implantação, a experimentação que vinha se fazendo coletivamente nas décadas anteriores, a fim de emancipar-se do padrão de subjetividade fordista e disciplinar, dificilmente podia ser distinguida de sua incorporação pelo novo regime. A consequência

desta dificuldade é que a clonagem das mudanças propostas por aqueles movimentos foi vivida por grande parte de seus protagonistas como sinal de reconhecimento e inclusão: o novo regime os estaria supostamente libertando da marginalidade a que estavam confinados no mundo “provinciano” que então desmoronava. Deslumbrados com o entronamento de sua força de criação transgressiva e experimental que os colocava agora sob os holofotes glamurizadores da mídia, os lançando no mundo e enchendo seus bolsos de dólares, os inventores das mudanças das décadas anteriores caíram freqüentemente nesta armadilha. Muitos deles se entregaram voluntariamente à sua cafetinagem, tornando-se assim os próprios criadores, empreendedores e concretizadores do mundo fabricado para e pelo capitalismo em sua nova roupagem.

Esta confusão decorre sem dúvida da política de desejo própria da cafetinagem das forças subjetivas e de criação – um tipo de relação de poder que se dá basicamente por meio do feitiço da sedução. O sedutor convoca no seduzido uma idealização que o sidera e que o leva a identificar-se com ele e a ele submeter-se: ou seja, identificar-se com e submeter-se a seu agressor, impulsionado por seu próprio desejo, na esperança de que este o reconheça e o admita em seu mundo. Só recentemente esta situação vem se tornando consciente, o que tende a levar à quebra do feitiço. Isto transparece nas diferentes estratégias de resistência individual e coletiva que se avolumam nos últimos anos, particularmente por iniciativa de uma nova geração que não se identifica em absoluto com o modelo de existência proposto e se dá conta de sua manobra. É claro que as práticas artísticas – por sua própria natureza de expressão das problemáticas do presente tal como atravessam o corpo do artista – dificilmente poderiam permanecer

indiferentes a este movimento. Pelo contrário, é exatamente por esta razão que estas questões emergem na arte desde o início dos anos 1990, como mencionado no início. Com diferentes procedimentos, tais estratégias vêm realizando um êxodo do campo minado que se situa entre as figuras opostas e complementares de subjetividade-luxo e subjetividade-lixo, campo onde se confinam os destinos humanos no mundo do capitalismo globalizado. Neste êxodo vão se criando outras espécies de mundo.

Ferida rentável

Mas a dificuldade de resistir à sedução da serpente do paraíso em sua versão neoliberal agrava-se mais ainda em países da América Latina e da Europa do Leste que, como o Brasil, encontravam-se sob regimes totalitários no momento da instalação do capitalismo financeiro. Não esqueçamos que a *abertura democrática* destes países, que se deu ao longo dos anos 1980, deve-se em parte à chegada do regime pós-fordista para cuja flexibilidade, a rigidez dos sistemas totalitários constituía um estorvo.

É que se abordarmos os regimes totalitários não em sua face macropolítica visível, mas sim em sua invisível face micropolítica, constataremos que o que os caracteriza é o enrijecimento patológico do princípio identitário. Isto vale tanto para totalitarismos de direita, quanto de esquerda, pois do ponto de vista das políticas de subjetivação tais regimes não diferem tanto assim. A fim de se manterem no poder, não se contentam em simplesmente ignorar as expressões do corpo vibrátil, ou seja as formas culturais e existenciais engendradas numa relação viva com o outro, que desestabilizam

continuamente as cartografias vigentes e nos desterritorializam. Mesmo porque o próprio advento de tais regimes constitui justamente uma reação violenta à desestabilização, quando esta ultrapassa um limiar de tolerabilidade para as subjetividades mais servilmente adaptadas ao *status quo*; para estas, tal limiar não convoca a urgência de criar, mas ao contrário a de preservar a ordem estabelecida a qualquer preço. Destrutivamente conservadores, os estados totalitários vão mais longe do que a simples desconsideração ou censura das expressões do corpo vibrátil: empenham-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual tais expressões são o produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim reduzida ao silêncio. Um século de psicanálise nos terá mostrado que o tempo de enfrentamento e elaboração de um trauma deste porte pode estender-se por trinta anos (6).

Não é difícil imaginar que o encontro destes dois regimes torna o cenário ainda mais vulnerável aos abusos da cafetinagem: em sua penetração em contextos totalitários, o capitalismo cultural tirou vantagem do passado experimental, especialmente ousado e singular em muitos daqueles países, mas também e sobretudo das feridas das forças de criação resultantes dos golpes que haviam sofrido. O novo regime apresenta-se aí não só como o sistema que acolhe e institucionaliza o princípio de produção de subjetividade e de cultura dos movimentos dos anos 1960 e 70, como foi o caso nos EUA e nos países da Europa Ocidental. Nos países sob ditadura, ele ganha um *plus* de poder de sedução: sua aparente condição de salvador que vem libertar a energia de criação de seu jugo, curá-la de seu estado debilitado, permitindo-lhe reativar-se e voltar a se manifestar.

Se bem o poder via sedução, próprio do governo mundial do capital financeiro, é mais *light* e sutil do que a mão pesada dos governos locais comandados por Estados militares que os antecederam, nem por isso são menos destrutivos seus efeitos, embora com estratégias e finalidades inteiramente distintas. É de se esperar, portanto, que a combinação destes dois fatores históricos, ocorrida nestes países, tenha agravado consideravelmente o estado de alienação patológica da subjetividade, especialmente no que diz respeito à política que rege a relação com o outro e ao destino de sua força de criação.

Zumbis antropofágicos

Se focarmos agora nosso olhar micropolítico no Brasil, descobriremos um traço ainda mais específico no processo de instalação do neoliberalismo e da clonagem que operou dos movimentos dos anos 1960/70. É que estes mesmos movimentos já traziam aí uma especificidade, pela reativação de uma certa tradição cultural do país que se convencionou chamar de “antropofagia”. São algumas das características desta tradição: a ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório e a inexistência de obediência cega a regras estabelecidas, gerando uma plasticidade de contornos da subjetividade (no lugar de identidades); uma abertura para incorporar novos universos, acompanhada de uma liberdade de hibridação (no lugar de atribuir valor de verdade a um repertório em particular); uma agilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias (no lugar de territórios fixos marcados por linguagens estáveis e pré-determinadas) – e tudo isso levado com alegria, ginga e descontração.

Tal tradição havia sido originalmente circunscrita e nomeada nos anos 1920 pelos modernistas brasileiros reunidos em torno do Movimento

Antropofágico. Como todas as vanguardas culturais do início do século XX, o espírito visionário dos modernistas locais apontara criticamente, já naqueles anos, os limites das políticas de subjetivação, de relação com o outro e de produção de cultura própria do regime disciplinar, tomando como um dos principais alvos sua lógica identitária. Mas enquanto as vanguardas européias tentavam criar alternativas a este modelo, no Brasil já dispúnhamos de um outro modo de subjetivação e de criação inscrito em nossa memória desde os primórdios da fundação do país. Talvez seja esta a razão pela qual Oswald de Andrade, referência maior do Movimento Antropofágico, tenha vislumbrado nesta tradição um “programa de reeducação da sensibilidade” que poderia funcionar como uma “terapia social para o mundo moderno” (7). O serviço que o movimento modernista brasileiro prestou à cultura do país ao iluminar e nomear esta política, foi o de valorizá-la; isso possibilitou a tomada de consciência desta singularidade cultural que pode assim ser afirmada, a contrapelo da idealização da cultura européia, herança colonial que marcava a *intelligentia* do país. Cabe notar que esta identificação submissa ainda hoje marca boa parte da produção intelectual brasileira, a qual em alguns de seus setores apenas substituiu seu objeto de idealização pela cultura norte-americana, como é especialmente o caso no campo da arte.

Nos anos 1960/70, como vimos, as invenções do início do século deixaram de se restringir às vanguardas culturais; passadas algumas décadas, elas haviam contaminado a política de subjetivação, gerando mudanças que viriam a expressar-se mais contundentemente na geração nascida após a segunda guerra mundial. Para esta geração, a sociedade disciplinar que atingia seu apogeu naquele momento tornou-se absolutamente intolerável, o que a fez lançar-se num processo de ruptura com este padrão em sua própria existência cotidiana. A subjetividade flexível tornou-se assim o novo modelo, próprio de uma contracultura. É neste processo que, no Brasil, o ideário antropofágico foi reativado, o que aparece mais explicitamente em

movimentos culturais como o Tropicalismo, tomado em seu sentido mais amplo (8). A convocação das marcas desta tradição inscritas em nosso corpo dava à contracultura no país uma liberdade de experimentação especialmente radical, tendo gerado propostas artísticas de grande força e originalidade.

Ora, esta mesma singularidade que tanto fortalecera os movimentos contraculturais no Brasil, agravou por outro lado os efeitos da clonagem dos mesmos, operada pelo neoliberalismo. É que o *know how* antropofágico dá aos brasileiros um jogo de cintura especial para adaptar-se aos novos tempos. Neste país, ficamos embevecidos por sermos tão contemporâneos, tão à vontade na cena internacional das novas subjetividades pós-identitárias, de tão bem aparelhados que somos para viver esta flexibilidade pós-fordista (o que nos torna por exemplo campeões internacionais de publicidade e nos posiciona entre os grandes no *ranking* mundial das estratégias midiáticas [9]). No entanto, esta é apenas a forma que tomou a voluptuosa e alienada entrega a este regime em sua aclimação em terras brasileiras, fazendo de seus habitantes, principalmente os urbanos, verdadeiros zumbis antropofágicos. Características previsíveis num país de passado colonial? Seja qual for a resposta, um sinal evidente desta identificação pateticamente a-crítica com o capitalismo financeiro de uma parcela da própria elite cultural brasileira, é o fato de que a liderança do grupo que reestruturou o Estado brasileiro engessado pelo regime militar, fazendo do processo de redemocratização o seu alinhamento ao neoliberalismo, compõe-se, em grande parte, de intelectuais de esquerda, tendo muitos deles vivido no exílio no período da ditadura.

É que a Antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, de fato distinta da política identitária. No entanto, isto não garante nada pois qualquer forma pode ser investida segundo diferentes éticas, das mais críticas às mais execravelmente reacionárias, o que Oswald de Andrade apontava já nos anos 1920, designando estas últimas de “baixa antropofagia” (10). O que distingue tais éticas é o mesmo “porém” que assinalo anteriormente ao referir-me à diferença entre a subjetividade flexível inventada nos anos 1960/70 e seu clone fabricado pelo capitalismo pós-fordista. Esta diferença está na estratégia de criação de territórios e, implicitamente, na política de relação com o outro: para que este processo se oriente por uma ética de afirmação da vida é necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil. É em torno da expressão destes sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que vão se abrindo *possíveis* na existência individual e coletiva.

Ora, não é absolutamente esta a política de criação de territórios que tem predominado no Brasil: o neoliberalismo mobilizou o que esta tradição tem de pior, a mais baixa antropofagia. A “plasticidade” da fronteira entre público e privado e a “liberdade” de apropriação privada dos bens públicos – levada na brincadeira e exibida com orgulho – é uma de suas piores facetas, certamente impregnada da herança colonial. É exatamente para esta faceta da antropofagia que Oswald de Andrade chamara a atenção para designar seu lado reativo. Esta linhagem intoxica a tal ponto a sociedade brasileira, especialmente suas elites econômicas e políticas, que seria ingênuo imaginar que ela possa desaparecer num passe de mágica.

São cinco séculos de experiência antropofágica e quase um de reflexão sobre a mesma, a partir do momento em que, ao circunscrevê-la criticamente, os modernistas a tornaram consciente. Com esse pano de fundo, de fato nosso *know how* antropofágico – especialmente em sua atualização nos anos 1960-70 – pode ainda ser útil nos dias de hoje mas não para garantir nosso ingresso nos paraísos imaginários do capital, e sim, ao contrário, para nos ajudar a problematizar esta infeliz confusão entre as duas políticas da subjetividade flexível, separando o joio do trigo, que se distinguem basicamente pelo lugar ou não lugar que ocupa o outro. Esse conhecimento nos daria condições de participar de modo fecundo do debate que se trava internacionalmente em torno da problematização do regime que hoje se tornou hegemônico, assim como da invenção de estratégias de êxodo do campo imaginário que tem origem em seu mito nefasto (11). A arte tem uma vocação privilegiada para realizar semelhante tarefa na medida em que ao trazer para o visível e o dizível as mutações da sensibilidade, ela esgarça a cartografia do presente, liberando a vida em seus pontos de interrupção, devolvendo-lhe a força de germinação – uma tarefa em tudo distinta à do ativismo macropolítico e irredutível a ela. Esta última se relaciona com a realidade do ponto de vista da representação, denunciando os conflitos próprios à distribuição de lugares estabelecidos na cartografia vigente (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc) e lutando por uma configuração mais justa. Dois olhares distintos e complementares sobre a realidade, aos quais correspondem duas potências de interferência na mesma e que participam complementarmente na definição de seu destino. No entanto, problematizar a confusão entre as duas políticas da subjetividade flexível de modo a intervir efetivamente neste campo, contribuindo assim para romper o feitiço da sedução que sustenta o poder

neoliberal no coração do desejo, passa incontornavelmente por *tratar* a doença que resultou da infeliz confluência no Brasil de três fatores históricos que incidiram negativamente em nossa imaginação criadora: a traumática violência pela ditadura, a cafetinagem pelo neoliberalismo e a ativação de uma baixa antropofagia. Esta confluência tornou sem dúvida mais exacerbados, o rebaixamento da capacidade crítica e a identificação servil com o novo regime.

Aqui podemos voltar à nossa indagação inicial acerca da situação peculiar do Brasil no campo geopolítico do debate internacional que vem se travando, há mais de uma década, no território da arte, em torno do destino da subjetividade, sua relação com o outro e sua potência de invenção sob o regime do capitalismo cultural. A triste confluência dos três fatores históricos pode ser uma das razões pelas quais este debate seja tão recente no país. É claro que há exceções entre nós, como é o caso de Lygia Clark que já um ano depois de maio de 1968 denuncia esta situação. Eis como ela a descreve na época: “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 lares do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira, para o artista de escapar da recuperação é procurar desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social. Sua criatividade se expressará no vivido.” (12)



O que pode a arte?

É de dentro deste novo cenário que emergem as perguntas que se colocam para todos aqueles que pensam/criam – especialmente, os artistas – no afã de traçar uma cartografia do presente, de modo a identificar os pontos de asfixia do processo vital e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos.

Um primeiro bloco de perguntas seria relativo à cartografia da cafetinagem. Como se opera em nossa vitalidade o torniquete que nos leva a tolerar o

intolerável, e até a desejá-lo? Por meio de que processos, nossa vulnerabilidade ao outro se anestesia? Que mecanismos de nossa subjetividade nos levam a oferecer nossa força de criação para a realização do mercado? E nosso desejo, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo? Como todas estas nossas potências são capturadas pela fé na promessa de paraíso da religião capitalista? Que práticas artísticas têm caído nesta cilada? O que nos permite identificá-las? O que faz com que elas sejam tão numerosas?

Um outro bloco de perguntas, na verdade inseparável do primeiro, seria relativo à cartografia dos movimentos de êxodo. Como liberar a vida destes seus novos impasses? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? Que dispositivos artísticos estariam conseguindo fazê-lo? Quais deles estariam *tratando* o próprio território da arte, cada vez mais cobiçado (e, ao mesmo tempo, minado) pela cafetinagem que encontra aí uma fonte inesgotável para extorquir mais-valia de criação de modo a incrementar seu poder de sedução? Em suma, como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística? Este poder de encarnar as mutações do sensível participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo.

Respostas a estas e outras tantas perguntas estão sendo certamente construídas por diferentes práticas artísticas junto com os territórios de toda espécie que se reinventam a cada dia. Impossível prever os efeitos destas perfurações sutis na massa compacta da brutalidade dominante que envolve o planeta hoje. O único que dá para dizer é que, ao que tudo indica, a paisagem da cafetinagem globalizada já não é exatamente a

mesma; correntes moleculares estariam movimentando as terras. Ou será isso uma mera alucinação?

Notas

1. V. Hubert Godard, “Regard aveugle”. In: *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, catálogo da exposição de mesmo nome de curadoria de Suely Rolnik & Corinne Diserens. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005 ; pp. 73-78. Tradução brasileira: “Olhar cego”. In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006; pp. 73-78. O texto é a transcrição de uma entrevista que filmei com Godard para um projeto que venho desenvolvendo desde 2002, visando a construção de uma memória viva sobre as práticas experimentais propostas por Lygia Clark e o contexto cultural brasileiro e francês onde tiveram sua origem. Os 68 filmes realizados até o momento tiveram um papel central na exposição acima mencionada, realizada na França (2005) e no Brasil (2006).

2. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. (Esgotado). Reedição com novo prefácio: Porto Alegre: Sulina, 2006.

3. As noções de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, propostas a partir dos anos 1990, principalmente por pesquisadores atualmente associados à revista francesa *Multitude*, é um desdobramento das idéias de Deleuze e

Guattari relativas ao estatuto da cultura e da subjetividade no regime capitalista contemporâneo.

4. A noção de “subjetividade flexível” origina-se de “personalidade flexível” sugerida por Brian Holmes (V. “The Flexible Personality”. In: *Hieroglyphs of the Future*. Zagreb: WHW/Arkzin, 2002; online at: www.u-tangente.org). Desdobrei esta noção da perspectiva dos processos de subjetivação em alguns de meus ensaios recentes. V. “Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark”. In: Terry Smith, Nancy Condee & Okwui Enwezor (Edit.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2006; “Life for Sale”. In: Adriano Pedrosa (Edit.), *Farsites: urban crisis and domestic symptoms*. San Diego/Tijuana: InSite, 2005.

5. Ver nota 3.

6. No início da vigência da ditadura militar no Brasil, o movimento cultural persiste com toda a garra. Com a promulgação do AI5 em dezembro de 1968, o regime recrudescer e o movimento perde fôlego, tendendo a paralisar-se. Como todo regime totalitário, seus efeitos mais nefastos talvez não tenham sido aqueles, palpáveis e visíveis, de prisão, tortura, repressão e censura, mas outros, mais sutis e invisíveis: a paralisia da força de criação e a frustração subsequente da inteligência coletiva, por ficarem estas associadas à ameaça aterrorizadora de um castigo que pode levar à morte. Um dos efeitos mais tangíveis de tal bloqueio, foi o número significativo de jovens que viveram episódios psicóticos na época, muitos dos quais foram

internados em hospitais psiquiátricos e não foram poucos os que sucumbiram à “psiquiatrização” de seu sofrimento, não tendo jamais voltado da loucura. Tais manifestações psicóticas, em parte decorrentes do terror da ditadura, ocorreram igualmente no âmbito das experiências-limite, características do movimento contracultural, que consistiam em toda espécie de experimentação sensorial, incluindo geralmente o uso de alucinógenos, numa postura de resistência ativa à política de subjetivação burguesa. A presença difusa do terror e a paranóia que este engendra terá sem dúvida contribuído para os destinos patológicos destas experiências de abertura do sensível à sua capacidade vibrátil.

7. Oswald de Andrade, “A marcha das utopias” [1953]. In: *A Utopia Antropofágica, Obras Completas de Oswald de Andrade*. Globo, São Paulo, 1990.

8. O movimento contracultural no Brasil foi especialmente radical e amplo, tendo sido o Tropicalismo uma das principais expressões de sua singularidade. A juventude ativa da época se dividia entre a contracultura e a militância, as quais sofreram igual violência por parte da ditadura: prisão, tortura, assassinato, exílio, além dos muitos que sucumbiram à loucura, como já assinalado. A contracultura, no entanto, jamais foi reconhecida em sua potência política, a não ser pelo regime militar que castigou ferozmente aqueles que dela participaram, os colocando nos mesmos pavilhões destinados aos presos oficialmente políticos. A sociedade brasileira projetava sobre a contracultura uma imagem pejorativa, oriunda de uma visão conservadora, compartilhada neste aspecto específico pela direita e pela esquerda (inclusive pelos militantes da mesma geração). Tal negação,

ainda hoje, persiste na memória do período que, diferentemente, preserva e enaltece o passado militante.

9. A televisão brasileira ocupa um lugar privilegiado no cenário internacional. Um sinal evidente disto é o fato de que as novelas da rede Globo são hoje veiculadas em mais de 200 países.

gerAção Comum / a mania de dizer A GENTE: Portas Lógicas e Conexões Periféricas para entender a Amizade como Polarização da Arte

Edson Barrus

: uma construção crítica comum ao sistema de arte que se tece na atividade de diversos coletivos em todo o Brasil na virada do século 21

O Panorama da Arte Brasileira 2001 (1) evidencia o espaço conquistado no circuito da arte contemporânea, pelos diversos coletivos de artistas sediados em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza, São Paulo, Brasília, Goiânia, Recife, Macapá; que vive uma fase de tomada de posição pelas Ações e os discursos desses “coletivos”, revelando o irrompimento de um exercício da amizade como política que constituindo força frente ao circuito, resulta em algo que se configura na idéia de Antiarte e situa o artista dentro de uma necessidade de *comunicar* algo ‘em Grande escala’...com a proposição de obras inacabadas’(2). Grupo, Laranjas, Atrocidades Maravilhosas, Rés do Chão, Beth Vai a Guerra, A.N.T.I.cinema, EmpreZa, Urucum, Formigueiro, Transição Listrada, Núcleo Performático Subterrânea, Entorno, Camelo, são alguns desses coletivos que, ao ‘dirigir-se para a sociedade’, deslocam a noção de artista, que passa a ser a de um propositor, de um educador; e deslocam também a noção do público que deixa de ser a de ‘um espectador passivo da arte’ e passa a participar livremente da proposição artística.

Diluir o artista na sociedade é equiparar Arte=vida. Esses eventos são temporários, essas experiências são de pico: são operações extraordinárias de liberação de uma ‘área’ de tempo, de imaginação, de terra, e se dissolve para se refazer em outro lugar. Outro momento (3). Nesses grupos há somas e há subtrações, as autorias são hibridizadas dando surgimento a um « outro » expandido e precário.

Fundamentando-se na consolidação de dezenas de « coletivos » pipocando pelo Brasil, diluindo a autoria da obra de arte na coletivização dos eventos e problematizando a realidade social e cultural da região em que estão sediados. A pluralidade desses agrupamentos permite a manifestação de uns aos outros enquanto agentes indicadores de uma identidade coletiva constituindo-se publicamente e representa um papel importante para o debate sobre o aparecimento de uma arte política e de articulação à margem do sistema das artes no início deste século.

:Portas Lógicas e Conexões Periféricas para entender a Amizade como Politização da Arte

Tentar tratar as ações desses coletivos por Ação Comum=agir comum, considerando com Antonio Negri a noção de comum como ‘o compromisso cotidiano que se revela como potência produtiva presente’(4), para tentar perceber o “agir comum” como força prática e circulação de necessidades singulares cuja finalidade se constrói na vida sobre a necessidade para a produção. Tentar traçar uma trajetória dessas Ações Comuns é dirigir-se mais ao sentido dos « movimentos de contracultura » do que em direção às vanguardas históricas da arte (5), para perguntar sobre os deslocamentos e rearranjos de poder dentro do Circuito de Arte, que as Ações Comuns colocaram em processo.

A percepção do comum como filosofia prática, da nossa época, talvez nos ajude a entender esses ‘gestos’(6) que contém uma intencionalidade que sugere a superação da lógica da individualidade pela lógica do coletivo.

Nesse início dos 2000, o Brasil vive um Esperado momento de transição de sentido do Poder. As tendências culturais e políticas`a flor da pele (7), em sintonia com manifestações em Seattle e Genova, seriam o principal motor desta geração (8). A articulação entre arte e política se dá na medida em que

« nós vivemos, nas áreas artística e política, uma crise vocabular, uma crise de sentido, uma crise das categorias legadas pela tradição. Um tal vazio semântico exige uma postura, uma vontade de inserção que está presente nesses grupos» (9).

Os Dias de Ação Global Contra o Capitalismo, os movimentos feministas e anti-raciais, paradas gls, manifestações-bloqueios dos Sem Terra, dos Sem Teto, do Greenpeace, do Act-up, as festas Reclaims The Streets (10) e Black Block... Há um processo de fusão e diluição entre os discursos da arte e da sociedade nas participações dos coletivos de artistas nos fóruns sociais anti-globalização, dissolvendo as poéticas da arte em levantes, em eventos coletivos e transitórios, evidenciam novas possibilidades de interação de forças na construção do comum. Apostar nas ações diretas, diluir-se no coletivo e na realidade pelo exercício de formar opinião em um processo de discussão coletiva/comum/público/político. “A Ação Direta diz respeito a percepção da realidade, é a tomada por si próprio de uma ação concreta para transformá-la. Diz respeito ao trabalho coletivo para resolver nossos próprios problemas, fazendo o que refletidamente achamos ser a forma correta de ação, sem considerar o que as várias « autoridades » julgam aceitável. Diz respeito à ampliação das fronteiras do possível, diz respeito à inspiração, ao aumento de potencial. Diz respeito ao pensamento e à ação de tomar, não de pedir e mendigar” (11). O que possa significar essa `turbulência` na sociedade, pode nos ajudar a entender a `recusa` que significou esse `cruzar-os-braços-mas-não-sair-de dentro`, denunciando o conservadorismo do circuito, além de desmerecer os artistas que se submetiam à produção mercantilista. Disturbando toda uma ordem estabelecida, esses bandos festivos, representaram uma forma de resistência ao poder e constituiu-se como uma alternativa que dominou a cena cultural e produziu os eventos de maior repercussão no alvorecer do milênio.



Por contracultura entendemos a idéia de que a subversão funciona melhor quando misturada com humor inesperado. Essa noção da imaginação como arma desenvolvida pelo Provos antecipou e inspirou os diversos movimentos de contestação jovem nos anos 60, inclusive a esquerda *hippie* norte americana e os manifestantes do Maio de 68 francês; e pode nos revelar que Antiarte e Contracultura guardam entre si além do desejo de

destruição do império da mercadoria, também a semelhança de utilizar a imaginação e a ironia como contra-arma de resistência ao poder constituído.

A vivência e a festa enquanto práticas de engajamento político, foram usadas como atitudes de reivindicação, e ao mesmo tempo, como resposta a uma estrutura estabelecida. Há um momento em que os artistas param a produção de objetos, ou então de mostrá-los como resultado de suas pesquisas plásticas, e começam a valorizar o jogo, a imaginação, a ação, a teatralidade, ao mesmo tempo em que se reúnem aos bandos para cozinhar, deitar na rede e ver um vídeo, ou fumar e beber e sorrir. Atividades que ninguém normalmente interpretaria como um ato criativo individual, mas que são formas que possibilitam sabotar a cultura mercantilista em que toda a produção estética é reduzida pura e simplesmente a mercadoria. K-7s, fotografias, vídeos (12), impressos, adesivos e panfletos são práticas utilizadas de modo performático por essa nova turma, além da intervenção urbana, para firmar sem regra *a priori*, novas possibilidades de co-existência; de jogar e produzir, talvez, rearranjos éticos/estéticos dentro do Circuito de Arte Brasileira - `recusando-se (o que implica a criação contínua de possibilidades existenciais e libertárias) e contrapondo-se aos aspectos engessados das instituições e de suas imóveis normas de domínio e de perpetuação de privilégios` (13).

Um grupo como atividade, agir comum, em devir, visando a sua multiformidade histórica no porvir, o grupo-forma apontando para o processo de sua auto-constituição. Pretendendo encorajar a experimentação, esses coletivos enfatizaram a noção de programa aberto que semelhante ao conceito de 'programa vazio' de Foucaut, é a renúncia a propor qualquer programa, pois levaria consigo a normatização e o privilégio de determinados modos de existência, proibindo outras formas de sociabilidade. Esse programa aberto seria preenchido de acordo com as necessidades de cada indivíduo. Ora, a possibilidade de concebermos o

comum como um processo, no qual os agentes implicados trabalham na sua transformação, na sua invenção é no fundo experimentar um `programa aberto`, uma relação ainda por criar valorizando o jogo, a imaginação, a ação, a teatralidade. Um programa aberto capaz de oferecer ferramentas para a criação de relações variáveis, preparando o caminho para formas de vida sem prescrever um único modo de existência como correto. Um novo 'direito relacional' exprime esse apelo pela criação de novas formas de vida. Uma relação ainda por imaginar, aberta, na qual cada indivíduo deve formar a sua própria ética da amizade.



A Ação Comum não tem nada a ver com comunidade, nem com o que "temos em comum", e sim, com a construção do comum, do agir comum. É no sentido de que, somos muito diferentes, que precisamos construir algo em comum para estarmos juntos, e depois desfazê-lo e construir de novo e assim por diante...não implica afirmar uma forma de vida em particular, mas

as suas múltiplas formas e possibilidades, uma vontade de forma Ação, uma vida na qual o importante é como se vive. O poder transgressor da Ação Comum consiste nessa possibilidade que representa de construir a comunidade e a sociedade ao nível de um tipo de relação livre e não institucionalizada, e aspirar à criação de um direito relacional ampliável a outros tipos de conflitos sociais: essa faculdade de revelar alguma pista para o ser da ação em contraposição a mera existência corpórea da arte depende de iniciativas para constituir a própria existência segundo critérios estéticos.

Podemos tentar orientar a reflexão sobre as Ações Comuns em torno da imagem do político como a máquina de guerra (14), existindo somente por um instante, o tempo de um raio, de um acontecimento, já que, após sua emergência, vai ser incorporado ao aparelho Estatal. A máquina de guerra - metáfora do aberto, da contingência, do acontecimento, das metamorfoses, das transformações constantes e da amizade - se reconstrói permanentemente após o encontro com o aparelho Estatal. A máquina de guerra existe somente nas metamorfoses, nesse gozo de esboçar uma imagem ou metáfora, que vai ser traduzida pelo aparelho estatal em imagens conhecidas e institucionalizadas. À essa imagem sucede uma outra e assim por diante.

Festas contra o capital: a ação direta de grupos anticapitalistas na luta contra a globalização dos mercados; festas contra a guerra: a ação nihilista dos dadaístas; festas contra a estética: fluxus; festas contra o circuito da arte: as ações comuns dos jovens artistas em todo o Brasil. Há na Ação Comum, como no Dada, no Fluxus e na Ação Direta dos grupos contra o capitalismo, a semelhança de 'estar no lugar', 'encontrar-se dentro', e de lá tentar produzir um curto-circuito. Há também o caráter de formação de redes e de internacionalização. São resistências anticapitalistas e antiautoritárias acompanhadas da recompensadora alegria que surge de

estar na companhia de semelhantes, de aparecer em público e agir conjuntamente; de inserir-se no mundo pelas palavras e pelas ações.

Dada era um modo de vida compartilhado por indivíduos que se diferenciavam em relação à idade, ao status e a atividade social, conduzidos a relações intensas que não se assemelham a nenhuma relação institucionalizada, culminando em uma ética e uma cultura (15). Apesar das leituras tradicionais para entender o fenômeno Dada ressaltarem o seu caráter de ruptura, há uma tendência a voltar ao 'curso natural da história da arte', amputando este outro percurso dos desdobramentos Dada enquanto ruptura e ato fundador de um segmento que desemboca na contracultura. «Dada, significa o primeiro som emitido pela criança e expressa o primitivismo, o começar do zero, o novo em nossa arte», nesse sentido, Dada é um estado de espírito (16) fundamental, que se propagou rapidamente a outros países indicando o caráter internacional do movimento. A idéia de estado de espírito internacional aparece também no Fluxus 'que fazia parte de uma silenciosa revolução conceitual que estava ocorrendo no mundo da arte no final dos anos 50 e no começo dos 60' (17) questionando o limite entre as obras de arte e o resto das coisas. Esta mesma idéia de *zeitgeist* vai aparecer na referência as festas contra o capital: "...eles apareceram em Seattle, Chiapas, Porto Alegre, Praga, Washington, Londres, Québec, São Paulo, Paris, Gênova e em todos os lugares, incluindo Wall Street e o Vale do Silício. Organizados nos bate-papos que atravessam aqueles mesmos computadores e da mesma rede que prometiam a Nova Economia e a Nova Ordem...e eles vieram como muitos blocos de carnaval, para estragar a festa do Dinheiro(18). Esta mesma rede de computadores na qual 'jovens artistas em todo o Brasil, que acreditam atacar a máquina da globalização neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial, com postura anti-institucional e articulação em grupos,

busca por espaços independentes para expor seus trabalhos, produção de viés político e crítico essencialmente’(19).



As Ações Comuns dos coletivos contemporâneos e dos movimentos Dada e Fluxos, suscitam críticas mais próximas das atuais Ações Diretas Contra o Capitalismo, distanciando-se cada vez mais, dos argumentos tradicionais da crítica formalista da arte, sendo a crítica social mais adequada como instrumento para um possível entendimento da atividade dessas iniciativas: Para além de “o que Hannah Hoch, Raoul Hausman, Johannes Baader e Richard Huelsenbeck tentaram fazer com o Dada em Berlim está refletido no Fluxus por Henry Flint, George Maciunas e Bem Vautier. O Dada Nova Iorquino - Marcel Duchamp e Man Ray - tem paralelos com George Brecht, Yoko-Ono e Robert Watts etc, e no Dada Parisience de Tristan Tzara, etc, se pode ver paralelos com Dick Higgins, Alison Knowles e Larry Miller, etc” (20). Maciunas tinha nítidos ideais coletivistas. Ele se referia ao fluxus como

Neo-Dada, mas ele tinha também uma certa visão política que tem algumas afinidades com alguns movimentos mais radicais do século. ‘As aspirações fluxus são sociais (não estéticas)’, escreve em 1964.

Em um certo sentido, são todas iniciativas cujos alvos é o capital e que se desenvolvem produzindo uma estética do aberto, do imprevisível, do precário, do experimental, da construção do comum como experiência de liberdade: A Ação Comum dos coletivos de arte que acredita atacar a máquina da globalização neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial, com postura anti-institucional e articulação em grupos, buscando espaços independentes (residências, esquinas, praças, tapumes, pontes, armazéns, etc); Dada que revela esse problema na pergunta de Tristan Tzara: ‘é propósito da arte fazer dinheiro e agradecer ao amável burguês?’.

A reação ao capital nota-se também na setença: “até o fim dos anos 70, através da liderança de George Maciunas, O Fluxus teve como determinação rejeitar os valores e o meio que cercava as ‘Artes Eruditas’ e o caráter comercial que dominou o mercado internacional da arte após o fim da Segunda Guerra Mundial”; e na Ação Direta contra o capitalismo globalizado, ao afirmar em comunicado do Black Block Anti-Estadista, Filadélfia, de 9 de outubro de 2000. “Em um sistema baseado na busca do lucro, a Ação é mais eficaz quando ataca o bolso dos opressores. A destruição da propriedade, como forma estratégica de *ação direta*, é uma estratégia eficaz para atingir esse objetivo. Isso não é uma teoria...é um fato”. A ação dos black blocks se inscrevem de fato numa superação dos modos de manifestação política tradicionais. Eles praticam uma desobediência civil ativa e a ação direta, afastando assim a política do teatro da mídia e reinserem a ação no meio da contestação. Possibilitam assim, um assalto direto sobre os elementos do sistema que eles rejeitam. Os Black Blocks se declaram inteiramente a favor da ação ofensiva contra as

estruturas de poder, tomando ao pé da letra o famoso *slogan*: ‘o capitalismo não se desmorona sozinho. Ajudemo-lo!’

Assim como Dada, Fluxus foi um grande movimento coletivo multimídia de vanguarda, a unir artistas em torno de idéias de transformação da cultura e da sociedade. Hans Arp escreveu: ‘em Zurique, em 1915, tendo perdido o interesse pelos matadouros da guerra mundial, voltamos nos para as Belas Artes. Enquanto o troar da artilharia se escutava à distância, colávamos, recitávamos com toda a nossa alma, buscávamos uma arte elementar que, pensávamos, salvasse a espécie humana da loucura desses tempos.’ Herdeiro do dadaísmo, fluxus trouxe para a arte o *happening* e o entrecruzamento de linguagens para a arte e a filosofia zen-budista – “antiarte é vida, é a natureza. É a verdadeira realidade, é o único e o todo. A chuva é antiarte, um espirro é antiarte...” (Marciunas), Fluxus mantém ainda em comum com o Dada a Idéia de *zeitgeist*: Fluxus Nasceu de uma necessidade em 1961 (21).

O Dada foi um fenômeno de atravessamento que trouxe consigo a oportunidade histórica de abrir virtualidades relacionais e afetivas, inscrevendo diagonais no tecido cultural, que permitiriam o surgimento dessas virtualidades. Nesse sentido, Dada (22) assume uma ascendência histórica, por definir-se como ruptura e fundar as bases de uma noção de contracultura, com sua rejeição ao militarismo e a adoção de um pensamento radicalmente livre, incorporando ao instrumental da arte o elemento político (público) em suas `outras` formas mais abertas de manifestações, e que podemos visualizar revelando-se mais tarde no Fluxus e nos ritos coletivos contra a sociedade consumista do Movimento Provos de Amsterdam, no Maio de 68 francês, no movimento *hippie* e nas recentes manifestações-bloqueios e os Dias de Ação Global Contra o Capitalismo. A ação direta coletiva, nascidas de *raves*, de *squats* (23) e *infoshops* anarquistas, tem gerado verdadeiras batalhas nas ruas, constituindo-se em

um fator importante de ‘deslegitimação’, senão das instituições capitalistas como um todo, ao menos do pensamento econômico neoclássico que tem pautado de forma absolutista as políticas ditadas pelas instituições reguladoras do capitalismo global (24).

« A arte não seria um recinto especial do real, senão uma forma de experimentar qualquer coisa - a chuva, um espirro, o vôo de uma borboleta...Maciunas passou a conceber uma série de festivais com as realizações mais radicais e menos tradicionais de artistas plásticos, músicos e cineastas de países diversos (25). Festivais fluxos, *Soirées* e *matinées* dadaítas, *raves* dos dias de ação global, vivências festivas da Ação Comum. Festejar é uma forma de engajamento político que descredita a obra de arte com o cultivo do gesto e da ‘não superioridade do artista como criador’. Essa preocupação fundamental do Dada se reflete na idéia de ‘licença’ do Fluxus que sugere que “qualquer um pode fazê-lo”. Um conceito da antiarte, instaurado pelo *ready made* de Duchamp e utilizado deliberadamente nas Edições Fluxus e que vai refletir também na idéia de dissolução do artista na sociedade colocada pela Ação Comum. Uma música feita por todos que não precise de ensaio, como reivindicou Jonh Cage quando escreveu: “finalmente precisamos de uma música que não estimule a participação do público, pois nela a divisão entre músicos e público não mais existe”. Política da imaginação, um gosto pela experimentação e a criação de algo diferente, como as vivências do *Ùnicacena* e do *Rés do Chão*, e do *Açúcar Invertido* (26). A política entendida como noção da ação em liberdade, da ação num mundo despolitizado como resistência. A identidade ‘agente’ aparece então como realização no espaço público e não como dada. É então, um processo público, e acontece no mundo, nas lutas contra as formas de subjetivação; constituindo-se no mundo compartilhado com outros agentes à procura de novas formas de subjetividade e sociabilidade, como a Amizade.

Sempre que os indivíduos se liguem através do discurso e da ação: agir é começar, experimentar, criar algo. Talvez, uma genealogia das Ações Comuns na qual, a constituição do comum no mundo contemporâneo, permita uma reconstrução histórica, remontando assim até as origens Dada(modernas) da Ação Comum na cultura ocidental. Foucault percebe que um mundo em que as instituições sociais contribuem para limitar o número possível de relacionamentos decorre do fato de que uma sociedade que permitisse o crescimento das relações possíveis seria muito mais difícil de administrar e de controlar. A Ação Comum impossibilita o poder de classificar e de se impor ao destruir os mecanismos de controle da lógica burguesa da individuação e classificação. Auto-definindo-se pela irreversibilidade e imprevisibilidade; ou seja, enquanto operação de desclassificação, a Ação Comum, manteria afinidades com as categorias de 'entropia' e 'pulsação' do conceito do *Informe* desenvolvido por Rosalind Kraus e Yves-Alain Bois a partir de Bataille.

Falar do coletivo é falar de pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização; que representando uma alternativa às formas de relacionamento prescritas e institucionalizadas (27). Apresenta, no entanto, uma relação com o outro que não tem a forma, nem a unicidade consensual. Trata-se de uma relação que é ao mesmo tempo incitação recíproca e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente quanto de uma provocação permanente. São relações agonísticas, de combates livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro.



:a mania de dizer A GENTE

(Se) a Ação Comum aspira à criação de um novo direito relacional, que permita as formas de relações possíveis em vez de impedi-las ou bloqueá-las. Ressaltar a importância da amizade enquanto Política, experimentando outras formas de sociabilidade, com ênfase na pluralidade dos participantes,

constituiria-se como um exercício do político ante essa sociedade que limita e prescreve as formas de relacionamento (28), e um estímulo crucial para a reflexão sobre a identidade e o significado de suas inter-relações. Sem precisar de suporte institucional, sem vincular o espaço público ao estado, existem múltiplas possibilidades de ação política, múltiplos espaços públicos que podem ser criados e redefinidos constantemente; esta nova ética procuraria jogar dentro das relações de poder com um mínimo de dominação e criar um tipo de relacionamento intenso e móvel que impeça que as relações de poder se transformem em estados de dominação.

Que elementos considerar nas análises sociológicas e filosóficas do fenômeno da amizade? Que influência e em que aspectos a prática crítica da contracultura poderia nos servir como ferramenta para entender melhor a atuação desses grupos, como continuidade da reavaliação que as idéias do pensamento de esquerda passou a partir da última década do século XX? Atravessar a História dos Discursos da Amizade, experimentar outras imagens para essa tentativa de pensar as Ações Comuns como vontade de agir, de transgredir e superar os limites na procura de outras construções do político. Problematizar a Ação Comum como acontecimento, tentando responder às perguntas acerca de nossa situação presente, visando as estratégias de resistência desenvolvidas ante a despolitização e a massificação da sociedade contemporânea.

Podemos observar nos últimos anos um crescente interesse na filosofia francesa pela amizade e por um novo pensamento de comunidade e sociabilidade. Uma série de pensadores, entre eles Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean-Luc Nancy, têm colocado a questão da amizade e da comunidade no centro de sua filosofia, com frequência no contexto de uma tentativa de recuperar o político para a comunidade, de re-pensar, re-construir, o político e a democracia. Ou seja, a amizade sendo deslocada de uma esfera privada, da

intimidade, para o mundo, a sociabilidade, o público. Um estudo histórico do fenômeno da amizade e uma análise de sua dimensão política/ética/estética permitiria investigar a noção de comum nos textos destes e autores afins; e reconstruir a partir desses textos, o exercício da amizade como reinvenção do político, uma ética de amizade no contexto de uma possível atualização da estética da existência, permitindo transcender o quadro da auto-elaboração individual para se colocar numa dimensão coletiva, como alternativa ao esvaziamento da esfera pública.

Uma política não centrada no Estado, e sim existencialista, na procura de autenticidade, o que permite fazer uma ponte entre o pensamento de Foucault, Derrida, Deleuze e os de Hannah Arendt, como sinaliza Ortega (29) ao defender a tese de que todos esses autores, no fundo, visam a uma alternativa política que vai além de uma política partidária e que propõe a recuperação do espaço público: a política compreendida como atividade de criação e de experimentação. Política como dinâmica, acontecimento e começo, como interrupção de processos automáticos. Nesse sentido, a amizade, representa, um 'exercício do político', um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, procurando alternativas às formas tradicionais de relacionamento.

Este projeto se constitui, portanto, como uma *proposição aberta* ao estudo das articulações entre a literatura, a filosofia, o direito e os problemas políticos institucionais, para perceber uma outra história da arte que se constituiria por *passar por fora daquilo* que se inscreve na rubrica Arte, e por que não dizer, por passar longe da história do 'muro'30 do Museu. A possibilidade de se pensar uma outra história da arte contra essa 'elite reduzida de experts' que o museu representava para Hélio Oiticica. Uma outra história que compreenda esse artista re-situado, que direcionou o seu alvo da arte para a sociedade, e que ao fazer isso dissolveu sua imagem de artista na de "outro" personagem.

Notas:

1. Mostra Coletiva - Curadores: Paulo Reis, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende, Museu de Arte Moderna, São Paulo. 25 de outubro 2001 a 6 de janeiro 2002. Museu de Arte Moderna, Rio Janeiro. 22 de janeiro a 3 de março 2002. Museu de Arte Moderna, Salvador. 13 de abril a 19 de maio 2002.

2. Oitica, Helio; Aspiro ao Grande Labirinto, Rocco, Rio de Janeiro, 1986; sobre o reaparecimento da antiarte na arte contemporânea.

3. “Há muito a arte não fala mais do vínhamos chamando de arte. A narrativa gerada por esse sistema hegemônico, onde uma certa idéia de arte é mantida por meio de suas instituições (critica, museus, salões) chegou ao seu fim. Testemunhamos já há alguns anos a saturação de uma certa noção de obra, de artista, de circulação e distribuição do que possa ser considerada obra de arte.” Na opinião de Cristina Freire, nas experiências coletivas, o cotidiano e as formas simples são privilegiados. Trata-se de uma arte que se pauta no processo, mais do que numa obra acabada. Folha de São Paulo, Mais. São Paulo, domingo, 6 de abril de 2003. A explosão do ativismo.

4. Negri, Antonio. Kairòs, Alma Vênus, Multitudo. Nove lições ensinadas a mim mesmo, Rio de Janeiro, DP&A editora, 2003.

5. Apesar de essas vanguardas guardarem desde o impressionismo o traço de `cooperação` entre os participantes e de `reação` grupal aos padrões estabelecidos, desde os Salões dos Recusados, essas `críticas coletivas` se deram no plano da pesquisa estilística e não da política (publico). A reação dos fauves (1905) aos impressionistas e a filiação estilística do Futurismo (1920) ao Cubismo, podem nos orientar para os pontos que

nortearam a crítica e a discussão pela substituição de padrões dessas vanguardas. As respostas às questões surgidas são todas da esfera da capacidade individual. O alvo dessas vanguardas é a academia e os padrões de representação, mesmo que o alvo dos Construtivistas tenha sido a sociedade. Mas, o alvo-dadá é cultura.

6. Os gestos (contra os salões, as ordens instituídas remontam às origens da instituição dos museus e salões no século 18) são ainda hoje simbólicos, pois há uma intencionalidade que sugere que a lógica da identidade (individual) é superada pela lógica da identificação (coletiva).

7. Uma concisa introdução às ideais situacionistas nos possibilitaria uma visão do que foi o ambiente que gerou o Maio de 68 francês. Através da análise dos textos mais amplamente divulgados, traduzidos, distribuídos e influentes da Internacional Situacionista enquanto ela esteve ativa e pretendia ser uma organização política que tinha como objetivo a ação subversiva contra o capitalismo.

8. Juliana Monaguesi, Folha de Sao Paulo, Mais. São Paulo, domingo, 6 de abril de 2003. a explosão do ativismo.

9. Luis Camilo Osório. Folha de São Paulo, Mais. São Paulo, domingo, 6 de Abril de 2003. “A explosão do ativismo”.

10. Reclaim The Streets (RTS) – surgido na Inglaterra no início dos anos 90 a partir da luta antiestradas, foi inicialmente o principal impulsionador na Europa, e talvez no mundo, do mecanismo de coordenação de movimentos sociais chamado Acao Global dos Povos (AGP). Foi também um dos grandes impulsionadores dos primeiros Dias de Ação Global; caracteriza-se por uma autocrítica severa. Essa reflexividade e autocrítica talvez tenha sido o motivo que levou o RTS a compreender a limitação da prática e provavelmente o fez

reduzir sua iniciativa na organização e divulgação de Dias de Ação Global Contra o Capitalismo.

11. Do texto: A política das ruas.

12. Há uma afinidade do vídeo enquanto meio e essas ações comuns, são eventos para serem gravados por acaso e exibidos imediatamente. O vídeo é um meio de registrar um evento e o exibir imediatamente, sem um intervalo neutro, um espaço e um tempo equilibradores. A exibição imediata intensifica e comprime o evento. Desperta a necessidade de repeti-lo. O mesmo vale para os outros suportes.

13. Cecília Cotrin, in *dois vários rios*, Nós Contemporâneos, NY. 8 de janeiro de 2004.

14. Deleuze, Mil Platôs.

18. Ned Ludd(org), *Urgência das Ruas*, Conrad editora, São Paulo, 2002.

19. Folha de São Paulo.

20. Jon Hendricks. O que é Fluxus, o que não é Fluxus. Porque?. CCBB. Rio de Janeiro.

21. Jon Hendricks. Op.cit.

22. Arp: Dada visou destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda. Dada quis substituir o contra-senso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido. É por isso que golpeamos com toda força no grande tambor de Dadá e proclamamos a virtude da não-razão. Dadá deu a Vênus de Milo um enema e permitiu a

Laocoonte e seus filhos que se libertassem, após milhares de anos de luta com a boa salsicha Pyton. As filosofias tem menos valor para Dadá do que a velha escova de dentes, e Dadá abandona-as aos grandes líderes mundiais...'

23. Casas ou prédios abandonados, que são transformados em locais de morada e centros culturais e sociais.

24. (BM)Banco Mundial,(OMC) Organização mundial do Comercio, BID, FMI e a OTAN (organização do tratado do atlântico Norte - Ned Ludd in *Urgência das Ruas*, Conrad Editora, São Paulo,2002.- (Coleção Baderna).

25. Jon Hendricks. Op.cit.

26. Quarentenas promovidas pelo Espaço Experimental Rés do Chao, RJ, que se constitui de vivências com o objetivo de revelar e discutir os *sintomas* da cultura contemporânea; em dimensão menor, os *Únicacenas* são vivências de uma noite

27. Ortega, Para uma política da amizade

28. Foucault.

29. *Para uma política da amizade.*

30. A história da arte moderna confunde-se, segundo Rosalind Kraus, com a história da 'expansão' do muro do Museu e a tentativa de 'pular para o lado de dentro' desse muro. In: *Caminhos da Escultura Moderna.*

Fonte: Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC/SP (<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>).

GESTOS LOCAIS, EFEITOS GLOBAIS(*)

Ricardo Basbaum

Como o próprio nome indica, o grupo MAGNET (**) pretende exercer uma modalidade de prática coletiva a fim de fazer as coisas se moverem e modificarem. Isto é, instalar um campo de atração e repulsão, um núcleo magnético que concentre e produza forças invisíveis, mas que se tornam visíveis somente através de seus efeitos nas coisas, estruturas e pessoas (seres vivos). Certamente MAGNET é visto e sentido de modo diferente através de cada um de seus membros, que foram reunidos (assim imagino) por meio de um jogo de simultâneas coincidências e cuidadosas escolhas. O grupo compreende agentes em busca de vários tipos de conexões com o mundo da arte, revelando ricos padrões dissimilares de agenciamento em relação ao circuito, sejam centrípetos ou centrífugos. Mas agora em que somos afinal um grupo de trabalho, a partida já se iniciou e nós seremos deslocados no espaço e no tempo em consequência do impacto das ações que compartilharemos. É por isso que MAGNET me parece um tipo de agrupamento estranho e (talvez) mutante (logo, fascinante): cada um dos participantes carrega suas próprias experiências e referências, seus registros de disputas contra ou a favor de compromissos e comprometimentos locais (será que 'local' é apenas o lugar em que estamos agora? Existe um lugar ao qual 'pertencemos?') – entretanto, que tipo de fantasia associamos à experiência 'global', enquanto realidade ainda a ser construída, inventada, avaliada, habitada? Como um grupo, MAGNET não tem outra escolha senão ocupar um espaço experimental; logo, MAGNET necessita desenvolver novas formações dos sentidos (para incrementar a percepção) e repertórios instrumentais (para desarmar armadilhas, criar abrigos).

É quase um consenso (além de um modismo) entre aqueles que trabalham com arte hoje, que muitos aspectos do jogo da arte têm sido disputados

num teatro de operações global. Obviamente é possível perceber que muitas outras épocas e culturas dispuseram também, a seu modo, de uma amplitude de perspectivas, que transcendiam ambientes estritamente locais – a noção de 'global', portanto, sendo sujeita a inúmeras mudanças através dos tempos. Talvez pudéssemos pensar na palavra 'cósmico' como muito mais ambiciosa do que 'global', esta última enfatizando um tom realista e pragmático, a primeira implicando uma mistura espiritual com as coisas e seres vivos. De fato, se desde o século XVI o mundo ocidental tornou-se mais extenso com a inclusão das Américas, e desde o século XX o eurocentrismo está sendo desmontado pela inclusão das perspectivas de pensamento de diferentes culturas de cinco continentes, agora, no começo de um novo milênio, o mundo parece estar se movendo em direção a cada um de nós representado pela imagem de uma superfície que pouco a pouco se encolhe – uma consequência dos espaços telecomunicativos e de comércio que potencialmente interconectam todos os países já estruturados em rede (isto é, muito menos da metade do mundo). Podemos ver esta imagem como um construto tecnológico planejado para instalar-se no imaginário, marca suficientemente poderosa para seduzir uma audiência em busca do novo. Não é difícil de se supor este novo campo do global como tendo emergido em consequência do desenvolvimento tecnológico e comunicacional atingido desde os anos 1950, implicando em novas práticas perceptivas que transformaram as noções correntes de tempo, espaço e experiência, gerando uma nova textura sensorial. Se este espaço potencial está sendo colonizado pelas grandes corporações econômicas operando num mercado Global, isto não significa que este espaço as "pertença": de fato, estas companhias apenas se expandem o mais rápido que podem (o truísmo "tempo é dinheiro" nunca foi tão verdadeiro quanto hoje), na medida em que temem perder a competição por novas zonas de comércio. Mas é necessário trazer para um primeiro plano diversas estratégias de colonização do global que pertencem ao espectro de práticas culturais e

artísticas, mostrando que diferentes estratégias de fixação nas regiões do global estão de fato acontecendo.

De modo a evitar um fácil mal-entendido, não é correto considerar o global como um "espaço" ou "território", uma vez que não possui concreção física: considerar que Londres ou Nova York são mais "globais" do que o Rio de Janeiro ou Mombay é tomar erradamente o conceito de global, colaborando ao mesmo tempo para torná-lo um elemento mais próximo dos grandes centros financeiros (isto é, fazer dele um item facilmente manipulável). Parece muito mais interessante tomar o global como um "campo", uma região habitada por padrões de relacionamento em que as representações simbólicas podem ser redesenhadas e rearranjadas. Não estamos distantes de um campo de batalha, para onde os grupos devem dirigir suas estratégias (não creio que existam aqui espaços para indivíduos isolados, no sentido tradicional: também a subjetividade precisa ser reenquadrada) e em relação ao qual devem ficar atentos. Vejo que Magnet deve conduzir a atuação "especializada" de seus artistas praticantes, curadores, trabalhadores e pensadores de arte para cuidadosamente desmontar certas estruturas do campo global com o objetivo de rearticular determinadas ferramentas operacionais válidas, como um modo de construir intervenções locais (lembre-se: o local pode estar em qualquer lugar). Assim, concebemos o global como um campo de relacionamentos em que atualmente ocorre uma batalha simbólica: a cada segundo são negociados sentido e representação, sendo que a arte tem um papel a desempenhar nesta cena – de ao mesmo tempo sensorializar e conceituar –, estabelecendo as condições para um campo experimental. O global, enquanto marca, é direcionado diretamente para a mente; mas, como um campo, volta-se para o exterior, formando um tipo de pensamento coletivo que conecta os corpos fisicamente espalhados pelo planeta.

Armadilha ou miragem: aquele que está desatento pode facilmente abrir porta e entrar, embora não exista espaço real do lado de dentro (não existe um interior!), nenhuma ação ali acontece, não haverá qualquer traço de movimento. A condição global é de pura atração, mas não produz nada a não ser efeitos. Nós repetimos: não se trata de um lugar a ser alcançado, mas de uma condição operacional a ser atingida, se desejamos intervir num certo cenário mundial. Trata-se de uma região a ser ocupada com uma série de ferramentas ainda em desenvolvimento: sensorializar o global equivale a problematizar o campo corrente da sensorialidade, discutir as políticas da percepção, coletar os efeitos desviantes conforme padrões de rearranjo das representações (ou o que chamaríamos sua crítica).

Não há sentido em trabalhar em relação ao global segundo uma estratégia de direção única: sendo este um espaço simbólico e lingüístico, todos os gestos que alcançam sua estrutura mas não têm conexões com seu lado de fora apenas desperdiçam energia em loopings cíclicos e auto-destrutivos. Por isso que insisto em escrever um roteiro que localize um lugar específico para ações dentro de um contexto local: a conexão local-global é a combinação produtiva na medida em que articula dois campos diferentes e complementares que podem produzir efeitos um sobre o outro. Operar localmente mas com um olho aberto para o cenário global é a fórmula que se provou valiosa (as grandes companhias o sabem muito bem) para tornar possível agir sobre as circunstâncias locais na roupagem de um significativo móvel, um curinga político a trazer jogos imprevisível para a arena social. A tarefa estaria em deslocar este plano para as formas de ação características (e singulares) dos campos cultural e artístico (sem deixar de questionar o que particulariza ou não estas áreas), como modo de engajar-se num tipo particular de debate, no qual se acredita ser importante problematizar as experiências e discursos sensoriais, perceptuais e cognitivos. Magnet é um instrumento errante que procura engajamento neste combate.

Sob estas circunstâncias, os artistas brasileiros têm ativamente buscado, de diferentes modos, diversas atitudes de envolvimento em direção ao apelo de uma dinâmica global. Hélio Oiticica, por exemplo, viveu em Nova York por sete anos (1971-77), mas recusou-se a estabelecer ligações mais fortes com o circuito de arte local ou o mercado, preferindo cultivar uma permanente conversação com seus amigos no Rio de Janeiro, Londres ou Paris. Pode-se dizer que naquele momento a cultura brasileira era para ele uma referência deslocada, quase-mítica, presente como sub-texto na maioria dos seus escritos de então: a recusa em jogar o convencional jogo da arte de NY era mantida através de seu esforço consciente de conectar seu trabalho com certas referências particulares na cena internacional (John Cage, Yoko Ono, The Rolling Stones) sem contudo abandonar os traços daquilo que havia inventado no Brasil – que o mundo só descobriria vinte anos mais tarde, dez anos após sua morte. É possível ver esta atitude como uma resistência ativa contra um 'internacionalização natural' de seu trabalho: se deve haver uma arena internacional ela deve levar em consideração um modo de pensar diferenciado, uma outra atitude sensorial, uma política menos moralista do corpo e da sexualidade, etc. Uma cena completamente diferente foi construída nos anos 1980, quando o circuito de arte brasileiro (como outros circuitos de arte ao redor do mundo) se beneficiou do fácil fluxo de dinheiro vivo da era conservadora Reagan-Thatcher e implementou um ambiente de galerias que iniciaram uma eficiente conexão internacional com o mercado de arte dominante. É possível dizer que estas ligações estavam já consolidadas nos anos 1990, quando algumas poucas galerias conseguiram administrar sua participação regular em feiras de arte e eventos, vendendo trabalhos para colecionadores internacionais e museus. Pode-se ver que a arte brasileira de alguma forma entrou para o teatro global da arte pela porta da frente, abraçando padrões de trabalho que trouxeram credibilidade para todo um conjunto de profissionais de arte – de artistas a curadores, críticos de arte e editores, galeristas e colecionadores, etc: o completo rearranjo interno

assim produzido não pode ser medido facilmente, mas sem dúvida que uma decisiva atualização do circuito ocorreu, em parte como consequência dos novos e influentes acordos de mercado obtidos, em parte como resultado de uma atitude mais acurada em relação às linguagens de arte e suas mediações. As questões mais óbvias e quase ingênuas que deveriam ser formuladas sobre este processo de mercantilização são: tendo em vista a arte e a história da arte brasileira e sua representação social, será a arte exportada pelo novo mercado de arte brasileiro representativa de que tipo de debates? Devido às fortes desigualdades econômicas que estruturam a economia brasileira e ao péssimo e desastroso índice interno de distribuição de renda, será que o mercado de arte brasileiro espelha estas mesmas características, fracassando na distribuição do capital simbólico que produz? De que modo é possível hoje falar de uma "arte brasileira", na medida em que sua mobilidade é determinada principalmente pelo fluxo de capital e não pelas questões levantadas pela produção mesma, mantida numa posição secundária? Dada a novidade trazida por sua presença num contexto global da arte, qual foi o impacto desta condição no circuito de arte brasileiro do final do século XX?

O tecido local da arte e da cultura brasileira é bastante mais complexo do que isto, revelando diversos esforços de engajamento dentro da cena contemporânea que abordam o contexto de modo mais crítico, isto é, evitando aceitar seus atuais contornos como naturais, fixos e estáveis. O forte contraste entre a configuração de um circuito de arte que já construiu seu acesso ao teatro global da arte e sua realidade interna de grandes dificuldades econômicas retrata uma situação em que os principais elementos que se destacam são basicamente orientados em direção ao mercado, deixando quase nenhum espaço para posições que levem em conta aspectos do debate crítico e cultural ou estratégias de resistência a este mercado. Entretanto, alguns artistas têm assumido a necessidade de organizarem-se de modo a se capacitarem a desempenhar um papel mais

decisivo nos termos de uma política das artes. Graças (mas não exclusivamente) às iniciativas de artistas, os últimos dez anos revelaram um intenso trânsito de informações e experiências entre diversas partes do país, em que grupos assumiram as tarefas e deveres estratégicos da auto-organização. Muitas destas iniciativas são efêmeras, mas demonstram uma consciência diferente – atenta à importância dos processos de mediação na construção das linguagens artísticas – em relação ao circuito de arte. Uma revista como item (publicada no Rio de Janeiro), grupos como Visorama (Rio de Janeiro), Arte Construtora (São Paulo/Porto Alegre), Torreão (Porto Alegre), Alpendre (Fortaleza), Agora/Capacete (Rio de Janeiro), Camelo (Recife), Linha Imaginária (São Paulo) e Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro) – entre outros – têm estado ativos na tarefa de inventar novos caminhos para o trânsito do trabalho de arte e seus conceitos: tais esforços provaram-se efetivos na produção de mudanças. Certamente nada disto seria possível sem os celebrados encontros (colisões?) que o mercado local estabeleceu com a cena internacional desde meados dos anos 1980: a entrada no teatro global (típico da nova ordem econômica emergente do final do século XX) produziu no cenário da arte brasileira uma forte conscientização acerca de quais eram as reais condições locais quando contrastadas com as promessas de uma dinâmica global e suas recompensas.

Trabalhar sob circunstâncias locais mas estabelecendo relações entre uma rede global: este é talvez o primeiro passo estratégico que grupos independentes de artistas aprendem, como meio de tornarem-se menos amarrados às conexões locais, assegurando uma mobilidade política necessária para produzir mudanças no ambiente em que atuam. Magnet pode ser efetivo neste ponto: constituir um campo em que os problemas em torno do local/global sejam constantemente criados e desconstruídos, ajudando a estabelecer um conjunto de instrumentos para intervir numa estrutura global – contaminando com inesperados vírus e memes as áreas

de apoio lingüístico, simbólico e lógico que a informam e constituem. Imagino o quão útil Magnet pode ser enquanto estrutura conectada a certos pontos estratégicos da produção e discussão de arte, em torno dos diferentes circuitos locais, através de pessoas trabalhando como agentes ativos envolvidos dentro de demandas concretas da arte e da cultura.

Magnet é a partir de agora um organismo vivo composto das partes de dez pessoas diferentes; ninguém sabe para onde está indo ou como irá se comportar, ou ainda para qual direção nos levará. Como um corpo coletivo, é muito maior do que cada um de seus membros e portanto cada um de nós deve ouvir o que ele nos diz para tentar experimentar o que pode trazer para nós em termos de uma diferente percepção do mundo, das novas interfaces sensoriais que estabelece com as coisas. Magnet foi já concebido como um dispositivo conectado com nossos corpos e mentes: uma coisa sobre a qual devemos pensar é por que, neste momento particular, um grupo de pessoas foi reunido para trabalhar sobre algo que não pode exatamente delinear o que será – Magnet está localizado no âmbito dos gestos potenciais. Quantos projetos foram já concebidos enquanto estratégia aberta e cujos objetivos são sentidos como pistas liminares que atraem os participantes para o centro dos eventos tanto quanto para suas bordas? A própria palavra 'arte' está aqui sob ataque, e a proposta de Magnet não acontecerá se nós não evitarmos (cuidadosamente) um amplo conjunto de certezas que utilizamos quando nos referimos a ela. Sim, é um jogo interessante: atração x repulsão. Se evitarmos fixar-nos em uma ou outra posição poderemos abordar a economia entre ambas as forças como a dinâmica que nos conduzirá para algum lugar.

* Publicado originalmente em inglês, com o título de "Local gestures, global effects", em Magnet #1 - non-place, Londres, inIVA, 2001. Esta versão em português foi incluída nas coletâneas Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI, Anna Barros e Lucia Santaella (Orgs.), São Paulo,

Unimarco Editora, 2002, e Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira (Orgs.), Rio de Janeiro, UERJ, Rede Sirius, FAPERJ, 2003.

** Grupo internacional de trabalho formado em fevereiro de 2001 por iniciativa do International Institute for the Visual Arts (inIVA, Londres), composto por artistas e curadores de diferentes países. O objetivo deste coletivo é discutir as práticas artísticas contemporâneas sob a perspectiva da globalização. Participantes: Clifford Charles (África do Sul), Gary Stewart (Inglaterra), Gilane Tawadros (Inglaterra), Guillermo Santamarina (México), Hou Hanru (China), Michelle Marxuach (Porto Rico), Ricardo Basbaum (Brasil), Steve Ouditt (Trinidad Tobago) e Suman Gopinath (Índia).

MAGNET-manifesto

(Texto assinado pelo grupo MAGNET e publicado em Magnet #1 - non-place, Londres, inIVA, 2001.)

MAGNET é um grupo de artistas e curadores de diferentes partes do mundo.

NÓS queremos produzir um campo de trocas em bases globais, onde diferenças locais possam ser discutidas, confrontadas e problematizadas.

LOCAL é, para nós, uma palavra de múltiplos sentidos, que se altera de lugar para lugar, de contexto para contexto.

GLOBAL é, para nós, uma condição contemporânea complexa, envolvendo aspectos sociais, econômicos e políticos. NÓS não tememos assumi-la também como um espaço prazeroso para o desenvolvimento de contatos e a implementação de redes.

MAGNET atua entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e suas mediações, deslocando-se através daquela espessa membrana que impregna de coloração política a dinâmica entre arte e vida: MAGNET age na (micro)política da arte (em sentido amplo).

NÓS não somos representantes de nossos países mas agentes que funcionam como pontos nodais de várias redes, conectando os contextos locais e globais. Acreditamos que MAGNET pode desempenhar um papel transformativo junto ao circuito de arte – extensões incluídas.

MAGNET enquanto grupo é uma entidade orgânica que ultrapassa seus membros individuais, uma forma de vida em si mesma, com comportamento não-linear e imprevisível. (Nós perguntamos: onde MAGNET irá nos levar?)

MAGNET irá produzir uma revista e um website como passos iniciais em direção ao estabelecimento de ferramentas regulares para apoiar a continuidade desta discussão: "Como o fenômeno da globalização está mudando a natureza da ação artística e suas mediações?" Queremos desempenhar um papel ativo neste processo.

MAGNET é Clifford Charles, Gary Stewart, Gilane Tawadros, Guillermo Santamarina, Hou Hanru, Michelle Marxuach, Ricardo Basbaum, Steve Ouditt e Suman Gopinath

Fonte: Virose (www.virose.pt).

[Postado em 23 de setembro de 2005]

SOBRE TERNURA, HUMOR, ARTE E POLÍTICA

Fernanda Albuquerque



Pode a arte interferir ou transformar a realidade social? Quais as possibilidades de diálogo entre arte e vida? Questões como essas já incitaram debates inflamados na história da arte e ainda hoje provocam polêmica por onde passam. A razão é simples: o casamento entre arte e

política nem sempre é visto com bons olhos por artistas e teóricos. Há um certo temor de que, na dinâmica conjugal, as questões de ordem política se sobreponham às de ordem artística – como se estivéssemos falando de interesses necessariamente dissonantes –, o que acarretaria um inevitável empobrecimento da obra. Para não correr o risco, a solução seria apostar na chamada autonomia da arte e investir em trabalhos que apresentam pouca ou nenhuma relação com seu contexto político, econômico e social. Este é um ponto de vista. Na outra ponta do debate, estão aqueles que não acreditam na possibilidade de uma arte efetivamente neutra e autônoma e que, dadas as profundas desigualdades que caracterizam o mundo de hoje, entendem que os artistas podem, sim, posicionar-se frente a elas. E até mesmo intervir, se esse for o caso.

A discussão dá pano pra manga. E se até pouco tempo atrás podia soar fora de moda, definitivamente varrida do debate artístico após o propalado fim das utopias, não há dúvidas de que ela vem sendo retomada. E com força. Não por acaso foi mote da 11ª Documenta de Kassel, em 2002, e alimentou

a concepção da 27ª Bienal de São Paulo, organizada em torno do tema “como viver junto”. A novidade é que as relações entre arte e política já não são mais pensadas como há quarenta anos atrás, quando artistas ligados às novas vanguardas levaram às últimas conseqüências a discussão sobre a natureza da arte e seu papel na sociedade, operando transformações cruciais na produção artística. Findas as grandes utopias, não se trata mais de apostar em uma revolução através da arte, mas de acreditar na possibilidade de intervir, ainda que singelamente, no nosso entorno, defendendo a idéia de uma atitude menos passiva diante da realidade.

É essa a postura expressa pela produção de muitos coletivos da atualidade, agenciamentos formados por jovens artistas que atuam de forma colaborativa no desenvolvimento de propostas artísticas. Exemplo disso são as intervenções do GIA, de Salvador, ou “interferências urbanas”, como prefere chamar o coletivo, criado em 2002 por um grupo de estudantes da Escola de Belas Artes da UFBA (1). Executadas quase sempre no espaço urbano, suas ações refletem uma compreensão da arte que se aproxima muito mais da produção de experiências do que da criação de objetos artísticos únicos e acabados. Trata-se, na sua maioria, de trabalhos efêmeros, realizados a partir de materiais simples e baratos, e pautados na elaboração de situações que se infiltram nos espaços da vida e buscam promover um certo estranhamento, encantamento ou indagação por parte do público.

É o caso dos panfletos “acredite nas suas ações” (2), distribuídos pelo GIA no SPA das Artes 2005, em Recife. Em três versões, os folhetos convidam o público a realizar pequenas intervenções na cidade. São ações simples e

poéticas, que estimulam outros olhares, posturas e envolvimento com o espaço onde as pessoas vivem. Uma das filipetas sugere que amarremos uma mensagem a um balão, preferencialmente vermelho, e o soltemos a partir de um lugar alto, observando as reações das pessoas. Outra versão propõe que se produza um carimbo com uma idéia “positiva e criativa”, imprima o “recado” em sacos de pipocas e ofereça-os a um pipoqueiro da cidade. Já a terceira filipeta estimula o público a reunir amigos a fim de realizar uma fila para observar algo fantástico, mas que já se tornou comum na cidade, de forma a chamar atenção para esse aspecto.

Afetuosas e muito bem-humoradas, as três propostas encorajam o público a intervir poeticamente no local onde vivem, deixando suas rotinas diárias por um momento para produzir mensagens e lançá-las “ao vento” ou para assinalar determinadas particularidades da cidade onde vivem de forma absolutamente inusitada. Essas intervenções, por suas vez, também se propõem a criar situações que convoquem outras pessoas a suspender suas rotinas por um instante, permitindo-se vivenciar outras experiências – surpreendentes, lúdicas, desviantes, ternas ou simplesmente engraçadas. Trata-se de postular – já não mais no espaço da arte, mas nos espaços da vida – a idéia de uma postura mais ativa e imaginativa diante do cotidiano. Nesse sentido, a “camuflagem” proporcionada pela infiltração do trabalho no dia-a-dia das pessoas dota os panfletos do



“conteúdo virótico” de que fala Alexandre Vogler (3), potencializando seus possíveis desdobramentos. Isto porque não se está atuando em um espaço onde tudo pode acontecer – o espaço artístico por excelência, onde o estranho e o fora do comum já são esperados pelo público –, mas está se estendendo a potencialidade própria do espaço da arte a lugares e situações ordinários da vida. A operação remete à noção de Bernard Lafargue de que “o próprio da arte é criar lugares estéticos sempre novos, que lembram ao homem que ele não pode habitar o mundo a não ser como poeta” (4).

O aforismo impresso nas três filipetas é categórico: “Acredite nas suas ações”. E logo após, em letras menores: “Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade”. Ora, incitar as pessoas a acreditar nas suas ações é uma proposição extremamente simples, porém de uma potência extraordinária. Significa convocá-las a agir. E mais: a fazerem-se presentes em seus atos e a levarem a sério aquilo que fazem, confiantes no poder que seus gestos mais simples podem ter. Trata-se de estimular as pessoas a tornarem-se, de fato, sujeitos de suas histórias. Há necessidade mais premente que essa?

O trabalho fala, assim, de uma aposta na poesia, no afeto, na delicadeza, na imaginação e no bom-humor como estratégias para interferir, ainda que transitoriamente, na realidade. Ou como estratégia para provocar sensibilidades, questionamentos e atitudes. Trata-se de trabalhar a partir do que é dado – o automatismo e a aspereza do dia-a-dia na cidade – para explicitar o que pode ser feito – sonhado, imaginado e desejado – a partir dali. A estratégia traduz o que Nicolas Bourriaud entende como a ação

política mais eficaz que o artista pode realizar hoje: mostrar o que pode ser feito a partir do que nos é dado. Nesse sentido, tal ação não indicaria “a esperança em uma revolução, mas a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou ‘naturais’”. Com esse espírito, defende o crítico francês, pode-se efetivamente “mudar as coisas de uma maneira muito mais radical” (5).



Outra intervenção que exemplifica a atitude artística do GIA é a série *Não Propaganda*, realizada pelo grupo desde 2003. Nela, o coletivo se apropria de suportes publicitários de baixo custo, tais como cartazes, panfletos, faixas e até mesmo os chamados homens-sanduíches, e subverte sua função comercial, colorindo-os inteiramente de amarelo, sem imprimir qualquer conteúdo em sua superfície. O interessante é que as “não propagandas” são divulgadas da mesma maneira que uma ação de merchandising qualquer. Os artistas já distribuíram panfletos no mercado público, vestiram-se de homem-sanduíche no centro de Salvador, amarraram faixas junto a semáforos e distribuíram cartazes amarelos a foliões em pleno carnaval. São operações simples, que apontam, contudo, para um problema crucial: a presença massiva da publicidade nas grandes cidades, seu papel e significado. A eliminação dos conteúdos habitualmente impressos nesses suportes ressalta, num efeito reverso, sua própria existência, pois instiga a atenção dos passantes e atenta para o fato de que os discursos publicitários não são tão invisíveis ou inócuos como já nos podem parecer.

Outro exemplo é a série *Cama*, executada em Salvador desde 2002. O trabalho consiste no posicionamento de uma cama com um sujeito dormindo em locais públicos da cidade, como praças, calçadas e cruzamentos. Enquanto a cama apresenta-se cuidadosamente arrumada com lençóis e travesseiro, o sujeito veste pijamas, o que reforça a impressão de que a cena foi transportada diretamente de um quarto de dormir para as ruas da capital. A operação se vale de um procedimento caro ao Surrealismo: a aproximação de duas realidades ou objetos aparentemente inconciliáveis por pertencerem a esferas ou campos da vida absolutamente distintos. A questão é que a “situação surrealista” apresentada pelo coletivo

evoca uma problemática dolorosamente real: a indiferença cotidiana em relação aos milhares de moradores de rua que dormem, diariamente, nas praças, calçadas e viadutos das grandes cidades brasileiras. Trata-se de habitantes cuja condição de vida “surreal” já se tornou banal aos olhares apressados da maioria de nós.

Radicais ou não em sua atuação politicamente poética, o fato é que as “interferências urbanas” propostas pelo GIA apontam outras possibilidades de se pensar as relações entre arte e política na atualidade. Imbuídas de um certo “espírito utópico”, tal qual a noção é defendida por Ernst Bloch, suas ações refletem não uma postura assertiva de afirmação de um novo horizonte concreto e realizável, mas uma postura reflexiva, de indagação em relação ao presente e de “abertura de um espaço de manifestação daquilo que ainda não é” (6). Trata-se de evocar, sim, outras possibilidades de se perceber, vivenciar, desejar e imaginar o real. Porém não através de ações que atuam, objetivamente, na transformação do quadro social em que vivemos, mas através de interferências capazes de provocar fissuras, ruídos ou curtos-circuitos na realidade, ao promoverem, como diria Bloch (7), pequenas “rotações do olhar”: mudanças no modo como observamos e experienciamos o mundo.

Outubro de 2006.

1. Integram atualmente o GIA (Grupo de Interferência Ambiental): Cristiano Pítton, Everton Marco Santos, Ludmila Britto, Mark Dayves, Pedro Marighella e Tiago Ribeiro.

2. Referência ao aforismo impresso nos panfletos.
3. VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: *Arte & Ensaios*, n..8. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001.
4. LAFARGUE, Bernard. Nom-Lieu et Lieux de l'Oeuvre d'Art. In: *L'Oeuvre d'Art Aujourd'hui*. Paris: Séminaire Interarts, 2000-2001: 95.
5. BOURRIAUD, Nicolas. O Que É um Artista (Hoje)? In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). In: *Arte & Ensaios*, n.10. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2003.
6. BLOCH, Ernst apud VERNER, Lorraine. L'Utopie comme Figure Historique dans l'Art. In: BARBANTI, Roberto. *L'Art au XXème Siècle et l'Utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.
7. BLOCH. Ernst. *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.

Link: Blog do GIA (<http://www.giabahia.blogspot.com/>).

A ARTE DO AGORA

Sânzia Pinheiro*



A arte de uma civilização reflete e se sintoniza com a percepção de mundo da sua época. As obras de arte são criadas por um processo mental, no qual o autor reconstrói o mundo percebido num espaço simbólico, refletindo

percepções de mundo, dando ênfase e significado a diversas propriedades visuais e táteis.

Nos primeiros vinte anos do século XX a arte ocidental viu a janela da tela se abrir e, aterrorizada, percebeu que nada havia. Os artistas fazem o fundo da tela avançar em direção a primeira linha até jogar o objeto para fora da tela. Porém a busca não para aí, como não parou a tecnologia e a ciência. Os artistas continuam a romper com aquilo que a Renascença chamou de arte.

A bifurcação na arte é elemento reagente do tumultuado e inusitado século XX. Ela faz sintonia com a nova aliança que o homem quer fazer com a natureza. Essa intenção se expressa em um dizer da artista Ligia Clark: “Demolir o plano como suporte da expressão e tomar consciência da unidade como um todo orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços”. Talvez possa afirmar aqui que o Dadaísmo, o mais radical dos movimentos de arte, foi a primeira formulação, no século XX, da cosmologia que a arte contemporânea necessita.

No Rio Grande do Norte um momento de radicalidade se fez nos anos 80 com o “Grupo Oxente de Intervenção Ambiental”. Os artistas norte-rio-grandenses Sayonara Pinheiro e Guaraci Gabriel, em 1987, (além de Guaraci e Sayonara participavam Cícero Cunha e Civone Medeiros) realizam intervenções na cidade do Natal. O “Oxente”, assim como o movimento do Poema Processo, é divisor de águas na história das artes plásticas do Rio Grande do Norte. Se o Poema Processo foi uma ruptura na tradição da feitura poética do Estado, o “Oxente” vem romper com a tradição da pintura de cavalete, transformando meros estacionamentos de carros em verdadeiras obras de arte ao captar as formas do ambiente e ressaltá-las com simples pinceladas.

Como finos *bricoleurs*, os artistas poetizam resíduos de concretos em um bailado, no bairro da Ribeira. Realizavam intervenções no panorama cultural e espacial da cidade. Eram obras coletivas, numa tentativa de expandir o circuito da arte e a própria noção de obra de arte. A intenção era recuperar a qualidade subversiva do gesto artístico. Esses potiguares se sintonizam com um movimento nacional, pois nos 70 e 80 surge em São Paulo uma série de grupos de artistas como o “Manga Rosa”, “3nós3” e “Viajou sem passaporte” no espaço urbano e cultural da cidade.

A produção contemporânea de arte tem se movimentado no sentido de criar alternativas à esfera institucional. Essas alternativas são viabilizadas através de grupos de artistas. Fernando Cocharale, mapeou no início de 2003 no restante do Brasil, 40 grupos de artistas que possuem as mesmas características do “Oxente”.



São pessoas que se juntam para fazer algo sem um compromisso ou princípio de base, o acordo é viabilizar uma idéia, podendo o grupo continuar ou não.

É com esse espírito que o “Oxente” emerge. Em entrevista concedida a Anchieta Fernandes, no jornal O Galo, de junho de 1989, Civone, Guaraci, Sayonara e Cícero, dizem que querem ressignificar o conceito de grupo, pois não se fechava em componentes. Quem é Oxente? É um monte de gente que têm as idéias parecidas, soltas aqui nesta cidade, e que sozinhas não seriam nada. O grupo era uma necessidade de um ponto para várias pessoas se movimentarem, apresentar suas idéias. O nome veio de uma expressão utilizada pelas pessoas que viam o trabalho: - Oxente, que diabo é isso?

Foram muitas as intervenções do “Oxente”. Instalação na Cidade da Criança, por ocasião de um dos festivais de arte promovido pela Fundação José Augusto; intervenções em um dos casarões antigos de Natal, na Bienal de São Paulo, de 1990; no Arco da Lapa, no Rio de Janeiro; no calçadão da João Pessoa, entre outras. Nas palavras de Dácio Galvão eram: “reinventores da beleza que fortaleciam a vanguarda norte-rio-grandense”. Entretanto, quando perguntados por Anchieta Fernandes, se eram vanguarda, respondem: nada de vanguarda, de pós-moderno. Não existe este negócio, estar à frente. Porque o que é aqui, pode não ser ali ou acolá. O que é lá já não é aqui. (...) o que existe é uma seqüência do que foi, vai sendo a visão da gente (...) seria apenas uma transformação. Quem vai interpretando, já vê de uma outra forma do que quem já viu antes. Por questão de ética do momento.

Porém, a contemporaneidade é o ocaso, o grupo se desfez e cada um seguiu o seu caminho. Sayonara Pinheiro vai para Bruxelas, onde faz academia de Belas Artes e Guaraci Gabriel continua com intervenções na esquina do Brasil, como ele mesmo costuma dizer. Porém ambos continuam usando o

espaço urbano para expor seus trabalhos. Cícero Cunha toma a vereda da filosofia e Civone Medeiros vai para Áustria.

Os artistas Guaraci e Sayonara são vizinhos do conceitualismo. Desenvolvem novos métodos para dar forma às idéias em termos visuais, e isso partindo de elementos que proclamam a complexidade da vida. O espaço onde a obra será exibida participa da obra num conjugar-se com o ambiente. Podemos citar, como exemplo, as duas obras que levam para a 3ª Bienal do Mercosul, em outubro de 2001, Guaraci com a “Flor”, uma escultura que esteve exposta na ponte do Igapó e Sayonara com a instalação “De Fios e de Teias”.



As flores de vida breve afirmam a mutação e o constante na natureza, nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera. Podemos pensar que a flor que conhecemos na natureza retrata a fragilidade da vida. A flor de Guaraci é de metal, o artista tem dez flores expostas no Hotel Pirâmide, de aço inox. Podemos refletir a partir dessa obra o poder de vida que a ocidentalidade construiu, aprisionando Thánatos, a partir da ciência, da higienização e da tecnologia.



Na instalação de Sayonara Pinheiro “De fios e de Teias” temos projeção de slides sobre o papel distribuído harmonicamente no espaço. Essa obra realiza a idéia de sistema dinâmico, pois depois que o observador passa o movimento dos papéis não volta a situação precedente. Sayonara usa nesta instalação a sua mais significativa invenção. Para Bill Lundberg, artista de vídeo instalação - Texas/USA, a artista inventou um filme sem filme.

São fibras de vegetais que substituem a película do filme. As projeções são de dois tipos: a invenção da artista e fotografias da fotógrafa Candinha Bezerra. A primeira versão foi exposta em La Corunã – Espanha - no IV Congresso Hispano-Americano de Semiótica em 1999, e a segunda em julho de 2001, em Natal, no Espaço Cultural Casa da Ribeira.

A preocupação de mexer com a percepção de mundo do observador/fluidor está presente em todas as obras dos dois artistas no sentido de fazer com que as pessoas parem, saíam de seu automatismo, isso se faz presente em suas construções, como em suas vidas. Heidegger fala de uma simbiose entre a origem do artista e a origem da obra de arte. Um gera o outro num único processo de criação. Pois o artista é o que é através da obra. A obra é entre outras coisas, expressão do espírito do artista, suas percepções de mundo, interpretações, sinapses estão expostas na obra.

As obras de Guaraci Gabriel são marcadas pelo monumental. Trabalha com sucata, transformando em arte os resíduos da sociedade pós-industrial. Realizando, assim, o seu espírito *bricoleur*. Performático por natureza, possuidor de um humor ímpar. Ao olhar para a figura de Guaraci se vê um senhor de barba grisalha, muito sério. Mas basta um segundo para se perceber que o que parece não é, pois traz na sua genética o espírito contemporâneo do vir-a-ser.

Treze anos depois de caminhar na estrada que tudo liga, Sayonara Pinheiro experimenta as telas em uma técnica criada por ela, não são pinceladas que resultam do movimento de seu corpo, toma emprestado a face da natureza para com ela inscrever suas obras. Para Maria da Conceição Almeida, Nara, como costuma assinar suas obra, é uma “artista singela, leve, suave, mas também selvagem, arisca e rebelde.” O pensador Edgar Morin, conferencista, se maravilha diante da instalação Trans-Forma e afirma que “Sayonara diz com arte o que eu só consigo dizer com palavras”. Nessa obra, cria uma imagem que diz da idéia de calor cultural. E a atuação da artista no cenário da política cultural da cidade não é neutra, pois a mesma faz questão de tomar posição.

O espírito do artista contemporâneo é aquele que contempla vivamente a crise do Ser, expondo a necessidade urgente de compreender que agente se tece. Precisamos um do outro para Ser. Talvez isso justifique a emergência de tantos grupos no Brasil e no mundo, pessoas que se juntam

para fazer arte, viabilizar a invenção, construir novas percepções contribuindo na transformação da cosmologia mamífera humana.

* Professora do Departamento de Educação/UFRN e pesquisadora do GRECOM (Grupo de Estudos em Complexidade).

Fonte: Revista Preá (www.fja.rn.gov.br/pg_revistaprea.asp).

DESVIOS E APROXIMAÇÕES

Maria Angélica Melendi



Estou fazendo marcas negras sobre papel branco. Essas marcas são meus pensamentos e, mesmo não sabendo quem és nem quando estás lendo isto, de algum modo as linhas de nossas vidas se cruzam aqui, sobre este papel branco. Necessitamo-nos aqui, durante o tempo que duram estas breves frases. Não é acidental que estejas lendo isto. Estas palavras te esperavam.
Duane Michals

I. De uma parte alta da cidade são atirados vários rolos de papel. O vento os desfralda em curvas sinuosas. No caminho de casa observamos que, sobre o muro, uma fita fluorescente demarca limites entre superfícies descontínuas. Dentro da galeria de arte nos deparamos com a tampa de um bueiro de esgoto. Outra tampa aparece sobre a cerâmica do piso do banheiro, a nos

lembrar que, debaixo dos nossos pés, estende-se, imensurável, um emaranhado de galerias, esgotos, encanamentos, fios condutores.

A legitimação dessas manifestações efêmeras radicaria numa instância sacrificial, através da ação realizada num momento, sem resto que se traduza numa ausência consentida de futuro(1). Estes procedimentos estariam a negar o pressuposto modernista do artista como herói e atualizariam o conceito do artista como “protagonista social” que teve seu auge entre 1960 e 1970. A ênfase na ação parece desprezar a criação de uma obra permanente e aponta para a substituição desta por um fato multiplicável ou um acontecimento transmissível.

O que permanecerá destes trabalhos daqui a vinte ou trinta anos? Camisetas com legendas já incompreensíveis, folhetos amarelados, vagas fotografias, recortes da imprensa, adesivos sem cola... Apenas registros, apenas souvenirs. Nesses objetos, possíveis resíduos de obras, a arte sobreviveria apenas como a incerta equação de um instante, jamais um objeto pleno, nunca o resultado de um processo de sedimentação do pensamento estético ou da forma plástica.

É através dessas ações que os artistas do grupo Poro confrontam-se com o mundo e com sua cidade: interferindo, delicada ou incisivamente, no que eles têm de mais cotidiano, de mais ordinário, de mais rotineiro, de mais vulgar. Sua proposta consiste em tentar abrir, nessa dimensão concreta e unidimensional, pequenas trilhas que permitam escoar e dissolver o insuportável peso de um presente cada vez mais opaco e cada vez mais complexo.

II. Se considerarmos que existe uma arte conceitual internacional, será necessário apontar para uma inversão estratégica desse modelo na América Latina. Essa inversão exporia os mecanismos de repressão e controle e

provocaria rupturas no estatuto de uma identidade latino-americana renegociada ao longo do eixo centro-periferia.

A arte latino-americana sempre optou pela apropriação do objeto como veículo privilegiado na construção de sentidos em oposição a um segmento importante do conceitualismo norte-americano que, ancorado numa pesquisa sobre a linguagem, prescindiu dos objetos e os substituiu por proposições lingüísticas.

Em *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970, o trabalho paradigmático de Cildo Meireles, o objeto, retirado do seu contexto, é suplementado por uma proposição e reconduzido outra vez ao seu lugar originário. O Projeto Cédula, convidava a quem manuseasse dinheiro, a deixar informações ou críticas nele. Em plena ditadura militar, Meireles utilizava um carimbo para inscrever nas cédulas frases como: Quem matou Herzog? Yanques, go home!(2)



Como quem começa uma corrente ou joga ao mar uma mensagem numa garrafa, o artista dava início a um processo de comunicação aberto cuja extensão desconhecia e cujos alcances fugiam de qualquer intento de controle. O público era o destinatário, mas também o agente dessas inserções que propiciavam a colaboração de todos para manter um fluxo de contra-informação no circuito ideológico.

Numa circunstância política completamente diferente, em 2002, o grupo Poro, retoma a idéia de Cildo Meireles, e cria um carimbo onde se lê: FMI – Fome e Miséria Internacional. O procedimento é o mesmo: carimbar cédulas e devolvê-las à circulação. Mas, o que em 1970 era feito clandestinamente, hoje (o projeto está ainda em andamento) acontece nas salas de aula da universidade, em eventos públicos, na mesa de um bar...

Recentemente, o coletivo argentino Pobres Diablos fez uma versão em espanhol do carimbo e, a partir desse fato, grupos de outros países da América Latina encamparam o projeto.

Em *Propaganda Política dá Lucro!!!*, 2002 e 2004, um santinho tipográfico foi distribuído por diversas pessoas, em diversas cidades. O panfleto, de composição e tipografia popular, promete lautos benefícios monetários para quem fizer um curso profissionalizante de propaganda política. Algumas ementas são sugeridas “Maquiagem e Figurino”, “Estratégias de sonegação fiscal e superfaturamento de orçamentos”, “Como manipular dados ao seu favor”.

Nos períodos de propaganda eleitoral de 2002 e 2004, o panfleto foi distribuído em locais públicos de grande circulação e colado em quadros de aviso de escolas, bares, bancas de jornal e até galerias de arte. Foi, também, acumulado em lugares onde se costuma deixar folders, panfletos e flyers para divulgação. Ainda, os panfletos foram enviados pelo correio para

pessoas de diversas cidades com instruções para que os distribuíssem. Finalmente, foi colocado na Internet no sítio da revista Etcetera(3) com instruções para imprimir-lo e difundir-lo. A partir do momento em que o panfleto foi colocado na Internet, perdeu-se o controle de onde ele foi parar(4) , declaram os autores da proposta.

Ao lado destas proposições, de nítido caráter político, aparecem outras, onde o elemento poético predomina. São intervenções pontuais no espaço urbano, que buscam, como queriam os situacionistas na década de 60, uma religião afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso, apagado ou esquecido na afirmação dos novos centros. Obras efêmeras que estão a se destruir nos cantos da cidade, mas que, por um momento reluzem e brilham antes de se fundir e confundir com a parafernália impressa que alastra por muros e tapumes, por viadutos, postes e jardins.

Assim, uma enxurrada de letras de vinil, derrama-se dos escoadouros de água sobre passeios, ruas e sarjetas; nas monótonas árvores do campus brotam inesperadas folhas de ouro; um canteiro decadente se cobre, por uns dias, de uma vibrante e vermelha florada de papel celofane; um enxame de vaga-lumes revoa dentro do prédio.

III. Apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos, estabelecer discussões sobre problemas da cidade, refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços expositivos “institucionais” como galerias e museus, lançar mão de meios de comunicação popular para realizar trabalhos, reivindicar a cidade como espaço para a arte.

O grupo Poro enumera assim seus objetivos. Cientes da impossibilidade da transgressão na atual predominância do capital globalizado, suas estratégias de ação agem num campo de resistência crítica em relação à cultura institucional. Poderíamos assimilar essas práticas ao sentido de subcultural, proposto por Hal Foster. As práticas subculturais, para o autor, diferem das práticas contraculturais dos anos 60, na medida em que as primeiras, antes de propor um programa revolucionário próprio, recodificariam os signos culturais(5) .

As ações desses artistas permitem o surgimento do marginal, do subalterno, do subcultural nos centros urbanos e provocam instabilidades, ainda que sejam momentâneas, no núcleo de um sistema que até agora parece capaz de neutralizar e incorporar qualquer perturbação.

IV. A palavra desvio serve para indicar o caminho que, devido a impedimento na passagem ou para diminuir espaço e tempo de percurso, foge à rota comum; em suma: um atalho. Qual o atalho que escolhem, então, os artistas do grupo Poro? A resposta envolve uma decisão complexa e feita, talvez, com pesar. O atalho que passa pela instituição: a decisão de expor numa galeria.

De qualquer maneira, na galeria há apenas restos ou começos de ações, fotos ou vídeos das já realizadas, adesivos que propõem começar ou continuar outras. Mas o trabalho, a obra nunca está lá. O atalho, o desvio pelo qual os artistas optam é, paradoxalmente, o lugar de legitimação da arte: o cubo branco ideal que separa a arte da vida ordinária e que nos autoriza a desfrutar das experiências artísticas; um espaço tão impregnado de poder que beira o espaço sagrado.



Fora da instituição, a arte do grupo Poro corre o risco de se diluir no real. Tudo que há nela de antiartístico, de cotidiano, de ordinário, de impermanente, contribui, de fato, para a confusão desses trabalhos com os de outros ativistas que não têm nenhuma pretensão de pertencer ao sistema das artes. As obras não podem ser julgadas a partir de princípios estéticos, políticos ou didáticos; apenas poderíamos conferir sua eficácia imediata, que é quase sempre muito modesta.

No desvio, então, na galeria, os registros dessas obras nos advertem sobre sua natureza, nos ensinam a distingui-las — se alguma vez, na rua, nos depararmos com elas —, nos ensinam, também, a ver o mundo real com outros olhos, a descobrir, como queria Calvino, no insuportável inferno do real, aquela mínima porção que não é inferno, e, uma vez descoberta, acalentá-la, fazê-la crescer e prosperar.

Notas:

1. Cf. ARDENNE, Paul. In: <http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/Pare.html>
2. MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. Valencia: [s.n.], 1995. (Catálogo de exposição, jan.1995, IVAM, Centre del Carme). p.98
3. O panfleto de 2002 foi publicado na 9ª edição da revista Etcetera no endereço: <http://www.revistaetcetera.com.br/old/09/visuais/galeria/santinho.htm>. A reedição de 2004 está disponível no site do Poro: www.poro.redezero.org.
4. Declaração do grupo Poro à autora.
5. FOSTER, Hal. Recodificação; arte, espetáculo, política cultural. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. p.223.

Maria Angélica Melendi (Buenos Aires, Argentina) vive e trabalha no Brasil desde 1975. Doutora em Literatura Comparada pela FALE, UFMG. É professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da EBA, UFMG e pesquisadora do CNPq. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social.

Fonte: Catálogo da retrospectiva do grupo Poro - Belo Horizonte, abril de 2005.

[Postado em 14 de agosto de 2005]

GUERRILHA URBANA - Os artistas Marcelo Cidade e Eduardo Srur utilizam a própria cidade como mural para suas obras

Fernando Luna



Atentado, de Eduardo Srur

Só idiotas não se deixam levar pelas aparências. É bater o olho nos dois e ter um resumo de São Paulo, onde nasceram e cresceram. Dos contrastes da cidade, em especial. Eduardo Srur, 32 anos, é filho de pai brasileiro e mãe argentina. Sempre morou nos Jardins, bairro privilegiado da capital paulista – apesar de só restarem jardins no nome ou dentro de casas protegidas por muros e cercas elétricas. Marcelo Cidade, 26, é filho de brasileiros. Vem da Vila Sônia, região de classe média baixa, limite da Zona Leste remediada com a Zona Sul devastada.

Srur é alto, Cidade é baixo. Srur tem porte de surfista, jeito de surfista e é surfista mesmo. Pega onda, faz snowboard quando viaja. De cara, parece mais um local de Maresias que de galeria de arte contemporânea. Cidade

tem talhe de skatista, ar de skatista e andava mesmo de skate, até machucar para valer o pé num campeonato amador de street. À primeira vista, lembra mais alguém à beira de um half-pipe que freqüentador de galeria. Só idiotas se deixam levar pelas aparências: os dois são representados por uma das galerias mais inquietas do país, a Vermelho. Estão se tornando habitués de mostras importantes. Srur fica até 28 de maio no Rumos, no Itaú Cultural paulistano, um afiado detector de novos talentos. Cidade prepara um trabalho inédito para a próxima Bienal de São Paulo, distinção rara a um artista tão jovem. Esse início de carreira promissor é outra das poucas coincidências entre eles.

E talvez dê para esgotar neste parágrafo as semelhanças que restam na dupla – aliás, dupla apenas nesta entrevista, jamais trabalharam juntos. Srur e Cidade fizeram artes plásticas na Faap (Cidade ainda tem de acertar uns carnês atrasados na faculdade, onde a mensalidade passa de 1500 reais). E, finalmente, os dois sempre se interessaram pelo que acontece nas ruas. Fora isso, seus perfis voltam a se distanciar. O modo como cada um se relaciona com a cidade, pessoal ou profissionalmente, é muito distinto. Suas diferenças se complementam, e juntas oferecem uma visão original do que é viver numa cidade tão cheia de contrastes quanto São Paulo – ou quanto qualquer cidade grande e desordenada.

Srur circula numa moto, uma Honda Falcon de 400 cilindradas, ganhando tempo entre engarrafamentos. Cidade prefere caminhar, mesmo que isso signifique andar por duas horas até seu compromisso. Um se mostra, outro se esconde. Srur amarra, sem permissão, uma âncora no símbolo da cidade que não deveria parar. Aí, telefona para avisar o jornal, garantindo uma

repercussão que a maioria das exposições jamais terá. Foi assim com sua intervenção no Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret. Cidade remove sem ninguém notar (especialmente a polícia) uma placa sinalizando a cinzenta Zona Leste de São Paulo. Depois a transporta por 450 quilômetros para a Zona Leste carioca – onde passa a indicar o oceano Atlântico, emoldurado pelo Pão de Açúcar. *Leste Maravilhosa* é o nome da performance, devidamente registrada em foto. O playboy e o mano? Srur e Cidade não cabem nesses estereótipos.

Como viver em São Paulo influencia o trabalho de vocês?

Srur - É fundamental estar aqui. Antes, sempre viajava pra sair de São Paulo, esse lugar me incomodava. Depois que meu trabalho começou a ir para a rua, passei a sentir falta de participar da cidade ativamente. Não fujo mais. Meu estúdio ficou pequeno: agora preciso da cidade, é meu laboratório.

Cidade - Claro que não era consciente, mas desde pivete São Paulo me influencia. Jogava bola na rua, andava de skate... Skate é um jeito de subverter a arquitetura, você usa a escada e o corrimão de outra maneira. É uma vivência diferente daquela de quem só usa a cidade para ir e vir do escritório. O grafite é um outro jeito: você procura linhas de trem e buracos na cerca para entrar e grafitar.



Acampamento dos Anjos, de Eduardo Srur

Como a arte entra nisso?

Cidade - A arte veio como uma maneira de entender melhor o que eu fazia. Antes era mais intuitivo, era mais “Vamos foder tudo!”. Agora, pra mim, grafite é outra coisa, é você numa micropolítica, tem um lado sociológico. Faço na maior cara-de-pau. Se alguém me pára, uso uma desculpa, jogo uma groselha conceitual pra justificar. Mas sem falar que é arte, por favor.

Que tal uma das galerias mais tradicionais de São Paulo, a Fortes Vilaça, expor grafite?

Cidade - Sou bem contra... Não é contra, mas tenho uma opinião forte: grafite pra mim é subversão, ilegal, acontece na rua sem autorização. Desse jeito, são bons trabalhos de pintura, pinturas-murais. É uma coisa estética, de design. Como o pessoal não tem base crítica e precisa de grana, aceita isso.

Srur - *[Interrompe]* Fui viajar e voltei com o prédio pichado. Invadiram minha casa, pegaram minha tinta, meu pincel. Depois ainda lavaram o

pincel, deixaram em cima da pia e foram embora [risos]! Até hoje o pessoal do condomínio acha que fui eu...

Cidade, você tomou muita dura pichando?

Cidade - Tomei processo e me fodi mesmo. Quando faço grafite, faço grafite. Não é arte, é vandalismo. Então, quando o cara me enquadra e pergunta o que tô fazendo, respondo que tô fazendo vandalismo mesmo, tô fodendo tudo.

Por que o processo?

Cidade - Por pichar um trem. Parece banal falando assim, mas era pichar um trem de ponta a ponta. Três semanas seguidas fodendo Carapicuíba *[município da Grande São Paulo]*... Na quarta, tavam esperando. Aí tem que usar “sim, senhor” e “não, senhor” pra não morrer, porque lá neguinho dá tiro em pichador. O cara tenta tirar uma grana. Como não tem grana, faz direitinho e vai todo mundo pra delegacia. Estou pagando advogado não sei por que, o negócio não anda! Pra viajar pro exterior no ano passado, precisei da autorização do juiz...

E você, Srur, foi enquadrado quando amarrou uma âncora no barco do Monumento às Bandeiras, um símbolo de São Paulo?

Srur - Botei a âncora lá à luz do dia, em praça pública, sem autorização. Foi rápido, uns dez minutos. Já tinha terminado quando chegou a Guarda Metropolitana. Falei pros caras que tava tudo autorizado e fui embora. A

surpresa é que, depois de umas três semanas, fui lá tirar a âncora e a polícia não deixou [risos]. O cara disse que era patrimônio da cidade!

E quando explodiu bolsas de tinta em outdoors publicitários?

Srur - A polícia parava e eu dizia que as bolsas eram parte da publicidade. Quando iam embora, acendia o pavio e documentava a explosão. Estava andando no limite, na fronteira: o outdoor é um objeto privado no espaço público, está no meu campo de visão. Tem um bombardeio de publicidade em cima da gente. Porra, vou responder!

Qual foi a reação das pessoas?

Srur - Uns disseram que sou vândalo, outros gostaram. Claro que em termos práticos não faz diferença explodir 40 outdoors. Os anunciantes compram pacotes de 300, 400 outdoors. Mas eu queria é mostrar que qualquer um tem capacidade de responder ao sistema, em vez de só receber tudo passivamente.

De que outras maneiras a produção de vocês afeta a cidade, as pessoas?

Srur - A cidade tem uma dinâmica muito perigosa. Muitas intervenções são devoradas por ela, e não surtem efeito nenhum. Por isso me preocupo com a dimensão e com a escala do que faço. Meu próximo projeto é espalhar 100 caiaques por quatro quilômetros do rio Pinheiros. Vejo aquele rio morto, inerte, e tenho que preencher como se fosse uma tela. É um empreendimento, são 400 mil pessoas passando ali pelas marginais todos os

dias. É uma questão matemática: se milhares de pessoas vêem o trabalho, gera mais reflexão que quando apenas algumas vêem.

Leste Maravilhosa, placa da Zona Leste de São Paulo transferida por Marcelo Cidade para o Rio de Janeiro

O que o trabalho de vocês tem em comum?

Cidade - Vejo mais diferenças que semelhanças. Nós dois começamos com pintura e temos a ação na rua como fator importante para produção... Mas os processos são opostos, meu modo de agir sobre a cidade é diferente. Tento cada vez mais me camuflar, ficar anônimo.

Srur - Gosto de meter o peito mesmo. Boto a âncora e ligo pro jornal falando que botei um bigode na Mona Lisa paulistana. E aí sai na capa. O importante é saber que a mídia está ao seu dispor. Não tenho exposição em galeria, mas me sinto muito bem lá fora.

Cidade - Quando entrei pra galeria deu uma certa crise. Na faculdade tinha aquele papo de ir contra as instituições. Acho que a mudança deve vir de dentro. Quem vem aqui [*na galeria*]? Vem perua comprar meu trabalho, e não é só pra enfeitar a casa dela ou pra combinar com o sofá. Tem coisa por trás.

Muitas galerias de arte lembram um frigorífico. São frias, não dizem nada

pra maioria das pessoas, estão sempre vazias. Ir pra rua foi um jeito de contornar isso?

Srur - Sinto esse incômodo também. É comum levar uma pessoa numa exposição e ela perguntar o que é aquilo. E com frequência também não sei que merda é aquela!

Cidade - O cara até gostaria de ir à galeria, mas todos os problemas sociais etc. criam um grande distanciamento. Vai vir aqui ver uma coisa que não entende? Mas, ao mesmo tempo em que vêm umas peruas, a molecada que mora debaixo do pontilhão aqui perto vinha todo dia à exposição pra pegar moedas que as pessoas atiravam dentro de uma das obras [*a escultura-instalação Transestatal, uma espécie de fonte de cachaça*]...

Como você lida com essa divisão que existe nas grandes cidades?

Cidade - Tem que aproveitar as brechas que existem no sistema. Pra mim, dá muito tesão meter um tag numa vitrine da Oscar Freire ou assinar meu nome no muro sem ninguém saber quem fez aquilo. Ou ver o metrô passar inteiro pintado na Sé e o pessoal perguntar “caralho, como isso aconteceu?!”. São brechas...

Vocês acabam representando dois lados de São Paulo: Srur é o cara criado nos Jardins, e o Cidade é da Zona Sul.

Srur - Minha mãe era argentina; meu pai, brasileiro. Eles se casaram na Argentina, e viemos para São Paulo, para os Jardins. Sou catalogado: “Esse

não é artista, é surfista”. Gosto de surfar, meu oxigênio é a natureza. Fui expor na Suíça, passei dez dias lá. Resolvi o trabalho em um dia e fiquei oito na montanha. Quando a curadora foi me buscar, me encontrou com prancha, botas: “What happened?!”. Ah, snowboard [*risos*]...

Cidade - Nunca tive essa coisa de sair em fim de semana, feriado. Todos meus amigos iam pra praia, mas eu era o chatinho e ninguém convidava [*risos*]. Ficava em São Paulo e tinha que me virar com alguma coisa. Cresci na Vila Sônia, quando a família tava bem de grana fomos pra Giovanni Gronchi. Aí faliu tudo e voltamos pra Vila. Hoje vivo em Pinheiros, ali perto do largo mesmo.

O que mudariam na cidade?

Cidade - Metrô pra galera. Não só pra pintar. Com o trânsito, nem adianta ter carro em São Paulo. Prefiro caminhar duas horas a ficar preso num ônibus ou num carro. E o que faz a cidade ser um gerador de empregos, um gerador econômico, é o fluxo dentro dela, é a mobilidade.

Srur - Gostaria dos rios despoluídos, o Pinheiros e o Tietê. Moro em frente ao rio, é um retrato da destruição causada pelo cara que joga lá uma garrafa de guaraná e pela empresa que ainda despeja produtos químicos... A cidade nasceu do rio, né?

Fonte: Revista Trip (<http://revistatrip.uol.com.br>).

HIBRIDISMO COLETIVO NO BRASIL: TRANSVERSALIDADE OU COOPTAÇÃO?

Ricardo Rosas



Um pouco de história

Boa parte do recente fenômeno dos coletivos artísticos e ativistas no Brasil têm-se dado de uma forma espontânea e original. Na falta de um estudo histórico que fizesse as conexões necessárias e remontasse aos inícios dessa

articulação própria, arriscaria aqui pensar algumas hipóteses em relação a seus primórdios.

De certa forma, vários coletivos brasileiros contemporâneos surgem da ativa cena de intervenção urbana espalhada por todo o país. Herdeira em parte da arte da performance, do happening e da body art, e compartilhando um certo culto por ícones da arte brasileira dos anos 1960-70, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio ou Cildo Meirelles, esta cena se contactava, trocava informações e se organizava via Internet, por contato de e-mail, e em espaços e festivais como o Prêmio “Interferências Urbanas”, no Rio de Janeiro, e os encontros “Perdidos no Espaço”, em Porto Alegre.

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”. Conscientes ou não destes detalhes, os artistas e coletivos da intervenção urbana transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais, introduzindo igualmente ações e interferências absurdas ou surreais, como o uso da nudez para girar num poste de sinalização (caso do artista Marcelo Cidade), ou a montagem de um muro de pães num bairro de Belo Horizonte pela dupla Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, rapidamente desaparecido, claro.

È no meio desse interesse crescente em questionar os parâmetros que

regem a vida urbana, bem como em introduzir novos atos estéticos nesse espaço, que começam a surgir diversas formações coletivas. Entre outros exemplos, formações como o Formigueiro, Los Valderramas, o misto de artistas, arquitetos e Vjs do Bijari, ou A Revolução Não Será Televisada, de São Paulo, Movimento Terrorista Andy Warhol, Cramen y Carmen, ou Atrocidades Maravilhosas, do Rio de Janeiro, Grupo Empreza, de Goiânia, GIA, de Salvador, Transição Listrada, de Fortaleza, ou ainda o grupo Urucum, do Amapá, ou mesmo espaços de reunião coletiva, mostras e debates, como o Rés-do-Chão, no Rio de Janeiro ou o “Centro de Contracultura”, em São Paulo. Esta, em parte levada a cabo pela artista Graziela Kunsch, englobava diversos sub-núcleos, como o urbânia ou after-ratos. A lista seria talvez interminável, mas aqui estamos num recorte que vai de certa forma de meados dos anos 1990 ao começo dos 2000.

O “Centro de Contracultura de São Paulo” será, por exemplo, um espaço de experimentação irradiador de idéias e ações, atraindo e congregando vários destes grupos de todo o país, intercambiando conceitos e vindo a culminar, de certa forma, no “coletivo de coletivos” os Rejeitados, formado basicamente por grupos e artistas recusados (por “iniciativa própria” ou não) pelo Nono Salão de Arte da Bahia, em 2002. Deste agrupamento que se formou por e-mails coletivos, em cujas discussões, ainda hoje hospedadas numa página da web (1), pode-se ter, em meio ao caos lingüístico, manifestos, propostas, mensagens desaforadas e contra-propostas, um painel vigoroso das discussões polêmicas entre esses jovens grupos bem como das idéias que pululavam no meio destes enfants terribles da intervenção urbana brasileira. Surgido da discordância para com os padrões de seleção do Salão baiano, o “movimento” acabaria por gerar uma rede

intensa de ações e comunicados, muito bem-humorados, por sinal, na maioria de suas colocações. Os “rejeitados” tiveram um ocasional aparecimento, in loco, no festival Mídia Tática Brasil, de 2003, na Casa das Rosas, com a zombeteira colocação, no espaço a eles reservado, de uma máquina de café, de um lado, e do outro um lixo “aberto” onde se jogavam os copinhos, o café usado e outros restos.

À parte a forte tônica de ironia em relação ao circuito de exibição, o fato é que muito dessa cena de intervenção urbana (grande parte dela ainda na ativa) já transparecia uma atitude crítica não apenas com o meio artístico institucionalizado, mas igualmente com os critérios de valor cultural que se atribui à arte ou dita “o que é arte”, bem como sua comercialização. Mesmo que, por essa época, não houvesse um vínculo estreito ou palpável com práticas ativistas mais diretas, essa postura crítica tinha igualmente inflexões políticas e sociais no uso do espaço das cidades e nos procedimentos adotados, alguns mesmo ilegais, ilícitos ou secretos.



Dilemas atuais : entre o ativismo e o entretenimento

A(r)tivismo é brincadeira?

O Ar(r)ivismo é sério?

Com quantos umbigos se faz um grupo?

Um(b)iguismo?

Coletivo Nova Pasta, Anais do 1º Congresso Internacional de A(r)rivismo

Recentemente, os aspectos dessa cena se transmutaram de uma maneira intensa, adicionando graus de complexidade que pedem uma análise mais detalhada.

Por um lado, se a grande mídia se voltou para esse fenômeno dando um ar de “atitude” e “hype” a essas novas formações coletivas, isso gerou, nas comunidades desses artistas, acalorados debates e contestações à visão propalada na imprensa. Não por acaso, em outubro de 2003, alguns destes artistas se reúnem no primeiro “Congresso Internacional de

A(r)rivismo”, - satirizando o termo, corrente na mídia, de a(r)tivistas,- onde diversas visões serão discutidas, pondo em debate a cooptação desses grupos pela indústria cultural, e culminando na publicação, caseira, dos “Anais” do Congresso.

Ao mesmo tempo, se intensifica a inserção política destes grupos, seja em ações conjuntas e amalgamas de artistas com ativistas, como em iniciativas com o CMI (Centro de Mídia Independente, o Indymedia brasileiro), em

mobilizações coletivas pelos Sem-Teto em São Paulo, como foi o caso do movimento ACMSTC (Arte Contemporânea no Movimento dos Sem Teto do Centro) na ocupação da Prestes Maia, em dezembro de 2003, ou a ação na Favela do Moinho, em 2004, em novos festivais e encontros como o Salão de Maio, de Salvador, o EIA (Experiência de Imersão Ambiental), Território de Anti-Espetáculo, Zona de Ação e Múltiplo Comum, em São Paulo, o encontro de coletivos Chave Mestre, no Rio de Janeiro, nas intersecções entre o encontro Perdidos no Espaço com os Fóruns Sociais Mundiais em Porto Alegre, ou ainda em listas de discussão como o CORO (2). Paralela à proliferação cada vez maior de novos coletivos, a atitude politizada se dá no trabalho com as comunidades desfavorecidas no espaço urbano, seja pela falta de moradia ou pela precariedade da vida das favelas, ou por inserções de mensagens questionadoras na esfera pública via lambe-lambes, cartazes, performances, alteração de outdoors, colagem de adesivos, ou interferências eletrônicas.

A variedade das ações reflete o hibridismo próprio destes grupos, atuando tanto em intervenções teatrais, em meios tradicionais da propaganda (como anti-propaganda), quanto com usos sofisticados do vídeo e suas possibilidades de manipulação por VJs e artistas digitais. Essa convergência, característica de nossa época, se por um lado se aplica ao imenso escopo técnico dos coletivos em ação e é um sintoma da hibridização mesma das mídias correntes, como bem o descreve Lúcia Santaella em Cultura das Mídias (3), por outro vale igualmente para a multiplicidade temática de abordagens, e nesse sentido alguns problemas surgem à tona.



Inserções diretas como a dos Bigodistas, desenhando bigodes em outdoors de celebridades (numa original apropriação das técnicas de defacement dos culture-jammers norte-americanos), ou a colocação de uma catraca num pedestal abandonado de uma praça do centro de São Paulo, pelo grupo Contra-Filé, que gerou diversas polêmicas e coincidiu, mesmo que não intencionalmente, com o forte movimento pelo passe livre em várias cidades do país, como Florianópolis ou Salvador, mostram ações de interferência semiótica na esfera pública, cujas mensagens geraram diversos questionamentos. O atual movimento contra a reintegração de posse da Ocupação Prestes Maia, encampado por uma miríade de coletivos e artistas baseados, em boa parte na lista CORO, tem se mostrado uma relevante articulação unindo política, estética, preocupação social e, mais que obviamente, intervenção urbana.

Esse hibridismo temático, que em casos citados acima, mescla tanto a questão urbana propriamente dita (sua invasão ou “expulsão”) quanto as implicações políticas ou o inusitado estético e dá particular inflexão a um

aspecto “ativista” dessas ações coletivas, em outros casos corre um sério risco devido ao próprio caráter aberto da mistura.

Mas como se dá esse risco e em que consiste? Primeiro, se a mesclagem com o ativismo se dá em alguns grupos, isso não é regra geral, e muitas vezes a mensagem pretendida – que nem de longe precisa ser panfletária, como já afirmei num texto anterior (4) – não é clara ou perceptível, e por vezes se perde no meio da ação. Em segundo lugar, a já contestada apropriação midiática chegou ao caderno de tendências dos jornais. “Coletivo” agora é uma moda, e, como tal, passou a fazer parte do catálogo de estratégias dos executivos de marketing de grandes empresas.

É, pois, no cerne mesmo destas contradições que se assenta o risco de descaracterização de coletivos artísticos que agem na esfera da intervenção política. Recentes casos de absorção de coletivos em ações de claro viés publicitário, como em festivais patrocinados por empresas como a Skol, Nokia ou Tim, arriscam por em cheque um ideário que diz muito mais respeito a uma prática de ação colaborativa fora dos esquemas de pressão capitalista, à semelhança de coletivos contemporâneos de ativismo tout court ou mesmo de comunidades de desenvolvedores de software livre ou open source, do que à cooperação forçada e vigiada do “trabalho flexível” das empresas criativas, como agências de publicidade ou escritórios de design, para citar alguns exemplos.

Como analisa Suely Rolnik, baseando-se em Maurizio Lazzarato, é da natureza do capitalismo contemporâneo a “criação de mundos”, verdadeiras “utopias” totalizantes fabricadas pela cultura de massas e pela

publicidade, servindo para preparar os alicerces culturais, subjetivos ou sociais para a implantação de mercados (5). Utilizar o fenômeno das coletividades em proveito do mercado seria uma consequência óbvia desse esquema de criação de mundos e gerenciamento da percepção efetuados nos “laboratórios” do marketing corporativo contemporâneo.

O que exatamente atrai os planejadores de campanhas publicitárias em incorporar grupos cuja atuação no espaço público se aproximaria muito mais da contestação a valores dominantes e do ativismo que da promoção de uma marca?

Minha hipótese aqui é de que isso se deve em parte a uma falta de clareza nas propostas, à ausência de uma posição mais assertiva que evidencie o motivo tratado, o que está sendo defendido, o problema abordado. O grande problema do “hibridismo

temático” não está exatamente na mistura vaga de arte com tecnologia, de política com diversão, mas na falta de uma pauta clara, de uma agenda mais direta, pois a indeterminação do foco é o que permite, acredito, a fácil cooptação pelo mercado.

A multiplicidade de temas e planos de atuação já tinha sido abordada por Felix Guattari em boa parte de sua obra, sob o termo, atualmente muito em voga em certas comunidades ativistas, da transversalidade (6). A transversalidade seria justamente a capacidade de trabalhar com níveis e campos de análise atravessando as mais diversas áreas de conhecimento, em pontos de inflexão que abarcaria igualmente os planos mais diversos,

da comunicação à política, da arte à ciência, num trânsito de conceitos agenciando elementos catalizadores de ações e idéias, indo muito além da noção de multi-disciplinariedade. A transversalidade implica, pois, um projeto concreto, talvez temporário e precário, mas com um objetivo político, enfeixando as habilidades dos agentes numa linha coletiva de ação. Em relação às novas formas de coletividade, como diz o crítico alemão Gerald Raunig, a transversalidade dissolve a oposição entre o individual e o coletivo, pois está “ligada a uma crítica da representação, a uma recusa de falar pelos outros, em nome de outros, a uma identidade abandonada, à perda de uma face unificada, à subversão da pressão social em produzir faces” (7). Em sua fluidez mutante, então, a transversalidade pode significar abrir frestas em espaços limítrofes, no qual diferentes posições de produção teórica, ativismo político e prática artística oscilam, reduzindo assim a rigidez dos sistemas binários e das hierarquias entre teoria e prática, arte e ativismo ou virtual e real. Mas haverá uma real transversalidade nas ações de muitos coletivos brasileiros?

Muito embora o uso do humor, da criatividade, da festa e da alegria sejam elementos bastante favorecidos pelos ativistas contemporâneos, as causas em questão costumam ser postas muito claramente, pelo menos se nos focamos em grupos atuantes em outros países. Agindo transversalmente em ações que misturam mídia e ativismo, arte e tecnologia, ou performance e produção (ou modificação) de artefatos ou dispositivos, a maior parte destes coletivos defendem suas posições com muita clareza, seja para contestar os parâmetros atuais da biotecnologia e transgênicos, como no caso do Critical Art Ensemble (EUA), seja na defesa da ideologia do uso e da criação aberta, como o Superflex (Dinamarca) ou De Geuzen (Holanda), que

se baseiam nas comunidades do software livre e open source, seja na contestação (e paródia) das grandes corporações, como se dá com o Yes Men ou [®]™ark (ambos dos EUA), seja no trabalho com comunidades desfavorecidas e serviço social, como os membros do Wochenklausur (Alemanha), entre outros casos. Na fronteira entre arte e ativismo, tais grupos realizam ações de impacto público que ao mesmo tempo circulam no meio artístico ou são vistas também como arte.

Mas por que essa falta de asserção em muitos coletivos brasileiros? Acaso não haverão causas, questões, problemas candentes em nosso país? Por que muitas vezes a diversão supera a seriedade do que é tratado, se é tratado? Será mesmo da natureza brasileira um caráter festivo e indiferente, ou será uma falta de maturidade dos grupos?



Costuma-se ver em nossa sociedade um país, em princípio, pacífico, sem grandes conflitos sociais abertos, o que seria atribuível à natureza “cordial” do brasileiro. Foi Sérgio Buarque de Holanda, em Raízes do Brasil, quem abordou a questão da cordialidade na sociedade brasileira: “A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (8). Dentro deste contexto, os conflitos se resolveriam numa espécie de “contrato social” onde a polidez, o favor, a transplantação das relações familiares para o tecido macro da sociedade em geral e as máscaras de sociabilidade encobririam as questões mais agudas e graves. Mas será assim atualmente? Ainda vivemos numa situação de cordialidade? Publicado pela primeira vez em 1936, numa sociedade ainda incipientemente urbana, com forte predominância dos traços patriarcais do meio rural, Raízes do Brasil refletiu uma outra época. Em nossa realidade contemporânea, ostensivamente urbana e globalizada, o homem cordial “se acha fadado a desaparecer, onde ainda não desapareceu de todo” (9). Se não, como veríamos articulações como as do MST, os inúmeros movimentos de ocupação de edifícios por sem-teto nas grandes cidades brasileiras, os protestos de estudantes pelo passe livre, os movimentos negro e do hip-hop, as rádios livres, ou os conflitos entre policiais e camelôs em São Paulo, entre outros? Esses movimentos sociais não rasgam abertamente o véu de cordialidade que cobriria as relações na sociedade brasileira?

Será, então, que nossos coletivos “artistas” ainda acreditam em um Brasil cordial, onde todas as nossas diferenças seriam resolvidas pela afetividade e

reprodução das relações familiares, ou, traduzindo em miúdos, pela diversão despreocupada e não pelo conflito, pelo desmascaramento?

Iniciativas correntes como o já citado movimento de vários artistas e grupos contra a expulsão dos moradores sem-teto da Ocupação Prestes Maia, em São Paulo, parecem mostrar que não.

Não é de modo algum minha intenção aqui fazer uma crítica destrutiva do fenômeno dos coletivos no Brasil. Há inegavelmente uma carga crítica imanente mesmo em grupos descompromissados com qualquer agenda política, e isso devido ao fato do surgimento dos coletivos ser algo ainda incompreendido (ou mal-compreendido) nos meios artísticos e culturais e com certeza, em sua maioria, alheios a suas instituições. O meio das artes ainda não compreendeu a questão da coletividade em sua profundidade e multiplicidade, por que a lógica da produção coletiva segue padrões de criação, veiculação e fruição totalmente fora dos padrões usuais das instituições artísticas tradicionais. Não há dúvida de que critérios comuns nas artes como exclusividade, comercialização, acesso, originalidade ou autoria são abertamente desafiados pelas práticas desses grupos. Da mesma forma, valores, hierarquias, formalismos, exposição, objeto, estilo, são todos vistos com suspeita, ironizados ou mesmo desprezados, quando não absolutamente ignorados. Embora num nível micro (o do mundo das artes), essa atitude, em parte espontânea e concomitante ao próprio mecanismo de formações dessas coletividades, contesta as relações intrínsecas com que o modus operandi do capitalismo fundamenta e se concilia com a produção artística na contemporaneidade.

Por outro lado, a confluência, em vários casos, da arte e da criatividade com o ativismo exige uma reflexão produtiva por parte daqueles que a praticam. Pois a espontaneidade não exclui um pensamento estratégico, um planejamento de ação. Nem a transversalidade deveria ser confundida com uma mistura vazia de entretenimento e ação, que pode muito bem abrir caminho para sua instrumentalização como mero marketing de uma logomarca.

Notas

1. <http://geocities.yahoo.com.br/rejeitadosnonono>
2. <http://br.groups.yahoo.com/group/coro-coro/>
3. SANTAELLA, Lucia. Cultura das mídias. São Paulo: Experimento, 1996.
4. ROSAS, Ricardo. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, publicado na revista Trópico. Acessado em 02/08/2005: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>
5. Rolnik, Suely “Politics of Flexible Subjectivity – The event-work of Lygia Clark”. Texto em inglês. Acessado em 02/08/2005: http://ut.yt.t0.or.at/site/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=112
6. O conceito, espalhado por praticamente toda a obra de Guattari, pode ser analisado com mais detalhes em livros como As Três Ecologias (Campinas,

São Paulo, Papirus, 2001), *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. (São Paulo, editora Brasiliense, 1987), ou *Caosmose* (Rio de Janeiro, 34 letras, 1992).

7. Raunig, Gerald. “Transversal Multitudes”, acessado em 04/08/2005:
http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02_en.htm

8. Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 146-147.

9. Holanda, Sérgio Buarque de apud Rocha, João Cezar de Castro. *O exílio do homem cordial; ensaios e revisões*. Rio de Janeiro, Museu da República, 2004, p. 299.

HOMENAGEM A FONTANA(1) EM TEMPOS DE GUERRA

Grupo Risco

Uma batalha na Rua Plínio Ramos, centro de São Paulo, foi notícia nos jornais e telejornais do país do dia 15/08/2005. As 79 famílias que ocupavam há 2 anos e 7 meses o edifício abandonado Plinio Ramos, receberam ordem de despejo e foram expulsas da ocupação pela força tática da polícia militar. A ação violenta dos policiais transformou a rua em um campo de guerra, e esse tumulto foi exposto e televisionado em diversos meios de informação. Sobre a fachada do prédio, faixas com mensagens de protesto faziam pano de fundo das reportagens televisivas. Coladas no edifício antes da desocupação e já esperando essa possível exposição, tentava-se divulgar a injustiça contra os moradores que habitavam o edifício, abandonado há mais de 7 anos.

Quando recebemos a notícia do despejo tentamos nos organizar para ajudar de alguma maneira. Às vésperas da reintegração de posse, após algumas reuniões do Grupo com o moradores, tivemos a idéia de enrolar o prédio com um grande pano no dia do acontecimento, fazendo uma humilde referencia aos artistas *Christo e Jeanne Claude* (2).

Buscamos então panos baratos, e tentamos reencontrar aquele generoso comerciante que doava panos para a festa do *Parangolé* (3). Acabamos por comprar uma grande faixa branca de 1,50 por 30,00 m e a partir desse material desenhamos um pequeno croqui: a faixa cobriria todo andar inferior, embrulhando a base do edifício de maneira a bloquear

simbolicamente a entrada dos policiais que despejariam a ocupação. Pensamos então que o mais interessante seria escrever na região da porta de entrada a palavra "justiça". O pano estaria preso de tal modo que eles teriam que rasgar a palavra para entrar no edifício, e com os meios de comunicação presentes, se desenharia uma imagem midiática favorável aos sem-teto: uma *Homenagem a Fontana em tempos de guerra*.

No dia anterior à desocupação, chegamos no prédio e nos deparamos com alguns imprevistos. Outros grupos e o próprio movimento tinham preenchido o prédio com faixas e cartazes. A idéia de "embrulhar" a parte inferior do prédio com o pano branco ficou inviável. Mas a porta de entrada continuava intacta, e aberta. Decidimos então que cobriríamos somente a região da porta com a palavra "justiça" e com o pano restante faríamos uma grande faixa atravessando verticalmente toda extensão do prédio com a frase "direito à cidade". Esticamos o pano na rua e com a ajuda das crianças moradoras da ocupação pintamos de tinta vermelha a "justiça" e o "direito à cidade". Ao longo do processo foram chegando mais e mais crianças até que a rua se transformou em uma guerra de tinta, pintando a frente do edifício de pingos vermelhos. As marcas no asfalto lembravam marcas de sangue, quase uma ironia a guerra verdadeira que presenciamos no dia seguinte, mas tudo não passava de uma inocente brincadeira de criança. Ajudados por algumas crianças subimos no telhado do edifício de cinco andares, onde juntos prendemos a grande faixa escrito "direito à cidade". Para fixar o pano com a palavra "*justiça*" na porta de entrada usamos cola de contato. Como a porta só seria lacrada depois que entrássemos todos, deixamos o pano da porta semi-presos para ser fixado pelos outros integrantes do Grupo que só chegariam mais tarde, acompanhando o despejo do lado de fora. No dia seguinte o pano já estava colado sobre a porta, e até hoje não se sabe por quem.

Durante a reintegração de posse a polícia, com mais de 200 homens, entrou em choque com os moradores e manifestantes disparando bombas de gás, spray de pimenta, agredindo, retendo moradores e manifestantes.

Depois da pancadaria, a rua foi isolada pela polícia. Do alto, os helicópteros filmaram a faixa *direito à cidade* na escala necessária, mas pensamos que não haveria ninguém na área isolada para filmar os policiais arrombando a porta do edifício e rasgando a "*justiça*". Assim ficamos surpresos quando assistindo à TV à noite, vimos a cena patética dos policiais puxando aquela faixa sem saber o quão forte é uma cola de contato, finalizando com êxito a nossa intervenção. A cena foi repetida dezenas de vezes nos principais telejornais do país e jornais da cidade, entrando até como uma das imagens que compunham a abertura do jornal da Ana Paula Padrão (SBT).

Os Sem-teto compreendem muito bem que uma forte arma de guerra está na mídia. Após o despejo acamparam bem em frente ao prédio esvaziado, e escreveram frases nos tapumes de seus barracos: "Onde está o estatuto da criança e do adolescente? ", "Onde está o estatuto das cidades? ", "Qual é a função social da propriedade urbana?", entre outras. Gerando uma nova imagem de confronto, uma espécie de ruído nos meios de informação hegemônicos.

A "*Homenagem a Fontana*" em *tempos de guerra* demonstra um ato vivo e descontrolado que não tem a ver como gesto genial do artista, mas a violência e brutalidade de um rápido golpe à cidade.

Notas

1. Título de obra do artista Nelson Leirner. Ao contrário de Fontana, que ao rasgar a tela com golpes rápidos evocava o gesto genial do artista, Nelson Leirner negava qualquer aspecto genial do gesto espontâneo. O artista fabricava quadros em chassis de alumínio, com tecidos coloridos e no lugar dos rasgos: zíper. Desta maneira todos poderiam fazer e desfazer o rasgo. Os quadros eram expostos em lugares abertos, como o vão do MASP, onde as pessoas pudessem brincar com as obras. Uma ironia à banalidade com que são vistos os gestos que outrora foram autênticos. Indo de fora para dentro, a obra de arte vale-se dialeticamente da história da arte; afirma-a para em seguida negá-la. Nesse sentido ocupa lugar de destaque a paródica "Homenagem a Fontana", de 1967, onde um zíper substitui o corte consagrado pela história da arte.

2. Casal de artistas contemporâneos que trabalham com intervenções no espaço de forma a transformar a paisagem e sua percepção, de maneira efêmera e temporária para, no fim, reciclar a obra de arte e devolver, intacta, a paisagem que serviu aos seus propósitos. Para saber mais visite: <http://www.christojeanneclaude.net/>

3. A Festa do *Parangolé* é um evento tradicional do curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, inspirada na obra do artista *Hélio Oiticica*.

Fonte: Grupo Risco (www.gruporisco.org).

DOCUMENTA
MAGAZINES



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines, da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico "Vida Nua". Rizoma foi convidado para participar do Documenta 12 Magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

INICIATIVAS COLETIVAS DE ARTISTAS

Cláudia Paim

A presente comunicação versa sobre iniciativas de artistas. Dedicamos especial atenção ao seu formato de coletivos e aos espaços específicos que criaram para a difusão da arte. Para investigar este tema, escolhemos como objeto central de análise algumas proposições desenvolvidas no Rio Grande do Sul, a partir dos anos 90, os projetos de ocupação Câmaras e Arte Construtora, as exposições Plano: B e Remetente e o espaço permanente Torreão. As formas de atuação desses agenciamentos coletivos de artistas, os espaços por eles inventados e as maneiras como foram praticados nos forneceram material para que pudéssemos detectar inter-relações com o sistema das artes. Algumas vezes, eles foram abertamente críticos quanto às instituições e ofereceram respostas às suas insuficiências e limitações buscando, então, criar espaços onde pudessem agir com maior autonomia e liberdade. Os agrupamentos de artistas indicam uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido, investindo em outros espaços e, simultaneamente, questionando os espaços de arte existentes, o próprio sistema das artes visuais e os percursos de inserção do artista e seu trabalho.

.....

Como objeto de pesquisa durante o mestrado investigamos algumas iniciativas de artistas que, coletivamente, viabilizaram projetos de ocupação e exposições em outros espaços que não os convencionais espaços museológicos ou comerciais do sistema das artes de Porto Alegre, a partir dos anos 90, ou ainda que criaram outros espaços permanentes de difusão. Porém realizamos uma reflexão sobre iniciativas independentes e coletivos que produzem sentido em um contexto ampliado para todo o Brasil

contemporâneo.

As iniciativas de artistas podem ser observadas como respostas às insuficiências do sistema das artes para organizar a apresentação da produção artística. Essa produção não encontra aí seu lugar buscando criar outros espaços para si. Indicam uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido com um investimento em outros espaços. Esta movimentação questiona os espaços existentes onde haveria uma inadequação entre o tipo de proposta em arte concebida pelos participantes destes coletivos, questiona o próprio sistema das artes visuais e os trajetos de legitimação do artista e seu trabalho.

Trabalhamos com a definição e identificação de três núcleos: como projetos de ocupação investigamos o *Câmaras* e o *Arte Construtora* em suas diferentes edições. Como exposições o *Plano: B* e o *Remetente*. O *Torreão*, como espaço permanente de difusão da arte.

I. O projeto *Câmaras* (embrião do *Arte Construtora*), em 1992, ocupou o prédio do Solar dos Câmaras na região central de Porto Alegre com a participação de 11 artistas.

II. O projeto *Arte Construtora*, no ano de 1994, ocupou o Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro. Ainda em 1994, ocupou também o Parque Modernista, em São Paulo. Dois anos depois, em 1996, em Porto Alegre, outra ocupação do *Arte Construtora* concretizou-se com a realização de trabalhos em vários espaços da Ilha da Casa da Pólvora.

III. O *Plano: B* foi uma exposição coletiva realizada em uma casa alugada, em 1997, paralela à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

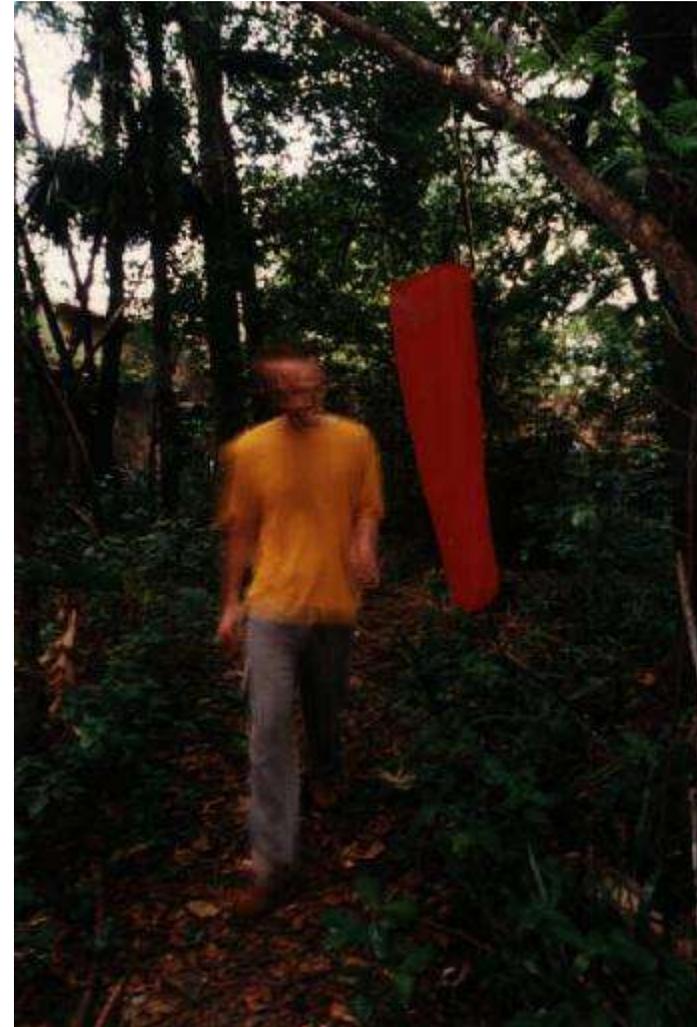
IV.A exposição *Remetente* foi realizada em 1998 no Espaço Ulbra-Unidade Central e reuniu artistas que se ligaram em uma rede de convites.

V. O *Torreão* surgiu em 1993 como idéia de atelier para dois artistas plásticos, tornando-se também espaço para cursos. Disponibiliza uma pequena sala que se encontra no prédio, onde artistas são convidados para intervir. Já ocorreram intervenções de mais de 60 artistas.

No total temos mais de 100 artistas participantes de forma direta ou indireta destas iniciativas coletivas onde os nós afetivos não podem ser desconsiderados. A amizade era um fator importante, foi o que uniu e aproximou os participantes ligando-os em torno da idéia de produção de outras formas para apresentar e produzir seus trabalhos e de seus pares, re-inventando outros espaços que, mesmo quando foram provisórios, foram espaços da arte.

Francisco Ortega é um autor que realizou uma genealogia da amizade permitindo entrever as diferentes formas que ela assumiu na história. Ele propõe que pensemos a amizade na sociedade contemporânea como outra forma possível de prática social e também política. A amizade como um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento (Francisco Ortega, 2000, pp. 23-24).

Para as exposições *Plano: B* e *Remetente*, também estratégias coletivas de artistas, havia, inicialmente, dois motivos que os levaram a realizá-las em outros espaços que não os do circuito de exibição estabelecido: primeiro, a própria insuficiência destes espaços oficiais; segundo, uma contestação quanto à forma de apresentação dos trabalhos nos mesmos.



Tanto os projetos de ocupação *Câmaras* e *Arte Construtora* como as exposições acima citadas abriram outras perspectivas de ação para os artistas que desempenharam os papéis de agenciadores culturais e também atuaram como artistas-curadores ao convocar outros artistas para participarem. Eles foram o resultado de iniciativas coletivas de artistas que os idealizaram e realizaram. Neles encontramos uma trama de relações aberta e rica onde se propunham outros caminhos de inserção no sistema das artes procurando uma maior autonomia das instâncias legitimadoras.

Há duas especificidades que são fundamentais e primeiras neste estudo sobre as iniciativas de artistas: seu caráter de coletivo, de associações entre artistas baseadas em vínculos como o da amizade e o resgate desta prática como via de possibilidade de ação diferenciada no mundo. A segunda é a recomposição de espaços como espaços da arte, onde as estratégias de ação dos artistas podem ser pensadas como “práticas inventoras de espaços” como fala Michel de Certeau (1) para quem o espaço é um lugar praticado.

Sublinhamos algumas singularidades destes espaços da arte, sejam eles provisórios ou permanentes: uma maior autonomia para o artista se movimentar, inclusive com a implosão e alargamento de seu papel como produtor de obras; são espaços para a difusão de seus trabalhos que estão mais próximos de suas práticas como artistas; que não promovem cisões entre a circulação e a reflexão; são mais flexíveis e manobráveis quanto à forma de apresentação de proposições artísticas e onde pode se desenvolver um nível de trocas entre artistas pouco viável nos meios institucionais legitimadores da arte.

Retomando: nos projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*, os artistas buscavam uma relação específica com o espaço que iriam ocupar. Não eram, portanto, apenas propostas de exibição de trabalhos, mas de realizá-los em outros

espaços da cidade que os artistas desejavam para si próprios e para despertar, pelas suas ações, a atenção do público sobre os mesmos. Os participantes destes projetos não eram artistas excluídos dos espaços consagrados, mas em busca de outras formas de atuação.



Quanto às exposições *Plano: B* e *Remetente*, sobre os questionamentos feitos, primeiro havia a insatisfação dos artistas com a condução dos espaços institucionais. Segundo: havia uma indagação a respeito do papel dos espaços convencionais do circuito de exibição estabelecido como única via de circulação e visibilidade para os trabalhos. Terceiro: aqueles espaços promoviam interferências nos trabalhos física ou simbolicamente, tornando-os inadequados como espaços de exibição. O artista não possui liberdade para desenvolver propostas mais experimentais nem para determinar a forma como seu trabalho será montado.

Um outro questionamento endereçado aos espaços de arte é que eles não oferecem investimentos que auxiliem e amparem o processo criativo. Focando-se, sobretudo, na circulação dos resultados obtidos. Deste fato

surgem perguntas relativas quanto ao papel das instituições atualmente “ser verdadeiramente aquele que deveria ter ao nível da arte”.(2)

Outra questão levantada é a ocorrência nestes espaços de um isolamento dos artistas propiciado pela própria forma de funcionamento do sistema. Alguns, então, procuraram através de agenciamentos coletivos justamente criar espaços onde houvesse outras relações entre os artistas, que também fossem espaços para conversas e trocas.

Quanto ao *Torreão* verificamos algumas outras relações com os espaços de circulação do circuito estabelecido. Os próprios administradores deste espaço procuraram se sentir representados, mesmo que pelo trabalho de outros artistas, mantendo desta forma como que uma amplificação de suas próprias proposições como artistas também. O *Torreão* não nasceu como uma contestação aos espaços de arte do sistema, mas ocupou uma lacuna existente.

Bem, os espaços da arte foram contestatórios e críticos ou ocuparam lacunas do sistema gerando relações diferenciadas e assumindo múltiplas posições onde não constatamos respostas uniformes, mas identificamos os modos como estes espaços foram ditos e vividos. Entretanto, encontramos um traço comum em todas as estratégias coletivas: o desejo de autonomia e liberdade dos artistas tanto em relação a suas poéticas e às formas de sua apresentação, quanto a sua própria maneira de movimentação e de articulação.

Nos espaços da arte os artistas pensam sobre o próprio trabalho sem isolá-lo de outras situações que interferem no seu sentido e que se ligam não só à forma de exibição, mas também à maneira como os artistas e os trabalhos realizam trânsitos dentro do sistema oficial de legitimação.(3) Estes percursos trilhados pelos artistas e suas proposições indicam que eles

recebem valores ao longo destas trajetórias e, hoje, há uma maior conscientização relacionada a estes aspectos provocando escolhas, desvios e estratégias de ação em suas maneiras de transitar dentro do circuito legitimador.



O *Torreão* e as exposições *Plano: B* e *Remetente* foram ou ainda são espaços da arte criados por iniciativas coletivas de artistas cujos resultados indicam a necessidade de se unir esforços para viabilizar estas propostas que significaram maior liberdade e uma via de saída às insuficiências dos espaços de arte do circuito e suas formas de exibição. No caso dos projetos *Câmaras* e *Arte Construtora*, a invenção de outros espaços era fundamental ao

conceito de ocupação que os participantes se propuseram. Não os criaram unicamente pelas carências do meio. O que realizaram foi uma idéia de ocupação de espaços específicos os quais, proposital e necessariamente, não eram aqueles consagrados como espaços de arte.

Para concluir podemos afirmar que, de modo geral no Brasil neste momento, os espaços da arte promovidos pelos agenciamentos coletivos de artistas não propõem o fim dos espaços do circuito. Podemos verificar a co-presença de todos no interior do mesmo sistema.

As iniciativas de artistas criam para si outros espaços sem, contudo, saírem do campo artístico, como inclusive não é seu objetivo. Promovem, nestes espaços físicos, um espaço relacional ativo entre os artistas, com o público, com a crítica. Buscam preencher as lacunas do sistema e estabelecer outras formas para a apresentação de seus trabalhos. *Devemos salientar que os espaços propostos pelos artistas evidenciam os limites e as inadequações dos espaços do circuito.*

As iniciativas coletivas de artistas criam espaços da arte que são respostas aos questionamentos sobre a atuação e as maneiras de exibição dos espaços de difusão convencionais do circuito e, ainda, respondem aos seus limites como espaços legitimadores.

Notas:

1. Cf. CERTEAU, 2002.

2. Conforme entrevista com Sandrine Rummelhardt em PAIM, 2004, pp. 265-268.

3. Sobre os valores que se agregam aos trabalhos quando de seus deslocamentos pelo circuito, ver texto de Ricardo Basbaum “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”, In: CEIA, 2002.

Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte”. In: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte. *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: CEIA, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAIM, Claudia. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

Fonte : Fórum Permanente - Padrões aos Pedacos - 1º Simpósio
Internacional do Paço das Artes

(http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_s em/pad-ped0/index.html).

[Postado em 23 de setembro de 2005]

INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano.

Wagner Barja



Nos grandes centros urbanos, a arte de intervir sobre o estabelecido pode gerar dúvidas e tensões de várias naturezas. Historicamente há diversas formas de intervir com arte na natureza ou na paisagem, seja ela urbana ou rural. Por definição, o conceito de natureza parte de sua espontânea presentificação ambiental, sem um planejamento prévio. Já a paisagem admite um *logus*, ou seja, uma lógica espacial, pensada de forma a organizá-la para gerar um lugar idealizado.

O lugar pensado como suporte e o interator da ação artística pressupõem o pensar a cidade em toda sua complexidade, sua história, sua lógica

sócioespacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana. Pode-se, de certa forma, também considerar esse suporte/cidade, ou um determinado lugar, como um receptor não-fixo e não-passivo, mas variável e de caráter transitório, um multiplicador capaz de trazer ao projeto de intervenção um alto grau de visibilidade e interatividade com seus componentes espaciais e humanos, tendo-se em conta elementos primordiais como: os indivíduos, o fluxo urbano coletivo, o trânsito, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura e os demais fenômenos ocorrentes nesse espaço público onde tal intervenção se inscreve.

Partindo desses pressupostos, passa-se a entender a arte da intervenção urbana como uma manifestação que vem abarcar com a transversalidade dessa rede de conceitos, que brotam em campos de dimensões diversas e variáveis muito abrangentes no ambiente da cultura artística contemporânea. Essas características híbridas da linguagem da intervenção urbana são capazes de ultrapassar, inclusive, as fronteiras da própria arte, projetando-se na vida cotidiana, como foi preconizado nas vanguardas históricas da Alta Modernidade do início do século XX, em que a arte deveria fazer parte vida.

Entender a cidade, seus atores e seus equipamentos públicos como um meio e suporte flexível e também um lugar predestinado a esse modelo de arte é pensar e querer dar conta de uma determinada sociedade e de seus possíveis. Intervir é interagir, causar reações diretas ou indiretas, em síntese, é tornar uma obra interrelacional com o seu meio, por mais complexo que seja, considerando-se o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural.

Desse conceito de espaço participativo – considerado como receptor ativo

para uma manifestação artística pública e ampliada, como queria Joseph Beuys, seminal artista e pensador alemão, um dos precursores dessa linguagem – decorre uma arte mais acessível e menos ‘museável’, coexistente e imbricada nas questões diversas da cidadania e em consonância com esse lugar social idealizado. Entenda-se que a natureza desses lugares idealizados, independente de suas escolhas e segundo as prerrogativas das intervenções artísticas para eles pensadas, poderão contribuir para elevar o índice de fruição nas propostas, caso essas atendam ao sentido primeiro de integração do espaço escolhido com o meio cultural já determinado. Dessa forma, o lugar escolhido poderá estar situado em um grande e movimentado centro urbano ou num deserto, pois o que importa é a adequação do espaço/socioidealizado e a natureza da intervenção. Há, em contraposição ao conceito de lugar idealizado, o conceito de ‘não lugar’, um termo adotado para se referir aos espaços de convivência pública, cuja concepção situa-se no limbo dos estilos arquitetônicos, considerados uma assimilação equivocada das boas arquiteturas. São áreas concebidas por princípios estéticos que rolam na esteira de um gosto pasteurizado e duvidoso, determinado pela média da sociedade de consumo, cujas características culturais adaptam-se às condições espaciais planejadas com um único objetivo: o de abrigar, nessas vias públicas e nos seus templos de consumo, inúmeras ações pseudoartísticas. Essas atividades ‘artísticas’ são forjadas por uma indústria cultural de massa, que visa a um consumidor cultural, geralmente destituído do acesso à formação e senso crítico, o que impossibilita o seu ingresso às práticas do exercício da sensibilidade, da escolha e o incapacita para assimilar uma necessidade de experimentação, de interação com a obra de arte. Essas capacidades são fundamentais à comunicabilidade da arte.

As prerrogativas acima são destacadas como imprescindíveis ao crescimento da cultura visual de uma sociedade, enfatizando-se, também, a importância disso para a garantia de um processo de liberdade de expressão e fruição

nas artes de nosso tempo.

Um exemplo de projeto de intervenção urbana em um ambiente adverso à arte, mas que demonstra um alto senso crítico em oposição ao sistema capitalista, é *Avenida Paulista* de Cildo Meireles. A escolha do lugar recai sobre o grande centro de negócios da Avenida Paulista, frequentado por uma elite de investidores e empresários. Para esse ‘lugar’ e seus usuários, o artista pensou numa intervenção na qual uma inusitada forma de participação do público foi decisiva para gerar um alto grau de tensão e de interatividade com a proposta. Cildo produziu centenas de pequenos parafusos de ouro e os atarraxou, aleatoriamente, nas pedras portuguesas do calçamento da Avenida. Depois fez veicular a notícia da intervenção na mídia, especificamente em páginas destinadas aos anúncios de negócios. Segundo testemunhas oculares, houve muito executivo ajoelhado na calçada garimpando os parafusos de ouro.

Nota-se, com o exemplo dos parafusos de ouro, que pensar numa intervenção causadora de real impacto no seu meio, transformadora, mesmo que temporariamente, do comportamento dos usuários desse meio, invariavelmente não habituados a esse tipo de arte, é independente da utilização de escalas monumentais ou de uma visibilidade extrema. Pode-se gerar um grande impacto com pequenas metáforas e despertar muito interesse com o mínimo, basta a síntese e, ao mesmo tempo, colocar em discussão complexos temas e valores de um determinado lugar e de seus grupos sociais.

Outra intervenção referencial – que remete a um caráter de natureza política citada como sem precedentes em termos de impacto público, menos por seu desdobramento na mídia e mais por se tornar histórica no que diz respeito a arte/política brasileira contemporânea – é *Tiradentes*, também de Cildo Meireles. Realizada nos ‘anos de chumbo’ da ditadura

militar, quando a tortura massacrava os presos políticos do regime, Cildo posicionou-se corajosamente ao incinerar, em praça pública, várias galinhas amarradas à um poste. Indignadas com o ato, entidades de proteção dos animais protestaram, sem perceberem claramente, que a metáfora do artista era também um protesto contra as várias mortes de seres humanos.

No mesmo período, Artur Barrio realiza outra ousadia, uma intervenção urbana de grande repercussão nos meios políticos e culturais. Barrio distribuiu, nas ruas, inúmeras trouxas de pano ensanguentadas e com restos mortais de animais. Embrulhos com carnes e ossos foram espalhados pelos bueiros da cidade. A imprensa e o público, por muitos dias, acreditou que fossem cadáveres do regime.

Ainda nos 'anos de chumbo', Cildo Meireles novamente interpela o poder militar com a intervenção *Inserções em Circuitos Ideológicos*, distribuindo garrafas de Coca-Cola, com impressões em silk contendo instruções de como confeccionar incendiários co-quetéis *molotov*.

Cabe observar que, atualmente nas artes visuais, a linguagem da intervenção urbana precipita-se num espaço ampliado de reflexão para o pensamento contemporâneo. Importante para o livre crescimento das artes, a linguagem das intervenções instala-se como instrumento crítico e investigativo para elaboração de valores e identidades das sociedades. Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais.

Hélio Oiticica disse: " O museu é a rua". Nessa afirmativa há o indício de um largo espaço de deslocamento do olhar voltado para um tipo de situação do objeto artístico libertado dos muros museológicos, que o afastam da

possibilidade de uma assimilação direta do público. A linguagem da intervenção vai recolocar, diante do homem contemporâneo, a questão da democratização e do livre acesso à cultura do seu tempo.

Em meados da década de 1960 ocorreram grandes mudanças comportamentais na sociedade, transformações que também influenciaram radicais alterações no corpo da arte. Nesse período, a linguagem da intervenção urbana entrou em voga nos circuitos das artes visuais. São determinantes as conhecidas experimentações de artistas do FLUXUS por toda Europa e EUA. No Brasil, o Neoconcretismo, alicerçado principalmente nas experiências sensoriais de Ligya Clark, Ligya Pape e Hélio Oiticica, desconstruiu modelos e reconstruiu uma outra semântica fundamentada em conceitos que deram origem a possibilidades de reforçar teses associativas da arte com a ciência. Como exemplo pode-se citar as radicais transformações que o grupo neoconcreto trouxe ao panorama das artes brasileiras e internacionais, nos anos 60 e 70, ao usarem como referência matemática a cinta de Moebius, com a incorporação de noções de interatividade e um pensar topológico para o espaço. Esse conceito de simultaneidade de situações espaciais, onde o dentro e o fora ocorrem num mesmo espaço plano/ bidimensional da cinta, transformado por uma torção em tridimensional, além de modificar a idéia tradicional de se entender o espaço, provocou também uma desmontagem do tempo linear na obra de arte. Esse fenômeno físico/matemático, associado à contundência sensorial e sociocultural do projeto Neoconcreto, traz às experiências de Clark, Pape e Oiticica um diferencial antes nunca visto, no campo das artes brasileiras. Esses conceitos, originaram obras seminais, de extrema importância e uma conseqüente assimilação dos mesmos nos atuais modelos da linguagem da intervenção urbana. Algumas obras daquele período como : *Divisor* e *Caixa de Baratas*, de Pape; *Caminhando* e *Bicho*, de Clark; e *Bólides*, *Ninhos* e *Parangolé*, de Oiticica, todas realizadas no curto curso do período neoconcreto, demonstram que a associação de signos da razão e lógica

matemáticas aos da poética artística, possibilitaram uma tradução intersemiótica que amplia-se do sensorial do indivíduo à cultura urbana de massas.

Um bom exemplo de sintonia imediata da obra com o meio – no caso uma insuspeita intervenção sociopolítica e cultural, sintoma de identificação automática com o público e de uma cultura subjacente à obra, permeando o erudito e o popular – está no programa *Parangolé*, de Oiticica. Constituído de planos pictóricos provenientes de conceitos apropriados do Construtivismo russo, integrados ao corpo de um sambista do morro da Mangueira, Rio de Janeiro, *Parangolé* vai inserir o corpo popular e sensitivo no corpo da estética da modernidade. Tal recolocação de valores, como se vê, já havia sido reivindicada no ambiente da cultura visual há mais de quatro décadas.



Essa tendência em ‘desmusealizar’ a obra de arte, tornando-a interativa com manifestações culturais de outra linguagem ou natureza, ocupando espaços

públicos e abertos, vai também rediscutir modelos canônicos impostos à arte pelo sistema da tradição museológica.

Os atuais modelos de política de democratização para o acesso à cultura visual contam com a intervenção urbana para redimensionar o espaço de convivência nas artes contemporâneas.

A conquista de um público, antes inatingível pelas artes visuais, pelo ato de intervir no urbano obriga, também, o artista à adoção de uma postura pública de compromisso, requisitando rigor e estratégias de sensibilidade aguçada, pois as massas estão cada vez mais desatentas às sutis mensagens da arte, que se confundem ao imenso ruído visual provocado pela veloz invasão da publicidade. Os aglomerados urbanos possuem suportes e meios que podem se adequar às intervenções, caso essas se façam também com estratégias visuais capazes de suplantar a escala da publicidade, que domina de forma impositiva o olhar do público. Nesse caso, a ação artística poderá escolher por agir infiltrada na própria mensagem publicitária, na contramão dessa, utilizando-se de poéticas e subjetividades subliminares, que se ajeitem sob a pele das mídias de massa para aflorar aos sentidos com um inesperado sopro de inteligência.

Wagner Barja é artista visual, arte educador, *Notório Saber em Artes Visuais, Teoria da Arte, História da Arte e Arte-educação: concedido pelo Conselho Superior de Educação/ ME, 1994. Mestre em Arte e Tecnologias da Imagem, IdA/ VIS, UnB, 1997. Coordenador Pedagógico da Casa de Cultura da América Latina - CAL - DEx / UnB.*

Fonte: Polêmica (<http://www2.uerj.br/~labore/revistapolemica.htm>).

KOOL KILLER OU A INSSURREIÇÃO PELOS SIGNOS

Jean Baudrillard(1)

Na primavera de 72 começou a se expandir em Nova York uma onda de grafites(2) que, partindo dos muros e dos tapumes dos guetos, terminou por invadir os metrôs e ônibus, caminhões e elevadores, galerias e monumentos, cobrindo-os totalmente de grafismos rudimentares ou sofisticados, cujo conteúdo não é nem político nem pornográfico: apenas nomes, sobrenomes tirados dos quadrinhos *underground*: DUKE SPIRIT SUPERKOOL KOOLKILLER ACE VIPERE SPIDER EDDIE KOLA, etc., seguidos do número da sua rua: EDDIE 135 WOODIE 110 SHADOW 137, etc., ou ainda de um número em algarismos romanos, índice de filiação ou de dinastia: SNAKE I SNAKE II SNAKE III, etc., até cinquenta, sendo que conforme o nome do totem, a afiliação totêmica é retomada por novos grafiteiros.

Tudo isso é feito com pincel mágico ou *spray*, o que permite inscrições de um metro de altura ou mais sobre toda a extensão de um vagão. Jovens se introduzem de noite nas garagens de ônibus e metrôs ou até mesmo no interior de automóveis e dão livre curso a uma furiosa imaginação gráfica. No dia seguinte, todos estes sistemas de transporte "grafitados" atravessam Manhattan nos dois sentidos. As inscrições são apagadas (é difícil), os grafiteiros são detidos e jogados na prisão, interdita-se a venda de pincéis mágicos e sprays; inútil: eles passam a ser fabricados artesanalmente e os grafiteiros recomeçam todas as noites.

Atualmente(3) o movimento já acabou, ou pelo menos, já não mais atua com essa violência extraordinária. Ele não poderia ter sido senão efêmero e,

aliás, evoluiu muito em um ano de história. Os grafites se tornaram muito mais elaborados, apresentando barroquismos inacreditáveis, com ramificações de estilo e de "escola" ligados aos diferentes bandos que operavam. Sempre são jovens negros ou porto-riquenhos que estão na viagem do movimento. Os grafites são uma particularidade de Nova York. Em outras cidades com fortes minorias étnicas, sempre encontramos muros pintados, obras improvisadas e coletivas de conteúdo etno-político, mas poucos grafites.

Uma coisa é certa: ambos, tanto muros pintados como grafites, nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 66/70. Trata-se de uma ofensiva tão "selvagem" quanto as revoltas, mas de um outro tipo, um a ofensiva que mudou de conteúdo e de terreno. Estamos face a um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço/tempo do poder terrorista dos mídia, dos signos e da cultura dominante.



A cidade, o urbano, é um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao tempo, é o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, da relegação de bairros, de raças, de certas faixas de idade: o espaço fragmentado dos signos distintivos. Cada prática, cada instante da vida cotidiana está afetado por múltiplos códigos num espaço tempo determinado. Os guetos radicais na periferia ou no centro das cidades não são senão uma expressão-limite desta configuração do urbano: um intenso centro de triagem e de enclausuramento, onde o sistema se reproduz, não somente do ponto de vista econômico e no espaço, mas também em profundidade, pela ramificação dos signos e dos códigos, pela destruição simbólica das relações sociais.

Existe uma expansão horizontal e vertical da cidade, à margem do próprio sistema econômico. Mas existe uma terceira dimensão da economia política - aquela do investimento, da quadrilhagem(4) e do desmantelamento de toda e qualquer socialidade pelos signos. Contra isto, nem a arquitetura nem o urbanismo nada podem, pois eles próprios procedem dessa nova dimensão adquirida pela economia geral do sistema: elas nada mais são que a semiologia operacional deste sistema.

A cidade foi, antes de tudo, o lugar da produção e da realização da mercadoria, da concentração e da exploração industriais. Atualmente ela é, antes de tudo, o lugar da execução do signo como sentença de vida e de morte.

Não mais nos encontramos nos cidades dos cordões vermelhos de fábricas e

das periferias operárias. Neste tipo de cidade ainda estavam inscritas, no próprio espaço, a dimensão histórica da luta de classes, a negatividade da força-de-trabalho, uma especificidade social irreduzível. Hoje em dia, a fábrica, enquanto modelo de socialização pelo capital, não desapareceu, mas ela cede lugar, na estratégia geral, para a cidade como espaço do código. A matriz do urbano não é mais a da realização de uma *força* (a força-de-trabalho) mas a da realização de uma *diferença* (a operação do signo). A metalurgia se tornou semiurgia.



Este cenário do urbano encontra-se materializado nas novas cidades, diretamente saídas da análise operacional das necessidades e das funções-signo. Tudo nelas é concebido, projetado e realizado com base numa definição analítica: habitat, transporte, trabalho, lazer, jogo, cultura - os mesmos termos comutáveis no "tabuleiro" da cidade, num espaço homogêneo definido como meio ambiente total. É aqui que a prospectiva

urbana reencontra o racismo, pois não existe diferença entre empilhar pessoas num espaço homogêneo chamado gueto, com base numa definição racial, ou homogeneizá-las numa cidade nova, com base numa definição funcional das suas necessidades. Trata-se de uma única e mesma lógica.

A cidade não é mais o polígono político-industrial que era no séc. XIX, ela é o polígono dos signos, dos mídia, do código. A sua verdade absolutamente não é mais a de ser um lugar geográfico, como é o caso da fábrica ou mesmo do gueto tradicional. A sua verdade, o enclausuramento na forma/signo está em toda parte. É o gueto da televisão, da publicidade, o gueto dos consumidores/consumidos, dos leitores lidos de antemão, dos decodificadores codificados em todas as mensagens, dos circulantes/circulados do metrô, dos distraentes/distraídos do tempo de lazer, etc. Cada espaço/tempo da vida urbana é um gueto, e todos eles estão conectados entre si. Hoje em dia a socialização, ou antes, a dessocialização passa por esta ventilação estrutural através das múltiplos códigos. A era da produção, da mercadoria e da força-de-trabalho, equivale ainda a uma solidariedade do processo social até mesmo na exploração - é nesta socialização que Marx funda a sua perspectiva revolucionária. Mas esta solidariedade histórica desapareceu: solidariedade da fábrica, do quarteirão e da classe. De agora em diante, todos estão separados e indiferentes sob o signo da televisão e do automóvel, sob o signo dos modelos de comportamento inscritos em toda parte, nos mídia ou no traçado da cidade. Todos estão alinhados no seu delírio respectivo de identificação com modelos diretores, com modelos de simulação orquestrados. Todos são comutáveis, como estes próprios modelos o são. Chegamos à era dos iníduos de geometria variável. Mas a geometria do

código, esta permanece fixa e centralizada. É o monopólio deste código, difundido em toda parte através do tecido social, que é a verdadeira forma de relação social.



Podemos perceber que a produção, a esfera da produção material, se descentraliza, e que a relação histórica entre a cidade e a produção mercantil chega a seu término. O sistema pode abrir mão da cidade fabril, produtora, espaço/tempo da mercadoria e das relações sociais mercantis. Existem signos desta evolução. Mas ele não pode prescindir do urbano como espaço/tempo do código e da reprodução, pois a centralidade do código é a própria definição do poder.

É, então, politicamente essencial que se ataque hoje em dia esta semiocracia, esta nova forma de lei do valor: comutabilidade total dos elementos num conjunto funcional, cada um assumindo sentido senão

como termo estrutural variável segundo o código. Por exemplo, os grafites.

A revolta radical, nestas condições, está inicialmente em dizer: “Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora”. Mas isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade próprios. Os grafites vão mais longe: ao anonimato eles não opõem nomes, mas sim pseudônimos. Eles não buscam sair da combinatória para tentar reconquistar uma identidade de todo modo impossível, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – transformar a *indeterminação* em *exterminação*. Retorsão, reversão do código segundo a sua própria lógica, no seu próprio terreno, e vitoriosa em relação a ele por superá-lo no irreferencial.



SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL CRAZY CROSS 136, isso não quer dizer nada, isso não é sequer um nome próprio, isso é uma matrícula simbólica feita para derrotar o sistema comum das apelações. Estes termos não possuem nenhuma originalidade: eles vêm todos das histórias em quadrinhos, lugar onde estavam encarcerados na ficção, mas eles saem explosivamente delas para serem projetados na realidade como um grito, como interjeição, como antidiscurso, como recusa de toda elaboração sintática, poética, política como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado. Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e eles não mais denotam coisa alguma: nem denotação, nem conotação; é através disso que eles escapam do princípio de significação e, enquanto *significantes vazios*, irrompem na esfera dos *signos* plenos da cidade, os quais eles dissolvem com a sua simples presença.

Nomes sem intimidade, assim como o gueto é sem intimidade, sem vida privada, vivendo unicamente de uma troca coletiva intensa. O que estes nomes reivindicam não é uma identidade, uma personalidade, mas sim a exclusividade radical do clã, do bando, da gang, da faixa de idade, do grupo ou da etnia, que, como sabemos, passa pela devolução do nome e pela fidelidade absoluta a este nome, a esta apelação totêmica, mesmo se ela provém diretamente dos quadrinhos *underground*. Esta forma de apelação simbólica é negada pela nossa estrutura social, que impõe a cada um o seu nome *próprio* e uma individualidade *privada*, quebrando toda e qualquer solidariedade em nome de uma socialidade urbana abstrata e universal. Estes nomes ao avesso, estas apelações tribais, têm uma verdadeira carga

simbólica: elas são feitas para serem dadas, trocadas, transmitidas ou se religarem entre si indefinidamente no anonimato, mas um anonimato coletivo, no qual estes nomes são como termos de uma iniciação, deslocando-se de um pólo para outro e trocando-se tão bem que acabam não sendo, a exemplo da língua, propriedade de ninguém.

Trata-se da verdadeira força de um ritual simbólica e, neste sentido, os grafites correm inversamente a todos os signos dos mídia e da publicidade, signos que poderiam dar a ilusão, nos muros das nossas cidades, do mesmo encantamento. Já falamos de festa, a propósito da publicidade: sem ela, o meio-ambiente urbano seria morno. Mas ela nada mais é do que uma animação fria, simulacro do apelo e do calor; ela não significa para ninguém, ela não pode ser retomada por uma leitura autônoma ou coletiva, ela não cria um feixe simbólico. Muito mais do que os muros que a suportam, a publicidade, é, ela própria, um muro, um muro de signos funcionais feitos para serem decodificados, e cujo efeito se esgota com a decodificação.

Todos os signos midiáticos procedem desse espaço sem qualidades, dessa superfície de inscrição que se desenha como um muro entre produtores e consumidores, entre emissores e receptores de signos. Corpos sem órgãos das cidades, diria Deleuze, onde se entrecruzam fluxos canalizados. Os grafites provêm da categoria do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado – *esta rua, aquele muro, tal* quarteirão assume vida através deles, tornando-se território coletivo. E eles não se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, eles invadem a cidade branca e revelam que *ela* é o verdadeiro gueto do mundo ocidental.

Com eles, é o gueto lingüístico que irrompe na cidade, como se fosse uma revolta de signos. Na sinalização da cidade, os grafitis até agora sempre tinham construído o *bas-fond* – o baixo-mundo sexual e pornográfico –, a inscrição abjeta, recalcada, dos mictórios e dos terrenos baldios. Os muros unicamente tinham sido conquistados de uma forma ofensiva pelos slogans políticos, propagandistas, signos plenos para os quais o muro é ainda um suporte e a linguagem um *medium* tradicional. Eles não visam o muro enquanto tal, nem a funcionalidade dos signos enquanto tal. Sem dúvida, unicamente os grafites e os cartazes de Maio de 68 na França se desenvolveram de uma outra forma atacando o próprio suporte, conduzindo os muros a uma mobilidade selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a aboli-los. As inscrições e os afrescos de Nanterre exemplificavam muito bem essa reversão do muro como significante da quadrilhagem terrorista e funcional do espaço, através de uma ação antimídia. A prova disso está no fato de que a administração foi sutil o suficiente para não apagar as inscrições ou repintar os muros: foram os slogans políticos de massa e os cartazes que se encarregaram disso. Não houve necessidade de repressão: os próprios muros à sua função opaca. Conhecemos, desde então, o “muro da contestação” de Estocolmo: liberdade de contestar numa certa superfície, proibição de grafitar ao lado.

O mesmo aconteceu com a ofensiva efêmera da reversão da publicidade. Limitada pelo seu próprio suporte, mas já utilizando os eixos traçados pelos próprios mídia: metrô, estações, cartazes. E com a ofensiva de Jerry Rubin e da contracultura americana contra a televisão: tentativa de reversão política de um grande mídia, mas somente ao nível do conteúdo, e sem modificar o

próprio mídia.

Pela primeira vez, com os grafites de Nova York, os condutos urbanos e os suportes móveis foram utilizados com grande envergadura e com total liberdade ofensiva. Mas, sobretudo, pela primeira vez os mídia foram atacados na sua própria forma, isto é, no seu modo de produção e de difusão. E isto justamente porque os grafites não tem nem conteúdo nem mensagem. É neste vazio que está sua força. E não é por acaso que a ofensiva total sobre a forma esteja acompanhada por uma recessão dos conteúdos. Isto advém de uma espécie de intuição revolucionária – a percepção de que a ideologia profunda não mais funciona ao nível dos significados políticos, mas sim ao nível dos significantes – e que é neste ponto que o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado.



Assim, a significação política dos grafites fica clara. Eles nasceram da repressão das revoltas urbanas dos guetos. Sob os golpes desta repressão, a revolta se desdobrou: de um lado uma organização política marxista-leninista pura e simples, doutrinal, e de outro este processo cultural selvagem ao nível dos signos, sem objetivo, sem ideologia, sem conteúdo. Muitos verão na primeira a verdadeira prática revolucionária e taxarão os grafites de “folclóricos”. Ao contrário: a derrota de 70 desencadeou uma regressão no ativismo político tradicional mas também obrigou a revolta a se radicalizar no verdadeiro terreno estratégico, o da manipulação total dos códigos e das significações. Isso absolutamente não é, portanto, uma fuga pelos signos; ao contrário, é um progresso extraordinário na teoria e na prática – pois estes dois termos, no caso, não estão mais dissociados pela organização.

Insurreição, irrupção no urbano como lugar da reprodução e do código – a este nível não é mais a relação de forças que conta, pois os signos não mais operam sobre força, mas sim sobre a diferença; é a diferença, então, que precisa ser atacada – desmantelar o feixe dos códigos, as diferenças codificadas pela diferença absoluta, incodificável, contra a qual o sistema colide e se desfaz. Para tanto, não há necessidade de massas organizadas nem de uma consciência política clara. É suficiente mil jovens armados com pincéis mágicos e sprays para embaralhar a sinalética urbana, desfazer a ordem dos signos. Grafites recobrimdo todos os quadros indicativos do metrô de Nova York assim como os tchecos mudavam os nomes das ruas de Praga para enfrentar os russos: a mesma guerrilha.

Apesar das aparências, os *City Walls*, os muros pintados, nada têm a ver com os grafites. Eles são, aliás anteriores aos grafítis e a eles irão sobreviver. A iniciativa destes muros pintados vem da cúpula, trata-se de uma empresa de inovação e de animação urbana implementada com subvenções municipais. A *City Walls Incorporated* é uma organização que foi fundada em 1969 “para promover o programa e os aspectos técnicos dos muros pintados”. Com orçamento coberto pelo Departamento de Assuntos Culturais da cidade de Nova York e por muitas fundações do tipo da de David Rockefeller. Sua ideologia artística: “A aliança natural entre os edifícios e a pintura monumental”. Seu objetivo: “Fazer doação da arte ao povo de Nova York”. Ou ainda o projeto de painéis artísticos (*Billboard-art-project*) de Los Angeles: “Este projeto foi desenvolvido para promover representações que utilizem o *medium* painel (Billboard) no meio-ambiente urbano. Graças à colaboração de Foster e de Kleiser (duas grandes agências publicitárias), os espaços de afixação pública de cartazes se tornaram vitrines de arte para os pintores de Los Angeles. Eles criam um mídia dinâmico e retiram a arte do círculo restrito das galerias e dos museus”.

Estas operações, é claro, são confiadas a profissionais, artistas reagrupados em Nova York em forma de consórcio. Não há nenhuma ambigüidade possível: trata-se claramente de uma política meio-ambiental, *design* urbano de grande envergadura – a cidade lucra e a arte também. Pois nem a cidade explode pela irrupção da arte “ao ar livre”, na rua, nem a arte explode ao contato com a cidade. O que ocorre é que a cidade toda se torna uma galeria de arte, enquanto a arte redescobre todo um terreno de manobra na cidade. Nem uma nem outra mudaram de estrutura, elas tão somente trocaram seus privilégios.

“Doar arte ao povo de Nova York!” É suficiente comparar esta fórmula com a do SUPERKOOL: “Há os que não curtem essa, cara, mas eles gostando ou não, a gente fez o movimento de arte mais forte pra balançar a cidade”.

Aqui está a diferença. Alguns muros pintados são bonitos, mas isso não é fundamental. Seus autores permanecerão na história da arte por ter sabido criar espaço a partir de muros opacos e nus somente com uso da linha e da cor; os muros mais belos são sempre *trompe-l’oeils*, recriam a ilusão de espaço e de profundidade, “ampliam a arquitetura através da imaginação”, segundo a fórmula de um dos artistas. Mas justamente aí é que está o seu limite. Eles *jogam* com a arquitetura, mas sem quebrar a regra do jogo. Eles reciclam a arquitetura no imaginário, mas eles conservam o sacramento da arquitetura (do suporte técnico à estrutura monumental, e até mesmo no seu aspecto social de classe, pois a maioria dos *City Walls* deste tipo estão na parte branca e “civilizada” das cidades).

Ora, a arquitetura e o urbanismo, mesmo transfigurados pela imaginação, nada podem trocar, pois eles próprios são mídia (de massa) e até mesmo nas suas concepções mais audaciosas reproduzem a relação social de massa, ou seja, relegam as pessoas à impossibilidade coletiva de resposta. Tudo o que eles podem fazer é animação, participação, reciclagem urbana, *design* no sentido mais amplo. Vale dizer, trata-se de simulação, simulação de troca e de valores coletivos, simulação de jogo e de espaços não-funcionais. Assim, a exemplo dos terrenos de aventura para as crianças, dos espaços verdes, das casas de cultura, os *City Walls* e os muros da contestação são espaços verdes da palavra.

Os grafites não se preocupam com a arquitetura, eles a profanam, eles a esquecem, eles a transpassam. O artista mural respeita o muro como respeitaria o quadro postado em seu cavalete. O grafite corre de uma casa a outra, de um muro a outro, do muro para a janela, ou para a porta, ou para a janela do metrô, ou à calçada, ele se encavala, se espraia, se superpõe (a superposição equivale à abolição do suporte como plano, assim como o desdobramento equivale à sua abolição como quadro) – seu grafismo é como a perversão polimorfa das crianças, que ignoram o limite dos sexos e a delimitação das zonas erógenas.

Curiosamente, aliás, fazem dos muros e pedaços de muros da cidade, ou das rotas de metrô e de ônibus, um *corpo*, um corpo sem fim nem começo, inteiramente erogeneizado pela escritura, exatamente como o corpo pode sê-lo na inscrição primitiva da tatuagem. A tatuagem, ou seja, aquilo que é feito sobre o corpo, é, nas sociedades primitivas, o que, juntamente com outros signos rituais, faz do corpo o que ele é: um material de troca simbólica; sem tatuagem, assim como sem máscaras, o corpo seria apenas o que ele é: nu e inexpressivo. Ao tatuar os muros, SUPERSEX E SUPERKOOL os livram da arquitetura e os devolvem à matéria viva, ainda social, ao corpo semovente da cidade, antes da marcação funcional e institucional. A quadratura dos muros termina a partir do momento em que eles são tatuados, como o eram as esfinges arcaicas. O espaço/tempo repressivo dos transportes urbanos termina quando as linhas do metrô passam como projéteis ou hidras vivas tatuadas aos nossos olhos. Alguma coisa da cidade se torna tribal, rupestre, anterior à escritura, com emblemas muito fortes, mas despídos de sentido, – incisão de signos vazios na carne que não dizem a identidade pessoal mas sim a iniciação e a afiliação de grupo: “A

biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy I”.

É realmente surpreendente ver isto se desencadear numa cidade quaternária, cibernética, dominada pelas duas torres de alumínio e de vidro do World Trade Center, megassignos invulneráveis do todo-poder do sistema.

Existem também os afrescos murais dos guetos, obras de grupos étnicos espontâneos que adornam seus próprios muros. Social e politicamente, a impulsão é a mesma dos grafites. Trata-se de pinturas de muros feitas de forma “selvagem”, não financiadas pela administração urbana. Elas, aliás, concentram-se em temas políticos, em mensagens revolucionárias: a unidade dos oprimidos, a paz mundial, a promoção cultural da comunidade étnica, a solidariedade, raramente a violência e a luta aberta. Em síntese, contrariamente aos grafites, elas têm um sentido, uma mensagem. E, ao contrário dos *City Walls*, que se inspiram na arte abstrata, geométrica ou surrealista, elas sempre apresentam uma inspiração figurativa e idealista. A diferença, no caso, vai de uma arte de vanguarda, informada, cultivada, que superou há muito a ingenuidade figurativa, até as formas populares realistas, de forte conteúdo ideológico, mas formalmente “menos avançadas” (ainda que a inspiração seja múltipla, indo do desenho infantil ao afresco mexicano, de uma arte culta à la Douanier Rousseau ou à la Fernand Léger até a simples imagem de Épinal, ilustração sentimental das lutas populares). De qualquer forma, trata-se de uma contracultura absolutamente não-*underground*, mas sim reflexiva, articulada com base na tomada de consciência política e cultural do grupo oprimido.



Ainda neste caso, alguns muros são belos, outros menos. Que este critério estético possa intervir é, de uma certa forma, um sinal de fraqueza. Quero dizer que, ainda que selvagens, coletivos, anônimos, eles respeitam o seu suporte, assim como a linguagem pictorial, ainda que isso aconteça para articular um ato político. Nesse sentido, eles podem muito rapidamente passar a desempenhar o papel de obra decorativa; alguns já são concebidos como tal e fingem não saber disso. A maior parte será objeto desta forma de museificação desencadeada pela destruição dos tapumes e dos velhos muros: aqui a municipalidade não protege a arte e a negritude do suporte parafraseia a imagem do gueto. Não obstante, a sua mortalidade não é idêntica á dos grafites; estes estão sistematicamente condenados à repressão policial (existe, inclusive, a proibição de fotografá-los). É que os grafitis são mais ofensivos, mais radicais – eles irrompem na cidade branca, e, sobretudo, eles são transideológicos, transartísticos. É quase um paradoxo: enquanto os muros negros e porto-riquenhos, mesmo se não estão assinados, portam sempre uma assinatura virtual (uma referência política ou cultural, quando não artística), os grafites, que não são senão

nomes, escapam concretamente à toda referência, à toda origem. Somente eles são selvagens, na medida em que sua mensagem é nula.

Podemos, aliás, perceber melhor o que eles significam, analisando os dois tipos de recuperação de que eles são objeto (para além de repressão policial):

1. Eles são recuperados enquanto arte – Jay Jacobs: “Uma forma primitiva, milenarista, comunitária, não-elitista de Expressionismo Abstrato”. Ou ainda: “ As composições passavam rugindo uma após a outra pela estação, exatamente como obras de Jackson Pollock desabando vociferantes sobre os corredores da história da arte. Fala-se de “artistas grafiteiros”, de “irrupção de arte popular” criada pelos jovens e “que permanecerá como sendo uma das manifestações importantes e características dos anos 70”, etc. Sempre a redução estética, que é a própria forma da nossa cultura dominante.
2. Eles são interpretados (e falo aqui de interpretações das mais admirativas) em termos de reivindicação de identidade e de liberdade pessoais, de não-conformismo: “sobrevivência indestrutível do indivíduo num meio-ambiente inumano” (Mitzi Cunliffe, no *New York Times*). Interpretação humanista burguesa, que parte do *nosso* sentimento de frustração no anonimato das grandes cidades. Cunliffe ainda: “Isso diz (os grafites dizem): EU SOU, eu existo, eu sou real, eu vivi aqui. Isso diz: KIKI, OU DUKE, OU MIKE, OU GINO está vivo, ele vai bem e vive em Nova York”. Muito bem, mas “isso” não fala desse modo, é o nosso romantismo existencial burguês que fala assim, os ser único e incomparável que somos, cada um de nós, e

que é esmagado pela cidade. Os jovens negros não tem personalidade a defender, eles defendem desde logo uma comunidade. A sua revolta recusa simultaneamente a identidade burguesa e o anonimato. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN – é preciso entender esta litania de Sioux, esta litania subversiva do anonimato, a explosão simbólica destes nomes de guerra no coração da metrópole branca.

Notas:

1 – Trata-se de um ensaio constante do livro *L'échange symbolique et la mort*, de Jean Baudrillard, págs. 118/128, Éditions Gallimard, coleção Bibliothèque des sciences Humaines, 1976.

2 – No texto francês original está empregada a palavra italiana *graffiti*, plural de *graffito*. Em português temos a tradução “graffito” (plural grafitos): “inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscado à ponta ou a carvão em rochas, paredes, vasos, etc.” (Aurélio). Em francês, o Petit Robert registra o sentido moderno: “inscrições ou desenhos rabiscados sobre muros, portas etc.”. Como, no sentido do ensaio (o sentido moderno) a palavra praticamente só é usada no plural (os *graffiti* de Nova York são uma manifestação anônima e coletiva, que assalta a cidade em ondas e que só existe enquanto ação conjunta), decidi traduzir o plural *graffiti* para o português grafites e daí fazer o singular grafite. Claro, há o inconveniente de usar, em português, como singular, uma palavra (aproximadamente) homófona a um plural italiano. Mas não será a primeira vez que ocorre na nossa língua uma confusão tipo singular & plural (esta pelo menos se explica). Verbo: grafitar (porque o correto “grafitiar” tenderia fatalmente a

grafitar); rabiscador: grafiteiro. Adjetivo: grafitado (e não grafitiado).

3 – “Atualmente”, no caso, se refere a 73/74 época em que terminava a onda novaiorquina de grafites. “Atualmente”, no caso de São Paulo, quer dizer 1979: início da onda de grafites.

4 – Tradução da palavra francesa *quadrillage*: operação militar (ou policial) que consiste em dividir um território pouco seguro em compartimentos nos quais as tropas são repartidas de maneira a exercer um controle cerrado sobre a população. Hesitei na palavra “quadrilhagem” porque, embora foneticamente correta, acaba implicando significados contraditórios: ao mesmo tempo que nomeia um procedimento policial, também designa “vida (ou ações) de quadrilha”. Assim, pode haver confusão entre a ação dos bandidos e da polícia.

Tradução: Fernando Mesquita

Texto publicado na revista Cine Olho nº 5/6 jun/jul/ago 1979

Digitação: Vitóriaamário

A POTÊNCIA DE NÃO: LINGUAGEM E POLÍTICA EM AGAMBEN

Peter Pál Pelbart



Uma constatação trivial é evocada com insistência por vários autores contemporâneos, entre eles Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Toni Negri ou mesmo Maurice Blanchot. A saber, de que vivemos hoje uma crise do ‘comum’. As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública, até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais. Perambulamos em meio a espectros do comum: a mídia, a encenação política, os consensos econômicos consagrados, mas igualmente as recaídas étnicas ou religiosas, a invocação civilizatória calcada no pânico, a militarização da existência para defender a ‘vida’ supostamente ‘comum’, ou, mais precisamente, para defender uma

forma-de-vida dita ‘comum’. No entanto, sabemos bem que esta ‘vida’ ou esta ‘forma-de-vida’ não é realmente ‘comum’, que quando compartilhamos esses consensos, essas guerras, esses pânicos, esses circos políticos, esses modos caducos de agremiação, ou mesmo esta linguagem que fala em nosso nome, somos vítimas ou cúmplices de um seqüestro.

Se de fato há hoje um seqüestro do comum, uma expropriação do comum, ou uma manipulação do comum, sob formas consensuais, unitárias, espetacularizadas, totalizadas, transcendentalizadas, é preciso reconhecer que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, tais figurações do ‘comum’ começam a aparecer finalmente naquilo que são, puro espectro. Num outro contexto, Gilles Deleuze lembra que a partir sobretudo da segunda guerra mundial, os clichês começaram a aparecer naquilo que são, meros clichês, os clichês da relação, os clichês do amor, os clichês do povo, os clichês da política ou da revolução, os clichês daquilo que nos liga ao mundo – e é quando eles assim, esvaziados de sua pregnância, se revelaram como clichês, isto é, imagens prontas, pré-fabricadas, esquemas reconhecíveis, meros decalques do empírico, somente então pôde o pensamento liberar-se deles e abrir-se para outras dimensões do comum.

Ora, hoje, tanto a percepção do seqüestro do comum como a revelação do caráter espectral desse comum transcendentalizado se dá em condições muito específicas. A saber, precisamente num momento em que o comum, e não a sua imagem, está apto a aparecer de maneira imanente, dado o contexto produtivo atual. Trocando em miúdos: diferentemente de algumas décadas atrás, em que o comum era definido mas também vivido como aquele espaço abstrato, que conjugava as individualidades e se sobrepunha a elas, seja como espaço público ou como política, hoje o comum pode ser pensado como o espaço produtivo por excelência. O contexto

contemporâneo trouxe à tona, de maneira inédita na história, pois no seu núcleo propriamente econômico, a prevalência do 'comum'. O trabalho dito imaterial, a produção pós-fordista, o capitalismo cognitivo, todos eles são fruto da emergência do comum: eles todos requisitam faculdades vinculadas ao que nos é mais comum, a saber a linguagem, e seu feixe correlato, a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação, e por conseguinte a inventividade comum. Mas também requisitos subjetivos vinculados à linguagem, tais como a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes. Nesse contexto de um capitalismo em rede ou conexionista, que alguns até chamam de rizomático, pelo menos idealmente aquilo que é comum é posto para trabalhar em comum. Nem poderia ser diferente: afinal, o que seria uma linguagem privada? O que viria a ser uma conexão solipsista? Que sentido teria um saber exclusivamente autoreferido? Pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade. Mas essa dinâmica assim descrita só parcialmente corresponde ao que de fato acontece, já que ela se faz acompanhar pela expropriação do comum, privatização, cristalização do comum, empreendida pelas diversas empresas, máfias, estados, instituições, com finalidades que o capitalismo biopolítico não pode dissimular, mesmo em suas versões mais rizomáticas.

Livre uso

A partir desse panorama por demais geral, caberia acompanhar o modo em que Agamben ao mesmo tempo compartilha e bifurca dessa abordagem, imprimindo aí a sua marca inconfundível. Partamos de Heráclito, que poderia servir de epígrafe a esse tema: *Para os despertos um mundo único e comum é, mas aos que estão no leito cada um se revira para o seu próprio.* Ora, o Comum para Heráclito era o Logos. A expropriação do Comum numa

sociedade do espetáculo é a expropriação da linguagem. Quando toda a linguagem é sequestrada por um regime democrático-espetacular, e a linguagem se autonomiza numa esfera separada, de modo tal que ela já não revela nada e ninguém se enraiza nela, quando a comunicatividade, aquilo que garantia o comum, fica exposta ao máximo e entrava a própria comunicação (1), atingimos um ponto extremo do nihilismo. Mas a essa avaliação lapidar, que mais adiante tentaremos aprofundar, Agamben parece acrescentar um contraponto surpreendente. Se na sociedade do espetáculo nossa natureza linguística avança em direção a nós como que de costas, esse mesmo espetáculo carrega uma possibilidade positiva, a ser revirada contra ele, a saber, a possibilidade mesma desse bem comum. "A época que nós vivemos é com efeito também a primeira onde pela primeira vez torna-se possível para os homens fazer a experiência de sua essência linguística mesma – não de tal ou qual conteúdo de linguagem, de tal ou qual proposição verdadeira, mas do fato *mesmo que se fala.*" (2) Ora, do que se trata, mais precisamente? Do acontecimento de linguagem, dessa experiência que concerne a matéria mesma do pensamento, a potência do pensamento, o intelecto, a liberdade. Para que tal possibilidade apareça em toda sua amplitude, não cabe pensar em termos dialéticos de uma reapropriação disso que foi expropriado, pois a linguagem não pode ser reapropriada, como se fosse um objeto roubado a ser reavido, é preciso pensar esse gesto em outros termos, a saber, a possibilidade e as modalidades de um *livre uso* da linguagem. Não subordiná-la a qualquer fim mais elevado, mesmo que seja a comunicação, como querem algumas filosofias recentes, não fazer dela um meio para uma finalidade outra – mas fazer a experiência política do ser-na-linguagem como "medialidade pura", o "ser-num-meio" como condição genérica irreduzível dos homens. Trata-se de tornar visível esse meio enquanto tal, como um campo de ação e de pensamento. O Comum seria precisamente esse "algo" inapropriável, que não pode ser pensado em termos de próprio ou impróprio, de apropriação ou expropriação, mas somente em termos de *uso livre*, de modo que o

problema político essencial, segundo Agamben, se tornaria: Como fazer uso de um Comum? É com estas palavras que ele termina seu livro *Moyens sans fin*: "Apenas se conseguirem articular o lugar, os modos e os sentidos dessa experiência do acontecimento da linguagem como uso livre do Comum e como esfera dos puros meios, as novas categorias do pensamento político - quer se trate da "comunidade inoperante", de "comparution", de "igualdade", de "fidelidade", de "intelectualidade de massa", de "povo por vir, de "singularidade qualquer" – poderão dar uma forma à matéria política que está diante de nós" (3).

Ora, há algumas indicações esparsas daquilo que Agamben entende por uso livre da língua, e mesmo de uma língua pura, como dizia Benjamin, irreduzível a uma gramática e a uma língua particular, ou como Wittgenstein, quando se refere à experiência da pura existência da linguagem. Por vezes tem-se a impressão que Agamben tenta pensar a linguagem desvinculando-a de sua associação histórica com o Estado, assim como se trata de desvincular a vida do direito. Como diz ele numa entrevista, onde resume parte da direção do seu pensamento nos últimos anos: "O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesial, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca advém direito, que nunca advém propriedade. E talvez 'política' seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome de livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo como uma condição natural originária que se trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas. Por isto, tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de 'profanação', que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado

na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem"(4).

Infância

É possível que se deva ler sua reflexão sobre a linguagem nesse mesmo diapasão, e até de sua obra como um todo, na direção desse uso livre que se explicita agora. No prefácio à edição francesa de *Enfance et Histoire*, ele lembra: "Nos meus livros publicados, assim como naqueles que eu não escrevi, vem à luz uma única reflexão obstinada: o que significa "há linguagem", o que significa "eu falo"?" E Agamben se refere então à pura exterioridade da linguagem, esse "desdobramento da linguagem em seu ser bruto" que Foucault abordava quando aludia à contribuição de Blanchot a um pensamento do fora. Ele insiste em que todo autor num certo momento de seu trajeto se depara com esse *experimentum*, que não consiste em recuar para aquela esfera do indizível em que as palavras nos faltam ou se quebram em nossos lábios, como diria Heidegger, porém aponta numa outra direção, a da infância (5). A infância não é algo que se deveria buscar antes da linguagem e independente dela, numa realidade psíquica primeva da qual a linguagem seria a expressão. É inconcebível um sujeito pré-linguístico, visto ser a linguagem o lugar incontornável de constituição do sujeito. Se a infância não é um paraíso do qual teríamos sido definitivamente expulsos ao nos tornarmos falantes, é porque a infância coexiste com a linguagem, ela se constitui através de um de seus movimentos que a expulsa para produzir a cada vez o homem enquanto sujeito (6). Um pouco como a raiz indo-européia, que serve como indicativo de origem mas que é presente e continuamente operante, língua nunca falada mas não menos real, e que garante a inteligibilidade da história linguística. Não se trata de uma origem localizável num segmento anterior do tempo, mas algo que não cessa de advir. É o que Agamben chama de história transcendental, limite e estrutura a priori de todo conhecimento

histórico. Ora, o autor parece dar um estatuto similar à infância, que não deveria ser reduzida a um período localizado no tempo cronológico, nem a um estado psicossomático independente da linguagem, mas a uma dimensão-limite interior à linguagem. Aliás, só se pode falar de experiência, no homem, a partir dessa distância, interior à linguagem, entre ela e a infância. Caso contrário, a linguagem seria o lugar da totalidade e da verdade, porém não o lugar da experiência. Por exemplo, os animais não são desprovidos de linguagem, ao contrário, eles coincidem com ela, estão nela absolutamente, sem interrupção nem fratura. Eles porém não tem acesso a ela. O homem, ao contrário, que não é "o animal dotado de linguagem", mas antes o animal que dela está privado (7), enquanto tem uma infância, enquanto não é desde sempre falante, através da infância introduz justamente nela a discontinuidade e a diferença entre língua e discurso. "É a infância, é a experiência transcendental da diferença entre língua e fala que, pela primeira vez, abre à história seu espaço próprio" (8).

O alcance dessa tese, enunciada em 1979, não é totalmente claro, à primeira vista, embora ressoe com as conclusões do ensaio sobre *A Linguagem e a Morte*, de 1982. No texto publicado alguns anos depois, em 1985, Agamben parece colher mais alguns frutos dessa maturação. Ao relatar a obstinada meditação de Damasceno, no século VI, Agamben revela sua conclusão: "Damasceno levantou um instante a mão e olhou a tabuleta em que ia anotando seus pensamentos. De repente, lembrou-se da passagem do livro sobre a alma em que o filósofo compara o intelecto em potência a uma tabuleta sobre a qual não há nada escrito. Como não havia pensado nisso antes? Era isso que tinha tentado agarrar, inutilmente, dia após dia, isto era o que sem descanso tinha perseguido por trás da cintilância daquela auréola indiscernível, ofuscante. O limite último que o pensamento pode alcançar não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, por mais livre que esteja de toda qualidade, porém a absoluta potência, a pura potência da representação mesma: a tabuleta para escrever. Aquilo que até

então tinha pensado como o Uno, como o absolutamente Outro do pensamento era em contrapartida só a matéria, só a potência do pensamento. E todo o extenso volume que a mão do copista ia preenchendo de caracteres, não era mais do que a tentativa de representar aquela tábua perfeitamente rasa, sobre a qual ainda não tinha sido escrito nada. Por isso não conseguia concluir sua obra: aquilo que não podia cessar de escrever-se era a imagem daquilo que nunca cessava de não escrever-se" (9). Talvez pudessemos associar esse relato com o problema da infância da linguagem, ao mesmo tempo um vazio e uma potência, interior à própria linguagem, sua condição de possibilidade, transcendental... Numa outra passagem, intitulada justamente infância, o autor refere-se à curiosa espécie de salamandra albina, com seu aspecto infantil, quase fetal. Esse tenaz infantilismo, acrescenta o autor, não indica uma regressão na evolução, nem uma derrota da vida, mas uma hipótese de que o próprio homem teria descendido não de indivíduos adultos, porém de crias de um primata com prematura capacidade de reprodução – o que explicaria certos traços que são transitórios, nos outros animais, porém que no homem se tornaram definitivos. Com isto Agamben trata de imaginar um infante tão pouco especializado e tão "totipotente, a ponto de declinar qualquer destino específico e qualquer ambiente determinado, para ater-se unicamente a sua própria imaturidade e a sua própria privação" (10). Diferentemente dos animais submetidos à Lei do código genético, o infante em questão estaria atento às possibilidades somáticas arbitrárias e não codificadas, como que expulso de si e aberto a um *mundo...* "E sua voz, ainda livre de toda prescrição genética, não tendo ele absolutamente nada para dizer nem expressar, poderia, único animal, *nomear* em sua língua, como Adão, as coisas. No nome o homem se liga à infância, se ancora para sempre numa fenda que transcende todo destino específico e toda vocação genética" (11). Reencontramos a língua adâmica, o poder de nomear como sendo o mais próprio da infância. O que significa, porém, a nomeação? Agamben recorda que os antigos distinguiram com cuidado o plano do nome (onoma)

e o do discurso (logos). Antístenes, ainda antes de Platão, havia insistido pela primeira vez que das substâncias simples e primeiras não pode haver logos, apenas nome. Nesse sentido, o indizível não é de modo algum aquilo que não pode ser demonstrado na linguagem, mas aquilo que na linguagem pode apenas ser nomeado. Dizível, em contrapartida, é aquilo de que se pode falar num discurso definitório, embora eventualmente lhe falte um nome próprio. Entre o dizível e o indizível, a fronteira se dá no interior da linguagem, e não fora dela (12). Esta dimensão de desconhecido que o nome preserva e resguarda em nada fere a potência da linguagem, e da relação mesma com o desconhecido. Como o diz Agamben, sobre o amor: "Viver na intimidade de um ser estranho, e não para aproximá-lo, para fazê-lo conhecido, porém para mantê-lo estranho, distante, e mais: inaparente – tão inaparente que seu nome o contenha inteiro." (13)

A vocação infantil da linguagem significa essa "inlatência", que não deveria ser reduzida a valores imortais ou codificados, fechados em qualquer tradição específica. Como diz Agamben, em algum lugar de nós o garoto aturdido neotênico (14) prossegue seu jogo real. É através desse jogo que os inúmeros povos e línguas da terra buscam manter aberta essa inesgotável inlatência, ao mesmo tempo que a diferem. Pois cada língua e povo, ao mesmo tempo, tentam afirmar o inafirmável, tornar a eterna criança, adulta. "Só no dia em que a originária inlatência infantil fosse verdadeiramente, vertiginosamente assumida como tal, o tempo alcançado e a criança Aion despertasse de seu jogo e para o seu jogo, então os homens poderiam ao final construir uma história e uma língua universais não diferíveis, e deter seu vagar nas tradições. Este autêntico reevocar o soma infantil da humanidade se chama: o pensamento, isto é, a política" (15).

Contingência e possibilidade



Ora, talvez seja o momento de tentar juntar esses fios soltos – da linguagem, da infância, do pensamento, da política, para ao final retomar o

tema na perspectiva biopolítica. Talvez nos ajude, primeiramente, a figura de Bartleby. Já no *Idea de la prosa* Agamben se refere ao limbo, onde estão também as crianças não batizadas, mortas unicamente com o pecado original, ao lado dos dementes e os pagãos justos. O limbo impõe uma pena privativa, não aflitiva – ali se carece da visão de Deus, mas eles sequer sabem dessa privação. É, diz Agamben, essa a natureza secreta de Melville, a mais antitrágica das figuras de Melville, embora aos olhos humanos não exista destino mais desolador do que o dele. É aí, em todo caso, que reside a raiz de seu "preferiria não". É uma espécie de inocência que desbanca a lógica humana e divina, e que equivale a um suplemento de potência. Ao retomar de maneira mais detida esse personagem, alguns anos depois, Agamben insiste em pensar a potência não apenas em relação ao ato que a realiza e a esgota, necessariamente, mas também como potência de não, potência de não (fazer ou pensar alguma coisa), pela qual se afirma a tabuleta em branco não apenas como estágio prévio à escrita, mas como sua descoberta última. Como no entanto pensar uma potência de não pensar (16)? Se a tradição aristotélica nos habituou a fazer com que o pensamento não se subordine ao seu objeto (que também pode ser vil), mas pense a sua pura potência, e portanto seja pensamento do pensamento, fica resguardada a potência de não. Mas como poderia a teologia endossar tal impotência? O ato de criação poderia ser a descida de Deus a esse abismo da potência e da impotência? Segundo certa tradição, o homem alcança sua capacidade de criar, de tornar-se poeta, justamente quando ele também faz essa experiência da impotência. Ora, Bartleby é a figura dessa reivindicação do poder não, desse abismo da possibilidade. Através de sua fórmula, ele instaura, como diria Deleuze, uma zona de indiscernibilidade entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer), suspensão, *epoché*, deslocamento da linguagem do dizer para o puro anúncio, com o que Bartleby se torna um mensageiro, um *anjo*. Nessa zona, já não vale o princípio da razão suficiente enunciado por Leibniz ("há uma razão pela qual algo existe em vez de não existir"), já que é justamente o em

vez de, o *plutôt*, o "de preferência" que está posto em xeque e evacuado, emancipando, diz Agamben, a potência tanto da razão como da vontade (17). Talvez a experiência dessa zona de indiscernibilidade entre o ser e o não ser, nas antípodas do príncipe da Dinamarca, seja a marca de nosso contemporâneo niilismo, que já não consegue apenas corroborar a positividade do ser de nossa tradição ontoteológica. Talvez seja, como o diz o autor, uma outra ontologia que aí se anuncia, antes mesmo de Nietzsche: talvez Bartleby tenha sido o laboratório da potência destacada do princípio de razão e emancipada do ser assim como do não ser, lançada na absoluta contingência... (18) É em Duns Scot que Agamben encontra a prefiguração de Bartleby, quando o filósofo concebe, ao mesmo tempo, o ato e a potência de não ser ou de ser de outro modo. "Por contingente eu entendo não algo que não é nem necessário nem eterno, porém algo cujo oposto poderia advir no momento mesmo em que aquele advém". Assim, alguém poderia agir de certa maneira e no mesmo instante poder agir de outro modo, ou não agir. A liberdade humana residiria precisamente, por parte daquele que quer, no poder de não querer, já que a vontade seria a única esfera que escapa ao princípio da contradição. Ao criticar os que negam a contingência, Duns Scot propõe a solução de Avicenas, que eles fossem torturados até o ponto de admitirem que poderiam não ser torturados...

Em todo caso, a solução de Bartleby, ao interromper as cópias que lhe dita o patrão, é interpretada por Agamben como uma maneira de renunciar à Lei. Como um novo Messias (Deleuze dizia: um novo Cristo), ele não vem para redimir aquilo que foi, mas para salvar o que não foi, para atingir da Criação aquele momento de indiferença entre a potência e a impotência, que não consiste em recriar, nem em repetir, mas em des-criar, isto é, onde aquilo que foi e poderia não ter sido se esfumace naquilo que poderia ter sido e não foi (19). É todo um tema benjaminiano presente no autor.

Mas recuemos ainda um passo, na direção daquela potência (de não ser), de que Bartleby é o anti-herói, e que serve a Agamben para pensar o estatuto do sujeito em situações políticas extremas, como a do campo. Em *Ce qui reste d'Auschwitz* Agamben refere-se, no interior da língua, a essa dupla potência: possibilidade de dizer, e impossibilidade de dizer, potência e impotência. A possibilidade de dizer deve trazer em si, para ter lugar, a impossibilidade de dizer, isto é, seu poder-não-ser, isto é, sua contingência. "Essa contingência, essa maneira pela qual a língua vem a um sujeito, não se reduz à sua proferição ou não proferição de um discurso em ato, ao fato de que ele fala ou então se cala, que ele produz ou não produz um enunciado. Ela diz respeito, no sujeito, ao seu poder de ter ou de não ter a língua. O sujeito, portanto, é essa possibilidade que a língua não seja, não aconteça – ou, melhor, que ela não aconteça senão através de sua possibilidade de não ser, sua contingência. O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem, porque ele *pode não ter* a língua, porque ele pode a *in-fantia*, a infância. ... A contingência... é um acontecimento (*contingit*) considerado do ponto de vista da potência, como emergência de uma cesura entre um poder-ser e um poder-não-ser. Essa emergência toma, na língua, a forma de uma subjetividade. A contingência é o possível experimentado por um sujeito" (20). Um mundo desprovido da contingência, onde tudo é necessidade e impossibilidade, é um mundo sem sujeito, pura substancialidade. Se o sujeito é o campo de forças sempre atravessado pelas "correntes impetuosas, historicamente determinadas, da potência e da impotência, do poder-não-ser e do não-poder-não-ser", Auschwitz designa precisamente a ruína histórica e traumática pela qual a necessidade foi "introduzida à força no real. Ele é a existência do impossível, a negação a mais radical da contingência – portanto a necessidade a mais absoluta." Aqueles prisioneiros que tinham desistido, que tinham renunciado a sobreviver, que tinham entregue suas vidas à fatalidade, e que por isso eram chamados de muçulmanos, representam a catástrofe do sujeito, sua supressão como lugar da contingência, eles encarnam a existência do impossível. É onde a

frase de Goebbels parece ganhar seu sentido: a política como a arte de tornar possível o que parecia impossível.

Nas condições da pós-política contemporânea, dado o controle biopolítico da vida, assistimos, como no campo de concentração, ao "apagamento do sujeito como local de contingência", ao seu desabamento no reino da necessidade, testemunhamos a redução da subjetividade à condição da mais crua objetividade dessubjetivada. No contexto contemporâneo, a vida nua dá a ler-se nesse rebaixamento da vida à sua mera atualidade, de onde foi evacuada a própria possibilidade. Se a reflexão sobre a linguagem tem na obra de Agamben papel tão relevante, é porque um outro "uso" desse Comum poderia restituir à subjetividade essa dimensão de "infância", contingência, possibilidade, revelando a tarefa eminentemente política aí embutida, sob o signo do messianismo, a saber – subtrair-se à cronologia, sem saltar para um além.

O mesmo pode ser dito da imagem, ou do cinema. Num curto artigo sobre Guy Debord (21), Agamben lembra que a mídia nos oferece os fatos desprovidos de sua possibilidade, ela nos dá portanto um fato "em relação ao qual somos impotentes. A mídia gosta do cidadão indignado, mas impotente", o homem do ressentimento. Já um certo cinema projeta sobre aquilo que foi (o passado, o impossível) a potência e a possibilidade. Repetir uma imagem no cinema teria essa função, restituir a possibilidade daquilo que foi, torná-la novamente possível, a exemplo da memória, que restitui ao passado sua possibilidade. Mas o cinema também exerce a potência da interrupção, e ao subtrair uma imagem ao fluxo de sentido para exibí-la enquanto tal, como o fazem Godard ou Debord, introduzem uma hesitação entre a imagem e o sentido, a exemplo do que faz a poesia. O cinema, em todo caso, reintroduz a possibilidade, des-cria a realidade, na contramão da mídia e da publicidade.

É onde intervém uma curiosa interpretação da frase dita por Deleuze numa conferência sobre o cinema ("O que é o ato de criação?"), a saber, de que criar é resistir. Para o filósofo italiano, essa criação que equivale a uma resistência deve ser entendida como o ato de des-criação da realidade. "Mas o que significa resistir? É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define antes de tudo por sua capacidade de des-criar o real" (22). Não é nosso propósito aqui pôr em questão uma interpretação tão singular, embora não falem elementos para tanto, dada a dimensão eminentemente afirmativa da filosofia de Deleuze, sorvida em Bergson ou Nietzsche, onde a aposta na diferença desloca inteiramente o lugar da negatividade. Mas, insisto, não se trata aqui de contestar ou subscrever o trajeto teórico de Agamben, com suas fontes filosóficas tão peculiares, e que dariam margem a comparações interessantes com outras concepções de linguagem, de pensamento, de potência (de não), mesmo de criação. Preferimos, mais do que polemizar, compreender de que modo, em paralelo com o diagnóstico cruel sobre o contexto biopolítico contemporâneo que se lê em suas últimas obras, vários de seus textos, mesmo anteriores, deixam entrever uma linha quebrada que permite pensar o avesso da vida nua tal como ele a concebe. Se percorremos algumas dessas vias sinuosas, como o são sempre em Agamben, para sondar, na contramão da expropriação da linguagem, que é por definição o Comum, o que seria o seu uso livre, sua dimensão de infância, de contingência, de potência (de não), de subjetividade, foi para cercar mais de perto o que para ele se poderia entender por política, nesse contexto em que o campo tornou-se o paradigma por excelência.

Notas

1. G. Agamben, *Moyens sans fin*, Paris, Payot, p. 95.

2. Idem p. 128.

3. Idem, p. 131.

4. Entrevista com Vladimir Safatle, "Folha de S. Paulo", 18/10/2005.

5. G. Agamben, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 1989, p. 11.

6. Idem, p. 63.

7. Idem, p. 76.

8. Idem, p. 68.

9. G. Agamben, *La Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones 62, 1989, p. 14.

10. G. Agamben, "Idea de la infancia", in *La Idea de la prosa*, op. cit, p. 79.

11. Idem.

12. G. Agamben, "Idea del nombre", in *La Idea de la prosa*, op. cit. p 89-90.

13. G. Agamben, "Idea del amor", in *La Idea de la prosa*, op. cit, p. 43.

14. Neotênico: parado num estádio incompleto do desenvolvimento, durante o qual se tornam os animais aptos para a reprodução.

15. G. Agamben, *La Idea de la prosa*, op. cit. p. 80.

16. G. Agamben, *Bartleby, ou l'acte de création*, Paris, Circe, 1995, p. 27.

17. Idem, p. 49.
18. Idem, p. 53.
19. Idem, p. 84.
20. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot, 1999, p. 191.
21. G. Agamben, *Image et mémoire*, Paris, ed. Hoëbeke, 1998.
22. Idem.

Imagens: Memorial do Holocausto - Berlim

**DOCUMENTA
MAGAZINES**



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines, da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico "Vida Nua". Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

O SONHO DE UM TEATRO VIVENTE: O LIVING THEATRE

Rossella Barrucc

1. O DEBATE ARTÍSTICO-CULTURAL

Neste clima de agitações sociais e tensões políticas, também o debate cultural faz-se áspero e contestador: "Vêm agredidas as instituições teatrais de recente formação. À "cena" pede-se, agora, que levante a cabeça para além da sua angústia estética e recomece a acreditar na própria função social, oferecendo-se novamente qual agente de transformação da realidade." Para fazê-lo, porém, o teatro deve sair do teatro, deve rebelar-se à institucionalização das formas de molde aristotélico, confiar um maior espaço ao corpo humano e fazer com que este último assuma uma prioridade executora sobre a palavra. A palavra é somente uma das componentes do espaço linguístico (aquela menos autêntica), que se pode representar como uma corrente horizontal de uma só dimensão. O corpo, ao contrário, é pluridimensional, tem uma extensão infinita, onde não há interrupções, não há soluções de continuidade. O corpo assumiu a qualidade específica de "agente" teatral, age fisicamente, narra si mesmo e propõe a própria transcendência, com ascensões verbais e sonoras todas próprias. Aqui nasce a necessidade física de uma nova relação entre o espaço teatral tradicional (histórico) e a sociedade, entre ator e espectador, entre ator, música e objetos cênicos, entre ator e ator, etc. A história do teatro nas últimas décadas, a partir dos anos 60, tem sido uma contínua tentativa de operar este salto de qualidade, de deixar um espaço óbvio, inautêntico, para alcançar um espaço sem fronteiras: exemplos são o happening, o teatro da crueldade, o do absurdo, o *street theatre*, etc..

Todas manifestações, estas últimas, que nascem e se desenvolvem nos Estados Unidos, mas que trazem consigo uma tradição e uma influência

absolutamente européias.

2. O TEATRO RADICAL NORTE-AMERICANO

Será, efetivamente, o teatro radical norte-americano quem marcará "o registro" mundial de uma inteira década, não somente por suas próprias produções, mas porque funcionará como compêndio de todos os movimentos anteriores, alguns dos quais irrealizáveis, que darão uma visão pessoal e, por sua vez, porém, influente.

A linha política de Brecht e de Piscator encontrar-se-ão presentes no ativismo teatral, principalmente porque ambos os "diretores" habitavam nos Estados Unidos: Piscator, a partir de 1939 e Brecht, como exilado forçado. A influência de ambos é plenamente reconhecida pelos diretores dos grupos mais significativos e influentes.

Grotowski, inserido nos Estados Unidos na categoria de "guru", de quem tentam assimilar cultura e método, ataca duramente o teatro radical durante o Seminário de Holstebro, no verão de 1969: "Os Norte-americanos não seguem jamais as próprias técnicas, e quando o fazem nem mesmo o podem manter puro.

Aferram-se a qualquer suporte cultural, aprovando tudo, desde o yoga à sensibilização de grupo às drogas. Buscam a segurança no grupo porque não a têm dentro de si mesmos. Misturam a arte e a sociabilidade, os problemas pessoais com os profissionais e, como resultado, o trabalho artístico corrompe-se. Tudo isto faz parte do infantilismo norte-americano."

Com razão ou sem ela, o diretor polonês despreza a profunda influência que o teatro norte-americano exerceu no mundo inteiro. Se, com este, viajavam suas contradições, é também exato estender suas certezas, principalmente

aquelas que se referem àquele compromisso artístico inserido como modelo de vida. O teatro radical, "uma fábrica de ação", provavelmente não refletirá a realidade, mas tentará substituí-la, não comentará a vida, mas participará dela.

Todas estas atitudes, como já mencionado, cristalizar-se-ão em ações teatrais que exigirão uma terminologia que as defina, quais o teatro de rua, por exemplo, e o happening, síntese, esta última, de todas as artes.

3. O HAPPENING

Em direção ao happening refluem os lemas de quase todas as linguagens artísticas. O fato é que estes, inseridos em um novo contexto, terminam por dar vida a um sistema isolado.

O protótipo deste novo modelo é constituído pelo espetáculo preparado no Black Mountain College, no North Caroline, em 1952 (*indeterminate event*), cujo dado saliente parece ser a justaposição de objetos heterogêneos (dança somada ao cinema, somado à literatura, somado à música). A representação é um ajuntamento de sinais: luminosos, acústicos, olfativos. Ou melhor: um parque de diversões repleto de luzes coloridas, colagens, todas ao redor, prolongadas sequências de diapositivos, atores imóveis ou que se movem com passos e gestos codificados (mesmo atuando, com frequência, em ações insignificantes) e fragmentos de frases, palavras que se dissolvem em sons, rumores, silêncios irritantes, e depois exalações de toda espécie.

Fornecer uma definição cabal do happening não é fácil, talvez resulte mais manejável e mais claro ir ao enalço de seus habituais elementos constitutivos: a vasta área tipológica, antes de tudo, fruto de um complexo jogo combinatório onde a obra de arte aparece como adição de uma série

de seções destacadas umas das outras ("compartimentos"), que podem também funcionar simultaneamente; em seguida a indeterminação: o que está a dizer que o happening faz-se perspectiva de um acontecimento fortuito, mas somente dentro de certos limites; por fim a busca de uma nova modulação espacial que tem o objetivo de envolver o público na performance.

Em prática, é como se o observador-expectador fosse absorvido pela representação; em alguns casos pode mesmo ser utilizado como material artístico; no máximo, compartilha com o autor e com os intérpretes a experiência da criação estética, no sentido que a ele cabe integrá-la e, em certo modo, concluí-la.

Inútil, por outro lado, tentar decifrar a "mensagem", já que a linguagem dos *happeners* é ambígua e fugitiva, alógica, e não satisfaz alguma função de tipo informativo.

As diversas atividades não se inserem num contexto narrativo e nem mesmo existe um nexo lógico entre as várias repartições. Seria mais apropriado, então, referir-se ao happening como a um teatro dos sentidos que menospreza o valor semântico da palavra, baseando seu impacto principalmente em fatores visuais e sonoros, em uma espécie de delírio comunicativo. Entre outras coisas é necessário relevar o fato de que a intensidade e a modalidade do processo perceptivo variam de espectador a espectador. Cada participante do happening vive, enfim, uma experiência sensorial absolutamente pessoal.

O happening, diversamente da pintura e da escultura, não é um produto passível de ser transformado em mercadoria: é um rasgão de vida.

Oferece uma fenda da vida real, uma imagem (apenas distorcida) da

atividade do mundo por isso dura o espaço de uma manhã, apenas o tempo da representação e não é duplicável. Esboçando uma definição sumária, poder-se-ia dizer que o happening é uma espécie de teatro anti-literário.

4. O OFF-BROADWAY

Enquanto as outras artes cobrem percursos inexplorados (teatralizando-se), o teatro tradicional parece não se encontrar nem mesmo arranhado por este furor iconoclasta.

Naturalmente não é de se admirar: o teatro é uma estrutura caracterizada por uma forma e uma constituição complexas a sua indolência é congênita; durante longos períodos da sua história vem sendo conduzido. Trata-se de "uma espécie de atraso sociológico", como não deixa de sublinhar Julian Beck, futuro líder da vanguarda teatral, referindo-se ao salto adiante feito pela pintura graças a Pollock e a De Kooning. A defasagem que divide o teatro das artes plásticas é abissal, basta pensar na produção novaiorquina, cidade que desde suas origens constitui-se como a fonte geradora que ilumina o cenário americano: comédias musicais e leves, de vez em quando um bom dramalhão, isso é o que proporciona Times Square, espetáculos de evasão com fins especulativos onde a história se repete. O teatro americano, na sua origem, não era nada mais que um *business enterprise*.

Para encontrar algo de menos estereotipado, é necessário afastar o olhar da Broadway. Nas redondezas periféricas, distante da Broadway, o espetáculo não é somente fogo iridescente produzido para deslumbrar as pessoas; ao menos o teatro não vem desclassificado sistematicamente ao nível de uma mera transação comercial, o que não significa que este seja a única célula sã de um ambiente necrótico; off-Broadway é, ao contrário, uma espécie de limbo continuamente suspenso entre as adulações do *business* e a chamada Arte, entre a tradição e o novo. As origens do movimento são conhecidas:

Princetown, Washington Square, Neighborhood Playhouses, e, sucessivamente, Greenwich Village e o Lower East Side, "moradia" de visionários, rebeldes, extravagantes, revolucionários, enfim, de todos os marginalizados da América.

Joe Cino e Ellen Stewart, nomes atualmente envolvidos por algumas lendas: são eles que abrem a passagem ao Novo Teatro quando, prolongando a tradição das letras da poesia beat, começam a hospedar em singelas coffee-houses fileiras de aprendizes-comediógrafos e de atores em início de carreira. Nestas bandas nem mesmo se sabe o que os regulamentos sindicais significam. Organizar um espetáculo custa uma grande quantidade de dólares: ninguém, desde o comediógrafo, ao diretor, aos atores, é pago: quanto ao público, se lhe interessar, verterá um "óbolo" no final do espetáculo. O caos reina soberano nos antípodas da Broadway.

Eliminada a dissociação entre empresários e teatrólogos, e, por consequência, a idéia fixa do sucesso comercial imediato, os micro-procênios do Village transformam-se no espaço onde vêm experimentadas as novas experiências estéticas.

Os novos teatrólogos parecem invadidos pelo fogo sagrado da experimentação. Não todos, de qualquer forma: em certos casos, o ardente desejo de novidade se detém nas soleiras de um teatro "puro", não a serviço dos ideais do mercado mas tampouco revolucionário ou puramente rebelde.

Quais são os objetivos por trás da New Wave? Quem são os membros fundadores deste movimento cênico? No início dos anos sessenta o panorama parece ainda confuso. O Off-Broadway é um universo variado, onde se encontram mesclados gênios e meias figuras, originais e falsos, pioneiros ansiosos de sondar vias inexploradas e ambiciosos camuflados que consideram as ribaltas underground somente um trampolim por onde se

lançarem, uma simples etapa na longa estrada em direção a Broadway.

Difícil orientar-se no interior desta paisagem multicolor.

Há quase o sabor do provisório: os *staffs* denunciam uma incessante mobilidade; as novas peças se sucedem sem descanso. Mas, ao menos, algo parece claro: o fato que o nascimento de uma nova sensibilidade estética procede, desta vez, no mesmo ritmo da emergência de realidades alternativas que tendem a modificar os próprios traços fisionômicos do sistema americano, no sentido de uma progressiva radicalização do quadro político. Não obstante este fato, a evolução ideológica do Teatro Novo (quando existe) é uma realidade lenta e complexa.

A conversão radical, em larga escala, pode-se datar em torno da metade dos anos 60 (contemporaneamente ao aguçar-se da crise no Sudeste Asiático) e, de qualquer modo, não se refere ao conjunto total de pequenos grupos que povoam o mosqueado universo do Off-Broadway. Certamente a nova década vê a aberta crise do liberalismo, mas o espectro da reação do novo teatro ao mal-estar social que atravessa a realidade americana é enorme, oscila entre o pragmatismo radical e a desafeição em relação ao sistema que recusa as mediações ideológicas e a ação revolucionária.

Presumivelmente as causas da futura crise, ao menos de uma parte do novo movimento, devem ser procuradas mesmo nesta falta de ideologia. Quando se derem conta, a um certo ponto, que a escassez de fundos expõe ao risco de uma cristalização do ímpeto inovador, opondo contínuos obstáculos à "viagem", para muitos, os grupos menos politizados, a assimilação às estruturas institucionais parecerá uma passagem obrigatória. A essa altura, as soluções possíveis serão somente duas: demonstrarem-se coerentes consigo mesmas ao custo de fechar as próprias portas (será a solução escolhida pelo Open Theatre de Joe Chaikin), ou então se deixarem

cair dentro da armadilha, sob pena de uma mortificação das margens residuais de dissidência.

Quanto aos outros, os *radicals*, para subtraírem-se ao fechamento ou a um fim inglório, seguirão uma estrada diversa: inicialmente resistirão até o limite extremo, mais tarde tentarão a estrada da coalizão através de associações, como, por exemplo, o Radical Theatre Repertory fundado por Ronnie G. Davis no início de 1968. O Radical Theatre Repertory propõe-se a estabelecer contratos, organizar turnês e, em modo geral, promover os grupos que dele faziam parte: Performance Group, Open Theatre, Pageant Players, San Francisco Mime Group, Teatro Camponês, Playhouse of Ridiculous, Firehouse Theater, Bred and Puppet, os grupos do teatro negro Theater Black e Black Troup e, mais antigo entre todos, fundado em 1946 por obra de Julian Beck e de sua esposa Judith Malina, o Living Theater.

5. O LIVING THEATRE

Através do Living Theatre, da sua evolução, seus êxitos, seus insucessos e suas contribuições, pode-se seguir a história do novo teatro norte-americano. Sua existência é a mais longa entre a de todos os grupos, apesar de seus desdobramentos, abandonos, desaparecimentos e renascimentos, porque souberam adaptar-se às exigências de mudanças, porque sua perene busca os faz sempre jovens, porque iniciaram sempre e viram com olhos novos e com renovada força os novos caminhos.

Do texto à improvisação. Da representação à interpretação. Do teatro às ruas. Dos Estados Unidos ao Terceiro Mundo. Como afirmou Peter Brook, "Existem para a representação, e suas representações contêm os movimentos mais intensos e íntimos de sua vida coletiva." Living Theatre, ou seja, Teatro Vivente. A escolha do nome remonta o ano de 1947. Aspira a tornar mais vital a comunicação inter-subjetiva através do teatro. A vida

enquanto arte, nesta época, para os dois fundadores, talvez seja somente uma miragem. A escolha de tal objetivo (a vida) favorece, apesar disto, a individualização dos vínculos que, desde a origem, unem Judith e Julian às intempéries culturais dos anos 40, esquivando as glaciações da era consumista.

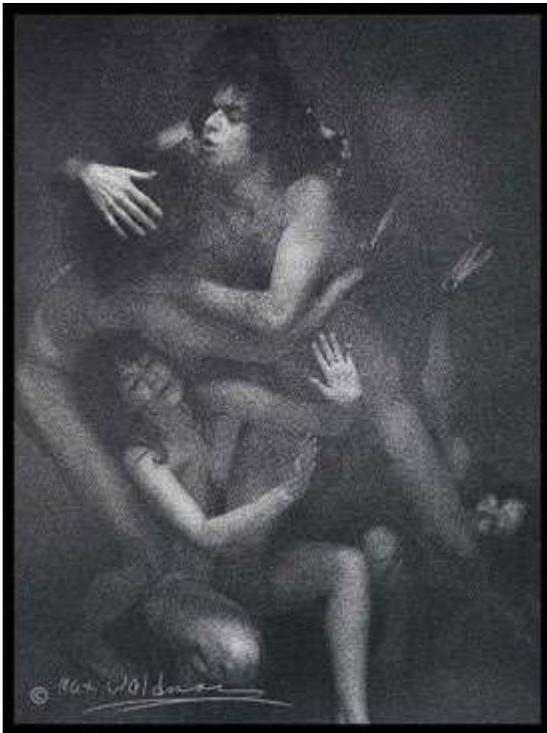
Em todos os sentidos o Living Theatre funcionou como abertura de estradas aos teatrólogos da New Wave: favorecendo a reviravolta de uma linguagem cênica já degradada e despedaçada, mas também convertendo a angústia mais ou menos reprimida da *silent generation* em comportamentos claramente contestadores; em seguida coligando os dois fatores: a assimilação da Arte à Vida e a contestação do sistema político.

Quase imediatamente a divergência dos Beck transcende a tácita recusa da civilização do consumo para fazer-se consciência política, ato de desobediência civil (não violenta). Provavelmente, considerando a descendência hebraica de ambos, uma concepção sacra da existência, ultrajada pelas lembranças de anos monstruosos se enriquece, durante o percurso, através de encontros e leituras e culmina na escolha do comunismo e, mais tarde, da anarquia como regra de vida. Mas o caminho a fazer ainda é longo e acidentado.

No início Arte e Política seguem itinerários separados, e, todavia, não tardam a entrever-se os sinais que preanunciam a recomposição da sua identidade dividida. A presença às margens da indústria, ou seja, fora da Broadway, deixa de ser uma necessidade e transforma-se em uma escolha consciente: ou seja, rejeição de uma dramaturgia vazia e suntuosa, mas também desesperada tentativa de subtrair-se à ditadura do dinheiro (e, portanto, aos condicionamentos exteriores). Sob este aspecto, a colocação do grupo em um armazém da centésima rua (durante a primavera de 1954) funciona também como uma indicação de rota: a nova história do teatro

americano deverá ser escrita distante da Broadway.

Na fase pioneira encontra-se, sobretudo, uma questão de "forma". Como renovar a linguagem expressiva do Teatro? Alcançar-se-á o objetivo gradualmente, trabalhando febrilmente, em meio a enormes dificuldades financeiras: através da aquisição, e, de grau em grau, da depuração e/ou desmistificação das convenções formais, mas também pela reconversão, inicialmente ocasional e fragmentária, dos modelos estilísticos permutados com outras manifestações de vanguarda.



Múltiplas são as linhas diretivas da prática teatral dos Beck: em primeiro lugar a laboriosa busca de uma linguagem sacra alusiva, descarnada sim, mas também combinada de múltiplas tonalidades, que transcenda o plano meramente informativo e seja um autêntico veículo comunicativo. É o sonho longamente almejado de um teatro poético moderno. As *mise en scène* são meticulosamente pré-orquestradas.

Note-se, em particular modo, a fantasiosa assimilação dos meios expressivos e dos registros estilísticos que visam, sobretudo, reforçar o efeito mágico da palavra remarcando, a cada passo, seu timbre metafísico e solene, lírico e fantástico. Os trajes, o aparato técnico e de iluminação, a cenografia ocupam posição de relevo dentro da técnica cênica, mas nem tudo segue as normas: a cenografia, por exemplo, nas mãos de Julian, revela um insólito grau de adaptabilidade e de transparência.

Invariavelmente cria-se uma série quase ininterrupta de decepções. A qualidade rarefeita da linguagem, em vez de vitalizar a fruição estética, parece impedir aquela relação envolvente com o público que se encontra entre as aspirações dos Beck. Procedem-se ainda às apalpadelas. A história do Living, desde o início, é a história de uma fadigante peregrinação: adentra-se vias solitárias, depois retorna-se sobre os próprios passos e, improvisamente, parte-se novamente em direção de uma nova aventura, sem deixar, jamais, nada de inexplorado; sensíveis às mais variadas chamadas, animados por uma ânsia exploradora absolutamente americana. O esforço de reunião dos modos expressivos tradicionais alterna-se, deste modo, aos acenos parcelares de uma escritura cênica revolucionária que desarranja a estrutura formal ou, até mesmo, a elimina completamente.

Entretanto, nos fins dos anos 50, é necessário registrar também as primeiras tímidas abordagens à improvisação: Pirandello ("Questa sera si recita a soggetto"), Williams ("Many Loves"), Gelber ("The Connection"); a atmosfera

de happening (na realidade há, subterrâneo, o truque do teatro no teatro) combina-se com uma organização espacial que rejeita a repartição rígida sala/palco, gerando tensão e favorecendo uma percepção anômala do fato teatral.

5.1 "THE CONNECTION"

Particularmente, "The Connection", do jovem Gelber de vinte e seis anos apenas, parece selar o período experimental colocando-se na prospectiva de modelo de desenvolvimento do teatro novo: uma temática de angústia (a droga: ou seja, o sonho de fuga do *American Way of Life*) e, ao mesmo tempo, restos inquietantes de uma forma teatral que tende a delinear-se como simples "partitura".

A crueza da linguagem e a intensidade exasperada do fator gestual reforçam a impressão de *tranche de vie*, de maneira que o espetáculo desenvolve-se inteiro dentro de uma dimensão visionária, quase alucinada. Entre outros, o espaço arquitetônico contribui, em notável medida, para criar este clima de ritualidade onírica; "O teatro propriamente dito", narra Julian, "era pintado de preto, com feixes de listas que se aproximavam passo a passo, convergindo em direção à cena como direto para um foyer, como se nos encontrássemos dentro de uma velha máquina fotográfica Kodak e olhássemos em direção ao exterior através da lente, o olho do sonhador dentro do quarto preto; as cadeiras eram pintadas de cinza escuro, azul, bege, areia e sobre elas grandes números, como se vêem nos circos, com cores brilhantes."

5.2 "THE APPLE"

Segue-se "The Apple" (dezembro de 1961), sempre de Gelber: ainda uma tentativa de fazer o público participar da ação teatral, cujo objetivo fracassa

em parte, seja por seu complicado simbolismo, seja pelo abuso de elementos de improviso (improvisados, porém, somente aparentemente, de fato pré-ordenados e, por isso, provocadores).

Imediatamente antes e logo depois de "The Apple", temos duas obras preparadas por Brecht: "Na selva da cidade" e "Um homem é um homem", as quais constituem um capítulo importante da destino do dramaturgo alemão nos U.S.A. e, ao mesmo tempo, revelam a definitiva politização do Teatro Vivente, cuja atenção já está a se concentrar nos temas do poder e de sua lógica brutal, finalizada na manipulação física e/ou mental do indivíduo.

5.3 "THE BRIG"

Finalmente, no ápice da parábola, "The Brig" (a prisão) de Kenneth H. Brown, ex-marinheiro convertido à doutrina anárquica (a estréia se dá no dia 15 de maio de 1963). O teatro novo faz-se revolucionário; transgride as velhas regras estéticas e, ao mesmo tempo, é um ato de rebelião contra o sistema político. "A prisão" oferece, efetivamente, um perfil da não-vida de um punhado de marinheiros no cárcere militar da base americana de Okinawa; versa, enfim, também esta, sobre o tema da despersonalização do indivíduo.

Quanto à linguagem, poderia se observar que esta exercita, quase exclusivamente, a função de mecanismo de propulsão e/ou imobilização da ação teatral, de forma que a peça adquire, durante o seu percurso, uma dimensão sobretudo visual-cinética, a qual, por outro lado, encontra-se intimamente conectada à escolha do dispositivo cênico: uma espécie de labirinto que, por si mesmo, direciona e/ou freia o movimento dos atores. Uma rede de arame farpado cria uma barreira intransponível entre atores e espectadores, espelhando a subdivisão do mundo colocado em cena

(guardiães-prisioneiros; carrascos-vítimas).

Prossegue assim até o final, que é o momento de liberação, onde se convida ao grito "acabemos com a barricada" que se transforma, desde então, no slogan (palavra de ordem) do Teatro Vivente. Praticamente cada elemento da representação é conduzido a um estado de paroxismo, de modo a produzir um violento choque emocional que, inesperadamente, catapulta o espectador num mundo quase irreal, que é tangível e parece sintonizado na sua própria dimensão temporal. Aqui nada é deixado ao acaso, é verdade. Todavia o prolongado submeter-se ao desumano regulamento da *brig*, durante o período dos ensaios, aumenta sensivelmente o sabor do vivido, pondo por terra, na prática, a idéia de teatro naturalístico segundo o qual a cena é somente o "espelho da realidade".

Realismo real e similares são fórmulas de críticos. O fato é que "A Prisão" deve ser lida, desde já, em chave de "Teatro da Crueldade". Descoberto na véspera da inauguração do teatro da Décima Quarta rua, Artaud constitui, de agora em diante, o principal sistema de referência do Teatro Vivente. O evento teatro é elevado à função de cerimonial mágico, cuja "crueldade" (o fato de ser rigorosamente planejado) oferece-se como princípio de catarse emocional (ou seja, exorcizar as forças do mal) destinada, por sua vez, a traduzir-se em comportamento revolucionário.

Que se tratasse principalmente de uma revolução teatral, não há dúvidas. Ainda que se devesse somente ao surgimento, descoberto durante o caminho, de um procedimento criativo, inspirado em critérios de participação democrática, que tende a desmerecer a tradicional figura do diretor como demiurgo e faz com que o ato estético seja, por assim dizer, objeto de uma gestão cooperativa.

Na época de "The Brig" a investigação comum limita-se, na prática, à

realização cênica; mas também a última fortaleza, aquela do dramaturgo, encontra-se próxima à ruína. O texto, já em autores como Gelber e Brown, sustenta claramente uma função diferente com relação à tradição teatral: em "Tre Brig" o enredo tem um escasso relevo, assim como o elemento dialógico, sem dizer que certas partes das peças estão reservadas à inspiração improvisadora dos atores.

Moral: numa escritura dramática engendrada neste modo, não existe mais espaço para o personagem, ao menos, àqueles vistos, segundo os preceitos naturalísticos, como estrutura psíquica complexa presa numa densa trama de relações intercambiáveis. Nestes dramas, ao contrário, o personagem parece dotado quase exclusivamente de um valor funcional: eis porque os papéis são tão facilmente intercambiáveis (os atores fazem, às vezes, a parte do carrasco, outras aquela da vítima).

Entretanto, por trás destas já frágeis cortinas, começa-se a entrever o ator-homem. O esforço dos intérpretes do "The Brig" de se identificarem nas partes, longe de remeter ao estilo de atuação (verossímil) criado por Strasberg, parece ser ditado antes pelo desejo do ator de jogar fora a máscara, fazer cair qualquer proteção, em resumo, revelar a si mesmo.

O Living Theatre, neste ponto, é uma comunidade criativa; ao mesmo tempo a marginalização econômica obriga seus membros a se imporem um regime coletivista que faz com que o grupo se ofereça já como micro-modelo de sociedade alternativa, quase um corpo estranho, a cidade da utopia no seio da civilização afluente. A colisão é inevitável.

Para os renegados do Teatro Vivente tudo isso significa o encerramento do teatro, o embargo, o processo e, naturalmente, a condenação (por não ter pago as taxas e por outros delitos menores).

A Europa, que já lhes dera boa acolhida durante uma turnê anterior (1961), a este ponto representa a única saída.

5.4 O PERÍODO EUROPEU (1964-1968)

Estilhaço da consciência dividida da América, durante a sua nova, rocambolesca aventura, o Teatro Vivente determina seu pensamento, enriquecendo-o de conotações heterogêneas sem, todavia, alcançar uma verdadeira e própria sistematização. No vértice, a Bela Revolução Anárquica Não Violenta, ideal que representa o elemento-chave de sua anti-ideologia e, ao mesmo tempo, o fator de coesão da comunidade; na base, uma acentuada predisposição para descontextualizar contribuições diversas e de toda espécie (da tradição anárquica, do misticismo hebraico e do oriental) e a recompô-los em chave pragmática, traduzindo-os, isto é, em objetivos e invenções estratégicas da luta emancipadora da (idéia de) autoridade constituída.

Por trás da diversidade, e, às vezes, da nebulosidade, transparece nos argumentos, de qualquer forma, nitidamente, a repulsa a um mundo (a sociedade americana) em vias de desumanização, invadido pelo instinto de morte, mas, ao mesmo tempo, também a fé num futuro alternativo. Uma fé reforçada pela constatação de que uma zona liberada já existe: o Living Theatre, vagante fragmento de vida edênica num universo de violência.

Condição indispensável à mudança, segundo a visão profética dos Beck, é que a "vítima" finalmente acorde; a aquisição de uma nova conscientização a impelirá a abraçar a causa revolucionária. Evocar os "demônios" (a sociedade opulenta e seu aparato repressivo), indicando o reino dos céus (um estilo de vida alternativo). Sobre esta temática concentram-se os espetáculos que o Living Theatre apresentou na Europa entre 1964 e 1968: alusiva representação do inferno e lampejos paradisíacos ("Mysteries and

Shaller Pieces"); reconstrução em tons apocalípticos do processo de civilização-mecanização e, na sequência final, um jorro de luz ("Frankenstein"); reevocação de uma tentativa, falida porém, de oposição desarmada ("Antígone" de Brecht); enfim, a concretização das possibilidades utópicas, ou seja, a emergência de uma nova organização comunitária modelada sobre a célula do Living ("Paradise Now" Paraíso agora!)

Quatro espetáculos que são etapas de uma longa viagem através da noite até a repentina explosão da aurora. Emblemáticos, de modo particular, dois destes espetáculos: o "Frankenstein" (1965, onde a despreocupação eclética alcança, talvez, o ápice) e "Paradise Now" (1968, apresentado no Festival de Avignon).

5.5 "FRANKENSTEIN"

Em "Frankenstein" os ingredientes são numerosos e de várias naturezas; por acréscimo, incorporados num sistema de símbolos muitas vezes impenetráveis. Sem considerar o fato de a trama não ter um desenvolvimento retilíneo e compor um conjunto bastante desarticulado, caracterizado por várias e, às vezes, impensadas ramificações, bem como por frequentes saltos lógicos, onde a mitologia edênica representa a única diretriz.

Nem sempre, de qualquer modo, as técnicas expressivas do Living estão baseadas exclusivamente no corpo e na voz. Ao menos nos primeiros tempos, a linguagem física utiliza as contribuições dos meios cênicos tradicionais (cenário, aparato técnico e acessórios vários), mesmo se for preciso notar que a estes não vem atribuída nenhuma função unívoca. Assim, a poderosa construção metálica que se ergue no fundo do palco em

Frankenstein (rica de reminiscências: de Meyerhold a Piscator), além de elemento cenográfico, é estrutura espacial que consente a fuga, em vertical, da área cênica (em sentido horizontal estende-se em direção à sala); sem contar as implicações simbólicas sugeridas a cada vez pelo conjunto geométrico dos tubos.

Assistindo aos espetáculos do Living tem-se, de todo modo, a impressão de que outros fatores contrabalanceiem, por assim dizer, o escasso afinamento das capacidades do ator: em primeiro lugar a marcação. Em prática o espetáculo, mais que nos encantar através da sugestão da paisagem visual, atrai-nos pela ritmicidade que o permeia. O sistema de oposições existe em diversos níveis: gestual (abstração-delírio; estaticidade-dinamismo; congestão-descongestão de aglomerados físicos), sonoro (rumor-silêncio; uníssono-solo), luminoso (clarão-obscuridade) e, também, espacial (unificação com/ separação em relação ao público; horizontalidade/verticalidade). O movimento rítmico alude visivelmente ao binômio sociedade igualitária-sociedade autoritária (harmonia/desarmonia).

Certamente tudo isso pressupõe um complexo plano de acomodação e exige, sob o ponto de vista da realização cênica, uma perfeita coordenação entre os membros da trupe. Fato, este último, que constitui a prova mais evidente do grau de solidariedade alcançado pelo coletivo com o passar dos anos. Que o teatro possa ofender os gânglios vitais do sistema neo-capitalista: é esta a grande ilusão dos Beck.

5.6 "PARADISE NOW"

Chega-se, assim, a "Paradise Now", o espetáculo que prevê uma saída operativa, a criação de um novo mundo, um mundo suspenso entra o arcádico sonho de uma civilização pré-maquina e a aspiração a uma sociedade modelada sobre a realidade estética. Estamos no ano de 1968, "o

ano em que morre a cultura"; a ocupação do Odéon, segundo Julian (que participa dela), é "grande teatro": ação-revolução com valor emblemático: profanação do Templo da Arte.

"Paradise Now", segundo os Beck, deveria deixar uma profunda marca no processo revolucionário corrente, acelerando o ritmo de desenvolvimento da Nova Sensibilidade. Existe um *game plan*, um esquema de base, realizado pela soma de setores planejados (baseados em um texto) e de setores, ao contrário, deixados ao acaso (cerca de um terço do espetáculo). Pode-se prever que, a cada noite, qualquer coisa de diferente aconteça, o sopro vital respira no teatro. A existência de um arranjo formal garante, de qualquer forma, contra alterações de rota bruscas demais.

"Paradise Now" é mais que um espetáculo (como anota no próprio diário um membro do Living). Enquanto tal, exige uma extraordinária mobilização de recursos. O que não significa, todavia, um largo emprego de meios comunicativos, e sim a potencialização da força expressiva do ator, chamado, neste caso, a absorver uma tarefa excepcional. Mas, através de quais vias? Recorrendo a "catalisadores ilógicos" (Julian): utilização de alucinógenos, prática de yoga e meditação, liberação dos impulsos eróticos, etc.. A própria estrutura do evento, de vaga matriz mágico-religiosa, serve para operar o encantamento, imprimindo ao espetáculo um ritmo crescente: Rito/Visão/Ação, um ciclo que se repete oito vezes, tantas quantos são os degraus da prodigiosa escada pela qual se ascende ao jardim do Éden.

Inicialmente os intérpretes representam os "mistérios"; dançam, cantam e/ou salmodiam, recitam invocações mágicas (o círculo é a posição-chave deste momento e sublinha seu caráter oculto e fechado). Vêm, então, construídas as metáforas visuais e/ou sonoras do renascimento (às vezes literalmente, formando cachos de corpos). Entretanto, ao longo da estrada,

acumulam energia mental e física até alcançarem a temperatura crítica: o êxtase, o transe xamanístico. No ápice da visão, as irradiações difundidas pelos atores-bruxos deveriam ser tais de modo a provocar, por contaminação mágica, a transformação, ao mesmo tempo espiritual e corpórea, do espectador em iniciação.

A estas alturas, Ação: momento de comunhão, zona promíscua. Quebradas todas as barreiras espaciais, temos a participação mística, enlevo coletivo, Teatro Livre. Este é o tempo de agir, atores e espectadores constroem, juntos, o novo modelo de realidade. Ao menos enquanto dura o arrebatamento estático. Depois disto, o noviço fica abandonado a si mesmo e o intérprete retoma o próprio difícil caminho que o conduzirá até a soleira de uma nova Ação.

"Paradise Now" é uma longa peregrinação, uma "viagem dentro e fora", um itinerário imaginário e real através de uma estrutura labiríntica da qual somente o ator possui o mapa.

"O teatro está na rua", gritam os intérpretes no fim do espetáculo; depois, todos juntos, atores e espectadores, dirigem-se à saída. Um gesto simbólico e, contemporaneamente, uma indicação operativa: escapar à captura da sociedade repressiva (da qual o edifício teatral reflete a natureza excludora e separatista) e caminhar em direção à conquista do mundo novo. Na prática, ir à procura de novos espaços, espaços abertos e não diversificados onde, finalmente, seja possível derrubar os critérios convencionais da comunicação. Até aqui temos a descrição de uma representação-modelo. Na realidade, raramente o espetáculo culmina na invasão do ambiente urbano e sempre, de qualquer forma, a sua incidência sobre o real parece distinguir-se por uma nota de transitoriedade e de equívoco e o impulso revolucionário, na verdade, extingue-se, na maioria das vezes, no estreito período de uma Ação realizada no interior do teatro.

Na utopia dos Beck entrevê-se uma fenda: o hiato (irrecuperável) entre a catarse emocional e a metamorfose da consciência. Apesar disto não se pode negar o fato que "Paradise Now" tenha aberto uma rachadura no establishment. As lutas com a municipalidade de Avignon, que terminam por exigir a retirada do grupo do festival e as perseguições suportadas, a partir daquele momento, em toda parte, testemunham sua carga subversiva. Simples representação da revolução e ato de protesto (não violento), "Paradise Now" constitui, de qualquer modo, um episódio significativo de história da cultura pós-bélica, sobretudo porque nela parece refluir quase todo o patrimônio espiritual da contra-cultura americana dos anos sessenta. Analisando o espetáculo, o que impressiona imediatamente é o sincretismo do Teatro Vivente, sua propensão a receber e fundir elementos de diferentes matrizes. Assim, ao lado de evidentes sugestões de tradição anárquico-comunista, registram-se corpulentas extrapolações da cultura hebraica que, por sua vez, se ligam a referências às doutrinas budistas e hindus, segundo a direção acentuadamente orientalista própria da Outra América.

Com "Paradise Now" conclui-se um ciclo: encontramos-nos na última estação da viagem em direção à vida (a nova vida, compreenda-se). Efetivamente, "Paradise Now" dá a impressão de conter qualidades mágicas até quando utiliza a contribuição criativa do público: o que acontece em surpreendente medida nas noites quentes de Avignon.

Mais tarde, quando a chama revolucionária se extinguir ou o espetáculo for projetado sobre fundos diversos do ponto de vista sócio-econômico e cultural, "Paradise Now", privado de um seu elemento essencial (a participação do público), se esfacelará perdendo toda a sua força mágica. Por razões contingentes, portanto.

As responsabilidades, porém, recaem, em boa parte, sobre o próprio Living: caminhar como um vagabundo, se por um lado oferece uma sensação inefável de liberdade ("o prazer do exílio", como a chama Julian), por outro prejudica a possibilidade de uma maior e mais profunda verificação a nível local e, portanto, de um diálogo construtivo entre os intérpretes e o auditório.

Reconhecer, como corajosamente fazem os Beck, a existência de uma situação de regressão significa, por outro lado, reconhecer a impossibilidade de realização de um sonho utópico, ao menos através destas vias; em outras palavras, reconhecer que o espetáculo paradisíaco corresponde, neste ponto, a um estado de purgatório.

O Living Theatre anuncia a própria dissolução em janeiro de 1970, quando se encontra em Berlim. Julian e Judith, chefes carismáticos, pretendem, com tal ato, cancelar a imagem do Teatro Vivente enquanto grupo de teatro radical elevado à categoria institucional e, portanto, já fatalmente consagrado à integração ao sistema. A dispersão do coletivo equivale à ruptura da aliança de soldagem com o establishment.

Para além de suas motivações contingentes, a decisão tomada pelos Beck reflete, todavia, a profunda reviravolta ideológica amadurecida nos EUA, quase contemporaneamente ao clamoroso retorno do grupo (em setembro de 1968). Através de uma série de representações tormentosas, o Living conscientiza-se, dramaticamente, da impossibilidade de uma levitação paradisíaca por meio do ato estético, mesmo se extraordinário.

O Teatro Vivente atravessa então uma fase involutiva, parece o resíduo de uma outra era que (presumivelmente) não mais retornará: coisa do passado, espectro irrequieto daquele que foi, um dia, um Teatro Vivente.

6. CONCLUSÃO

A história do Living Theatre, a vida e a morte deste grupo teatral, é a história de tantos outros, também estes gente de teatro: músicos, bailarinos, ativistas políticos e teóricos que pensavam poder mudar o mundo.

Desde os anos 50 até 1975, aproximadamente, houve no teatro americano uma explosão de energia experimental. Porém, mais tarde, muita ou toda esta atividade (as experimentações, o superar os confins e as convenções, a atividade política, os questionamentos, a multiplicidade das escolhas de *mise en scène*, o compartilhar a criação primária) cessou. Muitas atividades progrediram, mas a direção do movimento, da atividade coletiva geral, ficou perdida. À grande explosão seguiu a entropia.

As razões deste declínio experimental são diversas. Antes de tudo, o fim do ativismo. As mudanças pelas quais se lutava, especialmente durante os anos 60, eram radicais demais, inalcançáveis, perigosas. De modo que as pessoas reagiram com a "novo conservadorismo". Contemporaneamente, desenvolveu-se uma suspeita crescente em relação aos artistas que vivam fora dos confins, fora das restrições da sociedade. A política do governo que impunha agravos econômicos, o rendimento de contas anuais, a formação de sociedades não baseadas nos lucros (toda a burocracia do New State Council) tendiam a seduzir os artistas.

Depois, segue uma concentração econômica em consequência da inflação. E uma nação amedrontada pela erosão da base industrial da economia. Como, de regra, acontece em circunstâncias deste tipo, na América Puritana os artistas são vistos como luxos, extras. Assim, mesmo com o aumento dos subsídios, houve escassez de dinheiro para investimentos.

A tudo isto se juntou uma política de ajudas baseada em critérios

geográficos/demográficos, sem levar em consideração a capacidade ou a audácia da experimentação. Este é um dilema cruel, porque contrapõe as elites da experimentação aos ideais populistas. Além do mais, muitos artistas são dependentes dos subsídios. O teatro comercial não vê com bons olhos a experimentação e, por outro lado, é impossível fazê-la com os próprios fundos. Deste modo, aceita-se o compromisso necessário para receber a ajuda do New State Council. Criou-se, então, uma espécie de previdência artística, que não pode ser salutar para a experimentação.

Enfim, temos a falência da transmissão de consciência para uma nova geração de artistas. Este é o pior aspecto do todo, evidenciado pelo fato de que a maior parte dos líderes da experimentação têm, agora, de 40 a 60 anos, ou mais. A "velha" geração não foi capaz de produzir técnicas de ensinamento para os jovens artistas. Por esta única razão o trabalho dos últimos trinta anos pode ser considerado estéril. Também o pensar uma ação coletiva no interior de uma sociedade tão invadida por mitologias, rituais e ações individualistas é uma tarefa difícil que exige votos de isolamento, separação, autonomia forçada. E colocar em prática estas idéias, fazendo teatro num ambiente totalmente pobre, é ainda mais difícil.

Isto é o que aconteceu ao Living Theatre, mas, hoje, a utopia, o anarquismo e a ideologia não bastam mais para motivar estes homens de teatro. É, novamente, o *business* a oferecer a motivação.

BIBLIOGRAFIA:

BECK, Julian: "La vita del teatro (l'artista e la lotta del popolo)", Einaudi editore, Torino, 1975.

_____ "Theandric" (il testamento artistico del fondatore del Living Theatre), Socrates edizioni, Roma, 1994.

_____ MALINA, Judith: "Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)" a cura di Franco Quadri, Ubulibri edizioni, Milano, 1982.

BINER, Pierre: "Il Living Theatre", DeDonato editore Bari, 1968.

CRUCIANI, Fabrizio - FALLETTI, Clelia: "Civiltà teatrale nel XX secolo", edizione Il Mulino, Bologna, 1986.

DINI, Massimo: "Teatro d'avanguardia americano", Vallecchi editore, Firenze, 1978.

INNES, Christopher: "Avant Garde teatre(1892-1992)", Routledge, London, 1993.

MOLINARI, Cesare: "Storia del Teatro", Laterza editori, Bari, 1996.

PUPPA, Paolo: "Teatro e spettacolo nel secondo novecento", Laterza editori, Bari, 1993.

ROOSE, James EVANS: "Experimental Teatre (from Stanislavsky to Peter Brook)", Routledge, London, 1994.

VIDAL, Javier: "Nuevas tendencias teatrales: la Performance", Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993.

CHAIKIN, J. : "Novos rumos do teatro", Salvat editora, Rio de Janeiro, 1979.

Fonte: Ciberkiosk (www.ciberkiosk.pt).

MANIFESTO INTERNACIONAL SITUACIONISTA

Internacional Situacionista

Publicado em Internationale Situationniste nº 4, 17 de maio de 1960, trad. de Juan Fonseca publicada em DEBATE LIBERTARIO 2 - Serie Acción directa - Campo Abierto Ediciones, Primeira edição: maio 1977. Traduzido para o português pelos editores da Biblioteca Virtual Revolucionária.

.....

Uma nova força humana, que a estrutura existente não poderá dominar, cresce dia a dia com o irresistível desenvolvimento técnico e a insatisfação de seus usos possíveis em nossa vida social carente de sentido.

A alienação e a opressão nesta sociedade não podem ser mantidas sob qualquer uma de suas variantes, mas somente rejeitadas em bloco com esta mesma sociedade. Todo progresso real fica evidentemente em suspenso até a solução revolucionária da crise multiforme do presente.

Quais são as perspectivas de uma organização da vida em uma sociedade que autenticamente "reorganiza a produção sobre as bases de uma associação livre e igual de produtores"? A automatização da produção e a socialização dos bens vitais reduzirão cada vez mais o trabalho como necessidade exterior e proporcionarão, finalmente, a liberdade completa para o indivíduo. Livre assim de toda responsabilidade econômica, livre de todas as dívidas e culpas para com o passado e o próximo, o homem disporá de uma nova mais-valia incalculável em dinheiro porque é impossível reduzi-la para a medida do trabalho assalariado: o valor do jogo, da vida livremente

construída. O exercício de tal criação lúdica é a garantia da liberdade de cada um e de todos na estrutura da única igualdade garantida contra a exploração do homem pelo homem. A liberação do jogo é a autonomia criativa, que supera a velha divisão entre o trabalho imposto e o ócio passivo.

A igreja queimou noutros tempos os pretensos feiticeiros para reprimir as tendências lúdicas primitivas conservadas nas festas populares. Na sociedade hoje dominante, que produz massivamente tristes pseudo-jogos da não-participação, uma atividade artística verdadeira é forçosamente classificada no campo da criminalidade. É semiclandestina. Surge na forma de escândalo.

Que é isso, de fato, mais que a situação? Se trata da realização de um jogo superior, que mais exatamente é provocada pela presença humana. Os jogadores revolucionários de todos os países podem reunir-se na Internacional Situacionista para começar a sair da pré-história da vida quotidiana.

A partir de agora, propomos uma organização autônoma dos produtores da nova cultura, independentes das organizações políticas e sindicais que existem neste momento, pois questionamos a capacidade delas de organizar outra coisa que a manutenção do que existe.

O objetivo mais urgente que estabelecemos a tal organização, no momento em que deixa o estágio inicial experimental para uma primeira campanha pública, é a tomada da UNESCO. A burocratização, unificada em escala

mundial, da arte e de toda a cultura é um fenômeno novo que expressa o profundo parentesco dos sistemas sociais coexistentes no mundo, sobre a base da conservação eclética e a reprodução do passado. A resposta dos artistas revolucionários a estas novas condições deve ser um novo tipo de ação. Como a existência mesma desta concentração administrativa da cultura, localizada em uma construção única, favorece o roubo por meio do golpe e como a instituição é completamente destituída de qualquer senso de uso fora de nossa perspectiva subversiva, nos achamos justificados diante de nossos contemporâneos para tomarmos tal aparato. E o faremos .

Estamos decididos a nos apossarmos da UNESCO, mesmo que por pouco, já que estamos seguros de fazer disso rapidamente uma obra que permanecerá, para esclarecer uma longa série de perguntas, como a mais significativa.

Quais deverão ser os principais caracteres da nova cultura e como ela se compararia com a arte antiga?

Contra o espetáculo reinante, a cultura situacionista realizada introduz a participação total.

Contra a arte conservada, é um organização do momento vivido diretamente.

Contra a arte parcelar, será uma prática global que se dirija ao mesmo tempo sobre todos os elementos utilizados. Tende naturalmente a uma produção coletiva e, sem dúvida, anônima (pelo menos na medida em que,

ao não estar as obras armazenadas como mercadorias, tal cultura não estará dominada pela necessidade de deixar traços). Suas experiências se propõem, como mínimo, uma revolução do comportamento e um urbanismo unitário, dinâmico, suscetível de estender-se ao planeta inteiro; e de ser prolongado seguidamente a todos os planetas habitáveis.

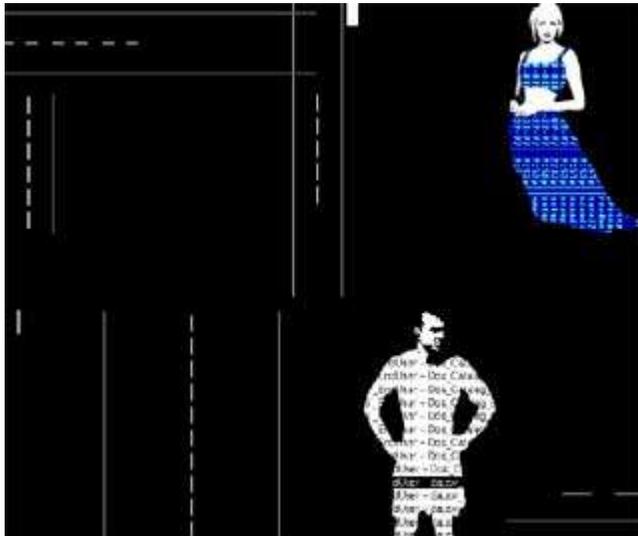
Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, uma arte da interação. Os artistas – com toda a cultura visível – chegaram a estar completamente separados da sociedade, do mesmo modo que estão separados entre si pela concorrência. Mas antes inclusive deste corredor sem saída do capitalismo, a arte era essencialmente unilateral, sem resposta. Superará esta era fechada do primitivismo por uma comunicação completa.

Ao ser, em um estágio avançado, todo mundo artista, isto é, inseparavelmente produtor-consumidor de uma criação cultural, se assistirá a dissolução rápida do critério linear de novidade. Ao se tornar todo mundo, por assim dizer, situacionista, se verá a uma inflação multidimensional de tendências, de experiências, de "escolas" radicalmente diferentes e isto não já sucessivamente, mas simultaneamente.

Inauguramos agora o que será, historicamente, o últimos dos ofícios. O papel de situacionista, de amador-profissional, de anti-especialista, é ainda uma especialização até o momento da abundância econômica e mental no qual todo mundo se tornará "artista", num sentido que os artistas não alcançaram: a construção da própria vida. Entretanto, o último ofício da história é tão próximo da sociedade sem divisão permanente do trabalho, que quando aparece, seu estado de ofício foi negado.

NET.ART: NOTAS PARA UMA LEITURA DE UMA PRÁTICA ARTÍSTICA NA CONTEMPORANEIDADE

Luis Silva



Lialina, *Agatha Appears*

Olia

1. Arte e Tecnologia: antecedentes da net.art

Considera-se habitualmente a primeira metade do século XIX como o momento de conscientização da entrada num novo sistema de ação sobre a matéria, dominado pela idéia da máquina. Central nesta transformação foi o desenvolvimento de uma dicotomia entre trabalho e lazer, a partir da qual se estabeleceu a oposição irreduzível entre indústria e arte. No entanto, nenhuma tentativa de interpretação sistemática das relações entre arte e máquina se manifestou até ao final do século XIX, excluindo-se, assim, à

partida, a possibilidade de uma criação estética original, decorrente da atividade humana modificada pelo aparecimento da máquina. Admitia-se, portanto, que o desenvolvimento do maquinismo tinha introduzido modificações sem, no entanto, renovar no plano da ação e do pensamento e, conseqüentemente, na arte.

Esta visão foi substituída por uma nova atitude, visível na apoteose da máquina que foi a Exposição de Paris de 1890. Associando a idéia de beleza a algo de definitivo, imutável, os técnicos tornaram-se então criadores de uma outra forma de expressão, tradutora do seu recente triunfo sobre a matéria. Resolvia-se desta forma o conflito entre o Belo e o Útil, já que a beleza seria alcançada quando a forma se tornasse a expressão manifesta da função do objeto. Isto é, a qualidade plástica seria resultante da manifestação direta da potência da máquina. No quadro desta perspectiva, surgiu, pois, a crença de que a arte poderia conciliar-se com as sociedades modernas desde que apoiada em valores fornecidos pela lógica das técnicas. Tratava-se de definir as condições necessárias das novas formas de arte numa civilização em que os produtos da máquina constituiriam, de algum modo, um meio natural.

A mecanização é então encarada como um acontecimento sem precedentes na história da humanidade. A máquina substituiu soluções seculares por métodos que transformam a forma como os indivíduos intervêm sobre o meio. Para além desta nova forma de intervenção, a máquina deu ao ser humano a possibilidade de converter novas soluções intelectuais em ações concretas. Como resultado, assistiu-se a uma modificação gradual da sensibilidade dos indivíduos, podendo explicar-se assim a extensão das repercussões que a mecanização do mundo teve sobre a inteligência e a sensibilidade. Pode mesmo dizer-se que um novo tipo humano foi se formando gradualmente ao ritmo dos progressos técnicos, à medida que novos objetos foram sendo criados (Francastel, 2000).

Uma outra consequência do extraordinário desenvolvimento técnico que teve início do século XIX foi a criação de meios de comunicação à distância. Todas essas tecnologias produziram uma considerável superação das distâncias, solucionando o problema das relações entre indivíduos separados no espaço e do envio de mensagens sem corpo. Estes novos recursos tecnológicos não passaram despercebidos aos artistas, que tentaram utilizar os sistemas de telecomunicação como meio difusor da arte, acompanhando dessa forma a evolução técnica. Assim, nos anos vinte, os dadaístas de Berlim propuseram a utilização do telefone como meio de encomendar a terceiros a execução material de obras de arte (França, 1993). Desta forma, enquanto colocavam a questão da subversão do processo tradicional de criação artística, abriam também caminho à utilização, nas artes plásticas, de uma tecnologia de telecomunicação. Também a arte mecânica dos futuristas italianos mostra o estreito vínculo que a arte deveria estabelecer com a máquina, a qual determinava, em definitivo, o ritmo da vida (Falasca-Zamponi, 1996).

A reivindicação da televisão como meio para a arte foi colocada em 1952 por Lucio Fontana que proclamava as possibilidades tanto da televisão como do rádio nos domínios da criação artística. No entanto, foi o artista francês César que apresentou pela primeira vez, em 1962, um televisor como obra de arte, sendo acompanhado por Nam June Paik que, no ano seguinte, utilizou televisores na sua primeira exposição. No entanto, enquanto César descontextualizava o aparelho e propunha a sua disfuncionalidade, Paik (citado por Giannetti, 1998) interessava-se mais pelo tratamento da imagem, inscrevendo-se mais no campo propriamente audiovisual e da comunicação. Desta sua obstinação em ultrapassar os limites da caixa do televisor e estabelecer uma meta-comunicação, resultaria, além do seu trabalho pioneiro com o vídeo, uma das principais contribuições para a arte da telecomunicação e, conseqüentemente, para a arte digital: os seus projetos de Satellite Art. Para Paik, era necessário conceber uma coesão

interativa entre as diferentes partes do mundo, solucionando os problemas das diferenças horárias e superando rapidamente as diversidades culturais, as expectativas e a mentalidade das diferentes nações. A arte por satélite deveria transformar-se, pois, na obra imaterial mais importante da sociedade pós-industrial.

O tema da telecomunicação vinculada à arte expandiu-se decisivamente nos anos setenta, época em que começaram a surgir novas propostas em diversas partes do mundo. Waldemar Cordeiro (cit. por Giannetti, 1998), um dos pioneiros daquilo que então se denominou Computer Art e que constituiu também os primórdios da arte digital atual, propunha que a arte centrada no objeto material limitaria o acesso à obra, mantendo-se, por isso, aquém da procura cultural das sociedades modernas. A obra que implicitamente definisse o espaço físico do seu consumo, segmentaria o ambiente, pressupondo uma zona específica para a fruição artística. Essa segmentação entrava em conflito com o caráter interdisciplinar e aberto da cultura planetária que se começava a vislumbrar. A utilização dos meios eletrônicos podia então solucionar os problemas de comunicação da arte mediante a utilização das telecomunicações e dos recursos eletrônicos. Pode-se, pois, nestas idéias de Cordeiro, relativas a uma conexão global e um amplo acesso à obra de arte através das telecomunicações, vislumbrar já o conceito básico da arte em rede, concretizado em 1980 por Roy Ascott através do primeiro projeto artístico internacional de teleconferência assistida por computador, intitulado Terminal Conciousness. Haviam decorrido apenas alguns anos desde a primeira rede telemática, a ARPANET, que unia quatro universidades norte-americanas, e faltava uma década para o nascimento da World Wide Web, que permitiria o acesso a inúmeros sites em escala mundial.

Para estes tipos de práticas artísticas, estabelecidas durante o final dos anos setenta e nos anos oitenta, os meios de comunicação deixaram de ser

encarados como suporte de transmissão de uma mensagem (de uma obra), mas como a própria matéria da arte (Forest, 2002). As propostas destes artistas consistiam na utilização, ou mais precisamente, no desvio ou subversão dos novos instrumentos de conhecimento e de ação, de forma a alargar os horizontes da percepção, da sensibilidade, da consciência. Os seus objetivos consistiam em renovar os códigos, os modelos, as formas de ver, sentir, compreender, comunicar e, finalmente, de criar novos símbolos e linguagens. Explorar e ativar o universo dos meios digitais e de telecomunicação implicava a construção de uma fenomenologia do imaginário contemporâneo. Assim, à noção clássica de objeto único, separado, de limite e de lugar, somos apelados a reagir, cada vez mais, às noções de interface, de comutação, de simultaneidade e ubiquidade, de presença e ação à distância. A vivência quotidiana passou a desenrolar-se num campo global de interações e acontecimentos criados pelos *media*, por um lado, e pelas tecnologias da informação, por outro.

A net.art encontra, portanto, uma das suas filiações nestas práticas artísticas dos anos oitenta, para as quais os meios digitais e de telecomunicação constituíam o próprio material da arte. Podemos, pois, encontrar nelas conceitos e formas elaboradas há mais de vinte anos, nomeadamente, as noções de conectividade, comunidade virtual, eu distribuído, ubiquidade, telepresença e, sobretudo, a invenção de formas “plásticas” espaço-temporais flutuantes ao ritmo dos fluxos das redes (Bureaud, 2002).

2. O lugar da net.art na contemporaneidade

O termo net.art é, sobretudo, um acidente, tendo sido originado a partir de uma incompatibilidade de softwares ocorrida em Dezembro de 1995, quando o artista Vuk Cosic, ao abrir um e-mail, o encontrou completamente ilegível, à exceção da expressão “net.art”, que começou posteriormente a

utilizar e que se espalhou rapidamente por várias comunidades na internet (Shulgin, 1997). O termo passou assim a ser utilizado para descrever um conjunto variado de práticas, incluindo comunicações e gráficos, e-mails, textos, sons e imagens. Net.art constituía uma troca de idéias, através de um diálogo constante, entre artistas, entusiastas e críticos da tecnocultura. Definia-se, então, mais por ligações, e-mails e troca de informações do que por uma estética puramente “visual”.

Assim, logo desde o início, e durante a maior parte desta prática artística, os seus seguidores sempre possuíram grandes ambições, expondo os seus objetivos e ideais coletivos, por um lado, e explorando as características específicas da internet, tais como a imediatez e a imaterialidade, por outro. O e-mail, meio privilegiado de comunicação, tanto entre, como dentro das próprias comunidades da net.art, permitia a qualquer pessoa, desde que ligada à rede, uma comunicação igualitária, independentemente de fronteiras geográficas, em qualquer momento. Este aspecto revelou-se de extrema importância para todos aqueles que em meados dos anos noventa se encontravam debatendo o então recente fenómeno da net.art. Um pouco à semelhança dos outros movimentos artísticos do século XX, estes artistas tenderam para a publicação de inúmeros manifestos e para a criação de polémicas. Grande parte da energia libertada para estas práticas artísticas resultou, muito provavelmente, das amplas alterações políticas ocorridas na Europa, em meados da década de noventa do século XX. Nesta altura, apesar do domínio norte-americano da internet, a Europa (nomeadamente os países da Europa de Leste e a Rússia) teve uma importância crucial para o desenvolvimento da internet enquanto meio de expressão artística. O nascimento da “sociedade civil” (pós-comunista) na Europa de Leste durante o início e meados dos anos noventa foi caracterizado pela abertura dos *media* e pelo pluralismo de opiniões. Durante este período, para os artistas do leste europeu, a internet apresentava uma faceta quase utópica, tornando-se dessa forma uma

escolha privilegiada como meio de expressão, permitindo aos artistas oriundos desses países a participação num discurso artístico internacional (Greene, 2000). Assim, a generalização do uso da internet, a sua independência de distâncias geográficas e fronteiras nacionais possibilitou a qualquer pessoa tornar-se um artista com um público massivo potencial, não necessitando, para tal de recorrer a qualquer forma de apoio institucional.

Por volta de 1996 começou a tornar-se claro que a internet e as tecnologias a ela associadas estavam a constituir-se como fenômenos culturais e econômicos. Nesse sentido, e na medida em que vários projetos se encontravam realizando obras de arte, muitos começaram a se questionar sobre a possibilidade de a internet poder albergar espaços e publicações alternativas, bem como as pessoas que se ocupavam deles. Enquanto estes projetos de caráter mais institucional procuravam formas de financiamento, os artistas da net.art procuravam definir-se melhor enquanto movimento artístico. Em Maio de 1996, um conjunto desses artistas reuniu-se em Trieste, numa conferência intitulada “Net.Art Per Se”, onde se debateram questões como a especificidade da net.art, o controle do artista sobre a distribuição da sua obra, a obsolescência da noção de território, entre outros. Foi após esta reunião, no ano seguinte, que se deu a grande explosão da net.art: obras de caráter meramente lúdico, assim como outras com implicações políticas e sociais foram criadas e tornadas acessíveis em qualquer ponto do globo. Surgiram também nessa altura um conjunto de trabalhos realizados por mulheres artistas, que utilizavam a net.art como instrumento para abordar questões feministas. No entanto, e apesar do elevado número de obras a que deu origem, o cyberfeminismo acabou por se tornar um assunto de pouco interesse para a maioria das comunidades que giravam em torno da net.art, tendo sido remetido para comunidades específicas a essa problemática.

Uma alteração quase paradigmática ocorreu neste tipo de práticas artísticas quando, em 1997, o foco de interesse dos artistas passou da criação de páginas na internet para o desenvolvimento de aplicações e softwares específicos para a internet, continuando esta tendência no ano seguinte, altura em que o software, o terrorismo cultural, a rádio e o início da institucionalização se tornaram o objeto de investigação principal destes artistas.

Assim, à medida que esta prática foi sendo assimilada pelas instituições do mundo artístico, garantindo aos artistas uma crescente visibilidade, começaram a utilizar-se as possibilidades do comércio eletrónico e o desenvolvimento de espaços de exposição on-line onde as obras pudessem ser colocadas. Convites para participações em conferências e debates sobre esta temática começaram a ser feitos em grande escala aos artistas da net.art, indicando uma certa legitimação da sua prática por parte das instituições, que começaram a interessar-se por este tipo de obras, adquirindo-as ou atribuindo bolsas para a sua realização.

No que alguns (Cosic, cit. por Berwick, 2002) chamam o período heróico desta forma de expressão, dominava uma concepção da net.art como um campo alternativo com preocupações sociais, onde arte e quotidiano se cruzavam intimamente. Mais recentemente, a net.art parece ter alterado as suas premissas iniciais, como resultado da sua cada vez maior aceitação pelo sistema de arte contemporânea, tendo moderado a sua irreverência inicial e o espírito anti-institucional que marcou a sua formação (Berwick, 2002). Esta aceitação crescente legitima-a enquanto forma de arte e cria um mercado para essas obras. A criação de um mercado para a net.art está provocando um conflito entre os praticantes de uma forma artística que, até há bem pouco tempo, fazia orgulhosamente parte da periferia artística. Deste modo, para alguns destes artistas, o fato de haver um mercado para as suas obras subverte os valores que estiveram na origem do

desenvolvimento desta forma de expressão. O livre acesso às obras e aos seus códigos de programação permitiam, a quem quer que fosse, possuir, por um lado, e modificar, por outro, as obras realizadas. A própria imaterialidade e a especificidade do meio em que as obras eram produzidas e colocadas permitia também uma maior liberdade aos criadores, não se encontrando dependentes da hegemonia do sistema artístico institucional mundial (Fernandes, 1999), seja a nível de financiamento ou a nível do circuito de distribuição das obras. Tudo isso começou a alterar-se com a legitimação destas práticas por parte das instituições. Reconhecendo-as como uma forma de expressão visual legítima, as instituições não só começaram a integrá-las num circuito artístico por elas determinado, como também a valorizá-las comercialmente, pondo em causa o carácter de livre acesso que estava na base da sua formação. Se por um lado os artistas procuravam este reconhecimento, a sua entrada num sistema com regras e mecanismos próprios, implicou a perda de alguma autonomia e uma certa formatação das obras, de maneira a serem mais facilmente integradas no sistema. Assim, os artistas da net.art têm vindo a posicionar-se de uma forma ambivalente no que diz respeito às instituições do mundo artístico. Se, por um lado, elas legitimam o seu trabalho, reconhecendo-o e adquirindo-o para as suas coleções, atribuindo-lhes consequentemente um papel ativo no discurso artístico contemporâneo, por outro, estão, de certa forma, a colocar em causa e a subverter os princípios e processos de trabalho que estiveram na origem da constituição desta prática artística.



for Airports - Duchamp

Vuk Cosic, *Hystory of Art*

Apesar da produção, circulação, acesso e controle da informação constituir uma preocupação central para muitos artistas da net.art, a natureza específica do meio em que se exprimem tende a impedi-los de serem compreendidos por um público generalizado, por via de uma série de obstáculos como a crença na necessidade de equipamentos dispendiosos e formação aprofundada para a criação das obras, na impossibilidade de vender ou colecionar tais obras em razão da sua imaterialidade e rápida obsolescência da tecnologia que utilizam, na sua apreciação por uma mera sub-cultura e na sua contribuição para o alargamento do fosso entre aqueles que tem acesso aos recursos tecnológicos e os que não têm (Ippolito, 2003). Apesar do Conceitualismo, por exemplo, ter colocado já, desde o seu início, a necessidade do conhecimento da história da arte e da teoria estética para o equacionamento dos seus materiais e práticas com a arte, parece claro que a net.art frequentemente faz exigências ainda maiores ao seu público. Não só é necessária uma familiaridade com o Conceitualismo, mas também com os protocolos da internet. Para além do que, o consumidor destas obras necessita forçosamente de ter acesso a um computador ligado à

internet, bem como um determinado conjunto de software e plug-ins para poder visualizar, ouvir e interagir com uma grande parte das obras de net.art. Neste sentido, e ainda que a problematização evidenciada num grande número de obras se prenda explicitamente à exclusão (Berry, 2002), o público é majoritariamente ocidental e utilizador de tecnologias da informação.

Apesar deste tipo de críticas ser relativamente recorrente, uma possível argumentação consiste em afirmar que a net.art não será muito diferente daquilo que se classificou como arte e cultura contemporânea, não fazendo sentido esperar deste tipo de práticas, uma maior consciência das desigualdades existentes nas sociedades contemporâneas, quando comparadas com o que se passa na maioria das exposições que ocorrem nos espaços artísticos ocidentais. Mais especificamente, afirmar que estes trabalhos envolvem equipamentos dispendiosos e requerem uma formação especializada para a sua criação é não ter em consideração que a maioria dos artistas da net.art desenvolvem o seu trabalho como autodidatas, estando mais interessados na obtenção de um rigor e elegância conceptuais do que num perfeito domínio da tecnologia. Além disso, considerar que obras com existência exclusiva na internet são impossíveis de expor e colecionar, devido à sua imaterialidade, é deixar de lado todo um conjunto de obras imateriais criadas desde os anos setenta e comercializadas através da documentação da sua realização ou mediante certificados de autenticidade (Moulin, 1986).

3. Net.art, práticas e debates em curso

Resultante das experiências artísticas iniciadas nos anos setenta e herdeira das relações entre arte e tecnologia, a net.art conseguiu, na sua breve história, tornar-se uma prática artística legitimada, ainda que não pela

totalidade do sistema artístico institucional mundial, o qual ainda produz e veicula um conjunto de crenças errôneas sobre este tipo de obras. Assim, se por um lado, existe uma dualidade de posições por parte das instituições que, tanto legitimam e estimulam esta forma de expressão como tendem a ignorar e a remeter para esferas especializadas este tipo de produção, existe também uma dualidade de posições por parte dos artistas da net.art, que tentam encontrar o seu lugar (e o das suas obras) entre a participação num discurso artístico internacional, controlado pelas instituições do mundo artístico, e a manutenção da ideologia anti-institucional e dos processos de trabalho que estiveram na origem e sucesso deste tipo de práticas. Independentemente do rumo tomado, tanto pelas instituições, como pelos artistas, matéria merecedora de posterior investigação, parece bastante claro que este tipo de práticas veio para ficar, levando mais além os questionamentos colocados pelos diferentes movimentos artísticos do século XX e colocando as instituições numa situação inédita no que diz respeito à aquisição e exposição destas obras. Esta problematização traz, pois, ainda mais reflexividade e debate à arte e à crítica, permitindo uma maior incursão de outros saberes nestas áreas, mostrando as potencialidades da net.art como objeto contestado e contestável, no quadro das práticas artísticas e culturais contemporâneas.

Abril.03

Bibliografia:

Berry, J. (2002). Human, all too posthuman? Net art and its critics. Acessado em 3 de Março de 2003, em

<http://www.tate.org.uk/netart/humanposthuman.htm>

Berwick, C. (2002). Net gains. *Artnews*, 101(11): 86-89.

Bureau, A. (2002). Art de la communication, art des réseaux, net art. Artpress, 285: 42-43.

Forest, F. (2002). Mais où commence aujourd'hui et quand finira hier? Artpress, 285: 40-41.

França, J. A. (1993). "Arte - ciência - tecnologia. História e linguagem" in AA. VV, Arte e Tecnologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Francastel, P. (2000). Arte e técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa. Livros do Brasil.

Giannetti, C. (1998). Ars telematica – telecomunicação, internet e ciberespaço. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Greene, R. (2000). Web work: a history of internet art [versão eletrônica]. Artforum, 38(9): 162-167.

Ippolito, J. (2002). Ten myths of internet art. Leonardo, 35 (5): 485-498.

Falasca-Zamponi, S. (1996). "The artist to power? Futurism, fascism and the avant-garde". Theory, culture & society, 13(2): 39-58.

Fernandes, L. (1999). Net.art, a internet como espaço de exibição artístico alternativo ao domínio hegemônico e globalizador do sistema artístico institucional mundial. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Moulin, R. (1986). Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. Revue française de sociologie, 27: 369-395.

Net.art per se (s. d.). Acessado em 3 de Março de 2003, em <http://www.ljudmila.org/naps>

Shulgin, A. (1997). Net.art – the origin. Nettime. Acessado em 26 de Janeiro de 2003, em <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00094.html>

Fonte: Virose (www.virose.pt).

SIC TRANSIT GLORIA ARTIS (Parte 1)

O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord

Anselm Jappe



É difícil, atualmente, eludir a idéia de que o "fim da arte", proclamado aos quatro ventos e, com não menos ardor, rechaçado durante a década de 60, tenha finalmente ocorrido, embora com alguma dissimulação: "Not with a bang, but with a whimper" (T.S. Eliot). Durante mais de cem anos, a evolução da arte foi identificada a uma sucessão ininterrupta de inovações formais e de "vanguardas" que ampliavam cada vez mais as fronteiras da criação. Porém, após um último período de esplendor - pelo menos aparente - que chega até o início dos anos 70, não se impôs nenhuma nova tendência vanguardista e apenas se observou a repetição de elementos fragmentários, isolados e desvirtuados da arte do passado. A suspeita de que a arte moderna esteja esgotada começa a propagar-se inclusive entre aqueles que, durante muito tempo, a haviam firmemente recusado. O mínimo que se pode dizer é que, há decênios, nada se viu de comparável às

revoluções formais do período de 1910 a 1930. Entretanto, se hoje se produzem ou não obras de valor é, com certeza, uma questão discutível; mas dificilmente se encontrará quem ainda veja na arte dos últimos anos a "manifestação sensível da idéia" ou, pelo menos, uma expressão tão consciente e concentrada de sua época como foram a literatura, as artes visuais e a música das primeiras décadas do século.

Por outro lado, a crise das vanguardas tampouco provocou aquele "retrocesso" que desejavam seus detratores. Parece, pois, que a arte em seu conjunto é que está em crise, seja quanto à inovação da forma, seja quanto à sua capacidade de expressão consciente da evolução social. Torna-se cada vez mais evidente que não se trata de uma estagnação transitória nem de uma simples crise de inspiração e sim que, no mínimo, estamos diante do fim de um certo tipo de relação - que durou mais de um século - entre a arte e a sociedade. É claro que se continua a escrever e publicar textos, a pintar e expor quadros e a fazer experiências com formas supostamente novas, como o vídeo ou a performance; mas isso não nos autoriza a considerar a existência da arte tão inquestionável quanto a do oxigênio, como parece crer a estética contemporânea. A continuação atual da produção artística não será um anacronismo superado pela evolução efetiva das condições sociais?

Entre 1850 e 1930, a arte vanguardista e formalista, mais do que a elaboração de novas formas, foi um processo de destruição das formas tradicionais: realizava uma função eminentemente crítica. Tentaremos demonstrar que essa função crítica estava vinculada à fase histórica em que a organização social baseada no valor de troca vinha se impondo. O triunfo completo do valor de troca e sua crise atual reduziram à ineficácia os sucessores das vanguardas: não lhes é concedida mais nenhuma função crítica, quaisquer que sejam suas intenções subjetivas.

Concentrar-nos-emos no exame comparativo dos aportes de Theodor W. Adorno e de Guy Debord, autor de *A sociedade do espetáculo* (1967) e principal teórico dos situacionistas (1); isto é, dois dos mais destacados expoentes de uma crítica social centralizada na análise da alienação, termo pelo qual não se entende uma vaga insatisfação diante da "vida moderna" mas, sim, o antagonismo entre o ser humano e as forças por ele mesmo criadas e que se lhe opõem como seres independentes. Trata-se da transformação da economia de meio em fim, baseada na oposição entre o valor de troca e o valor de uso, do qual deriva a subordinação da qualidade à quantidade, dos fins aos meios, dos seres humanos às coisas e, finalmente, um processo histórico que obedece unicamente às leis da economia e escapa a todo controle consciente (2). Tanto Adorno como Debord aplicam à análise da arte moderna o conceito de contradição entre o uso possível das forças produtivas e a lógica da autovalorização do capital. Ambos vêem na arte moderna - e exatamente em seus aspectos formais - uma oposição à alienação e à lógica da troca.

Apesar disso, Adorno e Debord representavam, na década de 60, duas posturas diametralmente opostas em relação ao "fim da arte". O primeiro defendia a arte contra os que pretendiam "superá-la" em favor de uma intervenção direta na realidade e contra os partidários de uma arte "engajada", enquanto o segundo anunciava, no mesmo período, que havia chegado o momento de realizar na própria vida o que até então só se havia prometido na arte, concebendo, contudo, a negação da arte - mediante a superação de sua separação dos demais aspectos da vida - como uma continuação da função crítica da arte moderna. Para Adorno, ao contrário, exatamente o fato de a arte estar separada do resto da vida é que garante tal função crítica. Tentaremos explicar por que os dois autores, apesar do ponto de partida comum, chegam a conclusões tão opostas: veremos que também Adorno, contra sua vontade, se vê atraído pela tese do esgotamento da arte.

Começemos por considerar o lugar central que a "troca" ocupa na análise da alienação desenvolvida por nossos autores. Debord denomina "espetáculo" justamente "a economia que se desenvolve para si mesma" e que "domina totalmente" os seres humanos (Sde, § 16) (3), através do qual "as mesmas forças que nos escaparam mostram-se a nós em todo o seu vigor" (Sde, § 31). Nessa forma suprema da alienação, a vida real encontra-se cada vez mais privada de qualidade e dividida em atividades fragmentárias e separadas entre si, enquanto as imagens dessa vida separam-se dela e formam um conjunto. Este conjunto - o espetáculo no sentido mais estrito - adquire uma vida independente. Como na religião, as atividades e as possibilidades dos indivíduos e da sociedade aparecem como separadas dos sujeitos, apenas já não se situam em um além e, sim, na terra. O indivíduo acha-se separado de tudo quanto lhe diz respeito e pode relacionar-se com ele somente através da mediação de imagens escolhidas por outros e falseadas de modo interessado. O fetichismo da mercadoria descrito por Marx era a transformação das relações humanas em relações entre coisas; agora se transformam em relações entre imagens. A degradação da vida social do ser para o ter prolonga-se na redução ao parecer (Sde, § 17), com o que o ser humano se converte num simples espectador que contempla passivamente, sem poder intervir, a ação de forças que, na verdade, são suas. O espetáculo é a manifestação mais recente do poder político que, embora sendo "a especialização social mais antiga" (Sde, § 23), somente nas últimas décadas adquiriu a independência que o coloca em condições de dominar toda a atividade social. No espetáculo, onde a economia transforma o mundo em mundo da economia (Sde, § 40), "realiza-se de modo absoluto" "o princípio do fetichismo da mercadoria" (Sde, § 36) e a mercadoria "chega à total ocupação da vida social" (Sde, § 42). A generalização da mercadoria e da troca significa "a perda da qualidade, tão evidente em todos os níveis da linguagem espetacular" (Sde, § 38): a abstração de toda qualidade específica, base e consequência da troca, se traduz "de forma perfeita no

espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração" (Sde, § 29) (4).

Também Adorno denuncia, de forma implacável, "a dominação universal do valor de troca sobre os seres humanos, o que impede *a priori* os sujeitos de serem sujeitos e reduz a própria subjetividade a mero objeto" (DN, 180). "Todos os momentos qualitativos são esmagados" (DN, 92) pela troca que "mutila" tudo (5). A troca é "o mau fundamento da sociedade em si" e "o caráter abstrato do valor de troca se une, antes de qualquer estratificação social particular, à dominação do universal sobre o particular e da sociedade sobre seus membros [...]. Na redução dos seres humanos a agentes e portadores da troca de mercadorias, esconde-se a dominação de alguns seres humanos sobre outros [...]. O sistema total assume esta forma: "todos devem submeter-se à lei da troca se não quiserem perecer" (6). O caráter de fetiche adquirido pela mercadoria "invade como uma paralisia todos os aspectos da vida social" (7). Enquanto o valor de uso "se atrofia" (TE, 298), o que se consome é o valor de troca como tal (TE, 37).

O espetáculo, ao fazer um uso amplo de elementos como o cinema, o esporte ou a arte, assemelha-se bastante à "ideologia cultural" que Adorno e Horkheimer puderam descrever em sua fase de formação (8). Uma comparação detalhada desses dois conceitos parece oportuna, pois evidenciará não só sua atualidade, como também as afinidades entre duas concepções que foram elaboradas de modo independente em lugares e épocas muito distintos (9). Segundo Debord, o espetáculo, enquanto "ideologia materializada", substituiu todas as ideologias particulares (Sde, § 213); segundo a Dialética do Iluminismo, o poder social expressa-se muito mais eficazmente na indústria cultural, aparentemente isenta de ideologia, do que nas "ideologias defasadas" (DI, 164).

O conteúdo da indústria cultural não é a apologia explícita deste ou daquele

regime político supostamente inatacável, mas a apresentação incessante do existente como único horizonte possível. "Com a finalidade de demonstrar a divindade do real, não se faz senão repeti-lo cnicamente e sem cessar. Tal prova lógica não é concludente mas, sim, aniquiladora" (DI, 178). Para Debord, o espetáculo "não diz nada além disto: o que aparece é bom, o que é bom aparece. A atitude que exige, por princípio, é a da aceitação passiva que, de fato, já obteve [...] por seu monopólio da aparência" (Sde, § 12); doze anos depois, constata que o espetáculo já não promete nem isso mas se limita a dizer: "É assim" (10). A indústria cultural não é o resultado "de uma lei evolutiva da tecnologia enquanto tal" (DI, 148), assim como "o espetáculo não é um produto necessário do desenvolvimento técnico visto como um desenvolvimento natural" (Sde, § 24). Do mesmo modo que a indústria cultural "condena tudo à semelhança" (DI, 146), o espetáculo constitui um processo de banalização e homogeneização (Sde, § 165). Adorno e Horkheimer logo se deram conta de que "no capitalismo avançado, o ócio é o prolongamento do trabalho" (DI, 165), que reproduz os ritmos do trabalho industrial e que inculca "a obediência à hierarquia social" (DI, 158). Segundo Debord, o "pólo de desenvolvimento do sistema" desloca-se cada vez mais "para o não-trabalho, a inatividade. Porém tal inatividade não está absolutamente liberada da atividade produtora" (Sde, § 27). A indústria cultural é o lugar onde a mentira pode reproduzir-se à vontade (DI, 163); o espetáculo, aquele em que "o mentiroso mente para si mesmo" (Sde, § 2). No espetáculo, inclusive, "o verdadeiro é um momento do falso" (Sde, § 9); na indústria cultural, as afirmações mais evidentes, como a de que as árvores são verdes ou o céu é azul, convertem-se em "criptogramas de chaminés de fábrica e de bombas de gasolina", isto é, em figuras do falso (DI, 179). O espetáculo é uma verdadeira "colonização" da vida cotidiana (IS, 6/22), de modo que nenhuma necessidade pode ser satisfeita a não ser através de sua mediação (Sde, § 24); Horkheimer e Adorno descrevem como, já na década de 40, os comportamentos mais corriqueiros e as expressões mais vitais, como o tom de voz nas diversas

circunstâncias ou o modo de viver as relações sentimentais, procuram adaptar-se aos modelos impostos pela indústria cultural e pela propaganda (DI, 200). A indústria cultural, mais que a propaganda de alguns produtos em particular, é a propaganda do conjunto das mercadorias e da sociedade enquanto tal: facilmente pode passar da publicidade de detergentes à propaganda de algum líder (DI, 185-192). Por sua vez, o espetáculo é um "catálogo apologético" da totalidade das mercadorias (Sde, § 65), o "canto épico" do combate que as mercadorias travam entre si e no qual, ainda que a mercadoria particular se desgaste, a forma-mercadoria sai fortalecida (Sde, § 66). A política converte-se em mais uma mercadoria dentre outras, e "tanto Stalin como a mercadoria que saiu de moda são denunciados pelos mesmos que os impuseram" (Sde, § 70).

Tanto a indústria cultural como o espetáculo baseiam-se na identificação do espectador às imagens que lhe são propostas, o que equivale à renúncia a viver em primeira pessoa. Quem não ganha a viagem prometida como prêmio do concurso, deve conformar-se com as fotografias dos países que poderia ter visitado (DI, 178): o cliente sempre deve "contentar-se com a leitura do cardápio" (DI, 168). As imagens invadem a vida real a ponto de confundirem as duas esferas, fazendo acreditar "que o mundo exterior é o simples prolongamento do que aparece no filme" (DI, 153). Isto corresponde à observação de Debord de que "a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo" (Sde, § 8) e àquela que diz que, se "o mundo real transforma-se em simples imagens" (por exemplo, um país em fotografias), "as simples imagens tornam-se seres reais" (Sde, § 18): a realidade como prolongamento do cinema. Adorno escreveu - em 1952 ! - que a televisão permite "introduzir subrepticamente na cópia do mundo tudo aquilo que se considera oportuno para o mundo real", dado que "mascara a alienação real entre os seres humanos e entre eles e as coisas. A televisão converte-se em sucedâneo de uma imediatidade social que é negada aos seres humanos (11) , o que antecipa, quase literalmente, as

análises de Debord.

Salta aos olhos em que ambos se distinguem dos inúmeros autores do período que refletiram, com maior ou menor subtileza, sobre os mesmos fenômenos, batizando-os de "sociedade de consumo" ou "cultura de massas". Debord e Adorno reconhecem no que descrevem uma falsa forma de coesão social, uma ideologia tácita apta para criar um consenso acerca do capitalismo ocidental, um método para governar uma sociedade e, finalmente, uma técnica para impedir que os indivíduos, que estão tão maduros para a emancipação como o estado das forças produtivas, tomem consciência disso (12). A infantilização dos espectadores não é um efeito secundário do espetáculo ou da indústria cultural e, sim, a realização de seus objetivos antiemancipatórios: segundo Adorno, o ideal da indústria cultural é "rebaixar o nível mental dos adultos ao de crianças de onze anos" (13); segundo Debord, no espetáculo, "a necessidade de imitação que o consumidor sente é justamente a necessidade infantil" (Sde, § 219).

Apesar desses paralelismos, Debord e Adorno divergem completamente quanto ao papel da arte. Desde o início da década de 50, Debord afirmou que a arte já estava morta e que devia ser "superada" por uma nova forma de vida e de atividade revolucionária, à qual caberia preservar e realizar o conteúdo da arte moderna. A explicação do fato de que a arte já não pode desempenhar o importante papel que lhe coube no passado encontra-se nos parágrafos 180 a 191 de *A sociedade do espetáculo*, onde Debord expõe a contradição fundamental da arte: na sociedade dominada pelas cisões, a arte tem a função de representar a unidade perdida e a totalidade social. Mas como a idéia de que uma parte do todo pode ocupar o lugar da totalidade é evidentemente contraditória, também é contraditório converter a cultura numa esfera autônoma. Justamente enquanto deve suprir o que falta à sociedade - o diálogo, a unidade dos momentos da vida - , a arte deve recusar-se a realizar o papel de simples imagem disso. A

sociedade havia relegado a comunicação à cultura, mas a dissolução progressiva das comunidades tradicionais - da ágora aos bairros populares - levou a arte a constatar a impossibilidade da comunicação.

O processo de destruição dos valores formais, de Baudelaire a Joyce e Malevitch, expressava a recusa da arte em ser a linguagem fictícia de uma comunidade já inexistente mas, também, a necessidade de reencontrar uma linguagem comum de verdadeiro diálogo (Sde, § 187). A arte moderna chega ao apogeu e termina com Dada e os surrealistas, contemporâneos da "última grande investida do movimento revolucionário proletário" (Sde, § 191) que tentaram, ainda que com procedimentos insuficientes, suprimir a arte e, ao mesmo tempo, realizá-la. Com a dupla derrota das vanguardas políticas e estéticas entre as duas guerras mundiais, conclui-se a fase "ativa" da decomposição (IS, 1/14). Assim, a arte chega ao ponto a que já havia chegado a Filosofia com Hegel, Feuerbach e Marx: compreende-se a si mesma como alienação, como projeção da atividade humana numa entidade separada. Para quem quiser ser fiel ao sentido da cultura, não resta outro remédio senão negá-la como cultura e realizá-la na teoria e na prática da crítica social.

A decomposição da arte continua após 1930, porém mudando de significado. A autodestruição da linguagem antiga, uma vez separada da necessidade de encontrar uma nova linguagem, é recuperada pela "defesa do poder de classe" (Sde, § 184). A impossibilidade de qualquer comunicação é, então, reconhecida como um valor em si que deve ser recebido com júbilo e assumido como um fato inalterável. A repetição da destruição formal no teatro do absurdo, no novo romance, na nova pintura abstrata ou na *pop-art*, não expressa mais a história que dissolve a ordem social: já não é outra coisa senão a monótona réplica do existente, com um valor objetivamente afirmativo, "simples proclamação da beleza suficiente da dissolução do comunicável" (Sde, § 192).

Também Adorno admite que a arte, ao tornar-se autônoma e desvincular-se das funções práticas, já não é imediatamente um fato social e separa-se da "vida". Mas só desse modo a arte pode, de fato, opor-se à sociedade. A sociedade burguesa criou uma arte que é, necessariamente, seu adversário, inclusive além de seus conteúdos específicos (TE, 15-18, 24.293-296). A arte acaba questionando sua própria autonomia que "começa a mostrar sintomas de cegueira" (TE, 10). Adorno reconhece que a arte encontra-se em tais dificuldades, que já "nem sequer seu direito à existência" é "evidente" (TE, 9), e conclui: "A rebelião da arte [...] converteu-se em rebelião do mundo contra a arte" (TE, 13). Ao escrever "fala-se que o tempo da arte passou e que o que importa agora é realizar seu conteúdo de verdade" (TE, 327), compartilha Adorno as teses de Debord? De modo algum, dado que a frase acaba com as palavras: "Tal veredicto é totalitário". Parece que Adorno não teve oportunidade de conhecer as idéias dos situacionistas e contestá-las, mas é provável que tivesse assimilado sua crítica da arte à dos contestatários de 1968, que acusava de se entusiasmarem com "a beleza dos combates de rua" e de recomendarem "o jazz e o rock em vez de Beethoven" (Adorno, *Paralipomena*, in: *Gesammelte Schriften*, 7, p. 473 12a). Embora a tomada de posição contra a arte seja muito menos original do que se acredita (TE, 327s: *Paralipomena*, *op. cit.*, p. 474), Adorno vê nela um grande perigo e, ao mesmo tempo, uma "incapacidade de sublimação", "fraqueza do eu" ou simples "falta de talento": Não está "acima, mas abaixo da cultura" (TE, 327). Entretanto, o que critica no protesto contra a arte não é o fato de atacar a ordem social e estética existente e sim, ao contrário, sua conformidade com o sistema e com suas piores tendências. Esse tipo de ocaso da arte é "uma maneira de adaptar-se" (*Paralipomena*, p. 473), porque "a abolição da arte numa sociedade semibárbara e que avança para a completa barbárie converte-se em sua colaboradora" (TE, 328). Querer realizar diretamente, no plano social, o prazer ou a verdade contidos na arte, corresponde à lógica da

troca, que espera que a arte, como todas as coisas, tenha alguma utilidade. Adorno sempre vê na arte uma crítica social, mesmo quando se trata da poesia hermética ou da "arte pela arte", justamente em virtude de sua autonomia e de seu "caráter associal". Afirma que "a arte é social sobretudo por sua oposição à sociedade, oposição que só adquire quando se torna autônoma [...]. Não há nada puro, nada formado segundo sua própria lei imanente, que não exerça uma crítica tácita" (TE, 296). A obra de arte deve sua função crítica ao fato de que não "serve" para nada: nem para a ampliação dos conhecimentos, nem para o prazer imediato, nem para a intervenção direta na práxis. Adorno recusa todas as tentativas de reduzir a arte a um desses elementos. "Só quem não se submete ao princípio da troca defende a ausência de dominação: apenas o inútil representa o valor de uso atrofiado. As obras de arte representam o que seriam as coisas uma vez que deixassem de ser deformadas pela troca" (TE, 298).

Debord e Adorno chegam, pois, a avaliações opostas quanto ao fim da arte: isto exige uma explicação, considerando-se a afinidade de seus respectivos pontos de partida. Ambos defendem que a contradição entre forças produtivas e relações de produção se reproduz no interior da esfera cultural; ambos adotam, quanto ao essencial, a mesma atitude diante do desenvolvimento do potencial técnico e econômico, em que vêm, sem deificá-lo ou condená-lo simplesmente, uma condição prévia - que se superará por si mesma - de uma sociedade libertada: "O triunfo da economia autônoma deve ser ao mesmo tempo sua perdição. As forças por ela desencadeadas suprimem a necessidade econômica que foi a base imutável das sociedades antigas" (Sde, § 51). O desenvolvimento das forças produtivas atingiu tal grau, que a humanidade poderia deixar para trás o que Adorno chama de "a cega autoconservação" e que os situacionistas denominam "sobrevivência", para passar, enfim, à verdadeira vida⁽¹⁴⁾. Apenas as relações de produção - a ordem social - o impedem: segundo Adorno, "pelo estado das forças produtivas, a terra poderia ser aqui, agora e

imediatamente o paraíso" (TE, 51), enquanto que, na realidade, está-se transformando num "cárcere ao ar livre"⁽¹⁵⁾. As relações de produção baseadas na troca condenam a sociedade a continuar submetendo-se aos imperativos da sobrevivência, criando - como diz o situacionista Vaneigem - "um mundo onde a garantia de não morrer de fome é obtida em troca do risco de morrer de tédio"⁽¹⁶⁾. A redução à pura "sobrevivência" deve ser entendida também num sentido mais amplo, como uma subordinação do conteúdo da vida às supostas necessidades externas: exemplo disso é a atitude dos urbanistas que rejeitam qualquer proposta de uma arquitetura diferente, argumentando que "é preciso ter um teto acima da cabeça" e que é necessário construir rapidamente uma grande quantidade de moradias (IS, 6/7). Em 1963, os situacionistas escrevem: "O velho esquema da contradição entre forças produtivas e relações de produção não deve mais, com certeza, ser entendido como uma condenação automática e de curto prazo da produção capitalista, no sentido de uma estagnação e incapacidade de desenvolvimento posterior. Tal contradição deve ser entendida muito mais como a condenação - cuja execução ainda deve ser tentada com as armas que faltam - do desenvolvimento mesquinho, e simultaneamente perigoso, a que leva a auto-regulação de tal produção, se comparado com o grandioso desenvolvimento possível (IS, 8/7). A economia e seus organizadores realizaram uma função útil ao libertar a sociedade da "pressão natural", ao passo que, agora, se trata de libertar-se de tal libertador (Sde, § 40). São as atuais hierarquias sociais que garantem a sobrevivência para perpetuar-se e, ao mesmo tempo, impedem que se viva.

Adorno, por sua vez, escreve que "ao subordinar toda a vida às exigências de sua conservação, a minoria que manda também garante, com sua própria segurança, a perpetuação do conjunto" (DI, 47). Toda a *Dialética do iluminismo* baseia-se no fato de que a *ratio* não conseguiu demonstrar todo seu potencial de libertação porque se viu ameaçada, desde o início, pelas forças irresistíveis da natureza, fixando-se como único objetivo combatê-las

e dominá-las até onde fosse possível. Esta luta continua mesmo quando a sobrevivência física dos seres humanos já não corre perigo e, então, lhes inflige novas mutilações que já não são de índole natural mas social: "Porém, quanto mais se realiza o processo de autoconservação através da divisão burguesa do trabalho, mais este processo exige a auto-alienação dos indivíduos que devem se amoldar de corpo e alma às exigências do aparato técnico" (DI, 45).

A gigantesca acumulação de meios não é suficiente, em si mesma, para que a vida seja mais rica. "Uma humanidade que já não conhecesse a privação intuiria algo do delirante e infrutuoso de todos os procedimentos utilizados até então para escapar da privação e que reproduzem em escala ampliada, junto à riqueza, a privação"(17) .Em sentido análogo, Debord escreve: "Se não há nada além da sobrevivência ampliada, nada que possa frear seu crescimento, é porque tampouco esta sobrevivência se situa além da privação, mas é a privação enriquecida" (Sde, § 44). A crítica do automatismo cego das leis econômicas e a exigência de que a sociedade submetam o uso de seus recursos a decisões conscientes levam ambos os autores a recorrer, inclusive, às mesmas citações: "No momento em que a sociedade descobre que depende da economia, a economia, de fato, depende da sociedade [...]. No lugar em que havia o *isso* econômico, deve haver o *eu*" (Sde, § 52), escreve Debord, enquanto Adorno atribui semelhante tomada de consciência exatamente à arte: "O que era Isso deve chegar a ser Eu, diz a nova arte com Freud" (18).

SIC TRANSIT GLORIA ARTIS (Parte 2)

O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord

Anselm Jappe

Toda a estética de Adorno baseia-se no fato de que, também na arte se encontra a contradição entre o potencial das forças produtivas e seu uso atual. É possível falar de forças produtivas estéticas, dado que também a arte é uma forma de dominação dos objetos, da natureza. Não deixa os objetos como são mas os submete a uma transformação, para a qual se serve de alguns procedimentos e algumas técnicas que foram elaborados e aperfeiçoados pouco a pouco. Isso vale ainda mais para a arte moderna que não se limita a copiar a realidade, mas a reestrutura inteiramente segundo suas próprias regras; basta pensar na pintura cubista ou abstrata, ou na suspensão das leis tradicionais da experiência na literatura moderna. Na arte, o domínio sobre os objetos não serve para submeter a natureza e, sim, ao contrário, para lhe restituir seus direitos: "A arte realiza uma íntima revisão do domínio da natureza ao dominar as formas que a dominam" (TE, 184). A arte, "antítese social da sociedade" (TE, 18), propõe à sociedade exemplos de um uso possível de seus meios numa relação com a realidade que não seja de dominação nem de violência: "Só pelo fato de existirem, as obras de arte postulam a existência de uma realidade inexistente e, por isso, entram em conflito com sua inexistência real" (TE, 83). Enquanto a produção material se dirige apenas para o crescimento quantitativo, a arte, em sua "irracionalidade", deve representar os fins qualitativos - como a felicidade do indivíduo - que o racionalismo das ciências considera "irracionalis" (TE, 64: *Paralipomena*, p. 430, 489). Com sua "inutilidade" e sua vontade de ser apenas para si e de se subtrair à troca universal, a obra de arte liberta a natureza de sua condição de simples meio ou instrumento: "Não é por seu conteúdo particular, mas somente pelo insubstituível de sua própria

existência que a obra de arte deixa em suspenso a realidade empírica enquanto complexo funcional abstrato e universal" (TE, 180). Não se trata, necessariamente, de um processo consciente. Basta que a arte siga suas próprias leis de desenvolvimento - exatamente nisso consistia a radicalização das vanguardas - para que reproduza, em seu interior, o grau de desenvolvimento das forças produtivas extra-estéticas, sem que por isso se ache submetida às restrições derivadas das relações de produção (TE, 71). Uma arte cujas técnicas estejam abaixo do estado de desenvolvimento das forças produtivas artísticas alcançado num dado momento é, portanto, "reacionária", já que não sabe dar conta da complexidade dos problemas atuais. Este é um dos motivos pelos quais Adorno condena o *jazz*, porém se aplica igualmente, por exemplo, ao "realismo socialista". A arte formalista, em contrapartida, expressa, além de qualquer conteúdo "político", a evolução da sociedade e de suas contradições. "A campanha contra o formalismo ignora que a forma que se dá ao conteúdo é, ela mesma, um conteúdo sedimentado" (TE, 193). "No 'como' do modo de pintar podem sedimentar-se algumas experiências incomparavelmente mais profundas e também mais relevantes socialmente do que nos fiéis retratos de generais e heróis revolucionários" (TE, 200).

Também Debord utiliza o conceito de "forças produtivas estéticas", baseando-se no paralelismo com as forças produtivas extra-estéticas da defesa da evolução formalista da arte até 1930, cujo resultado histórico foi a "superação" da arte. Do mesmo modo que Adorno, vê na arte uma representação das potencialidades da sociedade: "O que se chama cultura reflete, mas também prefigura, numa sociedade dada, as possibilidades de organização da vida"(19). E, como Adorno, Debord afirma que há um vínculo entre a libertação dessas potencialidades na arte e na sociedade: "Estamos encerrados em algumas relações de produção que contradizem o desenvolvimento necessário das forças produtivas também na esfera da cultura. Devemos combater essas relações tradicionais"(20). No campo das

forças produtivas estéticas, produziu-se, de fato, um desenvolvimento rápido e inexorável em que cada descoberta, uma vez realizada, torna inútil sua repetição. Em *Potlatch*, o boletim do grupo de Debord, afirma-se, por volta de 1955, que a pintura abstrata depois de Malévitch só rompeu portas que já estavam abertas (p. 187), que o cinema esgotou todas as suas possibilidades de inovação (p. 124) e que a poesia onomatopéica, por um lado, e a neoclássica, por outro, indicavam o fim da própria poesia (p. 182). Essa "evolução vertiginosamente acelerada agora gira no vazio" (p. 155), isto é, o desenvolvimento das forças produtivas estéticas chegou à sua conclusão porque o desdobramento paralelo das forças produtivas extra-estéticas transpôs um patamar decisivo, criando a possibilidade de uma sociedade já não inteiramente dedicada ao trabalho produtivo, uma sociedade que teria tempo e meios para "brincar" e entregar-se às "paixões". A arte, enquanto simples representação de tal uso possível dos meios, a arte enquanto sucedânea das paixões, estaria, portanto, superada. Assim como o progresso das ciências tornou a religião supérflua, a arte demonstra ser, em seu progresso posterior, uma forma limitada da existência humana (21).

Debord não mostra muita desconfiança em face do desenvolvimento das forças produtivas enquanto tal: para ele, o que é decisivo não é o conteúdo das novas técnicas mas, sim, quem as utiliza e como. Identifica a dominação da natureza à liberdade (22), dado que permite ampliar a atividade do sujeito: sua crítica dirige-se contra o atraso das supra-estruturas, da moral à arte, em relação àquele desenvolvimento, considerando anacrônica não só a arte tradicional mas a própria arte como forma de organização dos desejos humanos. A função que a arte teve no passado e que já não pode mais desempenhar consiste, pois, em contribuir para a adaptação da vida ao estado das forças produtivas.

Em Adorno, essas considerações complicam-se devido ao duplo aspecto que

atribui às forças produtivas. Sua crítica não se limita à subordinação das forças produtivas às relações de produção, como a crítica marxista tradicional, nem à autonomização da produção material enquanto esfera separada, a economia, que é o tema central de Debord. Para Adorno, toda produção material, ao ser dominação da natureza, é uma forma particular da dominação em geral, e como tal não pode ser portadora de liberdade. A dominação da natureza sempre foi uma libertação do ser humano de sua dependência da natureza, ao mesmo tempo em que introduzia novas formas de dependência. Adorno destaca às vezes um, às vezes outro desses dois aspectos.

Em *Dialética do iluminismo*, os procedimentos quantitativos da ciência e da técnica enquanto tais são vistos como reificação, ao passo que, em 1966, escreve - aludindo talvez ao heideggeriano "pensar a técnica", então em moda - que a tendência ao totalitarismo "não pode ser atribuída à técnica enquanto tal, que não é mais do que uma forma de força produtiva humana, um braço prolongado, inclusive nas máquinas cibernéticas, e, portanto, um simples momento da dialética de forças produtivas e relações de produção: não é uma terceira entidade dotada de uma independência demoníaca (23). No mesmo ano escreve: "A reificação e a consciência reificada produziram também, com o nascimento das ciências da natureza, a possibilidade de um mundo sem privação" (DN, 193).

Quanto ao que diz respeito a este século, segundo Adorno, não se pode falar de oposição entre forças produtivas e relações de produção: sendo substancialmente homogêneas enquanto formas de dominação, ambas acabaram fundindo-se num só "bloco". A estatização da economia e a "integração" do proletariado foram etapas decisivas de tal processo. Nessa situação - voltando à problemática estética - a arte não deve limitar-se a seguir as forças produtivas mas, também, criticar seus aspectos "alienantes".

Se, para Adorno, a arte continua sendo capaz de opor resistência à "alienação", enquanto que, segundo Debord, perdeu tal capacidade, isso se deve, em grande parte, ao fato de que Debord entende por "alienação" o alheamento da subjetividade. Para Adorno, em contrapartida, a própria subjetividade pode converter-se facilmente em alienação e, em suas últimas obras, mostra-se céptico diante do conceito de "alienação".

O conceito de "alienação", como Debord o entende, registra uma forte influência da noção de "reificação" desenvolvida por G. Lukács em *História e consciência de classe*. Para Lukács, a reificação é a forma fenomênica do fetichismo da mercadoria que atribui à mercadoria, enquanto coisa sensível e trivial, as propriedades das relações humanas que presidiram sua produção. A extensão da mercadoria e de seu fetichismo à totalidade da vida social faz surgir a atividade humana que, na verdade, é processo e fluir, como um conjunto de coisas que, independentes de todo poder humano, seguem apenas suas próprias leis. Não há nenhum problema moderno que não remeta, em última instância, ao "enigma da estrutura da mercadoria. Da fragmentação dos processos produtivos, que parecem desenvolver-se independentemente dos trabalhadores, à estrutura fundamental do pensamento burguês, com sua oposição entre sujeito e objeto, tudo leva os seres humanos a contemplarem passivamente a realidade em forma de "coisas", "fatos" e "leis". Quarenta anos antes de Debord, Lukács caracterizou essa condição do ser humano como a do "espectador" (25).

Como se sabe, Lukács acabou distanciando-se dessas teorias, considerando que repetiam o erro hegeliano de conceber toda objetividade como alienação. Debord não ignora o problema: repetidas vezes, distingue entre objetivação e alienação, por exemplo quando opõe o tempo, que é "a alienação necessária, como apontava Hegel, o meio em que o sujeito se realiza em se perdendo", à "alienação dominante", que denomina "espacial"

e que "separa pela raiz o sujeito da atividade que o subtrai" (Sde, § 161). Mesmo assim, em alguns aspectos de sua crítica do espetáculo, parece ressuscitar a exigência do sujeito-objeto, idêntico em forma, da "vida" interpretada como fluir diante do espetáculo como "estado coagulado" (Sde, § 35) e "congelamento visível da vida" (Sde, § 170). Portanto, não surpreende que sua crítica da mercadoria se transforme, às vezes, em crítica das "coisas" que dominam os seres humanos. Nem Debord nem o Lukács de *História e consciência de classe* duvidam de que possa existir uma subjetividade "sã", não-reificada, a qual situam no proletariado e cuja definição oscila entre categorias sociológicas e filosóficas. Por mais que a ideologia burguesa ou o espetáculo ameacem do exterior essa subjetividade, esta é, em princípio, capaz de resistir a seus ataques (26).

Para Adorno, ao contrário, o que aliena o sujeito de seu mundo é justamente o "subjetivismo", a propensão do sujeito a "devorar" o objeto (DN, 31). Sujeito e objeto não formam uma dualidade última e insuperável nem podem ser reduzidos a uma unidade como o "ser", mas constituem-se reciprocamente (DN, 176). As mediações objetivas do sujeito são, contudo, mais importantes que as mediações subjetivas do objeto (27), já que o sujeito continua sendo sempre uma forma de ser do objeto; ou, em termos mais concretos: a natureza pode existir sem o homem, mas o homem não pode existir sem a natureza. O sujeito-objeto de Lukács é, para Adorno, um caso extremo de "filosofia da identidade", cujas categorias são meios com os quais o sujeito trata de se apoderar do mundo. O objeto é identificado através das categorias estabelecidas pelo objeto e, assim, a identidade do objeto, sua qualidade de "*individuum ineffabile*", se perde e o objeto fica reduzido à identidade com o sujeito. O "pensamento identificante" conhece uma coisa determinando-a como exemplar de uma espécie; porém, desse modo, não encontra na coisa senão o que o próprio pensamento nela introduziu, e nunca pode conhecer a verdadeira identidade do objeto. À

"boa" objetividade que devolve aos objetos sua autonomia opõe-se a objetividade efetivamente "reificadora" que transforma o ser humano em coisa e o produto do trabalho em mercadoria-fetiche. A identidade posta pelo sujeito é que priva o homem moderno de sua "identidade": "O princípio de identidade absoluta é contraditório em si. Perpetua a não-identidade como oprimida e prejudicada" (DN, 316). Num mundo em que todo objeto é igual ao sujeito, o sujeito torna-se um mero objeto, uma coisa entre as coisas. A negação da identidade dos objetos em benefício da identidade do sujeito que, em todas as partes, pretende encontrar-se a si mesmo é relacionada por Adorno, ainda que de modo um tanto vago, com o princípio de equivalência, o trabalho abstrato e o valor de troca. A reificação realmente existente é resultado da aversão ao objeto em geral, assim como a alienação decorre da repressão ao diferente e ao estranho: "Se o diferente deixasse de ser proscrito, haveria apenas alienação" (DN, 173 ou 175), enquanto que o sujeito atual "sente-se ameaçado, de modo absoluto, pelo menor resíduo de/do não-idêntico [...] porque sua aspiração é o todo" (DN, 185).

Não existiu, no passado, a unidade entre sujeito e objeto - o ser humano não se afastou de sua "essência" ou de um em-si (DN, 190-193) -, nem se trata de aspirar ao objetivo de uma "unidade indiferenciada de sujeito e objeto" mas, sim, a uma "comunicação do diferenciado" (28). Não se deve esquecer, contudo, que tais observações se referem a filosofias como o existencialismo. Dificilmente poderiam ser aplicadas aos situacionistas que criticam o espetáculo justamente porque nega aos sujeitos a possibilidade de se perderem no fluir dos acontecimentos: "A alienação social superável é precisamente aquela que proibiu e petrificou as possibilidades e os riscos da alienação viva no tempo" (Sde, § 161).

Agora se compreende melhor porque Adorno defende a arte: considera-a capaz de contribuir para a superação do sujeito dominador. Somente na arte

pode caber uma "reconciliação" entre sujeito e objeto. Na arte, o sujeito é a força produtiva principal (TE, 62. 253); e apenas na arte - por exemplo, na música romântica - o sujeito pode desenvolver-se livremente e dominar seu material sem violentá-lo, o que significa sempre, em última instância, violentar-se a si mesmo. Assim, a arte é o "lugar-tenente" da "verdadeira vida"(29), de uma vida libertada "do fatigar-se, do fazer projetos, do impor sua vontade, do subjugar", na qual o "não fazer nada, como um animal, flutuar na água e olhar pacificamente o céu [...] poderiam substituir o processo, o fazer, o realizar" (30). A verdadeira práxis da arte está nessa não-práxis, nessa recusa dos usos instrumentais e da tão louvada "comunicação", na qual Adorno vê a simples confirmação recíproca dos sujeitos empíricos em seu ser-*assim*. O verdadeiro sujeito da arte não deve ser o artista nem o receptor, mas a própria arte e aquilo que fala através dela: "A comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual se soma às mercadorias" (TE, 102). Rimbaud, o protótipo das vanguardas, foi para Adorno "o primeiro artista exímio que recusava a comunicação" (*Paralipomena*, p. 469). "A arte já não chega aos seres humanos senão através do choque que atinge o que a ideologia pseudocientífica chama de comunicação; por sua vez, a arte conserva sua integridade apenas onde não se presta ao jogo da comunicação" (*Paralipomena*, p. 476).

Para Debord, em contrapartida, a arte tinha a missão de intensificar a atividade do sujeito e de servir como meio para sua comunicação. Tal comunicação existia em condições como as da democracia grega, condições cuja dissolução levou à "atual perda geral das condições de comunicação" (Sde, § 189). A evolução da arte moderna refletia essa dissolução. O espetáculo é definido como "representação independente" (Sde, § 18) e como "comunicação do incomunicável" (Sde, § 192). Em 1963, a revista *Internationale Situationniste* afirma, peremptoriamente, que "onde há comunicação não há Estado" (IS, s/30), e Debord escreveu, já em 1958, que "é preciso submeter a uma destruição radical todas as formas de pseudo-

comunicação para poder chegar um dia a uma comunicação real e direta" (IS, 1/21), tarefa que não cabe à arte mas a uma revolução que englobe os conteúdos da arte.

Vale a pena recordar que Adorno e Debord não divergem tanto no que consideram *de per se* desejável como no que consideram efetivamente possível nesse momento histórico. Ambos coincidem ao criticar o fato de que a racionalidade da sociedade tenha sido relegada à esfera separada da cultura. Adorno fala da "culpa em que (a cultura) incorre ao isolar-se como esfera particular do espírito sem se realizar na organização da sociedade" (31). Também Adorno admite, em termos muito gerais, que "numa humanidade pacificada, a arte deixaria de existir" (32) e que "não é impensável que a humanidade não necessitasse já da cultura imanente e fechada em si uma vez que estivesse realizada" (*Paralipomena*, p. 474). Porém, trata-se apenas de uma possibilidade remota; e ainda que reconheça que a arte não é mais do que a representação de algo que falta (TE, 10), Adorno insiste no fato de que, atualmente, tal carência não tem remédio: é preciso limitar-se, portanto, a pô-la em evidência. "Quem quer abolir a arte sustenta a ilusão de que não está fechada a porta para uma mudança decisiva" (TE, 328). E o que vale para a arte vale também para a filosofia: "A filosofia, que outrora pareceu superada, continua viva porque deixou passar o momento de sua realização" (DN, 11). Nem sequer a revolução lhe parece de *per se* impossível, mas unicamente privada de atualidade nas condições presentes: "O proletariado a que ele (Marx) se dirigia ainda não estava integrado: empobrecia-se de modo evidente, enquanto, por outro lado, o poder social ainda não dispunha dos meios que lhe assegurassem, na hora da verdade, uma vitória esmagadora" (33). Contudo, por volta de 1920, cabia certa esperança na revolução; Adorno refere-se à "violência que há cinqüenta anos durante um breve período ainda podia parecer justificada para os que abrigavam a esperança ilusória e demasiado abstrata de uma transformação total" (34). Adorno não pensa

que a arte seja algo tão "elevado" a ponto de se propor como objetivo a felicidade do indivíduo; como Debord, vê na arte uma "promessa de felicidade" (35), porém, ao contrário dele, não acredita que tal promessa possa realizar-se diretamente mas que só é possível ser-lhe fiel rompendo-a para não traí-la (*Paralipomena*, p. 461).

Enquanto se trata da arte do período de 1850 a 1930, Debord partilha das afirmações de Adorno sobre o valor da pura negatividade; em contrapartida, no período atual, considera possível passar à positividade, pois, ainda que não se tenha produzido uma melhora efetiva da situação social, estão dadas as condições para isso. Adorno, ao contrário, parte da impossibilidade atual de semelhante reconciliação e da necessidade de se contentar com sua evocação nas grandes obras de arte. Estamos, pois, diante de duas interpretações opostas das possibilidades e dos limites da modernidade. Em 1963, o editorial do número 8 de *Internationale Situationniste* refere-se, com otimismo, aos "novos movimentos de protesto"; no mesmo ano, Adorno fala de "um momento histórico em que a práxis parece inviável em todas as partes" (36). Os situacionistas só podiam acreditar na possibilidade de uma "superação da arte" porque anos antes de maio de 1968 já esperavam uma revolução dessa natureza.

Essas divergências são devidas não só a uma avaliação distinta dos acontecimentos dos anos 50 e 60, mas remetem a diferenças mais profundas na concepção do processo histórico. Os respectivos conceitos de troca e de alienação determinam o ritmo que os dois autores atribuem às mudanças históricas. Para Debord, como para Lukács, a alienação reside no predomínio da mercadoria na vida social; acha-se vinculada, portanto, ao capitalismo industrial e suas origens não remontam muito além dos últimos duzentos anos (37). No interior desse período, as eventuais mudanças de uma década para outra têm, naturalmente, uma importância considerável.

As mudanças de um século, inversamente, têm pouco peso aos olhos de Adorno que mede os acontecimentos com a vara da "prioridade do objeto" e da "identidade". Para ele, "troca" não significa, em primeiro lugar, a troca de mercadorias que contêm trabalho abstrato - origem do predomínio, em âmbito social, do valor de troca sobre o valor de uso - mas uma supra-histórica "troca em geral" que coincide com toda a *ratio* ocidental e cujo precedente é o sacrifício com o qual o homem tratava de congratular-se com os deuses mediante oferendas que logo se tornaram puramente simbólicas: esse elemento de engano no sacrifício prenuncia o engano da troca. A troca, segundo Adorno, é "injusta" porque suprime a qualidade e a individualidade, e isso muito antes de adquirir a forma de apropriação de mais-trabalho na troca desigual entre força de trabalho e salário. A troca e a *ratio* ocidental coincidem na redução da multiplicidade do mundo a meras quantidades distintas de uma substância indiferenciada, seja o espírito, o trabalho abstrato, os números da matemática ou a matéria sem qualidades da ciência.

Com freqüência, se tem a impressão de que, em Adorno, os traços específicos das épocas históricas desaparecem diante da ação de certos princípios invariáveis, como a dominação e a troca que existem desde o começo da história. *A Dialética do iluminismo* situa a origem dos conceitos identificadores num passado bastante remoto. Se "os ritos do xamã se dirigiam ao vento, à chuva, à serpente exterior ou ao demônio no inferno, e não a matérias ou espécimes" (DI, 22), a divisão entre a coisa e seu conceito se introduz já no período animista com a distinção entre a árvore em sua presença física e o espírito que a habita (DI, 29). A lógica nasce das primeiras relações de subordinação hierárquica (DI, 36), e com o "eu" idêntico através do tempo principia a identificação das coisas mediante sua classificação em espécies. "Unidade é a palavra de ordem, de Parmênides a Russell. Continua-se exigindo a destruição dos deuses e das qualidades" (DI, 20): e isto significa que hoje continua atuando a mesma "ilustração" dos tempos

dos pré-socráticos. Deveria parecer a Adorno pouco menos que impossível libertar-se da reificação, se esta se enraíza nas estruturas mais profundas da sociedade e, contudo, se nega a tomá-la como uma constante antropológica ou ontológica: "Só à custa de faltar com a verdade é que se pode relegar a reificação ao ser e à história do ser, para lamentar e consagrar como destino aquilo que a auto-reflexão e a práxis por ela desencadeada puderam, eventualmente, mudar" (DN, 95). O muro que separa o sujeito do objeto não é um muro ontológico, mas produto da história e pode ser superado no plano histórico: "Se nenhum ser humano fosse privado de uma parte de seu trabalho vivo, ter-se-ia alcançado a identidade racional e a sociedade deixaria para trás o pensamento identificador" (DN, 150). Porém, apesar de tais afirmações, fica pouco claro como é possível libertar-se da reificação se esta, segundo Adorno, se acha inclusive nas estruturas da linguagem: na cópula "é" já se oculta o princípio de identidade sob a forma de identificação de uma coisa mediante sua identificação com outra coisa que aquela não é (DN, 104-108, 151). Na proposição predicativa, o objeto em questão é determinado mediante a redução a "simples exemplo de sua espécie ou gênero" (DN, 149). Se o "eu idêntico" já contém a sociedade de classes (38), se o pensamento em geral é "cúmplice" da ideologia (DN, 151), achar uma "saída" parece, então, tarefa bastante trabalhosa. Conseqüentemente, Adorno situa fora da história concreta o que cabe esperar para o futuro: um "estado de reconciliação" que ele próprio compara ao "estado de salvação" religioso (TE, 16).

Às vezes, Adorno parece insinuar que a revolução e a realização da filosofia foram, efetivamente, possíveis por volta de 1848; depois, a fusão de forças produtivas e relações de produção privou o desenvolvimento das forças produtivas de todo potencial de progresso e impossibilitou toda perspectiva revolucionária a ponto de desencadear uma espécie de antropogênese regressiva. Desde então, só houve progresso na arte: "O fato da arte, segundo Hegel, ter sido alguma vez o grau adequado do desenvolvimento

do espírito e já não ser mais (e isto é o que pensa também Debord), manifesta uma confiança no real progresso da consciência da liberdade que se viu amargamente decepcionada. Se o teorema de Hegel sobre a arte como consciência da miséria é válido, então tampouco está antiquado" (TE, 274). A recaída na barbárie e a vitória definitiva do totalitarismo são, para Adorno, perigos sempre presentes; a função positiva da arte consiste em representar pelo menos a possibilidade de um mundo diferente, de um livre desenvolvimento das forças produtivas. A arte aparece, pois, como o mal menor: "hoje, a possibilidade abortada do outro se reduziu à de impedir, apesar de tudo, a catástrofe" (DN, 321).

Adorno constata uma certa invariabilidade das vanguardas: para ele, Beckett tem mais ou menos a mesma função de Baudelaire; isto se deve à persistência inalterada da situação descrita, ou seja, da modernidade. Adorno concebe a arte moderna não só como uma etapa histórica, mas também como uma espécie de categoria do espírito: coisa que ele próprio admite quando declara que a arte moderna tende a representar a indústria somente mediante sua colocação entre parêntesis, e que, "neste aspecto do moderno, houve tão poucas mudanças quanto no fato da industrialização enquanto decisiva para o processo de vida dos seres humanos; e, até agora, é isto que dá espantosa invariabilidade ao conceito estético do moderno" (TE, 53). Como conseqüência dessa "espantosa invariabilidade", "a arte moderna aparece historicamente como algo qualitativo, como diferença em relação aos modelos caducos; por isso não é puramente temporal: o que ajuda, ademais, a explicar que, por um lado, tenha adquirido traços invariáveis que, amiúde, lhe são criticados e que, por outro, não se possa liquidá-la como algo superado" (*Paralipomena*, p. 404).

SIC TRANSIT GLORIA ARTIS (Parte 3)

O "fim da arte" segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord

Anselm Jappe

Os situacionistas distinguem uma fase ativa e crítica da decomposição formalista da arte tradicional de outra fase de repetição vazia do mesmo processo. Adorno deve rejeitar semelhante distinção enquanto pressupõe uma mudança positiva da sociedade que não se produziu. Contudo, também Adorno parece duvidar da continuidade da arte moderna e, para sua defesa, recorre sempre aos mesmos nomes: em primeiro lugar Kafka e Schönberg, depois Joyce, Proust, Valéry, Wedekind, Trakl, Borchardt, Klee, Kandinsky, Masson e Picasso; sua filosofia da música apoia-se quase que exclusivamente na Escola de Viena (Webern, Berg). Quando Adorno fala de "modernidade", refere-se, de fato, à arte do período de 1910 a 1930 - sobretudo ao expressionismo -, isto é, ao mesmo período que, para os situacionistas, representa a culminância e o fim da arte. Aos artistas e às tendências artísticas que se revelaram depois da Segunda Guerra Mundial, com exceção de Beckett e poucos mais, não os tem em muito maior estima que os situacionistas. Apesar de ter tido oportunidade, durante vinte e quatro anos, de observar os artistas do pós-guerra, ou os omite - como Yves Klein, Pollock ou Fluxus - ou os condena - como ao *happening* (TE, 140). O compositor Pierre Boulez lembra que, na década de 50, sua geração de compositores via Adorno como representante de um movimento estético do passado; Adorno, por sua vez, tinha sérias dúvidas a respeito daquela nova geração e escrevia sobre "o envelhecimento da nova música" (39). E também Adorno ataca o fenômeno que Debord chama a destruição "em

fogo brando" de algumas estruturas já decompostas "a fim, entretanto, de lhes retirar algum proveito" (40): "Quando uma possibilidade de inovações se esgotou e elas continuam sendo buscadas numa linha que as repete, então a inovação deve mudar de rumo" (TE, 38).

Para Adorno, não há nenhuma dúvida de que o desenvolvimento das forças produtivas sociais alcançou um ponto em que se reduz a um fim em si. Dificilmente se compreende, portanto, porque uma situação de semelhante imobilismo que se prolonga durante todo um século não haveria de levar, finalmente, a uma imobilização análoga das forças produtivas estéticas. Estas podem continuar sua evolução durante certo tempo mesmo na ausência de um progresso paralelo da sociedade em seu conjunto, mas, tarde ou cedo, esse processo há-de encontrar um limite. De fato, Adorno estava muito consciente da grave crise da arte moderna e punha em dúvida o sentido de muitas das experiências artísticas das décadas de 50 e 60. Não há contradição entre isso e o fato de Adorno defender apaixonadamente Beckett que os situacionistas citam, em sentido contrário, como exemplo do artista que se instala com complacência no vazio, pois Adorno descreve Beckett mais como uma fase final da arte do que como uma prova de sua vitalidade. Vista a partir de hoje, a diferença de critério parece reduzir-se, portanto, à questão de saber se os "últimos artistas" devem ser situados na década de 30 ou na década de 50.

Em 1952, Debord apresenta, aos vinte anos, o filme *Hurlements en faveur de Sade* (41). Durante a primeira meia hora, a tela permanece alternadamente em branco e em preto, enquanto se ouve uma colagem de textos diversos: na seqüência, os últimos vinte e quatro minutos submergem os

espectadores na escuridão e no silêncio completos (42). Não deixa de ser curioso que neste filme se encontre tudo aquilo que Adorno elogia na arte moderna e, particularmente, em Beckett: a ausência de comunicação, a decepção deliberada das expectativas do público, que espera que a obra "atenue a alienação", para confrontá-lo, ao contrário, com um máximo de reificação (TE, 225) e, finalmente, a fidelidade à "proibição das imagens". O filme tinha, ademais, a cor recomendada por Adorno: "Para subsistir em meio aos aspectos mais extremos e mais sombrios da realidade, as obras de arte que não quiserem se vender como consolo devem igualar-se a eles. Hoje, arte radical quer dizer arte sombria, cuja cor fundamental é o negro" (TE, 60). E, no entanto, é justamente aqui onde se evidencia toda a diferença entre Debord e Adorno. Para Debord, que não pecava por modéstia excessiva, com seu filme se havia atingido o ponto extremo da negação na arte, ao qual haveria de se seguir uma nova positividade, coisa impossível para Adorno: "A negação pode converter-se em prazer, mas não em positividade" (TE, 60). Em 1963, *Internationale Situationniste* escreve, referindo-se ao filme de Debord, que "a ação real da vanguarda negativa" não foi uma "vanguarda da ausência pura, mas sempre uma encenação do escândalo da ausência com a finalidade de convocar para uma presença desejada" (IS, 8/19). No mesmo artigo, considera-se um êxito que o público da estréia se tivesse enfurecido e interrompesse a projeção do filme antes do fim, recusando assim o papel de consumidores e saindo da lógica da obra de arte. Os situacionistas rejeitam como "neodadaísmo" quase toda a produção artística de seus contemporâneos e acusam-na de "instalar-se na nulidade" (43) e de ser "uma arte apologética da lata de lixo" (IS, 9/41).

À pergunta sobre se, entretanto, nas últimas décadas, produziram-se ou não

obras de valor, tanto Adorno quanto Debord respondem apenas com simples afirmações que estão no limite da opinião pessoal. "O nascimento de cada obra de arte autêntica contradiz a declaração de que já não poderia nascer" (TE, 328), diz Adorno, enquanto Debord assegura, no prólogo à reedição de *Potlatch*, que "o julgamento de Potlatch sobre o fim da arte moderna podia parecer muito exagerado para o pensamento de 1954. Hoje se sabe [...] que, desde 1954, não se viu aparecer, em parte alguma, um único artista de verdadeiro interesse (44).

Mais frutífero parece ser o confronto no plano teórico. Cabe, sem dúvida, um certo ceticismo diante da afirmação de Debord de que a realização direta das paixões é, em todo caso, preferível à sua transfiguração artística; sua visão otimista, naquele momento, da possibilidade de passar à "verdadeira vida" hoje convence muito menos do que na década de 60. Porém, ao mesmo tempo, tampouco se pode negar a situação aporética, assinalada por Debord, em que se encontra a arte e cujo alcance Adorno parece haver subestimado. A lógica evolutiva da arte moderna foi a de uma escalada implacável e conduziu rapidamente a extremos como a página em branco de Mallarmé, o quadrado branco sobre fundo branco de Malévitch, a poesia onomatopéica e *Finnegan's Wake*.

Adorno expressa isso comentando que, depois de ter visto uma peça de Beckett, perde-se o interesse por qualquer outra obra menos radical (TE, 35). Sendo assim, já não se pode inventar nada de novo no mesmo sentido nem tampouco se pode voltar atrás. No transcorrer deste século, o mundo certamente não recuperou o "sentido" e a "representabilidade" que constituíram o conteúdo da arte tradicional e cujo desaparecimento foi o

tema das vanguardas.

A relação da arte moderna com o desdobrar da lógica do valor de troca foi ambígua em mais de um aspecto. Por outro lado, a arte moderna registrou negativamente a dissolução das formas de vida e das comunidades tradicionais e de seus modos de comunicação que se produziu desde a segunda metade do século passado. O choque da "incompreensibilidade" queria evidenciar esse desaparecimento. Mesmo antes das vanguardas no sentido estrito, a nostalgia de uma "autenticidade" perdida do vivido se convertera num tema central da arte. Por outro lado, a arte viu em tal dissolução uma libertação de novas possibilidades e um acesso a horizontes inexplorados da vida e da experiência; celebrava um processo que, de fato, consistia na decomposição das formações sociais pré-burguesas e na libertação da individualidade abstrata das restrições pré-modernas. Diferentemente do movimento operário, a arte não identificava essas restrições unicamente à exploração e à opressão política, mas viu como incluídas nelas também a família, a moral, a vida cotidiana e ainda as estruturas da percepção e do pensamento. Porém a arte, do mesmo modo que o movimento operário, não sabia decifrar esse processo de dissolução como vitória da mônada do dinheiro abstrato, mas acreditou (45) reconhecer nele o princípio de uma dissolução geral da sociedade burguesa, incluindo-se o Estado e o dinheiro, ao invés de ver que se tratava de uma vitória das formas burguesas mais avançadas - como o Estado e o dinheiro - sobre os resíduos pré-burgueses. Foi assim que a arte moderna preparou, involuntariamente, o caminho para o triunfo completo da subjetividade estruturada pelo valor de troca sobre as formas pré-burguesas, as quais confundia com a essência da sociedade capitalista. A perturbação das supra-

estruturas tradicionais - da moral sexual ao aspecto das cidades - parecia à arte moderna uma consequência necessária da revolução das formas de produção: consequência a que a burguesia, contudo, se opunha a fim de conservar seu poder e que a arte, no entanto, erroneamente acreditou dever reivindicar. O *La destruction fut ma Béatrice*, de Mallarmé, tornou-se realidade de um modo muito distinto do que pôde imaginar o poeta. A própria sociedade capitalista encarregou-se da obra de dissolução exigida por seus críticos: efetivamente, ocorreram a abertura de novos caminhos e o abandono das formas tradicionais, não para libertar a vida dos indivíduos de coerções arcaicas e asfixiantes mas para eliminar todos os obstáculos à transformação total do mundo em mercadoria. A decomposição das formas artísticas se faz, então, inteiramente isomorfa ao estado real do mundo e já não pode produzir nenhum efeito de choque. A ausência de sentido e a afasia das obras de Beckett, a incompreensibilidade e o irracionalismo já não representam senão uma parte integrante e indistinta do meio circundante: seu efeito já não é crítico mas apologético. O "irracionalismo" das vanguardas foi sobretudo um protesto contra uma "racionalidade" falsa e mesquinha que aprisionava o potencial humano prefigurado no imaginário e no inconsciente. Mas, que sentido poderia ter esse irracionalismo artístico hoje, quando o irracionalismo da organização social se exhibe em toda a sua extensão e já nem sequer procura se ocultar? Adorno não parece haver pensado até as últimas consequências sobre essa mudança das condições sociais. Sua análise do trabalho negativo da arte formalista continua sendo válido para as vanguardas históricas, mas não capta o que está em jogo atualmente.

Lukács havia criticado injustamente as vanguardas de seu tempo. Ainda que

tenha observado a coincidência da dissolução das formas artísticas e sociais, viu na dissolução artística uma simples apologia do social e não compreendeu sua função crítica. Por uma ironia da sorte, contudo, seu veredicto contra os originais se aplica bastante bem às tendências que ao longo das últimas décadas se apresentaram como herdeiras daquelas vanguardas. Os critérios necessários hoje não são, com certeza, os de Lukács, dado que não pode se tratar de um retorno às formas pretensamente "corretas" da época pré-burguesa. Ao contrário, foram os expoentes mais conscientes das vanguardas os primeiros a reconhecer que a continuação de sua tarefa crítica exigia uma revisão. Quando se perguntou a André Breton, numa entrevista de 1948, se os surrealistas de 1925, em seu desejo de perturbar a paz burguesa, não teriam exaltado inclusive a bomba atômica, contestou: "Em *La lampe dans l'horloge* [...] o senhor verá que me expressei sem rodeios sobre esta mudança fundamental: a aspiração lírica ao fim do mundo e sua retratação em relação às novas circunstâncias" (46). Em 1951, em poucas e concisas palavras, Breton expressa a mudança decisiva que ocorrera em menos de trinta anos e que - poderíamos acrescentar - não deixou, desde então, de se estender ao infinito: "Na França, por exemplo, o espírito estava, naquele momento, ameaçado de paralisia, ao passo que, hoje, está ameaçado de dissolução" (47). Os situacionistas foram os continuadores dessa autocrítica das vanguardas. A crítica de Debord aos surrealistas é, justamente, em relação ao seu irracionalismo que serve apenas à sociedade existente, e insiste na necessidade de "tornar o mundo mais racional, o que é a primeira condição para torná-lo mais apaixonante" (48). Se os surrealistas, em 1932, haviam apresentado as "pesquisas experimentais sobre certas possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade", o grupo letrista de Debord

elaborou, em 1956, um divertido "projeto de embelezamento racional da cidade de Paris" (49).

A estagnação e a falta de perspectivas da arte moderna correspondem à estagnação e à falta de perspectivas da sociedade da mercadoria, que esgotou todos os seus recursos. A glória da primeira passou juntamente com a glória da segunda. Não será mais só a arte que decidirá se a arte tem ou não um futuro e em que consiste este futuro.

Traduzido do espanhol por Iraci D. Poleti. Publicado em alemão in *Krisis*, nº 15, 1995 e em espanhol in *Mania*, nº 1, 1995

1. Nem sempre as idéias da Internacional Situacionista são idênticas às de [Debord](#); citamos, aqui, apenas os pontos em que coincidem.
2. Por "economia" não se entende aqui, é claro, a produção material enquanto tal mas, sim, sua organização como esfera separada a que se subordina o resto da vida. Convém observar que esse processo é, antes, a consequência e a forma fenomênica da vitória da forma-valor, enquanto for pura vida social.
3. As referências aos textos mais citados são feitas através de siglas: Sde = [Debord](#), *La société du spectacle* (1967), Gallimard, 1992; IS = *Internationale Situationniste*, revista do grupo homônimo (1958-1969), reimp. ed. G. Lebovici, Paris, 1985; TE = Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970; DI = Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947), S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1979; DN = Adorno, *Negative Dialektik* (1966), Suhrkamp,

Frankfurt, 1988.

4. Nos últimos anos, um uso jornalístico mais amplo difundiu a expressão "sociedade do espetáculo" para se referir à tirania da televisão e a fenômenos similares, enquanto que o próprio Debord considera que a mídia é apenas a mais opressiva manifestação superficial" do espetáculo (Sde & 24). Para Debord, a estrutura global de todas as sociedades existentes é "espetacular", inclusive as do Leste (tese especialmente ousada em 1967).

5. Adorno, *Stichwörter* (1969), Suhrkamp, Frankfurt, 1989, p. 161.

6. Adorno, *Soziologische Schriften* (1972), Suhrkamp, Frankfurt, 1979, p. 13 sq.

7. *Dialektik der Aufklärung*, ed. al. cit., p. 29.

8. Adorno já havia chegado a essa conclusão na década de 30; cf. Dissonanzen in *Ges.Schr.*, 14, p. 24 e sq.

9. Nenhum livro de Adorno foi traduzido para o francês antes de 1974, ano em que a teoria situacionista já estava elaborada; em sentido inverso, parece que tampouco Adorno teve oportunidade de conhecer os textos de Debord.

10. Debord, "Préface à la quatrième édition italienne" de *La société du spectacle*, Champ Libre, Paris, 1979, p. 38.

11. Adorno, *Eingriffe*, Suhrkamp, 1963, p. 69, 74 sq.

12. Adorno, *Ohne Leitbild*, Suhrkamp, 1967, 1973, p. 70.

13. *Ibid.*, p. 68.

14. Adorno, *Primen* (1955), Suhrkamp, 1976, p. 30.

15. *Paralipomena*: conjunto de anotações preliminares para a *Teoria Estética* e que não foi incorporado à última redação da obra que, como se sabe, ficou inacabada quando da morte do autor (o texto não aparece na versão espanhola, embora esteja nas edições francesa - Klincksieck, Paris, 1989 - e italiana - Einaudi, Torino, 1977. Nota da tradução espanhola).

16. Raoul Vaneigem, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, Paris, 1967, p. 8.

17. Adorno, *Minima moralia* (1951), Suhrkamp, 1989, p. 207 sq.

18. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, 1974, 1989, p. 444.

19. Debord, *Rapport sur la construction de situations*, Paris, 1957; reproduzido in G. Berréby (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, ed. Allia, Paris, 1985, p. 607.

20. *Potlatch 1954- 1957*, bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste, reimp. Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1985, p. 237.

21. *Potlatch*, *ibid.*, p. 237.
22. Por exemplo, *in Rapport...*, *op. cit.*, p. 615.
23. *Soziologische Schriften*, *op. cit.*, p. 16.
24. György Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), Luchterhand Neuwied, 1968, p. 237.
25. *Ibid.*, p. 118.
26. Não consideramos aqui, tampouco no resto do artigo, os pontos de vista parcialmente distintos que Debord exprime em seus recentes *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Gallimard, Paris, 1992.
27. *Stichwörter*, *op. cit.*, p. 136.
28. *Ibid.*, p. 153.
29. Por exemplo, *in Noten...*, *op. cit.* p. 126.
30. *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 184 sq.
31. *Stichwörter*, *op. cit.*, p. 147.
32. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt, 1958, p. 22.
33. *Eingriffe*, *op. cit.*, p. 23 sq.
34. *Stichwörter*, *op. cit.*, p. 179.
35. *Potlatch*, *op. cit.*, p. 178.
36. *Eingriffe*, *op. cit.*, p.8.
37. Isso não implica, necessariamente, uma avaliação positiva das sociedades anteriores e que conheceram outras formas de alienação.
38. *Stichwörter*, *op. cit.*, p. 160.
39. *In* "Le Débat" n° 50, maio-agosto 1988, p. 259.
40. *Potlatch*, *op. cit.*, p. 237.
41. Roteiro *in* Debord, *Oeuvres cinématographiques complètes*, Champ Libre, Paris, 1978.
42. Tendo em vista a data, pode-se considerar esse filme como um passo importante na radicalização da arte moderna. Debord afirma que o pintor Yves Klein assistiu à projeção do filme e inspirou-se nele para sua pintura monocromática posterior (Debord, *Considérations sur l' assassinat de Gérard Lebovici*, ed. Lebovici, Paris, 1985, p. 46).

43. *Rapport, op. cit.*, p. 611.

44. *Potlatch, op. cit.*, p. 9.

45. Às vezes explicitamente, como no caso dos dadaístas, dos surrealistas, dos futuristas e dos construtivistas russos; em outros casos, de modo implícito.

46. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, Paris, 1969, p. 271.

47. *Ibidem*, p. 218.

48. *Rapport, op. cit.*, p. 610.

49. *Potlatch, op. cit.*, p. 177.

Fonte: Grupo Krisis (<http://planeta.clix.pt/obeco/>).

O HOMEM NU E O HELICÓPTERO

Intervenções de baixo impacto numa cidade grande

Daniela Labra



São Paulo. Sob um viaduto, moradores inchados e cães magros. Ao lado deles, uma vitrine expõe a TV assistida por 80 milhões de espectadores iguais ao redor do país-planeta. Nas calçadas laterais desse viaduto homens e mulheres passam vestindo algumas cores e nem pensam em olhar para o céu. Relógios apressam os microcomputadores nas oficinas próximas, e janelas com isolante termoacústico fecham as cortinas. As pistas de alta velocidade carregam ônibus lotados de gente que se acotovela e automóveis apressados buscando um escoamento entre a bruma de gases, chuva e poeira que coça os narizes. Há tantas pessoas que não é possível sabermos seus nomes nem ver seus rostos. Na paisagem, há tantos escritos e borrados em tantos lugares que não se pode distinguí-los nem decifrar seu conteúdo.

Ainda sob esse mesmo viaduto, próximo a um sinal de trânsito, um pedestre mais atento pode reparar no nome “Basquiat” pichado a pichado numa caixa cinza da CET-SP que fica ao longo da calçada. Dobrando a esquina, alguns metros adiante também pode-se ler “Yoko” pichado da mesma maneira numa outra caixa semelhante. Olhe para o lado. Escreveram algo na parede.

- Cadê o cara?

- Acho que correu para lá.

Desta vez é “Picabia” quem foi posto na rua.

Diluídas e tão impessoais como uma placa escrita “Vende-se. Tel: XXXX XXXX”, as celebridades da história da arte e da cultura estética contemporânea ocidentais pichadas nas ruas, são imediatamente engolidas pela massa uniformemente heterogênea de signos visuais que poluem o espaço.

Para a exposição/ ocupação *Genius Loci*, ocorrida na Vila Buarque, próximo ao centro de São Paulo, em maio de 2002, Marcelo Cidade (nome e sobrenome de certidão) apresentou um projeto para o bairro onde vem escrevendo em caixas da CET-SP e da Cia. de Telefonia, nomes de 100 artistas consagrados pela história da arte e ignorados pela massa que anda nas ruas e entope os transportes públicos. Os nomes ficam ali, sem Aura, sem apoio teórico, sem identidade alguma.

O nome “Mickey Mouse” grafitado num poste tem mais força imagética como personalidade que um “Picabia” pichado em lugar semelhante. E

provavelmente isso soe mais engraçado para muitos transeuntes também. É mais eficaz.

Clínicas:

Nas imediações das avenidas vizinhas ao complexo de Hospitais chamado “Clínicas” e do cemitério que fica em frente, há muitas bancas de flores para os mortos e os vivos, muitas lanchonetes para os pêsames e para os charutos de recém-nascidos. Pois foi ali perto, numa tarde num dia de semana que o artista despiu-se e se apoiou em riste à 90 graus num poste. Ele dava sua contribuição de retas e impessoalidade ao entorno caótico. A ação de Marcelo Cidade durou apenas uns poucos segundos, sendo relâmpago como o stress do a-cada-minuto. Mas o registro fica e comprova que uma ação de maior impessoalidade e personalidade juntas não há: em tempo real, o sujeito do artista nu se impõe em fisicalidade mas se pulveriza instantaneamente como imagem numa paisagem tão igual e saturada. Na foto, o contrário: o corpo se impõe eternamente como elemento visual sobre a paisagem carregada. O tempo pausa para a foto.

Marcelo Cidade pesquisa a cor cinza.

Bela Higienópolis

Há poucos meses, os transeuntes que passassem em frente ao casarão que abriga o 7º Batalhão da PM instalada na ainda aristocrática Avenida Angélica, bairro de Higienópolis, se deparavam com grandes fotos fixadas no

muro do edifício. Ali podia-se ver a imagem de policiais fardados sorridentes e pouco confortáveis ao lado de um cara com jeito de “artista”, também sorrindo amarelo. Simpática e estranha, a situação sugeria uma aproximação impessoal entre o cidadão comum e os policiais.

Um marketing da polícia para melhorar a auto-estima?

- E esses hõmi aí com esse cara...??

- Policial com jeito de gente, ô! É bonito...



As muitas pessoas que passaram por ali nunca souberam se deveriam acreditar na estampada simpatia dos policiais-modelo posando com o cidadão. É ano de eleição.

“Blitz” chama-se esse trabalho desenvolvido por Daniel Lima também para a exposição à céu

aberto *Gennius Loci*, em maio.

Daniel tem um trabalho interdisciplinar, que mistura elementos de narrativa, ação e registro:

Outro dia, um helicóptero barulhento sobrevoava em círculos as torres da Catedral da Sé, marco zero da cidade. Em baixo, um cara tirava fotos. Era noite e só durou cinco minutos.

Os mais incrédulos diziam: “É coisa da televisão”. Não era.

- Mas, e houve algum choque ou medo de terrorismo entre a população?

- Não... Hoje em dia quem é que vai ter medo de helicóptero voando baixo e filmando tudo?

Barulho e vigilância. O homem se adapta ao meio.

Em 30 minutos o helicóptero já havia pairado sobre outros dois lugares: Avenida Paulista e Vila Madalena, deixando rastros de luz no céu de uma foto. O projeto nasceu da vontade de desenhar o céu com luz. O trabalho fotografado não lembra a ação realizada.

As metrópoles. Cinzentas, tristonhas, retilíneas, cheias de carros e pessoas, visualmente sobrecarregadas, são a definição e consequência de tudo o que o homem vem produzindo até agora.

Nesse ambiente saturado de imagens, esses artistas abordam os não-códigos da metrópole, aqueles que de tão evidentes e corriqueiros tornam-se invisíveis ao habitante local.

Tais ações suprem a fome de curiosidade e de novidades da comunidade alucinada que nos reflete. O artista oferta à cidade o que é da cidade. Temporalmente estanques, as intervenções urbanas de “baixo impacto” são trabalhos orgânicos que necessitam da mutação e da agitação do entorno para serem decodificadas, para viver e então morrer em tempo breve e real.

SP,
06-2002

Fonte: Item On-line (www.agora.etc.br).

O OCASO DA VÍTIMA

Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência

Suely Rolnik

(Palestra proferida durante o festival Mídia Tática Brasil – Next Five Minutes, em 14 de março de 2003)



Subjetividade paradoxal

A subjetividade é o laboratório vivo onde mundos se criam e outros se dissolvem. Muitas são as políticas de subjetivação e os modos de relação com a alteridade do mundo que elas implicam, combinatórias variadas e variáveis de dois modos de apreensão do mundo enquanto matéria – como

desenho de uma forma ou como campo de forças –, os quais por sua vez dependem da ativação de diferentes potências da subjetividade.

Conhecer o mundo como matéria-forma convoca a percepção, operada pelos órgãos de sentido; já conhecer o mundo como matéria-força convoca a sensação, engendrada no encontro entre o corpo e as forças do mundo que o afetam. Aquilo que do corpo é afetável por estas forças não depende de sua condição de orgânico, sensorial ou erógeno, mas de carne percorrida por onda nervosa: um “corpo vibrátil”. E é a percepção do outro que traz sua existência formal à subjetividade, sua representação; enquanto que a sensação lhe traz sua presença viva. Entre estes dois modos de apreensão do mundo reside um paradoxo irresolúvel: de um lado, os novos diagramas de sensações que pulsam na subjetividade; de outro, as formas através das quais esta se reconhece e se orienta em sua atualidade. Disparidade inelutável que acaba por colocar as formas atuais em xeque, pois estas tornam-se um obstáculo para integrar as novas conexões com a alteridade do mundo que provocaram a emergência de um novo estado sensível e, com isso, deixam de ser condutoras de processo, esvaziam-se de vitalidade, perdem sentido. Instaure-se na subjetividade uma crise que pressiona e causa desconforto. Para responder a essa pressão, mobiliza-se no homem a vida enquanto potência de resistência e de criação – vale dizer: o desconforto força a criar uma nova configuração da existência, uma nova figuração de si, do mundo e das relações entre ambos, de modo a permitir a expansão da vida, a luta por sua resistência. São estas múltiplas transformações moleculares que, acumuladas, precipitam novas formas de sociedade, uma obra aberta cuja criação é portanto necessariamente coletiva. O paradoxo na experiência subjetiva é assim constitutivo do

processo de individuação em seu constante devir outro, ele é seu disparador. Isto faz de todo e qualquer modo de subjetivação, uma configuração efêmera em equilíbrio instável.

Praticar ou não estes dois modos de conhecimento e o lugar que cada um deles ocupa na experiência, definem modos de subjetivação, políticas de relação com a alteridade, cujos efeitos não são neutros: elas favorecem ou, ao contrário, constroem a processualidade da vida, sua expansão enquanto potência de diferenciação, força de invenção que decompõe mundos e compõe outros. Em outras palavras: diferentes políticas de relação com o outro favorecem ou constroem a luta da vida por sua resistência. Como problematizar nestes termos a política de subjetivação dominante no contexto atual do “capitalismo mundial integrado”(1)?

Invenção seqüestrada

Alguns autores contemporâneos, especialmente no entorno de Toni Negri, afirmam que a partir dos anos 1970 ou 80, o capitalismo vem fazendo da força de invenção sua principal fonte de valor e o motor mesmo da economia. Como pensar este fenômeno do ponto de vista da política de subjetivação que ele envolve?

Dois aspectos se destacam e se entrecrocaram: por um lado, o conhecimento do mundo como matéria-força tende a ser desacreditado, o

que tem como efeito sua desativação; por outro, intensifica-se brutalmente o paradoxo entre o diagrama virtual de sensações e as formas de vida atuais, o que intensifica igualmente a tensão e a mobilização da força de criação que esta dissonância provoca.

Muitas são as causas da intensificação dessa dissonância. Para ficar apenas em duas das mais evidentes nos ateremos primeiramente ao fato de que a existência urbana e globalizada que instaura-se com o capitalismo, implica que os mundos a que está exposta a subjetividade em qualquer ponto do planeta multiplicam-se cada vez mais e variam numa velocidade cada vez mais vertiginosa, ou seja a subjetividade é continuamente afetada por um turbilhão de forças de toda espécie; em seguida, ao fato de que a necessidade de estarem sendo constantemente criadas novas esferas de mercado – necessidade inerente à lógica capitalista –, implica que tenham que ser produzidas novas formas de vida que lhe dêem consistência existencial, e que outras sejam varridas de cena, junto com setores inteiros da economia que se desativam. Estes dois fatores, entre outros, reduzem o prazo de validade das formas em uso, as quais tornam-se obsoletas antes mesmo que se tenha tido tempo de absorvê-las. Vive-se em estado de tensão permanente, à beira da exasperação, o que faz com que a força de invenção seja muito freqüentemente convocada.

No entanto, esse processo se dá numa subjetividade cega às forças da alteridade do mundo, dissociada do corpo vibrátil e, conseqüentemente, sem acesso às mutações sensíveis que mobilizam sua potência de invenção, corpo-bússola que orienta a criação de territórios, de modo a fazê-los funcionar como atualização de tais mutações. Um manancial de força de

invenção é liberado sem que se possa dele apropriar-se para a construção de mundos singulares em consonância com o que pede o processo vital, ou seja sem que se possa fazer do exercício da invenção, a afirmação da potência de resistência da vida. É este manancial de força de criação “livre” que o capitalismo contemporâneo descobre como uma fonte de valor a ser explorada.

Para extrair da força de invenção sua máxima rentabilidade, o capitalismo irá fomentá-la mais ainda do que já a mobiliza por sua própria lógica, mas para fazer dela um uso perverso: cafetiná-la a serviço da acumulação de mais-valia, aproveitando e, com isso, reiterando sua alienação em relação ao processo vital que a engendrou, alienação que a separa da força de resistência. Força de invenção turbinada e liberada de sua relação com a resistência, de um lado, e de outro, tensão agravada, no contexto de uma experiência da alteridade do mundo dissociada de sua apreensão sensível como matéria-força, são os dois vetores que definem o modo de subjetivação do capitalismo em sua atualidade.

A potência de invenção turbinada e liberada de sua associação com a resistência, o capital a captura a serviço da criação de territórios-padrão para configurar os tipos de subjetividade adequadas para cada nova esfera que se inventa. São territórios de existência homogeneizados cuja formação tem como princípio organizador a produção de mais-valia, que sobrecodifica o processo. Verdadeiras “identidades prêt-à-porter” facilmente assimiláveis, acompanhadas de uma poderosa operação de marketing que cabe à mídia fabricar e veicular de modo a fazer acreditar que identificar-se com tão estúpidas imagens e consumi-las é imprescindível para que se consiga

reconfigurar um território, e mais do que isso, que este é o canal para pertencer ao disputadíssimo território de uma “subjetividade-luxo”. Isto não é pouca coisa, pois fora desse território corre-se o risco de morte social, por exclusão, humilhação, miséria, quando não por morte real; o risco de cair na cloaca das “subjetividades-lixo” – com seus cenários de horror feitos de guerra, favela, tráfico, seqüestro, fila de hospital, criança desnutrida, gente sem teto, sem terra, sem camisa, sem documento, gente “sem” –, um território que se avoluma a cada dia. Mas se a subjetividade-lixo vive permanentemente o desconforto da humilhação de uma existência sem valor, já a subjetividade-luxo vive permanentemente a ameaça de cair no território-esgoto, queda que pode ser irreversível, o que a assombra e a deixa agitada e ansiosa numa busca desesperada por reconhecimento.

O processo se completa beneficiando-se do agravamento da tensão que cria um ambiente propício para o assédio da mídia que vende promessa de apaziguamento garantido pela reconfiguração instantânea que o consumo de seus territórios-padrão-mercadoria supostamente propicia. Operação que injeta nessa subjetividade fragilizada doses cada vez maiores de ilusão de que a tensão pode acalmar-se e a mantém alienada das forças do mundo que pedem passagem.

Na vertigem desse processo que se acelera cada vez mais, sobra cada vez menos chances de conhecer/sentir a realidade viva do mundo como matéria-força, escapar dessa dissociação. Não dá para parar de entregar-se ao assédio *non-stop* dos estímulos sob pena de deixar de existir e cair na vala das subjetividades-lixo. O medo passa a comandar a cena.

No entanto, como também nos assinalam os que trabalham no entorno de Negri, se o capitalismo contemporâneo atizou a força de invenção para cafetiná-la, em seu avesso, a mobilização dessa força no conjunto da vida social criou as condições para um poder de resistência da vida como potência de variação, provavelmente sem medida de comparação com outros períodos da história do Ocidente – uma ambigüidade constitutiva do capitalismo, seu ponto vulnerável. Pela brecha dessa vulnerabilidade vem se avolumando a construção de outras cenas, regida por outros princípios.

Que estratégias de subjetivação são essas que religam o poder de criação ao poder de resistência e o liberam de sua cafetinagem? Responder a esta pergunta, depende de colocar-se numa zona onde política e arte se misturam, afetam-se mutuamente as forças de resistência da política e as forças de criação da arte e tornam-se indiscerníveis suas fronteiras. Proponho que experimentemos nos situar nesta zona de hibridação, para vislumbrar estratégias desse tipo, primeiro do lado da política contaminada por sua vizinhança com a arte, e depois do lado da arte contaminada por sua vizinhança com a política.

Políticas da resistência: “o acontecimento Lula”

Tomarei a recente vitória de Lula nas eleições presidenciais do Brasil como exemplo de estratégias que tendem a liberar a força de criação de sua cafetinagem e a reconectá-la com a força de resistência no âmbito da política. Para além do fato tangível da eleição, um verdadeiro “acontecimento” parece ter se produzido ao longo da campanha eleitoral: a figura de Lula encarna a dissolução de uma subjetividade-lixo em sua versão

brasileira, resultante de 500 anos de uma política de subjetivação colonial, escravocrata, ditatorial e capitalista, herança histórica em que se sobrepõem regimes diversos de exclusão e segmentação, que tem posicionado o país no topo do *ranking* mundial da desigualdade social. O acontecimento Lula é a deserção viva do lugar da subjetividade-lixo e de sua posição de vítima.

A figura da vítima pertence a uma política de relação com a crueldade que consiste em denegá-la. A crueldade, condição trágica da vida, se impõe como uma necessidade vital em função daquela disparidade entre a apreensão do mundo como matéria-forma e sua apreensão como matéria-força: quando tal disparidade atinge um limiar, a crueldade tem que se exercer para que se desfaça um mundo que já não tem sentido; ela se exerce através da potência de resistência, de luta pela expansão da vida, e coextensivamente, da potência de criação que constrói outros mundos, sem o que a resistência não vinga.

Em se tratando de uma subjetividade clivada da realidade viva do mundo enquanto matéria-força, como acontece no capitalismo hoje, vimos que as potências de resistência e de criação se dissociam. Restrita ao conhecimento do mundo como matéria-forma e, portanto, ao mapa da forma vigente com suas figuras e seus conflitos de interesse, a subjetividade projeta no outro sua experiência da crueldade da vida e é contra o outro que irá exercê-la. O afeto de resistência é então capturado pela matriz dialética, como luta entre opostos, subjetividades reificadas em figuras identitárias, cuja luta gira exclusivamente em torno do poder. No entanto, seja qual for o vencedor,

em termos de política de desejo, o que vence neste caso é a força do conservadorismo que defende a forma vigente, resistindo assim negativamente, denegando a diferença que pede passagem e brecando o acontecimento da criação de uma forma de vida que se faz necessária.

Nesta política da resistência reativa, a multiplicidade de forças em jogo é silenciada e subordinada a seu enquadramento em apenas duas figuras subjetivas: a vítima e/ou o algoz, avessos especulares de uma mesma lógica. Para o algoz a luta visa submeter o outro para que, tomado como objeto, possa ser instrumentalizado a serviço da conservação de si mesmo e de sua expansão enquanto tal. Política perversa do exercício da resistência em sua versão negativa, capturada pela forma da violência e que com ela se confunde: desde a violência explícita, física ou moral, até a violência implícita de uma forma “pacífica” que consiste num respeito politicamente correto pelo outro, regado à piedade, que o fixa num lugar identitário. Se para o algoz a violência é ativamente assumida, já para a vítima ela se justifica como reação à violência do outro, confinado na figura do “inimigo”. Ela se exerce seja implicitamente no estilo queixoso, sob a forma ressentida e/ou de auto-comiseração melancólica, que detona o outro através da culpa; seja explicitamente no estilo raivoso, sob a forma vingativa e/ou paranóica. Ressentimento e vingança: políticas de resistência da vítima que respondem em espelho àquilo mesmo que pretendem combater – a lógica da violência e seus principais protagonistas, o par vítima/algoz, que tais políticas alimentam voluptuosamente.

Vítima e algoz sustentam-se na crença nas figuras da subjetividade-luxo e subjetividade-lixo, na hierarquia que marca sua relação e, portanto, no valor superior da subjetividade-luxo, referência ideal para ambas. Na vítima, a subjetividade-luxo mobiliza admiração, identificação e inveja, aquilo que a psicanálise qualifica como “identificação com o agressor”. Por baixo tanto de sua reivindicação ressentida quanto do ataque vingativo há na verdade uma demanda dirigida à subjetividade-luxo tomada como modelo, demanda de valorização social, de reconhecimento, de pertencimento – ou seja, uma demanda de amor endereçada ao agressor.

O “acontecimento Lula” é o esgarçamento ao vivo da figura da vítima. Um corpo que fala desde um outro lugar: o lugar da apreensão da realidade viva do mundo como matéria-força, que se apresenta na subjetividade como sensação. Uma fala que, produzida desde este outro lugar, é portadora da exigência e da liberdade de problematizar a configuração atual do mundo como matéria-forma. Um tipo de conhecimento que não se aprende na escola, nem mesmo na melhor das universidades, mas numa verdadeira exposição ao outro como campo de forças que afetam o corpo vibrátil, agitam e convulsionam a subjetividade, obrigando-a a criar novas cartografias de existência, por exemplo um projeto político para um país. Lula desloca-se portanto da redução do conhecimento do mundo às suas formas e, junto com isso, deixa de naturalizar a forma vigente e a hierarquia de valor social e de saberes que ela implica. Em sua fala não há mais nem lamentação ressentida, nem ataque vingativo: a subjetividade-luxo perde integralmente seu poder como referência. Daí a serenidade da presença de Lula: nada a ver com marketing para forjar uma figura light de “paz e amor”

visando tranquilizar a elite, como quiseram seus opositores. É esta qualidade de presença que mobilizou pouco a pouco uma ampla adesão, pois ela é portadora de uma potência de contaminação deste deslocamento na subjetividade de uma parte importante da sociedade brasileira, sobretudo na massa das subjetividade-lixo que chega a 90% da população do país. Este deslocamento se autoriza, se propaga e leva à vitória. Evidentemente, este não é um processo que começa com Lula, e mesmo se consideramos sua figura como uma força importante na genealogia deste deslocamento histórico, isto não começa com a campanha eleitoral em questão. Podemos destacar três etapas deste processo desde a primeira candidatura deste personagem à cena política em 1982.(2)

Da primeira candidatura de Lula para governador de São Paulo em 1982 até sua terceira candidatura para a presidência da república (1998), se para uma pequena parcela da massa de subjetividades-lixo, a parcela militante, ele funcionou como figura de identificação mobilizando o afeto de resistência – que fosse em sua versão vítima ressentida e/ou vingativa –, para a grande maioria ele era visto com desprezo: “sapo barbudo” é o nome que lhe deram na época. Vigora naquele momento a aceitação passiva e naturalizada do lugar de lixo: auto-desprezo que torna impensável a quebra da hierarquia segundo a qual habitantes da cloaca não têm competência para ocupar um lugar de comando do país.

A partir da campanha que lhe deu a vitória, opera-se um real deslocamento, que se faz em dois tempos, correspondendo ao primeiro e segundo turno. Já no primeiro turno, passa-se a admitir que Lula dispute

este lugar e mesmo a admirá-lo por ter rompido o cerco, mas a hierarquia de valor dos lugares sociais e de saberes que lhes correspondem continua sendo mantida. O sentimento da maioria é de que “ele é como nós”: admira-se que ele tenha chegado “lá”, mas acredita-se que exatamente o fato de ser “como nós” não lhe permite beneficiar-se dos conhecimentos necessários para governar, como beneficiam-se os coronéis da oligarquia agrária, os empresários, os banqueiros, os tecnocratas ou os scholars. De uma dessas figuras se dirá: “ele rouba mas faz”(3), isto é, apesar de nos prejudicar, ele sabe como fazer porque “conhece” este mundo. A fórmula é na verdade aplicável à maioria “deles”: a lógica que a sustenta é a do conhecimento do mundo como matéria-forma exclusivamente. Neste modo de conhecimento, funciona como modelo a forma dominante, o que faz com que se incorpore como “natural” a hierarquia segundo a qual sabem mais aqueles que pertencem ao salão glamourizado de uma subjetividade-luxo, de preferência se obtiveram um diploma do tipo PHD ou MBA, e melhor ainda se a universidade que cursaram classifica-se entre as mais prestigiadas. É aliás este argumento que o principal adversário de Lula, José Serra, priorizou em sua estratégia de sedução do eleitorado.

No segundo turno, a força de contaminação do modo de presença de Lula desloca mais radicalmente a cena. O sentimento da maioria dá mais um passo na ruptura: “ele é como nós” e, apesar disso, conseguiu perder o medo de ser humilhado como subjetividade-lixo; ele se autoriza uma fala imanente às sensações que se produzem no encontro vivo com a alteridade e sabe de seu valor. Esta política de subjetivação propaga-se por todo o campo social: dissolve-se o medo, uma fala viva começa a circular e uma

inteligência coletiva se põe em movimento. Embora o candidato adversário, em seu desespero pela ameaça de fracasso, tenha agressivamente insistido no valor da formação universitária e na mobilização do medo de ser comandado por quem não detém este conhecimento, mobilização para a qual aliou-se à namoradina do Brasil conservador, estes argumentos perderam todo e qualquer poder de sedução.

Se consideramos que toda sociedade envolve políticas específicas do desejo e da subjetividade, podemos vislumbrar que estamos diante de uma passagem irreversível de um mundo a outro, mesmo que haja, e com certeza haverá, muitas idas e voltas. Um momento histórico significativo não só pela alegria de uma vitória da esquerda, especialmente por se tratar de um candidato que reúne em si várias categorias de subjetividade-lixo: de operário metalúrgico a retirante nordestino, imigrante morador da periferia de São Paulo, passando por aleijado de um dedo que alguma máquina engoliu em seus tempos de torneiro mecânico, e que, para completar, fala português “errado”. Este é apenas o aspecto mais óbvio desta alegria, para não dizer ingênuo e, pior do que isso, perigoso, pois pode confundir-se com esperança, afeto triste que alimenta messianismos, populismos e todas espécies de ideais de um mundo fusional sem diferença e, portanto, sem crueldade, sem resistência, sem criação, sem vida. Vital mesmo é a alegria pelo esvaziamento do inconsciente colonial-escravocrata-ditatorial-capitalista que mantém os brasileiros reféns de uma hierarquia que os fixa na posição de subjetividade-lixo, vítimas de um suposto destino transcendental.

Se o mundo volta os olhos para o Brasil neste momento é porque a dissolução da figura da vítima diz respeito a uma necessidade que extrapola o cenário nacional. Encarnar esta figura é um vício secular da esquerda: manter a subjetividade reduzida ao conhecimento do mundo como matéria-forma, temer a crueldade inerente à vida e por isso denegá-la, projetá-la no outro e exercê-la “contra” ele. Vício que transforma a crueldade em violência e separa da potência de criação, a luta pela resistência da vida.

OCUPANDO OS TERRITÓRIOS

Rubens Pileggi



Jenny Holzer, da série Sobrevivência, 1987. *Proteja-me daquilo que eu quero*. Intervenção nas ruas de São Francisco, EUA. Ocupação de espaços físicos e mentais.

...Superado o problema da arte-objeto, o protagonista da experiência estética passa a ser o ambiente, enquanto espaço em que os indivíduos ou grupos sociais se inserem e vivem...

... muitos artistas, ..., procuram ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer relações.

GIULIO CARLO ARGAN, *A Arte moderna*, pags. 587 a 590

Tópicos em desenvolvimento:

1. Território é espaço. Espaço é matéria. Logo, a colocação da matéria no espaço cria limites territoriais. Cria intervenções. E ela não pode ser desvinculada de seu conteúdo ideológico.

2. Lugar é espaço ocupado. O lugar cria sentido à idéia de espaço. Definições como dentro e fora são apenas convenções que tanto podem facilitar uma compreensão prática de localização, quanto servir de ideologia, para justificar segregações.

3. Arte pública não é obra pública. A presença de objeto, escultura e a idéia de monumento vinculadas ao estatuto de obra de arte, criando arte de encomenda para inaugurar edifícios e obras públicas, não condizem com o caráter crítico, que é próprio deste tipo de manifestações.

4. Pensamento também é matéria.

5. O pensamento formal deve acompanhar a linguagem, e aqui, ele não se resolve a priori. Eis algumas questões orientadoras:

A. Monumentos precários – Retomada da idéia do grafite dos anos 80, que ficou parado na técnica do spray. Precariedade formal e material. Não há mais necessidade de obra de arte como algo durável;

B. Monumental mínimo – É a partir do que a obra propõe que se coloca a relação de entendimento do espaço. Portanto, o ponto de vista da discussão é a partir do trabalho acontecendo no espaço, sua contextualização. Uma

pequena intervenção em local específico pode ser mais eficiente do que uma enorme peça que não diz nada para ninguém, que fala só para si própria;

C. Ação urbana, social e imanente – Ocupação de territórios em tensão, regiões de conflito ou esgarçamento (social, patrimonial), de fluxos (centro-periferia);

D. Xamanismo - Abolição da fronteira entre o eu e o mundo. Conectando o mundo dos excluídos (fumadores de crack, mendigos, sem-tetos) ao mundo dos socialmente incluídos, através de rituais simbólicos, como por exemplo o são as lavagens de escadarias de igrejas, jogar copos de água limpa no rio Tietê, etc.;

E. Ação política – Uma arte fundamentada em atitudes. Formas novas exigem novos modos de operação com a realidade. Não há como evitar o confronto;

F. Vínculos — Cultura como manifestação artística também fora dos circuitos de galerias e museus; cultura como capacitadora de inclusões e incorporações de contrastes; cultura como processo de contaminação;

G. Memória – Uma das definições de monumento segundo o Dicionário Aurélio;

H. O pensamento como matéria - As fronteiras diluídas entre os campos de conhecimento, ou seja, aonde começa a ciência e termina a filosofia? Qual a

fronteira entre a arte e a religião?

I. Diluição da noção de autoria. A idéia de autoria é recente e seu caráter não condiz com novos modos de produção como os operados hoje, seja na música, com o hip hop, ou na internet, onde cada um adiciona o que quiser à informação, ou mesmo nas questões sociais comunitárias, diante das exigências de mercados globais, como associações, cooperativas, etc.. A idéia de participação e a possibilidade de interferência no processo da criação artística, faz com que a interação se torne a chave do trabalho.

Texto extraído do sítio de artes Agora (www.agora.etc.br).

“OUT”-ARTE?

Stella Teixeira de Barros



Manga Rosa

Arte nas ruas ao alcance de todos. Que todos possam fazê-la, que todos possam fruí-la. Arte comunitária. Tudo é arte até prova em contrário.

Nada disso é novidade e já rendeu muita discussão, muito bate-papo de bar, já consumiu muito papel e muita tinta. A polêmica, porém, ainda não se esgotou. Hoje, nos grandes centros urbanos da Europa e deste lado do Atlântico, artistas plásticos estão nas ruas, anonimamente ou não: intervenções, graffiti, outdoors, murais e esculturas insólitas proliferam pelas cidades. Foi nos anos 60 que assistimos às primeiras manifestações deste tipo nas ruas de São Paulo, em situações bem diversas das até então habituais, como o mural complementar à arquitetura ou a estatuária oficial nas praças públicas. Os pretextos são vários, desde romper o circuito fechado das galerias e dos museus propiciando àqueles que não os freqüentam contato com a arte, utilizar a cidade como pano de fundo para a obra, melhorar a estética urbana tão desgastada, enegrecida e triste, buscar um lugar ao sol, exorcizar o *mea culpa*, até subverter e questionar a própria essência da arte.

Apesar do inevitável esquematismo inerente a toda e qualquer classificação, poderíamos tentar uma tipologia, identificando três tendências artísticas operacionais nas ruas: a primeira compreende aqueles que originariamente ali exercem suas atividades, desvinculados de qualquer instituição, por falta de oportunidade de expor seus trabalhos em galerias, museus e centros culturais, tornando a cidade seu suporte optativo de trabalho. Nessa faixa incluiríamos ainda artistas cuja liberdade criadora extravasa todos os limites devido à extemporaneidade e ao total anonimato, arte que se exerce dentro do tempo-instante da cidade, que jamais será documentada, recuperada, e que portanto “não existe”: caso extremo, que aqui não caberia tratar, admitamos, pela própria dificuldade de identificação tanto das obras quanto dos artistas; obras sempre fugazes, detectáveis apenas de passagem, deglutidas quase incontinenti pela aceleração cronológica da cidade. O segundo tipo inclui artistas que de uma maneira ou outra conseguem se exprimir simultaneamente através de duas linguagens: uma heterodoxa para intervenções, performances e casos afins, outra adequada ortodoxamente ao mercado. Por fim os artistas já consagrados que por motivos vários trazem seus trabalhos para as ruas.

Num primeiro momento a arte originária das ruas parece emergir com conotações alternativas, subvertendo o campo cultural, rompendo os limites do papel tradicional do artista na comunidade, ignorando a instituição, colocando-se à margem do mercado, assumindo a efemeridade e fragilidade do tempo da cidade e com ela transmutando-se em ritmo acelerado. O graffiti anônimo (1) seria um dos casos: precário, mal feito e mal acabado, ao surgir nos anos 70 provocou no mínimo mal-estar pela apropriação indiscriminada do muro e por toda aura de transgressividade que o envolvia. De algum modo subvertia, criava sensação de violação e anarquia. Obviamente nunca foi ameaça real de violência, mas parecia atentar contra a sagrada propriedade – ameaça restrita no entanto à ironia das “gozações”,

ao sarcasmo intimidante, ao humor subversivo, profanador – quer seu significado fosse apreensível além do grupo do(s) grafiteiro(s) ou não.

Não mais que de repente, porém, os graffiti são vislumbrados como obras de arte. O artista é identificado e convidado a expor em museus, em galerias. Entra no circuito do mercado, seu trabalho deixa de ser uma espécie de ataque guerrilheiro, a transgressão dilui-se automaticamente. Como sustentar a independência, a alteridade, se já há graffiti vendidos no papel e muros grafitados por encomenda? É certo que, bem ou mal, a subversão na arte pode manter-se a nível da ironia, mas sempre num limite extremamente delicado: uma vez no mercado, as ambigüidades estão aí para ficar. É verdade que hoje quase ninguém se ilude, os artistas tampouco. O que significa que nada mais resta do que equilibrar-se na corda bamba da ironia, ou deixar de pintar e ir jogar xadrez, como Duchamp.

Caminho inverso dos grafiteiros percorrem os artistas que saem dos museus e galerias para as ruas, nas exposições coletivas de outdoors, realizadas de algum tempo para cá. Mas nem sempre a trajetória do outdoor foi esta, na pequena história do uso deste suporte por artistas plásticos: Nelson Leirner fez o primeiro, em 1968. Diversos grupos de jovens artistas utilizaram-no no final da década de 70 e início de 80, entre eles o 3 Nós 3, o Manga Rosa, o Viajou sem Passaporte e, esporadicamente, alguns artistas ainda continuam trabalhando em outdoors.

As exposições coletivas de outdoors foram subseqüentes: duas em Recife, a primeira de caráter internacional, organizada por Paulo Brusky em 1981. Uma em Porto Alegre com artistas gaúchos, iniciativa do jornal *Zero Hora*, por ocasião das comemorações de seu vigésimo aniversário. Em São Paulo a primeira coletiva ocorreu durante o Festival da Mulher em 1982, e contou com a participação de Regina Silveira, Ana Maria Tavares, Mônica Nador, Jac Leirner, Leda Catunda, Mary Dritschel, Anna Carretta, Nina Moraes e Cid

Galvão. Em outubro de 1983 o Museu de Arte contemporânea da USP, com o patrocínio da Galeria Bonfiglioli e da Central de Outdoors, promoveu exposição nacional de outdoors, criados por mais de setenta artistas conhecidos.

Belos eventos para quem olhou e viu. Sobraram no entanto perguntas e dúvidas. Por exemplo, quem viu e como viu. Ou seja: o uso do suporte alternativo – no caso o outdoor comercial, com linguagem diversa da habitual, pode ser entendido como outra coisa além de propaganda? Considerando que a maioria dos artistas trabalhou em sua própria linguagem, sem concessões à propaganda (quem faz arte abstrata, fez outdoor abstrato; quem faz cartoon, fez cartoon), como se dá a leitura do transeunte desavisado, aquele que não lê o noticiário cultural dos jornais ou que não prestou atenção à pequena chamada da TV? A vinculação com o suporte da propaganda traz em seu bojo o risco de impedir a postura do olho crítico: a linguagem da propaganda é direta, sem ambigüidades, redundante em relação ao significado, que é imediatamente apreendido; a linguagem da arte é ambígua, inquietante, leva ao estranhamento. Além disso, o outdoor comercial é repetido através dos bairros e, muitas vezes, é acompanhado por propaganda feita através de outros *media*, enquanto que os outdoors artísticos eram unitários, exceção feita ao de Nelson Leirner. Há que atentar ainda ao fato das obras serem observadas à velocidade do transporte motorizado – mesmo a pé dificilmente haveria condições de aproximação da obra (que a arte exige), já que os painéis no mais das vezes estão colocados muito acima do olhar do passante.

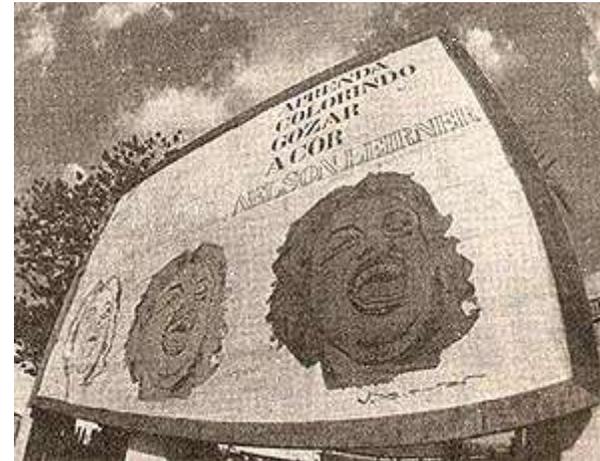
Baravelli, em duas cartas às organizadoras do evento do MAC, Mônica Nader e Ana Maria Tavares, faz observações lúcidas acerca da viabilidade da arte que utiliza como suporte placas cuja linguagem corrente é outra que não a sua, e questiona se o lugar do quadro é a rua. As incompatibilidades não anulam porém a experiência, cuja idéia básica seria propiciar ao público

o hábito da comunicação artística, normalmente circunscrita aos ambientes de museus e galerias. O fato é que essas mostras deixaram rescaldo de inquietações, especialmente porque é quase impossível aferir seus resultados: enquanto o comerciante sabe ao fim de algum tempo se sua propaganda surtiu ou não efeito, a aferição do significado do uso do outdoor como suporte da obra de arte em nenhum caso teve seguimento – por motivo óbvio: seria muito mais complexo e muito mais oneroso do que averiguar resultados relativos a qualquer produto comercializado.

De tudo isto Nelson Leirner se deu conta. Primeiro artista a fazer uso do outdoor no Brasil – duzentos deles em 1968 – ele narra (2): “Nos outdoors *Colorindo gozar a cor*, espalhados pelas ruas da cidade, usei a própria linguagem do outdoor. O que depois se começou a fazer foi o exemplar único, e pinturas nos prédios. A minha intenção era reivindicar um espaço do artista, não espaço único como o da arquitetura, da escultura em frente do prédio, ou o do mural, mas reivindicar a cidade como espaço para arte – o artista trabalhando com o espaço da cidade, interferindo no espaço urbano. A exposição de outdoors do ano passado me interessou, fui vê-los todos, fui convidado mas não saberia o que fazer. Hoje minha idéia de ocupação da cidade é conceitual, isto é, hoje posso fazer um outdoor se meu outdoor for o mesmo que a propaganda faz, e de repente vierem a saber que é meu. O que só pode ser feito no sentido conceitual, porque ele vai se misturar com os da própria propaganda: trabalhar o anúncio do cigarro Hollywood da mesmíssima maneira e colocar do lado, igual: isto é, o meu trabalho só pode ser visto por mim mesmo. É quase uma performance, quase que dizendo ‘se eu não tenho público não há arte’. Como é que eu posso fazer arte sem público? A única maneira de não repetir a estrutura do outdoor é fazer o próprio outdoor, é provar que não existe arte, quer dizer, não existe o fazer, se você não avisa que fez. Todos aqueles outdoors estavam avisados de antemão. Se não se sabe disso, não passa como coisa de artista. Em 68, o meu também não passou: de repente era propaganda,

escola de arte, um tipo de interferência; ao mesmo tempo não precisei fazer uma explicação pelos jornais para que o outdoor aparecesse como uma indagação, uma provocação, pois essa provocação o próprio tema sugeria: ‘gozar a cor’ e as três figuras que estão em êxtase de orgasmo. Esse duplo sentido sequer foi percebido. A propaganda interfere de maneira muito forte e o meu outdoor de repente estava fazendo parte da poluição. Quando os outdoors do MAC saíram do circuito não fez a menor diferença. É um suporte que funciona, mas não para um quadro pintado na rua. Tanto que o meu, para funcionar, só o poderia pelo conceito, não pela forma. O artista não faz um outdoor para decorar a cidade, o artista não é decorador, a função dele não é embelezar a cidade para o transeunte, mas mostrar à cidade o que está acontecendo à sua volta. No artista existe uma intenção de provocação, ninguém vai pichar o muro se não é para provocar, o graffito não é feito para enfeitar o muro. Se a provocação não atinge é porque a performance não funcionou. Se ficou apenas no impacto do visual, no ornamental, seria mais honesto decorar o carnaval, que a gente sabe para o que está fazendo. Colocar o outdoor, com espírito provocativo, tem que se provocar alguma coisa.”

Mas o desejo de incitar a revitalização urbana, procurando contribuir para uma nova identidade da cidade, recuperando pontos deteriorados cultural e visualmente é preocupação de muitos. Faca de dois gumes, se não se atentar à complexidade e amplitude dos problemas da grande metrópole que não desaparecerão atrás da agilização visual e estética. A comunicação artística pode e deve, isto sim, favorecer uma tomada de consciência do meio ambiente, e não diluir de forma agradável e descompromissada a realidade urbana. Mais ou menos conscientes, vários grupos de jovens artistas utilizaram o outdoor como suporte alternativo, mas longe de restringirem-se a ele, também viram a própria cidade como suporte de suas intervenções.



Nelson Leirner

É o caso, por exemplo, do Manga Rosa, que originalmente contou com a participação dos estudantes de arquitetura Joça (Jorge Bassani), Chico Zorzeti, Carlos Dias e Márcio Prassolo. Em 1981, num painel da rua da Consolação, junto à praça Roosevelt, que denominaram “Arte ao Ar Livre”, o Manga Rosa e outros grupos como o 3 Nós 3, o Viajou sem Passaporte, o Centro de Livre Expressão realizaram cerca de quinze trabalhos entre agosto de 1981 e março de 1982. Com o trabalho *Ocupe e se vire* o Manga Rosa iniciou a série: “Não utilizávamos a placa exatamente como um outdoor, mas como um espaço aberto onde propúnhamos leituras alternativas – contam Joça e Chico, os remanescentes do grupo inicial (3) – já que o outdoor neste caso não podia ser decodificado como propaganda. Visávamos a utilização do espaço urbano, uma ocupação alternativa desse espaço. Queríamos interferir na cidade, usar a cidade como suporte do trabalho. Queríamos realizar experiências com a sensibilidade do homem da rua, aquele que passa sempre por determinado lugar e de repente tem diante de si uma outra coisa que não a usual. Para o transeunte cotidiano o outdoor desligado da propaganda comercial causa certamente um impacto,

mesmo que de curta duração, já que quando visto pela segunda ou terceira vez perde todo o efeito de surpresa. Mas quanto à aferição da leitura ou das leituras possíveis a coisa é complicada, pois dependeria de pesquisas e estatísticas que não existem. Como isso é visto, é uma interrogação.”

O Manga Rosa continuou trabalhando na cidade: executou algumas obras num painel da avenida Rebouças, com o patrocínio da JBS Murad Propaganda, onde “talvez a proposta tenha sido mais decorativa que intervencionista, sem contudo perder o caráter de uso da cidade.” Ao mesmo tempo cada um dos artistas continuava com seu trabalho individual, quer com suportes tradicionais ou não. Como o projeto “Ogum” de Joça, executado conjuntamente num outdoor, no painel eletrônico da praça do Correio e em super-8. Em fins de 1982, o grupo fez “Homenagem a Flávio de Carvalho”, escultura feita com canos doados pela Secretaria de Cultura e numa reinterpretação do monumento de Flávio a Garcia Lorca, a partir de fragmentos de trabalhos individuais dos componentes do grupo, apresentados no saguão da Biblioteca, enquanto a escultura posta em frente à Biblioteca permaneceu. Da exposição de outdoors do MAC o Manga Rosa não participou apesar de convidado, “já que não pudemos executar nosso projeto, que consistia em arrombar a placa, deixando só o contorno, num questionamento do próprio suporte. Não houve censura direta, mas uma espécie de boicote: teríamos estragado a placa...” A interpelação da cidade continua nos projetos do grupo “porque o espaço urbano aceita a intervenção pela sua mobilidade, pela sua dinâmica. Não se trata de levar a arte a todos, isso é muito complicado. Trata-se de aproveitar a dinâmica da cidade, mesmo que a interferência seja mínima a nível da operacionalidade, já que a sua duração também é reduzida ao instante. Num segundo instante a obra já não intervém pelo dinamismo, porque a cidade também é dinâmica.”

As possibilidades de interferência na fisionomia urbana, as relações da arte com a cidade desvelam-se ao penetrarem nos meandros sutis da ironia e da paródia. Por isso mesmo a transgressão é momentânea – sua permanência implicaria em absorção e integração na paisagem, perdendo então todo caráter corrosivo e sibilino. No caso do 3 Nós 3, a atuação do grupo, que encerrou suas atividades em 1982, definia-se como “intervenção” e não intervenção, já que o sentido do fazer estava ligado ao conceito de inversão da percepção da paisagem, muito mais do que à idéia de simplesmente infiltrar-se nela (4).

3 Nós 3

No início de 79 o 3 Nós 3 – Hudinilson Junior, Rafael França e Mario Ramiro – fizeram uma espécie de ataque : “uma noite, a partir de um roteiro previamente marcado num mapa (sempre trabalhamos em cima da planta da cidade), saímos encapuçando com sacos de lixo todas as estátuas que pudemos em São Paulo: no centro, no Ibirapuera o monumento às Bandeiras, morrendo de medo, havia a ronda e até explicar era complicado. De manhã cedinho, telefonamos para todos os jornais, causando um burburinho na imprensa; mas tivemos uma grande cobertura, e descobrimos que os jornais servem como registro, apesar dos mal-entendidos. Tomamos gosto pela coisa, a idéia era a motivação plástica na paisagem, chamar a atenção das pessoas que passam todos os dias e sequer vêem as estátuas. Em seguida fizemos nosso “X Galeria”, com fita crepe vedamos as portas das galerias em “X” e deixamos um bilhete em cada uma: “O que está dentro fica – o que está fora se expande”. Não era protesto, era intervenção, e foi bastante mal interpretada pelos jornais e mesmo por algumas galerias. Ainda em 79, nosso ano mais produtivo, fizemos cada um uma tela que montamos como tríptico em frente ao Teatro Municipal. Uma tela foi levada, outra serviu para afixar cartazes e a terceira foi despedaçada. Em Porto Alegre, no verão de 1980 escrevemos a palavra “ARTE” num

edifício, com jogo de luzes das janelas. Depois, no anel da avenida Paulista com a rua da Consolação estudamos um método de passar 100 metros de plástico pelos cruzamentos e buracos, costurando o espaço. O projeto nos custou seis meses e quando finalmente o executamos, contamos com a colaboração do pessoal do Viajou sem Passaporte e de outros amigos, já que tínhamos que ser rápidos. No dia seguinte quando voltamos para fotografar, o Detran já estava lá. Isso virou rotina: montávamos à noite e o Detran desmanchava pela manhã. Em seguida estendemos um plástico no gramado do cruzamento da Paulista com a Dr. Arnaldo: este durou um pouco mais, porque não atrapalhava em nada o trânsito – aliás, nem o outro: cismas do Detran. Na XVIª Bienal fizemos uma interversão na inauguração: o plástico vinha do gramado, cobria a estátua de Armando de Arruda Pereira, deixava a cabeça de fora, e continuava pela grama. De repente bateu uma ventania terrível, foi tudo embora, a estátua caiu e achatou a cara, tivemos que desmontar tudo rapidinho mas não deu encrenca maior. Logo depois foi a vez do viaduto da Dr. Arnaldo com a avenida Sumaré passamos um plástico amarelo em diagonal por debaixo do viaduto. No dia seguinte não deu outra: lá estava o Detran com a eterna acusação impropriedade de insegurança. Pouco antes da interversão na Bienal fizemos uma na Galeria São Paulo, nosso “Corte AA”: atravessamos o espaço da galeria com um plástico, numa espécie de leitura de arquiteto. O plástico saía pela calçada, porque para a gente não fazia sentido fazer uma interversão dentro da galeria. Depois de três anos já estávamos começando a cansar. No primeiro semestre de 82, pouco antes do grupo acabar, passamos uma fita de plástico vermelho nos gramados laterais da avenida 23 de maio, próximo ao viaduto D. Paulina: numa ilusão de ótica, a fita parecia cortar a avenida. Era presa no gramado, não tinha como atrapalhar o trânsito, mas no dia seguinte foi retirada. Quando o grupo completou três anos fizemos uma exposição na Pinacoteca com nossos trabalhos individuais e uma interversão na fachada: um plástico vermelho, com que enfaixamos o prédio. E ainda um outdoor, a convite do Manga Rosa: passamos uma faixa de plástico no

outdoor pintado de branco e, continuando, fomos embora cobrindo os outdoors vizinhos. O que nos interessava era a cidade enquanto forma plástica. Nisso diferíamos do Viajou..., que estava mais preocupado com o público, já que estava mais ligado ao teatro. Obviamente o público também nos interessava, mas num segundo momento.”

O grupo dissolveu-se, entre o cansaço, o trabalho diversificado de cada um e o fato de Rafael ter conseguido uma bolsa para os Estados Unidos. Hudinilson, que trabalha com xerox (e outros materiais), fez diversos outdoors, participando inclusive da exposição do MAC, quando teve que enfrentar a censura, apesar da temática ser livre – o que em parte talvez até dificultasse o entendimento do público; mas qual artista aceitaria imposições desta ordem, mesmo que em benefício de uma compreensibilidade maior? A respeito da censura, que levou Hudinilson a passar uma tarja em parte de seu trabalho (em xerox), ele comenta: “Aracy Amaral tinha que ter ficado do meu lado e não do lado da Central de Outdoors. No convite não estava escrito que o trabalho não deveria abordar temas políticos, eróticos ou qualquer outro tema, e ela conhece meu trabalho, que é essencialmente erótico. A atitude física da censura foi da Central de Outdoors, mas ela, como promotora do evento, tinha obrigação de me dar cobertura, como fez Paulo Brusky no Recife, ameaçando suspender toda a exposição caso houvesse censura, conforme ameaçaram.”

Antonio Henrique Amaral, que participou da exposição em São Paulo – e de outra experiência semelhante na Venezuela, confessa não ter certeza do acerto de tais iniciativas (5): “Não sou a favor de populismo em arte, ao menos em um certo tipo de arte. E a pintura não pertence a esse tipo de coisa. Não se trata de levar arte à rua, mas de trazer o público aos espaços da arte. O povo deve ser dono não só das ruas, mas também sair das ruas e entrar nos espaços da arte. A pintura não pode ser exposta ao ar livre, não pode estar exposta às intempéries. O povo deve poder ir ao lugar dela. Nos

outdoors saí do que faço, mas continuo achando que o lugar do óleo e da gravura não é a rua. Quando a obra nasce para os espaços exteriores a conversa é outra: muralismo mexicano – Orozco, Rivera, Siqueros – faz parte da tradição mexicana, mas é preciso que alguém encomende. Aqui por vezes quadros grandes já são problemáticos, e os artistas brasileiros estão sequiosos, precisam do apoio disso. Agora mal começa, em bancos, em edifícios públicos, no metrô, o que é sem dúvida um caminho. Quanto à alternativa da diluição, xerox, e outros tipos de cópias, podem até ter função em determinado momento, mas é diluição, e isso é perigoso. Em relação às exposições de outdoors, é que ninguém sabe o que isto pode deflagrar. Joga-se a linguagem da arte contemporânea para a rua: pode-se gostar, não gostar, entender ou não, até passar despercebida. Mas é certamente uma maneira de questionar. O que vai acontecer ainda é cedo para dizer, mas no mínimo dessacraliza a arte. Talvez o contato cotidiano tire o caráter místico da arte, o respeito despropositado ao edifício do museu, que nem todos sabem que podem freqüentar.”

Cláudio Tozzi utilizou em 1972 na execução de sua “Zebra” material semelhante ao de Antonio Henrique Amaral na Venezuela. Resultado de sua preocupação de atingir público mais amplo que o restrito ao circuito estabelecido, e de presentear a cidade com uma pintura gigante, a “Zebra” foi pintada num painel de 8m x 8m (6): “O material de base é zinco, o mesmo empregado normalmente em cartazes, a tinta é massa com verniz de politireno, recoberta com verniz do mesmo material; a durabilidade é de cerca de dez anos, por causa da má qualidade das tintas industriais. Escolhi a zebra como imagem porque queria uma coisa que fosse do momento, que causasse impacto, e a loteria esportiva tinha surgido naquela época. Muita gente não sabia o que era, se era propaganda, e muitos esperaram o texto. Minha intenção sempre foi a mesma, de sair do circuito viciado de galerias, com público específico. Tanto que já havia feito outras tentativas: a primeira foi em 66, uma imagem do Garrincha que fiz em serigrafia, papel barato,

sem qualidade alguma, uma coisa como fazia na FAU, sem preocupação de acabamento. Tinha a intenção de que o público, em vez de colocar em casa uma imagem de São Jorge, tivesse uma imagem com a qual ele se identificasse, mas que ao mesmo tempo tivesse a preocupação de ser uma coisa visualmente mais elaborada. Fiz também uma barraquinha, que agora está na pinacoteca: É um objeto de 0,80m x 0,80m x 2,10m, como a forma de um paralelepípedo. Nesta barraquinha, que é uma coisa de quermesse, estava escrito “Veja o nu”, e dentro um nu refletido num cilindro; a intenção não se restringia à pintura, eu queria que o objeto propiciasse a participação das pessoas, aguçasse a curiosidade. O pessoal perguntava – em Belém do Pará, depois na praça da República, onde a expus – “mas isso é obra, não é obra, é uma barraquinha, é uma pintura, é um objeto?” Quer dizer, começou a questionar o suporte. E isso é uma questão de circuito. Assim como o papel e a tela. Para um e para outro, mesmo que a imagem seja a mesma, o circuito é outro. Existe uma diferença de público conflitante, e isso deve ser discutido. De qualquer modo, o público que se encontra nas galerias é muito restrito e exige uma sofisticação estética. A minha preocupação com um público maior é uma ambivalência, uma coisa que não está resolvida para mim, às vezes me irrita uma coisa e outra. Quem sabe uma síntese seja possível”.

Até que ponto o público participa da produção artística é uma indagação, e talvez hoje mais complexa do que nunca. Apesar disto, sistematicamente os artistas “acontecem” nas ruas, há já três décadas. Por vezes em tentativas de fundir várias linguagens, como Aguilar, que consegue produzir tanto obras com suporte tradicional como imiscuir-se numa banda e fazer dela uma festa plástica-auditiva.

Por vezes a reação do público se dá de modo diverso em situações diferentes. A intervenção das bandeiras de Nelson Leirner e Flavio Motta em São Paulo e no Rio de Janeiro resultou tm total discrepância de uma relação

à outra, conforme relata Nelson Leirner (7).”Quando saímos com as bandeiras, a idéia era levar arte para as ruas. Não se leva quadros, e a bandeira tinha um significado político na época, 1967. eram bandeiras que nós pintamos, eu usei o tema do futebol, o Flávio, o Nordeste, mas a conotação podia ser dupla e de repente a própria forma já pode funcionar. Na esquina da Avenida Brasil com a rua Augusta estendemos as bandeiras em fios. E elas provocaram: veio um carro da prefeitura, pediram a licença de camelô. Explicamos que éramos artista, mas não houve possibilidade de distinguir, de perceber o que é arte e o que é balão ou rede. Tudo tinha a mesma conotação e fomos autuados. Aí o *happening* começa rua, forçar um pouco a coisa. No Rio, na praça general Osório, foram vários artistas: Oiticica, Gerchman, Marcelo Nitsche, Carmela Gross, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Vergara, Scliar, Tozzi. Oiticica trouxe os passistas da Mangueira, o pessoal de teatro, o do humor, Jaguar, Ziraldo. Em São Paulo é tudo dentro de uma situação sombria, no Rio tudo é festa. Cada artista teve sua madrinha para vender sua bandeira na praça e terminou com carnaval, com o pessoal da Banda de Ipanema. Sempre gostei de lidar com a reação das pessoas, provocar e depois analisar. O artista sempre procura minar, provocar uma certa insegurança. Mas aí vêm as perguntas “se isso é arte, o que vai acontecer com a minha coleção de quadros que está na parede, será que aquilo no que acredito é arte, o que está acontecendo hoje?” Agora, a arte é elitista, é um código, a sua linguagem é codificada. E se não há a mesma relação de codificação, não dá para conversar. É difícil pôr arte na rua. O meu código, mesmo na rua, é para quem está a par. O passante na rua pode se inquietar, mas de duas uma: ou não tem resposta, ou não se incomoda.”

A arte nas ruas passa também por outros caminhos, como a preocupação com a urbanidade, a consciência da necessidade de participação do artista nos projetos de organização da cidade. Flavio Motta e Marcelo Nitsche empenharam-se com afinco em muitos projetos, a maioria dos quais

esbarrou na burocracia e no pouco caso. Mas alguma coisa pode ser feita: nos pilares cinzentos do Minhocão, Flavio Motta pintou a trajetória solar, que adquiria vida na velocidade dos veículos. Marcelo Nitsche fez, entre outros, um projeto para os moradores (8): “Fechamos uma das ruas e pus ali duas vaquinhas, como a que eu havia feito pra o Flavio Motta. Este canto, como outros projetados, serve como ponto de encontro. Havia uma série de proposta, mas até agora pouca coisa aconteceu. Meu trabalho tem uma relação formal com a cidade, com a praça: e por isso acho que nem as vaquinhas, nem minha escultura da praça da Sé, nem as bolhas Gigantes têm o caráter de escultura moderna oficial. O que procuro sempre é provocar no adulto a reação da criança. É a coisa da surpresa, da emoção, do lúdico, do irônico.”

Nesta trilha também andou Maurício Fridman, quando em 1972 cotizou a vizinhança para pintar fachadas, muros e calçadas de sua rua na Vila Mariana, o que lhe valeu aborrecimentos com a Prefeitura e vultosa multa.



Centro de Livre Expressão

Por vezes as pinturas que surgem esporadicamente nos muros e tapumes vazios conservam o sabor dos grafitti, como aconteceu durante o último campeonato mundial de futebol, quando proliferaram os artistas anônimos.

Neste caso a diferença passava pelo significado, já que a mensagem era clara (Copa do Mundo). Rapidamente esse tipo de pintura também foi absorvido e institucionalizado, transformando-se no mural convencional: Walter Kershaw, pioneiro em pinturas de paredes “cegas” na Inglaterra, fez em 83 uma exposição no MASP e aproveitou sua estada para pintar um muro na rua Avaré, com a colaboração de alunos da FAAP. O grafiteiro-mor dos metrô novaiorquinos, Keith Haring, quando veio para a XVIIª Bienal de São Paulo, deixou uma parede recoberta com suas figurinhas na avenida Paulo VI. E no Rio de Janeiro, foi há pouco inaugurado o primeiro de uma série de painéis encomendados pela Prefeitura carioca: para uma imensa parede “cega” da Escola de Música da UFRJ, na Lapa, Ivan Freitas projetou um *trompe l’œil*, prolongamento perspectivado da paisagem circundante. Parede onde agora é proibido grafitar.

Os depoimentos dos “rueiros” que ouvimos se caracterizam pelo tom polêmico, não só pela oposição por vezes encontrada para o exercício de sua arte desconventional, mas também entre eles mesmos. Esse anarquismo “ideológico”, entretanto, vige apenas nesse nível. No fundo, todos eles se encontram, pois a prática da arte das ruas é paralela em geral à criação de outra arte: da que é exposta nas galerias, da que se transforma em produto comercializável. O apelo da “rua”, do invendável, do gratuito, do anárquico, porém, é muito forte. Assim, muito artista hodierno se vê dividido, dilacerado mesmo: a galeria ou a rua? A galeria e a rua? A galeria na rua? A solução do teorema ainda está para ser encontrada.

Notas:

1. Por ter ocorrido uma internacionalização da palavra italiana *graffiti* para designar o fenômeno que surgiu nos muros das cidades no início da década de 70, a palavra é aqui mantida, apesar do equivalente em português “grafito”. Para designar a unidade é usado *graffito*, singular de *graffiti*.

2. Entrevista concedida ao CEAC em 25 jan. 1984.

3. Entrevista concedida ao CEAC em 29 fev. 1984.

4. Entrevista de Hudinilson Junior concedida ao CEAC em 4 abr.. 1984.

5. Entrevista concedida ao CEAC em 24 jan. 1984.

6. Entrevista concedida ao CEAC em 14 jan. 1984.

7. Cf. nota (2)

8. Entrevista concedida ao CEAC em 14 mar. 1984.

Fonte: ARTE EM REVISTA – ANO 6 – NÚMERO 8 – Outubro de 1984.

POR UMA POLÍTICA DE DIFERENÇAS

Fabíola Tasca



No dia 20 de Julho de 2002, em Diamantina - MG, embarquei na Lotação "Novo Mundo", acompanhada de minha amiga Júlia Lima, para realizar o trabalho que intitulei "Cartografia da Demarcação da Terra Que Produz Diamantes". Este trabalho consistiu em marcar todos os pontos de ônibus das duas linhas urbanas que servem a cidade afixando cartazes com os dizeres: "NÃO ESCAVAR DIAMANTE ENTERRADO". Simultaneamente, o quadro de horários dos ônibus circulou, sob forma de encarte, no jornal do Festival de Inverno da UFMG. Um ícone de diamante, presente no cartaz e no encarte, se oferecia como uma pista para a conexão entre os dois elementos. A idéia era propor ao leitor um convite tácito para embarcar naquela viagem.

O processo de constituição de "Cartografia..." me confrontou todo o tempo com os mais diversos interesses. Foi na tentativa de salientá-los que procurei orientar o procedimento (minhas atitudes e escolhas) de modo a

focalizar a micropolítica das interações que se estabeleciam ao longo do processo. Desde a adesão do motorista do ônibus, Dirceu Roberto Machado, até a autorização do coordenador do Festival de Inverno, Fabrício Fernandino - para a veiculação, no jornal do Festival, do quadro de horários dos ônibus - todo o manejo do procedimento era orientado pela intenção de assinalar a implicação dos sujeitos em seus respectivos lugares, evocando a negociação como o diacrítico da qualidade de "público" intencionado pela ação.

Quando me refiro a "Cartografia..." como uma intervenção, intento salientar alguns elementos do trabalho que me parecem contribuir para um melhor discernimento do que está em jogo quando falamos em intervenção. Entre estes elementos destaco minha condição de estrangeira em relação à cidade e a mobilização de inúmeras situações relacionais para a consecução da ação. Intento, assim, propor pensarmos o espaço público como um território atravessado por uma trama complexa de interesses. Intento ainda sugerir a pergunta: como nossos interesses compõem este espaço?

É, então, em torno do termo "intervenção" que gostaria de especular. A aposta que orienta esta especulação consiste em supor que, longe de automática ou incontestada, a noção de intervenção solicita uma maior consciência quanto aos desafios que impõem. Tal consciência parece imprescindível para a produção de um discurso que não se limite a duplicar o existente, mas estime além disso poder criticá-lo.

Bom, meu interesse não é formatar uma cartilha da intervenção, mas sim pensar se poderíamos dizer de uma qualidade do modo de agir que configuraria uma determinada ação como uma intervenção.

Para esse propósito é bastante pertinente a análise da historiadora da arte Miwon Kwon acerca das alterações nas diretrizes formuladas pelos

programas de financiamento de arte pública nos Estados Unidos. A pertinência desta análise reside justamente em exibir como premissas distintas orientam diferentemente as estratégias de ação em relação à dinâmica urbana. Com esta análise, Kwon aponta para diferentes expectativas em relação ao próprio papel e função da arte em relação ao contexto mais amplo da sociedade.

No texto, intitulado "Locais de arte pública: integração versus intervenção"(1) , Kwon sistematiza três modelos a partir dos quais se estruturaram diretrizes distintas para o financiamento de arte pública nos Estados Unidos.

O primeiro modelo, dominante de meados dos anos 60 a meados dos anos 70, é exemplificado pela La Grande Vitesse, de Alexandre Calder, em Grand Rapids, Michigan (1967) e denominado "Arte em locais públicos". Neste modelo, a instalação de esculturas modernistas abstratas em espaços como parques, ruas, praças, etc, garante a qualidade do termo "público" em função da acessibilidade física destes espaços.

Em 1974 o NEA (National Endowment for the Arts) altera suas diretrizes para estipular que o trabalho de arte pública deveria ser "apropriado para o site imediato", de modo a ser determinado pelas condições do próprio local. Este modelo, intitulado "Arte como espaço público" critica a indiferença para com o local de inserção do trabalho, expressa pelo primeiro modelo e, em contrapartida, propõe uma conexão formal direta entre a configuração material do trabalho de arte e as condições físicas inerentes ao espaço. Aqui, há um investimento pronunciado numa perspectiva de integração do trabalho em relação à arquitetura e ao design urbano. Um exemplo do segundo modelo é o trabalho Dark Star Park, de Nancy Holt, em Rosslyn, Virgínia, 1979/1984.

Esta alteração de diretrizes expressa um ethos funcionalista em que a medida do valor estético do trabalho era referida em termos do seu valor de uso, bem como da provisão de um "sentido de lazer". O trabalho seria tanto mais relevante, social e politicamente, quanto maior fosse sua assimilação e integração em relação ao ambiente.

O terceiro modelo que emerge em 1989 é denominado "Arte de interesse público" e caracteriza-se por enfatizar questões sociais e ativismo político, e/ou por engajar a colaboração da "comunidade". Nesta perspectiva, o local de inserção do trabalho - o site - é compreendido como um construto social e político tanto quanto físico. Neste "Novo gênero de arte pública", como denominado pela artista Suzanne Lacy, a palavra chave é "comunidade".

Kwon pontua que, neste modelo, o objetivo central é promover trabalhos nos quais os membros de uma determinada comunidade possam se reconhecer, não tanto no sentido de se perceberem criticamente implicados, mas no sentido de serem afirmativamente representados ou avalizados. Este objetivo também carrega a idéia de que os desejos e necessidades de uma comunidade em particular não podem ser presumidos genericamente, nem declarados a priori por um artista ou qualquer outro de fora da comunidade. Assim, a prioridade de integração e harmonia postulada pelo segundo modelo é reorganizada em torno da capacidade performativa do artista em "tornar-se um com a comunidade". A assimilação do artista no interior de uma certa comunidade coincide com a integração do trabalho de arte para com o site.

É este pressuposto de identidade que garante a legitimidade do artista em falar com, falar por, e falar como um representante ou membro da comunidade. As características desta "unidade" funcionam como um critério para o julgamento da autenticidade artística e desempenho ético do trabalho de arte.

Aqui é importante pontuar a ambigüidade do termo "comunidade". É justamente tal ambigüidade que pode se oferecer como peça chave para deslindarmos os paradoxos subjacentes a um modelo de base comunitária assentado em pressupostos assimilativos. Se considerarmos que, dependendo de quem fala, a comunidade define-se com uma ou outra fisionomia, os reclames por unidade e coesão podem escamotear tanto as tensões constitutivas do espaço público, bem como uma certa aposta na função social da arte. Uma aposta que parece postular como tarefa e atribuição da ação artística reparar contradições ou mesmo ocultá-las.

A partir disso, então, podemos considerar a questão: Se, em nossas reflexões - como produtores de arte e produtores de discurso sobre arte - substituirmos as premissas de "unidade" e "identidade" pelas de "heterogeneidade" e "diferença" o que poderíamos derivar daí?

Talvez um entendimento menos inequívoco e mais complexo do termo "público". Um entendimento que nos permita julgar o desempenho ético de uma ação artística em relação à capacidade crítica do trabalho em tornar-se ele mesmo um espaço de contestação sobre o que constitui alguma coisa como de "interesse público". Neste sentido, uma premissa de heterogeneidade poderia conformar e informar uma certa noção de intervenção que focalize o lugar de onde operamos. Uma certa noção de intervenção que se proponha como uma ação tática e estratégica que nos permita freqüentar a diferença.

1. Cf. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, MIT Press, 2002.

Fonte: Perdidos no Espaço 2005 – Efeitos de Borda
(<http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm2005/>).

[Postado em 23 de setembro de 2005]

PÚBLICO IDIOTA

Viajou sem Passaporte

Quando estúpidos entrevistadores perguntam ao artista qual a “mensagem” de sua “obra”, a armadilha está montada. Variando da mensagem de amor à mensagem política – inclusive opondo cegamente categorias – a armadilha abocanha a todos, entrevistadores, leitores e artistas, quando estes caem no jogo ginasiano e moralizante da “mensagem da obra de arte”.

Munido de uma “mensagem”, este ser superior – o artista – não apenas domina técnicas emprestadas aos deuses mas detém arrogantemente a pretensão de compreender o mundo.

Não conseguiremos jamais levar a sério esta curiosa manifestação da natureza humana a que chamam “arte”, ou seja, acreditar que a coisa artística é a própria realidade, como se não houvesse artista e meios, com técnicas e intenções.

Raramente se enfrenta a dura realidade de que, na realidade, a arte nada tem de “realidade”: é quase sempre uma grossa mentira, quando muito um inocente equívoco e nunca mais que uma *articulação*, consciente ou não, da realidade exterior a ela.

Pois bem,

não sabemos recitar, representar, cantar, desenhar, escrever, dançar

não sabemos ensinar lições angustiantes ou reconfortantes

nada faremos por ou para vocês: desistam

como não somos nada, jamais seremos o gordo passageiro que atrasa, com suas pesadas “mensagens políticas”, o carro da revolução

e a revolução não partirá do teatro municipal, assim como a grande greve de junho/julho passou quilômetros de distância dos teatrinhos de periferia

junto com a “mensagem” e a impressão de realidade”, jogamos no lixo a categoria “obra de arte”, já que ela tenta diferenciar seu objeto de um dentifrício, quando não passa de um dentifrício sofisticado

colocamos no lugar a denominação “trabalho de arte”, pois não criamos produtos para serem utilizados, obras: apenas trabalhamos e o trabalhar é o nosso produto

não construiremos coisas, empacotadas para viagem

não organizaremos o caos

nada esconderemos

não vamos enganá-los, agredí-los, resolver seus problemas, retratá-los, nos matar: nada faremos por ou para vocês

as dicotomias entre o racional e emocional, forma e conteúdo, nacional e importado, feio e belo, real e irreal – leve-as de volta para sua casa, seu trabalho, seu cotidiano; nada temos a ver com paralizar-se perante elas, muito menos com optar por uma ou outra face de moedas indivisíveis

e quando à discussão sobre o predomínio da forma ou do conteúdo, que excita desde velhas múmias acadêmicas até jovens toupeiras ao sol, temos

firme posição: jogamos fora esta separação mecânica, este quase maniqueísmo

aqueles que procurarem desvendar nosso “conteúdo”, nossa mensagem para o mundo, que se virem (de costas): nos taxarão de loucos irrecuperáveis; e aqueles que procurarem aplicar emboloradas leis estéticas ao nosso trabalho se sentirão ridículos (que inventem outras)...

estaremos (e isto é um convite) constantemente no limite elétrico entre a liberdade e a restrição: a tradução do nosso trabalhar do limite elétrico entre a revolução e a barbárie, até que não haja mais barbárie, só a vida e o viver.

APÊNDICE (OU APENDICITE?)

Não existe processo cultural brasileiro: existiram pontos, isolados e higienicamente separados por longos hiatos e montanhas colossais de lixo cultural.

Os chamados artistas, os chamados intelectuais, a chamada crítica e o chamado público estão imersos na mais completa confusão, quando não na simples idiotia catatônica.

Não há correntes de opinião!

Não há propostas globalizantes!

Não debate, polarização!

Há sim uma variedade infinita de manifestações de ganância financeira travestidas de “saídas” para o “cinema brasileiro”, a “música brasileira”, o

“teatro brasileiro”, cuja profundidade dura o tempo exato da temporada do filme, show, ou peça em questão. Auferida a bilheteria, enterra-se o debate...

Os artistas são tintureiros: fazem um velho par de calças parecer novo até que se observe com atenção – nos dizia Picabia no começo do século.

É preciso separar, criar uma fronteira nítida entre os trabalhadores-de-arte e os enlatadores de lixo (atenção: nacional ou importado); entre o trabalho-de-arte e o exercício de oportunismo financeiro (atenção: nacional ou importado): entre a transformação e a mumificação reacionária (atenção: nacional ou importada).

CHEGA DE MENTIRA E OPORTUNISMO!

Queremos apenas quebrar as paredes que envolvem as janelas!

VIAJOU SEM PASSAPORTE

Outubro de 78 – São Paulo

Fonte: Revista Cine Olho nº 5/6 jun/jul/ago 1979.

[Postado em 31 de maio de 2005]

SABOTAGEM ARTÍSTICA

Hakim Bey

A SABOTAGEM ARTÍSTICA esforça-se para ser perfeitamente exemplar mas ao mesmo tempo retém um elemento de opacidade - não propaganda, mas choque estético - pavorosamente direta ainda que sutilmente direcionada - ação-como-metáfora.

Sabotagem Artística é o lado escuro do Terrorismo Poético - criação-através-da-destruição - mas não pode servir a nenhum Partido, a nenhum niilismo, nem mesmo à própria arte. Da mesma forma que o banimento da ilusão faz com que a percepção se acentue, a demolição da praga estética adocica o ar do mundo do discurso, do Outro. A Sabotagem Artística serve apenas à consciência, à atenção, ao despertar.

A Sabotagem Artística vai além da paranóia, além da desconstrução - a crítica definitiva - ataque físico em arte ofensiva - jihad estético. A mais leve mancha de trivial ego-icidade ou mesmo de gosto pessoal arruina sua pureza & vicia sua força. A Sabotagem Artística não pode nunca buscar o poder - apenas liberá-lo.

Trabalhos artísticos individuais (mesmo os piores) são, em sua maioria, irrelevantes - A Sabotagem Artística procura danificar instituições que usam a arte para diminuir a consciência & lucram com embustes. Este ou aquele poeta ou pintor não pode ser condenado por falta de visão - mas as Idéias malignas podem ser atacadas através dos artefatos por elas geradas. A MUZAK é criada para hipnotizar & controlar - seu maquinário pode ser

esmagado.

Queimar livros em público - por que caipiras & funcionários do governo devem ter o monopólio dessa arma? Romances sobre crianças possuídas por demônios; a lista de bestsellers do New York Times; tratados feministas sobre pornografia; livros escolares (especialmente Estudos Sociais, Moral e Cívica, Saúde); pilhas de New York Post, Village Voice & outros jornais de supermercado; compilações escolhidas de editores cristãos; alguns romances da Harlequin - uma atmosfera festiva, garrafas de vinho & baseados passados em círculo em uma clara noite de outono.

Jogar dinheiro fora na Bolsa de Valores foi Terrorismo Poético bastante razoável - mas destruir o dinheiro teria sido boa Sabotagem Artística. Atacar transmissões de TV & transmitir alguns poucos minutos pirateados de arte Caota incendiária seria um feito de Terrorismo Poético - mas simplesmente explodir a torre de transmissão seria uma Sabotagem Artística perfeitamente adequada. Se certas galerias & museus merecem um tijolo ocasional em suas janelas - não destruição, mas uma sacudidela na complacência - então o que dizer dos BANCOS? Galerias transformam a beleza em mercadoria, mas bancos transmutam a Imaginação em fezes e dívidas. Não ganharia o mundo um grau de beleza com cada banco que pudesse ser estremecido... ou derrubado? Mas como? A Sabotagem Artística deve provavelmente manter-se longe da política (é tão entediante) - mas não de bancos.

Não faça piquetes - vandalize. Não proteste - desfigure. Quando feiúra, concepções pobres & desperdícios estúpidos forem forçados sobre ti, torna-

te Ludita, joga teu sapato nos trabalhos, retalia. Esmaga os símbolos do Império em nome de nada além do anseio do coração pela virtude.

Capítulo de "Caos, os Panfletos do Anarquismo Ontológico" (parte um de "T. A. Z.")

Tradução de Daniel Pellizzari.

SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem?

Marcelo Campos



A manchete do jornal anuncia a morte de uma celebridade. A bandeira do artista entoa um réquiem para o bandido morto. Em substituição à legenda jornalística, Hélio Oiticica estampa o emblemático slogan: “seja marginal, seja herói”. A bandeira/estandarte funciona, então, como louvor a este filho do subdesenvolvimento. O tremular do tecido se confunde com o fremir da vela. A chama ainda está acesa.

Como num roteiro de cinema, proponho um corte neste anticlímax trágico. Aos poucos, a música vai subindo e dando o tom melódico de um tamborim. O fundo sonoro cria o tecido da memória. Remetemo-nos, então, ao ritmo atávico da construção de nossa brasilidade. Para explicar o estandarte devemos juntar as datas de 1500 e 1964.

Eis que se percebe um grande monte *mui alto* e de *terra chã*. Mas, não era o Monte Pascoal e sim o morro da Mangueira. Esta viagem não durava um mês nas embarcações cabralinas. Em ônibus que ligava os bairros cariocas de Ipanema a São Cristóvão, o trajeto acontecia em, no máximo, uma hora. Lá no morro, Oiticica encontraria também homens pardos e cuja liberdade orgiástica do samba tornava-os sem vergonha, desnudos, muitas vezes, na festa pagã do carnaval. Como eram bons os selvagens da Mangueira!

Assim como na viagem de Cabral, houve troca de presentes. Oiticica envolvera os selvagens em tecidos/parangolés e saíra vestido de lamê verde e rosa, desfilando como passista na avenida. Menos como na frota de Cabral e mais como a idéia do poeta Rimbaud, o artista queria tornar-se selvagem. Nos parangolés, exibiam-se frases como: “incorporo a revolta”, “estou possuído”. Rimbaud, partindo para a África, previu: “retornarei...a julgar pela máscara, dirão que sou de alguma raça forte...serei indolente e brutal...”.

Como se posicionava o artista/etnógrafo/navegador/*flâneur*? Sabemos que a atitude de HO na inauguração de Opinião 65, trazendo sambistas para o MAM do Rio, causara constrangimento aos padrões estabelecidos. Estaria Oiticica a dar voz aos excluídos? Tornou-se recorrente nas artes plásticas das décadas de 60/70 a apropriação de personagens marginalizados: a suburbana Lindonéia de Gerchman, o bandido Cara de Cavalo de Oiticica, a nordestina Macabéia de Clarice Lispector. Oiticica, particularmente, criou o *Bólide* em homenagem a Cara de Cavalo e a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, na qual era utilizada a foto de um bandido morto como base para a estampa em alto contraste.

O ponto de ligação entre as narrativas é a morte que funciona como momento glorioso, a *hora da estrela*. Macabéia, Cara de Cavalo e Lindonéia só se tornam celebridades da cultura de massa por causa desse trágico

desfecho. Como na estrutura da tragédia, o herói, mesmo que avisado por oráculos, deve cumprir o seu destino. Diferente de um drama ou uma fábula, tais personagens não conseguiram reverter um triste fim.

Nas estampas de Oiticica, a foto jornalística apresenta os bandidos mortos com braços abertos. Pela configuração da pose, simbolizam-se características de vitimização dos personagens. Os braços nos remetem à crucificação de Cristo. Pobres selvagens! Eles foram surpreendidos de peito aberto, desprotegidos, de frente para o crime. Sim, aqui temos um complicado atributo de benevolência aos marginais. Como no filme *Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, a morte dá o toque final para denunciar a crucificação de um estigmatizado. Mesmo com estórias distintas, tais selvagens aparecem como anti-heróis, vinculando-se assim, à recodificação do conceito de brasilidade.

Na construção de uma identidade nacional, muitos destes personagens podem ser citados, desde os “índios dóceis”, descritos pelos românticos, aos sertanejos Lampião e Antônio Conselheiro. No nosso modernismo, o paradigma do selvagem fora apresentado por Mário de Andrade na fábula de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Porém, neste caso, estamos diante de uma rapsódia. Burlando nossos recalques de origem, Macunaíma nasce preto, com a preguiça do índio, a indolência do negro e o complexo de Édipo do colonizador. Contudo, as adversidades são vencidas, já que a ironia dá o tom da vitória do anti-herói sobre o gigante. O cenário sincrético é o fundo da mata virgem.

Mas, “a pureza é um mito” e o sertão de Oiticica, como o de Glauber Rocha, era Ipanema. Esses selvagens não eram mitos dos índios Taulipang, mas anti-heróis urbanos do sub-desenvolvimento. Portanto, participavam do processo excludente de ocupação territorial tão próprio das grandes cidades. Cara de Cavalão, Mineirinho, entre outros célebres marginais

daquela época, vinham das favelas cariocas. Mesmo partida, a cidade criava fronteiras difusas: o tráfico de drogas era o elo entre esses mundos.

Nos jornais da época, misturavam-se personalidades da elite, nas colunas sociais, com mazelas da violência urbana, nas páginas policiais. A diagramação desta mídia pode ser entendida através de dicotomias: primeiro e segundo cadernos; prazeres da zona sul/mazelas do subúrbio; arte de elite/crimes populares. Ao que parece, a década de 60 apresentava os dilemas da contemporaneidade num Brasil marcado pelo aumento exorbitante da população. No Rio de Janeiro, as favelas e os subúrbios se destacavam na imprensa pela violência. Os marginais tornavam-se, então, olímpicos da cultura de massa.

Ao pensarmos no paradigma do selvagem, como esclarece James Clifford, também estamos diante de dicotomias. A primeira e mais elementar é a que define o selvagem em oposição ao civilizado. Uma contradição logo de início se impõe: como entender um selvagem civilizado como os “degradados” das favelas? Uma outra dicotomia é exaltada pelos estudos etnográficos estruturalistas, o pensamento selvagem é mítico e não histórico. As atualizações contingentes não aconteceriam. Cria-se um retorno à idéia de paraíso.

Na carta de Caminha os indígenas já são descritos como inocentes. A visão edênica, como esclarecera Sérgio Buarque de Holanda, assolara a Europa na conquista do Novo Mundo. Nas novas terras, seus habitantes foram entendidos como a figura de Adão apartado da história, encapsulado. O selvagem ganha, desta forma, a proximidade com o bárbaro, não-civilizado, figura de instintos naturais anteriores ao processo civilizatório. Portanto, só os estabelecidos da cultura erudita poderiam salvar aquelas almas.



Quando Hélio Oiticica descreve seu contato com o morro da mangueira, alguns relatos se parecem com os de um viajante. Ao caminhar pelos morros, o artista ressalta a sensação de se pisar a terra pela primeira vez. Sim, como um navegante ao descobrir o Novo Mundo. A noção de paraíso também se destaca nas propostas sensoriais do projeto Éden no qual os espectadores, ao entrar nos penetráveis, deixavam seus sapatos para pisar em águas, deitar em folhas. Nas

palavras do artista: “há aqui uma nostalgia do homem primitivo”. Estaria Oiticica com a nostalgia pela perda do paraíso?

Uma das críticas que a antropologia pós-estruturalista irá fazer a seus antecessores reside na separação entre história e estrutura. Ao encararmos o selvagem como apartado da história, não oferecemos a ele as rédeas de seu próprio destino. A voz do nativo, então, apresenta-se calada sob o estigma do exótico. A cultura material das tribos ou o samba do morro funcionam como objetos descontextualizados, já que os mesmos provinham de rituais, usos domésticos, celebrações coletivas. Portanto, este deslocamento e esta ausência de uma história polissêmica impossibilitam a atribuição dos significados êmicos (1). Afinal, como Marshall Sahlins concluíra, até as ilhas têm história e seu mitos são atualizados.

O século XX foi marcado, entre outros fatos, pelo interesse da elite artística em utilizar o “selvagem” como categoria. Nas artes, o primitivismo funcionara como um dos possíveis deflagradores da modernidade. De início,

a cultura do colecionismo assolara artistas que passavam a exhibir, em seus ateliês, máscaras africanas, esculturas da Oceania. Mas isto dava voz aos selvagens/nativos? Ali tínhamos uma elite que se apropriava dos objetos como quem reunisse um baú de curiosidades.

Tais objetos criaram, durante anos, desde o século XVI, a trajetória da expansão colonial. Portanto, não se sabe quais critérios de escolha, de que forma foram recolhidos. As coleções etnográficas acabaram transformando culturas complexas em vitrines estetizadas. Será que reconhecer a beleza do exotismo e a ingenuidade das peças dá voz ao nativo? Como esclarece Clifford, estamos tratando de uma beleza capturada. Dürer, em 1520, se interessou por objetos metálicos mexicanos que apresentavam uma bela “ingenuidade” em seus desenhos. A ingenuidade selvagem foi ratificada por artistas com o passar dos anos. Oiticica declarou que a sociedade não poderia ser contra Antônio Conselheiro e o bandido Cara de Cavalo. Desta forma, justificam-se não seus objetos, mas suas atitudes. O crime, para HO, não era uma “busca desesperada da felicidade autêntica”.

Se um crime é um fato social, a arte também o é. Portanto, artistas, público, galerias, criam uma rede intrincada na tessitura social. Tudo se entrelaça. Onde se localizaria Oiticica dentro desta trama? E as grandes viagens ácidas experimentadas pela geração do artista? E o mundo psicodélico transformado em cosmococa? Lygia Pape, em recente entrevista, declarou que a marginalidade era outra. O ministro da cultura, Gilberto Gil, em seu discurso de posse, ressaltou a perda da ludicidade nas favelas. A crueldade com o outro pode ser lúdica? Por mais que a realidade seja construída, nem tudo é ficção. Ao paradigmático HO, poderíamos responder com o título instigante de uma série de obras de Nelson Leirner: “Você faz parte”. A pureza é um mito e a objetividade também.

Se o homem é uma “corda estendida entre o animal e o super-homem” sobre um abismo, como atestara Nietzsche, estamos sempre neste confronto. Ora queremos alçar brilhantes vôos rumo ao progresso, à onipotência, ora ser instintivos e entorpecidos em ritos e crimes dionisíacos. Mas o que nos resta é a corda, a meta, o vir a ser. Ficamos, assim, neste bordejar sempre com a iminência de um abismo. Um fosso que pode ser antecipado pela morte causada por uma flecha indígena ou por uma bala perdida.

Em *Corpo Fechado*, de Antônio Manuel, um clichê de jornal é apresentado com Batman, super-herói, fugindo incólume. Em *Amuleto de Ogum*, filme de Nelson Pereira dos Santos, além de dar alma ao marginal, o personagem é protegido por deuses afro-brasileiros. Com corpo fechado, os protagonistas fogem do destino trágico como um herói de quadrinhos. Esses fatos mostram que estamos distantes da aceitação do outro/selvagem como um de nós. Assim, os governos, a igreja e a opinião pública atestam a força do anti-herói. Nem armas de fogo alcançam seu corpo fechado. As cadeias, ao prendê-lo, não conseguem destruir seu poder junto ao tráfico. Como o filho de Ogum beira mar de Nelson Pereira, a sociedade, cada vez mais, entoa cânticos embalsamando a clandestinidade. Nas apropriações do conceito de marginalidade da arte contemporânea, na territorialidade excludente das galerias, museus e mídias, continuamos como em 1500, encapsulando o selvagem que tem corpo fechado: *Beira mar, auê, beira mar!*

Deste inseguro porto do Rio de Janeiro, da vossa ilha de Vera Cruz, hoje, quinta-feira, primeiro de maio de 2003.

Nota

1. Antrop. Diz-se de categorias e valores internos, próprios às sociedades e grupos em estudo, e tomados segundo a lógica e coerência com que aí se

apresentam. [O termo passou a ser us. na antropologia por analogia com seu uso orig. na lingüística.] Aurélio – (<http://www2.uol.com.br/Aurélio>). (Nota do Rizoma)

Fonte: Jornal Inclassificados – Primeira Edição – Maio de 2003

SENTIDOS (E CIRCUITOS) POLÍTICOS DA ARTE: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura (Parte 1) (1)

Newton Goto (go to goto – EPA! Curitiba, 16/09/05)

Contextos

O deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações culturais já foi enunciado como sendo uma passagem da arte do campo estético para o político (Cildo Meireles, 1970)(2) : “(...) uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura”.

Entretanto, o reducionismo de algumas interpretações insiste em tentar delimitar temporalmente a *arte política* contemporânea como arte de protesto e engajamento na luta contra ditaduras, datando-a como um repertório característico dos anos 60 e 70 na América Latina (3) . No Brasil essa retórica predominou entre meados dos anos 80 e 90, acompanhando a moda cultural da “arte pela arte”, ou a retomada das estratégias com tendências formalistas, enaltecendo assim a produção artística descompromissada de seu entorno social. A “volta à pintura”, a ascensão do mercado de arte como parâmetro da produção artística, a crescente valorização social de curadores em detrimento de artistas, o afastamento do Estado de sua responsabilidade direta na definição de políticas culturais e a multiplicação de eventos de arte vinculados ao marketing cultural de

grandes empresas (a grande maioria delas usando Leis de Incentivo Fiscal) são desdobramentos dessa tendência iniciada nos anos 80. Deu-se, em grande medida, um retorno aos interesses e às regras do mercado de arte e ao seu sistema tradicional de constituição e funcionamento, depois de anos de experimentalismo artístico radical dos 60/70. Sincronicidades: multiplicação do poder de empresas multinacionais, neoliberalismo geral, mercado e comunicação global, era Margareth Thatcher; privatizações em ritmo alucinado e, no Brasil, financiadas pelo próprio Estado; queda do muro de Berlim, esfacelamento do bloco Soviético, crise das perspectivas e teorias socialistas; individualismo, yiuppies... Época em que se ouviu ecoar idéias como “a utopia acabou” ou ainda “não há mais uma perspectiva política de atuação pois vivemos num mundo de fragmentação social”... Considerando essa análise histórica pode-se entender alguns fundamentos de afirmações como “arte política é coisa dos anos 70” ou “o que define a arte é o mercado”: algo de oportunismo e “engajamento neoliberal” fica no ar, e finca raízes.

Para além do reconhecimento do valor das poéticas subversivas e contestatórias dos anos 60 e 70, as quais construíram-se simultaneamente no experimentalismo da linguagem, fato é que os sentidos políticos da arte revelam outras contextualizações complexas e diversificadas. Observação esta, aliás, já sabida por muitos dos artistas daquele período, os quais foram os primeiros a teorizar sobre, inclusive, juntamente com alguns críticos. Da mesma forma como o conceito e as práticas políticas são reinventadas ao longo das histórias e geografias, também as concepções políticas da arte são recriadas, vindo a constituir distintas estratégias de inserção e contextualização da arte nas tramas sociais: a *arte de crítica institucional*, o *artista/curador*, o *engajamento social e ecológico* e os *fluxos coletivos* são algumas das possibilidades dessa concepção.

Da arte política à política para as artes, há um vasto campo de realidades. A situação extrapola a questão estritamente temática, e também não se restringe a pensar o político como algo atrelado à relação com o Estado ou partido político. A arte insere-se dentro de programas governamentais de política cultural, e de projetos não governamentais. A arte é usada como instrumento de poder econômico e propaganda. Pode tornar-se propriedade particular e também objeto de ostentação social. A arte pode ser deflagradora de novos comportamentos sociais. Pode mudar rumos de políticas públicas feitas tanto pelo Estado quanto por empresas privadas. Pode afirmar políticas próprias. Por fim, sabe-se que toda arte torna-se política quando é situada nas relações da cultura, da qual, consciente ou inconscientemente, sempre fará parte.

Muitos podem ser os sentidos políticos da arte, suas questões e implicações estratégicas: os significantes críticos do lugar onde a obra se inscreve – os limites críticos; a reprodutibilidade técnica; a inserção no cotidiano; o uso de códigos culturais em detrimento dos exclusivamente artísticos; o trânsito do artista e da arte por diferentes *ethos* de uma sociedade – a mediação cultural; as relações entre os circuitos artísticos e os mercados de arte; a arte e a libertação comportamental; a alta e a baixa cultura; a indústria cultural; questões entre arte X cultura, estética X política, forma X conteúdo; questões envolvendo realidade e simulacro; os microclimas políticos e produtivos; a desaceleração e a importância da reconstituição de memórias coletivas; as “histórias” da arte; a autogestão da produção artística.

Política passa a ser também a capacidade de instauração de distintos *circuitos* de arte, sejam os espaços ou fluxos de circulação da produção gerenciados por coletivos de artistas ou os trabalhos artísticos construídos a partir da participação criativa. Isso pensando naquele sentido mais fundamental do termo político, como evidenciado por Hanna Arendt(4), da capacidade de diálogo do indivíduo com o coletivo, do diálogo fundado no

interesse e bem comuns. Os espaços e fluxos autogeridos podem assemelhar-se processualmente a programas de política cultural de instituições: agenda de eventos, curadorias, textos e edições gráficas, debates, etc. Entretanto, as produções artísticas, estratégias e conteúdos críticos dos *circuitos autodependentes*(5) geralmente são distintos dos do circuito tradicional: afirmam outros artistas, idéias e processos. Ainda assim, o trânsito dessa arte e de seus agentes pode ocorrer em ambos os circuitos, *tradicionais* e *autodependentes*.

Hoje existe um número significativo desses *circuitos* no Brasil. É uma intensificação política no campo das artes, pois a liberdade e autonomia do agir estão em prática. E há um certo desvencilhamento dos formatos, lugares, processos, prazos, hierarquias e interesses cultivados pelas relações institucionais tradicionais. No Brasil do final dos anos 90 esses *circuitos autogeridos* começaram a ter uma maior visibilidade dentro do meio artístico, vindo a ser denominados habitualmente de *coletivos de artistas*, *circuitos independentes* ou *arte de ativismo cultural*. Foram sendo construídos em distintos lugares a partir de diferentes motivações e desdobramentos históricos. Entre esses pioneiros estão o *Arquivo Bruscky* (atuante desde os anos 70), *Torreão* (desde 93), *Arte de Portas Abertas* e *Interferências Urbanas*, *Galeria do Poste*, *Agora*, *Capacete*, *CEP 20.000* e *Almanaque*, *Museu do Botão* (desde 84), *Camelo* e *Linha Imaginária*. Depois surgiram o *Alpendre*, *Atrocidades Maravilhosas* e *Zona Franca*. E a estes, seguiram-se outros.



Conceitos

Diferente de conceber esse fenômeno como uma “ampliação do circuito” – indicando os novos circuitos surgidos como fazendo parte de um mesmo sistema de relações – essa dinâmica pode ser compreendida como a prática de *circuitos heterogêneos*(6), aproximando-os ao pensamento de Alain Badiou: estratégias políticas heterogêneas colocam-se frente à coletividade definindo seu próprio lugar e tempo, manifestando processualmente nesse diálogo suas características singulares. Para o filósofo, a defesa da heterogeneidade transforma-se no foco principal de resistência e

reivindicação política na contemporaneidade. Não basta opor-se a uma política predominante estabelecida pelo Estado ou pelo mercado global, aceitando seus tempos, lugares e parâmetros. Torna-se necessária a afirmação das singularidades culturais das coletividades, fazendo valer outras necessidades e desejos a partir desse diálogo entre indivíduos e coletivos e as sociedades. Esse sentido político imbrica-se na própria existência, como analisa Pierre Bourdieu: “os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e sociologicamente necessários”(7) .

As conceituações sobre *multidão*, *valor e afeto* e *empreendedor biopolítico* enunciadas por Toni Negri(8) podem somar à idéia de *circuitos heterogêneos*. Na atualidade, a concepção de *multidão* é muito diferenciada da do início do século XX. A *multidão* não é mais uma massa operária, não pode mais ser apreendida por um discurso de classes, não é mais homogeneamente desinformada, ou praticamente analfabeta. Também não se vive mais num mundo onde a elite econômica apresenta-se como exclusiva elite cultural. A *multidão* hoje tornou-se diversificada e mais instruída, está potencialmente apta a propor políticas e dinâmicas próprias dentro da sociedade. Em *valor e afeto*, as relações afetivas entre pessoas e grupos são percebidas como possibilidades revolucionárias para a construção de tramas produtivas: são potencialidades de transformação, investimentos de desejo a construir uma comunidade entre os sujeitos(9). E o *empreendedor biopolítico* pós-moderno do qual fala Negri é “alguém que consegue articular ponto por ponto as capacidades produtivas de um contexto social”, “sujeito que organiza o conjunto das condições de reprodução da vida e da sociedade, e não somente a economia”. E esse empreendedor produtivo está “em oposição a todas as teorias capitalistas do empreendedor parasita”(10).

O “empreendedor total que vela essencialmente pela construção de uma trama produtiva”(11) também assemelha-se ao conceito de *autor produtor* de Walter Benjamin, no qual já se percebe como imprescindível o rompimento de barreiras entre “as forças produtivas materiais e intelectuais”(12). Segundo Benjamin Buchloh, o *autor produtor* benjaminiano “deve, antes de tudo, dirigir-se à estrutura modernista de produtores isolados e tentar converter a posição do artista como fornecedor de bens estéticos em uma força atuante na transformação do aparato ideológico e cultural existente”(13). Benjamin diz ser preciso “orientar outros produtores em sua produção”, disponibilizando-lhes um “aparelho mais perfeito”, mensurável pela capacidade de transformação de “leitores ou espectadores” em “colaboradores”(14).

A diluição dos limites entre artista e público foi também conceituada e praticada por artistas, com antecedentes que remontam ao dadaísmo, e principalmente, a boa parte da arte dos anos 60 e 70, como que em sintonia à orientação libertária básica “todo ser humano é um artista”(15). Hélio Oiticica também percebeu que o artista deveria se desdobrar em múltiplos campos de atuação: o território da ação artística havia se tornado um campo expandido – física e ideologicamente – e o ato artístico podia incidir diretamente sobre os processos de produção coletivos: “O grande artista (...) pode também assumir o papel de “empresário”, “educador” e “proposicionista”, criando uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas”(16). Convergiu para essas idéias também o crítico e curador Frederico Moraes: “Não se trata de levar a arte (produto acabado) ao público, mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que de consumidores de arte. A arte não é propriedade de quem a compra, a coleciona e, no limite, de quem a faz. A arte é um bem comum do cidadão”(17). Os *circuitos artísticos heterogêneos* produzem não somente arte como também novos artistas.

Esses circuitos dialogam com a idéia da *Zona Autônoma Temporária* de Hakim Bey(18) – TAZ – acrescentando o fator efemeridade ao desejo *revolucionário*. Pois não se quer mais uma revolução perene e totalizante como se quis na modernidade. TAZ é uma ação localizada, uma inserção social originada em necessidades específicas, propiciando vivência, conhecimento, transformação e memória a seus participantes. Podendo, pois, findar. E ressurgir, com outra configuração.

A liberdade de atuação gerada com os *circuitos heterogêneos* pode caracterizar uma atitude de insubordinação e resistência cultural frente ao “monopólio da consagração” e ao mercado, como diz Pierre Bourdieu (19). Surgindo daí a possibilidade de articulação mais agressiva de conteúdos críticos.

Reflexões geradas em vivências explicitamente políticas dialogam com o sentido político dos *circuitos artísticos*. Certas identidades revolucionárias de ex-militantes da luta armada no Brasil transformaram-se, migrando de uma “macropolítica pelo Estado” para uma perspectiva aplicada ao cotidiano, no compartilhamento de valores e na afirmação de um “ethos” no corpo social. Vera Silvia Magalhães, radical protagonista dessa história, nomeia essa mudança de paradigma político como “*micropolítica do afeto*”(20).

Micropolítica do afeto, biopolítica produtiva, política heterogênea, circuitos artísticos heterogêneos: algo de uma necessidade comum em relação a vida transpassa a arte, a filosofia e a política de nosso tempo.

Estratégias

Algumas táticas desses *circuitos artísticos* tornam-se recorrentes: disponibilização de espaços físicos próprios para a manifestação da arte;

delimitação de áreas urbanas e outros “sites” para performances e intervenções; ocupação de espaços institucionais com programação própria de atividades – a partir de curadorias e agenciamentos coletivos feitos por artistas; organização de encontros, debates e mostras; apoio à produção de trabalhos; criação de estratégias diferenciadas de sustentabilidade econômica; elaboração e publicação de textos críticos, relatos e registros de ações em revistas impressas ou eletrônicas; estabelecimento de programas de intercâmbio entre artistas; criação de arquivos de documentos e vídeos. Enfim, práticas que afirmam uma real perspectiva de autogestão social da informação e da produção artísticas.

No Brasil há *circuitos* que priorizam o lugar como o instigador de intervenções, constituindo-se a partir de relações específicas com a arquitetura, urbanismo, geografia e contexto sociocultural, a exemplo do *Torreão* (Porto Alegre), *Galeria do Poste* (Niterói) e *Interferências Urbanas (Arte de Portas Abertas, Santa Teresa, Rio de Janeiro)*, *Rés-do-Chão* (Rio de Janeiro) (21). Outros investem principalmente no acontecimento temporal, criando programações que favorecem performances, ações, mostras de vídeo, projeções de slides, intervenções sonoras, etc. Adequando-se até a diferentes espaços, estes acontecimentos podem ter uma periodicidade variável, ou mesmo ocorrer uma única vez: *CEP 20.000, Zona Franca, Açúcar Invertido*, todos no Rio de Janeiro, estão entre alguns dos mais intensos acontecimentos do gênero(22). Há circuitos que propõem ações com características formativas e didáticas, constituindo acervos até, e fazendo do debate e do repasse de informações um complemento político frente ao meio artístico e sociedade. Dentre esses, *Arquivo Bruscky* (Recife) e *Torreão* (Porto Alegre) são os que geram as ações com maiores repercussões culturais. O *Capacete* também destaca-se nessa atuação, assim como, enquanto existia, o *Agora*, ambos do Rio de Janeiro; e ainda o *Centro de Contracultura* (São Paulo)(23). Enquanto outros coletivos constituem parcerias constantes entre seus componentes, formando *grupos de artistas*,

os quais propõem seus tempos e lugares de agir, por vezes num processo de criação coletiva (24).

Há propostas que funcionam como extensões diferenciadas de algumas instituições culturais, principalmente universitárias(25), exercendo autonomia em suas ações. Por outro lado, inserções artísticas de crítica institucional problematizam criativamente o sistema das artes e seus procedimentos – curatoriais, processos seletivos, política cultural e envolvimento social. Neste sentido, trabalhos como *Vazadores*, de Rubens Mano; *Projeto Camelô*, do grupo *smb* (Eduardo Aquino e Karen Shanski); *Foi um Prazer*, de Jac Leirner; *Panorama 2001*, de Carla Zaccagnini; e minha proposta *Ocupação*, são projetos que radicalizam alguns procedimentos(26).

Alguns *grupos de artistas* atuam através de múltiplas estratégias e em vários lugares para a ação, por vezes fundados no humor e na ironia social(27). Enquanto outros diluem ainda mais as bordas entre arte e cultura, a exemplo das ações artísticas coordenadas junto a movimentos sociais radicais, ou a grupos de excluídos, ou geradas em comunidades culturais específicas e “sociedades alternativas”. O movimento *Integração sem Posse*, em São Paulo, e o projeto *Casina*, de Carla Vendrami, envolvem-se mais diretamente nesses ambientes de conflito social(28).

Circuitos efetivam-se também entorno de reflexões e práticas sobre mídias: internet, vídeo, sites comunitários, blogs, tvs e rádios livres, revistas eletrônicas e impressas, cartazes de rua. Esses veículos tornam-se redes prioritárias para a geração de informação e circulação de idéias, fomentando as “produções independentes” e a reflexão crítica sobre os meios de comunicação de massa, propagando também conceitos como *copyleft*, *software livre*, *inclusão digital*, *Net & Radio Ativismo*. No campo da guerrilha artístico/cultural midiática as ações de *A Revolução Não Será Televisionada* (São Paulo); *Atrocidades Maravilhosas* e *PHP* (Rio de Janeiro);

Nononononi (Recife); Yiftah Peled com *Performance em outdoors* (Curitiba/Florianópolis); e Ari Almeida & outros membros do *delinquente.blogger* (Curitiba) provocaram (provocam) uma importante fricção social crítica sobre a mídia de massa; enquanto *CORO* e *Rizoma.net* (ambos de São Paulo) e *Canal Contemporâneo* (Rio de Janeiro) são importantes e distintas redes de trocas de informações (29).

Para além da autogestão artística de espaços e programações, outra possibilidade política para os *circuitos heterogêneos* efetiva-se em propostas individuais que tornam-se circuito quando construídas na participação, principalmente na participação criativa, gerando uma aproximação mais pessoal com “o outro”. Essas são orientações processuais encontradas na base de vários trabalhos da dupla Maurício Dias e Walter Riedweg, em Ricardo Basbaum (*NBP – Novas Bases para a Personalidade, Eu/Você*) e Giordani Maia (*TCAS – Tentativa de Construção e Aplicação de Sistemas*)(30).

Há distinções entre *modalidades de arte, obras-circuito e circuitos heterogêneos*. *Land art* e *vídeo arte*, por exemplo, são estratégias tão ampliadas enquanto possibilidade de investigação conceitual e estética que podem ser entendidas antes como *modalidades artísticas* a *circuitos*. Entre as *modalidades* mais freqüentemente capazes de comportar uma carga de identidade coletiva e afirmar um *circuito* estão a *arte postal*, a *net.art* e as *revistas de arte*. Já as *obras-circuito* são propostas muito específicas a evidenciar com precisão um determinado circuito, potencializando a tal extremo sua existência resignificativa que acabam por esgotá-lo enquanto possibilidade para novas investidas e participações, como que tornando o circuito uma obra única. Como exemplo, *Cowboy com cigarro*, de Hans Haacke, ou *Eppur si muve*, de Cildo Meireles (31). Os *circuitos heterogêneos* situam-se numa esfera de acontecimentos na qual percebem-se características mais particulares associadas a um grupo, lugar e tempo. Não

são, necessariamente, vinculados a uma categoria ou especificidade de arte. Estão, diferente disso, abertos a *multipadronagens* culturais(32), são supra-linguagens. São circuitos constituídos geralmente no agenciamento coletivo e em redes de afinidades, criando um campo singular e aberto à participação.



História

Antecedentes dialogam com os contemporâneos *circuitos*. No Brasil, a experiência da *Semana de 22* e a revista *Klaxon* foram ações culturais constituídas como “evento independente” e “veículo de circulação de idéias”, gerando *circuitos* e promovendo uma primeira grande ruptura na arte brasileira: o *Modernismo*. Quase na mesma época, o músico, pintor, xamã, anarco-socialista, pacifista e visionário Lechowski inseria nas praças públicas sua estratégia de *circuito* para amostragem de suas pinturas: o *Cineton*(33): tenda desmontável, *museu nômade*. Com ela partiu para dar a volta ao mundo, viajou por cidades da Europa, iniciando por sua terra natal, Varsóvia, em 1925. Chegou ao Brasil, onde teve passagens por Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, cidade essa na qual passou a morar, até a morte. Foi um dos fundadores do *Núcleo Bernardelli*. Lechowski buscava um contato direto com o público, concebia a arte como experiência e conhecimento a ser compartilhado. Não vendia sua obra, não queria que ela fosse propriedade de alguém. Ao invés disso, considerava-a de “utilidade pública”, propondo a si mesmo uma alternativa de sobrevivência, através da arte,

cobrando ingressos para a visitação das exposições de seus trabalhos. Desenvolveu outros projetos inovadores, como os vários “mostruários” desmontáveis e até manipuláveis, construídos para a exposição simultânea de diversas pinturas. Toda a obra de Lechowski convergia para um projeto ainda maior, a *Casa Internacional do Artista*, “o ninho onde deverá renascer e se reabilitar a pura concepção do valor da Arte para a humanidade, e da missão que os artistas, filhos de todos os povos e irmãos íntimos por sua vocação, devem desempenhar no presente para o Futuro”.

Contextualizando com precisão algumas relações do circuito artístico, articulando com independência a circulação pública de sua obra e concebendo de forma ampliada e libertária o lugar social do artista, Bruno Lechowski pode ser considerado o precursor dos *circuitos heterogêneos* no Brasil.

E para além desses antecedentes, outras tantas ações e movimentos podem ser lembrados como uma base polifônica de diálogo e memória produtiva: *dadaísmo* (especialmente o de Berlim: John Hearshfield, as revistas *Dada*, etc[34]), *Construtivismo Russo*, *Bauhaus*, *Experiência nº 2* e *New Look*, de Flávio de Carvalho (1931 e 1956); *Revista Joaquim* (Curitiba, 1946 e 47), os grupos *Cobra*, *MADI*, *GRAV*, *Fluxus*, *Coletivo de Arte Sociológica*, *Art & Language*; *Parangolés* de Hélio Oiticica; *Opinião 65*; *7.000 Carvalhos*, de Beuys, entre outras de suas ações de arte ativista fundada no conceito de *escultura social*; *Caminhando* de Lygia Clark; *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte, 1970), *Domingos da Criação* (Rio de Janeiro, 1971), *Sábados da Criação* (Curitiba, 1971/1972), *Prospectiva e Poéticas Visuais* (MAC-USP, 1974/1977), *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles; *Trouxas ensangüentadas*, de Arthur Barrio; *Porco Empalhado*, de Nelson Leirner; *Corpobra*, de Antônio Manuel; os coletivos *Grupo Rex*, *3Nós3* e *Manga Rosa* (São Paulo); *Arquivo Bruscky* e as mostras coletivas de arte-postal, fotos 3X4 e filmes super-8 (Recife); intervenções em outdoor, de Nelson Leirner (São Paulo, 1968), e as coletivas em outdoor *Arte Paisagem* (Curitiba, 1977),

ArtDoor (Recife, 1981 e 82), em Porto Alegre, e em São Paulo (1982 e 83); *Espaço Nervo Ótico* e *Terreira da Tribo* (Porto Alegre); *NAC* (João Pessoa), *Visorama* (Rio de Janeiro), os coletivos *livros-processo* de Ângelo de Aquino e Paulo Bruscky; E ainda os *Encontros de Arte Moderna* (1969-1974), *ArtShow* (1978), os grupos *Moto Contínuo* e *Sensibilizar* (1983 e 84), o coletivo *Museu do Botão* (desde 1984), ações estas (as últimas) todas ocorridas em Curitiba. Etc.

Com a história assim interligada fica claro o quanto a produção artística é capaz de buscar novas configurações relacionais críticas com o entorno social, transcendendo limites temporais e geográficos, reconceituando permanentemente a si mesma como uma possibilidade política. Assim, mesmo os *anos 80*, pontuados como um período da “volta à pintura”, não devem ser assim simplificados, ainda que essa tendência e a mercantilização da arte tenham predominado. Além disso, muitos artistas atuantes no contexto dessa geração e na transição para os anos 90 foram os primeiros a empreender algumas das mais ressonantes ações dos *circuitos heterogêneos* no Brasil contemporâneo(35), fenômeno esse também verificado mundialmente (36).

Perigos e potencialidades

Sentindo a água batendo na bunda, como dizemos aqui da *low culture*, instituições culturais, museus de arte, críticos e até galeristas do *establishment* voltam seus olhares sobre o tema *arte e política*, muitos dos quais sendo os mesmos interlocutores que taxavam tal possibilidade como datada, ultrapassada, algo menor. Há exceções, claro, pessoas com lastro histórico. Entretanto, a aparente guinada se deve, primeiramente, a uma nova tentativa de manutenção e controle sobre o discurso artístico e a mediação social da arte. Tudo com uma boa dose de hipocrisia. Dá para imaginar até a empresa *BrasilConnects* promovendo uma mega exposição

sobre arte brasileira de cunho político na Bienal de Veneza, acompanhada de um coquetel de Primeiro Mundo... *POP-nos dessa!*

Pelo lado dos artistas é importante lembrar que instaurar *circuitos artísticos* e coletivos pode significar pouco ou nada quando isso não for resultado de uma postura crítica e de uma real necessidade coletiva. O maior risco para os *circuitos heterogêneos* ocorre quando essa possibilidade torna-se mero estilo: esteticização da política ao invés da politização da arte. Coletivos por coletivos, assim como arte pela arte... *Neonazis* e grupos empresariais de Sociedade LTDA também formam coletivos. Se algo que haveria de ser uma resistência crítica articulada teórica e materialmente na sociedade torna-se uma mera diferença fabricada, uma resistência *fake*, de fácil assimilação no “vale tudo” contemporâneo, como anotou Hal Foster(37), então as armadilhas sociais estão mais sutis e sofisticadas. Se só o estilo prevalece, desprovido de valores, os *circuitos heterogêneos* transformam-se em *circuitos em bionecrose*, meros trampolins para visibilidade nas mesmas redes de poder do sistema tradicional. Além disso, a moda da multiplicação de coletivos pode instaurar até uma passiva supressão do indivíduo em nome da coletividade, como numa “ditadura do processo coletivo”. Ou ainda, pode vir a fomentar guetos culturais, grupos de eugenia, sem trocas simbólicas com a sociedade. E aí, além da constatação de que a revolução não vai ser televisionada, chegamos ao ponto onde ela nem se quer será desejada. É a *tanto faz generation*. Pois o “negócio” passa a ser “atirar pra qualquer lado”, se dar bem, emplacar, ser mapeado! *Born to be famous*(38). *Sorry, sorria*.

Envoltos no aquecimento de uma desesperança global – entre guerras, intolerância, impérios, mercados, concentração de riquezas e muita corrupção – entretanto atentos aos poréns à espreita e focados na potência da ação crítica e emancipadora, os *circuitos artísticos heterogêneos* PODEM SER uma perspectiva radical de resistência e proposição cultural: na quebra

de paradigmas vinculados a noção de centro e periferia; na afirmação de alternativas ao controle institucional sobre o discurso; na autonomia de diálogo; na construção de novas relações econômicas, na *transversalização de autoreferencialidades* (Felix Guattari); na proposição de diferentes modos de consciência e convivência. Essa é a superfície tencionada e a “arena” política na qual circula a *art action*.

NOTAS

1. Texto derivado da dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais. GOTO, Newton. *Remix Corpobras*. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 2004.
2. MEIRELES, Cildo. "Inserções em circuitos ideológicos". In: ARATANHA, Mário. Revista *Malasartes* nº 1. Rio de Janeiro: 1975: 15.
3. Outras distintas tentativas de delimitação histórica, geográfica e interpretativa sobre o conceito de *arte política* por vezes são enunciadas com referências ao *Muralismo Mexicano* dos anos 30 (Diogo Rivera, Siqueiros, Orozco); à *Arte do New Deal*, nos EUA dos anos Roosevelt; e ao *Realismo Socialista* da URSS stalinista. Seguindo nesse rumo de uso político da “arte” como instrumento estético e ideológico do Estado, num grau acentuado de dirigismo cultural – a exemplo da experiência soviética – as realizações mais extremadas desse viés ocorreram com os filmes de propaganda política e com a própria arquitetura na Alemanha nazista e hitlerista, sendo a cineasta Leni Riefenstahl e o arquiteto Albert Speer seus maiores expoentes.
4. ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Editora Forense / Salamandra / USP, 1981.

5. O conceito da *autodependência* é usado por Werner Herzog como uma alternativa para a compreensão das produções do “cinema independente”, pois, ao contrário de imaginar esse âmbito produtivo como algo desvinculado de parcerias e relações – independente – o cineasta vê esse campo de atuação como algo que fundamentalmente depende do próprio autor para existir, inclusive nas articulações de parcerias. In: HERZOG, Werner. "Coração Selvagem". Paulo Camargo e Carlos Augusto Brandão (texto e entrevista). *Jornal Gazeta do Povo*. 31 Jan 2005. Curitiba: Caderno G.
6. O termo *circuito heterogêneo* é inspirado no conceito de *política heterogênea*, de Alain Badiou, cujos alicerces são a *singularidade afirmativa* e a *lógica heterogênea*. Adapte o conceito à atividade artística, tendo como referências as anotações que fiz da fala de Alain Badiou em conferência realizada no Colóquio Interdisciplinar *Resistências*, Cine Odeon, Rio de Janeiro, 2002.
7. BOURDIEU, Pierre. "O Mercado de Bens Simbólicos". In: _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992: 176.
8. NEGRI, Toni. *Exílio. Seguido de Valor e Afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
9. Idem: 66.
10. Idem: 35.
11. Ibidem: 35.
12. BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984: 129.
13. BUCHLOH, Benjamin. "Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea". In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios* nº 7. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000: 190.
14. Idem nota 12: 132.
15. BEUYS, Joseph. In: DE DUVE, Thierry. "Kant depois de Duchamp". In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios* nº 5. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998: 126.
16. OITICICA, Hélio. In: VIANNA, Hermano. "Não quero que a vida me faça de otário!" In: VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001: 41.
17. MORAIS, Frederico. "Domingos da Criação". *Folder nº 10 da exposição Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
18. BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
19. BOURDIEU, Pierre. "O Mercado de Bens Simbólicos". In: _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
20. SILVIA MAGALHÃES, Vera. "Micropolítica do afeto". Entrevista a Newton Goto. Novembro de 2003. In: GOTO, Newton. *Revista Remix corpobras*. Rio de Janeiro: Remix corpobras, Camelôutdoor, 2004. Texto também publicado, parcialmente, na Revista Global Brasil nº 5. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, 2005: 22.

21. E também o *Alpendre* (Fortaleza); *Areal* (Rio Grande do Sul); *Vitrine Efêmera*, *A Gentil Carioca*, *Casa 85*, *Bolacheiro*, *Bananeiras*, *Galaxy*, *Polígono*, *Palíndromo*, *Fogo Cruzado*, *Cristo Vermelho*, *Esquina* (Rio de Janeiro); *Espaço Lilituc*, *Betobatata*, *ACT* (Ateliê de Criação Teatral), *A Grande Garagem que Grava*, *Companhia do Abraço*, *Espaço Umbigo*, *Cine*, *Estúdio Matema* (Curitiba); *Ônibus + Museu do Poste = Elevador* (Niterói / Curitiba); *Escritório de Arte Glauco Menta*, com o *Projeto Tarsila do Amaral* (Curitiba, 1996); *Submarino e Moluscos Lama* (Recife); *Casa da Grazi*, *Centro de Contracultura de São Paulo*, *Espaço Coringa* (São Paulo); *Coletivo rua* (Americana-SP), *Entorno* (Brasília).

22. E ainda: *Almanaque*, *Alfândega*, *Orlândia*, *Rio Trajetórias*, *Fumacê do Descarrego*, *Imaginário Periférico*, *Inclassificados*, *Sissomia*, *Única Cena*, *Push*, (Rio de Janeiro); *Dia do Nada* (deflagrado em Londrina); *Ciclo de Ações Performáticas*, *Desafiatlux* (Curitiba), *Manifestação Internacional da Performance* (Belo Horizonte).

23. E além dos já citados, também o *Alpendre* (Fortaleza); *Rés- do-Chão*, colóquio interdisciplinar *Resistências* (Rio de Janeiro); *CEIA* – Centro de Experimentação e Informação de Arte (Belo Horizonte); *EPA!* (Expansão Pública do Artista), *ACT / Ciclo Multiárea*, *Companhia do Abraço*, *Espaço Ícaro*, *Arcádia*, *Espaço Umbigo*, *Encontro Conversa*, *Amigos dos Amigos* (Curitiba); *Centro de Artes* (Curitiba, 1997); *Escola de Artes Leila Pugnaroni* (Curitiba, 1998); *Traplev* (Florianópolis).

24. *spmb* (Brasil e Canadá), Maurício Dias e Walter Riedweg (Brasil e Suíça), *Camelo* (Recife); *Vivia 21* e *RhR*, *Rradial*, *Chelpa Ferro*, Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, *Chave Mestre*, *Grupo Vapor* e *agentedupla://* (Rio de Janeiro); *Grupo Urucum* (Macapá); *Grupo Empresa* (Goiânia); *Clube da Lata* e *Laranjas* (Porto Alegre); *Grupo Poro* (Belo Horizonte); *Bijari*, *Anomia*, *Radioatividade*, *Mico*, *Contra-Filé* (São Paulo); *Transição Listrada* (Fortaleza),

Vaca Amarela (Florianópolis); *InterluxArteLivre*, *Coletivo Azulejo*, *Vitoriamario*, *Pipoca Rosa* e *Pelos Públicos* (Curitiba), *Ponte 6* (Niterói).

25. Entre algumas dessas propostas derivadas da instituição universitária estão o *Arte Construtora* – Ilha da Casa da Pólvora (UFRGS, Porto Alegre); *Arte Contemporânea na Universidade* (UFPR, Curitiba, 1995); *Fronteiras e Arte e Política* (Festival de Inverno UFPR, Antonina-PR); *Galeria da CAL* (Brasília); *Bienal da UNE* (Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo).

26. E ainda: *Concurso Mickey Feio* (Recife e Rio de Janeiro); *Açúcar Invertido*, e vídeo *Parangolé* – registro de ação de Cuquinha (Rio de Janeiro); *Linha Imaginária* (São Paulo e diversas outras cidades); *Remetente* e *APIC!* (Porto Alegre); *Aleph* (Recife); *Rejeitados* (várias cidades / Salvador); *Lau* (*Guerra dos Mundos*), *Escritório* (Curitiba).

27. É o caso da *Associação Internacional dos Colecionadores de Botão* e suas derivações: *Museu do Botão*, *Teatro de Boné*, *Espaço Lilituc*, *Culto Anual Deus é Umor da Igreja da Salvação pela Graça*, *Concurso de Assoviadores do Fiu-fiu Esporte Clube*, *Escola de Samba Unidos do Botão*, etc, todos em Curitiba.

28. E também: as comunidade associadas às culturas urbanas do *hip-hop*, *street art* e *punk*, com suas práticas e estéticas, passando pelo grafite, adesivos de rua, e zines; as ações artísticas geradas em comunidades tradicionais ou grupos étnicos, etc, a exemplo também das propostas *Revelando olhares dos moradores da Ilha do Mel* e *Projeto Superagüi / EPA!*, ambos no Paraná. No campo da arte ligada a modos de vida “diferenciados” de uma mesma sociedade, o *Encontro das Comunidades Alternativas – ENCA* (anual e nômade); *Família Horn* e *Magrismo* (Curitiba). Num âmbito de mediação cultural e trânsito antropológico, as ações e produtos do *Urbanauta* (Curitiba, São Paulo, etc). E, num sentido totalmente inverso,

dentro das lógicas da comunicação de massa e da indústria cultural televisiva, os produtos irônicos das *Organizações Tabajara* – do grupo *Casseta & Planeta*.

29. Um dos primeiros grupos artísticos brasileiros a investigar sistematicamente questões vinculadas à mídia foi *Corpos Informáticos*, de Brasília, também hoje em plena atividade. E Eduardo Kac extremiza questões da arte tecnológica, da robótica a genética, criando também redes de ação e performance em telepresença. As perspectivas se abrem: *Mídias Táticas, Videobrasil, Bijari, Formigueiro* (São Paulo); *Cubo Branco, Laisle.com, Animalice, Meio* (Rio de Janeiro); *Telephone Colorido, Carga e Descarga* (Recife); *Organismo.blog, Listaleminski*, Luciano Mariussi (Curitiba), *Super Loja Show, A_mostra_grátis, Terças de Vídeo, Organização, Miscelânea, Cachaça Cine Clube* (Rio de Janeiro); *Última Quarta* (Brasília); *Circuitos em Vídeo, Vide o Vídeo, Onanistas, Cine Olho, Pêra, Putz* (Curitiba); revista *Item*, jornal *Capacete, O Ralador, Nós Contemporâneos, Global Brasil* (Rio de Janeiro); coleção de livros de postais do *Betobatata* (Curitiba), impressos do *Torreão, Perdidos no Espaço* (Porto Alegre); revista *Número* (São Paulo); etc.

30. Rubens Mano (*Ação comum, calçada*), Rosângela Rennó (*Arquivo Universal*), Goto (*Contatos, Remix corpobras*), Rubens Pileggi (*Santa Imaculada*), Martim Groismann (*Polvo*), Marssares (*Poema; Consumo de imagem: Infração*), Jarbas Lopes (*barraca, Troca-troca*), Ducha (*Nazy Gay*), Ana González (*cada vez maior e mais perto de você*); Claudio Alvarez (*Instalações para viagem*), João Modé (*Solte seus desejos*), Monica Nador (pinturas de fachadas em casas populares), Eliane Prolik (*Kombi*), Tania Bloomfield (*Regras de ouro para uma boa performance à mesa*), Alex Cabral (grafites de rua), Octávio Camargo (*Pé com cabeça e Museu do Poste*), Margit Leisner (*Ônibus e Livro-caixa*), Simone Michelin (*Santinho*), Romano (*oinusitado*), Laura Miranda e Denise Bandeira (*Meio líquido, Spirare*), etc.

31. E também Antoni Muntadas (*Comemorações*); Arthur Barrio (*4 dias e 4 noites*); Lula Wanderley (*Passos que vêem*); Goto (*Arte para Salão*), Rubens Pileggi (*Pescando Tubarões*), Cristiane Bouger (*Sensuality in (and) América*), Marta Niklaus (*Bandeira de Farrapos*), Marila Dardot (*Desapego, Coleção de readymades*).

32. O termo multipadronagem é aqui usado com inspiração em Hélio Oiticica, tendo como base a análise de Stéphane Huchet. In: HUCHET, Stéphane. "Arte contemporânea: corpo ativo". Texto da palestra proferida junto ao evento *Corpo em Expansão – X Encontro do PPGAV-EBA-UFRJ*, Cinemateca do MAM-RJ, 4 de novembro de 2003: "o corpo encenado dentro e pelo corpus expressivo que a arte contemporânea é, cria uma espécie de amplo território onde o local e global das situações humanas transitam. Vejo nisso uma forma de estruturação simbólica que me leva a ressaltar mais uma vez que Oiticica era premonitório quando, em vez de "multimídia" – para criar esse território, a possibilidade de "usar" os múltiplos recursos existentes na arte, os veículos mais tradicionais como os mais inovadores – ele falava de proposições *multipatternizadas*, remetendo aos aspectos mais profundos da percepção, conforma a idéia de que o inconsciente é o corpo..."

33. Em 1932, durante a inauguração da *Casa Internacional do Artista*, Lechowski assim definiu o *Cineton*: "Movimento. Energia. Vida que se renova. Idealismo em ação contínua. O homem que vive da pena é, como o pintor, um artista – da palavra, do pensamento, da idéia. O operário que trabalha na forja, o homem que dirige o bonde, a telefonista, o chauffeur, o médico, o advogado, o linotipista, o pintor, o jornalista... Todos, sem exceção, cabem dentro da palavra *Cineton*". Os dados históricos e biográficos sobre a obra e o artista Bruno Lechowski e suas falas (entre outras) tem como base a pesquisa de Christine Baptista. In: VIANNA BAPTISTA, Christine. *Bruno Lechowski, a arte como missão*. Curitiba: Museu

de Arte do Paraná, 1991:17. Obs: ainda que o nome *Cineton* tenha sido dado à segunda versão da tenda nômade para exposição, considero o conceito extensivo também ao primeiro modelo, pois já abrigava o mesmo ideário. As barracas de Bruno Lechowski são, pois, *Cinetons*.

34. Ver: BAITELLO JÚNIOR, Norval. *Dadá Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1994: 98.

35. Elida Tessler e Jailton Moreira com o *Torreão*; Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra e Raul Mourão com o *Agora*; Helmut Batista com o *Capacete*; Ricardo Pimenta, Luís Sérgio de Oliveira, Ângelo Marzano, Fernando Borges e Fuad Hajjat com a *Galeria do Poste*; Oriana Duarte, Marcelo Coutinho e Paulo Meira com o *Camelo*.

36. *Transmission* (Glasgow), *City Racing* (Londres), *Artemisia* (Chicago), *Catalyst* (Belfast), *Generator* (Dundee), *Magnet* (África do Sul, Inglaterra, México, China, Porto Rico, Brasil, Trinidad Tobago, Índia), *Critical Art Ensemble* (EUA), *Espacio Aglutinador* (La Havana), *Galeria Metropolitana* (Santiago), *Espacio La Rebeca* (Bogotá), *Hoffmann's House* (Santiago), *Trama* (Buenos Aires), *Duplus* (Buenos Aires). Ver:

<http://www.transmissiongallery.org> ; <http://proyectotrama.org> e BASBAUM, Ricardo. "Gestos locais. Efeitos globais". In: BARROS, Ana, SANTAELLA, Lucia. *Mídias e Artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo, Unimarc Editora, 2002. Entre outras ações coletivas, vale anotar aqui ainda o *Art Service Association*, fundado por Boris Nieslony, e cujo início das atividades remete aos anos 70, funcionando como um organismo e um arquivo autogeridos, focados principalmente na produção e reflexão sobre a performance mundial. Ver: www.asa.de.

37. "Essa procura ansiosa (pela diferença) também pode promover a fabricação de falsas diferenças codificadas para o consumo. E, se a diferença

pode ser fabricada, também a resistência pode sê-lo". FOSTER, Hal. "Leituras em Resistência Cultural". In: ___. *Recodificação, Arte Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996: 225.

38. FERNANDES, João. "Born to be Famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas...". In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios nº 10*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003: 126.

BIBLIOGRAFIA:

BADIOU, Alain. *Para uma Nova Teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans. *Livre Troca. Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOURDIEU, Pierre. "O Mercado de Bens Simbólicos". In: ___. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São paulo: Perspectiva, 1992.

BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidas 1967 – 2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

FOSTER, Hal. *Recodificação, Arte Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, MAC-USP, 1999.

HUYSEN, Andreas. "Mapeando o Pós-Moderno". In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

NEGRI, Toni. *Exílio. Seguido de Valor e Afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

TEIXEIRA DE BARROS, Stella. "OUT"-ARTE?" In: *Arte em Revista*, ano 6, nº 8, Out/1984. Texto publicado em www.rizoma.net.

VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998 - 2003.

VIANNA BAPTISTA, Christine. *Bruno Lechowski, a arte como missão*. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1991.

[Postado em 02 de outubro de 2005]

SERÁ QUE A ARTE RESISTE A ALGUMA COISA?

Jacques Rancière



O título da minha comunicação expressa uma dúvida quanto à boa maneira de formular o problema que nos reuniu aqui com o tema "Arte e resistência". A dificuldade que este tema implica é simples de ser formulada: a junção dessas duas palavras faz imediatamente sentido. Mas isso ocorre no mundo da opinião. Em tal mundo, admite-se que a arte resiste e que ela

o faz de modos diversos que convergem num poder único. Por um lado, a consistência da obra resiste à usura do tempo; por outro, o ato que a produziu, resiste à determinação do conceito. Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes. O clichê do artista livre e rebelde é uma ilustração fácil e corriqueira dessa lógica da opinião. O sucesso da palavra “resistência” depende, portanto, de duas propriedades. Dessas duas propriedades, isto é, por uma parte, do potencial homonímico da palavra, o qual permite que se construa uma analogia entre a resistência passiva da pedra e a oposição ativa dos homens. Por outra parte, da conotação positiva que ela conservou em meio a tantas palavras que caíram em desuso ou sob suspeita: comunidade, revolta, revolução, proletariado, classes, emancipação, etc. Já não é visto com bons olhos querer mudar o mundo para torná-lo mais justo. Mas, precisamente, a homonímia léxica da “resistência” é também uma ambivalência prática: resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem. E sabe-se que, hoje em dia, a postura heróica daquele que “resiste” à corrente democrática, comunicacional e publicitária se acomoda de bom grado à deferência no que tange as dominações e explorações em vigor. Conhecemos, de resto, a dupla dependência da arte em relação aos mercados e aos poderes públicos e sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população.

Assim chega-se ao problema: se recusamos essas falsas evidências da opinião, que sentido dar à conjunção dessas palavras? Que relação estabelecer entre a idéia de uma atividade ou de um domínio chamado “arte” e a de uma virtude específica da resistência? Quer dizer, em primeiro lugar: que fazer com a homonímia da palavra “resistência” que contém várias idéias numa palavra só? Supõe-se que a arte resiste segundo dois sentidos de termos que são aparentemente contraditórios: como a coisa que persiste em seu ser e como os homens que recusam-se a persistir na

situação deles. Em que condições essa equivalência entre duas “resistências” aparentemente contraditórias é pensável? Como pode a potência do que “se mantém em si” ser ao mesmo tempo a potência do que sai de si, do que intervém para subverter precisamente a ordem que define sua própria “consistência”? Um colóquio que tem Nietzsche como um de seus dois santos patronos não pode, claro, deixar de transformar a questão “*como podemos pensar isso?*” numa outra questão: *por que* devemos pensá-lo? Por que temos a necessidade de pensar a arte ao mesmo tempo como uma capacidade de autonomia, de manter-se em si, e como uma potência de saída e de transformação de si?

Gostaria de examinar o nó problemático a partir de um texto do segundo santo protetor de nosso encontro, Gilles Deleuze. No capítulo dedicado à arte de *O que é a filosofia?* lemos o seguinte:

" O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afeto das afecções, a sensação da opinião —visando, esperamos, esse povo que ainda não existe. (...) ...é a tarefa de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons acordes novos, paisagens plásticas ou melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito dos homens —o que constitui o tom, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. " (O que é a filosofia?, Trad.

Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: ed. 34, 1992, pp. 228-229 /Q.PH ?, p.167)

A palavra resistência não aparece neste texto. Contudo, podemos reconhecer nele a apresentação do problema que esta palavra recobre. Este texto se aplica, com efeito, a resolver o problema: como transformar a analogia das “resistências” em dinâmica? Por um lado, nos apresenta uma analogia entre dois processos: os homens sofrem, protestam, lutam, se enlaçam por um instante antes que o sofrimento solitário reganhe seus direitos; o artista torce e enlaça a linguagem ou extrai os perceptos plásticos ou musicais das percepções óticas e sonoras para os elevar até o grito dos homens. Há analogia, mas entre os dois existe aparentemente uma falha a ser transposta. O artista trabalha “em vista” de um fim que este trabalho não pode realizar por si mesmo: trabalha “em vista” de um povo que “ainda falta”. Mas, por outro lado, este trabalho se apresenta como o preenchimento do fosso que separa o enlace artístico do enlace revolucionário. As vibrações e os enlaces adquirem uma figura consistente na solidez do monumento. E a solidez do monumento é ao mesmo tempo uma linguagem, o movimento de uma transmissão: o monumento “confia ao ouvido do futuro” as sensações persistentes que encarnam o sofrimento e a luta. Estas sensações se transformam na vibração e no enlace revolucionário, que acrescentam a pedra deles no monumento do devir.

Um monumento que fala ao futuro e um futuro que tem ouvidos, é realmente um pouco demais para ouvidos habituados a entender que a recusa da metáfora é o alfa e o ômega do pensamento deleuziano. Ora, aparentemente a metáfora reina neste texto, e reina em sua função plena: a metáfora não é apenas um simples ornamento de linguagem, ela é, como sua etimologia indica, uma passagem ou um transporte. Para ir da vibração extraída pelo artista à vibração revolucionária, é preciso um monumento

que faça dos blocos de vibração uma linguagem endereçada ao futuro. Esta passagem deve por si mesma condensar muitas passagens, vários saltos conceituais: para operar o salto da torsão artística das sensações para a luta dos homens, ela deve assegurar a equivalência entre a dinâmica da vibração e a estática do monumento. É preciso que, na imobilidade do monumento, a vibração chame uma outra, que ela fale a uma outra. Todavia, esta palavra também é dúbia: ela é transmissão do esforço ou da “resistência” dos homens e é a transmissão do que resiste à humanidade, transmissão das forças do caos, forças captadas nele e incessantemente reconquistadas por ele. O caos deve tornar-se (*devenir*) forma resistente, a forma deve tornar-se novamente (*redevenir*) caos resistente. O monumento deve tornar-se revolução e a revolução re-tornar-se (*re-devenir*) monumento.

Através do jogo da metáfora, verifica-se que a fossa entre o presente da obra e o futuro do povo é um laço constitutivo. O trabalho da arte não é somente “em vista” de um povo. Este povo pertence à própria definição da “resistência” da arte, isto é, da união dos contrários que a define ao mesmo tempo como enlace dos lutadores fixados em monumento e como monumento em devir e em luta. A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política. Tal é a tese deleuziana fundamentalmente expressa nesta passagem. Para que a arte seja política, é preciso que ela seja a identidade de duas linguagens do monumento: linguagem humana desses monumentos dos quais Schiller dizia que eles transmitem aos homens do futuro a grandeza intacta das cidades livres desaparecidas; linguagem inumana das pedras românticas cuja palavra muda desmente a tagarelice e a agitação dos homens.

Para que a arte seja arte, é preciso que ela seja política; para que ela seja política, é preciso que o monumento fale duas vezes, como resumo do esforço humano e como resumo da força inumana que o separa de si mesmo. Gostaria de me interrogar aqui sobre as condições de possibilidade de uma tal tese. A investigação tem, para mim, dois aspectos: por um lado, gostaria de mostrar que a tese deleuziana não é uma invenção singular de um ou dois autores, mas a forma particular de um nó muito mais original entre uma idéia da arte, uma idéia do sensível e uma idéia do futuro humano; por outro lado, gostaria de analisar o lugar particular que esta teoria ocupa no campo de tensões definido por esse nó original.

A obra como sensível extirpado ao sensível, sob a forma informe da vibração e do enlace; o instantâneo da vibração ou do enlace como monumento persistente da arte: singulares ao ponto de aparecerem no texto de Deleuze, essas equivalências não são uma invenção sua. Elas vêm de longe. E essa proveniência mesma se desdobra. Identifica-se a filiação mais imediata: a vibração e o enlace vêm diretamente das páginas que Proust dedica à música de Vinteuil. O sensível extirpado do sensível se encontra no cerne da tese do *Tempo Reencontrado*. Mas a descrição e a tese proustiana só são possíveis sobre a base de uma forma de visibilidade e de inteligibilidade da experiência estética bem mais gerais e que definem todo um regime de indentificação da arte.

A idéia do sensível extirpado ao sensível, do sensível *dissensual*, caracteriza propriamente o pensamento desse regime moderno da arte que propus chamar de regime estético da arte. E a idéia de uma forma de experiência sensível específica, desconectada das formas normais da experiência sensível é, com efeito, o que caracteriza este regime de percepção e pensamento da arte. Quando Deleuze nos fala de um trabalho que extrai o percepto da percepção e o afeto da afecção, ele traduz a seu

modo a fórmula original do discurso estético, a fórmula resumida pela analítica kantiana do belo: a experiência estética é a experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com relação à lei do entendimento que submete a percepção sensível às suas categorias e com relação à lei do desejo que submete nossas afecções à busca de um bem. A forma apreendida pelo julgamento estético não é nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo. É este *nem..nem...* que define a experiência do belo como experiência de uma resistência. O belo é o que resiste ao mesmo tempo à determinação conceitual e à atração dos bens consumíveis.

Esta primeira fórmula do *dissenso* ou da *resistência* estética foi o que, na época de Kant, separou o regime estético da arte de seu regime representativo. Pois o regime clássico, o regime representativo da arte, era governado precisamente pela concordância entre uma forma de determinação intelectual e uma forma de apropriação sensível. Por um lado, a arte se definia como o trabalho da forma impondo sua lei à matéria. De outro, as regras da arte, definidas por essa submissão da matéria à forma, correspondiam às leis da natureza sensível. O prazer experimentado verificava a adequação da regra. A mimesis aristotélica era isso: o acordo entre uma natureza produtora – uma *poiesis* – e uma natureza receptiva – uma *aisthesis*. A garantia deste acordo a três chamava-se natureza humana.

A “resistência” ou o “dissenso” dos quais Kant fornece a primeira fórmula, é a ruptura desse acordo a três, isto é, a ruptura dessa natureza. A experiência estética se mantém, daí por diante, *entre* uma natureza e uma humanidade, ou seja entre duas naturezas e duas humanidades. O problema todo será saber como se determina esta relação sem relação, em nome de que natureza e de que humanidade. É exatamente o problema que atravessa todos os textos de Deleuze sobre a arte: de uma humanidade à

outra, apenas a inumanidade, para ele, constitui caminho. Mas antes de chegar a esse ponto é preciso passar por uma ou duas outras conseqüências do *disssenso* constitutivo do regime estético da arte. A primeira conseqüência é simples de ser enunciada: se o belo é sem conceito e se toda arte é a operação de idéias que transformam uma matéria, segue-se que o belo e a arte estão numa relação de disjunção. Os fins que a arte se propõe estão em contradição com a finalidade sem fim que caracteriza a experiência do belo. Para dar este passo, é preciso uma potência específica. Para Kant, esta potência é a do gênio, que não é um observador das regras da natureza, mas a própria natureza em sua potência criativa. Mas o gênio deve, para isso, compartilhar a inconsciência da natureza. Não pode conhecer a lei que rege sua operação. Para que a experiência estética do belo seja idêntica a experiência da arte, é preciso que a arte seja marcada por uma dupla diferença: tem de ser a manifestação de um pensamento que se ignora num sensível extirpado das condições ordinárias da experiência sensível.

Coube, sem dúvida, à estética hegeliana a mais clara formulação dessa disjunção. Conhecemos a fobia anti-hegeliana característica do pensamento de Deleuze. A vibração, a composição e a linha de fuga deleuzianas são, porém, ao seu modo, herdeiras da grande trinca hegeliana da arte simbólica, arte clássica e arte romântica. De fato, foi Hegel quem fixou a fórmula paradoxal da obra de arte sob o regime estético da arte: a obra é uma inscrição material de uma diferença para consigo mesmo do pensamento: começa pela vibração sublime do pensamento que busca inutilmente sua morada nas pedras da pirâmide, continua no enlace clássico da matéria e de um pensamento que só consegue se realizar nela ao preço da sua própria fraqueza: a religião grega sendo desprovida de interioridade pode, com efeito, exprimir-se idealmente na perfeição da estátua de um deus; enfim, a obra é a linha de fuga da flecha gótica que se estende na

direção de um céu inacessível e anuncia assim o fim em que, o pensamento alcançando enfim sua morada, a arte terá cessado de ser um lugar do pensamento. Portanto, dizer que a arte resiste quer dizer que ela é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e seu poder de significação. Ora, esse jogo de esconde-esconde entre o pensamento e a arte tem uma conseqüência paradoxal: a arte é arte, resiste na sua natureza de arte, apenas enquanto não é arte, enquanto não é o produto da vontade de fazer arte, enquanto outra coisa que a arte. Esta “outra coisa” se chama, na obra de Hegel, espírito do povo: a estátua grega, para nós, é arte apenas porque era outra coisa para seu escultor: a representação do deus da cidade, a decoração de suas instituições e festas. Ela se chama “medecina”, na obra de Deleuze, o qual cita a este propósito uma frase de Le Clézio: “um dia, talvez saberemos que não havia arte, mas somente medecina”.

As duas fórmulas não se opõem no seu princípio: a estátua grega é a saúde de um povo, e a medecina deleuziana, como a de Nietzsche, uma medecina da civilização. A diferença é que o representante da saúde do povo grego se chama Apolo, enquanto o médico deleuziano assume a figura de Dionísio. Apolo e Dionísio não são simples personagens de Nietzsche. Se ele pôde teorizar a bipolaridade da tragédia grega, é porque essa bipolaridade já estruturava o regime estético da arte. Ela marca a maneira dúbia pela qual expressa-se a distância da arte para com ela mesma, a tensão do pensamento e do impensado que a definem. Apolo emblematiza o momento em que a união do pensamento e do impensado da arte se fixa numa figura harmônica. A figura de uma humanidade em que a cultura não se distingue da natureza, de um povo cujos deuses não se distanciam da vida da cidade. Dionísio é a figura do fundo obscuro que resiste ao pensamento, do sofrimento da natureza primordial debatendo-se contra a cisão da cultura. A “resistência” da arte, é, com efeito, a tensão dos contrários, a tensão interminável entre Apolo e Dionísio: entre a figura feliz

do dissenso anulado, dissimulado na figura antropomórfica do belo deus de pedra e o dissenso reaberto, exacerbado no furor ou no clamor dionisíaco: na vontade do nada de Achab ou no nada da vontade de Bartleby, estes dois testemunhos da natureza primordial, da natureza “inumana”.

É aqui que a “dissensualidade” artística vem atar-se ao tema do povo por vir. Para compreender este nó, precisamos retornar ao que funda o regime estético moderno da arte: a ruptura do acordo entre as regras da arte e as leis da sensibilidade que era a marca da ordem representativa clássica. Nesta ordem, a forma ativa se impunha à matéria passiva através das regras da arte. E o prazer experimentado verificava se as regras da *poiesis* artística correspondiam às leis da sensibilidade. Tal verificação se dava pelo menos para aqueles cujos sentidos podiam ser tomados por testemunhos verídicos: os homens de gosto, os homens da natureza refinada oposta à natureza selvagem. Isto é, a ordem representativa consistia numa dupla hierarquia: comando da forma sobre a matéria e distinção entre a natureza sensível selvagem e a natureza sensível refinada: “O homem de gosto, dizia Voltaire, tem outros olhos, outros ouvidos, um outro tato que o homem grosseiro”.

A revolução estética revoga essa dupla hierarquia. A experiência estética suspende o comando da forma sobre a matéria, do entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva. De modo que a “dissensualidade” estética não é simplesmente a cisão da velha “natureza” humana. É também a revogação do tipo de “humanidade” que ela implicava: uma humanidade estruturada pela distinção entre homens de sentidos grosseiros e os homens de sentidos refinados, os homens da inteligência ativa e os homens da sensibilidade passiva. O §60 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, enxergando a universalidade estética como mediadora de um novo sentimento de humanidade, já anunciava o princípio de uma “comunicação” que ultrapassa

a oposição entre o refinamento das classes cultivadas e a simples natureza das classes incultas. Por detrás do “monumento que fala ao futuro” de Deleuze, é preciso que se ouça a música original dessa “comunicação” kantiana. É preciso também que se lembre que a *Crítica da Faculdade de Julgar* é contemporânea da Revolução Francesa. Pois um autor tirou todas as conseqüências desta contemporaneidade. Schiller, em suas cartas *Sobre a Educação Estética do Homem*, trouxe à tona o significado político da “resistência” ou do “dissenso” estético. O livre jogo estético e a universalidade do julgamento de gosto definem uma liberdade e uma igualdade novas, diferentes das que o governo revolucionário quis impor sob a forma da lei: uma liberdade e uma igualdade não mais abstratas, mas sensíveis. A experiência estética é a de um *sensorium* inédito, em que abolem-se as hierarquias que estruturavam a experiência sensível. É por isso que a experiência estética traz consigo a promessa de uma “nova arte de viver” dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade.

A resistência da arte define, assim, uma “política” própria que se declara mais apta que a outra para promover uma nova comunidade humana, unida não mais pelas formas abstratas da lei mas pelos laços da experiência vivida. É portadora da promessa de um povo por vir que conhecerá uma liberdade e uma igualdade efetivas e não mais apenas representadas. Mas essa promessa é afetada pelo paradoxo da “resistência” artística. A arte promete um povo de dois modos contraditórios: por ser arte e por não ser arte.

Por um lado a arte promete em virtude da resistência que a constitui, em razão da sua distância das outras formas da experiência sensível. Na décima quinta carta sobre *A Educação Estética do Homem*, logo após nos ter assegurado que o livre jogo estético era fundador de uma nova forma de vida, Schiller nos instala imaginariamente diante de uma estátua grega conhecida como a Juno Ludovisi. A deusa está, nos diz ele, fechada em si

mesma, ociosa, livre de toda preocupação e de todo fim. Ela nem comanda nem resiste a nada. Compreendemos que essa “ausência de resistência” da deusa define a resistência da estátua, sua exterioridade com relação às formas normais da experiência sensível. É porque ela não quer nada, porque ela é exterior ao mundo do pensamento e da vontade que comandam, porque ela é, em suma, “inumana”, que a estátua é livre e prefigura uma humanidade liberta como ela das amarras do querer que oprime. É porque ela é muda, porque ela não nos fala e não se interessa pela nossa humanidade, que a estátua pode “confiar aos ouvidos do futuro” a promessa de uma nova humanidade. O paradoxo da resistência sem resistência se manifesta então em toda sua pureza. A resistência da obra de arte representando a deusa que não resiste chama um povo por vir. Mas ela o chama justamente na medida em que permanece distante, afastada da vontade humana. A resistência da estátua promete um futuro aos homens que, como ela, cessariam de resistir, cessariam de traduzir em luta seus sofrimentos e queixas.

Mas a perspectiva logo se modifica e o paradoxo se apresenta de forma inversa: a arte é portadora de promessa, para Schiller, na medida em que consiste no resultado de algo que, para os que o fizeram, não era arte. A liberdade resistente da estátua de pedra resulta de ser ela a expressão de uma determinada liberdade – ou, em termos deleuzianos, de uma saúde. Ou seja, a liberdade auto-suficiente da estátua e a do povo que nela se exprimiu. Ora, um povo “livre”, desta perspectiva, é aquele que não conhece a arte como realidade separada, que não conhece a separação da experiência coletiva em formas distintas chamadas arte, política ou religião. De modo que o que a estátua promete é um futuro em que, novamente, as formas da arte não serão mais distintas das formas da política, nem das formas da experiência e da crença comuns a todos. A “resistência” da arte promete um povo na medida em que promete sua própria abolição, a

abolição da distância ou da inumanidade da arte. A arte ganha como objetivo sua própria supressão, a transformação das suas formas em formas de um mundo sensível comum. Da Revolução Francesa à Revolução soviética, a revolução estética significou essa auto-realização e essa auto-supressão da arte na construção de uma nova vida, na qual a arte, a política, a economia ou a cultura se fundiriam numa mesma e única forma de vida coletiva.

Sabe-se que esta auto-supressão da arte na construção da comunidade realizou-se de forma completamente diferente do que se pensava. Por um lado, ela foi inteiramente tragada pela disciplina de um regime soviético que não queria saber de artistas construtores de formas de vida e queria apenas artistas ilustradores de sua própria maneira de construir a nova vida. Por outro, o projeto de uma arte que forma as formas da vida cotidiana realizou-se ironicamente na estetização da mercadoria e da vida cotidiana do capitalismo. Este destino dúbio, trágico e cômico, do projeto de uma arte tornada vida, como reação, nutriu a outra grande forma da metapolítica estética: a idéia de uma arte que acompanha a resistência dos dominados e promete uma liberdade e uma igualdade por vir, na medida mesmo em que afirma sua resistência absoluta a qualquer comprometimento com as tarefas do militantismo político ou a estetização das formas da vida cotidiana. Isso é bem resumido na fórmula de Adorno: “a função social da arte é de não ter função”. Nesta concepção, a arte não resiste unicamente pelo fato de assegurar sua distância. Resiste porque seu próprio enclausuramento se declara insuportável, porque ela é o lugar de uma contradição inultrapassável. O que a solidão da arte não cessa de representar para Adorno, é a contradição entre sua aparência autônoma e a realidade da divisão do trabalho, simbolizada pelo famoso episódio da *Odisseia* que separa o autocontrole de Ulisses, amarrado ao mastro, o trabalho dos marinheiros com os ouvidos tampados e o canto das sereias. Para melhor denunciar a divisão capitalista do trabalho e os

embelezamentos da mercadoria, a música de Schönberg deve ser ainda mais mecânica, ainda mais “inumana” que a linha de produção fordista. Mas esta inumanidade, por sua vez, faz aparecer a operação do reprimido, a separação capitalista do trabalho e do gozo. É na repetição sem fim do jogo da inumanidade do humano e da humanidade do humano que a resistência da obra mantém a promessa estética de uma vida reconciliada. Mas ela só a mantém ao preço de deferi-la indefinidamente, de recusar como simulacro toda reconciliação.

A “resistência” da arte aparece, assim, como um paradoxo de dupla face. Para manter a promessa de um novo povo, ela deve ou suprimir-se, ou diferir indefinidamente a vinda desse povo. A dinâmica da arte, há dois séculos, talvez seja a dinâmica desta tensão entre dois polos, entre a auto-supressão da arte e o diferimento indefinido de seu povo. O paradoxo na política da arte remete justamente ao paradoxo da sua definição no regime estético da arte: as coisas da arte não se encontram aí definidas, como antes, pelas regras de uma prática. Elas se definem pelo pertencimento a uma experiência sensível específica, a de um sensível subtraído às formas habituais da experiência sensível. Mas essa diferença nas formas da experiência não seria uma diferença na natureza mesma dos produtos. O *sensorium* estético que torna visível os produtos da arte como produtos da arte, não lhes concede com isso nenhuma matéria, nenhuma qualidade sensível que lhes pertença propriamente. A diferença da arte só existe se ela é construída caso a caso, passo a passo, nas estratégias singulares do artista. O artista deve fazer intencionalmente uma obra capaz de emancipar-se como potência do impessoal e do inumano. E deve fazê-lo arriscando a cada passo que essa impessoalidade da arte se confunda como uma outra, com a prosa ou os clichês de um mundo do qual nenhuma barreira real a separa. A diferença estética deve ser feita a cada vez sob a forma do *como se*. A obra é a metáfora prolongada da diferença inconsistente que a faz existir como presente da arte e futuro de um povo.

É este destino melancólico da arte e de sua política que Deleuze recusa. Ele pensa, em primeiro lugar, forçar o dilema que aprisiona a arte entre a auto-supressão da resistência ou a manutenção de uma resistência que difere indefinidamente o povo por vir. Ele quer que a vibração de um *lá* ou o enlace de duas formas plásticas tenham a resistência de um monumento. Ele quer que o monumento fale ao futuro, que uma nota de Berg, o ringue de boxe de uma tela de Bacon ou a história da metamorfose contada por uma novela de Kafka produzam, não a promessa de um povo, mas a sua realidade, uma nova maneira de “povoar” a terra. Esta torção do dilema político da estética supõe uma outra torção na própria definição do processo da arte. Para Deleuze, a arte não pode ficar no regime do *como se* e da metáfora: é preciso que seu *sensível* seja realmente diferente. É preciso que o inumano que a separa de si mesma seja realmente inumano. Nada mais significativo, deste ponto de vista, que sua relação com Proust. Toma-lhe emprestado a vibração e o enlace que testemunham o confronto de duas ordens, a do sensível organizado pelo entendimento e a do verdadeiro sensível. Mas, em Proust, a diferença é em última instância o trabalho da metáfora. A metáfora forjada pelo escritor deve testemunhar a irrupção involuntária da verdade, isto é, conferir-lhe sua realidade literária. Deleuze, por sua vez, recusa que a metáfora seja em última instância a verdade da sua verdade. Ele quer que ela seja uma metamorfose real: a literatura deve produzir, não uma metáfora, mas uma metamorfose. O sensível que ela produz deve ser tão diferente daquele que organiza nossa experiência cotidiana quanto a barata no quarto de Gregório Samsa é diferente do bom filho e do honesto empregado Gregório Samsa. A melodia schumaniana deve se identificar ao canto da terra. Achab deve ser o testemunho da “natureza primordial” e Bartleby deve ser um Cristo, o mediador entre duas ordens radicalmente separadas. Para tanto é preciso que o artista tenha ele próprio passado “do outro lado”, que ele tenha vivido algo de demasiado forte, de irrespirável, uma experiência da natureza primordial, da natureza inumana da qual ele retorne “com os olhos avermelhados” e marcado na

carne. Assim é possível ultrapassar o *como se* kantiano, a metáfora proustiana ou a contradição adorniana. Resta saber qual o preço a ser pago por este excesso. E o preço a pagar é propriamente a reintrodução de uma transcendência no pensamento da imanência.

Esses olhos avermelhados, essa relação com algo forte demais, de irrespirável, nos lembram uma outra experiência filosófica de encontro entre duas ordens. Lembram a dramaturgia kantiana da experiência do sublime que confronta a ordem sensível à ordem supra-sensível. Para Deleuze, a potência do dissenso artístico não pode expressar-se na simples distância da *poiesis* à *aisthesis*. Ela deve ser a potência comunicada à *poiesis* pela superpotência de uma *aisthesis*, isto é, em última análise, a potência da diferença ontológica entre duas ordens de realidade. O artista é aquele que foi exposto à superpotência do sensível puro, da natureza inumana e o trabalho que extrai o percepto da percepção é o efeito da exposição à essa superpotência. Essa conceitualização retoma, da teoria kantiana do sublime, a idéia do confronto entre duas ordens. A diferença é que, em Kant, o confronto da imaginação com uma experiência sensível do incomensurável introduzia o espírito à tomada de consciência do poder superior da razão e de sua vocação supra-sensível. Já em Deleuze, o supra-sensível encontrado na experiência sublime não é o inteligível, mas o sensível puro, o poder inumano da vida. A imanência deve portanto fazer-se transcendência. Mas ainda, em Kant, a experiência do sublime nos fazia sair do domínio da arte e da estética, marcando a passagem da esfera estética para esfera moral. Em Deleuze esta diferença da autonomia estética para com a autonomia moral é reinvestida no próprio cerne da prática artística e da experiência estética. A arte é a transcrição da experiência do sensível supra-sensível, a manifestação de uma transcendência da Vida, que é o nome deleuziano do Ser. Ela é a transcrição de uma experiência de heteronomia do humano no que diz respeito à Vida.

Em que medida esse poder heteronômico da Vida pode tornar-se a potência de um coletivo humano em luta? Para colocar esta questão, me parece útil comparar a formulação deleuziana com a de um filósofo contemporâneo de Deleuze que, das mesmas pressuposições, extraiu conseqüências diametralmente opostas. Lyotard deu ao sublime kantiano o lugar de princípio da arte moderna. Para ele, a arte moderna inteira é a inscrição de um desacordo sublime entre o espírito e uma potência sensível excedente, uma potência que desampara o espírito. E, para ele também, essa potência do sensível supra-sensível é a de um Inumano. Ele procede portanto, como Deleuze, por inversão da análise kantiana. Como Deleuze, transforma a distância entre duas esferas em experiência de uma transcendência do sensível a si próprio. E, como ele, faz da experiência dessa transcendência o princípio mesmo da prática artística. Mas Lyotard daí extrai uma conseqüência completamente diferente. Deleuze e Guattari escrevem um *Kafka* para contrapor essa superpotência do sensível excepcional ao reino edipiano paranóico do pai e da lei e a partir daí estabelecer o princípio de uma comunidade fraterna. Lyotard tira a conclusão inversa. O choque do sensível supra-sensível não é a força deterritorializante que faz do monumento um chamado aos enlaces fraternos do futuro. É a força que separa o espírito de si mesmo, que testemunha sua alienação primordial e irremediável ao poder do Outro. Este outro recebe o nome da Coisa freudiana antes de receber o nome de Lei. A arte torna-se o testemunho dessa dependência imemorial do espírito em relação ao Outro. A utopia fraterna é apenas um avatar desse sonho de emancipação surgido à época do Iluminismo, o sonho de um espírito senhor de si e de seu mundo, livre do poder do Outro. Para Lyotard, esse sonho de uma humanidade senhora de si não é apenas ingênuo, mas criminoso. É ele que se realiza no genocídio nazista. O extermínio dos Judeus da Europa é de fato o extermínio do povo testemunho da dependência do espírito em relação à lei do Outro. A resistência da arte consiste, assim, em produzir um duplo testemunho: testemunho da alienação inultrapassável do humano e

testemunho da catástrofe que surge da ignorância dessa alienação. Por isso Lyotard extrai da reinterpretação da distância sublime conseqüências opostas às do povo por vir deleuziano. Elas são sem dúvida alguma menos simpáticas. Receio infelizmente que elas sejam mais lógicas, que a transcendência instaurada no cerne da Imanência signifique, de fato, a submissão da arte a uma lei de heteronomia que recusa toda transmissão da vibração da cor e do enlace, das formas às vibrações e aos enlaces de uma humanidade fraterna.

Talvez seja preciso escolher: ou bem a diferença sensível que institui a arte é uma diferença sem consistência ontológica, uma diferença a cada vez refeita no trabalho singular de despersonalização próprio de um procedimento artístico particular. A apropriação artística do inumano permanece o trabalho da metáfora. E é através dessa precariedade que ela se liga ao trabalho precário e sempre sob ameaça da invenção política, que separa seus objetos e cenários da normalidade dos grupos sociais e conflitos de interesse que lhes são próprios. Ou bem, transforma-se a diferença poética em diferença ontológica. Mas essa operação significa afogar as especificidades da invenção política ou artística numa mesma experiência sensível supra-sensível. O devir político da arte torna-se a confusão ética em que ambas, arte e política, se evanescem precisamente em nome da sua união. E o que decorre logicamente desta confusão não é uma humanidade tornada fraterna pela experiência do Inumano. Mas uma humanidade remetida à vaidade de todo sonho fraterno.

O tema “resistência” da arte, portanto, não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e a protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma idéia da arte e uma idéia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir,

ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa sem dúvida opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência. O movimento do monumento ao enlace e do enlace ao monumento só termina ao preço de sua anulação. Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências.

Tradução de Mônica Costa Netto

SOBRE NOMES MÚLTIPLOS

Gérson de Oliveira

O movimento ludita, na Inglaterra, que atingiu o auge em 1811-1812, começou como um levante dos fabricantes de meias do condado de Nottingham. Nessa altura a manufatura dos fabricantes de meias era ainda uma indústria caseira. A malha produzia-se em máquinas manuais, em pequenas oficinas, mas os artífices eram empregados por patrões que possuíam as máquinas e a matéria-prima. Em 1811, os operários de meias queixaram-se de que os patrões estavam a lançar no mercado quantidades excessivas do produto ao mesmo tempo barato e vistoso, e, para se manterem em concorrência, diminuía os salários, tornando mais dura a vida dos operários. Estes pediam o regresso aos métodos tradicionais de produção e venda e às tabelas anteriores de pagamento e serviam-se do terror como principal argumento. Os luditas agiam em grupos de cerca de cinquenta e desciam, rápidos, a uma aldeia após outra para destruir as máquinas de malhas, desaparecendo tão silenciosamente como tinham vindo, sem que as autoridades os conseguissem apanhar. Estavam tão bem organizados que se podia pensar que um único cérebro planejava todos os movimentos contra os industriais. Contudo, parece provável que vários dos chefes dos bandos destruidores de máquinas, que aterrorizavam a região, usassem o nome terrível de "Ned Ludd". Os luditas foram os primeiros a se utilizarem de um nome múltiplo.

Os conceitos de nomes múltiplos - a idéia de que um único nome poderia

ser usado por um grupo de indivíduos, várias revistas ou grupos musicais - não tiveram grande importância na história do DADA. Mas a Cristo & Co. Ltda. conseguiu mais do que o status de nota de rodapé da vanguarda de Berlim. Hausmann lembra-se da fundação dessa sociedade em entrevista à revista *Courier Dada*:

"Eu levei Baader aos campos de Sudende e disse: `Isso tudo será seu se você fizer o que eu mandar. O bispo de Brunswick não te reconheceu como Jesus Cristo e você se defendeu profanando o altar da igreja dele. Isso não é compensação suficiente. De hoje em diante, você vai ser o Presidente da Sociedade de Cristo Ltda., e deve recrutar membros. Deve convencer a todos que eles também podem ser Cristo se quiserem, pagando cinquenta marcos à sua sociedade. Membros da nossa sociedade não serão mais vítimas da autoridade temporal e estarão automaticamente desqualificados para o serviço militar. Você usará um manto roxo e nós organizaremos uma procissão de Echternach na Potsdamer Platz. Todas as colunas de pôsteres levarão as palavras `Aquele que vive pela espada deve morrer pela espada`".

A idéia re-emergiu, de forma muito modificada, mais de cinquenta anos depois que Hausmann fez sua sugestão a Baader. No meio dos anos 70, um projeto britânico de Mail Art chamado Blitzinformation (Stefan Kukowski e Adam Czarnowski) circulou um panfleto sobre a sociedade dos Klaos Oldanburgs:

"Desde a descoberta de que a estação de rádio Olso Kalundburg é um anagrama do nome Klaos Oldanburg (sic), tornou-se um dos projetos principais da BLITZINFORMATION mudar o nome de todo mundo para Klaos

Oldanburg.

NÓS PORTANTO O CONVIDAMOS A SE TORNAR KLAOS OLDANBURG. As vantagens de tal ação são numerosas demais para serem descritas aqui. SE VOCÊ DESEJA FAZER PARTE DESSE PROJETO INTERNACIONAL, POR FAVOR PREENCHA O FORMULÁRIO ABAIXO... Observação: A FILIAÇÃO SIMPLES AO NOME KLAOS OLDANBURG É TOTALMENTE GRÁTIS (+despesas de correio incluídas no formulário)."

Aqueles que preencheram o formulário ganharam um número para usar com o nome - exemplo: Klaos Oldanburg XXI (anteriormente Derek Hart). O uso de números e a indicação de um nome anterior enfraquece o conceito quando este é visto como um ataque às crenças *tradicionais* sobre identidade. No entanto, o termo "nomes múltiplos" - e seu uso para subversão política - não ocorreu até que um grupo de *artistas* anarco-punks, do subúrbio de Londres, lançassem um movimento chamado Geração Positiva, pedindo que todas as bandas de rock usassem o nome White Colours. Em fevereiro de 1984, o movimento lançou a revista *Smile* e, na segunda edição (abril de 1984), pediam que todas as revistas usassem esse nome. Na quinta edição (outubro de 1984), o termo "nomes múltiplos" apareceu como uma descrição do conceito e foi lançado num manifesto intitulado "A Geração Positiva Apresenta a Estética dos Nomes Múltiplos".

Em 1977, um conceito de nomes múltiplos emergiu num grupo de artistas da Mail Art, que se reunia em volta do que era conhecido como a ACADEMIA DE PORTLAND (Oregon, EUA). No centro desse grupo estavam o fundador da academia, Dr. Al 'Blaster' Ackerman, e seu companheiro de

bebedeira, David 'Oz' Zack. No outono de 1977, Zack anunciou seu plano para um "pop-star aberto" chamado Monty Cantsin. A idéia era que todo mundo pudesse usar o nome para shows e que, se um número suficiente de pessoas o fizesse, Cantsin se tornaria famoso; e, então, *performers* desconhecidos poderiam apropriar-se dessa identidade, tendo assim um público garantido. Através da cortina de álcool e maconha que permeava a ACADEMIA, Zack *converteu* pessoas ao seu plano de democratizar o *star system*. A primeira pessoa a se apresentar sob o nome de Monty Cantsin foi o punk Maris Kundzin. Depois que Kundzin havia feito alguns shows como Cantsin, a idéia pegou e, enquanto a ACADEMIA continuou a existir, muitos de seus associados usaram o nome para suas performances. Zack e Kundzin mandaram cartões-postais a trabalhadores culturais de todo o mundo, convidando-os a tornar-se Monty Cantsin; e Ackerman manteve os Catorze Mestres Secretos do Mundo (seus contatos prioritizados na rede da Mail Art) informados do que estava acontecendo.

À medida que mais pessoas se envolveram, o projeto decolou. Agora é impossível dizer quem contribuiu com o quê. De fato, tentar fazê-lo seria um passo na direção errada, uma vez que - apesar de Zack ter levado o crédito por inventar o nome Cantsin - o desenvolvimento da idéia foi prática, teórica e organizacionalmente coletivo. No verão de 1978, o conceito de NEOÍSMO foi adicionado ao de Cantsin. O NEOÍSMO incorporava todos os movimentos de vanguarda anteriores (ismos). No entanto, o Fluxus parece ter sido a influência predominante. Na empolgação gerada por esses projetos, canções foram escritas e shows e exposições foram organizados sem nenhuma tentativa de documentar o que estava acontecendo.

Embora Monty Cantsin não colocasse números depois de *seu* nome, não era raro que um nome "legal" aparecesse entre parênteses embaixo da identidade de "pop-star aberto" (como exemplo disso ver o material impresso que acompanha o disco de Monty Cantsin de 1978, lançado pela Syphon Records).

Através das intervenções da Blitzinformation e de Zack, podemos ver os nomes múltiplos tomando a forma que eles assumiriam nos anos 80. Durante os anos 80, surgiram o Tenente Murnau, Karen Eliot, Mario Rossi e Bob Jones. Eles eram vistos como forma de subverter o *star system* e questionar a noções burguesas de identidade.

Em *V de Vingança*, poderosa e aterradora HQ, escrita em 1981, sobre perda de liberdade e cidadania, Alan Moore e David Lloyd traçam Codinome V, um personagem misterioso que, afinal, é também a seu tempo uma identidade aberta.

Nas mãos do neoísta Kantor, o conceito de Monty Cantsin regrediu ao invés de evoluir. Durante o curso de performances freqüentemente violentas, ele oferecia "sua" cadeira neoísta para qualquer um que quisesse se apropriar da "identidade *aberta* de pop star". A maneira agressiva com a qual isso era feito intimidava aqueles que teriam aceitado a oferta. Quando, no meio dos anos 80 - por causa da intervenção de vários neoístas europeus - a identidade de Cantsin foi espalhada amplamente pela primeira vez desde que Zack deixou Portland, em 1979, Kantor distribuiu cartas alegando ser o "verdadeiro" Monty Cantsin. O Principle Player (PP) dos roteiros criados por

Pete Horobin e apresentados no Primeiro Campo de Treinamento da Rede Neoísta, em 1982, era uma identidade que qualquer pessoa podia assumir, seguindo o roteiro escrito por Horobin para o PP, ou até escrevendo novos roteiros de PP e interpretando-os. Horobin vinha desenvolvendo esse conceito desde 1980. Bem antes de entrar em contato com o Neoísmo e com o conceito do "pop star aberto" Monty Cantsin. O IX Festival Neoísta e o 64o. (sic) Internationale Konspirative Neoistische Apartment Festival foram explorações do conceito de Monty Cantsin.

A idéia dos "nomes múltiplos" adormeceu durante um tempo desde o declínio do neoísmo, sendo resgatada finalmente com o Luther Blisset Project (www.lutherblisset.net). O mito italiano Luther Blissett, que se alastrou pelo mundo nos anos 90 como um conglomerado de pessoas anônimas incitando a rebeldia e a revolução contra a cultura dominante, foi aniquilado por seus criadores de Bolonha no ano 2000, mas na verdade nunca deixou de existir, perpetuado em livros e textos publicados na Internet, e em ações concretas, os homens por trás de Luther Blissett, sempre incógnitos, convidavam todos a serem também Luther Blissett. Qualquer um poderia assumir a identidade de Blissett e contestar qualquer coisa, a qualquer hora. Sendo assim, Luther Blissett não pode morrer, mesmo que seu suicídio já tenha sido declarado.

O projeto político-cultural surgido em Bolonha em 1994 valoriza o ativismo e a contra-reforma (no caso, a nova ordem, a globalização). Luther Blissett é contra o capitalismo e toda forma de pasteurização do pensamento que os agentes desse modelo pregam e provocam. Defende o anarquismo contra o que é estabelecido e nocivo à sociedade, especialmente aos setores

corporativos da mídia.

Na Itália, jornalistas e veículos eram constantemente ridicularizados com notícias falsas e provocações. Sermões pseudo-religiosos satíricos foram transmitidos por rádio, livros considerados escandalosos (como *Lascia-te Che i Bimbi*, que analisa a pedofilia como desculpa para a caça às bruxas) foram proibidos e até uma festa organizada dentro de um ônibus, que acabou num tribunal onde todos se declararam Luther Blissett, são algumas das ações atribuídas ao coletivo anônimo. Música assinada por ele também foi criada.

Em 2002, no festival espanhol de arte e mídia Sónar, Tuxedomoon e DJ Hell fizeram música eletrônica dedicada ao mito. Depois do suicídio de Blissett, criou-se o grupo Wu Ming (www.wumingfoundation.com - sem nome, em chinês). Wu ming é um laboratório de design literário, que trabalha em diversos *media* e por diversas encomendas.

A marca Wu Ming é gerida por um coletivo de agitadores da escrita, que se constituiu como uma empresa independente de “serviços narrativos”. A aceção que é dada ao termo é a mais ampla que se possa imaginar, chegando até a cobrir atividades de ligação entre literatura e novas mídias.

Os fundadores de Wu Ming são Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membros do Luther Blissett Project no quinquênio

1994-99 e autores do romance Q) e Riccardo Pedrini (autor do romance *Libera Baku Ora*), todavia os nomes anagráficos pouca importância têm, tanto que em mandarim Wu Ming significa “sem nome”. Na China, esta expressão é frequentemente utilizada para demarcar as publicações dissidentes. O nome dá conta da firme intenção do grupo de não tornar-se “personagens”, romancistas pacificados ou macacos amestrados por prêmio literário. Ao invés, no novo projeto sobrevivem, oportunamente modificadas, muitas das características que tornaram grande o Luther Blissett Project: radicalização de propostas e conteúdos, deslizamentos identitários, heteronímias e táticas de comunicação-guerrilha, tudo aplicado à literatura e, mais geralmente, direcionado ao contar histórias (seja qual for a linguagem ou o suporte: romances, roteiros, reportagens para órgãos de comunicação, concepts para jogos de computador ou jogos de mesa, etc.) ou publicar/lançar histórias escritas por outros (edição, “caça” de talentos, aconselhamentos editoriais, traduções de e em diversas línguas, etc.)

Tal como nos meses que se seguiram à saída de Q*, a linha de conduta da

Wu Ming Foundation será: “estar presente, mas não aparecer: transparência para com os leitores, opacidade para com a mídia”. Tal atitude é muito diferente da não-concedência de Thomas Pynchon ou de J. D. Salinger: Wu Ming “suja as mãos” com as atividades de promoção (entrevistas, apresentações públicas de livros, etc.), a condição disto não degenera no culto entediante da “personagem” (serviços fotográficos, aparições na tv, bisbilhotices, etc.). A cada pedido para posar para filmagens ou fotografias, Wu Ming dará uma cortês recusa, mas pedirá a difusão ou publicação do seu logotipo oficial, composto pelos respectivos dois ideogramas.

A aproximação de Wu Ming à produção cultural implica a irrisão contínua de todo o preconceito ideal e romântico do gênio, a inspiração individual e outras merdas do gênero. Wu Ming põe em causa a lógica do copyright. Não acreditamos na propriedade privada das idéias. Como já acontecia com o Luther Blissett, os produtos assinados Wu Ming - em suporte papel, magnético-óptico e outros - serão livres de copyright, mas sempre com as

especificações e limitações que Wu Ming achar necessárias. No que concerne as colaborações oficiais entre Wu Ming e outros sujeitos individuais ou coletivos, a questão será tratada caso a caso. O fato de ser uma empresa de trabalho mental - o maior ator típico do capital pós-fordista - que deseja superar os mitos, os ritos e os detritos da propriedade intelectual é um fecundo paradoxo, que leva o conflito ao coração do próprio mercado, para além da práxis de um sujeito informal como Luther Blissett Project. Se se quiser traçar uma afinidade, Wu Ming tenciona colocar-se no mesmo terreno dos programadores e empresários que trabalham no open source ou “software livre”.

*Q, o romance de Luther Blissett, foi publicado em 2001 no Brasil pela editora Conrad.

Fonte : Prozac&Hardcorell (<http://prozak2.blogspot.com/>).

Imagens : Cenas dos históricos Festivais de Apartamento neoístas

(<http://www2.rgu.ac.uk/criad/stenhouse/popup/horobin1.htm>).

REBELDE COM CAUSAS

Ricardo Rosas

O que você pensaria de um autor de romances com títulos tão "sutis" como Buceta ou Boquete? Pior, você acreditaria que esse mesmo cara documentou uma história fundamental e oculta da arte na segunda metade do século vinte, num livro que vem se tornando bíblia no meio underground brasileiro? E se, além disso, ele defendesse o plágio como ato artístico, invetasse pseudônimos utilizados por dezenas de pessoas indistintamente, e ainda por cima encapasse uma "greve de arte" durante três anos? Não, talvez você pensasse, esse indivíduo deve ser um total lunático.

Pois Stewart Home pode ser tudo menos maluco. Conforme a revista inglesa Entropy, Home é Doutor (não-oficial) em situacionismo, artista de instalação, expert em sabotagem cultural, crítico ferrenho de tudo que é facista, satirista swiftiano, psicogeógrafo à deriva, punk, neoísta, entre outras coisas.

Seu polêmico livro Assalto à Cultura, lançado no Brasil ano passado pela editora Conrad, tem tido boa repercussão no meio alternativo brasileiro, seja por apresentar uma história absolutamente subterrânea e quase desconhecida da arte na segunda metade do século vinte, seja por questionar as noções pré-concebidas sobre essa arte que nos são ditadas pela tradição dominante e pelo mercado. Enquanto normalmente só se volta os olhos para os movimentos conhecidos, já canonizados e mercantilizados como a arte pop, a op, o abstracionismo, e todos os ismos que se pode consultar nas dezenas de manuais de História da Arte

disponíveis, Home disseca uma cadeia de ramificações estéticas marginais as mais diversas e inesperadas. A fluidez e variedade das idéias e dos parâmetros de arte (para não dizer paradigmas), entre os diversos grupos artísticos analisados e historiados não impedirá, antes estimulará as distensões, as rupturas, assim como os reagrupamentos (ou reterritorializações, para usar um termo de Deleuze).

De início, Home bebe na fonte do pós-guerra com o grupo COBRA e os letristas liderados pelo romeno Isidore Isou e sua poesia de alteração fonética e projeto político libertário, depois analisa muito acidamente os situacionistas, que ele chama de "specto-situacionistas", numa referência ao conceito de espetáculo formulado por Guy Debord, distoinguindo-os da dissidência igrlesia que publicou o Situationist Times. Percorre, então, uma série de grupos obscuros ou injustamente esquecidos como o Fluxus, a arte auto-destrutiva de Gustav Metzger, as experiências comunitárias dos Provos, dos Motherfuckers e Panteras Brancas, a Mail Art (ou Arte Postal), até chegar ao radicalismo apropriativo dos Punks, dos neoístas, grupo de que Home foi um dos fundadores, e do Class War, jornal ativista que foi responsável por muita polêmica na Inglaterra em meados dos anos oitenta.

O percurso desta história alternativa da arte desde a pós-guerra nos leva a práticas de arte quase sempre excêntricas e transgressivas. Listar aqui as loucuras perpetradas pelos mais diversos grupos seria fazer desfilar um verdadeiro circo freak de coisas tão cômicas, absurdas e contestadoras como a invasão de falsos papais nóeis numa loja de departamentos para distribuir gratuitamente presentes às crianças - e causando cenas absurdas de lojistas arrancando brinquedos da garotada aos prantos - ou o show de

guitarra em que o "solista" reduz seu instrumento a cacos, as obras efêmeras e auto-destrutivas, ou as performances surreais e gargantuanas do Fluxus.

Embora o próprio Home já tenha dito alguma vez que seu livro é um blefe, e, numa cartada "neoísta" (i.e., fraudulenta e parodiante), sirva mais para justificar o neoísmo que qualquer outra coisa, a verdade é que Assalto à Cultura é um dos poucos livros traduzidos em português a esmiuçar um terreno tão pouco explorado da vanguarda recente, onde arte, vida, política e espírito, tudo se mistura. Não que o levantamento histórico de Home seja tão completo. Ele ignora vários outros movimentos marginais como o Teatro Pânico, a Oulipo, o grupo Acéfalo, os acionistas de Viena, a cena do Cinema da Transgressão de Nova Iorque, ou mesmo todo o circuito paralelo que tem se formado em torno da arte outsider .

Além disso, Home acusa os situacionistas e em especial a figura de Guy Debord, personalidade assaz paradoxal, de ambições aristocráticas e o "costume" de converter generalizações grosseiras em teorias. Para Home, o grupo dissidente da Segunda Situacionista, ao evitar dogmatismos e as teorias rigorosas mas "falhas" de seus predecessores, "buscava uma política mais aberta"(Assalto à Cultura, pg.75), com publicações dedicadas a temas específicos, com múltiplas abordagens e leituras, de modo a deixar as conclusões em aberto para o leitor, prática em comum com a revista do Fluxus.(1)

Em que pesem as posições radicais de Home, uma das conclusões mais significativas do livro é a grande demolição do conceito de Arte. Definida de acordo com os padrões capitalistas em vigor, a Arte é aqui violada no altar

sagrado da cultura burguesa que tenta mascarar-la, atacando-se o valor(comercializável) de originalidade e as hierarquias que a ele subjazem. Para Home, o ataque é contra a arte como mercadoria e sua mercantilização.

O uso recorrente que Home faz de termos como samizdat (precursor dos fanzines, usado durante a revolução russa) e potlatch (ou dádiva, prática de oferenda ritual indígena estudada pelo antropólogo Marcel Mauss e adotada como objetivo revolucionário pelos situacionistas), deixa claro como a práxis de guerrilha de informação e o substrato utópico libertário permeiam todos os grupos.

Surpreendente e ousada é sua tese "mística" no Prefácio à Edição Polonesa, no final do livro. Aqui Home avança nas hipóteses de Greil Marcus (em Lipstick Traces) de associar os punks aos situacionistas, e estes, por sua vez, aos heréticos medievais. Num tom que lembra as pirações de Robert Anton Wilson, Home por sua vez associa os situacionistas aos Illuminati, os neoístas à heresia movimento medieval do Livre Espírito, e cita a Associação Psicogeográfica de Londres (APL), que investiga linhas Ley, pesquisando "o oculto, a organização ritual do poder, psicodrama com alquimia, controle da mente e simbolismo arquitetônico"(Pg. 179). Dá para imaginar?

Este ponto de vista "esoterrorista", que mistura magia (negra ou branca) e anarco-marxismo, oferece para Home uma alternativa a mais para lutar contra um establishment que usa não apenas a força de coesão física e econômica ou o embotamento espetacular dos sentidos, como também a dominação espiritual (sendo sua base as sociedades secretas e maçônicas,

contrapartes esotéricas das igrejas oficiais).

Não há como negar a originalidade da crítica de Home. Sua ousadia descarada, espírito iconoclasta e pioneirismo numa crítica da arte que conjugue política e mística é realmente de impressionar. Ilumina aspectos quase impensados, novas sendas exploratórias. Em um curto e bombástico texto chamado "Marx, Cristo e Satã unidos em luta", Home investe suas balas contra a maçonaria e desnuda um lado esotérico das vanguardas artísticas completamente desconhecido. Seu radicalismo algo gnóstico só encontra paralelo nas experiências mágicas com cut-ups de Brion Gysin, W. Burroughs e Genesis P. Orridge.

A fúria revisionista e demolidora de Stewart Home também gerou muitos outros textos críticos que de certa forma complementam e atualizam a linha de evolução de Assalto à cultura, como Neoism, plagiarism & Praxis e The Festival of Plagiarism, nos quais defende e pratica o plágio como a estratégia mais subversiva de ataque à arte e cultura estabelecidos. Home realizou, no início dos 90, o Festival de Plagiarismo, onde, por exemplo defendeu o plágio de obras de Shakespeare. Home também editou a chapante antologia Mind Invaders ("um compêndio em guerra psíquica, sabotagem cultural e terrorismo semiótico"), com textos e manifestos do submundo artístico-ativista inglês dos anos oitenta e noventa na Inglaterra e no continente europeu, e onde figuram Luther Blisset, a Associação Psicogeográfica de Londres, os neoístas, o Ação Decadente, muitos outros (alguns dos quais já traduzidos aqui no Rizoma).

Entre outras pirações, os relatórios das estratégias geo-místicas da APL,

levando a psicogeografia dos situacionistas a extremos ocultistas contra o establishment secreto-maçônico da monarquia britânica, o ativismo anti-capitalista bon-vivant e bem humorado do Ação Decadente, ou ainda as raves livres nas futuras colônias espaciais propostas pela Associação dos Astronautas Autônomos. Radicalidades do inusitado que tanto atraem Home e que de certa forma fundamentam uma atitude punk e sem limites.

Essa iconoclastia surpreendente e polêmica permeia igualmente seus escritos literários. Cunt (Buceta) e Blowjob(Boquete) foram recusados por um número incontável de editoras antes de suas publicações. Em romances ou contos escabrosos, pornográficos e cheios de alusões políticas, místicas e algumas vezes com subtexto homossexual anarquista e obsceno, Home descaradamente plagia o estilo do escritor pulp Richard Allen, autor de romances típicos de temática skinhead na Inglaterra dos anos 70.

Com referências alegóricas e nomes compostos à maneira de Pynchon, mas sem a complexidade lúdica e pop-mítica deste autor, Home é direto e violento, muitas vezes repetindo trechos ou frases no que ele mesmo assume como descuido intencional pois "arte da escrita" e originalidade são mesmo crias burguesas. Foda-se a "arte", só falta dizer. Daí também o seu pouco interesse pela obra de Burroughs e Pynchon, por representarem, para ele, uma literatura "complicada" ou demasiado sofisticada, elitista, "high-brow".

Entre 90 e 93, Home fez sua greve de arte, durante a qual ele lia filosofia e assistia vídeos de ação de Hong Kong. Parou oficialmente de criar, contra a mercantilização da arte, pela abolição desta como mercadoria e fechamento

das galerias. Ninguém mais participou. O gesto, no entanto, causou polêmica na época, e está sendo repetido neste ano por um grupo de artistas de Barcelona, Espanha, que decidiu fazer uma greve de arte 2000 nos moldes das propostas de Home.

Home também está por trás dos nomes múltiplos, essa cria recente e subversiva dos artistas underground. Muito antes do movimento anti-copyright e plagiarista de hoje, os neoístas já usavam o nome múltiplo Monty Cantsin, criação coletiva de várias pessoas em diferentes lugares, como foi a própria existência do neoísmo. O nome múltiplo neoísta surgia contra a noção de identidade, base da individualidade burguesa no mundo capitalista, assim como da noção de autoria e propriedade(intelectual), comodificável. Sem um autor definido concreto, o nome coletivo permite estratégias alternativas de ataque e confusão à cultura dominante. Seja como Monty Cantsin, Karen Eliot (este inventado pelo próprio Home), ou ainda Luther Blissett (cujas fraudes de comunicação-guerrilha causaram muita polêmica na Itália durante os anos noventa), os nomes múltiplos não apenas atacam o mito romântico do artista criador como resgatam a prática dos grandes corpus poéticos coletivos da tradição literária pré-iluminista da retórica, como "Homero", "Anacreonte", "Gregório de Matos" ou mesmo, por um ângulo inverso, refazem ad infinitum a grande fraude do bardo "Ossian" (na verdade obra do poeta irlandês George W. Russell), que virou obra seminal para o romantismo inglês.

As invectivas de Home vão também na direção de bizarrices fetichistas como cyber-sadismo ou o necrocard, que permite a transa com cadáveres de portadores do cartão para saciar gostos necrófilos.

Home é considerado um egomaníaco por todos aqueles que ataca, sejam eles Hakim Bey, veteranos do grupo inglês King Mob, todos os outros neoístas(!), os libertários John Zerzan e Bob , ou membros do establishment literário britânico como Martin Amis, Salman Rudshie ou Will Self. Com Home, o velho ditado de Néelson Rodrigues de que "toda unanimidade é burra" parece ser mais válido e salutar do que nunca. Se egóicas ou questionadoras, o fato é que muitas de suas controversas posições escondem uma inquietante lógica cuja função maior parece ser justamente instaurar a dúvida.

Não é preciso dizer que muito do boom ativista atual, como foi observado em matéria na The Face (October 2000), se deve em parte ao pioneirismo despudorado de Home. Se o ativismo, como sugeriu a matéria, vier a ser a grande questão da década que entra, a obra de Home poderia ser uma das melhores introduções a esta movimentação subterrânea, ao dissecar ramificações e entrelaçamentos de grupos e idéias com objetivos comuns: mudar o mundo como conhecemos, instaurar a utopia aqui e agora.

As táticas de congestionamento da cultura (culture jamming), e mesmo a TAZ de Hakim Bey, A Revolução Eletrônica de William Burroughs, todos de certa forma encontram fértil diálogo com um livro como Assalto à Cultura. Guerrilha, autonomia, ativismo artístico, utopia, táticas comuns, pontos nodais na teoria e na prática.

A importância de Home reside sobretudo no seu espírito ousado, questionador e iconoclasta, nas perguntas que levanta, na visão crítica e

histórica que permite linkar a rebeldia de ontem com a de hoje e, acima de tudo, deixando bem claro que arte não é só o que a mídia e a cultura estabelecida nos informam e fazem "consumir".

1. Para leituras mais "positivas" do situacionismo original, a visão gnóstico-libertária de Greil Marcus em Lipstick Traces (Harvard University Press, 1990), a análise marxista de Anselm Jappe em Guy Debord (Vozes, 1999), de Greil Marcus, ou sob a lente da "pós-modernidade" como faz Sadie Plant em The Most Radical Gesture (Routledge, 1992).

Visite o site de Stewart Home: www.stewarthomesociety.org

(Arquivo Rizoma)

TROCA-TROCA

ARTE CONTEMPORÂNEA NA VIDA DE UMA PEQUENA CIDADE E O POTENCIAL EDUCACIONAL DE TRÊS FUSCAS

Ailtom Gobira



Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão. (Paulo Freire)

O principal objetivo deste ensaio é analisar, do ponto de vista educacional, o objeto de arte contemporânea Troca-Troca, três fuscas remodelados em oficinas da periferia da cidade do Rio de Janeiro, um projeto coordenado pelo artista Jarbas Lopes, bem como analisar o texto Diário de Bordo, escrito quando Jarbas Lopes e outros sete amigos viajavam em três carros do Rio de Janeiro até Curitiba, onde os fuscas foram entregues para uma exposição.

Analisar também o relacionamento entre um Museu de Arte Contemporânea com a comunidade de Brumadinho, uma pequena cidade do interior do Brasil, bem como a representação do fusca na cultura brasileira.

GAMBIARRA – BRASIL - REINO UNIDO - BRASIL

O meu primeiro encontro com o trabalho de Jarbas Lopes aconteceu em 2004 durante a exposição coletiva de artistas brasileiros, Gambiarra, que aconteceu na galeria Firstsite Minorities, na cidade de Colchester, interior da Inglaterra. A exposição foi organizada pela galeria Gasworks e apresentada pela primeira vez em solo inglês, em Londres, no outono de 2003. O objetivo da galeria era mostrar um grupo de artistas brasileiros que adotavam, entre si, práticas similares do fazer artístico.

Gambiarra em português refere-se a uma estratégia comum empregada por todos os artistas envolvidos neste projeto, que não vêem esse trabalho simplesmente como uma metodologia de pesquisa, mas também e mais importante, como uma metáfora positiva e poderosa para suas reflexões sobre instituições culturais e a complexidade de suas posições como parte dessas instituições. As decisões tomadas pelos artistas ao usar soluções rápidas, materiais mais baratos e gambiarra estão ligadas a grande desigualdade presente na sociedade brasileira e que afeta seus valores e símbolos (Gasworks, 2003)

Gambiarra é uma prática comum entre brasileiros, especialmente entre os grupos menos favorecidos da sociedade. Segundo o dicionário Houaiss gambiarra significa uma “extensão elétrica, de fio comprido, com uma lâmpada na extremidade, que permite a utilização da luz em diferentes localizações dentro de uma área relativamente grande” ou ainda uma “extensão puxada fraudulentamente para furtar energia elétrica; gato”. No

meu ponto de vista gambiarra também se refere à maneira criativa com que as pessoas pobres da sociedade brasileira fazem utensílios para o uso diário, transformando, por exemplo, latas de óleo em canecas, latas de massa de tomate em lamparina; um conhecimento que é passado de pai para filho e que é fruto da falta de recursos materiais.

Lendo atentamente o material distribuído para a exposição me deparei com o Diário de Bordo. O diário é uma descrição poética da viagem de três fuscas que aconteceu em novembro de 2002 e descreve a saída dos três carros da periferia do Rio de Janeiro, onde foram remodelados, até o novo Museu de Arte Contemporânea em Curitiba, no Paraná. A descrição poética da viagem e a idéia de transformar três fuscas em objetos de arte contemporânea mexeram com a minha imaginação. Ao buscar na Internet informações sobre os fuscas descobri que, o CACI, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, uma nova instituição de arte contemporânea brasileira, havia comprado o Troca-Troca. O CACI fica em Brumadinho, uma cidade localizada a sessenta quilômetros de Belo Horizonte em Minas Gerais.

ARTE CONTEMPORÂNEA E INTERVENÇÃO NA PAISAGEM DE UMA CIDADE PEQUENA

Antes de analisar os fuscas do Troca-troca e o Diário de Bordo, é importante que se faça uma reflexão sobre o local onde os fuscas estão “estacionados” e a posição que este modelo de carro ocupa na cultura e imaginário brasileiro.

Primeiramente, é necessário entender a proposta do CACI, compreendendo assim o porquê uma instituição como esta foi criada em uma cidade pequena, longe dos principais centros econômicos brasileiros, aproximadamente a seiscentos quilômetros do Rio de Janeiro e São Paulo e a quarenta e cinco minutos de carro da capital do estado, Belo Horizonte.

A instituição está localizada em uma fazenda e tem em sua coleção um grande número de objetos de arte contemporânea, principalmente de arte brasileira. O CACI - Centro de Arte Contemporânea Inhotim – é um empreendimento de Bernardo Paz; empresário proprietário da companhia mineradora Itaminas; e de acordo com o release distribuído à imprensa em 2003 o CACI pode ser considerado a iniciativa mais importante do ponto de vista institucional, desde a criação do MASP em 1947 por Assis Chateaubriand.

O MASP é uma das instituições artística brasileira mais importante e é resultado de uma iniciativa individual do empresário Assis Chateaubriand, proprietário de jornal, rádio e emissoras de TV, e apoiado pelo italiano Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de 1947 a 1990, que organizou a maior coleção de arte moderna da América Latina, oferecendo ao público brasileiro a possibilidade de apreciação dos trabalhos de Picasso, Van Gogh e Monet, entre muitos outros.

O CACI está localizado em uma fazenda de 300.000 metros quadrados de jardins, dentro de 1,5 milhão de metros quadrados de mata nativa, uma propriedade de Bernardo Paz, onde fica sua casa de campo. Nos anos 80 Paz começou a colecionar arte moderna e mais tarde em 1998 comprou seu primeiro objeto de arte contemporânea, uma instalação do artista brasileiro Tunga. O contato com Tunga durante o processo de criação da instalação mudou sua concepção sobre arte, conseqüentemente Paz vendeu sua coleção de pinturas modernistas e começou a comprar outros objetos de arte e instalações. A aquisição de instalações e outros objetos de arte contemporânea o levou a abrir galerias, para então, poder guardar sua coleção particular.

A casa de campo foi transformada em um centro cultural privado e teve também a participação do arquiteto e paisagista Burle Marx na elaboração

dos projetos do seu jardim. Foram construídas 7 galerias espalhadas pelos 300.000 metros quadrados e quatro curadores foram convidados a fazer parte do Museu: os brasileiros Ricardo Sardenberg e Rodrigo Moura, o alemão Jochen Volz e o norte-americano Allan Schwartzman que atua como diretor da curadoria da coleção do CACI.

Em 2004 aconteceu um dos mais importantes eventos de arte brasileira, a XXVI Bienal de São Paulo. Bernardo Paz e seu grupo de curadores acharam que seria uma ótima oportunidade para apresentar o museu à imprensa, aos artistas e críticos, mesmo sem o término das obras em partes importantes do museu. O CACI tem um grupo de 7 galerias e uma coleção que inclui cerca de 500 trabalhos de artistas brasileiros como Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Tunga, Ernesto Neto, Vik Muniz e Helio Oiticica; e de artistas estrangeiros como Paul McCarthy, Dan Graham, Albert Oehlen, Olafur Eliasson, Franz Ackerman, Zhang Huan e Janet Cardiff.

Segundo o diretor do museu, Bernardo Paz, “A arte só faz sentido quando apreciada por todos. Não há razão para restringir o acesso à arte contemporânea a uns poucos colecionadores. Foi esse propósito que norteou a criação do CACI”.

Algumas perguntas se apresentam diante da declaração de Paz: É importante criar objetos de arte contemporânea que possam ser apreciados por todos? É possível que todos tenham acesso à arte contemporânea? Que tipos de conexões podem ser estabelecidos com a comunidade para que todos os canais possam ser abertos para o diálogo e para que o museu possa se transformar em uma instituição educacional?

No livro “In Museum and Gallery in Education” [O museu e a galeria na educação], Hooper-Greenhill diz o seguinte: “No final do século XX, depois do advento da escola para todos, a filosofia do aprendizado para a vida toda

e o reconhecimento de que o aprendizado não termina com a finalização da escola formal, podem oferecer uma sustentação teórica no sentido de novos esforços para transformar os museus tanto como uma forma de entretenimento quanto de educação para toda a população”. (Hooper-Greenhill, 1994: 10)

Os problemas da educação no Brasil estão longe de serem resolvidos, especialmente numa cidade como Brumadinho onde segundo o IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - um chefe de família tem em média 5 anos de estudo.

Considerando esta média podemos dizer que a responsabilidade de um lugar como o CACI é enorme. Sob o ponto de vista educacional, o museu deve promover o encontro entre os artistas contemporâneos e a comunidade de Brumadinho, o que é vital para o sucesso da instituição; um encontro democrático que considere a maneira de vida e a cultura da comunidade.

“Porque é encontro de homens e mulheres que pronunciam o mundo, não deve ser doação do pronunciar de uns a outros. É um ato de criação. Daí que não possa ser manhoso instrumento de que lance mão um sujeito para a conquista do outro”. (Freire, 1970: 45).

O museu promove ações que demonstram uma intenção clara de promover o encontro entre o museu e a comunidade. Foi lançado um esquema de artista em residência que tem como objetivo criar um ambiente onde os artistas possam explorar o ambiente ao redor e também trabalhar com a comunidade.

Em 2004 e 2005 dois artistas norte-americanos, John Ahearn e Rigoberto Torres foram comissionados para desenvolver um trabalho junto à

comunidade de Brumadinho; o museu alugou uma sala no terminal de ônibus e os artistas tiraram moldes de todos os tipos de pessoas, incluindo jovens, idosos, homens e mulheres, ricos e pobres.

Os artistas também participaram do festival popular afro-brasileiro, Congada, realizado no bairro Inhotim e fizeram moldes dos rostos, mãos e pés dos músicos e dançarinos participantes da festa. O trabalho dos artistas resultou em obras que podem ser apreciadas no museu.

Outra decisão importante tomada pela direção do CACI foi o apoio à igreja católica na periferia dos jardins onde o museu está localizado. A igreja celebra missa aos domingos e organiza todos os festivais que fazem parte do calendário católico exatamente como antes da construção do museu.

O SIGNIFICADO DO FUSCA NA CULTURA BRASILEIRA

Para entender o impacto do trabalho de Jarbas Lopes, especialmente para o público brasileiro, é essencial um olhar para a importância do fusca no Brasil. O fusca é ainda um carro popular especialmente em regiões pobres do país, onde muitas estradas ainda não são pavimentadas.

O fusca deixou de ser produzido em 1996, entretanto os carros produzidos nos anos 80, 70 e 60 ainda têm um grande valor comercial. Os amantes do fusca criaram um dia especial para comemorar o carro, dia 20 de Janeiro. No livreto O Diário de Bordo há uma citação do encontro na Barra do Turvo, uma das regiões mais pobres do estado de São Paulo.

“Na estrada quase na divisa, em Barra do Turvo, um mergulho. Parada para perguntar, encontramos Evandro num largo pó de pedra, uma casa e uma biroscas no meio do nada cercado por colinas, paisagem perfeita a espera de maquiagem. Ele tinha um fusquinha bege... Pegamos a estrada e quebramos

a direita no chão de barro entrando mata adentro, o moderno fica para trás... Apeamos os carros no barranco e fomos ao mergulho Zennudismo nas águas de “iara”- Aimerê”. Aí ficamos chapados na mata selva-gem, cada um na sua, amarrados na água corrente”. (Diário de Bordo, 2002).

O fusca começou a ser fabricado na Alemanha nazista de 1930 e no Brasil em 1959 quando o país estava vivendo o sonho do processo de industrialização. Um carro como o fusca foi então a oportunidade para preencher tanto as aspirações da classe média quanto o discurso demagógico dos políticos. Mais tarde, em 1962, o carro já era o mais vendido no Brasil.

Em 1970, durante a ditadura militar, quando o Brasil ganhou a Copa do Mundo, um político de São Paulo deu um fusca para cada jogador brasileiro, um casamento perfeito: futebol e fusca. Durante a década de 70, a venda do carro cresceu consideravelmente, modelos diferentes foram lançados sistematicamente. Contudo, no final da década, o fusca já não era mais o carro da classe média e tornou-se, então, o carro usado por sítiantes e trabalhadores das grandes cidades. Em 1978 a empresa alemã Volkswagen interrompeu a fabricação do fusca na Europa, mas a fábrica brasileira continuou a fabricá-lo até 1986.

Em 1993, o então presidente brasileiro Itamar Franco solicitou a empresa alemã que voltasse a fabricar o carro novamente; sendo produzido até 1996, quando a empresa decidiu interromper a fabricação definitivamente. No interior do Brasil o fusca é ainda um símbolo de desejo para a população mais pobre e é um carro para viajar em estradas de terra e com uma manutenção relativamente barata.

No Mercado internacional, em 1998 foi lançado o New Beattle , o novo fusca, no mesmo ano em que Bernardo Paz iniciou sua coleção. O novo

fusca não é fabricado no Brasil, e é, em geral, um carro importado e caro e os compradores são normalmente ricos ou da classe média alta que podem arcar com os custos de importação e manutenção do veículo.

TRABALHO COLABORATIVO

O Troca-Troca são três carros, mais precisamente, três fuscas descaracterizados pelo artista Jarbas Lopes:

“Três carros, com sonorização em rede, plugáveis entre si. Três brinquedos gigantes nas cores, vermelha, amarela e azul. Portas, capot e porta-malas, tudo trocado... Uma beleza...” (Diário de Bordo, 2002).



Oito amigos, incluindo Jarbas viajaram do Rio de Janeiro até Curitiba, oitocentos quilômetros de Estrada, tendo no meio do trajeto a cidade de São Paulo. Viajaram com Jarbas, Marssares, Ducha, Aimbere, Sergio da

Torre, Leo, Jorge Melodia e Luís Andrade. Andrade escreveu parte do diário, a viagem entre o Rio de Janeiro e São Paulo, já na viagem de São Paulo a Curitiba, Jarbas foi o encarregado do diário.

O acordo era viajar com essa nova produção em comboio até o estado do Paraná, onde os carros seriam entregues a alguém do mercado negro, em uma instituição local...”abrindo o novo museu de arte contemporânea de Curitiba, em novembro de 2002, no Paraná”. (Diário de Bordo, 2002).

O Troca-Troca resultou da colaboração de oito pessoas que viajaram juntas, um grupo de mecânicos, um especialista em som de carro e um estofador. É um bom exemplo do trabalho colaborativo, outro aspecto típico da cultura brasileira.

O esforço coletivo para construir aldeias, faz parte da cultura entre as comunidades indígenas brasileiras. Nas grandes cidades é muito comum a prática do mutirão na construção de casas e barracos. O trabalho colaborativo também é muito comum na área rural brasileira, durante a plantação e colheita os vizinhos ajudam uns aos outros.

Tenho certeza que a colaboração não é uma característica exclusiva da cultura brasileira, mas está presente em países pobres e esteve presente também na Europa e Estados Unidos antes da revolução industrial, no século XVIII.

Em termos de arte, a colaboração era freqüente no passado, principalmente antes do Renascimento. Depois daquele período, principalmente durante os tempos modernos, o individualismo, o artista como um gênio, ditava a maneira de se fazer arte. Somente recentemente a questão da coletividade e do trabalho colaborativo de arte tem sido discutida como uma alternativa importante, como pontuou Suzanne Lacy:

“algo mudou em relação à criatividade autônoma e independente para uma nova estrutura de diálogo, que normalmente não é produzida somente por um único indivíduo, mas é o resultado de um processo colaborativo e interdependente. Como artista deixe o sistema antigo e reconsidere o que significa ser artista.. eles estão reconstruindo a relação entre o indivíduo e a sociedade, entre o trabalho artístico e o público”. Lacy (1995).

No Brasil o trabalho artístico individual é uma herança da Europa modernista e acadêmica, no entanto, a arte popular brasileira é essencialmente colaborativa. Um grupo de artistas brasileiros, em particular Helio Oiticica e Lygia Clark, questionaram nos anos 50 e 60 a posição do artista e do objeto de arte, não somente o fazer artístico individual, mas também a participação e apreciação da arte. Na cultura brasileira, participação é fundamental:

“Acredito que nossa grande invenção é exatamente na forma de participação ou, melhor que isso, em seu significado, que diferenciamos com o que é proposto na Europa super civilizada ou nos Estados Unidos.”(Oiticica, 2004)

CARNAVAL E ARTE CONTEMPORÂNEA

Os três fuscas são objetos de arte e devem estar na rua, misturado com o povo, vê-los em um museu nos causa uma impressão estranha, mesmo estando do lado de fora da galeria. Eu os imaginei como arte em movimento, de uma cidade a outra, da mesma forma que Jarbas e seus parceiros fizeram quando os entregaram ao Novo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Os fuscas devem ser um símbolo de questionamento do papel da arte contemporânea, o papel do museu, trocando informações nas ruas. Como

uma alegoria carnavalesca, o carnaval que se estende por todo o ano, a arte nas ruas.

Como pontua DaMatta: “A oposição entre a rua e a casa é básica e pode ser uma ferramenta poderosa ao analisarmos a realidade social brasileira, especialmente quando alguém quer examinar seus processos de ritualização. A categoria rua basicamente aponta uma realidade com seus acontecimentos imprevisíveis, acidentes, e paixões; a causa refere-se ao universo controlado onde tudo tem seu lugar. A rua significa movimento, novidade, ação, a casa significa harmonia e calma”.

A casa, em nosso estudo o museu, irá tirar os carros das ruas e do povo, e é claro esses carros são objetos diferentes agora, embora pertençam a imaginação do povo, quando tirados da rotina diária das ruas, ganham novos códigos de valores.

Em vez de colocados em um local somente para apreciação, porque não apoiar a idéia do uso do trabalho artístico pelo público, deixando-o nas ruas, pertencente aos prazeres do dia-a-dia, provocando a participação e correndo os riscos inerentes das ruas?

Parece que o artista tem uma idéia clara do papel de seu objeto artístico. Jarbas Lopes esteve no CACI no segundo semestre de 2004 e durante sua estada no museu levou os carros para lugares fora do museu, passeou com eles pelas ruas de Brumadinho, estacionou nas ruas, ouviu música na rua, conversou com a população local. O museu tem o compromisso de manter a proposta dos três fuscas viva, como Jarbas tem feito? Segundo Bernardo Paz: “ Não há razão para restringir o acesso à arte contemporânea somente a alguns colecionadores de arte”. Alguém ligado ao museu pode dizer que é fácil para todo mundo visitar o museu e ver os carros. Mas no entanto, não tenho certeza se todas as pessoas que vivem em Brumadinho, sem falar em

outras cidades da redondeza, se sentiriam confortáveis ao visitar um museu como o CACI Inhotim. Mas se alguém vir os carros nas ruas, tocá-los, ouvir música nos fuscas, poderá então se sentir atraído a ver o que mais um museu poderá oferecê-lo, os carros podem criar a abertura de canais facilitando assim o acesso ao museu.

“O conhecimento é visto como parte da cultura. O conhecimento também pode ser visto como provisório, possibilitando assim o reconhecimento do caráter instável do significado. As certezas do modernismo foram substituídas pela fluidez do pós-modernismo, com sua indeterminação, fragmentação, decanonização, hibridização e construtivismo”. (Hooper-Greenhill, 2000: 141).

Quantos moradores de Brumadinho já visitaram um museu? Não existem estatísticas disponíveis, mas eu duvido que tenhamos pelo menos 5% da população que já tenha visitado um lugar semelhante. Não vem ao caso criarmos expectativas otimistas e fantasiosas e pensarmos que todo mundo irá visitar o CACI, entretanto, todas as pessoas devem se sentir à vontade para visitá-lo quando quiserem.

Um texto publicado pelo Victoria and Albert Museum sobre museus e aprendizagem no Reino Unido, mostra os benefícios possíveis que um museu pode nos oferecer:

Cada comunidade precisa de um espaço público que seja acolhedor e seguro, e que estimule a participação. Os museus podem oferecer tal espaço. Seus valores, códigos morais e expectativas de comportamento ajudam na formação da comunidade. A disposição do público para a diversidade, remoção de barreiras para acessar todos os tipos de diversidade, estabelece normas de inclusão que podem influenciar o comportamento individual. Os museus também podem desempenhar um

importante papel na definição das noções públicas de qualidade, incluindo as qualidades estéticas, em suas comunidades, e podem servir como um local para debates, discussões e expressão dos sentimentos da população. Para aqueles membros da comunidade onde o poder público possa estar escasso e instável, a existência de um lugar limpo, confortável e bonito que seja da população para que ela possa entrar e dividir seus direitos com os demais membros do grupo, traz determinados benefícios. Os museus são metáforas do tipo de sociedade que temos, e a sociedade que queremos criar. (Anderson, 1997: 8).

NA ESTRADA

A partir das palavras do Diário de Bordo “Vamos aqui, por um momento, deitar¹ de lado as referências possíveis da História”; vou analisar três aspectos do Troca-Troca. Primeiro, a relação entre a arte popular e a arte contemporânea brasileira e depois os aspectos autoritários dos objetos de arte contemporânea e a legalidade dos três fuscas.

A escolha dos fuscas por si só mostra uma preferência clara de Jarbas Lopes pelo popular. Outra indicação do popular está presente na trilha sonora que é muito próxima do tipo de música ouvida pela classe trabalhadora brasileira. Os “três carros, interligados pela música” foi um projeto desenvolvido por Marssares, um dos artistas do grupo especializado em música. Foram extraídas algumas palavras do Diário que indicam a preferência pelo popular: “Batucada”, “O pagode de quintal”, “Samba e percussão”, “Músicas do Cartola”, “Bezerra da Silva”, “Pagode de quintal e música sertaneja no cavaquinho de Jorge Melodia”. Também aparecem no texto referências ao grupo Mundo Livre S/A, um grupo de Recife e a Luís Tati, um músico de São Paulo. Essas referências são bem conhecidas no Brasil, por suas relações com os menos favorecidos da sociedade, às vezes

são relacionadas a malandragem e as favelas. É importante ressaltar a citação seguinte quando o grupo estava na periferia de São Paulo:

“O dia inteiro na Oficina Pernambuco. O dono, Pernambuco, é pesado, fala alto e tem passado: foi “do bando” e movimento local, teve muito e gastou muito, mas hoje é um “trabalhador”...Fez uma participação vocal no CD que fui gravando na estrada com Marssares ... resolveu o problema mecânico”.(Diário de Bordo, 2002).

Durante o encontro com Pernambuco, dois aspectos diferentes do trabalho podem ser observados, a colaboração do mecânico e também a colaboração do músico, o “cantor” Pernambuco. A outra característica é o limite entre o legal e ilegal. Pernambuco tem antecedentes criminais e agora é proprietário de uma oficina mecânica. E os carros? Segundo um profissional do CACI, os carros estão legalizados com toda a documentação necessária para serem utilizados, entretanto o encontro com a polícia descrito no diário revela que há pelo menos uma suspeita de que nem tudo estava totalmente dentro da lei, não somente a lei restrita a carros, mas também a lei da arte.

A POLÍCIA - A AUTORIDADE DA ARTE

Quatro encontros com a polícia foram mencionados no diário, o primeiro aconteceu no Rio de Janeiro, entretanto não há menção da conversa com a polícia. “À frente da sala Cecília Meireles, por acaso uma blitz policial”. Os outros encontros aconteceram no estado de São Paulo, o primeiro na capital, na Avenida Paulista, um símbolo global de poder econômico, com bancos de todos os lugares do mundo, Citybank, HSBC, Bank Boston e muitos outros; é também onde fica o MASP, um símbolo da arte moderna no Brasil: “logo outra referência, o prédio do MASP [Museu de Arte de São Paulo], falou e disse, seguimos Avant Gard.” (Diário de Bordo,2002).

A avenida é também um ponto de encontro popular para celebrar o aniversário da cidade, campeonatos de futebol, vitórias eleitorais da prefeitura da cidade, eleições presidenciais, carnaval, etc.

Apesar da popularidade, a avenida Paulista não é um lugar onde encontramos muitos fuscas, especialmente fuscas estacionados atrapalhando o trânsito e não há diálogo com as autoridades.

“Podem ir ligando os carros e dando o fora! Caso contrário vou pedir reforços e serão todos detidos, os veículos apreendidos e seus documentos presos.” Era uma policial escoltada por dois outros... Me dirigi a ela e disse: “mas, minha querida, é que... “ etc, etc. (Diário de Bordo, 2002).

Nos outros dois encontros foi possível conversar com os guardas, principalmente com o primeiro.

Luzes e sirenes na pista escura. Polícia Rodoviária Federal, encosta rapaziada. Alertas ligados, conversa-se sobre arte e leis na maior gentileza. Você sabe o que é arte contemporânea? Não, nem eu, mas beleza pura todo mundo sabe o que é. Beleza? . Beleza. Tchau e bença. (Diário de Bordo,2002).

Durante o último encontro eles usaram o discurso artístico para explicar a viagem para a polícia, e depois foram convidados a explicá-la na delegacia de polícia:

“De repente aparece uma patrulha da PM param na frente da oficina e com o dedo o policial faz sinal para que eu me aproxime, querem saber que história é essa, eu lhes disse que a arte mente e se eles quisessem serenganados2 passassem a ver arte contemporânea. Me convidaram

amigavelmente para falar sobre com o delegado da cidade. Achamos melhor não aceitar, serviço pronto, queimamos chão”. (Diário de Bordo,2002).

É interessante perceber que em todos os encontros não há desavença entre os artistas e a polícia, e apesar de algumas ameaças, os policiais não pediram documentos ou alguma prova que pudesse validar o discurso dos artistas. A arte contemporânea precisa de explicações? É clara por si só? Ou os objetos de arte deixaram os policiais surpresos?

Em um dos trabalhos de Ducha, um dos artistas do grupo, algo similar aconteceu em sua intervenção artística Coca-Coca:

“pôsteres estavam sendo colocados próximo à delegacia de polícia sem que ninguém percebesse... Ficaram ao lado da delegacia por 15 dias... A câmara usada quando anexamos os pôsteres chamou mais a atenção que o conteúdo dos pôsteres pregados na parede. Dois policiais ficaram lá olhando. Nunca viram uma filmagem noturna” (Ducha, 2003).

Se por um lado, há uma surpresa e confusão da polícia e do público em geral em relação à arte contemporânea, por outro, os artistas usam a ambigüidade das mensagens da cultura popular e de forma inteligente usam todo o seu potencial como forma de resistência. Eles estão usando o que chamamos no Brasil de malandragem.

Como pontuou DaMatta (1991) “na rua precisamos ser cuidadosos para não violarmos o desconhecido ou as hierarquias desapercibidas. Devemos também ser cuidadosos para não nos afetarmos por aqueles que querem nos enganar ou nos forçar, desde que as leis básicas da rua sejam o enganar, a decepção e a malandragem – a arte brasileira de usar a ambigüidade com uma ferramenta de sobrevivência.

CHIQUE OU POPULAR?

A aquisição do Troca-Troca pelo CACI mostra a importância dada aos artistas que até alguns anos atrás poderiam ser tachados como marginais, inconseqüentes ou ingênuos.

No entanto, o museu corre alguns riscos, o primeiro de transformar os fuscas em objetos domesticados posicionando-os sob uma grande árvore. Será a árvore da sabedoria? Deixando de ser uma ameaça para o mundo civilizado da arte e das ruas.

No início, o fusca era fabricado no Brasil exclusivamente para os ricos, e depois se tornou popular, acessível à classe trabalhadora. O novo modelo do fusca foi desenvolvido para os ricos. Já o fusca velho e popular foi transformado em um objeto de arte por Jarbas Lopes, mas pode também se tornar um objeto chique, admirado somente para um público específico, mas há um outro risco que é o de se tornar uma brincadeira desinteressante para todos.

É importante ressaltar, uma vez mais, a responsabilidade social do CACI. Qualquer objeto de arte pode ser incorporado e domesticado ou pode ser um objeto vivo, ajudando-nos a entender o ambiente ao redor e a cultura de um povo. Não um objeto que traz consigo a verdade, mas um objeto destinado a compartilhar significados e conhecimento.

* Colaboração e Tradução para o Inglês <> Português – Tyr Peret.

Agradecimentos - Nicholas Addison e Lesley Burgess (Institute of Education – Universidade de Londres), Thiago Gomide e Felipe Taboada (CACI

Inhotim), Debora Chobanian e Marlene Peret.

NOTAS

- 1 No Diário de Bordo Jarbas opta por deitar e não deixar.
- 2 Serenganados em vez de serem enganados – opção de Jarbas.

DOCUMENTA
MAGAZINES



Este artigo está sendo publicado como a contribuição do Rizoma para a Documenta 12 Magazines, da Documenta de Kassel em 2007, relativo ao tópico "O que pode ser feito? (educação)". Rizoma foi convidado para participar do documenta 12 magazines, um projeto ligando por todo mundo cerca de 70 revistas impressas e online assim como outros meios (www.documenta.de).

VB50: A PERFORMANCE DAS 50 MULHERES NUAS NA BIENAL DE SÃO PAULO, VISTA PELO LADO DE DENTRO

Ana Brum



Pesquise na WEB o nome da artista italiana radicada em New York Vanessa Beecroft e uma lista com centenas de páginas relacionadas ao nome e às performances coordenadas por ela revelará a posição de destaque que ela ocupa no cenário da arte contemporânea, desde o conceito ao seu instigante efeito estético. As suas performances consistem em "tableaux vivants" compostos por jovens mulheres silenciosas e indiferentes que se movem vagarosamente passando de uma a outra posição estática, previamente definidas pela artista. Apáticas, estas belezas femininas privadas de emoção e sem finalidade parecem ter perdido qualquer traço de prazer e fecundidade e representam um modelo de beleza que se apropria de um corpo exaurindo a sua vitalidade. Além disso, ao selecionar

diretamente nas cidades que sediam os eventos o material humano da composição, imprime-se ao resultado um aspecto antropológico ainda que somente estético. Performances semelhantes à de São Paulo foram realizadas em algumas das Bienais, museus e Galerias de Arte mais importantes do mundo - a brasileira foi a de número 50. Tudo isso não evitou que, no Brasil, sua performance fosse considerada insípida e tediosa por boa parte da crítica, e ininteligível por boa parte do público. Mas o que aconteceu naquele dia de março no Pavilhão da Bienal?

Eu estava entre as cinquenta mulheres brasileiras expostas nuas para um público que se revezou por duas horas e meia como espectador do evento. Não pretendo tecer uma crítica que se alie ou se oponha às que já foram publicadas na ocasião, mas relatar, ao invés disso, as impressões provocadas pela experiência. De onde eu estava, como uma imagem fora de foco, vi por duas horas e meia os corpos nus de outras 49 mulheres, cercadas por uma multidão que aos poucos dissolveu-se como a minha capacidade de atenção, progressivamente. Uma preparação de oito horas antecedeu a performance. Mudaram, com uma camada espessa de maquiagem, a cor da minha pele. Nossa diversidade racial foi subdividida em três categorias: , *olive* e *white*. Uniformizaram a cor e a aparência dos nossos cabelos: ruivos, negros e grisalhos. A cada uma foi entregue um par de sapatos de cetim cor de rosa da estilista Azzedine Alaia. Para o mundo fashion, um luxo. Para mim, o souvenir-de-Cinderela que mantenho guardado como a chuteira do jogador após a final do campeonato. Trançadas com fitas pretas até a altura do joelho, eram as únicas peças que, além de perucas e maquiagem, vestiam os nossos corpos. Despudoradamente nus. Não sou uma modelo. Em comum com os outros corpos, o meu tem uma aparência "jovem" e "saudável", mas

efetivamente não existia um padrão único de medidas. A homogeneidade resultava do acabamento dado a cada corpo, ao ponto de confundirmo-nos entre nós mesmas. Pouquíssimas entre nós conheciam previamente o trabalho de Vanessa, ou mesmo o que seria realizado naqueles dias. Fomos orientadas através de um texto, entregue no primeiro dia, sobre o conceito do trabalho e a atitude a ser incorporada durante o tempo em que permaneceríamos diante do público: "A performance é uma obra de arte que toma a forma de um evento em tempo real (escultura viva). A performance não quer ser entretenimento para o público. A nudez não deve excitar o público. A nudez não quer fazê-la sentir-se vulnerável. A nudez é como um uniforme. Você não precisa sentir-se confortável com ela. A Bienal, como uma reconhecida instituição de arte contemporânea, é um ambiente intelectualmente seguro. As pessoas a vêem como uma obra de arte. Sua imagem será parte do mundo da arte. Suas fotografias estarão vinculadas estritamente ao VB50. Sua privacidade será respeitada. Qualquer fotografia não-autorizada é estritamente proibida e será confiscada. A presença de cada uma de vocês é essencial e muito valorizada.(...) Vanessa Beecroft está disponível para o esclarecimento de qualquer questão e para responder a suas perguntas." Além desta folha com as regras impressas, nenhuma palavra nos foi dita diretamente por ela ou por alguma outra pessoa da produção. Nas pilastras que demarcavam o saguão do prédio da Bienal, um texto advertia ao público que a sua presença no local naquele momento representava automaticamente a autorização para o eventual uso de sua imagem, parte integrante da performance.

Quando enfim a performance teve início, eu efetivamente estava odiando participar daquilo. O público invadiu o pavilhão como quem chega para

pegar o melhor lugar num espetáculo de rua. O impedimento de encarar aquelas pessoas me tolhia a possibilidade de defender-me de seu olhar invasivo. Éramos tantas e tão semelhantes, mas o isolamento que nos foi imposto - ou ao qual aceitáramos nos submeter - reforçava uma estranha impressão de incômoda solidão. Naquele dia meu corpo já havia sido tocado ao menos trezentas vezes por pelo menos vinte diferentes pares de mãos. Eu, como as outras, havia me despido há horas, conseqüentemente não era a nudez o que mais me incomodava. Fazia calor e o suor que escorria das minhas axilas lavava minha falsa cor. A peruca estava apertada. Os sapatos lindos eram apertados. Em um certo momento só sobraram os de número 39 e eu calço quarenta. Sabia que teria que resistir imóvel na primeira meia hora, mas não como haver uma idéia da contagem do tempo. A formação designada era uma série de círculos ligados por trás por uma parábola. Eu ocupava uma posição na parte posterior do espaço e, atrás de mim, percebia a presença e os olhares das pessoas que escolheram seus lugares nas rampas de acesso ao andar superior. Sentia-me cercada por uma expectativa que dava lugar a um burburinho de impaciência diante da constatação de que nada, além daquilo que estavam já presenciando, aconteceria. A primeira vez que senti algo próximo a um alívio foi no momento em que pude me sentar pela primeira vez, quando umas outras trinta haviam já desfrutado as suas oportunidades. Sem que me desse conta percebi que, por uma estranha lógica orgânica e não programada, muitas de nós havíamos subvertido a ordem inicial das posições frontais, criando um movimento oblíquo que integrava o conjunto como ainda não tinha acontecido.

Na posição de descanso que adotei a aflição de ter que fugir aos olhares

alheios também se atenuara e à altura dos meus olhos correspondia a região dos genitais da maioria das pessoas postadas ao meu redor - o que me dava uma ingênua sensação prazerosa de poder invadí-los com a insistência e o despudor que eles, provavelmente, não teriam ao olhar para o meu corpo e a minha nudez escancarada. Foi bom mas durou pouco. A necessidade de retomar a posição ereta mais o estado pouco agradável de percepção alterada onde tudo se movia num tempo quase estático e rastejante era algo diferente de qualquer coisa que eu já tivesse experimentado.

Porque ali a tentativa de permanecer forte e distante explicitava a fadiga e a fragilidade, agravadas pelo olhar sugador de uma presença alheia ao universo que naquele momento formávamos, parecendo querer deliberadamente reduzir-nos a meros seres inanimados. Meu segundo momento de efêmero alívio foi quando, numa piscada mais prolongada, por vários minutos não abri mais os olhos - olhos fechados não era uma das proibições que constavam na lista de regras. Não era exatamente uma sensação amena o que aquela atitude me provocava - se, por um lado, um autismo induzido me distanciava do tempo e do espaço onde eu me encontrava, por outro não poderia me levar para muito longe do cansaço físico e da exaustão emotiva daquele momento. Os últimos minutos foram de "eu ausente no meu corpo" - involuntariamente, uma imagem mais próxima a das mulheres inanimadas na obra de arte emoldurada por aquele espaço real. Ao sinal programado, levantei-me e abandonei o salão. A chuva e um ridículo choro-desafogo de pena de mim cuidaram de derreter o resto de estuco que cobria a minha cara numa máscara de tinta e cor. Seis horas de sono. No dia seguinte, durante a sessão de fotos no segundo dia, uma

única pessoa vestida posou junto ao batalhão de mulheres nuas: o organizador da Bienal responsável pela vinda de Vanessa Beecroft e sua equipe. A espirituosíssima resposta de uma das esplêndidas mulheres negras ao seu "muito obrigado" foi:

-Obrigado nada, tira a roupa!

VERNISSAGE

Hakim Bey



O que é tão engraçado a respeito da *Arte*?

A *Arte* foi gargalhada até a morte pelo dada? Ou talvez este sardonicídio se deu ainda antes, com a primeira performance do Ubu Rei? Ou com a gargalhada sarcástica de fantasma-da-ópera de Baudelaire, que tanto perturbava seus bons amigos burgueses?

O que é engraçado a respeito da *Arte* (apesar de ser mais um engraçado-peculiar do que um engraçado-haha) é a visão do cadáver que se recusa a

cair, esta farra de mortos-vivos, este teatro de marionetes macabro com todas as cordas ligadas ao Capital (um plutocrata inchado tipo Diego Rivera), este simulacro moribundo sacudindo freneticamente por aí, fingindo ser a única coisa viva de verdade em todo o Universo.

Em face de uma ironia como esta, uma duplicidade tão extrema que chega a um abismo intransponível, qualquer poder *de cura* de uma gargalhada-na-arte tem que ser no mínimo tomado como suspeito, a propriedade ilusória de uma auto-proclamada elite ou pseudo-vanguarda. Para haver uma vanguarda genuína, a Arte deveria estar *indo a algum lugar*, e há muito tempo já que este não é o caso. Mencionamos Rivera; certamente nenhum outro artista político genuinamente engraçado chegou a pintar em nosso século - mas para que fim? Trotskysmo! O mais morto beco-sem-saída das políticas do século XX! Nenhum poder *de cura* aqui - apenas o barulho oco da zombaria sem poder, ecoando sobre o abismo.

Para curar, primeiro se destrói - e a arte política que falha em destruir o alvo de seu riso acaba fortificando exatamente as mesmas forças que pretende atacar. "O que não me mata, me deixa mais forte," diz com desprezo a figura suína em sua cartola brilhante (imitando Nietzsche, é claro, pobre Nietzsche, que tentou gargalhar todo o século dezenove até a morte, mas acabou como um cadáver vivo, cuja irmã atou cordas a seus membros para fazê-lo dançar para os fascistas).

Não há nada particularmente misterioso ou metafísico sobre o processo. As circunstâncias, a pobreza, certa vez forçaram Rivera a aceitar um trabalho para vir aos EUA e pintar um mural - para Rockefeller! - o próprio arquétipo máximo de leitão da Wall Street! Rivera fez de seu trabalho uma peça gritante de panfletagem comuna - e então Rockefeller a *apagou*. Como se isto não fosse engraçado o bastante, a piada de verdade é que Rockefeller poderia ter saboreado a vitória ainda mais docemente *não* destruindo o

trabalho, mas pagando por ele e exibindo-o, transformando-o em Arte, essa parasita banguela da decoração de interiores, essa *piada*.

O sonho do Romantismo: que o mundo-realidade dos valores burgueses poderia de alguma maneira ser persuadido a consumir, a absorver, uma arte que à primeira vista se parecesse com todo o resto da arte (livros para ler, quadros para pendurar na parede, etc.), mas que secretamente infectaria a realidade com *algo mais*, que mudaria a maneira como essa realidade se vê, a subverteria, colocaria no lugar os valores revolucionários da arte.

Este também foi o sonho do surrealismo. Até mesmo o dada, apesar de sua descarada aparência de cinismo, ainda ousava ter esperanças. Do Romantismo ao Situacionismo, de Blake a 1968, o sonho de cada ontem vitorioso se tornou a decoração de sala de visitas de cada amanhã - comprado, mastigado, reproduzido, vendido, consignado a museus, bibliotecas, universidades e outros mausoléus, esquecido, perdido, ressuscitado, transformado em moda nostálgica, reproduzido, vendido, etc., etc., *ad nauseam*.

Para entender o quanto Cruikshank ou Daumier ou Grandville ou Rivera ou Tzara ou Duchamp *destruíram* a visão do mundo burguesa de seus tempos, é preciso se enterrar numa tempestade de referências históricas e *se alucinar* - já que de fato a destruição-pela-gargalhada foi um sucesso teórico mas um fracasso na realidade - o peso morto da ilusão fracassou em fazer mover sequer uma polegada nos acessos de riso, o *ataque* da gargalhada. Não foi a sociedade burguesa que entrou em colapso no final, foi a arte.

À luz da peça que pregaram em nós, é como se o artista contemporâneo se visse frente a duas escolhas (uma vez que o suicídio *não* é uma solução): um, seguir lançando ataque atrás de ataque, movimento atrás de movimento, na esperança de que um dia (*logo*) "a coisa" vai ficar tão fraca,

tão *vazia*, que vai evaporar e de repente nos deixar sozinhos no campo de batalha; ou, dois, começar *imediatamente agora* a viver como se a batalha já estivesse ganha, como se *hoje* o artista já não fosse um tipo especial de pessoa, mas cada pessoa um tipo especial de artista (foi isto que os Situacionistas chamaram de "a supressão e realização da arte").

Ambas estas opções são tão "impossíveis" que agir em qualquer uma delas seria uma piada. Não precisaríamos fazer arte "engraçada" por que apenas fazer arte seria engraçado o suficiente para soltar os intestinos. Mas pelo menos essa seria a *nossa piada* (quem pode dizer com certeza que falharíamos? "Eu *amo* não saber o futuro" - Nietzsche). Para que comecemos a jogar este jogo, devemos provavelmente estabelecer certas regras para nós mesmos:

1. Não há *questões*. Não existe esse negócio de sexismo, fascismo, especismo, visualismo, ou nenhum outra "franquia de questão" que possa ser separada do complexo social e tratada com um "discurso" como um "problema". Há apenas a *totalidade* que agrupa todas estas "questões" ilusórias na completa falsidade de *seu* discurso, tornando todas as opiniões, prós e contras, apenas mercadorias-pensamento para serem compradas e vendidas. E esta *totalidade* é ela própria uma ilusão, um pesadelo maligno do qual estamos tentando (através da arte, do humor, ou de qualquer outro meio) despertar.

2. Tanto quanto possível, qualquer coisa que façamos deve ser feita fora da estrutura psíquica/econômica gerada pela *totalidade* como o espaço permissível para o jogo da arte. Como, você pergunta, nós ganharemos a vida sem galerias, agentes, museus, publicação comercial, a National Endowment for the Arts e outras agências em benefício das artes? Bem, ninguém precisa pedir pelo improvável. Mas se deve com certeza exigir o "impossível" - ou então, por que diabos uma pessoa é artista?! Não é o

suficiente ocupar um pedestal sagrado e especial chamado Arte de cima do qual se zomba da estupidez e injustiça do mundo "quadrado". A arte é parte do problema. O Mundo da Arte está com a cabeça enfiada no próprio cu, e faz-se necessário se desprender disto - ou então viver em uma paisagem cheia de merda.

3. Claro que se deve "ganhar a vida" de alguma maneira - mas o essencial aqui é viver. Seja o que for que fizermos, qualquer que seja a opção que escolhamos (talvez todas elas), ou o quanto profundamente nos comprometamos, devemos rezar para nunca confundir arte com vida: a Arte é breve, a Vida é longa. Devemos tentar estar preparados para derivar, nomadizar, escapar de todas as redes, nunca estabilizar, viver através de várias artes, fazer nossas vidas melhores que nossa arte, fazer da arte nosso orgulho em vez de nossa desculpa.

4. O riso que cura (em oposição à gargalhada corrosiva e venenosa) só pode surgir de uma arte que seja séria - *séria, mas não sóbria*. Morbidez sem sentido, niilismo cínico, frivolidade hype pós-moderna, lamentar/resmungar/reclamar (o culto liberal da "vítima"), exaustão, a irônica hiper-conformidade baudrillardiana - nenhuma destas opções é *séria* o suficiente, e ao mesmo tempo nenhuma é *intoxicada* o bastante para servir aos nossos propósitos, muito menos para provocar a nossa gargalhada.

Tradução de Norma Nicht

Fontes: Sabotagem (www.inventati.org/sabotagem/database/index.php).

Descartável (www.descartavel.com).

[Postado em 14 de agosto de 2005]

