Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

A arte como a glória de qualquer um no museu do mundo e a gravidade do silêncio

Rubens Pilegi da Silva Sá

GOIÂNIA

2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[ ] Dissertação** **[x] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

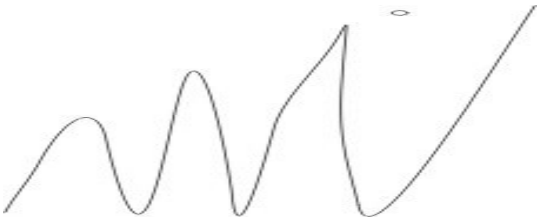
Nome completo do autor: Rubens Pilegi da Silva Sá

Título do trabalho: A arte como a glória de qualquer um no museu do mundo e a gravidade do silêncio

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Data: 01 / 11 / 2016

Assinatura do (a) autor (a)

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Defesa de Doutorado

A arte como a glória de qualquer um no museu do mundo e a gravidade do silêncio

Rubens Pilegi da Silva Sá

Apresentação de Tese à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás como exigência para a obtenção do título de Doutor em Arte e Cultura Visual, na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, sob orientação do Prof. Dr. José César Teatini Souza Clímaco e co-orientação do Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum.

GOIÂNIA

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Sá, Rubens Pilegi da Silva
A arte como a glória de qualquer um no museu do mundo e a gravidade do silêncio [manuscrito] / Rubens Pilegi da Silva Sá. 2016. ccxiv, 214 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco; co orientador Dr. Ricardo Roclaw Basbaum.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2016.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. campo ampliado. 2. arte política. 3. intervenção. 4. iminência. I. Clímaco, José César Teatini de Souza, orient. II. Título.

CDU 73

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UFG

FAV
FACULDADE DE ARTES VISUAIS | UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 020/2016 da reunião da banca examinadora da defesa de tese de **RUBENS PILEGI DA SILVA SÁ** – Aos vinte e um dias do mês de outubro do ano de dois mil e dezesseis, às 14h00min reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: José César Teatini de Souza Clímaco (FAV/UFG) – orientador, Marisa Flórido Cesar (UFRJ), Gisele Barbosa Ribeiro (UFES), Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG) e Eliane Maria Chaud (FAV/UFG) para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada na sala 19 da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de tese intitulada: A ARTE COMO A GLÓRIA DE QUALQUER UM NO MUSEU DO MUNDO E A GRAVIDADE DO SILÊNCIO, em nível de Doutorado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, de autoria de RUBENS PILEGI DA SILVA SÁ, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora José César Teatini de Souza Clímaco, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e fez constar em ata a participação via Skype do membro externo Profa. Gisele Barbosa Ribeiro. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº.1170/2013 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a tese foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca: ressalta a qualidade do texto e da produção artist o processo e rigor da reflexão e indica para publicação

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco
Presidente – FAV/UFG

Profa. Dra. Marisa Flórido Cesar
Membro – UERJ

Profa. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro
Membro – UFES

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

Profa. Dra. Eliane Maria Chaud

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor José César, por me permitir seguir o próprio caminho durante esse processo, dando-me total liberdade de pesquisa. Confesso que senti essa jornada pesada e solitária durante a maior parte do tempo, cobrando um folego que eu pensava não ter, mas, ao resistir às adversidades, sinto ter alcançado lugares mais profundos e densos que não poderia ter experimentado sem esse desafio. Além disso, quem disse que uma pesquisa de artista se esgota em x ou y anos? Nesse sentido, a liberdade é a condição máxima de confiança que um orientador pode ter para com seu orientando.

À professora Alice de Fátima Martins, por me incluir em seu programa de pesquisa, viabilizando minha solicitação para obtenção da bolsa de estudos.

Ao meu co-orientador e amigo, professor Ricardo Basbaum, que muito me ajudou com suas leituras e ponderações no sentido de me encorajar pela busca do rigor conceitual, no andamento da presente tese.

Ao professor Anselmo Guerra, do Departamento de Música, pela providencial ajuda, sem a qual a obra da presente tese não teria sido possível.

Ao professor Márcio Pizarro, pela gentil e valorosa colaboração na banca de qualificação.

Ao Joselito, da CEGEF, pela ajuda mais que preciosa para a construção da minha sonhada “caixa de vidro”. Com agradecimentos estendidos ao Douglas, do DMP e ao Clis, da serralheria.

À FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – que bancou minha bolsa de estudos, sem a qual eu não teria condições de fazer meu doutorado.

Aos secretários da PPGACV, Arlete, Alzira e Fabrício, sempre gentis e prestativos nas ocasiões em que pairavam dúvidas de ordem burocrática. E, também, aos funcionários da Secretaria da FAV, Márcia, Fabrinni e Conceição. Além de Wilder, pelo suporte, sempre que necessário.

Aos meus queridos colegas professores do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais da UFG, que foram extremamente compreensivos com o delicado momento pelo qual passei, sempre me acolhendo e protegendo para que eu não acumulasse tempo demais em salas de aula, liberando-me, tanto quanto possível, para que eu não perdesse o ritmo dos estudos.

Ainda entre os colegas professores, agradeço especialmente a Anahy Jorge, Eliane Chaud e Samuel de Jesus por cobrirem minhas disciplinas no segundo semestre de 2016 para que eu terminasse a tese.

Grato, também, a Fernando Alvim, que me ajudou, com suas colocações, nos detalhes finais do texto.

À UFG, pela estrutura acessível e de qualidade. Que o ensino público, federal, gratuito, com direitos garantidos a todos os membros da comunidade acadêmica se mantenha e se amplie, para que a pesquisa, no país, possa chegar a patamares cada vez mais qualificados.

À Liza, com amor

"... e não há silêncio que não esteja grávido de sons"

John Cage

RESUMO

A partir de uma problemática histórica que remonta, na arte brasileira, ao Concretismo e ao Neoconcretismo, desenvolvo, desde 1998, uma trajetória artística que utiliza a rua como laboratório de ações, de manifestações e de intervenções artísticas. Meu trabalho materializa-se na relação entre o “campo ampliado da arte” com o corpo, o objeto e o espaço. Acontece que, no desenvolvimento da tese, percebo um limite evidente desse tipo de produção à medida em que se dá a dissolução do campo artístico, cada vez mais subsumido pelo discurso sociológico, tornando-o uma espécie de *commodity* a ser negociada como arte de resistência. O problema desloca-se, então, para uma investigação das apropriações que podem ser feitas desse campo – lugar sem lugar – no sentido de incorporá-las e transformá-las, em sua base, para que a arte possa ser produzida ainda uma vez. E se, em um primeiro momento, a afirmação de uma relação entre arte e vida se faz de modo militante, programático e pragmático, em um momento seguinte exige-se um aprofundamento reflexivo de método e de linguagem. A solução por mim encontrada, motivada pela tensão do atual momento político, foi a de voltar a atenção para trabalhos que apostam na negatividade, na exploração da dimensão do vazio e do silêncio, pensando a falta como possibilidade de complemento de uma ideia, na imaginação do espectador. O resultado prático é a criação de uma caixa de vidro, projetada para preencher o espaço de uma porta que, por meio do efeito de ressonância sonora e vibração de alto falantes, deixa transparecer um pequeno e continuado movimento. Minha intenção, com isto, é a de sugerir uma situação de instabilidade e iminência de uma possível tragédia, condensando as premissas do campo ampliado ao debate da crítica institucional.

ABSTRACT

From a historical problem that dates back, in Brazilian art, the Concretism and the Neoconcretismo, I develop, since 1998, an artistic trajectory that uses the street like one laboratory of actions, manifestations and artistic interventions. My work is embodied in the relationship between the "expanded field of art" with the body, object and space. It turns out that during of the development of the thesis, I notice an obvious limits of this type of production to of the dissolution of the artistic field, increasingly subsumed by the sociological discourse, making it a sort of commodity to be traded as resistance art. The problem moves then to an investigation of appropriations that can be made that field - place without place - to incorporate them and transform them, at its base, so that art can still be produced once. And if, at first, the statement of a relationship between art and life becomes a militant way, programmatic and pragmatic, in a next moment requires a reflexive deepening method and language. The solution I found, caused by the tension of the current political moment, was to turn my attention to work betting on negativity, in exploring the dimension of emptiness and silence, thinking the lack as a possibility to add an idea, through the viewer's imagination. The practical result is the creation of a glass box, designed to fill the space of a door by means of resonance sound effect and vibration speakers, revealing a small continuous motion. My intention with this is to suggest a situation of instability and the imminence of a possible tragedy, condensing the premises of the field expanded into the critique of institutional debate.

RÉSUMÉ

À partir d’une problèmatique historique qui remonte, dans l'art brésilien, au Concretisme et au Neoconcretisme, je développe, depuis 1998, une trajectoire artistique qui utilise la rue comme laboratoire d'actions, de manifestations et d’interventions artistiques. Mon travail se matérialise dans la relation entre le «champ élargi de l'art" avec le corps, l'objet et l'espace. Il arrive que, dans le développement de la thèse, je perçois l'étape une limite évidente de ce type de production à la mesure que se donne la dissolution du domaine artistique, chaque fois plus subsumée par le discours sociologique, qui devient une sorte de *commodity* à être négociée comme art de résistance. Le problème se déplace ensuite à une enquête des appropriations qui peuvent être faites de ce domaine - lieu sans lieu – dans le sens de les incorporer et de les transformer, à sa base, pour que l'art puisse encore être produit une fois. Et si, dans un premier moment, l’affirmation d'une relation entre l'art et la vie se fait d’une façon militante, programmatique et pragmatique, dans un moment suivant exige un approfondissement réflexif de méthode et de langage. La solution que j’ai trouvée, motivée par la tension du moment politique actuel, a été la de tourner l'attention pour des travaux qui font paris dans la négativité, dans l'exploration de la dimension du vide et du silence, pensant la manque comme possibilité de complémentation d’une idée, à l'imagination du spectateur. Le résultat pratique est la création d'une boîte de verre, pensée pour remplir l'espace d'une porte que, par moyen d'un effet de résonance sonore et vibrations de haut-parleurs, laisse transparaître un petit et continu mouvement. Mon intention, avec cela, c'est de proposer une situation d'instabilité et d'imminence d'une possible tragédie, condensant les prémisses du champ élargi au débat de la critique institutionnel.

Lista de Figuras

Figura 1 – Pablo Picasso, “Siphon, glass, newspaper, and violin”, 1912-1914. 30
Figura 2 – Marcel Duchamp, “Fonte”, 1917. 30
Figura 3 – Vladmir Tatlin, “Relevo de Canto”, 1914. 31
Figura 4 – Naum Gabo, “Relevo circular”, c. 1925. 31
Figura 5 – Jasper Johns, “Flag”, 1954-1955.....32
Figura 6 – Robert Rauschenberg, “Bed”, 1955.....32
Figura 7 – Frank Stella, Black Study I, 1968. 33
Figura 8 – Dan Grahan, “Bisected triangle, Interior curve”, 2002. 33
Figura 9 – Daniel Büren, “Pintura-Escultura”, 1971. 34
Figura 10 – Richard Serra, “Tilted Arc”, 1981. 35
Figura 11 – Robert Morris, “Observatório”, 1971-1977.....35
Figura 12 – Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970.....36
Figura 13 – Lygia Clark, Bichos, 1960. 37
Figura 14 – Lygia Clark, “Objetos Relacionais”, 1977-1985. 38
Figura 15 – Hélio Oiticica, “Parangolé”, 1965. 39
Figura 16 – Gordon Matta-Clark, Splitting,1974 (Barbican Art Gallery) 40
Figura 17 – Lygia Pape, “Ballet Neoconcreto I”, 1958-2000-2012.....40
Figura 18 – Sherrie Levine, "After Walk Evans 4", 1981. 53
Figura 19 – Ducha, “Laranja”, 1999. 54
Figura 20 – Rubens Pileggi e outros estudantes. "Almoço na Relva", 2003. 60
Figura 21 – Rubens Pileggi, "Santa Imaculada Conceição e a máscara", 2000. 64
Figura 22 – ‘Pixação’ sobre o “Monumento às Bandeiras”, 2013. 66
Figura 23 – Imagem capturada de página do jornal “O Popular”, do dia 8 de abril de 2016 criticando a ação coletiva “O Bandeirante”, ocorrida em Goiânia. 66
Figura 24 – Rubens Pileggi, "Notícias Fabricadas", 2012. 68
Figura 25 – Yves Klein, "Salto para o vazio", 1960. 69
Figura 26 – Alexandre Vogler, "Tridente de Nova Iguaçu", 2006. 70
Figura 27 – Rubens Mano, "Vazadores", 2002. 71
Figura 28 – "eu-você + sistema-cinema + passagem (NBP)", 2008.....72
Figura 29 – Guillermo Gonzalez Peña e Coco Fusco, "The couple in the cage" (O casal na jaula), 1992. 75
Figura 30 – Rubens Pileggi, “Fonte”, 1998. 77
Figura 31 – Laura Lima, Galinha de Gala, 2004. 82
Figura 32 – Carla Zacagninni, “Panorama 2001”, 2001. 86
Figura 33 – Adrian Páci, “A história de uma pedra”, 2013. 87
Figura 34 – Rubens Pileggi, “Circular a energia circular”, 2001. 89
Figura 35 – Rubens Pileggi, “Circular a energia circular”, 2001. 89
Figura 36 – Rubens Pileggi, “Circular a energia circular”, 2001. 91
Figura 37 – Grupo Urucum, “Desculpem o transtorno, estamos em obras”, 2001. ...92
Figura 38 – Joseph Kosuth, “One and three chairs”, 1965. 95
Figura 39 – Robert Morris, “Site”, 1964. 96
Figura 40 – Cildo Meireles, “Desvio para o Vermelho: I”, 1967-84. 97
Figura 41 – Hélio Oiticica, Tropicália, 1967. 98
Figura 42 – Michelangelo Antonioni, “Blow up” (Depois daquele beijo), 1966. 105
Figura 43 – Rubens Pileggi e Liza Santos, “Carnaval do Bloco Descartes”, 2015. .116

Figura 44 – Marcel Duchamp (1887-1968) como Rrose Sélavy, 1921. 120
Figura 45 – Rubens Pileggi e Liza Santos, “Bloco do Descarte”, 2015. 122
Figura 46 – Leonardo da Vinci, La Gioconda, 1503. 127
Figura 47 – Arthur Bispo do Rosario, vestido com o “Manto de Apresentação”. 131
Figura 48 – Comemoração com amigos: Diógenes com o copo na mão e o caminhão de cerveja, 2016. 132
Figura 49 – Laura Lima, “Monte de irônicos”, 2005-2007. 138
Figura 50 – Rosângela Rennó, Hipocampo, 1995-1998. 139
Figura 51 – Jardelina da Silva com uma de suas criações, cerca de 1995. 148
Figura 52 – Jardelina da Silva, Jurando o carvão ou outra. 151
Figura 53 – Jardelina da Silva em seu último ‘despacho, “Jurando o Touro”, 2004. 152
Figura 54 – Rubens Pileggi, Museu Jardelina, 2002. 155
Figura 55 – Rubens Pileggi, frame do vídeo Instruções para montar um guarda-roupas, 2012. 158
Figura 56 – Rubens Pileggi, “O X da questão” (2011). 176
Figura 57 – Intervenção de Dominique Gonzalez-Foerster para a 26ª Bienal de Arte de São Paulo. 177
Figura 58 – Rubens Pileggi, da série “Linha da Horizonte (1999): “A cova”. 178
Figura 59 – Fernanda Gomes. Vista de instalação, 2012. 180
Figura 60 – Rubens Pileggi, da série “Atitudes de Ocupação de Territórios” (1999): “A parede de gelo”. 181
Figura 61 – Dóris Salcedo, “Plegária Muda” (2008-2010). 182
Figura 73 – Andy Warhol, “Dance Diagram 2” (Fox Trot:"The Double Twinkle-Man"), 1962. 185
Figura 74 - Andy Warhol, Do it Yourself (Seascape), 1962. 185
Figura 75 – Christian Marclay, “The sound of silence”, 1988. 186
Figura 76 – Chelpa Ferro, “Moby Dick”, 2007. 187
Figura 62 – Chelpa Ferro, “Cama”, 2001. 189
Figura 63 – Steve Reich, “Pendulum Music”, 1968. 190
Figura 64 – Michael Asher, “Installation” (1970). 190
Figura 65 – Rubens Pileggi, “Só sonha quem dorme”, 2011. 191
Figura 66 – Rubens Pileggi, “Tempestade em copo d’água”, 2006. 191
Figura 67 – Rubens Pileggi. Desenho do projeto para a construção de uma caixa de vidro. 194
Figura 68 – Foto da caixa de vidro sendo executada. 195
Figura 69 – Reprodução do site de OGLOBO. 198
Figura 70 – Rubens Pileggi, “Turvo”. 199
Figura 71 – Rubens Pileggi, “Alto-mar”. 200
Figura 72 – Caixa de vidro para a obra “Iminência” sendo testada. 204

SUMÁRIO

Lista de Figuras **11**
INTRODUÇÃO
I – Procurando vestígios 16
II - Introdução aos capítulos 21
CAPÍTULO 1
Transbordamento das fronteiras: relações entre espaço, corpo e contexto na prática de arte **27**
1.1 Recorte histórico da arte e as relações com o espaço e o corpo 27
1.2 Relações mediadas pela cultura 42
1.3 Práticas ativistas 49
1.4 A nomeação do comum como lugar da diferenciação 55
1.5 (D)efeitos de fabricação: materialidade e circulação da obra 70
CAPÍTULO 2
O objeto da performance, a unidade em fragmentos e o drama encenado no museu do mundo **81**
2.1 A performance do objeto 81
2.2 A unidade em fragmentos 87
2.3 O tempo privilegiado das narrativas 91
2.4 “O museu é o mundo”, mas o mundo não é o museu 100
2.5 Com os pés um tanto acima do chão 106
2.6 A experiência do comum e o animal literário 112
CAPÍTULO 3
Resquícios como pistas, deslocamentos da linearidade lógica e a arte de crítica institucional como resistência à arte como commodity **124**
3.1 – Construindo ficções 124
3.2 – Deslocamentos de sentido 136
3.3 – Até a rua está dentro da crítica institucional 157
CAPÍTULO 4
Formas de acontecimentos: a obra muda (mudança, devir, silêncio) **166**
4.1 – Arte política: uma possível interpretação 166
4.2 – Gravidade da matéria e vazios silenciosos 174
4.3 – Obras sonoras silenciosas. Artes plásticas invisíveis 183
4.4 – Descrição de um processo criativo – fábula e construção de sentido 192
CONSIDERAÇÕES FINAIS **205**
Abertura para outros níveis de experiência 206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **210**

INTRODUÇÃO

I – Procurando vestígios

Ainda que essa seja uma tese de doutoramento em processos artísticos, sendo pensada, desde seu início, como um espaço para o surgimento e o desenvolvimento de uma produção cujo fim se materializaria em uma obra, sua densidade teórica, enquanto resultado acadêmico e profissional, foi trabalhada exaustivamente. Assim, o partido tomado para iniciar este processo foi o de explicitar algum entendimento sobre arte contemporânea à luz de teorias que passeiam das práticas modernas – como o Cubismo e o Construtivismo Russo – até chegar às ações empreendidas no espaço público oriundas de discussões sobre a arte no campo expandido, arte relacional e do conteúdo da chamada "virada social", onde o debate recai em problemas levantados por autores tanto do pós-colonialismo, quanto outros, que marcam politicamente a discussão sobre arte contemporânea no contexto atual. Tal recorte teórico é ilustrado pela produção de artistas que dialogam com esse tipo de produção e, dentro disso, minha própria produção se encaixando nessa história e nessa teoria.

Como uma consequência do que foi sendo descortinado na relação entre a teoria e os exemplos ilustrados através de trabalhos de outros artistas e os meus próprios, as ideias buscam ganhar corpo. Assim, destaco três conclusões que foram esmiuçadas ao longo dessa tese, particularmente em relação à definição de performance como ideia de desempenho de um corpo; arte política e; produção de um trabalho de arte que pode ser visto como uma síntese de todo esse estudo.

Como encaminhamento de trabalho, dou início à presente tese traçando um panorama sobre os modos como a arte foi se assumindo como um território de abertura para o mundo e, ao mesmo tempo, de busca de um autoexame radical, onde o tensionamento com o espaço problematiza o objeto, até sua dissolução, na Arte Conceitual. E, daí, encaminha-se para a arte de contornos antropológicos e sociais, confundida como prática ativista, muitas vezes. Se há uma crítica sociólogica à arte, acusada de elitista, também essa crítica precisa ser pensada, à medida em que a crítica também é capturada institucionalmente. Nesse sentido – e para que a questão frutifique enquanto pertinência de debate - tomo como parâmetro, em primeiro lugar, os artistas brasileiros do Movimento Neoconcretista, como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, pensando a relação entre plano e volume, desaguando em proposições

que partem para o tempo, o corpo, o espaço e a ação. Ou seja, o modo como esses artistas propõem as relações de espaço não em termos da especificidade de meios – escultura, pintura, etc. – vem norteando novas gerações de artistas brasileiros e internacionais no sentido de pensar que a arte não precisa se desvencilhar do sensorial para se tornar, também, objetiva. Este tem sido um fundamento básico a me orientar nas discussões sobre arte local e internacional, problemas de relação entre dentro e fora e definições entre exclusão e inclusão que não se encerram no debate estético. Com isso, o determinismo ideológico é relativizado e o posicionamento político não se encerra em maniqueísmos fáceis do enquadramento em rótulos, mas abre-se ao debate e à possibilidade do convívio das diferenças. Assim, é possível dialogar sem se colocar em uma posição passiva em relação ao outro que diz quem eu sou através de narrações simplistas de adequação identitária. Na terra do “samba, futebol e da cerveja” há quem reflita sobre os espelhinhos aqui deixados aos indígenas, trocados por ouro à época da colonização, de modo que seja devolvida a imagem com a qual somos vistos. Se Mondrian nos parece longínquo, velho e obsoleto, nada como devorar quem já o tenha devorado e seguir com esse sabor de reinvenção na boca, antropofagicamente. Ou melhor, pós-antropofagicamente, levando em consideração a apropriação de Oiticica sobre Oswald de Andrade.

É preciso dizer, todavia, que não há uma linearidade evolutiva em todo esse percurso, porque, muitas vezes, o nascimento de uma obra passa por diferentes modos de se chegar a ela, sendo que o próximo trabalho pode indicar outros caminhos que não aqueles anteriormente conhecidos. Além disso, o fato de poder usar o material que se quiser, em arte, abriu o contorno do que era conhecido como tal até pouco tempo atrás, levando a juízos sobre a morte da mesma, uma vez que ela se torna indistinta das práticas do cotidiano e se dissolve na vida como se não houvesse um abismo entre cultura, visualidade e apreensão de significados de um determinado conjunto de procedimentos para dizer sobre o que se trata cada coisa. Até que ponto arte é política, ou filosofia, ou antropologia e até que ponto ela deixa de ser cada uma dessas coisas e ser ela mesma, como campo de conhecimento sensível?

Deparar-se com vestígios que trazem esse assunto à tona, então, é atualizar e dar sentido às práticas de expansão dos conteúdos, aprofundando críticas e nos posicionando com mais propriedade frente ao esfacelamento formal do objeto artístico enquanto um elemento isolado no espaço e coberto pelo discurso da autonomia. Tal

posicionamento torna claro nossa preocupação com a continuidade de processos, bem como a necessidade de manutenção de uma crítica institucional sobre esse fazer. Assim, essa tese busca possibilitar desdobramentos práticos e desenvolvimento de um repertório de signos, além de manter-se em relação de tensão com as estratégias de achatamento e padronização advindas da indústria cultural.

Apoiado em argumentos como os do filósofo francês Jacques Rancière, para quem o regime da arte é o mesmo que norteia uma prática que remonta ao Romantismo e que o endereçamento dessa produção é a busca pelo comum, no sentido da comunidade, aponta-se, aqui, para a relação da arte com a vida como parâmetro problemático de entendimento desse regime. Problematizar, porém, não é negar, ao contrário, é afirmar que a própria perda também é indicativa de evidências. Ou melhor, é pensar de um outro modo os mesmos problemas apontados desde o Modernismo, como a superação e oposição linear e histórica das narrativas.

Como se trata, aqui, de uma tese de artista onde os processos e poéticas fazem parte do desenvolvimento de um trabalho que se alonga por décadas, torna-se necessário encontrar os elos indicativos que filiam essa produção a uma história, isto é, de colocar à prova esses sinais, levantar o modo como essas obras são elaboradas, como circulam, o que faz delas um assunto pertinente, além buscar as relações e correlações de força que elas propiciam. Enfim, em nosso caso, não se trata apenas de entender como é possível continuar seguindo um percurso de modo a completar seu ciclo e de acordo com um '*modus operandi*' mais ou menos parecido entre suas partes, mas de friccionar cada uma dessas partes às outras, torce-las até à exaustão, tirar delas a potência para que continuem proliferando, para que continuem incomodando na inexatidão de suas margens. Talvez o que esteja acontecendo com a arte, agora, é o mesmo que sempre aconteceu antes, uma vez que nem a história e nem a arte nascem como história ou como arte, mas como acontecimentos que podem, ou não, tornarem-se como tal. Porém, reconhecer como histórico o que é atual ainda é menos arriscado do que o *vir-a-ser*, porque o vir a ser carrega o segredo de sua própria definição escondido nas dobras da ação. "Operar a própria ficção criadora", como coloca Marisa Flórido, "para uma invenção radical de mundos" (2014).

Acerca da estrutura narrativa, cabe comentar que ela tem algo do ensaio, mas sem pretender ser "ensaística". E também há um flerte com o empirismo, pois entende

que a visão exposta atende muito mais a um desejo de criação de ficções do que a aparente neutralidade do fato científico, baseado em documentos e provas cabais que fecham a pesquisa em assuntos de especificidade muito definida, enquanto temática. Ensaístico, porém, não é fantasioso, levando em consideração a genealogia do gênero literário, que tem em Montaigne e Francis Bacon suas origens. E, menos ainda, a criação de uma ficção como um engodo, produção de mentiras ou fatos desinformados, pois, como coloca Lacan, "a ficção produz símbolos"[2]. É, portanto, a busca de um ponto de vista singular e flexível, que não advoga uma verdade unívoca, mas capaz de se abrir a novas possibilidades de interpretação que esta tese tem como meta atingir, o que não se traduz como falta de pesquisa, aprofundamento e fundamentação, mas, ao contrário, dado que essa ficção, em arte, existe para abrir as disjunções que prendem o real a uma idealização.

Trato, assim, de me expor e de me justificar desde já. Porque, para chegar a um raciocínio, há como que um rompimento com o raciocínio anterior, de modo quase a negá-lo. Mas, isso, nesse caso, aponta para uma outra solução, inicialmente inesperada, que torna o debate proposto não como uma forma acabada, mas um processo paradoxal (às vezes, contraditório) em constante mutação. Assim, deixo claro ao leitor que, se por um lado isso pode aparentar dificuldades de objetividade cognitiva, por outro lado, ao entregar-me até certo ponto à aleatoriedade intelectual, creio ter conseguido aprender e modificar muitos de meus próprios pontos de vista sobre questões que haviam se cristalizado como certezas permanentes no campo expandido da arte contemporânea e seus possíveis desdobramentos. Uma certeza, porém, eu carreguei todo o tempo como orientação de procedimento: que, por mais intelectualizadas fossem as minhas questões, que elas não deveriam se perder da prática e que tudo isso deveria servir como embasamento para se chegar à produção de uma obra que apontasse caminhos em minha própria produção, como artista.

Assim, creio que é importante deixar que as marcas no caminho também possam ser visíveis (como um esboço de desenho) e de esclarecer como fiz uso das ferramentas trazidas tanto pelos teóricos quanto pelos colegas artistas que ilustram a presente tese, de modo a traçar alguns contornos conceituais que ajudaram a abrir o campo exploratório de investigação. Entre elas, destaco a relação entre texto, imagem

---

[2] Lacan, 2008, p. 24.

e ação que acompanha toda a indagação sobre as questões acima mencionadas. Além dessa, a relação entre corpo, espaço e ambiente que, mais diretamente, chego à conclusão que, se ainda pode se falar de arte, na atualidade, é aqui que a compreensão dos fatos precisa ser aprofundada. E, por fim, ainda que não se esgote o assunto, a relação arte e vida, que atravessa todas camadas dessa pesquisa, porque sem levantar esse problema, toda a tese ficaria presa aos lampejos e solta no sentido do entendimento do seu funcionamento.

Meu trabalho, então, como conclusão de tese, aponta para um caminho que não é nem mais diretamente político – como defende a arte participativa, onde o conteúdo substitui a forma – e nem é mais uma tentativa de preservar qualquer tendência formalista, ou de habilidade, como prova de um fazer. Minha conclusão e proposta, então, se encaminha para uma arte de negatividade ativa a ser explorada enquanto recurso extremo para a arte, frente a um mundo que se desmorona. E, além e junto a isso, defendo que o vazio e o silêncio são tão materiais quanto o pensamento e capazes de colocar em cena, na arte, um pouco daquela sensação que esperamos sentir quando diante do perigo e/ou do êxtase. E, se “o silêncio é gravido de sons”, como pontua John Cage[3], a “gravidade do silêncio” pode tomar outras direções semânticas e gramaticais, uma vez que essa ‘gravidade’ é, também, do crime de silenciar-se diante das injustiças quando tomamos consciência que a arte é realizada para “a glória de qualquer um”, como postula Rancière, em “A Partilha do sensível” (2012), sobre o fato de que ela busca no anônimo o seu modo de engendrar, esteticamente, na história. O que acontece daí é a sensação de que estamos à beira de uma catástrofe, mas ela é pouco perceptível, porque nada, aparentemente, parece diferente da normalidade habitual. No entanto, rumores começam a surgir aqui e ali, vibrações fazem as janelas sacudirem, tremores mostram sinais de que já não estamos pisando em chão tão firme, quanto poderíamos supor. Há uma quebra causada pela ação do homem ao meio ambiente, capaz de afetar placas tectônicas, como afirmam alguns cientistas, denominando nossa época de Período Antropoceno. Mas há, também, a violência do homem contra o homem. E a arte pode contribuir para resistir contra essa ação de causa e efeito devastadora, que arrasa não só a cultura, mas a vida na Terra.

---

[3] Cage, 1985: 98

Por fim, apresento a produção de um trabalho artístico como parte prática da presente tese, elaborando, juntamente a ele, algumas obras determinadas por fenômenos acústicos e eletrônicos como síntese de uma “gravidade” que possa pesar sobre corpos e, ao mesmo tempo, libertar as possibilidades de se pensar no homem comum e anônimo não mais como aquele que é passivo da história, mas que, pelo seu protagonismo nos acontecimentos, torne a história carregada de porvir.

II - Introdução aos capítulos

O capitulo 1, “Transbordamento das fronteiras: relações entre espaço, corpo e contexto na prática de arte”, coloca o debate sobre arte a partir da ideia de campo ampliado da arte. Por esse caminho, chega às problematizações sobre a chamada virada social, localizando nos anos de 1990, no Brasil, uma parte dessa problematização, quando os artistas, muitas vezes agindo de maneira coletiva, buscaram as ruas das cidades para produzirem ações, muitas delas de caráter político, com forte conteúdo de debate sobre gênero, etnicidade, direitos sociais, ambientalismos. Com isso, o debate sobre autoria, durabilidade do trabalho e o uso do corpo em performances participativas e colaborativas passou a ganhar relevo e se ampliar, país afora. Constituía-se, assim, uma tomada de posição frente ao debate protagonizado, naquele momento, principalmente pelas galerias, museus de arte, teóricos vinculados à academia e os poucos críticos e curadores profissionais, Brasil afora. Ao mesmo tempo, porém, em que o circuito começa a se formar, aceitando essas práticas, logo começaram a se estabelecer grupos, linguagens, seminários específicos, editais e várias outras possibilidades de continuidade de processos que, de alguma forma, ao acolherem essas manifestações, também as neutralizavam enquanto potência transformadora, subversiva e radical.

Para seguir nesse assunto, busco misturar às referências estrangeiras as soluções trazidas pelo Neoconcretismo brasileiro em suas conexões com a história e com a antropologia, através da Antropofagia Cultural, um conceito forjado por Oswald de Andrade na década de 1920, mas que ainda hoje reverbera nas práticas de muitos dos artistas. Enfim, opera-se uma inversão da lógica eurocêntrica e hegemônica, onde a voz da periferia passa a ser ouvida no grande mercado do capitalismo global. E a pergunta inevitável a se fazer, então, é: existe resistência, ainda, nessa prática ativista? Ao ser acolhida, essa arte tornou-se cooptada pelo sistema? Admitindo que

essa prática, porém, não possui mais relação com o que se conhecia como arte, até então, algo nela se singulariza?

Bem, uma vez que a arte de prática ativista depende não só de um lugar, de uma situação, mas também de um contexto histórico, cultural e determinado como condicionantes de sua visibilidade, podemos pensar, ao menos, que ela se viabiliza na medida em que tensiona os próprios dispositivos que a fazem emergir, materializando um espaço crítico para legitimar sua existência. A questão é que o produto desse processo transborda para além da imanência do ato e do lugar onde é produzido e novas camadas de significação vão se acumulando, umas sobre as outras. Colocá-las e recoloca-las em circulação, uma vez mais e mais, faz parte de outras estratégias como se utilizar do recurso de registros e outros procedimentos que façam o trabalho 'andar'. Muitas vezes, o próprio modo como o trabalho é concebido já indica como ele deve circular. Inclusive fazendo da estratégia de circulação uma parte do próprio trabalho.

Finalmente, como esse tipo de prática depende muito mais de um estar-se aberto para os acontecimentos do dia a dia, o lugar onde as ferramentas devem estar disponíveis para poderem ajudar no trabalho podem não estar mais em um atelier, como sempre foi comum ao artista que produz objetos. No caso dos trabalhos coletivos, participativos e de intervenção que eu produzi, por anos, muitas vezes eles se faziam no imediato de um lampejo. Algo que, mesmo improvisado, acabou se tornando parte de um repertório de ações.

O capítulo 2, "O objeto da performance, a unidade em fragmentos e o drama encenado no museu do mundo" retoma as questões do capítulo 1, desde a problematização do campo ampliado, mas assumindo que a questão do corpo não é apenas o corpo do artista na cena, mas toda a matéria que se faz presente na obra. Para isso, desenvolve um conceito a partir do desempenho na performance, ou melhor, de que a performance é, em si, a qualidade de algo que performa. Essa performance, porém, não pertence a uma unidade fixa, mas pode ser dividida em várias partes, em camadas aparentemente distantes umas das outras. E sua radicalidade, perdem suas referências em termos formais, uma vez que potencializam a ideia de processo e investem em uma narrativa que justifica a presença da obra. Essa obra, porém, por mais que se misture às questões da vida, ainda assim chama

o problema para as questões da arte, uma vez que algo nela sempre performa. Mas nesse caso, a narrativa constitui parte do processo do trabalho, fazendo dele, como um todo, tanto um objeto da ordem do visível, quanto um jogo conceitual da ordem do enunciável, baseando, para isso, no livro em que o filósofo francês Gilles Deleuze dedica ao pensamento de outro filósofo, Michel Foucault, que tem como título o nome do próprio filósofo: “Foucault” (2005).

Nesse sentido, a dimensão do que é visível e o que é enunciado traz a possibilidade de se jogar com a metalinguagem, onde o reflexo volta do espelho e anuncia sua própria aparição. E, também, para as construções de ficções que, longe de serem uma fantasia que proporcionam apenas jogos de distração, problematizam o espaço e a temporalidade do fazer, em arte. Há sempre um drama interpretado pela arte que é da ordem da invenção, da experimentação e da descoberta. Apesar da prática analisada ser ativista, performática, relacional, ela se contém, à medida em que é autoconsciente de sua própria história e, ao abrir para o cotidiano, para a ‘realidade’, assim como o mundo em seu drama não deixa de ser o que é, tampouco a arte perde sua singularidade, mesmo que seja incluída entre seus assuntos, outros, extemporâneos a ela. A conclusão final é que nosso assunto, de fato, trata da invenção de um lugar de abrigo, através da arte, para a criação de um mundo compartilhado que seja além de mera coisa.

Já o capítulo 3 – “Resquícios como pistas, deslocamentos da linearidade lógica e a arte de crítica institucional como resistência à arte como commodity” – busca recolher os dados lançados no ar, pelos capítulos anteriores, sobre a extrema dissolução do pensamento levado até à perda dos contornos do que ficou conhecido como arte, historicamente. Para amarrar uma discussão que vai de uma problematização extra-arte para se chegar a algo que possa vir a distinguir como tal, lanço mão do debate trazido pela Arte de Crítica Institucional, orienta-me, primeiramente, através de um texto da crítica e professora norte-americana Rosalind Krauss (“Uma viagem ao mar do norte...”), destacando a obra do belga Marcel Broodthaers como capaz de – ao singularizar a *commodity* representada pela figura da águia – reconfigurar todo um campo de discussão baseado na mídia e na problematização da especificidade, na arte. Além disso, nesse capítulo, busca-se pensar como os jogos e aliterações se traduzem em paradoxos que leva a perguntar para quem e sobre quem estamos falando quando se trata de uma arte comprometida

com o compartilhamento, no sentido de uma prática de divisão do que é comum, isto é, de todos pertencentes a uma comunidade. Para Thierry de Duve, hoje a arte pode ser realizada (e, por extensão, consumida) por qualquer um. No entanto, me pergunto sobre quem ele tem em vista quando pensa nesse qualquer um. Como exemplo e memória, trago a obra de Jardelina da Silva como forma de mostrar que esse 'qualquer um' só o é por obra de se criar uma singularidade que a torne comunitária. E em como eu mesmo tomo a obra e a história de Jardelina – que eu conheci em minha cidade natal, tida como louca – transformando-a em um Museu que leva seu nome como parte de minha própria obra artística. Mas, mesmo essa abertura tem de ser questionada, para se preservar a delicadeza, ao abordar tal assunto como tema. Todavia, a um artista cabe posicionar-se diante do mundo em que vive, refletindo e agindo, traduzindo e propondo, através de sua obra, um mundo onde ficção e realidade se dobrem e se desdobrem uma sobre a outra, transformando os modos de ver, de perceber e de sentir, de modo a problematizar o que parecia natural e normatizado pelos poderes estabelecidos.

O capítulo 4, intitulado "Formas de acontecimentos: a obra muda (mudança, devir, silêncio)", trata da parte prática da presente tese, mas busca, também, aprofundar algumas questões, como a relação entre arte e política, além de alinhavar algumas outras, de modo a mostrar o resultado da pesquisa intelectual. Através da crítica do filósofo Christoph Cox às misturas do pós-modernismo, aponta-se, como saída, uma "pureza de sensação" trazida pela arte sonora. Apoiado em Rancière em seu livro "O espectador emancipado", este nos apresenta uma nova opção de leitura do modernismo, uma vez que não se trata mais de uma visão à arte de referencialidades diretas, mas indiretas, metafóricas. Para isso, o autor toma como base para sua explanação uma estátua grega do herói mítico Hércules, do período clássico, analisada por um esteta do século 19, onde diz que a tensão não está nos músculos, mas no drapeado do pano trabalhado no mármore, que funciona como a veste do personagem.

Minha questão, enquanto criação de uma obra política, é pensar a negatividade como forma de atuação. Assim, encontro nos fenômenos da ressonância acústica e na vibração dos objetos a possibilidade de criação de algumas peças que são como que a síntese da teoria esmiuçada pela tese do campo ampliado, da desmaterialização e da revelação de algo que estava naturalizado e normatizado

como parte da paisagem, mas que pode ser revelado como dispositivo disciplinador de controle de corpos e pensamentos. Dessa forma, crio uma caixa de vidro a ser colocada dentro da Faculdade de Artes, para ser acionada por alto falantes, de modo que ela possa vibrar e provocar no corpo dos passantes, mais do que no olho, uma sensação de estar sendo tomado por algo que ele não sabe, exatamente de onde vem.

Chamo esse capítulo de “a obra muda”, uma vez que a obra muda, no sentido que a palavra se torna verbo, indicando movimento; advérbio de modo, em seu silenciar e; como substantivo, indicando um estado vegetativo em crescimento. Além de muda, cega. Como quem olha diretamente para a luz e nada vê. Nessa parte, então, me debato para chegar a uma forma que possa traduzir meu desejo de criação e, aos poucos, vou mostrando como vai se dando a construção desse trabalho, de modo que, ao final, é possível ver os primeiros resultados materializados.

Capítulo 1

Transbordamento das fronteiras: relações entre espaço, corpo e contexto na prática de arte

"se a estética é perigosa, esse não seria mais um motivo para que ela fosse interrogada?"
Claire Bishop

1.1 Recorte histórico da arte e as relações com o espaço e o corpo

O assunto do presente capítulo é o de levantar questões, confrontar exemplos e repensar conceitos da prática artística da modernidade e da vanguarda nacional e internacional, que desembocaram em práticas artísticas assumidas aqui como parte do campo expandido da arte[4]. Essas práticas, ao se expandirem para fora das paredes dos museus e galerias, são também pensadas tanto como (não) arquitetura quanto (não) paisagem, onde a situação em que é exposta e o contexto onde se dá sua visibilidade são partes constituintes desse fazer. Nesse sentido, meu próprio trabalho como artista no "campo ampliado" coincide com as ações colaborativas e coletivas realizadas em espaços da cidade e do campo, públicos e privados, que ganharam maior visibilidade a partir de meados de 1990, no Brasil. Agora, as relações da arte não se dão apenas no espaço entre objetos e objetos, ou entre objetos e pessoas, mas também entre pessoas e pessoas, muitas vezes no sentido de transformar ou fazer refletir uma situação dada.

As práticas de arte trazidas à tona para o debate se projetam, portanto, para fora do modelo na qual estava inserida até meados do século passado, desregulamentando suas bordas, perdendo fronteiras estabelecidas até, em alguns casos, sua dissolução. Nesse capítulo, nossa pesquisa será focada nos indícios que ainda possam acolher a ideia de arte como um conjunto de modos produtivos aos quais ela sempre esteve ligada. Não advogando um *modus operandi* sobre outros, como um evolucionismo artístico, mas atendo-se ao rigor conceitual com o qual a arte sempre foi pensada. Assim, é possível falar de um caminho que vai do grafite e das pichações (e "pixações") em muros e paredes da cidade até muitas outras ações, como performances realizadas no meio da rua, práticas de intervenção urbana, projetos realizados na e com comunidades carentes e ações onde a questão social,

[4] Rosalind Krauss: A escultura no campo ampliado, originalmente publicado na revista October, nº 8, na primavera de 1979, p.31-44.

de gênero, de cor e *etnicidade* também ganham relevo. Além disso, no sentido da ampliação do espectro de possibilidades desse tipo de produção, podemos juntar a elas a arte de crítica institucional[5] e alguns de seus desdobramentos, como a arte de virada social, a arte (quase) etnográfica e a estética relacional, no sentido político do termo, denunciando muitas vezes a própria instituição que as acolhe[6].

Tal campo (mais que) ampliado, no entanto, torna a tarefa de separar e identificar muitas dessas ações um grande desafio. São obras que podem tanto afirmar quanto negar autorias, feitas individualmente ou coletivamente, mas com um traço marcadamente interessado em criar relações com o cotidiano, com a realidade, com o mundo à sua volta. Além disso, as recombinações possíveis entre elas são muito amplas, dificultando mais, ainda, as categorizações. Às vezes, são realizadas por coletivos de artistas ou pessoas previamente definidas, que possuem nomes, normas próprias e trabalham em situações muito estabelecidas. Podem realizar performances, instalações de arte ou ações de cunho social, político ou mercadológico. Mas também há grupos de pessoas que se juntam, em determinadas situações, para fazer uma ou outra atividade e depois se separam. Não há, portanto, uma fórmula de organização pré-estabelecida para se chegar a essas práticas e nem um conjunto coeso de métodos que as definam, mas se seguirmos algumas pistas, marcas e pegadas que ainda não foram totalmente apagadas pelo tempo, poderemos entender o grau de pertencimento à arte (ainda que alguns neguem se tratar de arte) que essas práticas acabaram chegando.

Ao longo da história, uma mudança substancial se operou no interior do entendimento sobre o significado da arte. Ela passou a se ocupar, também, do problema do conteúdo, como já apontara Hegel, no início do século 19. Um pintor romântico não pintava apenas uma tempestade. Pintava, também, seus próprios sentimentos tempestivos. Mas, ainda, residia sobre a arte o problema da habilidade técnica e de sua definição enquanto contorno de um determinado meio específico. A pintura deveria sempre estar constrita à moldura, e a escultura, ao pedestal. Eram eles quem delimitavam o que era mundo e o que era arte, para nossa contemplação. A pintura e a escultura podiam falar do mundo, mas não podiam, elas mesmas, serem,

---

[5] Artistas como Andrea Fraser realizam trabalhos de crítica institucional desde os anos 80.
[6] A esse respeito indico a leitura do texto “O artista como etnógrafo”, de Hal Foster, publicado pela revista Arte & Ensaios (PPGAV-UFRJ), nº 12, de 2005.

também, mundo. Ou seja, até pouco tempo atrás podíamos não saber o que era arte, mas sabíamos se tratar de arte apenas aquilo que estivesse em conformidade com um padrão. Agora, a arte passa a envolver o seu entorno e não mais somente a representá-lo. Tudo se volta para viver a matéria na sua condição de elemento plástico e formal, ou melhor, no sentido em que forma e conteúdo fazem parte de um mesmo processo e de um mesmo conceito que é colocado em ação no interior da obra.

Para pensar toda essa complexidade temática e buscar algum contorno que delimite uma prática de arte do qual eu mesmo faço parte, tomo como referência a vanguarda artística internacional, como os Cubistas, Dadaístas e o Construtivistas russos – a chamada vanguarda histórica – além da neovanguarda dos EUA, grupos europeus como Fluxus, ações do Situacionismo, a passagem do movimento Concretista para o movimento Neoconcretista, no Brasil, destacando a obra de artistas como Lygia Clark, Ligia Pape e Hélio Oiticica, além de artistas em atividade entre 1970 e 1980, com destaque para a relação entre arte e política, em suas produções. Um caminho sem volta que a arte percorreu até chegar à contemporaneidade, criando relações no espaço que vão muito além da produção de objetos. E também o uso do corpo como parte ou como sendo ele mesmo a própria obra.

Nesse sentido, a colagem cubista desempenha um papel fundamental, uma vez que, ao colocar no quadro pintado um pedaço de folha de jornal para substituir o papel de jornal representado, ou colar um pedaço de madeira para substituir o cabo do violão, na pintura, cria-se um estranhamento sobre qual é o objeto que temos na nossa frente. Ele é aquilo que ele é, ao mesmo tempo em que representa o objeto que foi pintado. Cria-se, de fato, não só uma confusão em termos de representação e aparência, mas uma mistura entre pintura, colagem e baixo-relevo, rompendo a ideia da pureza pictórica. Não se quer mais a idealização, mas a concretude da matéria e sua relação com o espaço. Estranhamento também é uma palavra que cabe muito bem no que faz Duchamp, ao deslocar um objeto do seu destino industrial e leva-lo para ser exibido como obra-de-arte em um museu, como é o caso da roda de bicicleta e o banquinho ou o urinol. Nesse sentido, também o lugar onde se espera ver a arte é provocado, a ponto de desconfiarmos sobre quem é que nos indica sobre esse ver especial, o que é e qual é o lugar da arte.

Figura 1 – Pablo Picasso, "Siphon, glass, newspaper, and violin", 1912-1914.
Colagem com papel jornal e desenho com carvão sobre papel. 47 x 62,5 cm (Moderna Museet, Stockholm).

Figura 2 – Marcel Duchamp, "Fonte", 1917.
Ready-made com urinol invertido, de porcelana. 36 x 48 x 61 cm (Tate Gallery)

A Revolução Russa, em 1917, não foi apenas política. Ela era também estética. Um homem novo – de uma nova classe que ascendia ao poder, fazendo mudanças nas relações de trabalho dentro do processo produtivo industrial – deve usufruir de uma arte que o conscientize das condições matérias a qual ele está submetido. As relações agora se dão no espaço real e não na qualidade de objetos *fetichizados*, separados por meios específicos, onde o trabalhador apenas executa uma operação sem saber qual é o produto final de sua mais-valia. Assim, pintura, escultura, design e arquitetura são incorporados dentro de um mesmo pensamento visual onde tudo se interpenetra. Os "Relevos de canto" de Vladmir Tatlin eram realizados com materiais oriundos das fábricas, como madeiras tratadas e cabos de aço. Esse material se projetava para além da parede, indo em direção ao chão, ao teto, a partir da ideia de dobra, de quina, de um simples gesto sobre uma superfície plana, trazendo-o à

tridimensionalidade. Naum Gabo, seu conterrâneo e contemporâneo, já pensava o espaço não só como um dado do real, mas como parte constituinte da invenção imaginativa. Se uma folha de papel é dobrada no espaço, cria-se um dentro e um fora. Um lá e um cá. Por isso suas obras acabaram sendo trabalhadas com materiais transparentes, linhas que dançavam no espaço, buscando sempre o avesso, o outro lado.

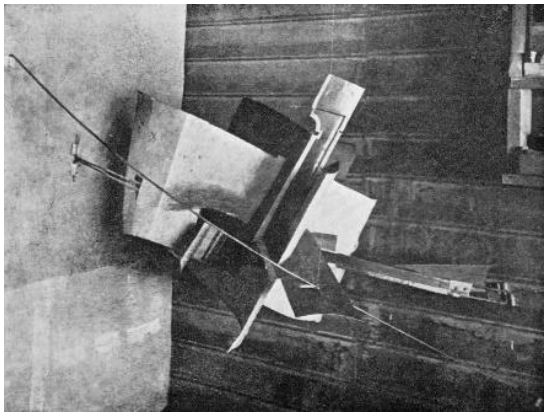


Figura 3 – Vladmir Tatlin, "Relevo de Canto", 1914.
Ferro, cobre, madeira e corda. Dimensões variáveis (Museu da Rússia, São Petersburgo).

Figura 4 – Naum Gabo, "Relevo circular", c. 1925.
Plástico sobre madeira. 49,8 x 49,8 x 22,9 cm (Tate Gallery)

Há, pois, uma transformação em curso que atinge o objeto de arte naquilo que lhe é mais caro, que é sua morfologia, sua forma, sua visibilidade. Podemos pensar que houve não só uma passagem da cor – na superfície do quadro, na parede – para o corpo do artista, ou do espectador (que se torna 'participador', agora), de modo muito evidente, mas um conjunto de soluções plásticas imbricadas umas às outras que mudou o próprio estatuto do que era conhecido, até os anos de 1950, como arte. Basta lembrar o texto de Allan Kaprow, por exemplo, sobre "A educação do an-artista", de

1971, ou, mesmo, outro texto dele, de 1958, sobre "O legado de Jackson Pollock[7], onde o autor pontua a troca do uso do ombro pelo uso dos quadris, em Jackson Pollock, fazendo o quadro sair de uma condição especular e reflexiva para outra, de mergulho e profundidade, com seu modo peculiar de executar suas *dripping paints*. No âmbito da arte do final dos anos de 1950 e 1960, os exemplos da arte que faziam Jasper Johns e Robert Rauschenberg, não podem faltar. O primeiro, com suas bandeiras sobrepostas, ironizando a 'pureza' da pintura planar e o segundo, com suas "combine painting" criando um novo plano e relação entre pintura, escultura e objeto. É o caso de "Flag" e "Bed", 1954 e 1955, respectivamente. Além deles, outros podem ser elencados, como Frank Stella com seus quadros-objetos e suas pinturas-relevo, que ocuparam um papel fundamental no desenvolvimento da neovanguarda norte-americana e internacional.

Figura 5 – Jasper Johns, "Flag", 1954-1955.
Encáustica, óleo e colagem, montadas sobre madeira compensada, três painéis. 107.3 x 153.8 cm (MoMA).

Figura 6 – Robert Rauschenberg, "Bed", 1955.
Óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e folhas sobre suporte de madeira. 191.1 x 80 x 20.3 cm (MoMA).

[7] Cotrim; Ferreira, 2006, p.37.

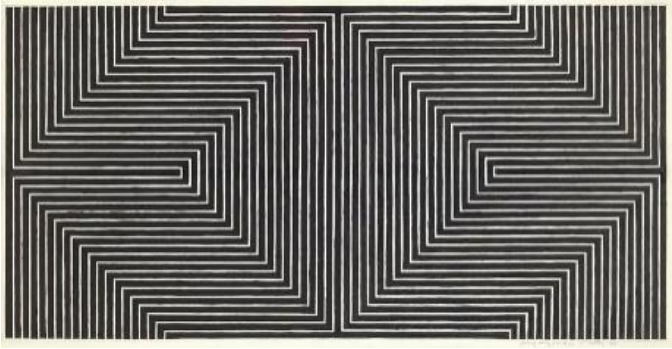


Figura 7 – Frank Stella, Black Study I, 1968.
Colagem, desenho, pintura e impressão sobre papel. 50 x 100 cm (foto: reprodução)

Pensando as relações espaciais pós-minimalistas, artistas como Michael Asher e Dan Grahan, realizam, desde inícios de 1960, obras onde a arquitetura, instalação e objeto não mais se separam da paisagem onde estão implantadas, ampliando a ideia que se tinha sobre o lugar consagrado à arte, como sendo no interior da parede branca das galerias e museus. A partir de então, seu lugar podia ser dentro e fora, ao mesmo tempo, como partes interconectadas de uma mesma obra. Mais que isso, a arte não tratava mais somente do espaço do objeto, mas da própria arquitetura do lugar, que se tornava espaço de relação, onde convenções naturalizadas não faziam mais tanto sentido, ou, pelo menos, deixavam de ser indiscutíveis.

Figura 8 – Dan Grahan, "Bisected triangle, Interior curve", 2002.
Vidro espelhado e aço inoxidável. 220 x 713 x 504 cm (Inhotim).

Os minimalistas tinham, pois, aprendido o exemplo dos construtivistas russos, para quem o problema da arte era um problema de relações no espaço, independente do meio expressivo. Aliás, nem a arte dos artistas dos EUA, dos anos de 1960, nem dos russos, dos anos de 1910, eram feitas de objetos manufaturados, uma vez que nasciam de projetos, seus modelos eram encomendados, os materiais usados eram industrializados. Chapas de folhas de flandres, alumínio, dobras feitas à máquina, encaixes realizados com ferramentas de impacto, neon, tinta automobilística, e toda sorte de materiais que a construção civil utilizava, à época.

Quando Daniel Büren colocou sua ideia sobre arte “in situ” para ser exibida no Museu Guggenheim, o que estava posto era que escultura e pintura já não se diferenciavam mais, necessariamente. Além disso, ela só poderia existir em relação a um espaço específico dado. Suas telas, feitas de listras que reivindicam uma neutralidade expressiva, no entanto, denunciam as ideologias dos lugares, como foi o caso da obra “Pintura-Escultura”, de 1971, gerando polêmicas pelo fato de atravessar todo o espaço aberto no meio do museu. Um outro caso clássico é da famosa escultura em aço corten, intitulada de “Tilted Arc” (Arco Inclinado), de 1981, plantada em na Federal Plaza, em Nova York, de Richard Serra, que, ao ser retirada pelo poder público do lugar onde havia sido instalada, perdeu suas características de objeto artístico, segundo o próprio artista[8].

Figura 9 – Daniel Büren, “Pintura-Escultura”, 1971.
Work in situ. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

[8] Sobre a relação entre obra, lugar e contexto, recomendo a leitura do capítulo “O fim da escultura”, do livro “Sobre as ruínas do museu”, de Douglas Crimp (2005, 131-173), onde ele analisa essa relação baseado na obra de Richard Serra.

Figura 10 – Richard Serra, "Tilted Arc", 1981.
Aço corten. 370 x 37 x 5,4 cm. (foto: reprodução)

É clássica a querela em que o crítico formalista Michael Fried e os artistas da Minimal, particularmente Donald Judd e Robert Morris protagonizaram, através de debates teóricos acirrados. Ao acusar os jovens artistas dos anos de 1960 de fazerem uma arte que era literária e teatral, o crítico tornava ainda mais intenso o debate sobre a hibridização da arte e a prática ampliada do campo artístico. Morris, um dos artistas mais prolíficos de sua geração, criou obras não só pensadas para o espaço da galeria, como performances com objetos e obras no meio da paisagem.

Figura 11 – Robert Morris, "Observatório", 1971-1977.
Terra, água, grama, conchas, aço, granito e madeira. 91 metros de circunferência. Localização: Noruega. (The Flevo Landscape Collection).

A crítica e professora de teoria de arte dos EUA, Rosalind Krauss, foi quem definiu um nome para esse tipo de manifestação artística que se abria para o lado de

fora das paredes das galerias e museus. Ao conceituar a escultura que vinha sendo feita como característica de um campo ampliado, trouxe elementos para um debate que estava em curso desde os anos de 1960. As obras de Robert Smithson ou Michael Heizer estavam dentro de uma perspectiva teórica de ser “nem paisagem, nem arquitetura”[9]. Smithson trabalhava com dois tipos operacionais, que ele denominava de “site” e “non-site”. Ao abastecer o espaço fechado da galeria de matérias trazidos da paisagem, descontextualizava o material de seu lugar próprio, dando a ele conotações diferentes daquelas que ele usava, quando fazia seus trabalhos no meio da paisagem. Esse foi o caso da “Spiral Jetty”, um colosso de pedras em espiral plantado no meio de um lago, em Utah, nos EUA, construída em 1970. A força dessa obra está, também, em ter sido realizada em um local que foi sagrado para os indígenas americanos, como se houvesse uma recontagem da própria história que se perde. Essa obra, apesar da monumentalidade, em determinadas épocas é encoberta por uma água de cor escura, mas natural, que o lago possui (ou possuía)[10].

Figura 12 – Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970.
Lama, pedra, sal e água. 4570 metros (foto: reprodução).

Na relação direta com o corpo do artista, os exemplos da japonesa Shigeko Kubota e da brasileira Lygia Clark abrem a questão da arte para dimensões ainda mais específicas de atuação. Um, é a famosa "Vagina Paint", de Shigeko Kubota, executada em 1965. Nesse trabalho a artista coloca um pincel com tinta amarrado à sua calcinha e, de cócoras, ‘pinta’ uma tela estendida ao chão. A radicalidade desse gesto se dá no fato daquilo que pode ser considerado um debate sobre a questão de

[9] Krauss, 2008, p.133.
[10] É possível localizar a Spiral Jetty pelo site de busca Google Maps, na internet.

gênero, na arte, uma vez que a história tinha sido contada e feita, até então, majoritariamente, por homens. Assim como podemos ver em Pollock uma metáfora de jorro espermático, podemos pensar que uma mulher, na arte, também pode fazê-lo. Se um foi considerado gênio, por que a outra também não deveria? Outro exemplo é o da brasileira Lygia Clark e seus objetos relacionais, dos anos de 1970, trazendo a sensorialidade como material para o trabalho plástico e a terapia de arte como clínica de artista, em radical espírito de invenção e experimentação.

Apesar de uma aparente dissonância formal em sua obra, Lygia Clark chega a essa configuração plástica de maneira muito sistematizada, pois primeiro fustigou as extremidades do quadro até que ele incorporasse a moldura e a própria parede, na época em que participou como integrante do Grupo Frente, do Rio de Janeiro, entre 1954 e 1956. Dessa passagem para o espaço ao redor, ela faz o quadro “estufar”, com seus casulos, invadindo o espaço tridimensional. Após isso, Lygia entende que a questão da arte devia levar em conta o espectador, agora chamado a participar de seus “Bichos”, uma obra iniciada em 1960, feita em chapas recortadas de alumínio articuláveis, montadas através de encaixes, que podiam mudar de forma.

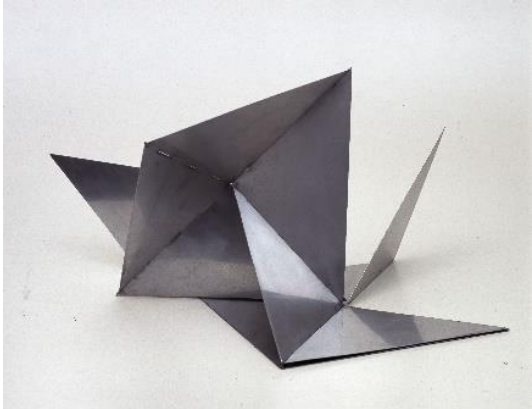


Figura 13 – Lygia Clark, Bichos, 1960.
Alumínio anodizado. 60 cm (coleção João Leão Sattamini).

Lygia vai mais longe em sua ideia de participador como elemento central de sua obra. Para ela, o enfoque recai agora no processo do próprio ato criativo, como acontece com "Caminhando", de 1964, que nada mais é do que uma folha de papel com suas bordas torcidas e coladas, de modo a se tornar uma ‘fita de moébius’. Mas é com seus “Objetos Relacionais” que seu trabalho fecha um ciclo de mais de 25 anos de produção. E de salientar que tais obras foram produzidas no Brasil a partir de 1977, depois de sua passagem pela Europa, onde desenvolveu uma obra voltada para a

sensorialidade, que se comunicavam diretamente com o corpo das pessoas que se dispunham a trabalhar com ela em seus experimentos. Não era apenas uma questão de espaço físico, mas de espaço mental, psicológico.

Figura 14 – Lygia Clark, "Objetos Relacionais", 1977-1985.
Foto: reprodução (O mundo de Lygia Clark).

É interessante voltar um pouco no tempo para notar como Mondrian, para além de sua pintura *neoplasticista*, simplifica a moldura em suas telas, de modo a fazer de seu quadro pintado um espaço que se relaciona com o espaço lateral da parede onde é colocado. E, também, como o brasileiro Hélio Oiticica retoma Mondrian, agora utilizando a cor como elemento no espaço da arquitetura, com seus "Relevos Bilaterais" (1960), "Ninhos" e obras de caráter ambiental, até chegar em proposições onde a cor precisa ser usada pelo público, como no caso das capas intituladas de "Parangolés", apresentadas por ele, pela primeira vez, em 1965.

Figura 15 – Hélio Oiticica, "Parangolé", 1965.
Foto: reprodução (Projeto Hélio Oiticica).

Vale citar, no âmbito internacional, a obra do artista Gordon Matta-Clark, mais conhecido pelos buracos, fendas e cortes que realizava na arquitetura de edifícios abandonados ou condenados, modificando as estruturas dos prédios em que atuava, como, também, deslocando a luz, permitindo ao olhar atravessar a superfície dos planos para além da funcionalidade dos lugares. Para isso, seus instrumentos de trabalho coincidiam com as ferramentas usadas por operários de construção, como britadeiras, furadeiras industriais, guinchos de levantar paredes e outras ferramentas de trabalho pesado. Essa relação de seu corpo com a obra também se expande para seu trabalho com a comida, no restaurante que manteve no Soho, bairro de Nova York, nos anos 70. E vai além, nas ações de protesto que promoveu, como o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, em 1971, confrontando o aparato institucional imposto pelos agentes da ditadura militar, à época, no Brasil.

Figura 16 – Gordon Matta-Clark, Splitting,1974 (Barbican Art Gallery)

Um dos pilares do Neoconcretismo brasileiro, junto com Lygia Clark e Hélio Oiticica, a artista Lygia Pape criou obras que invertiam a relação entre corpo e suporte, como se deu com Ballet Neoconcreto I e II, fazendo com que sólidos geométricos se movimentassem em cena, no palco do teatro, acionados por pessoas que funcionavam como motores desses movimentos. Em Pape, a questão da cultura era tensionada no sentido em que sua arte tanto se referia a questões locais e particulares, quanto públicas e universais, dialogando com a arte internacional a partir de suas próprias bases, que eram metodológicas e não formais. Para o teórico Fenando Cochiaralle "...a aproximação progressiva com a vida introduziu na obra de Pape a temporalidade (fluxo) e a brasilidade (narrativa)"[11].

Figura 17 – Lygia Pape, "Ballet Neoconcreto I", 1958-2000-2012.
Estruturas geométricas coloridas movidas por pessoas. Não dimensionado (Projeto Lygia Pape).

Vale ressaltar, também, os artistas dos anos de 1970 e 1980, como Cildo Meireles, que, através de intervenções em garrafas de coca-cola, colando adesivos

[11] Cocchiarale, 1994. Disponível em <http://www.lygiapape.org.br/pt/lygia.php> Acesso: 20/03/2016.

antimperialistas nos vidros das garrafas, ou carimbando mensagens políticas em cédulas de dinheiro, ampliou a ideia de circuito para a circulação do trabalho de arte. Destacam-se também os luso-brasileiros Antonio Manuel e Artur Barrio. O primeiro, com radicais performances como “O corpo é a obra”, em que se desnuda em público, dentro do Museu de Arte Moderna do Rio, sem autorização da instituição e em plena vigência da ditadura militar no Brasil, na abertura do Salão Nacional, de 1970. E Artur Barrio, usando materiais precários, perecíveis, descartáveis e sujos, jogando-os no meio da rua e do espaço público, como foi o caso de “Trouxas Ensanguentadas”, em 1971, como de outras ações, que o artista dá o nome genérico de “Situações”.

Nesse pequeno recorte histórico, onde cabem vários outros exemplos, podemos afirmar que a arte se apossou tanto do corpo como lugar da obra, quanto do espaço como lugar de sua problematização. Não só os movimentos que usam o corpo como lugar do trabalho artístico, como o “happening”, a “performance” e a “body art” partiram para ações radicais, como o corpo também foi assumido como lugar de discurso sobre o sujeito, na sociedade. Não se trata mais de uma questão de forma, ou não só uma questão de forma, mas da veiculação de discursos onde conceito e conteúdo tornam-se entranhados à obra.

De fato, a partir dos anos de 1960, ao capturar o corpo como lugar do processo artístico, entendeu-se que a esse corpo tudo poderia reverberar. O corpo do artista está misturado ao corpo social e sua obra deve participar da posição política e histórica da própria pessoa que faz a arte, em seu tempo. Não há mais o afastamento, mas processos e desdobramentos dos quais o artista é um propositor de ações. Um ciclo histórico que começa com uma colagem de papel na tela de pintura se torna agora veículo de uma multiplicidade de discursos que passam pelo corpo, em primeiro lugar, privilegiado pelo fato de ser o primeiro a ser e experimentar o espaço, antes de todo o resto se formar ao seu redor. Ele pressupõe a invenção radical de um outro, sem o qual ele também não existe. Sem o qual o jogo não pode ser proposto. E nem a história, contada.

São esses nós da arte contemporânea, nas duas acepções que a palavra nós representa – como pronome e objeto direto – que iremos nos ater, não para desatá-los ou celebrá-los, mas para entender como o espaço e o lugar marcam temporalidades, comportamentos e ações mesmo depois que as fronteiras da arte

tenham se tornado apenas conceituais. ‘Nós’, então, fala de uma arte participativa, colaborativa, compartilhada e suas estratégias de inserção no tecido social, suas relações com o cotidiano e com os fatos da vida, sem o qual todos aqueles desdobramentos elencados anteriormente deixariam de fazer sentido.

1.2 Relações mediadas pela cultura

A arte imita a vida? A vida imita a arte? Qual a relação que podemos estabelecer entre arte e vida? Até que ponto podemos separar uma da outra? Ou fundi-las, de fato, perdendo a singularidade de uma que transborda sobre a outra? Fazer da vida uma arte sempre foi uma ambição não só de muitos artistas, como de estetas, aventureiros, ativistas e daqueles que não se conformam com o tédio e a monotonia, encarcerados pelas obrigações e funções de um dia a dia que se repete, *ad infinitum*, até a morte. Ou melhor, de uma monotonia que já é, por si, morte. Morte por acreditar na lógica da *mímese* e da representação, como se fosse natural a realidade onde tudo já está dado e só nos resta conformar com a imposição de condições que nos levam a pensar que "sempre foi assim e assim sempre o será".

Lançados a aprender por repetição, criamos tanto formas de defesa para aquilo a qual somos submetidos e expostos, quanto modos de proteção que, uma vez colocados em prática, tendem a ‘naturalizar’ vidas que são artificiais, porque construídas e, nessa elaboração de processo, a própria violência é parte da vida, também. Negá-la é continuar a produzi-la sob a capa de uma pretensa neutralidade, tornando-a ainda mais violenta, porque perversa, como é o caso das questões sociais, onde o discurso de poder dominante defende um silêncio que preservaria a harmonia social, ou ausência de preconceito, justamente para que se exerça tais preconceitos sem que sejam questionados os direitos relativos ao outro, como ensina Foucault sobre a constituição do Biopoder e do controle dos corpos (1977).

Esse nó, que também diz respeito à prática da arte, deve ser pensado dentro da própria natureza dialética, dada a tautologia implícita na ideia de campo ampliado. Se o campo se expande, ele continua podendo ser chamado de campo? Ao se abrir para fora da moldura que o limitava, ele continua a manter alguma singularidade? Ou será que o campo da arte se transformou em outra coisa, cujo nome próprio já não lhe cabe mais? Portanto, uma vez que as fronteiras se expandem, podemos pensar não

só em arte como ação de arte, mas na ação como fator de expressão de subjetividade de qualquer sujeito, não só o sujeito intitulado artista, mas de todo aquele que é capaz de se deslocar do ponto de vista da funcionalidade produtiva, comercial e econômica que dita as regras padrões em nossa sociedade. Todavia - e ainda que não possa existir produção fora do sistema em vigência - a criação das subjetividades não pode ter como parâmetro apenas a contraposição e a crítica, para não se tornar reativa. Cabe aos artistas, intelectuais e todos aqueles que se debruçam sobre essa problemática, portanto, entender como esse tipo de produção pode ser propositiva, ainda que estando dentro de um processo que tem como determinante o sistema capitalista, patriarcal e colonialista.

Porém, ao evocar a relação entre a arte e tudo aquilo que a afeta, já de saída admitimos que, sim, há algo chamado arte para algo chamado vida. E, de qualquer modo, ainda que seja possível pensar sua fusão, estamos falando de duas coisas distintas: uma, que abrangeria tudo o que sabemos (e não sabemos) e outra, construída para nos ajudar a viver neste mundo. Ou melhor, pelo menos o mundo que conhecemos. Uma, a qual podemos pertencer não só os seres humanos. Outra, que só pode existir no seio de uma determinada cultura. Então, não é apenas uma indistinção e ponto. Mesmo porque a indistinção, dentro de uma determinada cultura que a tudo separa, classifica, distingue, valora, pode servir a determinados interesses específicos de exclusividade. Assim, podemos falar sobre arte a partir de um ponto de vista muito específico para nós, mas nada podemos falar se uma outra cultura faz, como nós, arte, ainda que se aparente com aquilo que designamos como tal. Não é esse o erro apontado por Arthur Danto, em seu livro “Após o fim da arte”[12], sobre o filósofo alemão G. Hegel? Quer dizer, de que a história só era história no Ocidente, uma vez que toda a concepção de mundo a qual se referia nosso filósofo não tinha como premissa o pensamento “primitivo” e “selvagem” de outros povos. Além disso, quando eu digo “mundo”, “homem” e, mesmo, “arte” ou “vida”, eu preciso estabelecer o lugar de fala de onde é emitido essa voz. Não há, portanto, como sustentar uma ideia de homem ou de humano que seja única para todos os humanos, porque cada povo e cada época tem sua definição para o que isso seja. Mais, ainda, depende de quem é que diz o que é o que, qual a posição política, social, e interesses que movem essa pessoa a dizer algo sobre um “nós”, quando sabemos que a esse nós também

[12] Danto, 2006, p.52.

cabe sempre o dissenso? Para o antropólogo Viveiros de Castro, à noção de *multiculturalismo* se contrapõe outra, inventada por ele, que é a do "multinaturalismo". Para esse autor, quando alguém se coloca na posição horizontal para discutir diferenças culturais, é preciso entender de onde essa voz é emitida e em qual contexto seu locutor se encontra, para determinar os lugares de poder que cada um ocupa. Em uma série de entrevistas, para o livro “Encontros”, organizado por Renato Sztutman, Viveiros de Castro afirma que:

> A palavra multinaturalismo é uma provocação, mas ao mesmo tempo é totalmente séria. Era uma brincadeira com meus colegas norte-americanos que gostam do conceito de “multiculturalismo”. Meu problema é que tal noção depende de fato de um “mononaturalismo” a servir de pivô em torno do qual variam as culturas. E se fosse o contrário? Se houvesse um multinaturalismo e não um monoculturalismo?[13]

Viveiros de Castro nos conta, também, sobre o pensamento dos índios Araweté, dizendo que, para eles, todos os seres se acreditam humanos. Assim, por exemplo, um urubu acredita estar saboreando um churrasco no restaurante enquanto devora uma carniça no mato. Em uma palestra, em 2004, na Universidade Estadual de Londrina, disse que uma onça pode ser um companheiro da tribo ou ser ele próprio transformado em onça. O problema, dizia Viveiros de Castro, neste caso, é o ponto de vista da onça. Ela pode simplesmente ver não outra onça, mas um apetitoso porquinho ao lado dela, disponível no cardápio. Aí prevalece a lei do mais forte. Se o índio vencer a batalha, sua onça era uma crença verdadeira. Se a onça vencer a peleja, prevalece a crença dela. Fora a galhofa que salta desse tipo de caso, o que está em jogo é um pensamento em que nos perguntamos sobre o ponto de vista do outro, no caso de Viveiros de Castro, sobre o ponto de vista do índio sobre o mundo. Para o antropólogo carioca, porém, a resposta já está dada na própria pergunta: “Ela supõe que o ponto de vista é uma coisa, o mundo uma outra, que é exterior ao ponto de vista”[14].

Marcar um posicionamento de diferenças, portanto, é estabelecer uma dimensão de materialidade, cujos contornos são definidos pelas suas próprias qualidades físicas dentro de um espaço estabelecido. Um corpo só existe em relação a outro, por medida de comparação, contraposição e aproximação. E toda relação

---

[13] Castro, 2008, p.112.
[14] *Id.*, p.109.

começa por uma dualidade, ou seja, pelo reconhecimento de um além de mim para que possamos perceber o contorno de corpos produzindo relações, contatos. Produzindo forças que atuam na dimensão da construção de jogos, da invenção da política, do desejo sexual, da profundidade amorosa, da produção de arte. O que para mim pode ser arte para o outro pode ser apenas uma diversão e ninguém precisa devorar ninguém, por isto, embora cada um conserve seu ponto de vista.

Voltando à questão de um campo que perde suas margens, se tudo pode ser ou conter arte, porém, qual é o limite para que se transborde o que deixa de ser arte e se torne outra coisa que não era antes? Pois falar sobre arte e vida é um tanto genérico. Podemos falar em outras relações, como arte e política, arte e antropologia, arte e sociologia, arte e minorias, ou arte e sistema de arte, no máximo. E foi isso que sucedeu com a arte, ao passar para o chamado "campo ampliado" pela via de acesso da “virada social”, como pontua Claire Bishop. Em seu texto, publicado na revista Concinnitas, da pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ, em 2008, ela aponta que esse tipo de arte não se afasta muito das políticas públicas de inserção social, aclamado por certos setores da crítica por falta de parâmetros para julgar a arte, mas que o melhor da produção desse tipo de prática tenta resolver o problema estético aliado ao político sem se prender ao ético[15]. No dizer de Hal Foster, um outro pensador da arte e da cultura, esse tipo de arte tornou-se "etnográfica"[16], arriscando-se a tornar-se “perigosamente política”. Agora, dar voz à periferia passa a ter um papel importante no discurso sobre o outro, sobre identidade. África, Oceania, Ásia e América Latina tomam um expressivo espaço no cenário das contestações, defesas de direitos, modos e processos de pertencimento. Vide, por exemplo, a 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2014, onde o espaço para manifestações sociais foi privilegiado em detrimento aos objetos de arte. Coletivos feministas como os de pró-aborto, da Bolívia, além de outros, com posicionamentos sobre cultura gay e anticristã puderam apresentar suas reivindicações naquele lugar onde, um dia se expôs de Max Bill à Duchamp. Ainda que grupos católicos tenham se manifestado na porta da Bienal contra o que estava sendo apresentado, tais manifestações, de algum modo, ampliavam e eram absorvidas pela própria ideia de pluralidade que a mostra buscava

[15] Bishop, 2008, pags.144-155.
[16] Em minha dissertação de mestrado discuto detalhadamente no capítulo 2, essa virada antropológica, utilizando-me de textos do próprio Hal Foster, Claire Bishop, Miwon Kwon, entre outros autores.

debater. Ou seja, diante de um mundo onde os contrastes são cada vez mais evidentes, as representações, as metáforas e a produção de material simbólico se confrontam com o embate direto entre posições não só divergentes, quando não, opostas umas às outras[17]. À Bienal de São Paulo, seguiu-se, nada mais nada menos, a Bienal de Veneza que, em sua edição de 2015, "All the world's futures" (Todos os futuros do mundo), criou polêmica ao privilegiar o discurso político das periferias às práticas artísticas canônicas da arte, pelo menos da arte que o público acostumado a ir à Bienal de Veneza estava acostumado a reconhecer como tal. Como disse o próprio curador do evento, o nigeriano Okwui Enwezor, "a arte não precisa ser política, mas uma exposição nesse momento em Veneza precisa"[18].

Se alguns críticos nacionais, como Angélica de Moraes ("Há sinceridade nisso?") e Sheila Leirner – que chama a mostra de "militante e intimidadora" – torceram o nariz para a mostra, em Veneza, um outro crítico brasileiro, Miguel Chaia ("Um intruso entre os artistas"), coloca que a premissa política foi bastante acertada Embora não desenvolva em seu texto o que ele pensa ser, nesse recorte, esse acerto, o que ele sugere é que "...Enwezor – por gostar muito de arte, e isso transparece em sua curadoria –, com a ajuda de Karl Marx, produziu uma exposição na qual um desequilíbrio positivo tende para a arte"[19]. Já a crítica Maria Grazia Muscatello, da revista chilena Artishock, em seu artigo sobre a Bienal de Veneza, intitulado "A Bienal de Veneza: o cisma da arte" (La Bienal de Venecia: el cisma del arte), escrito em 25 de maio de 2015[20], se apoia em Rancière para dizer que não há possibilidade de arte política, pois "a visibilidade do protesto, no auge dos anos sessenta e setenta e dentro de movimentos como o Fluxus, acabou sendo parte do sistema criticado"[21]. Para a crítica, é um problema que o curador, que se apresenta como nigeriano, e os artistas da mostra, que denunciam os problemas da periferia, morem na Europa ou nos

---

[17] Discuto mais detalhadamente essa questão em meu artigo "A Bienal de Arte e as Manifestações Públicas". Disponível no site do Canal contemporâneo:
http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/006314.html

[18] Entrevista de Solange Farkas a Fabio Cypriano. Disponível em:
http://brasileiros.com.br/2015/07/transgressao-em-veneza/

[19] Chaia e Moraes podem ser acessados a partir do site eletrônico da revista Arte!Brasileiros nº 30 (julho/2015): Disponível em:
http://brasileiros.com.br/2015/07/artebrasileiros-destaca-bienais-de-veneza-e-havana/.
Leirner, em http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,56-bienal-de-veneza-marca-se-como-uma-edicao-militante-e-intimidadora,1689195

[20] Disponível em: http://www.artishock.cl/2015/05/25/la-bienal-de-venecia-el-cisma-del-arte/

[21] "la visibilidad de la protesta, en auge ya en los años sesenta y setenta dentro de movimientos como Fluxus, acabó siendo parte del sistema criticado".

Estados Unidos. Dizendo que não pode haver futuro “onde as incertezas e o medo são mais fortes que uma visão clara e consciente”[22], aponta que, enquanto se faz uma mostra para se expiar a culpa dos ricos, na própria cidade de Veneza a gentrificação e a desigualdade social são anuladas pela imprensa e pela propaganda, em nome do sucesso comercial da centenária mostra de artes plásticas. Por fim, reclama por um sistema mais sustentável, lento, anônimo e silencioso: onde a arte política não é só uma imagem passiva, senão um gesto inclusivo e horizontal, um espaço de discussão e criação compartilhado”[23].

Para Lygia Clark, a necessidade de conversão do artista à militância foi enfrentada de modo a definir um campo de atuação para seu trabalho, ainda que ela se recusasse ao papel tradicional de artista. Em texto publicado no catálogo da mostra Opinião 66, intitulado "Nós recusamos", a autora defende o papel participativo em seu trabalho, ao mesmo tempo em que questiona, enfaticamente:

> O que se passa a meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de elite. Então que se volte para a arte popular – esperando encher o fosso que os separa da maioria. Consequência: eles rompem os laços que os atavam ao desenvolvimento da arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local.[24]

Todavia, por se tratar de uma experiência de fim de vanguarda, a arte de Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre os outros artistas da época, passava por uma transição onde a totalidade pregada pelas ideologias do início do século 20 já se tornavam insustentáveis. Quer dizer, sem dúvida, o ato desses artistas era, por si, libertário, mas a passagem da Guerra Fria, ainda nos moldes de uma bipolarização, para uma explícita hegemonia neoliberal, já não permitia mais, simplesmente, uma recusa, como foi o caso dos hippies, ou enfrentamento direto, como fizeram os movimentos de guerrilha armada. Da ditadura militar, no Brasil, à ditadura de mercado, a questão do que se torna público, muitas vezes, foi obnubilada pela confusão entre público e institucional, governamental e estatal. Fato que foi aproveitado pelo capitalismo para aniquilar a força das instituições e do próprio Estado como organizador do bem-estar social. A desregulamentação de mercados e a super oferta de produtos em circulação movimentando a economia mundial forçam os artistas e intelectuais a uma retomada

---

[22] “donde las incertidumbres y el miedo son más fuertes que una visión clara y consciente”
[23] “donde el arte político no es sólo una imagen pasiva sino un gesto inclusivo e horizontal, un espacio de discusión y de creación compartido”.
[24] Clark, 1980, pags.30-31.

de posição crítica voltada a questionar a própria materialidade de sua produção, assumindo agora, de dentro daquilo que criticam, a própria contradição imposta pelo sistema de produção de bens de consumo. É impossível pensar, hoje, algum artista que não leve em consideração os meios técnicos de produção e circulação de seu trabalho sem que, de algum modo, este não esteja inserido dentro do sistema de produção capitalista. Um incômodo, cuja melhor posição diante de sua insofismável presença é a de entendê-lo para que, ao se submeter a essa configuração sistêmica, não o seja feito de modo alienado e alienante, mas consciente que é possível, ainda que de maneira muito particular, criar brechas, vãos, caminhos e passagens para que o desejo possa continuar circulando. Um pequeno gesto, uma palavra dita em voz baixa, o mínimo que seja em direção às forças ativas e propositivas que nos mantenha a coragem de se posicionar enquanto parte de uma comunidade, enquanto agentes de ações que aceitam o outro como ele é e não como gostaríamos que ele fosse.

Assim, qualquer debate dentro desse assunto não pode ser colocado em uma posição de neutralidade política, visto que isto seria reforçar a visão hegemônica que a tudo engloba como se força neutra e naturalizada fosse. Como se vivêssemos em uma situação de diluição simples e sem tensão do campo e isso se tornasse mais uma moda, ou meio, ou estilo de se produzir um novo modo de fazer arte. Porém, ao mesmo tempo em que se aponta para o oportunismo que reduz toda visualidade a mero exercício de dispositivo técnico, apoiando-se em uma teoria generalista, o fortalecimento de posições se torna necessário como força de resistência, ampliando o número de atores em circulação em um mercado que sempre foi considerado centralista, elitista, excludente.

É preciso cautela, porém, antes de levantar bandeiras a favor da diferença, em uma sociedade desigual. Negar ou confrontar o sistema acaba sendo uma atitude que pode nos tornar alvo daquilo que confrontamos, sem poder voltar atrás das nossas posições. Assim, não é a efemeridade ou a autoria compartilhada, ou o rebaixamento do papel do autor, ou a dissolução do objeto artístico que irá determinar o valor de uma ação ou de uma obra, seja de intervenção, performance ou um trabalho que se utiliza de recursos tecnológicos e eletrônicos. Se não sabemos como se faz algo relevante nessa categoria de produção – porque ela não está dada *a priori*, pois é sempre um vir-a-ser – ao menos entendemos que estamos inseridos dentro de um

maquinário que se utiliza inclusive do elemento sensível, estético e in-útil[25] como parte de seu próprio funcionamento. Subverter a operatividade desse sistema seria, em primeiro lugar, compreender o quanto desse discurso já está à venda como ação revolucionária nas hostes mais reacionárias que dão suporte a essa mesma estrutura política. Como afirmam diversos autores, entre eles Peter Pál Pelbart[26], o poder se enraizou na própria vida, ao aliar capital e subjetividade, moldando nossa relação com o mundo que nos rodeia.

No nosso caso, interessa salientar alguns pontos onde a presença do dissonante, do atonal e da aliteração diante da obviedade dos fatos possa, pelo menos por algum momento, retirar do chão pés tão plantados na lógica e na certeza, criando uma dúvida, uma reflexão e, quem sabe, mesmo, produzir uma respiração um pouco mais profunda, quando diante de uma obra ou de uma situação inusitada. Assim, capturar o espectador, leitor, participador, o outro, enfim, para uma imersão sensorial de corpo inteiro, um simples toque de um corpo em outro, pode ser considerado o motivo de toda uma busca. No poema “Canto a mim mesmo”, do livro “Folhas de Relva”, publicado pela primeira vez em 1855, Walt Whitman se pergunta: “Que pode haver de maior ou menor do que um toque?”

1.3 Práticas ativistas

Ao ampliar as possibilidades do fazer artístico até o limite extremo, tanto em termos de técnicas, materiais, quanto de conceituação, somos obrigados a pensar os limites da prática artística, não para se fechar um contorno, mas para criarmos um corpo em diálogo com o lado de fora desse lugar que chamamos arte. Se, para o artista contemporâneo, é possível tanto se cortar com cacos de vidro, caminhar errante pela cidade, usar merda como material de trabalho, ou mesmo fazer uso só de palavras, perguntamo-nos se isso, e só isso, bastaria como potência de toque, no sentido de sensibilizar um outro que não necessariamente comungue com as mesmas informações e experiências nossas.

Dentro dessa perspectiva, dois movimentos parecem se desenvolver. O primeiro trata do acesso público à arte. O segundo, da produção singular de um

---

[25] “in-útil” é um termo emprestado do poeta Paulo Leminski, que dizia que a poesia era in-útil, no sentido desse prefixo *in* se articular dentro do *útil*, levando em consideração a sociedade utilitária.
[26] Pelbart, 2008, 43.

modelo. Ora, se a arte parece difícil de ser entendida pelo público médio padrão, se parece ser hermética, isso não pode ser debitado na conta da arte, mas na conta da acessibilidade a ela. Ao mesmo tempo em que os índices apontam para uma baixíssima quantidade de visitantes aos museus públicos, aponta-se, também, para um baixo consumo de literatura e outras artes[27]. Portanto, temos um problema que limita o acesso público à arte, fazendo-se necessário o desenvolvimento de políticas em todos os níveis para que se corrija tal defasagem. Para muitos artistas, o modo de resolver essa questão foi a tomada do espaço público, o uso das paredes e muros das ruas das grandes cidades e, também, as performances urbanas, as intervenções e ações em locais abertos e, até, uma certa recusa aos espaços institucionalizados. A própria criação de um circuito, por mínimo que fosse, tornou-se um modo de se posicionar e de agir como artista, também.

Para Thierry de Duve, que escreveu um ensaio intitulado “Quando a forma se transformou em atitude e além”, publicado na Revista Arte & Ensaios, em 2003, são 3 os modelos de ensino de arte, cujas bases se estabelecem em 3 grandes tripés. O primeiro seria o da arte acadêmica, baseado no talento, no *métier* e na imitação. O segundo, da arte moderna, apoiando-se na criatividade, no meio e na invenção. E, finalmente, a arte contemporânea, que privilegia a atitude, a prática e a desconstrução, “que representaria um sintoma negativo de uma transição histórica cuja positividade não é nítida ainda e que é estéril para o ensino da arte” [28]. No Brasil, esse tripé da atitude-prática-desconstrução, começa a surgir, com maior vigor, em meados dos anos 90, quando os artistas se esforçam no movimento de sair de seus ateliês e trabalhar suas poéticas nas ruas das cidades, campos, praias, bosques e outros locais. Lugares públicos. Cansaram de esperar pelas instituições de poder para validar suas obras. A pauta da circulação do trabalho artístico já não ficava restrita ao circuito oficial de arte, mas era feita como parte, inclusive, do trabalho de arte. O resultado imediato é que assuntos urgentes – isto e, francamente políticos, sociais e ambientais – não mais poderiam ser negligenciados. Mais, artistas defendendo visões particulares de mundo, razões étnicas, locais, comportamentais, compartilhamentos, propostas coletivas.

---

[27] Dados disponíveis em: http://www.marketingcultural.com.br/115/pdf/cultura-em-numeros-2010.pdf
[28] Duve, 2003, p.93-105.

Todo esse *boom* trouxe à tona, em um primeiro momento, algumas possibilidades de circulação da arte que, apesar de praticadas há tempos, ainda não haviam se espalhado sistematicamente. E o advento do uso da internet, conectando redes e canais de trocas de informações, contribuiu para que isso se tornasse plausível. Surge, então, o fenômeno dos Coletivos de Artistas criando contatos em rede que continuam se alastrando pelo país. E, da generalidade do movimento, várias particularidades foram surgindo. Alguns artistas dessa geração simplesmente tomaram um caminho sem volta e se tornaram militantes em causas políticas, de gênero, de questões sociais, étnicas, religiosas ou ambientais. Outros, em xeque quanto à função e abrangência da arte, simplesmente desistiram. Um pequeno grupo capitalizou a fama das ações '*des-institucionalizadas'* para se firmar institucionalmente – quer no âmbito comercial, quer no âmbito acadêmico – como representantes dessa modalidade produtiva trazida pelo campo da arte. Outros, que também atuavam como artistas ligados aos coletivos, foram parar na academia. De todo modo, ouve um salto de representatividade nas instituições e essa agitação não foi em vão.

Se olharmos como as instituições se abriram, como os editais se multiplicaram e como o ambiente da arte se ampliou desde o começo deste século/milênio, percebemos uma mudança em relação ao que era, anteriormente. Por exemplo, os editais, os salões, as galerias e museus hoje, em sua maioria, preveem a inserção de coletivos, intervenções e ações urbanas, web arte, além de trabalhos híbridos de diferentes meios e formatos. Outro sintoma desse movimento foi o de artistas que começaram a escrever sobre seus trabalhos e sobre o trabalho de outros artistas. Apartamentos particulares foram assumidos como verdadeiros centros culturais, como foi o caso do "Rés-do-chão", na Rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, capitaneado pelo artista Edson Barrus. Recortes curatoriais cuidadosos foram estabelecidos sem o aval do profissional de cadeira ligado às instituições. Praças, ruas e locais urbanos foram ocupados com ações de arte, além de outros espaços, ampliando a dimensão pública da arte, onde a ideia do efêmero e do precário tornava absurda a presença das estátuas e monumentos feitos para durar a eternidade enquanto as cidades se decompõem[29].

[29] A esse respeito cito o texto de Laymert Garcia dos Santos sobre a cidade de São Paulo (Pallamin, 2002).

Para nomear e conceituar essas práticas, é preciso levantar suas características e tentar pensa-las em um *corpus* que possa uni-las enquanto ações de arte. Algumas dessas operações podem ser elencadas, como: a relativização da autoria, a precariedade material, a tendência para a dissolução do objeto no corpo coletivo, a efemeridade do evento, a pratica de ações consideradas públicas, geralmente no espaço urbano e o produto do trabalho assumido como o fim do ato, em si. E, apesar da quantidade de nomes pelos quais podem ser chamadas, cada uma possui suas especificidades. Ou melhor, cada artista, cada grupo, cada coletivo acaba criando suas próprias regras, nomenclaturas e *modus operandi*. Uso, para discutir essas ações, no entanto, o termo "práticas ativistas", uma vez que elas permitem serem vistas como ativas, isto é, de se transformarem em atos, atitudes e ações. Desse modo, tanto as práticas coletivas, quanto as individuais podem se aproximar desse debate e, embora a maioria delas tenham acontecido fora do "cubo branco"[30], todas são tratadas aqui pelo mesmo viés do campo ampliado, da crítica institucional e da estética relacional, como já foi mencionado, acima. O recorte serve, assim, para discernir, discriminar (no sentido positivo) e gerar contribuições no que se refere ao contato entre o fora dos espaços e os modos tradicionais do fazer artístico, levando em consideração a dimensão ética e estética deste tipo de ação. Além disso, esse termo difere da ideia de *artivismo*, que seria a soma das palavras arte e ativismo, porque ela pode significar uma ação artística e ativista, ao mesmo tempo; pode significar uma ou outra coisa dependendo do ponto de vista daquele que lê a situação; e pode, também, ser interpretada de acordo com o repertório de quem tente explica-la. Às vezes é um simples e fortuito encontro no meio da rua.

A pergunta, então, a ser feita é: algo ainda se singulariza quando não se veem mais contornos e limites na produção de arte? Formulando a pergunta de outro modo: em um regime de informação onde tudo se torna material de visibilidade, a arte não poderia ser tomada como parte dessa generalização de conceito, sucumbindo à liquidez ou misturada ao caos dos produtos comerciais e descartáveis, como outra coisa qualquer? Tomando novamente o filósofo e professor Arthur Danto como fonte teórica, esse chama tal momento de pós-histórico, em seu livro "Após o fim da arte".

---

[30] As aspas, no caso, são apenas para assinalar a não neutralidade dos espaços das galerias e museus de arte, de acordo com autores como Brian o'Doerthy, que escreveu o livro "No interior do cubo branco", em 1976.

Em um de seus ensaios, detêm-se longamente sobre a obra de Andy Warhol, particularmente, sobre a caixa de sabão em pó "Brillo Box" (1964), refeita exatamente como a caixa de sabão original vendida comercialmente[31]. Ora, por que o artista não poderia colocar, simplesmente, uma caixa de um produto comercial exposto em um lugar convencionado para se mostrar arte, abandonando o discurso plástico para, justamente, questionar a plasticidade da forma e os conteúdos veiculados por ela? Podemos pensar em Duchamp, com os ready-mades (1911), mas o caso se aplica a Ange Leccia citado por Michael Archer (2012, p.202), ao usar as próprias embalagens da Brillo Box, como paródia, homenagem, mas como questionamento, também. Nãos são poucos os casos desse tipo de atitude. Sherrie Levine fotografou as fotos de Walk Evans (1981) e as expôs como suas. Guillaume Bijl transformou a galeria em loja de roupas masculinas. Há vários outros casos, mas, ainda assim, a pergunta sobre a singularidade resistiria, ainda que sob outra formulação: a caixa de papelão pode virar arte, mas a arte pode virar caixa de papelão? Esse qualquer um, banal, resultante de um cotidiano onde não se distingue mais sua singularidade no mundo porque já é mundo, também, pode ser algo além dele mesmo? Além da funcionalidade a que está submetido enquanto mercadoria?

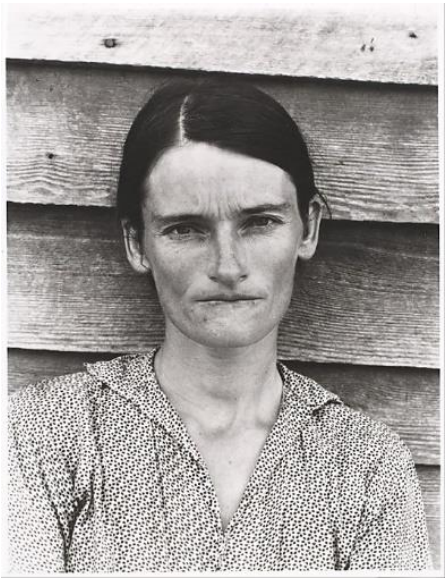


Figura 18 – Sherrie Levine, "After Walk Evans 4", 1981.
Fotografia impressa em Silver Print. 3250px x 4250px (The Metropolitan Museum of Art).

Situações inusitadas, como fez o artista Ducha, em 1999, despejando um saco de laranjas no cruzamento entre duas das principais avenidas do Rio de Janeiro, onde

[31] Danto, opus cit., p.16.

a ação pode ser tomada como uma causalidade já não são mais novidade, embora, naquele momento, essas e outras ações abriam caminhos para uma infinidade de outras ações que vieram na sequência, conhecidas como *site-specific*, *site specificity*, ação em espaço público ou arte no cotidiano, chegando-se a um ponto onde o limite entre arte e vida – que pode se estender até às manifestações que se tornaram habituais nas grandes cidades, como a marcha da vadias e outras, de caráter reivindicatório e de contestação – chegasse a um ponto de indiferenciação. Antes, vistas como manifestações políticas, de esquerda, agora, mesmo parte da direita assume a defesa dos direitos individuais, como o aborto, a questão de gênero e outras, de cunho comportamental[32]. Capturar essas potências para dar sentido à prática da arte não deixa de ser, também, uma arte, uma vez que o poder tende a transformar todos esses movimentos em produtos de consumo. Caberia, assim, à arte e ao seu discurso, criar resistências para não se deixar corromper por qualquer ideia salvacionista ou filantrópica, que servem, na maior parte dos casos, para esconder manobras privadas usando, para isso, o patrimônio público[33].

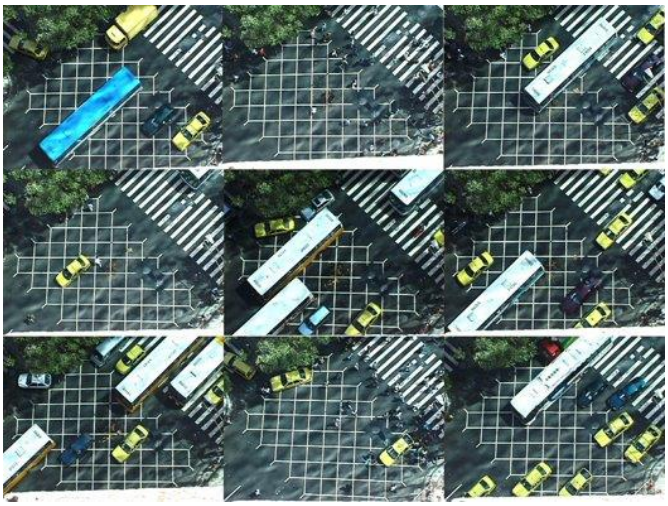


Figura 19 – Ducha, "Laranja", 1999.
Performance: aproximadamente 100 laranjas são jogadas no asfalto, no cruzamento de duas avenidas, no Rio de Janeiro (foto: reprodução do blog do autor.[34]

[32] A nova roupa da direita, matéria jornalística disponível do site da revista Carta Capital, em 01/07/2015: http://www.cartacapital.com.br/politica/a-nova-roupa-da-direita-4795.html
[33] Por exemplo, Tvs públicas fazendo propaganda da empresa Lehman Brothers, através de programas sobre arquitetura e ecologia. O telespectador acredita que o interesse da empresa é, de fato, o meio ambiente quando, na verdade, trata-se de aumento do faturamento empresarial. Artigo disponível em: https://www.facebook.com/rubens.pileggi/posts/10206069713754829
[34] Disponível em: http://duchablog.blogspot.com.br/search?q=laranja

1.4 A nomeação do comum como lugar da diferenciação

Apontar para algo banal, comercial, anônimo, já é retirar dele a banalidade e o anonimato. É identifica-lo como algo especial em meio à generalidade de um mundo que o rodeia. De algum modo, isso que não era nada ganha características senão únicas, pelo menos que se realçam naquele objeto, naquele contexto e naquela relação, que é da ordem da escolha, da seleção, da singularidade. Algo que só existe ali, de maneira pontual. Quando eu olho para um isopor jogado, solto ao vento, no meio da rua, penso nele não como um lixo descartado por alguém sem a menor consciência social e ambiental de suas atitudes – quer dizer, penso nisso, também! – mas esse isopor pode tornar-se, aos meus olhos, um monumento à precariedade, ao efêmero, ao instante. Posso tanto filmá-lo ou fotografá-lo para usar as imagens em uma instalação, posteriormente, quanto para escrever sobre o que ele me traz, em termos de sentimento, como foi o caso do artigo "O momento de um monumento", que fala da condição do banal e o torna especial por isto, publicado na coluna Alfabeto Visual, no jornal Folha de Londrina, em 2001 onde, em certo trecho, o texto diz:

> Um monumento tem que durar no espaço-tempo até que a estrutura que lhe deu origem se transforme em outra coisa. Só podemos pensar o poder como lugar transitório se aceitarmos a finitude dos eventos como regra, sejam elas de que ordem for dentro do âmbito mais amplo do entendimento da palavra CULTURA. Assim, o bloco de isopor branco jogado no meio da rua junto com outros pedaços de isopor, embalagens, sujeira que ainda não foi limpa, pode nos ensinar muito mais sobre cultura do que muitas exposições de pintura ou teses acadêmicas.[35]

Importa, portanto, menos o esforço físico, a quantidade de matéria usada ou a tecnologia empregada para que algo se torne visível do que o 'trazer à tona' de algo que estava o tempo todo ali e não era percebido. Trata-se de 'deixar o anônimo dizer', ainda que esse 'anônimo' nos cause incômodos. Ainda que se esconda nele nossa carga maior de rejeição. Colocá-lo a dizer o que deve ser dito é um dever ético e moral, para que não nos percamos na indefinição generalizada de palavras vazias que se espalham ao leu pela força do vento, como acontece com aquele pedaço de isopor jogado na rua, perdido na indiferenciação que o caos provoca. Pode-se perceber, assim, que o fazer estético não deixa de ser uma ação política, pois, ao revelar o anônimo, o outro e o comum, revela-se também os traços sociais de nosso

[35] Sá, 2003, p. 62.

comportamento diante da matéria e dos materiais que descartamos como se pudessem sumir de nossa vista, como mágica.

Usá-los, todavia, não quer dizer que o artista se tornou uma espécie de reciclador do lixo que a sociedade de consumo produz. Um lixeiro 'chic'. Porque isso não produz material crítico, apenas um olhar condescendente que vê o artista como um ser cheio dos ideais nobres em um mundo onde a guerra e o discurso tecnológico imperam. Nesse sentido, recuperar a subjetividade, o prazer e a sensorialidade perdida pelo excesso de racionalidade, planejamento e simulação de resultados é remarcar o território do indivíduo em suas peculiaridades, desejos, singularidades. Em um país como o nosso, desnivelado socialmente, diverso e heterogêneo, isso se torna relevante, à medida em que se quebra um determinismo que enxerga no ‘padrão de qualidade’ aquilo que mais se aparenta com o que é industrialmente concebido, cujo acabamento se percebe apenas feito por meios de maquinários sofisticados, capazes de manter a mesma regularidade na fabricação de seus produtos.

Mas, esse padrão de qualidade, quando se volta para o mundo da arte, porém, não pode ser tomado sem um profundo questionamento crítico, para não incorrer no erro de seguir um modelo de produção que não é compatível com a realidade produtiva de um determinado país em relação a outros. Assim, levando em consideração a realidade nacional dos anos de 1950, entende-se que o mundo mecânico, onde o operário poderia desfrutar de sua casa, carro e mobiliário, tendo em vista a reprodutibilidade industrial, implicaria em um modelo econômico de desenvolvimento que não foi cogitado para ser implantado em nosso país. Vendemos produtos de extrativismo, *commodities* e importamos as peças separadas para montarmos aqui. Logo, o desenho também é importado. Como coloca Maria Alice Milliet em relação aos Concretistas, a cisão do projeto construtivo só ocorre quando “o neoconcretismo, sem abandonar a abstração geométrica, contesta a ortodoxia e o mecanicismo a que havia se reduzido o concretismo, refutando a criação puramente ótica”[36]. Assim, não só os materiais e o modo de fazer arte são repensados, mas à excessiva racionalização contrapôs-se a subjetividade e a emoção, que traziam de volta a questão do corpo para dentro da arte.

[36] Milliet, 1992, p.77.

Em “Radicante”, no capítulo “Precariedades estéticas e formas errantes”, o teórico Nicolas Bourriaud coloca que a definição do precário surgiu como algo de “uso revogável em qualquer tempo”[37], portanto, não é da ordem do descartável, mas da ordem do efêmero que se estabelece em múltiplas funções e temporalidades que advogamos uma prática de arte. Trata-se de alçar o "comum" ao terreno da estética, colocando-o no palco que historicamente tem sido usado para apresentar certo tipo de arte despida de imperfeições, tomando-o como um ser múltiplo, muito além da simplicidade histórica, que vê ‘o outro’ dentro de um padrão empobrecedor, reducionista e preconceituoso.

Reconstruir a história do ‘anônimo’, no sentido do compartilhamento e em nome do comum, não deixa de ser uma meta. O apagamento, pois, também é um modo de entender como se operam os regimes ideológicos e como, através dos regimes estéticos, aquilo que estava submerso pode, novamente, emergir, trazendo consigo a restauração de um mosaico onde as peças reordenam, a cada novo surgimento, a própria figura restaurada, mudando sua forma e seu modo de ser apreendida, isto é, lida, interpretada, seguindo o que propõe o filósofo francês Jacques Rancière em diversos de seus livros e ensaios, como “A partilha do sensível” e “O espectador emancipado”, onde o autor junta política e arte, dizendo que essa ainda pertence ao regime do “estético” proposto por filósofos, desde pelo menos o romantismo, no século 18.

Um momento é aquele onde se dá à visibilidade algo que emerge dessa consideração do comum um outro, é a maneira como circula aquilo que foi realizado em e para um local específico, visando alcançar um público, tratando-se de uma ação considerada pelo regime estético como artística. Isso não quer dizer que o estético esteja a serviço do político, mas que o político se transforma na mesma proporção em que nos tornamos capazes de construir modelos de representação que ampliem nossa experiência com o mundo ao nosso redor. Por exemplo, um protesto pode ser apropriado como uma ação de arte se a somatória de seus elementos – espaço, tempo, lugar e corpo – contiver relações simbólicas, também. Em 2003, na Universidade Estadual de Londrina, durante minha época de graduação na Faculdade de Educação Artística, criei, junto com outros colegas, uma ação intitulada “Almoço

[37] Bourriaud, 2011, p.79.

na Relva”[38], que consistia em tirar as bandejas com nossos pratos de comida de dentro de Restaurante Universitário e almoçar do lado de fora do estabelecimento, onde um bosque nos serviria de conforto, debaixo da sombra das árvores, em meio ao silêncio do local e fora da claustrofobia do ambiente quente, barulhento e fechado do restaurante.

Como os cidadãos de Paris que vão fazer piquenique nos arredores da cidade, no quadro homônimo de Édouard Manet, de 1863, fomos nós, um grupo de aproximadamente 30 comensais do R.U., agora a protagonizar uma ação que deslocava o sentido do que vinha sendo repetido todos os dias pelos estudantes da universidade. Depois de passar pela fila dos alimentos, com nossos pratos, atravessamos com nossas bandejas a catraca de saída do restaurante e nos posicionamos em pequenos blocos, do outro lado do prédio, sentados ao chão. Uma das estudantes, mais ousada, retirou a parte de cima de sua roupa e a cena, acompanhada de um vinho da marca Quinta do Morgado transformou o quadro que dá origem ao movimento Impressionista em uma cena real, no meio de uma *quinta*-feira ‘morgada’ (preguiçosa). Se Manet desafia as convenções pictóricas de sua época, também nós, estudantes de arte de uma academia do interior do Brasil, no norte do Paraná, podíamos fazer isso, tomando a mesma ideia de captar o real no cotidiano, tal como o pintor francês. Só que, ao invés de representar um almoço, nós, literalmente, almoçamos! Todavia, mesmo depois de mais de 150 anos do escândalo que agitou a arte, em Paris, também foi inevitável o choque cultural, uma vez que a ação desafiava as regras impostas pela instituição e o “bom” padrão de comportamento vigente na província. Além dos seguranças que foram acionados para averiguar nossa conduta, durante o ato, com o passar dos dias até bilhetes de comensais eram colados à porta do R.U., censuravando nossa atitude, como se tivéssemos feito algo anormal ao confrontar a mecanização do uso de um espaço público.

No caso de “Almoço na Relva”, todo o processo desenvolvido pela ação foi realizado for força do acaso, do improviso e do voluntarismo de cada um de seus participantes na criação de uma determinada situação. Tínhamos uma ideia comum que foi partilhada entre algumas pessoas, mas muito pouco ou quase nada foi

[38] Vídeo disponível em: https://vimeo.com/135899548

planejado em termos de previsão das possibilidades. Assim, a ação existiu somente no tempo em que foi vivida, sem ensaio ou roteiro prévio detalhado. A maioria dos participantes foi incorporada ao trabalho na hora, durante os preparativos para a ação, seduzidos pela força da ideia, uma vez que a ação em nada modificou a rotina das pessoas, no sentido em que elas estavam naquele local para almoçar, de todo jeito. Se, como diz Yoko Ono, "criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é de mudar o valor das coisas"[39], então o que aconteceu naquela tarde em Londrina foi exatamente desta ordem, pois o que houve foi apenas a suspensão momentânea de uma rotina, propiciando uma reflexão posterior à ação e capaz de mudar – em menor ou maior grau – o modo de encarar modelos prontos a que somos submetidos. Nesse sentido, fazer do efêmero, do precário, da improvisação e do acaso materiais e ferramentas de trabalho é participar de uma continuidade histórica da arte cujos pressupostos conceituais, processuais e experimentais ainda se fazem pertinentes.

Um outro ponto relevante à ação ocorrida na UEL diz respeito à ambiguidade da cena, pois tanto para quem presenciou o ato no R.U., quanto para vários participantes, nada havia naquela situação que pudesse se relacionar à arte ou, pelo menos, à arte que estamos habituados a entender como arte, vista e apreciada em galerias e museus, fazendo com que a ideia inicial, muitas vezes, seja completamente diferente do que foi pensada inicialmente para o trabalho. Diferente, portanto, do que fazem alguns grupos de arte que praticam performances nas ruas, pois, quando uniformizados, de algum modo criam uma diferença de lugares, dividindo público e artistas, criando uma espécie de 'aura' à sua volta, evitando a confusão e a indeterminação dos papéis, coisa que esse tipo de prática que age no meio do público, sem diferenciação de quem é quem, não faz. A diferença, portanto, é que, no uso das ambiguidades, as pessoas, enquanto usam seus próprios repertórios para entender a ação, acabam se transformando, também, em participadores da performance que está sendo encenada. De fato, a indeterminação é um dos componentes desse tipo de produção.

[39] Oiticica: "Experimentar o experimental", manuscrito de 1972. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/ > Consulta: 16/08/2015

Figura 20 – Rubens Pileggi e outros estudantes. "Almoço na Relva", 2003. Ação realizada na Universidade Estadual de Londrina. (Foto do autor)

Em seu importante e debatido ensaio "O Autor Enquanto Produtor"[40], de 1934, Walter Benjamin discorre sobre a forma de ocupação dos espaços para a prática artística como um elemento de transformação social e dos riscos que correm os artistas ao optarem pela liberdade e autonomia ou pelo engajamento político. Para o autor, é preciso considerar os contextos sociais vivos, uma vez que "as relações sociais são, como sabemos, condicionadas por relações produtivas"[41]. Colocando a questão entre forma e conteúdo como infrutífera, Benjamin fala sobre a condição material, na Rússia de 1917, através de um escritor, Tretjakow, que larga a pena e passa a operar um trator na lavoura, pelo bem da revolução. Para o autor, "Tretjakow distingue entre o escritor operante e o que informa. A sua missão consiste não em relatar, mas em lutar: não tem que representar o espectador, tem que intervir"[42]. Benjamin considera, todavia, que o escritor russo talvez tenha se tornado mais propagandista e jornalista do que escritor, mas ainda assim servindo como um exemplo para "chamar a atenção para a vastidão de horizonte"[43].

Assim, seria interessante indagar sobre o artista *prolekult* – aquele que fica do lado do proletariado – incitado a "não servir o aparelho produtivo sem,

---

[40] O ensaio de Benjamin é fruto de uma conferência realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934.
[41] Benjamin, 1992, p.137.
[42] Ibid., p.141.
[43] Ibid., p.141.

simultaneamente, na medida do possível, o alterar em favor do socialismo”[44], a partir da premissa que “nem sempre a arte foi uma questão de retórica”[45] e com o alerta de que aparelho do Estado está pronto a assimilar e mesmo propagar “uma espantosa quantidade de temas revolucionários”[46]. Para ele, a mudança que deve se operar não é uma mudança de forma, mas de acesso aos dispositivos, propondo, a partir de outro autor, Eisler, que não só a orquestra é importante, mas os aparelhos de escuta de música também o são e é preciso prestar atenção ao surgimento de um novo ouvinte. E vai adiante, dizendo que “é preciso transformar os leitores ou espectadores em participantes”[47]. Exemplificando com o teatro épico de Brecht, diz que este participa de seu tempo ao apropriar-se de procedimentos como os do rádio e os do cinema, como é o caso dos “songs”, que participam do processo de montagem, interrompendo uma ação e suprimindo uma ilusão no público. Assim, ao invés de reproduzir uma situação o que faz é descobri-las.

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

> Nomeadamente, na medida em que a escrita ganha em extensão o que perde em profundidade, começa a desaparecer, na imprensa soviética, a distinção entre autor e público, que a imprensa mantém de forma tradicional.
> ...
> A capacidade literária deixa de ser fundamentada numa formação especializada, para o ser numa politécnica, tornando-se, assim, um bem comum.[48]

Nesse sentido, o que acaba por se delimitar é a importância da produção de discursos e da operacionalidade dos dispositivos, cuja exibição de seus mecanismos torna-se parte constituinte do trabalho artístico. De fato, uma mudança paradigmática que transformou os modos de produção, recepção e circulação de arte, fazendo a experiência do corpo tornar-se um estado constante de performance, colocando-se

[44] Ibid., p.138.
[45] Ibid., p.141.
[46] Ibid., p.144.
[47] Ibid., p.149.
[48] Ibid., p.142

agora em uma situação que é vivencial, desdobrando-se, a partir de si, para o seu lado de fora, isto é, seu lado social, portanto, político.

Aproveitando a trilha aberta por Benjamin, Hal Foster – mais precisamente no texto "O artista Como Etnógrafo", realizado mais de 50 anos depois – retorna às preocupações de Benjamin, levantando uma série de questões apresentadas pelo filósofo alemão, como a cultura entendida como texto e do 'patronato ideológico' da arte 'quase antropológica'. O que Foster sustenta, então, partindo de Benjamin, é que a arte "deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica"[49]. Nesse texto, Foster mostra que a luta da classe operária foi substituída pela ideia do outro cultural ou étnico, entretanto, as práticas etnográficas dos artistas acabam reforçando o papel do museu e dos códigos institucionais, comissionando e se apropriando de suas práticas críticas. Foster, então, elabora dois pontos que dizem respeito tanto ao lugar da arte contemporânea, quanto a sua função interior de reflexividade. Para ele, quando o artista trabalha a questão social e cultural ele está trabalhando em um movimento que chama de 'sincrônico' e horizontal, mais do que em movimento 'diacrônico' e vertical, em comprometimento com as formas disciplinares de gênero ou mídias. Um ligado ao espaço, outro, ao tempo. Para ele, os artistas atuais seguem as linhas horizontais, enquanto as linhas verticais, por vezes, parecem estar perdidas, colocando que, "coordenar então os dois eixos de vários desses discursos é um fardo muito pesado"[50]. Ressalta ainda que, "paradoxalmente, como Benjamin indicou", a reflexividade é necessária para proteger a arte de uma "superidentificação" com o outro cultural.

Para a crítica de arte Claire Bishop, em seu texto sobre a virada social, a ética não pode subjugar a estética, no sentido de propor um tratado onde a figura do artista e a sua obra se anulem em favor do processo social desencadeado pela ação colaborativa. Falando da crítica de um artista (Grant Kester) contra o Dadá e o Surrealismo, que, segundo ele, queriam 'chocar' os espectadores como se fossem portadores privilegiados de *insight*, Bishop pondera que:

> ...tais desconforto e frustração – juntamente ao absurdo, à excentricidade, dúvida ou puro prazer –, podem, ao contrário, ser elementos cruciais para o impacto estético de uma obra e são essenciais para a abertura de novas perspectivas em nossa condição. Os melhores exemplos de arte baseada na

[49] Foster, 2005, p. 144.
[50] Ibid., p.148.

> colaboração social produzem esses efeitos – e muitos outros – que precisam ser lidos paralelamente a intenções mais legíveis, como a recuperação de um vínculo social fantasmático ou o sacrifício da autoria em nome de colaboração.[51]

Portanto, mesmo diante da simples positivação da prática ativista que parte de um princípio de desmaterialização e da não autoria, somos confrontados com o fato da necessidade de um suporte para a viabilização de sua visibilidade. Sabemos, normalmente, que elas existem não porque participamos delas, mas porque se exibem fotos e vídeos que nos lembram a história que passou. Podem, no entanto, se transformarem em instalações, vídeo-performances e se propagarem por vários meios distintos. E isso pode abrir as possibilidades de leitura de um determinado trabalho.

É o caso acontecido na Praça Santa Imaculada Conceição, no centro da cidade de Londrina, em 2000. Eu havia me mudado recentemente para a cidade e o jornal Folha de Londrina queria fazer uma entrevista comigo, sobre ações urbanas. Era uma segunda-feira e eu estava em um orelhão de telefone em frente à essa praça, combinado um lugar para me encontrar com a jornalista, quando vi a manchete dos jornais locais estampando a imagem da santa, em destaque, e uma multidão de pessoas embaixo dela, celebrando o dia da padroeira da cidade, no dia anterior. Imediatamente, disse à moça do jornal o local onde estava e pedi que viesse com um fotógrafo, pois eu faria uma ação naquele local. Rapidamente, me dirigi a uma loja de artigos para carnaval e comprei uma máscara que era usada por um personagem de um filme de terror chamado “Pânico!”, que fez muito sucesso à época. Voltei à praça e subi por uma estrutura de madeira construída para as autoridades usarem, que ainda estava lá, junto à santa Imaculada Conceição, e vesti a estátua de bronze com a máscara de pano sintético e plástico comprada na loja, cuja semelhança com a figura central da tela "O grito", de 1893, do pintor expressionista Edvard Munch, é óbvia. Logo, várias pessoas começaram a se juntar em volta da ação – algumas delas indignadas, outras querendo roubar a máscara – transformando o local em uma arena de debates. Questões sobre a praça ter se tornado local de mendigos, ou de que a imagem da santa não deveria corresponder à sua face, ou de que a estátua era apenas um monte de bronze moldado foram alguns dos assuntos discutidos. O caso se tornou matéria de jornal, nas páginas de cultura e acabou indo parar nas páginas de assuntos do cotidiano. Era, de fato, uma provocação, comunicando diretamente

[51] Bishop, opus cit., p.150.

com as pessoas que se sentiam envolvidas com a situação. Depois que a matéria foi publicada, o bispo da cidade resolveu escrever um artigo dizendo que aquilo não honrava a tradição de Michelangelo e, depois disso, foram averiguar se eu tinha cometido algum crime, ou não. Apesar da polêmica, nada aconteceu contra minha pessoa, embora o impacto da ação tenha sido suficiente para eu entender que aquele era um recurso possível de ser usado como material para tornar meu trabalho visível.

Figura 21 – Rubens Pileggi, "Santa Imaculada Conceição e a máscara", 2000.
Ação performática ocorrida em Londrina com máscara e estátua. Recorte de jornal.
(Foto: Carllos Bozelli - Folha de Londrina)

A título de aproximação e pensando na ideia de monumento/documento, também o coletivo 3NÓS3, em 27 de abril de 1979, ou seja, 21 anos antes, realizou uma ação na cidade de São Paulo intitulada “Ensacamento”, cobrindo várias estátuas que se encontravam em lugares públicos, causando polêmica e confusão. Do mesmo modo que a “Santa”, a ação se propagou pelos jornais, dando uma dimensão para a

manifestação que se estendia para além de seu acontecimento. Uma diferença, porém, entre a “Santa” e o “Ensacamento” é que na ação em Londrina eu me mantive no local para conversar com os transeuntes e o que me interessava era o choque entre a imagem clássica e angelical da estátua, realizada em bronze, um material duradouro, e a imagem pop do personagem de filme 'americano', feita de material ordinário, uma figura assustadora que se interpunha ao rosto angelical da santa com fisionomia europeia. Para a ação do grupo 3NÓS3, produzindo sua ação em um contexto de repressão militar, a situação, porém, exigia estratégias que evitassem o confronto, diferente do trabalho de Londrina, realizado em uma época em que o aparato oficial se mostrava menos repressivo, daí a possibilidade de abordagem das pessoas, nas ruas.

Outros trabalhos questionando os monumentos públicos e a história contada pelos vencedores também têm sido alvo da ação de artistas e ativistas. Em outubro de 2013, o Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret, inaugurado em 1953, em frente à Assembleia Legislativa e ao Parque Ibirapuera, em São Paulo, amanheceu coberto de tinta vermelha. O monumento, que representa negros e índios empurrando uma embarcação dos Bandeirantes, é uma obra que afirma a colonização do país. Para os índios Guaranis que vivem em São Paulo, no entanto, que na noite anterior se manifestaram sobre as pedras da imensa escultura[52], faltava um pequeno detalhe, que era o sangue derramado de seu povo escorrendo pelos corpos daqueles homens. Assim, jogando tinta vermelha sobre as pedras esculpidas, contaram outra história, sob o ponto de vista dos vencidos. Além dessa manifestação, lembro ainda da ação “Bandeirante”, ocorrida em Goiânia, em abril de 2016, no cruzamento das avenidas Anhanguera com Goiás, em que os artistas Guilherme Martins, Raísa de Sá, Alexandre Ventana e Gil Célio levaram uma escada até o monumento que homenageia Bartolomeu Bueno da Silva, o filho, que leva o mesmo nome e apelido do pai – o Anhanguera – e lá, diante da estátua de um bandeirante imponente, segurando, em uma das mãos, o rifle e, na outra, uma bacia para peneirar ouro, eles subiram 3,5 metros do pedestal e colocaram um colete de pano sobre o corpo da figura, onde se lê: vende-se ouro[53]. Assim, tal qual os ‘homens-sanduíches’ que

---

[52] Disponível em <http://www.revistaforum.com.br/2013/10/05/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/> Acessado em 15/04/2016.
[53] Disponível em < https://vimeo.com/162261299> Acessado em 15/04/2016.

povoam as imediações desse monumento no centro da cidade, vendendo seu corpo e seu tempo para servirem-se de suporte aos negócios de ouro, o bandeirante agora se torna uma figura que contrasta imagens contraditórias entre o ouro levado de Goiás e a pobreza dos homens anunciando a compra de ouro, na cidade. Para o jornal local, no entanto, a atitude dos artistas foi de vandalismo, dizendo que a manifestação dos artistas causava "poluição visual". Uma ironia, no mínimo, já que a avenida Anhanguera é uma estreita, por onde passa um fluxo contínuo de carros, serve como eixo de ônibus e, tanto de um lado quanto de outro, as lojas comerciais tapam as fachadas dos prédios com gigantescas placas de propaganda comercial.

Figura 22 – 'Pixação' sobre o "Monumento às Bandeiras", 2013.
Ação ocorrida em São Paulo.
(Foto: reprodução)

Figura 23 – Imagem capturada de página do jornal "O Popular", do dia 8 de abril de 2016 criticando a ação coletiva "O Bandeirante", ocorrida em Goiânia.
(Foto: reprodução)

Outras estratégias, pensando o jornal e os meios de comunicação como 'fonte de inspiração' também são possíveis, como fizeram muitos dos artistas de vanguarda e contemporâneos, brasileiros e internacionais. Em um de meus trabalhos, ao invés de atrair a atenção da imprensa, refiz páginas de jornais, como se fossem notícias verdadeiras, imitando o padrão visual de noticiários como "O Popular" (2013), de Goiás e "O Globo", do Rio de Janeiro, como parte de uma instalação, onde a invenção (!) jornalística e a intervenção artística se misturavam. Um desses trabalhos, "Notícias Fabricadas", foi mostrado na exposição coletiva "In-possível", no Parque Lage, Rio de

Janeiro, em 2012. Foi assim: o jornal O Globo, no dia 7 de outubro de 2011, publicou uma reportagem sobre o incômodo que os moradores de rua causavam, sujando o bairro Ipanema, cartão postal da ‘cidade maravilhosa’. A matéria induzia o leitor a se posicionar contra a população de rua, sem entrevistá-los, fugindo à uma premissa básica do jornalismo, que é a de ouvir as partes citadas. Essa notícia, no entanto, foi capa e dela fizeram mais duas páginas internas inteiras, no conhecido diário carioca. Minha ação consistiu em ‘clonar’ o padrão gráfico do jornal e escrever mais outras duas páginas, elevando ao absurdo as premissas levantadas pela reportagem em relação ao modo de vida dos moradores de rua, seus hábitos, suas origens, cor de pele, etc. Para comprovar a "veracidade" do texto e das imagens impressas, fiz uma montagem com três travesseiros presos à parede, de maneira que o público pudesse ouvir o barulho de sirenes de carros da polícia, britadeira em operação e alarme de carros, ao encostar o ouvido neles, como se estivessem "dormindo em pé". Uma sátira, na verdade, ao fato de que o jornal O Globo reportava que os mendigos dormem em qualquer lugar, sem se importarem nem com a arquitetura antimendigos. No caso da página clonada, o jornal que eu criei 'noticiava' - inclusive com recursos de imagens – mendigos dormindo de pé, daí o uso dos travesseiros na parede.

Pois bem. Ao ler as páginas do diário e confrontá-las com as páginas por mim concebidas, percebia-se – ou era esse o meu desejo – a ideologia excludente que o poderoso jornal veiculava em suas páginas, sob o verniz da neutralidade jornalística. O confronto entre o público do Parque Lage - cujo casarão, transformado em escola de arte, foi construído por representantes da elite econômica carioca, no começo do século passado – e os impressos expostos na parede, criavam uma sensação de deslocamento, inadequação e incômodo, espelhando a mesma situação que o jornal veiculava em suas páginas em relação aos mendigos. O que se percebe, assim, é que tanto no exemplo citado da instalação no Parque Lage, quanto nas duas ações realizadas em Londrina (“Almoço...” e “A Santa”), a visibilidade passa pela questão da circulação do trabalho como parte componente do processo todo da obra. E que a experiência desse processo não é somente vivida no ato em que é realizada, mas há uma somatória de fatores que se desdobram de uma simples ideia. Deve-se considerar, também, que se o problema não é apenas militante, reivindicatório ou de protesto, não é necessário abrir mão do estético, acreditando que, com essa opção, seja excluída o político da ação. Nem sempre o ‘cubo branco’ é só o vilão. Ou melhor,

sendo o vilão, ele pode participar do ato encenado, também. Admite-se, então, por essas vias, que é possível criar estratégias de acordo com cada situação apresentada, interferindo e transformando determinados consensos que pareciam, antes, inquestionáveis.

Figura 24 – Rubens Pileggi, "Notícias Fabricadas", 2012.
Instalação. Impressão sobre papel, expositor de metal, travesseiros e aparelhos de áudio. Local: Parque Lage, Rio de Janeiro. (foto: reprodução)

Sobre o uso da folha de jornal e da mídia escrita como recurso material para o trabalho de artista, algumas de suas características como a velocidade da informação, a quantidade de pessoas atingidas pela grande imprensa e a descartabilidade diária desse veículo de comunicação o tornam portador de inúmeras significações, as quais os artistas, ao longo de vários períodos, estiveram sempre atentos. Já foi mencionado como Picasso, no Cubismo, se apropriou desse recurso, mas outros artistas, em épocas distintas e com estratégias diferenciadas, também souberam tirar partido desse recurso para seus trabalhos. "Journal du Dimanche" (jornal do domingo), foi a criação de um falso jornal feito por Yves Klein, em 1960. Neste jornal, o artista publicou textos sobre teatro, música e balé, como se faz em uma sessão cultural de um jornal comercial, mimetizando sua prática à do circuito comercial. Para a curadora francesa Camille Morineau, a atitude do artista foi muito radical e contemporânea. Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, em 2006, ela diz que foto “Saut dans le Vide” (salto para o vazio) foi feita para esse jornal. Para ela, o “Jornal de Domingo” é uma obra

incomum e não muito visual, mas, em termos de conceito, é uma das obras mais importantes do século 20.

Une réédition réalisée par LE JOURNAL DES ARTS à l'occasion de la rétrospective Yves Klein à Nice (MAMAC, 28 avril - 4 septembre 2000)

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

La Révolution bleue continue

SÉANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES
Dimanche
27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

THEATRE DU VIDE

ACTUALITÉ

UN HOMME DANS L'ESPACE !

Figura 25 – Yves Klein, "Salto para o vazio", 1960.
Fotografia. Ação performática realizada em Paris, para o "Journal du Dimanche". (Adagp, Paris)

Paulo Bruscky, em Recife e Cildo Meireles, no Rio de Janeiro, entre tantos outros, também usaram espaços do jornal para viabilizar suas propostas, alterando, com conteúdo inusitado, a ‘normalidade’ dos anúncios classificados. A utilização do jornal como suporte, como linguagem e como problemática também foi uma constante na produção artística de Antonio Manuel nas décadas de 1960 e 1970, tais como desenhos sobre jornais; as séries dos “Flans” e dos “Super jornais” clandestinos, além da Exposição "de 0 a 24 horas", de 1973, em uma alusão direta ao “tempo de validade” de uma folha de jornal. Uma estratégia de trabalho, que nem tinha sido pensada nesse sentido, porém, que se tornou um debate acalora

do pelos jornais, foi realizada em agosto de 2006, através da obra “Tridente de Nova Iguaçu”, de Alexandre Vogler. Convidado a ministrar uma oficina de arte, o material que o artista havia pedido para fazer a obra com seus alunos não foi comprado e sobrou apenas algumas latas de tinta branca para seu trabalho. O artista, junto a seus alunos, então, acabou pintando em um morro descalvado, um tridente gigante. Para quem ia pela rodovia, a pintura, que se destacava atrás do cemitério, criava interpretações que mexiam com a imaginação, principalmente dos religiosos, que viam na imagem o símbolo do exu, do capeta, do demônio. Logo, os jornais locais compraram a polêmica e, durante vários dias o assunto se tornou destaque nos noticiários. No final dessa história, o prefeito de Nova Iguaçu, preocupado com a imagem de seu governo, convocou os líderes das religiões cristãs da cidade para celebrar um culto ecumênico em louvação a Jesus e garantir que o tridente seria

imediatamente apagado e, em seu lugar, seria plantado uma flor espinhenta conhecida como “coroa de cristo”. Dois anos depois, esse trabalho ainda reverberava, agora em uma publicação da revista Concinnitas n. 10, da Pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ, que dedicou um dossiê completo do “caso do Tridente de Nova Iguaçu”.

Oração no lugar do tridente

Prefeitura desfaz símbolo associado ao mal pintado em cruzeiro e promove ato ecumênico

Vinte padres e pastores irão participar do ato religioso no Mirante do Cruzeiro

Ambientalista denuncia risco ecológico

Figura 26 – Alexandre Vogler, "Tridente de Nova Iguaçu", 2006.
Pintura de cal sobre morro descalvado. (Foto: reprodução do jornal O Dia, 15/08/2006).

1.5 (D)efeitos de fabricação: materialidade e circulação da obra

Como conclusão desse capítulo, retomar algumas ideias podem nos ajudar a compreender melhor o contexto a ser analisado e a questão aqui tratada da ampliação das fronteiras até a perda de suas bordas. É o caso da superação do pedestal e da moldura, por exemplo, que detonou mudanças de paradigmas que transformaram aquilo que era chamado de arte até o modernismo. Ao abolir as fronteiras com o mundo, o problema da arte deixou de ser uma questão voltada para o objeto e se tornou um jogo de relações onde o espaço ao redor e o corpo passa a fazer parte de um jogo proposto pelo artista (ou pelo não-artista, anartista, ativista, etc.) que podem incluir objetos, espaços e situações. Também o contexto onde se realiza o trabalho de arte se torna importante, uma vez que a moldura e o pedestal eram indícios muito fortes de um afastamento com o mundo, de uma falsa neutralidade. Essa falsa neutralidade vai atingir, também, a ideologia do chamado "cubo branco"[54] - o espaço consagrado para a visibilidade de arte das galerias e dos museus de arte – tornando-o, senão suspeito, ao menos sujeito a questionamentos de toda ordem. E isso não quer dizer que os artistas abandonem a moldura e o pedestal e deixem o espaço

[54] Doherty, 2002.

dentro das instituições, negando o jogo, simplesmente. Exemplos acima já demonstram que a questão não é a negação, mas do modo em que o artista se deixa participar dentro do regime de visibilidade da sociedade de controle. É o caso de "Vazadores", de Rubens Mano, criado para a 25ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2002, em que o artista abre um vão na cortina de vidro que funciona como parede divisória do prédio modernista da Bienal, permitindo que as pessoas passassem por aquele lugar para entrar dentro da exposição de arte, sem pagar pelo ingresso, que à época era cobrado. Outro artista que trabalha pressionando os limites institucionais é Ricardo Basbaum, usando como estratégia de visibilidade de seu trabalho artístico os dispositivos que a sociedade de controle coloca em ação para manter constantemente os corpos em estado de vigilância. Assim, nos deparamos com mapas e diagramas na parede da sala de exposição, grades que nos conformam aos lugares e com câmaras que registram nossos movimentos, enquanto atravessamos o espaço de sua obra. A diferença, aqui, é que os mapas e diagramas apontam para relações de afetividades e subjetividades que perpassam a relação "eu e você", em uma proposta de jogo e troca de lugares e posições em que somos, nós os espectadores-participantes-jogadores, levados a questionar os modos como operam o lugar em que estamos.

Figura 27 – Rubens Mano, "Vazadores", 2002.
Intervenção nos caixilhos das portas-janelas do prédio da Bienal de São Paulo. (foto: Juan Guerra)

Figura 28 – "eu-você + sistema-cinema + passagem (NBP)", 2008.
7ª Bienal de Xangai. Instalação com estrutura de ferro pintado, tecido, espuma, câmeras de circuito fechado, sequencial, monitores, DVD, fones, vinil adesivo sobre fundo monocromático e textos.
(foto: reprodução)

Uma outra questão que se abre a partir dos pressupostos levantados nesse capítulo recai no uso de materiais que se expandiram não só para aqueles de origem fabril, mas outros, sem limites para a imaginação, fazendo, muitas vezes, que materialidade e imaterialidade se encontrassem em gestos capazes de mudar o significado comum sobre os limites da própria arte. Quando o artista Piero Manzoni vira de ponta cabeça uma base de escultura e intitula seu gesto como "Socle du Monde" (Base do Mundo), em 1961, mudava o ponto de vista sobre se era a arte que fazia parte do mundo ou se era o mundo que fazia parte da arte. Ou, então, Broodthaers, também já mencionado, usando o próprio espaço institucional do museu para fazer, em 1968, o seu "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", onde identifica não só a coleção como parte do aparato artístico exposto, mas também as vitrines onde são expostas as peças, as luzes que as iluminam, etc. Enfim, "Pensar é esculpir", como dizia o artista alemão Joseph Beuys[55] na década de 1960. Além disso, ao trazer para o corpo o problema da arte, fazendo dele não só parte do material artístico, mas de toda a complexidade que envolve o ser, no mundo, a arte passou a ter de lidar com dimensões sociológicas, antropológicas, filosóficas e conceituais de complexidades ímpares.

Assim, uma pergunta ainda resta responder: como pensar a produção de arte, hoje, em um país emergente, "periférico", colonizado, globalizado, como o nosso? Qual é a história que queremos dividir com o mundo? Mais do que isso: como

[55] Beuys, 2009, p.176.

podemos produzir uma arte nacional sem vínculos de dependência com o que se produz internacionalmente? Criar caminho para contrapor-se à essa hegemonia do padrão visual, em arte, é de extrema importância para países emergentes, onde há enorme concentração de renda e, consequentemente, pobreza, como é o caso do Brasil. Com a globalização, depois da hegemonia neoliberal, países com maior concentração de renda entraram em colapso financeiro por uma questão de esgotamento de modelo. Por outro lado, nem só de *commodities* têm vivido a exportação dos países eminentemente agrícolas, mas de exportação de cultura, também. Como afirmou o músico Tom Zé, "antes da Bossa Nova, o Brasil exportava o produto mais baixo da produção humana, que é o extrativismo. Depois da Bossa Nova, o país passa também a exportar o produto mais alto do espírito humano, que é a criação artística"[56].

Por falar em Tom Zé, naquele que é considerado um de seus álbuns mais conceituais, "Com Defeito de Fabricação" (1998) editado pela gravadora Luaka Bop-Warner Bros, o músico conta uma história em que as pessoas do terceiro mundo são transformadas em androides pela exploração econômica do primeiro mundo. No entanto, essas máquinas contêm 'defeitos' não controláveis: "eles pensam, dançam e sonham coisas que são muito perigosas para os padrões do primeiro mundo: ‘pensar será sempre considerado uma afronta’”. Dentro dessa 'afronta' surge o que o músico chama de “estética do plágio”, no sentido de reciclar o "lixo sonoro civilizado" do primeiro mundo. Para ele, essa estética do plágio com defeito de fabricação é uma espécie de arrastão urbano, uma técnica de roubo onde "um pequeno grupo corre pelo meio da multidão, levando dinheiro, jóias, bolsas"[57].

Ruídos, chiados, longas pausas, erros de encaixe, desabamentos, quebras involuntárias das peças, ou seja, aquilo que o leigo pensa serem defeitos, no geral, nem sempre são problemas técnicos a serem vencidos, muitas vezes é o contrário. São eles que potencializam o que a obra está apresentando. E o que pode ser entendido, nesses casos, é que o trabalho artístico não se rende, necessariamente,

---

[56] A frase, mais ou menos essa, pode ser consultada no Programa Roda Viva, TV Cultura, de 04/04/2005. No entanto, ela foi dita muito antes, em um show, no início dos anos 90, inaugurando a volta de Tom Zé aos palcos, no Teatro da PUC São Paulo, TUCA. A mesma frase entrou no CD “Estudando a Bossa” (Biscoito Fino), de 2008.

[57] Fontes consultadas: http://pt.wikipedia.org/wiki/Com_Defeito_de_Fabrica%C3%A7%C3%A3o e http://baixacultura.org/a-estetica-do-plagio-de-tom-ze/ Consulta: 10/09/2015.

aos avanços tecnológicos, porque seu dado conceitual é de outra ordem, inclusive a de questionar tais avanços, ou, mesmo, de questionar a tecnologia como avanço. Porque o uso indiscriminado de qualquer tecnologia nos impõe a produção de mais lixo, ou melhor, de mais fantasmas. Assim, para a operação estética, nem sempre se trata de encontrar os efeitos especiais proporcionados pela tecnologia, às vezes, são os 'defeitos' especiais que dão sentido à linguagem que percorre a obra. Como referência primeira, também, nesse sentido de roubar, incorporar, apropriar, tomar à força o que é do outro para fazer de si um forte, temos que fazer referência ao poeta e escritor Oswald de Andrade (1890-1954), uma vez que a produção cultural brasileira, que era voltada à cópia dos padrões europeus, tomou outro rumo a partir de suas proposições, que viam na antropofagia indígena um modo de se pensar a cultura nacional. Seu manifesto, de 1928, prega a mesma fórmula que os indígenas usavam contra seus inimigos, que era a de matá-los e comê-los, para obter deles a força e a inteligência. No caso da Antropofagia Oswaldiana, porém, trata-se de absorver aquilo que nos interessa do "outro cultural" e dispensar o que não nos cabe, enquanto habitantes dos trópicos, vivendo em meio às cidades e paisagens – das mais devastadas até algumas ainda preservadas. Nessa linha, também, vários autores do chamado *pós-colonialismo*[58] se debruçam sobre o tema dos países pobres e emergentes, invertendo a lógica da relação centro-periferia, como que fazendo uma contestação antropológica da visão do *outro* sobre nós mesmos. Fazem isto, também, alguns artistas “periféricos”, como o americano de origem indígena Jimmie Durhan, que cria objetos como se fossem obras de um xamã, como se elas estivessem cobertas de fetiches ritualísticos. Ou o artista de Benin, Romuald Hazoumé, que recolhe o lixo despejado na costa de seu país, na África, e o transforma em "máscaras africanas", cuja aparição supostamente conteria o poder de evocar espíritos. Outro artista, o mexicano Guillermo Gómez-Peña, é mais um exemplo. Em 1992 realizou a performance "O casal na jaula", junto com sua parceira, também artista, Coco Fusco. Os dois ficavam presos dentro de uma jaula, em um museu histórico, nos Estados Unidos, fantasiados de aborígenes mexicanos, como se fossem peças de um gabinete de curiosidades do século 18, atiçando a especulação antropológica dos visitantes. Ocorre que essa especulação pertence a um senso de classificação próprio ao mundo

[58] Pós-colonialismo é um conjunto de teorias que analisa os efeitos políticos, filosóficos, artísticos e literários deixados pela colonização europeia em países pobres e emergentes, como no caso do Brasil.

dos "civilizados", que são confortados por aquilo que esperam ver de nós, latinos: o exótico.

Figura 29 – Guillermo Gonzalez Peña e Coco Fusco, "The couple in the cage" (O casal na jaula), 1992. Performance Pública. (foto: Peter Barker.)

Reinventar a lógica ocidental, de fora para dentro, não deixa de ser uma estratégia de busca por negociações de sentido e identidade, rompendo com a estratificação do outro como alguém preso em um ponto de vista único. Se a fantasia do selvagem é comprada como um lugar de salvação de um mundo tão explorado, porque não fazer disso um discurso de poder? Não se trata, porém, de nenhuma apologia ao fracasso, ao defeito, ao roubo ou à morte, ainda que possa parecer saborosa a carne do guerreiro corajoso! Assim como se faz poesia do lixo, desde, pelo menos, Baudelaire e suas "Flores do mal", também podemos adensar o 'caldo' da linguagem na 'barbárie nossa de cada dia', ao invés de se lamentar da 'realidade dos fatos', inventando vitimizações por nos faltar o computador de última geração, ou por, em tê-lo, não saber usá-lo. Por essa via, uma vez que a criação de um trabalho artístico não tem no uso do recurso tecnológico um fim, é possível usar os meios mais diversos que possam dialogar com o mundo globalizado em que vivemos. E, ainda que muitos artistas usem um meio específico - gravura, pintura, desenho, fotografia, vídeo, etc. - para desenvolver seus trabalhos, não é o efeito (ou o defeito) do recurso que interessa, em si, mas o quanto do uso desse efeito é necessário para trazer à tona aquilo que é, de fato, necessário e imprescindível na apreciação de um trabalho artístico.

Desde a série de trabalhos por mim realizada nas ruas na cidade de São Paulo, em 1998, intitulada “Atitudes de Ocupação de Territórios” – onde assumi a falta de

estrutura mínima para a produção de trabalho como parte de meu processo criativo – a visibilidade da obra deve servir para colocar em circulação problemas plásticos que, de algum modo, possam ampliar a ideia de circuito de arte para além do objeto, da cena ou do acontecimento, em si. Isto é, tomando a vizinhança ao trabalho como parte ou elemento que o formam, criando relações de vários níveis, que se acumulam, como camadas, sobre a significação daquilo que está sendo produzido. Naquele momento, o que estava em jogo era a ocupação de espaços vazios e abertos da cidade como forma de tornar viva uma produção que não tinha lugar nas instituições. A questão do que era considerado como público e seu acesso me movia na direção de usar não só a cidade, mas também o campo como laboratório de minhas pesquisas. Muitas vezes, ocupando o espaço público urbano e o espaço privado do campo, entrando em propriedades rurais e agindo, como artista e com a consciência crítica, naquelas localidades. A realidade, neste caso, não estava no meu horizonte de interesses por uma questão externa aos meus próprios anseios subjetivos e inconscientes, mas porque entendê-la seria o primeiro passo para transformar, em primeiro lugar, a mim mesmo, enquanto agente desse espaço público, no lugar comum das sociabilidades. Assim, ao ganhar as ruas como se eu fosse um ativista do Movimento Sem Terra ou do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do centro da cidade, mais consciência eu tomava de que a arte pertencia a um sistema. Que ela era fruto de um circuito estabelecido pelo capital. Que arte não era uma questão de talento, mas, como dizia Glauber Rocha, "sobretudo de coragem". Trabalhar com quase nada, ou só com meu corpo nos lugares e a partir de recurso quase nenhum era um desafio que me levava para dentro do debate da arte contemporânea em termos de desmaterialização, não autoria, inclusão do espectador no espaço da obra e abertura de caminhos para além dos meios específicos que restringem a arte em categorias, já que o lugar das ações estava entrelaçado com o seu fazer entre o urbanismo e a arquitetura, usando os espaços tanto como suporte quanto estrutura do trabalho que eu realizava.

Figura 30 – Rubens Pileggi, "Fonte"[59], 1998.
Ação de urinar na rua pertencente à série "Atitudes de Ocupação de Territórios", realizada sobre o viaduto da Av. 9 de julho, em São Paulo.

Contaminado pelas leituras da coleção Baderna, da Conrad Editora como o famoso livrinho T.A.Z. (zonas autônomas temporárias) e Caos, de Hakim Bey, além de outros autores, como Stewart Home e Guy Debord, muitas questões foram se avolumando. Além disso, tudo parecia se encaixar nas ações Fluxus, Anti-arte, An-arte[60] e Dadaísmo, em reflexões e ações que pregavam uma luta constante contra o *status quo* da arte modernista e dos padrões institucionais. Naquele momento, tudo para mim era visto como possibilidade de transformar o cotidiano em obra de arte[61]. Enfim, interessava-me os traços da fluidez que a arte conceitual, a arte contextual, os processos de arte e as interfaces em rede traziam como possibilidades produtivas e criativas. Entendia que, ao contrário de acumular coisas, objetos, parafernálias, quadros, pinturas, esculturas, deveria produzir em tensão com a lógica capitalista e consumista da cidade em que eu estava vivendo, São Paulo, onde a história é negada pelas modificações que o capital impõe aos lugares, aos territórios, aos espaços. À perda da história compensaria a agilidade para poder, com maior eficiência, ocupar os vãos necrosados do tecido urbano, mexendo com as relações entre centro e periferia da cidade, entre monumentalidade e ocupação caótica, entre espaços de fluidez e paralisação, que a própria dinâmica dos grandes centros proporciona.

---

[59] A ideia de fonte é clássica nas artes plásticas, vinda desde as obras de Bernini até Duchamp e Bruce Nauman.
[60] O prefixo "an", em grego, funciona como negação ou superação da palavra que o segue. Segundo o tradutor técnico do texto "A educação do An-artista" (Kaprow, 2004, p.167-181), tal encadeamento sonoro aproxima a palavra anartista de anarquista, prevalecendo um ideal libertário, em ambas.
[61] Em 1992 trabalhei dentro do departamento de Recursos Humanos em uma empresa, na cidade de São Paulo, onde desenvolvi uma oficina com seus funcionários intitulada "Mudança na retina, mudança na rotina", visando refletir e agir no cotidiano da empresa.

Um trabalho que seja demasiadamente experimental, porém, sem previsão ou simulação de resultados e sem apego a qualquer tipo de mídia específica, depende, sobretudo, da capacidade do artista ter em mente alguns procedimentos que lhe servem como ferramentas para que suas obras ganhem visibilidade. Assim, um amontoado de revistas velhas jogadas no lixo pode servir para se criar uma fogueira no meio da rua e dividir um ambiente; uma ponte pode virar um mictório público para delimitar um território, com urina e; o simples olhar do artista pode deslocar o sentido dado originalmente a uma cena, transformando-a em seu avesso. São os detalhes do cotidiano que fazem o corpo reagir como um verdadeiro laboratório de sensações. As soluções para resolver um problema dependem, basicamente, do que se pode fazer em momento específico. Depende se está frio ou calor, se chove ou faz sol, se tem gente olhando ou não, além de todo tipo de contingência não programada que precisa ser resolvida no ato da feitura do trabalho. Depois de realizada, ela pode durar um dia, um mês, ou ser retirada na mesma hora, por quem ali passar. Menos do que esse tempo, até, quando é feita só com a presença do corpo em performance, tendo a durabilidade da ação e pronto. Seria, em termos comparativos, como a "obra-obra", relatada por Oiticica, em 1966, sobre as apropriações de eventos que acontecem na cidade, em um processo que ele chama de criação de "ambientes": "já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam e deem aos presentes a desejada manifestação ambiental"[62].

Assim, qualquer paisagem, material ou situação podem se transformar em uma ação, uma intervenção, uma manifestação, um protesto, um objeto, um desenho, ou o que for, de modo a tornar a vida, quem sabe, imersa – ainda que minimamente – daquilo que é percebido em nossa sociedade como conteúdo estético. Todavia, há um fazer anterior que não se descola de um fazer atual ainda que o campo se amplie para além de suas fronteiras, transbordando suas margens. Tal como colocado acima, que não se trata de defender um *modus operandi*, também não se advoga aqui um *modus vivendi*, porque o que se reatualiza e o que se ritualiza não é o controlável, mas o que escapa. Há um sentido de presença que afeta todo tipo de relação, como aquelas entre as musculaturas do corpo, abrindo um leque de conexões. Não é uma consciência prévia determinando o movimento, é o próprio movimento criando

[62] Oiticica, 1986, p.80.

relações para se viabilizar materialmente[63]. Por isso, cada uma dessas ações deve ter a força da contundência imediata e do golpe preciso que o momento exige. O que permanece são gestos, rastros, indícios...

[63] Pense no conceito de trabalho para a física, que é igual ao gasto de energia de um corpo para se deslocar do ponto A para o ponto B.

Capítulo 2

O objeto da performance, a unidade em fragmentos e o drama encenado no museu do mundo

“O que me interessa não é como as pessoas se movem,
mas, sim, o que as move”

Pina Bausch, excerto do documentário "Café com Pina", de 2006

"Recordem que, por nossa incapacidade de ver,
os movimentos do prestidigitador se convertem em magia"

Explanação de Morel, personagem do livro "A invenção de Morel,
de Adolfo Bioy Casares, sobre sua máquina de criar ‘realidade’

2.1 A performance do objeto

A questão do corpo, do espaço e do contexto onde se dá a ação de arte, ainda que fundamental, não constitui o problema central da arte. Ou, pelo menos, esse é um problema que não cabe só à arte. As relações de corpo, espaço e contexto perpassam todas as instâncias da vida e a arte não tem exclusividade sobre qualquer tema. Assim, mais do que identificar tais relações, é preciso compreender suas dinâmicas, que nunca são fixas, mas móveis. Assim, o que se busca entender, aqui, é como essa flexibilidade se estrutura, sem negar múltiplos atravessamentos entre um lugar e outro, um corpo e outro, uma situação e outra, de modo a olhar menos para os objetos em cena do que nas relações que se formam entre eles e, logo depois, como elas se desenformam, para se formarem de modo distinto, ali na frente. Não se trata da substituição de um mecanismo por outro, mas de perceber um estado de forças que se compõem e se recompõem, em uma dinâmica que não está nem no objeto, nem no corpo e nem no contexto, mas na relação entre eles. Trata-se, então, de pensar o desempenho que essa relação produz. Ou melhor, do desempenho que esses corpos em ação produzem. Há, portanto, a produção de uma performance a partir desses elementos da composição que podem ser tanto algo trabalhoso de ser realizado quanto algo aparentemente fácil e despretensioso, mas funciona como um deslocamento de sentido que se ramifica, criando camadas em vários níveis e ordens. A questão da arte, assim, não está centralizada na produção ou na transformação de uma materialidade, mas na singularidade da obra e naquilo que ela coloca em movimento, em termos de signos. Para o artista brasileiro Tunga, falecido em junho de 2016, a palavra performance não é adequada como prática, preferindo substituir tal termo, em relação ao seu trabalho de artista, por “instauração”, porque “se trata, portanto, de instaurar um fenômeno”. Desse modo, mesmo *a posteriori*, é exatamente

o mesmo sentido que defendemos, inclusive porque o próprio Tunga diz que "podemos continuar usando o termo *performance*, porque assim fica mais fácil"[64].

Assim, o significado da palavra performance pode ser entendido a partir do desempenho produzido por algo ou alguém. Dizemos: a performance do atleta, da águia em voo, de um carro. Trata-se de distinguir e ressaltar uma característica entre outras características inerentes a uma ação do sujeito, como sua velocidade, seu voo, sua tração ou beleza. Performance, portanto, é estado de distinção produzido por algo ou alguém. Um corpo executa uma ação e essa ação é a sua performance. Não é o corpo, em si, mas algo que se produz através dele. No caso da arte, chamamos aquele que executa a performance de performer. Nem sempre o performer, porém, é o criador da performance, não só pelas inúmeras releituras de performances que alguns performers fazem de outros, mas, também, de artistas que criam performances para outros executarem. Marina Abramovic não só refez várias performances de outros artistas ("Seven Easy Pieces", 2005) como vive refazendo suas próprias performances. Laura Lima não só usa pessoas para executarem suas peças, como utiliza, também, de tartarugas a pássaros e galinhas, como é o caso das "Galinhas de Gala", realizadas em 2004 e 2007[65].

Figura 31 – Laura Lima, Galinha de Gala, 2004.
Galinhas, penas coloridas e galinheiro. Dimensões variáveis. (Foto da autora)

[64] Entrevista realizada para o programa Brasil Visual.
Dsponível em: < http://www.ebc.com.br/cultura/2016/06/o-artista-plastico-tunga-morre-aos-64-anos>. Acessado em 20/06/2016.
[65] Maiores informações, consultar o site da revista Performatus (http://performatus.net/perf-doc-perf/) sobre as performances de outros artistas realizadas por Marina Abramovic e o site da Galeria Luisa Strina (http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/laura-lima/), sobre o uso de animais nos trabalhos de Laura Lima.

Segue-se, daí, que a performance não pode ser entendida apenas como uma categoria cujo produto a ser exibido está intrinsicamente preso ao corpo do artista. O desempenho performático não depende apenas daquilo que está executando um ato, mas da sua concepção “administrativa”, [usando um termo advindo do debate da crítica institucional, cunhado por Buchloh (2004, p.167-199)], que, não necessariamente coincide com a visibilidade e a materialidade imediata da aparição da obra. Não há um “em si, da coisa” que naturalizaria sua presença diante do mundo, mas desdobramentos que se fazem a partir de outros desdobramentos, no sentido de uma realidade cujo sentindo é uma construção. Portanto, a qualidade de uma perfomance está diretamente ligada à capacidade de manter viva uma ideia em ação. O que existe, pois, é uma categoria especial de objetos, de objetos de arte, que podem tomar como suporte o corpo de uma pessoa e realizar, através dele, algum trabalho que pode ser considerado uma obra, ainda que processual, efêmera, precária e, mesmo, “desmaterializada”, no sentido que os críticos de arte Lucy Lippard e John Chandler dão a esse termo[66]. Por sua vez, o que chamamos de ação, não necessariamente se coloca em movimento, no sentido literal da cinestesia, porque a obra da performance não se transforma em arte por seu movimento externo e visível, mas porque a obra preserva, em si, toda a transformação necessária para que a matéria se viabilize, isto é, emerja à existência com a condição de tornar-se parte da vida, também.

Em termos de artes visuais, no Brasil, podemos recorrer ao *não-objeto* neoconcreto de que nos dá conta Ferreira Gullar (2007) em seu artigo, de 1959[67], colocando que a percepção fenomenológica cria relações entre duas qualidades distintas de materialidade em relação uma com a outra. A obra não é só o preenchimento do espaço, mas matéria em relação de contato, também. Nesse sentido, o entendimento da passagem do corpo como lugar de interseção entre planos cria o lado de fora como situação, dando condições para as mais variadas combinações entre coisas e coisas e entre coisas e o seu entorno. Não isolam a obra como se nela houvesse uma autonomia que a desviasse do espaço e do tempo, neutralizando lugares e temporalidades, mas, ao contrário, ela se espacializa e se

[66] Chandler; Lippard, 2013, p. 150-165

[67] Teoria do Não-Objeto foi publicado primeiramente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no Palácio da Cultura do Estado da Guanabara, entre novembro e dezembro de 1959.

temporaliza porque corpo e obra se relacionam. Ao inventar a ideia de um público participador que manipula a obra no espaço, o *não-objeto* se singulariza como uma categoria especial entre os objetos, criando uma relação que é da ordem da performance, distinguindo-se de todas as outras coisas que não participam dessa experiência. O inanimado se anima, se investe de alma, se organiza como um elemento relacional e não mais passivo diante do espectador.

Para além da ideia de um corpo que executa performances, podemos pensar na performance executada em outro corpo, seja ele uma prótese, um objeto ou uma pessoa. O inanimado ganha, aqui, vida, pois a partir de uma singularidade há, em cada elemento da matéria, um desempenho que lhe é próprio e apropriado. Um carro pode se tornar parte de uma obra de arte, mas uma obra de arte não se esgota em ser, apenas, um carro, mesmo que ele seja veloz, bem-acabado, bonito. Assim, a obra não se esgota enquanto objeto que é e nem pelas características que a tornam coisa performática, porque ela precisa estar investida de animação, isto é, precisa estar viva e, estando viva, precisa agir. Para Gullar, a obra de arte não pode ser concebida nem como ‘máquina’ e nem como ‘objeto’, mas:

> ... como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético[68].

Sua crítica, endereçada ao movimento Concretista, dele buscando se afastar, aponta para uma constituição de obra que se relaciona com o espectador e não que se constitui fora dele como algo puramente analisável do ponto de vista objetivo. Desse modo, a arte Neoconcreta aceita a subjetividade, a expressividade e a diferença como constituintes do trabalho artístico. O olho é parte do corpo, reage às condições do tempo e do espaço, e não máquina, como atesta o autor em seu

[68] Gullar, 2007.

manifesto, que também é o texto crítico para a 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ:

> Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.[69]

Retomando o problema da 'perfomance no objeto', portanto, não se trata de pensar o objeto (ou *não-objeto*) autônomo, isolado de sua condição no mundo, mas pensá-lo em uma somatória de elementos capazes de colocar em ação uma performance, incluindo aí, corpo, lugar e momento. Todavia, esses elementos não podem ser decomponíveis, também, no sentido de isolar cada um deles para analisa-los separadamente, pois eles podem cambiar do lugar que ocupam, saltando para o lugar que o outro elemento estava ocupando. Assim, um corpo pode ser espaço; um espaço, momento; um momento, corpo. Isso acontece, por exemplo, quando a obra passa a conter a arquitetura do lugar, ou o próprio acervo de um museu passa a ser parte da obra, ou quando corpo e tempo se coincidem para que um ritmo marque presença.

As faixas em preto e branco de Daniel Büren, no meio dos mezaninos do Museu Guggenheim, de Nova York, em 1971, usam a arquitetura como parte da obra e se apropriam do espaço como lugar próprio, tornado o espectador um elemento ativo da situação. Também, quando Carla Zaccagnini, em 2001, na mostra Panorama, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Parque Ibirapuera, corta o espaço da parede de exibição do tamanho de uma das fotografias expostas em sua obra "Panorama 2001", pode-se ver, através do buraco cortado, o prédio da OCA, ao lado do MAC, de onde as fotos expostas foram originadas. A carga de relações intrínsecas à unidade da obra não para na relação com a arquitetura, mas juntam a ela questões históricas, da memória e do acesso aos arquivos públicos. A contundência política do trabalho de arquivista empreendido por Zaccagnini transborda para o catálogo impresso da mostra, uma vez que a simples exposição do material trazia à tona nomes

---

[69] Ibid.

de políticos e diretores do museu envolvidos com sumiços de materiais de arquivo, que se relacionavam com contratos assumidos pela prefeitura paulistana, à época[70].

Figura 32 – Carla Zacagninni, "Panorama 2001", 2001.
Ampliações fotográficas de negativos em vidro pertencentes ao museu de aeronáutica da fundação Santos Dumont e janela para o pavilhão Lucas Nogueira Garcez; fac-símile do cabeçalho da capa do caderno ilustrada, do jornal Folha de S. Paulo de 24 de maio de 2000 e ensaio fotográfico de Alice Vergueiro no Centro Municipal de Campismo, publicados no livro Panorama da Arte Brasileira 2001, pp. 32 a 41; sete entrevistas publicadas na revista Item-5, janeiro de 2002, pp. 118 a 125. (Disponível no sítio da Galeria Vermelho/SP: < http://www.galeriavermelho.com.br/en/node/105 >

Outro exemplo, mais recente, é a obra "A história de uma pedra", de 2013, do artista albanês Adrian Páci. Em meio a convulsões sociais em seu país, Páci toma um navio chinês, de cargas, para se refugiar na Europa. Nesse navio, pedaços de mármore das montanhas do seu país estão sendo transportados, para se converterem em "colunas gregas" pela exploração de mão de obra de chineses que trabalham no navio. O destino final do trabalho pronto é a França. Há nessa operação, a transformação da natureza convertida em cultura pela ação de mãos humanas, mas, também, pela lógica do lucro através da exploração do trabalho, que coincide com o tempo da viagem. Além disso, noções como autenticidade e cópia, Oriente e Ocidente são embaralhadas a ponto de nos alienarmos dos nossos próprios destinos e origens. Ao final, Páci resolve se apropriar de uma dessas colunas, expondo-a na horizontal, em uma praça de Paris, invertendo mais uma vez o sentido original da coluna, simbolizando uma impotência diante da realidade[71].

---

[70] Em 2001, durante a exposição da mostra Panorama 2001, escrevi um artigo para o jornal Folha de Londrina, intitulado "Um detalhe no panorama", publicado em 31/10/2001, tratando desse assunto.
[71] Devo à Marisa Flórido César, a referência deste artista e desta obra, que pode ser melhor consultada no site: https://www.youtube.com/watch?v=AryeyqySIBc

Figura 33 – Adrian Páci, "A história de uma pedra", 2013.
Still de vídeo. (Foto: Galerie Peter Kilchmann, Zurich and kaufmann)

Não se trata de chamar uma pintura, escultura ou instalação de performance, mas de retirar da performance sua condição de meio, *desfuncionalizando* sua especificidade enquanto categoria, como dizemos da pintura, do desenho, da gravura e da escultura. Portanto, há uma inversão entre o isto que faz uma performance e a performance que faz uma ação especial – seu desempenho – a partir deste isto, elevando sua condição do acontecimento enquanto obra.

2.2 A unidade em fragmentos

Ao buscar o fora da moldura, o fora da base de escultura – história essa de mais de 100 anos – não foi o objeto artístico que deixou de ser o que ele é, que sofreu a perda do limite até sua dissolução no mundo, na vida, na realidade, no cotidiano. O que mudou não foi a forma, o material, o modo como percebemos o espaço e, mesmo, a função da arte. O que mudou foi como percebemos o mundo, a vida, a realidade, o cotidiano, pois ao falar de e sobre algo, estamos em processo de construção e destruição contínua de imagens, conceitos e ideias. O que fala sobre algo, realiza sua performance, também, enquanto criação de uma fala. Criando, assim, um mundo, uma realidade, um lugar. A obra, por ser um dado da cultura e não da natureza, não se esgota naquilo que a visibiliza, pois é composta de camadas que se relacionam em ordens materiais e conceituais distribuídas no tempo e no espaço. Elementos não computáveis, não aparentes e não interpretáveis fazem parte desta composição enquanto manifestação de probabilidade, hipótese, potencialidade.

Não se trata de utilizar recursos como aliteração, palavras de duplo sentido, cortes de edição ou outras figuras de linguagem para que um pensamento se pareça

com um texto confusamente poético, ou do uso de uma metalinguagem hermética, inacessível à compreensão. Mas de, ao nomearmos o que quer que seja, fazê-lo pertencer a um lugar, criando um sentido para que esse a ser nomeado possa, ao ser habitado por inúmeros atravessamentos, habitar uma forma moldável, também. É como se disséssemos que uma mãe nasce do filho, ou que uma mãe irá nascer de uma mulher grávida. Ou que seguimos marcas dos rastros da caminhada que ainda faremos. Ou que a escultura está dentro da pedra que só precisa ser desbastada. Portanto, a experiência do ato se enriquece à medida em que é tecida a partir de si, construída com dados apropriados de um mundo que se transforma a cada vez que esses dados são jogados. E não de um sistema de valores cujos dados estão prontos para serem jogados e combinados segundo uma sequência já estabelecida. A obra se obra como um invento que se inventa. Nesse inventar, inventa, também, suas próprias regras. O pôr-se em obra, na expansão da ideia de performance, pois, é sempre uma obra em gestação[72].

Em 2001, realizei um trabalho no âmbito da disciplina Tridimensional 2, em Londrina, onde me graduei, intitulado “circular a energia circular”. Consistia em fechar circuitos abertos e abrir circuitos fechados, como no caso da comida que eu consumia e do sangue que corre pelo corpo. Assim, eu juntava embalagens vazias, enterrava restos de alimentos e plantava as sementes das frutas que eu consumia. Ao mesmo tempo, dedicava-me a fazer campanha para que as pessoas doassem sangue. Aos que aceitavam, pedia-lhes que fotografassem a doação para trocá-la por uma muda de alguma fruta, como caqui, caju e abacate, que eu cultivava, depois de separar as sementes e coloca-las para germinar. Já com as embalagens usadas por mim, eu fazia algum trabalho artesanal, ou doava, ou levava até um local de coleta seletiva de lixo. As cascas e restos de comida eram enterrados para se tornar adubo para colocar nas plantas. Para justificar a criação desse trabalho, descrevi alguns postulados norteadores da obra, que completavam seu sentido. Dentre eles, reproduzo alguns, como:

[72] Uma bibliografia sugerida que expõe essa questão pode ser consultada nos escritos de Hölderlin, particularmente o livro “Reflexões”; Heléne Clastres, em “A terra sem mal”, em que fala do mito tupi-guarani e de deuses que só admiram “as belas palavras”; e em Heidegger, na “A origem da obra de arte”.

1 - Um trabalho sem restos, sem sobras, sem desperdício, onde um elemento esteja ligado a outro;

2 – Que tenha começo, meio e fim. Não necessariamente nessa ordem;

3 – Situado e contextualizado dentro do debate contemporâneo;

4 – Processual, cujas partes não necessariamente sejam visuais ou feitas de uma só vez, em um só local;

5 – Que faça parte de uma postura de vida;

6 – Que se perca da ideia de objeto enquanto obra;

7 – Que a obra possa ser experimentada com o corpo. De dentro para fora (sangue doado) e de fora para dentro (religar o consumo ao plantio).

Figura 34 – Rubens Pileggi, "Circular a energia circular", 2001.
Obra processual. Sangue, mudas de árvores, documentação. (Foto do autor).

Figura 35 – Rubens Pileggi, "Circular a energia circular", 2001.
Obra processual. Sangue, mudas de árvores, documentação. (Foto do autor).

Naquele momento, meu interesse se dirigia para a pesquisa das dinâmicas dos fluxos, buscando entender se a transformação constante da matéria poderia ser incorporada ao trabalho de arte como parte de seu processo produtivo. Assim, seria

possível pensar essa elaboração em termos de linguagem, manifestada no dia a dia como a “celebração ritual” de uma vivência. No dia em que apresentei meu trabalho para a classe, levei uma garrafa de vinho, frutas e outros alimentos, oferecendo a todos, não só como uma comemoração, mas como partes constituintes do trabalho, fazendo da elaboração digestiva e do efeito alcoólico do vinho mais um entrelaçamento entre arte e vida da performance apresentada.

Enquanto vivia o processo de produção de “Circular a energia circular”, pude perceber três camadas inseparáveis umas das outras que se interpenetravam na obra. A primeira era de ordem simbólica, em que a ideia de vida, morte e renascimento permeavam todo o processo do trabalho proposto. A segunda camada era da ordem da representação, uma vez que, para dizer sobre aquilo que eu estava experimentando, eu precisava escrever, tirar fotos e separar os materiais daquilo que eu vinha fazendo. E a terceira era o próprio processo digestivo, que é um processo material e orgânico, mas inseparável do processo reflexivo e mental, onde se dão as elaborações do processo. Para a apresentação do trabalho, em sala de aula, primeiro eu preparei o espaço com velas acesas, carvão e gesso, que percorriam o espaço até chegar à mesa, onde eu servia a bebida e os alimentos. Enquanto isso, as pessoas ficavam do lado de fora, vendo os cartazes com fotos que explicavam sobre o andamento da proposta do projeto. Ao adentrar a sala, as pessoas tinham que passar pela ‘instalação’ previamente montada. Havia dois lixos, um para o material orgânico e outro para o material inorgânico, onde elas podiam jogar cascas, restos e embalagens. Enquanto bebiam e comiam, conversávamos sobre o trabalho. A conversa também era parte do trabalho, assim como a explicação era parte do explicado. A representação e o documento, nesse caso, se tornavam indissociáveis do acontecimento. Mais de uma década depois, ainda que todos os dias eu pratique as mesmas coisas, que ainda guarde sementes, faça muda delas e enterre cascas de frutas, olhar o que foi a situação dessa obra processo me reconecta com algo que é único e singular, como algo sublimado a partir do cotidiano e do ordinário de nossas vidas.

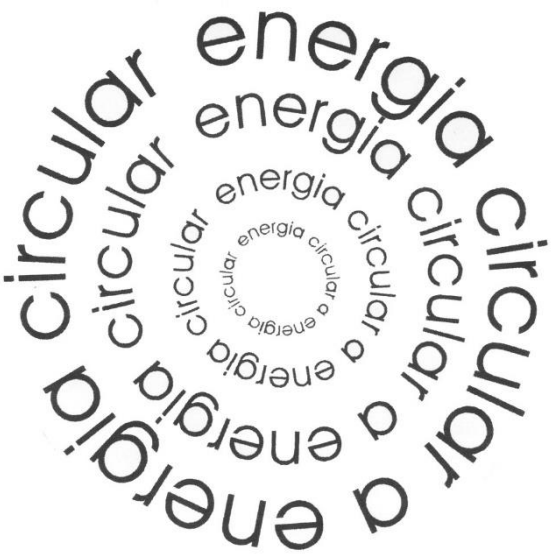


Figura 36 – Rubens Pileggi, "Circular a energia circular", 2001.
Logotipo. Obra processual. Sangue, mudas de árvores, documentação. (Logotipo do autor).

2.3 O tempo privilegiado das narrativas

O trabalho de arte, no sentido em que ele produz uma performance, pode ser entendido como um quebra-cabeças ou um jogo de encaixes em que nem todas as peças se movimentam para se ajustarem umas às outras. Algumas dessas peças podem ser fixas, outras assumem uma ou mais posições que reconfiguram os dados iniciais programados, interferindo na morfologia esperada, alterando os limites do tempo e do espaço, que não seguem uma regra linear e nem constante. Funcionaria, assim, como um quadro Cubista que se expandisse para o campo ampliado. Agora, os acontecimentos se tornam privilegiados, favorecendo o ato realizado na própria superfície da realidade, para se encontrar a estrutura mesmo das narrativas. Como já disse Oiticica: "Museu é o mundo: é a experiência cotidiana"[73]. Em 2002, durante a mostra "Açúcar Invertido", ocorrida na Galeria da FUNARTE, no Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, o artista Edson Barrus[74], que atuou como propositor dessa exposição processual e compartilhada, formulou o conceito de "arte deSOUvida". A ideia era que o acontecimento se tornasse mais importante do que o acontecido. De que a ação fosse tão ou mais importante do que quaisquer objetos produzidos, induzindo a continuidade do processo. Entre os trabalhos que chamaram

[73] Oiticica, 1986, p.79-80.
[74] Barrus é doutor pela PUC-SP e autor do "Projeto Cão Mulato" (1999), uma experiência com reprodução envolvendo arte e ciência, de forte conteúdo crítico, para se chegar a um cão vira-latas puro.

a atenção do que foi considerado mais uma “ocupação” do que “exposição”, estavam as toras de madeira vindas do Amazonas, serradas paulatinamente durante a mostra, até se tornarem pó-de-serra, em uma ação performática do grupo “Urucum”. Resgatados das correntezas de rios, os troncos foram transportados por caminhões até o prédio da FUNARTE e assim ocorreu o trabalho “Desculpem o transtorno, estamos em obra”. Os artistas, vindos da região amazônica, passaram toda a temporada da “quarentena”[75] no Rio de Janeiro, motosserras em punho, produzindo seu labor cotidiano.

Figura 37 – Grupo Urucum, “Desculpem o transtorno, estamos em obras”, 2001. Troncos de madeira e motosserra. Ação realizada durante o evento Açúcar Invertido acontecido na FUNARTE/RJ. Foto do grupo.

Para Barrus, arte “deSOUvida” não é a fórmula neoconcretista da relação entre arte e vida que deve entrar em ação, mas a dissolução do artista na sociedade, pensando uma miscibilidade transformadora capaz de gerar relações para além daquelas estabelecidas desde “A República”, na qual o filósofo grego Platão expulsa os artistas da *pólis*, acusados de imitadores. Em um texto escrito em forma de manifesto para a revista “Nós Contemporâneos”, nº 15[76], datado de 30 de agosto de 2002, o artista explica o que ela é:

> Uma arte hipertextual, que opera como uma ‘base de dados’ para que o espectador/público/usuário// tire suas próprias conclusões. É significativo que a repercussão de nossas ações se dê na GERAL dos jornais, e não no jornalismo especializado em arte. Mantendo, assim, a interpretação dos fenômenos culturais, fluída, dispensamos o olho treinado, estruturado e

[75] Era assim que Barrus chamava a experiência do processo, como um laboratório de experiências estéticas.

[76] Edson Barrus assumiu o circuito artístico como parte do trabalho do artista, também. Todo o processo da revista Nós Contemporâneos, que era originalmente impressa em folha de papel A3, xerocada, era comandado e muitas vezes produzido pelo artista.

> legislador e respeitamos o direito ao desinteresse e à liberdade de divagar do espectador/usuário/autor.[77]

Podemos perceber, no trecho acima citado, que para a arte deSOUvida de Edson Barrus, não só o artista se dissolve na sociedade, mas a fusão entre autor e receptor é também diluída até a perda de seus contornos. Essa perda é compensada, no entanto, pela ativação do circuito pelo próprio artista que passa a ser um agenciador do seu próprio trabalho – até porque o veio autoral e a aura da originalidade são questionados – e também porque ele é partícipe de um conjunto de ações construídas de modo a favorecer o comum, quer dizer, partícipe da comunidade que se sente incumbida de processar essa mesma problemática.

Pontuando a reflexão, podemos levantar algumas questões como aquela presente no célebre texto "A morte do autor" (1967), onde Roland Barthes, ao analisar a novela Sarrasine, de Honoré de Balzac, diz que é "a linguagem que fala, não o autor". Que este seria um "sujeito vazio", "fora da enunciação que o define"[78]. Também o poeta Paulo Leminski afirma que "a poesia está no receptor", em crítica publicada em jornal e reproduzida no livro "Ensaios e anseios crípticos"[79]. Além disso, a ideia de participação ativa do circuito, fazendo isso ser parte do trabalho de artista – que assume o papel de crítico, produtor, curador, docente, propositor de ações e eventos, etc. – também toca em pontos fundamentais do debate contemporâneo, onde o artista não necessariamente aceita mais ser mão de obra especializada dentro do sistema industrial, cumprindo seu papel como parte do requisito para a obtenção de um produto. Por isso, a reflexão teórica se torna tão importante quanto a prática, uma vez que ele não precisa se alienar mais do fruto do seu trabalho, abrindo mão de sua reflexão em favor do crítico de arte ou do jornalista especializado[80].

Um outro exemplo, entre muitos que podem vir à tona, é a "Rede", do artista paraense, morador do Rio de Janeiro, Roosivelt Pinheiro, que começou o processo de sua obra há mais de 8 anos, durante sua tese de doutorado na Escola de Belas Artes da UFRJ. Trata-se, como o título do trabalho revela, da fiação contínua de uma

---

[77] Barrus, 2002, não paginado.
[78] Barthes, 2004, p.60.
[79] Leminski, 1986, p.50.
[80] O artista Ricardo Basbaum faz uma diferenciação de termos, dizendo que o artista quando assume outros papéis dentro do circuito passa a se chamar artista-etc., em contraste com o artista-artista, que é o artista que só trabalha na confecção de sua obra, deixando para os agentes do mercado e teóricos as outras funções de viabilizar sua visibilidade.

rede, como essas de pesca, só que tramada a partir de fios coloridos de várias espessuras. Essa trama só será finalizada, segundo o artista, no dia em que for vendida. Acontece que, enquanto ela continuar em suas mãos, a cada novo nó, a rede passa a valer o dobro do preço da obra mais cara vendida no mercado. Enquanto isso, ela é exposta como um trabalho artístico em processo ou, então, ela faz parte de instalações e objetos envolvendo outras peças, de modo que seu valor de uso é contínuo.

Tanto a “Energia Circular”, como a “arte diSOUvida”, quanto a “Rede” radicalizam a performance da obra a ponto de perderem suas referências em termos formais, uma vez que potencializam a ideia de processo e investem em um processo narrativo que justifica a presença da obra. Isso acontece, também, com qualquer quadro pintado, como um retrato, por exemplo. Se não estivermos imersos na cultura de onde surge esse retrato, fazendo as perguntas mais simples sobre como ele surgiu, ou o que é que ele quer dizer, não poderemos compreender do que se trata a imagem que estamos vendo. Do mesmo modo que não entendemos o significado da pintura corporal no rosto de um índio da tribo dos Kadiwéu, ele não entenderá, também, o significado – por mais óbvio que nos possa parecer – da “Santa Ceia”, de Leonardo da Vinci, ainda que ele possa achar surpreendente ou exótica aquela produção, tanto quanto nós, ao nos depararmos com a produção deles. O artista estadunidense Joseph Kosuth chama atenção para essa questão, desde 1965, quando fez “One and three chairs”, criando uma sequência de três peças, mostrando uma foto de uma cadeira, uma cadeira e a definição de cadeira, pelo dicionário. Quer dizer, dependemos de “linguagens de apoio”[81] para poder contextualizar aquilo que se nos apresenta, pois não existe o signo “em sí”, uma vez que é preciso criar relações com outros signos para que ele signifique.

[81] Citado anteriormente, o texto do grupo Art & Language escrito para o editorial da revista de mesmo nome, em 1969 (Cotrim; Ferreira, 2006, 235 - 248).

Figura 38 – Joseph Kosuth, "One and three chairs", 1965.
Escultura. Fotografia, cadeira de madeira e definição de cadeira, do dicionário. Dimensões: parte direita 52 x 80 cm, parte esquerda 110 x 60 cm, parte central 81 x 40 x 51 cm. (Museu Nacional Centro de Arte Reina Sophia/Espanha).

Tais exemplos, no entanto, parecem herdar do debate sobre escultura e objeto, dos anos de 1960, a exacerbação de um drama encenado, onde corpo, matéria e espaço tornam-se qualidades apropriadas pela obra de arte. No texto "Arte e Objetidade" (2002), publicado pela primeira vez na revista Art Forum, dos EUA, em 1967, o crítico de arte dos EUA, Michael Fried tece uma longa análise da obra dos emergentes artistas do Minimalismo, como Donald Judd e Robert Morris. Para aquele autor, ao recusar a autonomia da arte, as obras se tornam literais e teatrais[82]. Embora o texto de Fried seja uma crítica aos artistas da época, sua eficácia é tomada no sentido inverso do discurso do crítico, uma vez que sua análise torna ainda mais clara a intenção das propostas dos artistas. Robert Morris, por exemplo, encena com Carolee Schneemann, em 1964, no palco do teatro da Judson Church, uma performance em que os objetos se tornam atores do drama plástico apresentado. Enquanto ele, com uma máscara similar ao seu próprio rosto, caminha carregando placas divisórias pelo palco, ela, reclinada em um divã, apenas observa o desenrolar da movimentação dele, como se encarnasse uma modelo de uma pintura.

[82] Fried, 2002, p. 130-147.

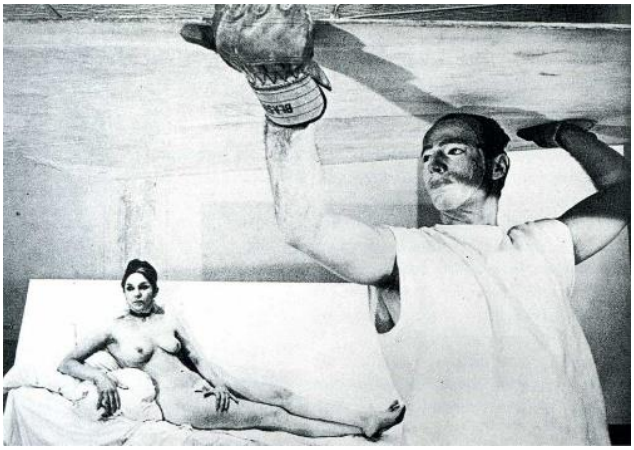


Figura 39 – Robert Morris, "Site", 1964.
Imagem da performance de Robert Morris e Carolee Schneemann realizada no Stage 73, Surplus Dance Theater, Nova York. Foto: Peter Moore. (Est. Peter Moore/VAGA, NYC.)

Essa atuação de objetos também é presente em "Desvio para o vermelho", de 1967-1984, de Cildo Meireles. Aqui a própria cor, ou melhor, a própria ideia de desvio que o espectro da luz faz[83] é também uma *performatividade* da obra. Ao adentrar a instalação, o espectador é impregnado pela luz irradiada pela cor, que é replicada em todos os objetos da primeira sala da instalação. A cor exagera a situação até o limite em que, abalado em nossas certezas, somos absorvidos pelo delírio, como em um sonho. A obra toda, feita em três partes, cria, paulatinamente, um nível de expectativa que aumenta à medida em que nos deparamos com flores vermelhas, geladeira vermelha, suco vermelho e toda a gama de móveis, eletrodomésticos e peças de decoração de uma casa da mesma cor. Na segunda sala, a sensação de descompasso com a realidade é ainda maior, pois a luz na sala ilumina as peças da instalação: uma garrafa pequena ao chão como que 'transborda' mais líquido do que pode caber em seu interior e, ao fundo, a água vermelha saindo ininterruptamente por uma torneira cai em uma pequena pia branca e torta. Ao nos aproximar dessa última peça somos confrontados com a incerteza de nossos passos, pois o ambiente se escurece, proporcionando uma sensação de desequilíbrio devido a posição da pia. Tudo é um grande cenário que só existe à medida em que o público 'contracena' com os elementos e seu espaço interior.

[83] Desvio para o vermelho, ou redshift, é um termo da Cosmologia, usado em referência ao desvio das ondas coloridas para medir as distâncias entre os astros.

Figura 40 – Cildo Meireles, "Desvio para o Vermelho: I", 1967-84. Instalação. (Coleção: CACI – INHOTIM) Fotografia: Pedro Motta.

Isso se dá, também, com o ambiente Tropicália, obra seminal do Neoconcretismo brasileiro, criada pelo artista Hélio Oiticica, em 1967. Ligado aos becos das favelas cariocas, Oiticica, que era frequentador da Mangueira, à época, pensou sua obra como:

> ...um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas... parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas 'quebradas' do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas; outra vivência: a de 'estar pisando a terra' outra vez[84].

Assim, dividido em três partes, caminhamos sobre a areia e entramos em um corredor que se assemelha a um labirinto, fechado, aqui e acolá, com cortinas de chita e pingentes. Continuando pelo corredor, nos deparamos com uma televisão ligada em um canal qualquer que nos retira da ficção construída para nos trazer sensações e nos remete de volta à realidade, tomados que somos por essa quebra de expectativa surpreendente.

[84] Oiticica, opus cit., p.107.

Figura 41 – Hélio Oiticica, Tropicália, 1967.
Proposição ambiental. Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira. Dimensões variáveis. (Comprado com a ajuda do Fundo Americano para a Tate Gallery, a Comissão de Aquisições da América Latina, Tate membros e The Art Fund, 2007. (c) Projeto Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro) Fotografia Tate.

A rigor, todo objeto encena um drama, mesmo em sua mais neutra aparência, em meio a outros elementos. E toda obra desempenha uma função dramática à medida em que 'contracenamos' com ela, seja por exigência da proposta do trabalho, que requisita um público ativo para manipulá-la, seja uma obra feita apenas para ser contemplada, como uma pintura, por exemplo. Isso, porque, a ideia de imersão em arte está além do uso, como meio, de ferramentas eletrônicas, digitais e recursos tecnológicos, onde a ideia estaciona no uso de aparelhagens para criar efeitos de simulação. Ou melhor, a imersão que a obra provoca no público depende não só da interação mecânica, técnica ou racional, mas, antes, de um processo interno a cada um dos espectadores que experimentam a obra. Em seu ensaio "Outros critérios" (2008), publicado pela primeira vez em 1968 na revista ArtForum, o crítico de arte dos EUA, Leo Steinberg, refuta a posição do influente crítico Clement Greenberg, para quem a arte moderna teria se despido da ilusão da perspectiva, depurando-se na conhecida fórmula de "arte pela arte, onde a forma neutralizaria o conteúdo que a imagem poderia veicular. Para Steinberg, não há essa divisão entre a autoconsciência formal e o efeito ilusionístico pois "toda pintura importante, ao menos dos últimos 600 anos, aplicou-se assiduamente em 'chamar atenção para a arte'"[85]. Em uma das passagens, o autor demonstra que a utilização dos recursos como meio de se conseguir efeitos desejados não impede o reconhecimento de que o espectador está diante de um trabalho de arte (no caso, o plano bidimensional da pintura) uma vez que até o próprio tema pintado pode sugerir uma "chamada de volta à arte". Em termos de

[85] Steinberg, 2008, p.101.

tensão dramática e consciência da realidade, vale a pena ilustrar com o seguinte trecho, uma vez que ele auxilia nossa argumentação sobre o desempenho na performance e as práticas de produção da visibilidade no cotidiano. Senão, vejamos:

> Em um interior holandês, a personagem vista de costas que afasta uma cortina para olhar um quadro na parede de fundo atua como meu *alter ego*, fazendo o que eu estou fazendo e relembrando-me (no caso e eu ter esquecido a presença da imensa moldura de ébano) que, também eu estou contemplando um objeto plano. Melhor, ainda, certos interiores do século XVII, como *Las Meninas* de Velásquez, justapõem a vista de um portal ou de uma janela a uma pintura emoldurada e, ao lado, um espelho preenchido com uma reflexão.[86]

São esses espelhos, esses reflexos, essa tomada de consciência do lugar entre a obra e o espectador que a ilusão, em arte, também pode ser percebida como autoconsciência do meio. O fio que conduz o livro “Melancolia da arte” (1995), da escritora e pensadora francesa Sara Kofmann, toca a ideia do silêncio que é emanado da pintura. Sua mudez torna a imagem um enigma. Em sua análise, a questão não é opor arte figurativa à arte abstrata, mas falar da arte como presença. Assim, a autora coloca que, para o filósofo Denis Diderot, o pintor Jean-Baptiste-Siméon Chardin, seu contemporâneo do século 18, apresenta a natureza, mais do que a representa. Em uma das passagens do livro, Kofmann anota que o filósofo escreve que tem vontade de tomar as mãos da moça que chora seu pássaro morto, para consolá-la. E então ri e o espelho da ilusão se quebra, em uma atitude que visa, segundo a autora, a se contrapor à sisudez de tradição platônica[87]. No entanto, ao analisar a pintura de Georges de La Tour, a autora pontua sobre seu caráter frio e distante, pelo interesse deste pintor apenas em copiar com fidelidade e mais nada, como uma máquina. Uma máquina, no entanto, maravilhosa. Uma máquina que faz arte, ou seja, cujos artifícios impedem que vivamos em uma “estranha cacofonia”. Só assim podemos fazer a “economia da morte” e desfrutá-la, visto que a arte é sempre paradoxal e, nesse sentido, capaz de fixar o que é transitório[88]. Entre o que é real e imitação, Kofmann cita o engano do pássaro, do macaco e da criança que acreditam que o quadro que veem é o que ele representa. Então, coloca que assim também age o “burguês, que quer a todo custo a verdade e está disposto a pagar o preço que lhe proporcione algo

---

[86] Ibid., p.103.
[87] Kofmann, 1995, 32.
[88] Ibid., pags.46-50.

parecido para – ao modo dos pássaros e dos macacos – consumir as naturezas mortas”[89].

Ora, esse ambiente de imersão que a arte proporciona busca não o simulacro fora do corpo, mas a própria interiorização daquele que experimenta o sentido pleno da vivência. Trata-se de uma experiência que exige envolvimento e coragem suficientes para se expor à transformação, sabendo-se, de antemão, tratar-se de um encontro consigo próprio. Um paradoxo, porque algumas das peças em jogo podem deslocar mesmo essa percepção inicial. O que está escrito no poema, o que pode ser visto em um quadro, dança, teatro ou cinema passa a fazer sentido se corresponder ao que o espectador já possui, de alguma forma, dentro de si e talvez ainda não soubesse, ou não soubesse como expor. Ele precisa, também, estar apto a desempenhar seu papel na multiplicação de sentido que a performance da obra aponta. Assumir seu papel participativo. Como diz a letra do conhecido poema “Autopsicografia”, publicado pela primeira vez em 1932, de Fernando Pessoa: “O poeta e um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”[90].

2.4 “O museu é o mundo”, mas o mundo não é o museu

Erwing Goffman, um autor muito citado nos debates sociológicos sobre performances culturais, fundamenta seus argumentos sobre as análises de representações de cada indivíduo como um personagem que desempenha papéis sociais no cotidiano, como se a vida fosse um grande teatro. Focado em uma visão bastante pragmática do comportamento humano, o levantamento de dados em sua pesquisa se orienta no sentido de compreender os modos como se dão tais práticas de representação. Logo na abertura de seu livro, uma chave de interpretação é acionada por meio de um poema de George Santayana, que se faz epígrafe, destacando-se a seguinte frase: “Palavras e imagens são como as conchas, não menos partes integrantes da natureza do que as substâncias que cobrem, porém, melhor dirigidas ao olhar e mais abertas à observação”[91]. Se, na poesia e no desejo a palavra pode ser natural como uma concha do mar, para a filosofia, pelo menos,

---

[89] Ibid., p.57.
[90] Pessoa, 1995, p.235.
[91] Goffman, 1985, página não numerada.

isso seria um problema de ordem metafísica, uma vez que ambas pertencem a qualidades distintas entre as coisas do mundo. Ao dizer que “o museu é o mundo”, Oiticica intentava levar a cabo um pensamento onde as ‘coisas’ do mundo poderiam se transformar em arte. Não é à toa que ele se apropria de objetos e situações banais e as canaliza para sua obra. Em uma ação para um evento no Caju, no Rio de Janeiro, em 1979, denominada de “Kleemania”, concebeu o ‘contrabólide’ “Devolver a terra à terra”, consistindo em retirar um monte de terra de um lugar e transpor para um buraco feito na terra, em outro lugar[92]. Levando em consideração a proposta da performance cultural de Goffman, não haveria necessidade de analisar essa ação sob um ponto de vista simbólico, pois tudo se tornaria naturalizável, com diferenciações que privilegiam o artifíco da linguagem. Todavia, se pensarmos que ‘devolver a terra à terra’ é uma tentativa de se despir da metafísica, colocando a terra e não a metáfora da terra na terra, o desempenho da performance do objeto torna-se, nesse caso, algo além de um simples transporte, fazendo com que um sistema fechado de códigos se abra para o mundo. E não ao contrário, porque se “o museu é o mundo”, o mundo não é o museu, pois estará sempre além de qualquer contorno visual e culturalmente classificável.

Para dar corpo a uma prática, artística ou não, necessitamos inquirir sobre os modos como a Cultura se produz e reproduz, desnaturalizando a mais simples das ações, como a de olhar uma estrela no céu ou soltar uma pedra das mãos. Mais do que isso, uma prática só existe enquanto tal quando é determinada por uma reflexão que traduz, sob forma de pensamento, como esse olhar vê o fenômeno da pedra sendo lançada e da estrela brilhando no céu. No capítulo “Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (o saber)”, do livro “Foucault”, de autoria do filósofo francês Gilles Deleuze (2005), o problema proposto se coloca na relação da palavra com a imagem, do ver e do falar, do visível e do dizível, das regiões de visibilidade e campos de legibilidade e, das formações históricas entre conteúdos e expressões. Porém, não se trata mais de discutir as relações entre o visível e o enunciável no sentido de confundir conteúdo com um significado e nem a expressão com um significante. “O conteúdo tem uma forma e uma substância... A expressão também tem uma forma e uma substância”[93]. Os enunciados mudam, e a forma como apreendemos o que é visível, também. No entanto, “o que Foucault espera da História

[92] Favaretto, 1992, p.225.
[93] Deleuze, 2005, p.57.

é esta determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as ideias, tornando-as possíveis”[94]. A arqueologia praticada por Foucault, ao desvendar os estratos históricos, propõe que não há nada antes do saber. Mas esse saber não é uma condição dada, antes é construído sob determinadas implicações. Para a Igreja e para o Poder, discursar sobre o sexo é manipular a forma de vê-lo. No entanto,

> as visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam em contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpago, reverberações, cintilações[95].

Assim, o *a priori* já se torna uma figura histórica cuja discursividade enunciativa age em desencaixe com sua irredutível presença, “pois as visibilidades, por sua vez, por mais que se esforcem para não se ocultarem, não são imediatamente vistas nem visíveis. Elas são até mesmo invisíveis enquanto permanecerem nos objetos, nas coisas ou nas qualidades sensíveis, sem nos alçarmos a condição que as abre. E as coisas se fecham de novo...”. “O próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade”[96]. Tomando Raymond Roussel como exemplo, diz que há “uma luz primeira que abre as coisas e faz surgirem as visibilidades... como luz ‘segunda’”. “Existe, então, um ‘há luz’, um ser da luz ou um ser-luz, exatamente como um ser linguagem”[97]. Mas isso não quer dizer que a linguagem e a luz possam existir sem se colocarem em movimento, até porque “as visibilidades não se definem pela visão, mas são complexos de ações e de paixões, de ações e reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz. Como diz Magritte numa carta a Foucault, o que vê, e pode ser descrito visivelmente, é o pensamento”[98]. É uma condição da linguagem, mas essa linguagem é fundamentada “na experiência real, e não em toda a experiência possível... elas estão ao lado do ‘objeto’, do lado da formação histórica, e não de um sujeito universal (o próprio *a priori* é histórico)”[99]. A certa altura do texto, o filósofo se pergunta sobre ‘qual é o corpus de palavras, de frases, de proposições? Simplesmente elas não se agrupam isomorficamente entre enunciados e visibilidades. Como em um filme contemporâneo, enquanto o áudio anuncia uma ação, o vídeo mostra uma cena que

---

[94] Ibid., p.58.
[95] Ibid., p.62.
[96] Ibid., p.66.
[97] Ibid., p.67.
[98] Ibid., p.68.
[99] Ibid., p.69.

se refere à outra construção de narrativa, indicando paradoxos, problemas diferentes. Acreditar que falamos o que vemos é um exercício empírico, mas, como coloca o autor:

> Assim que abrimos as palavras e as coisas, assim que descobrimos os enunciados e as visibilidades, a fala e a visão se alçam a um exercício superior, '*a priori*', de forma a cada uma atingir seu próprio limite que a separa da outra, um visível que tudo o que pode ser é ser visto, um enunciável que tudo que pode ser é ser falado[100].

Abri-los, quer dizer, fazer germinar e proliferar os enunciados, "de tal modo que exerçam no visível uma determinação infinita". E problematiza ainda mais: "como impedir que os objetos fujam?"[101]. Deleuze responde tomando a obra de Magritte e Paul Klee, levando em consideração o exercício da percepção daquilo que é transformado enquanto é visto, como acontece também na Física Quântica, que postula a possibilidade de uma ação acontecer em dois lugares ao mesmo tempo, no caso da observação dos fenômenos subatômicos. Portanto, ao observar as estrelas no céu, como podemos compreender que elas já estão mortas há anos-luz e o que vemos é apenas um espectro luminoso irradiando pela imensidão do cosmos? Mas o contrário de toda essa indeterminação também deve ser tomado como causa, para que possamos ponderar sobre seus efeitos. É o que ocorre, por exemplo, quando Pitágoras deixa cair uma pedra de sua mão – sabendo que, em condições ideais uma pedra sempre cairá a 180º em direção ao chão – e daí fazer nascer a fórmula de seu precioso teorema.

Traduzir o mundo sob forma de poesia em um papel ou de fórmula matemática em uma equação é, também, dizer como esse mundo é. É criar ferramentas e máquinas para que ele – o mundo – possa ser observável e analisável. Dito assim, pode-se afirmar que a criação humana não é só um número racionalizado por cálculos exatos, mas, também, um exercício estético pela procura da harmonia e da composição, onde a beleza é menos um padrão repetido e mais a repetição de fenômenos que podem ser observados, descritos e, partindo dessa constatação, apropriados para que se tornem mais do que coisas, que sejam nomeados e tornem-se utensílios ou obras. Observar e agir, como categorias próprias ao visível e o enunciável compõem um quadro que faz do mundo, mundo, ainda que toda vez que

---

[100] Ibid., p.74.
[101] Ibid., p.74.

nos prestamos a refletir sobre a verdade que essa obviedade encerra, esse mesmo mundo já está pronto para ser outra coisa. Para Deleuze, trata-se de suprimir o debate acerca da função para tratar de modos específicos de fazer e criar, não somente estético, pois se autoriza a falar de uma condição humana de criação. Por isso, o papel da arte não pode ser resumido na reprodução ou na invenção de formas, mas o de "captar forças", como coloca o filósofo em "A Lógica das Sensações", sobre o trabalho de Francis Bacon. Forças essas que se desenvolvem não na ordem dos sentimentos, mas dos *afectos*, ou seja, das 'sensações' e 'instintos'[102].

No livro, "A invenção de Morel", seu autor Adolfo Bioy Casares cria um discurso metalinguístico de sobreposições de realidades, fazendo de seu personagem principal o narrador de um mundo que a ele é apresentado, sob a forma de uma máquina de reprodução de pessoas, objetos e tempos. Casares capta as forças da linguagem literária para propor um enredo onde a própria narração torna todo dispositivo sob suspeita, até o ponto de dúvida sobre a realidade e a ficção. Em uma das passagens do livro, o "editor", em uma nota de rodapé, anota sua surpresa diante do desenrolar da história contada: "Resta o mais implausível: a coincidência, num mesmo espaço, de um objeto e de sua imagem total. Este fato sugere que o mundo seja constituído, exclusivamente, de sensações"[103]. Assim, ao mesmo tempo em que cria um mundo para seu personagem, seu personagem cria um mundo para a atuação de seu drama. No instante em que esses dois mundos se comunicam, autor, personagem e narrativa acabam constituindo um mesmo espaço que já não é da ficção ou da realidade, mas, "exclusivamente, de sensações".

Um outro exemplo de metalinguagem e criação de mundo vem do clássico filme do diretor ítalo britânico Michelangelo Antonioni, de 1966, "Blow up", baseado em um conto do escritor argentino Julio Cortázar, "Las babas del diablo", de 1959. Conta a história de um fotógrafo que se vê envolvido acidentalmente em um crime, enquanto fotografava, distraído, cenas de um casal em um parque do subúrbio de Londres. De volta ao seu estúdio fotográfico, à medida em que revela e amplia as fotos, detalhes da cena do crime aparecem. O fotógrafo, então, começa a se enredar por uma trama em que, ao mesmo tempo em que procura provas do assassinato, a assassina o

---

[102] Id., 2007, p.47.
[103] Casares, 2012: 118.

procura para destruir as fotos tiradas. Das fotos tiradas da cena do assassinato, sobra-lhe apenas uma que, de tão granulada, fica impossível saber se aquilo que presenciou era verdade ou imaginação. Ao final, resolve passear para se distrair e, passando por um grupo de clowns que brincam de jogar tênis sem raquete, uma bolinha imaginária 'cai' a seus pés e ele a 'lança' de volta ao grupo, em gestos miméticos. Assim, o filme funciona como um jogo de linguagem que se remete o tempo todo à construção da imagem. Essa construção é permeada por uma narrativa de filme “noir”, com doses de filme policial, cuja trama é usada como base para nos fazer questionar de verdades dadas como prontas.

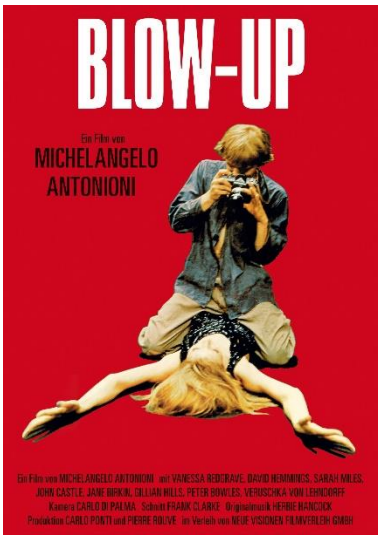


Figura 42 – Michelangelo Antonioni, “Blow up” (Depois daquele beijo), 1966. Poster do filme. 111 minutos. (Produção: Reino Unido/Itália) Foto: reprodução.

Reconhecer essa 'criação' de mundos talvez seja uma pista para conectarmos os diversos mundos da criação e, deles, poder participar de forma ativa e propositiva, pensando a arte como um lugar de potência para a geração dessas conexões. Como coloca a professora, escritora e teórica de arte Marisa Flórido Cesar, citando Marie-José Mondzian, em seu livro e no texto de parede escrito para a exposição Tumultos III (2015), do artista brasiliense Wagner Barja – apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, em Brasília – relacionando arte e ficção:

> Ficção não é a criação de um mundo ilusório se contrapondo ao real: são formas inauditas e ousadas de conexão entre um mundo referencial e outros mundos (inclusive potenciais) que atravessam ou orbitam à sua volta. Essa é sua potência cosmogônica, sua potência de imaginação, liberdade e criação. Arte não é o que toma para si a tarefa de ficcionalizar para o outro, é o que abre ao outro as condições e possibilidades para ele operar a própria ficção criadora. Ficção, phantasia para os gregos, designava as "artes do forjar".

> São gestos de imaginar e forjar, gestos de uma reinvenção radical dos mundos.[104]

Ficcionalizar a realidade para dela extrair sua exata dimensão humanizada é uma tarefa que coloca a arte contemporânea sempre no limiar do ser em si e ser outra coisa além de si. No entanto, ao correr esse risco, ela pode, como Robert Morris, vestir sua própria máscara, devolvendo a ideia de mundo ao mundo. Em um poema, escrito em 2004 – brincando com as palavras e chamando o estilo do poema de 'pileggiocombinado', isto é, um plágio ao meu próprio estilo[105] – assim coloco a questão:

O Q TEM DE SER

Às vezes me surpreende a
Vida
com sua arte de a tudo tornar
passageiro

Mas
mesmo meu espírito obtuso
sabe dar as costas a isso
E permite q
como folhas ao vento
nada perdure no lugar

Deixando
Ao mais leve toq da mão
q tudo se evapore
fazendo com q o permanente
seja igual ao q escorre

Nascido de um gesto
sutil e singelo
Onde o azul tende ao
Azul
E o amarelo
ao Amarelo.

2.5 Com os pés um tanto acima do chão

A fantasia do homem comum é animada por aquilo que ele pode projetar para além de si, sem deixar de ser ele mesmo. Na ficção e na alegoria ele se torna rei, príncipe, fada, sereia. E depois volta de onde veio. Volta a ser João, Maria, José. E

---

[104] Cesar, 2014, 191.
[105] Uso como referência um poema do poeta japonês Saigyô (1118-1190) e outro do poeta paranaense Paulo Leminski (1944-1989).

dorme na rua. E sonha que um adereço luxuoso vem regatá-lo de seu mundo limitado, tornando-o personagem principal de uma festa popular. Quando acorda, percebe que o carnaval passou. Que a fantasia jogada fora na área de dispersão do Sambódromo é somente um lixo a ser recolhido pela Comlurb (Companhia de limpeza urbana do Rio de Janeiro). Glória e desgraça no drama encenado do dia a dia, de onde o poeta retira o material para a construção de sua obra. Seu mundo deve se abrigar nela para que se torne verdadeiro para si próprio, em primeiro lugar. Mas essa verdade, em arte, sempre ocupa um lugar cambiante entre a autonomia e a dissolução. Ao mesmo tempo em que dá à arte diSOUvida sua força de endereçamento, exige o aprofundamento de seus postulados no sentido de sua própria autorreflexão. Não é mais a questão do modo como se usa a cor ou não se usa, se a obra reprodutível é mais democrática do que que a que é feita uma a uma, se a originalidade é mais importante do que a cópia, ou se a questão é a geometrização, a abstração ou a figuração. Enfim, se a arte passa a abordar e a se engajar em questões sociais, psicológicas e políticas, levantando questões fora do que era considerado seu campo específico – *site specificity*, arte relacional, etc. – a única especificidade, o único contorno que ainda pode restar é o corpo. Acontece que, quando usamos e falamos do corpo – entre o visível e o enunciado – somos arremessados de volta ao mundo. Mas não existe um mundo em si, existe o mundo mediado pela cultura. E é dentro da cultura e de acordo com os códigos produzidos na cultura, em determinados tempos históricos, que desempenhamos nossa performance. O corpo não é por si, ele está envolvido em relação a outros corpos e referências, em jogos de sinais sem fim. São jogos que transbordam conteúdos para além da forma e do formato a que estão submetidos, o que não quer dizer que há jogos sem formatos, pois onde há jogos, há regras. E onde há regras, há linguagem. Onde há linguagem, há imagem. E onde há imagem, há construção de sentidos. De fato, não só os sentidos ligados à percepção – tato, paladar, etc. – podem fazer parte daquilo que a obra busca revelar, em uma sinergia com o corpo. Mas a ideia de sentido remete, também, a uma condição da lógica segundo a qual o raciocínio é encadeado através de argumentos razoáveis.

Tudo isso cai por terra, porém, diante dos modos como a arte pode operar os sentidos, tornando situações e pensamentos paradoxais e, mesmo, *non-sense*, em imagens que se desdobram com força para arrancar de dentro de si aquilo que chamamos de estética, em sentido contrário de anestesia, que, em sua raiz

etimológica pode ser traduzida como não-sentir (o ‘a’ ou ‘an’ grego como prefixo de negação ou neutralidade). No livro, “A Year from Monday”, de John Cage, traduzido no Brasil pelo compositor Rogério Duprat e revisado pelo poeta Augusto de Campos com o título “De segunda a um ano”, ao explicar questões sobre a audição musical, seu autor, citando um estudioso japonês do Zen Budismo, diz que.

> Numa conferência sobre Zen-budismo no inverno passado, o dr. Suzuki disse: “Antes de estudar Zen, homens são homens e montanhas são montanhas. Enquanto se estuda Zen as coisas se tornam confusas: não se sabe exatamente o que é o que e qual é qual. Depois de estudar Zen, homens são homens e montanhas são montanhas”.
> Depois da conferência foi feita a pergunta: “Dr. Suzuki, qual é a diferença entre homens são homens e montanhas são montanhas antes de estudar Zen e homens são homens e montanhas são montanhas depois de estudar Zen?” Suzuki respondeu: “A mesma coisa, só um pouco como se você tivesse os pés um tanto fora do chão.”[106]

Cage compara, então, essa explicação não convencional com a audição musical, dizendo que para se chegar a isto e preciso “dar um paradeiro no estudo da música” e eliminar “todos os pensamentos que separam música e vida”, pois, segundo suas palavras:

> há todo tempo do mundo para se estudar música, mas para se viver não há quase tempo nenhum. Porque viver ocorre a cada instante e este instante está sempre mudando. A coisa mais sensata a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som de repente, antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico.[107]

Podemos entender, também, que a arte pode ser tomada como uma capa transparente e permeável sobre as ideias e os pensamentos, do mesmo modo que Robert Morris usa a máscara do seu próprio rosto para operar uma encenação. Em uma comparação mais prosaica e, *grosso modo*, podemos dizer que a arte age na realidade do mesmo modo que o Windows age sobre a estrutura do DOS (Disk Operation Sistem), ou seja, sobrepondo sobre comandos numéricos e textuais uma janela que intermedia protocolos para que o usuário possa acessar inúmeros programas de textos, imagens e contabilidade. Assim, a ‘montanha’ já existia, só que faltava alguém resignificasse a importância da montanha para que as pessoas sentissem a presença de uma montanha à sua frente.

---

[106] Opus cit., 1985, 96.
[107] Ibid., p.98.

A arte não se torna arte apenas porque ela pode vir a ser um produto, ou porque percorre um circuito, ou porque é feita dentro ou fora da galeria e da instituição de arte. Nem mesmo porque ela pode ser realizada por um autor, vários autores ou que só possa existir com a presença do público, seja este contemplativo ou participativo. Não se trata, tampouco, de um tipo particular de habilidade manual ou capacidade de saber operar um meio específico. Também não é uma questão de uso de materiais ou de sua duração, simplesmente. Mais do que grandes exemplos que possam justificar esse raciocínio, como é o caso de Cildo Meireles, que coloca uma agulha de ouro em um palheiro (Fio: 1990) e Yves Klein que joga pó de ouro sobre a correnteza do rio (Ouro sobre o Sena: 1962), não é o reconhecimento que faz de uma obra, obra de arte, pois muitas vezes ocorre arte no anonimato, também. Todavia, toda obra de arte guarda consigo o "DNA" da arte, de acordo com as relações criadas entre materialidade e produção de sentido. Se concordarmos que a filosofia nasce de um espanto, como dizia Aristóteles, podemos dizer também que esse espanto continua vivo em toda a filosofia posterior ao sábio grego do século 4 antes de Cristo, ainda que a filosofia tenha se transformado substancialmente. É a produção de ficção que faz saltar a verdade da arte. Seu compromisso com a realidade é de ordem distinta de outros campos de saberes, por mais altruístas que sejam os esforços de se criar funções extras à Arte. Essas relações paradoxais, insistimos, são próprias à arte, porque são coroadas de metáforas, metonímias, de música, de linguagem e de repertório que retiram do ordinário o peso tedioso do inferno que é "a repetição do mesmo" – como dizia meu amigo, o poeta suicida Carlos Zago, o Carlão, que se jogou para fora da vida, voando através da varanda de um prédio, em 2003, jovem, aos 27 anos – em oposição ao slogan de que "o inferno são os outros", como escreveu Sartre, no início do século passado.

No livro "A terra sem mal", sua autora, a antropóloga Hèlene Clastres, ao analisar as práticas do culto aos mitos dos povos tupi-guaranis – particularmente ao grupo dos mbiás – verifica que os mesmos consideram as palavras de seus profetas como uma entidade viva, pois a retiram de sua forma prosaica, transformando-as em "palavras-enfeitadas", ou seja, poesia. Segundo a autora:

> As belas palavras são as palavras sagradas e verdadeiras que só os profetas sabem proferir; é a linguagem comum a homens e deuses, palavras que o profeta diz aos deuses ou, o que dá no mesmo, que os deuses dirigem a quem sabe ouvi-los. *Ayvu porá*, a bela linguagem (é assim que os mbiás

> designam o conjunto de suas tradições sagradas), é com efeito a que falam os deuses, a única que apreciam ouvir.[108]

As belas palavras que o Caraí sabe proferir – o profeta dos mbiás – tem a força de serem escutadas pelos deuses que ajudam um povo a ser conduzido em direção à "Terra sem mal". Mesmo que nunca tenham chegado a ela, pelos vários casos narrados no livro, ousaram seguir as profecias feitas de metáforas, de canções e danças. Portanto, ousaram escolher a potência da aventura e não a segurança do acolhimento na aldeia. É como dizia o "poeta da vila", o compositor brasileiro Noel Rosa – que pouco viveu, mas compôs canções imortais, durante a década de 20 e 30 do século passado – diante do diagnóstico nada otimista sobre sua saúde, que "queria viver intensamente e não extensamente". A montanha, da qual nos diz Cage, portanto, não é um lugar inatingível, inacessível ou um despropositado, mas a ideia de ter os pés "um tanto fora do chão" é um privilégio de quem consegue ver além da "repetição do mesmo".

É aqui, então, que o extraordinário se manifesta. Porque desse 'levantar-se além do solo' nasce o material sobre o qual se debruçam filósofos, como em Nietzsche (1992) e a questão do Apolíneo *versus* o Dionisíaco. E é nesse lugar, também, que loucos geniais mergulham, como disse Arthur Bispo do Rosario à Luciana Hidalgo (1996): "Os loucos são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão". "Ver com olhos livres", escreve Oswald de Andrade em seu manifesto do "Pau-brasil", de 1924. Paradoxal, porque racionalmente a gravidade e nossa constituição física não nos permite viver fora do chão, mas para a poesia e para a arte, para a loucura e para a filosofia, para os pássaros e para a religião, há estados do ser que transcendem às mecânicas da lógica.

Na doutrina do Zen Budismo, os mestres praticam com seus discípulos o exercício do "Koan". São charadas e enigmas que têm por intuito trazer a percepção da vida através do corpo, impedindo que a mente e a razão determinem o modo de se processar uma experiência através de cálculos pré ajuizados como bom ou mal, feio ou belo, possível ou impossível. O pensamento então se torna vivo, de modo que, ao circundá-lo a fim de prendê-lo e classificá-lo ao mesmo tempo você o perde. Muito longe de ser um exercício de passividade, o 'Koan' envolve luta mental e espiritual,

---

[108] Clastres, 1978, p.87.

exigindo o que os mestres chamam de “um grande espírito de busca”. Como nos explica Alan Watts, um “orientalista” que difundiu o Zen Budismo no Ocidente, marcando, inclusive, movimentos da contracultura como a “Beat Generation”, o movimento “hippie” e, até o “New Age”, o ‘Koan’ surge quando, diante de uma pergunta “o discípulo oferecer como solução um pensamento meramente intelectual e lógico”[109]. Para Watts, no exacerbado da razão a mente nos ilude, fazendo-nos acreditar que:

> ...A escolha está entre nos afirmarmos contra o mundo, tentando fazer com que todas as coisas se submetam a nós, e por outro lado, entregarmo-nos completamente ao “destino”, negando assim a nossa capacidade pessoal de alcançar qualquer coisa. A maioria de nós evita essa última forma e tenta francamente a primeira, apegando-se rapidamente às posses físicas e mentais na esperança de incorporá-las à sua bagagem. E enquanto essa primeira alternativa possivelmente nunca seja alcançada, pois quanto mais nos agarramos aos objetos do nosso desejo, mais rapidamente eles fugirão, o pensamento da segunda alternativa nos enche de horror diante da morte eterna. Se isso nos ocorre como um problema, isso só acontece de modo remoto e filosófico, parecendo tão distante como o dia do juízo final; e, como há muito tempo entre hoje e esse futuro remoto, podemos esperar por uma possível solução que mude essa situação.[110]

Diz-se que Budha, uma vez tendo chamado seus discípulos para uma palestra, nada falou durante muito tempo, levantando apenas uma flor, como sinal de que a experiência da vida é intraduzível, ou melhor, que a vida não possui mediações que a substituam, por isso é única e intransferível. No caso do Zen Budismo, se o discípulo ainda não está satisfeito com a explicação, o mestre então lhe pergunta, na forma do “koan”: "Batendo as duas mãos uma na outra, temos um som; qual é o som de uma mão somente?". Os casos se sucedem. No fim do século 19, durante uma visita a um mosteiro, enquanto o mestre Nan-in serve o chá ao professor universitário, este continua a lhe fazer perguntas, até que o professor alerta ao mestre que o chá vaza para além da xícara e o mestre lhe diz que o chá vazando pela xícara é como a cabeça de seu visitante, já não cabe mais nada e ele ainda quer continuar perguntando...

A figura do louco, a descontinuidade da lógica, a explicação do que não pode ser explicado, mas vivido, experimentado na condição de não se reduzir à tradução, traz à cena uma figura de linguagem que é o seu avesso, ou seja, coloca o conceito como lugar privilegiado das relações entre o isto único com o aquilo que se compreende. Nossa loucura, nossa religião, nossa filosofia e nossa arte, enfim, se

---

[109] Watts, 1988, p.85.
[110] Ibid., p.86.

equilibram em um Universo que está em constante estado de movimento. Por isso, nos circunscrevemos através da leitura do que se passa por janelas, camadas, dobras, de modo a perseguir nas regras de um jogo cujas regras vão se fazendo à medida que é jogado. Não há volta, apenas parcos sinais que nos ajudam a entender, aqui e ali, como se dá o funcionamento desse movimento. Em seu texto “Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey”, Robert Smithson (2003) cria uma imagem para falar do tempo, do monumento e do conceito de entropia, muito ilustrativa para o nosso caso, que é uma caixa dividida com areia branca de um lado e areia preta, de outro. Uma menina que corresse em qualquer das direções iria misturar as areias até tornar o conjunto sem distinção de lados. E não adiantaria uma outra menina correr na direção inversa, pois o conjunto jamais voltaria à ordem inicial estabelecida.

Portanto, uma provisória definição do que seria o exercício da criação artística pode ser encontrada no hexagrama 22 do livro I-Ching sobre a beleza, que é “o equilíbrio harmonioso das formas, sem gasto excessivo de energia”. Não se quer, com isso, o apartar do mundo, em comunidades estanques em suas fronteiras, onde somente os eleitos por uma espécie de sensibilidade transcendente podem desfrutar do prazer em uma ilha paradisíaca rodeada de horrores por todos os lados. Pelo contrário, afirmar o Belo em um mundo onde impera a guerra – muitas vezes travada em nome do altruísmo! – é um gesto afirmativamente político, pois ousa se contrapor a uma visão maniqueísta de mundo. Endereça-se ao público, no sentido mais amplo que essa palavra possa ser interpretada.

2.6 A experiência do comum e o animal literário

O filósofo francês Jacques Rancière, em seu livro “A partilha do sensível” (2012) discute sobre práticas políticas e estéticas, relacionando-as à causa do comum. Tal “comum” estaria ligado tanto ao direito à cidadania quanto à representação nos modos de produção da arte – e seu regime estético – desde Platão e Aristóteles. Ou melhor, na confluência entre esses dois planos. Um dos nós que o filósofo francês tenta desatar é aquele ligado à compreensão do Modernismo que, para ele, apresenta dois lados, ambos problemáticos: o primeiro corresponde ao caminho pictórico que vai da representação do tridimensional – a mimeses – chegando até a abstração, sugerindo a planificação da forma, tornando o quadro

bidimensional e, ao mesmo tempo, como um meio específico e autônomo. E, o segundo, o que ele chama de “modernitarismo”, que seria a falência de um modelo apregoado pelos filósofos românticos alemães, como Schiller, sobre a educação estética do homem, onde “a atividade do pensamento e receptividade do sensível se tornam uma única realidade”[111]. Tal falência se daria porque o modernismo artístico foi, nas palavras de Rancière, “contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política”[112]. Sendo que “a falência da revolução política foi pensada como falência de seu modelo ontológico-estético”[113]. Onde então, teria falhado tal modelo? Segundo o autor de “A Partilha do Sensível”, tal falha ocorre porque, diferentemente do que foi apresentado, a característica do Modernismo não é aquela de uma sucessão de rupturas com o passado, mas aquela onde “o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo”. Assim, exemplifica o autor, “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”[114].

Tais considerações do filósofo francês irão desaguar no capítulo intitulado “Das artes mecânicas e da promoção estética e científica dos anônimos”, onde o autor busca exemplificar sua diferença com o filósofo alemão Walter Benjamin. Enquanto que, para este, segundo aquele, “os poderes da eletricidade e da máquina, do ferro, vidro ou concreto”, mostravam-se como uma verdadeira fé à época, para Rancière, é o “anônimo” que torna possível a atividade das “artes mecânicas”, pois “o regime estético das artes desfaz a correlação entre o tema e o modo de representação”. Para ele, “tanto a palavra quanto a câmera podem tornar algo artístico, se o tema também o for”. Assim, para o autor, “a revolução técnica vem depois da revolução estética, mas a revolução estética é, antes de tudo a glória do qualquer um”[115]. “Qualquer um”, portanto, é aquele que reivindica seu lugar histórico no Regime Estético analisado por Rancière. “Qualquer um” é o anônimo que, em sua vida ordinária, se torna o tema da arte, ao mesmo tempo em que passa a fazer parte da cena pública, da qual a

[111] Rancière,2012, p. 39
[112] Ibid., p.40.
[113] Ibid., p.40.
[114] Ibid., p.36.
[115] Ibid., p.48.

Revolução Política se faz partícipe. Em suas palavras, tal passagem acontece da seguinte forma:

> Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar as superfícies pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário antes de ser científico.[116]

Há, sim, uma "história dos costumes" antes da "história dos acontecimentos", mas não se pode pensar nesse qualquer um como parte de uma massa de "testemunhas mudas", pois "a lógica estética revoga as escalas de grandeza da tradição representativa", revogando, também, "o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades", concluindo que "o banal torna-se belo com o rastro do verdadeiro"[117], como um modo de entender o regime estético como um paradigma para se pensar a própria História.

É por esse meio que Rancière, então, desenvolve seu raciocínio mais ousado, quando pontua, no capítulo intitulado "Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção", sobre a "razão das ficções" e a "razão dos fatos". Para ele, é preciso distinguir "ficção" de "falsidade" e "construção histórica" com "fenômeno histórico", retomando o debate sobre *mimesis*, em Aristóteles, que entendia que tal conceito não queria dizer que a arte fosse apenas uma cópia do ideal, pois "a ordenação de ações de um poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado". Assim, "fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis" pois, "a construção da poesia é mais um jogo de signos de linguagem do que uma ilustração". O que o filósofo nos mostra, desse modo, é a diferença fundamental entre criação e descrição. E mais, para Rancière, é preciso destacar, também, que há uma nova racionalidade histórica, oposta aos grandes feitos e grandes personalidades onde se dá o sentido, então, à ideia de comunidade, pois "o homem é um animal político, porque é um animal literário".[118]

---

[116] Ibid., p.49.
[117] Ibid., p.50.
[118] Ibid., p.59.

As camadas que se colocam em ação no desempenho de um corpo em performance, desse modo, criam uma relação direta entre o pensamento – que se pensa – e o turbilhão de imagens, referências, informações e toda espécie de forças que atravessam o instante, para, no instante seguinte, tornarem-se outras, porque o pensamento não se mantém no mesmo lugar, mesmo que tudo aparente se manter estável. Contrapor o filósofo René Descartes ao portal da Praça da Apoteose do Samba, na manhã da quarta-feira de cinzas do dia 18 de fevereiro do ano de 2015, depois que a festa se acabou, pode ser um indício de que loucura e lucidez, alegoria e metalinguagem, são apenas modos de operar a linguagem para que, essa também se torne parte de um jogo de duplo sentido, aliterando, sem mexer, a palavra de origem francesa (?) do sobrenome do filósofo no exato lugar onde os foliões das escolas de samba do Rio de Janeiro se livram de suas fantasias cheias de lantejoulas, panos brilhantes, traquitanas das mais variadas, fazendo com o que era luxo – ou uma alegoria cara do luxo – se transformar, como em um passe de mágica, em lixo. Mas esse lixo, disputado com os garis da Comlurb, empresa que coleta o lixo na cidade, pode ter um destino surpreendente, ou melhor, pode surpreender, tornando não só o que queremos que ele se torne, mas ser o que ele quiser ser, inclusive se tornar luxuoso, novamente. Desse modo, o filósofo Descartes, o pai do racionalismo, se transforma no Bloco de (pós) carnaval DESCARTES, que além da referência direta ao descarte que é feito na área de dispersão do sambódromo, ainda carrega dentro de si a palavra ARTE. Assim também é o enredo dessa trama, uma vez que se trata de um sonho que se mistura à realidade, mas, ao mesmo tempo, de um delírio que se confunde com uma fantasia. E, aqui, novamente, a palavra em dupla acepção, porque é uma fantasia-objeto e uma fantasia ligada ao desejo de uma pessoa. O que se passa? Uma foliã, exausta de tanto brincar o carnaval, está voltando para casa e, ao passar pela área de dispersão da passarela do samba – que está voltando a ser uma rua da cidade, como qualquer outra – ouve alguém lhe chamar e procura encontrar de onde vem o som. Um pouco incrédula, percebe que o som vem de uma máscara de carnaval imitando uma máscara africana. Chega mais perto e a fantasia de carnaval lhe convence que, se ela vestir as fantasias espalhadas pelo chão, ela irá se tornar muito poderosa. Ela aceita a proposta da máscara, veste as roupas e logo começa a dançar, feliz com os poderes que subitamente conquistou. Depois de algum tempo, a máscara é abandonada e também abandona a mulher, encontrando-se pendurada em um poste. Abaixo do poste, a mulher, primeiro recostada e, depois, dormindo, sonha

com superpoderes que não poderá usufruir. Ou é sonhada pela fantasia que a transforma em uma rainha, durante um breve e curto espaço de tempo, onde loucura, desejo, paixão, vida ordinária, vagabundos, mendigos e garis se misturam à luz de uma manhã que ainda não é dos carros, apenas porque ainda há sonhos a serem retirados das ruas.

Figura 43 – Rubens Pileggi e Liza Santos, "Carnaval do Bloco Descartes", 2015. Ação de rua. Rio de Janeiro. (colagem das imagens: Rubens Pileggi)

Criar um mito, um rito, uma cerimônia de passagem de um portal a outro na dimensão da nossa existência terrena é o tema principal ao qual se debruça o filósofo alemão Martin Heidegger, em um pequeno, mas profundo livro, intitulado "A origem da obra de arte", fruto de três conferências realizadas em 1936 e publicadas em 1950. Portanto, uma obra da fase final das reflexões do filósofo. Para ele, longe de querer resolver a questão sobre o que é a arte, trata-se de pensá-la como um enigma, onde algo de invisível nela se abriga. Em certas passagens do livro, fica-se muito perto de uma crença religiosa, quando o "em si, da coisa" nunca se revela completamente, porque sempre há um insondável do qual a palavra não consegue ser pronunciada. Heidegger busca, o tempo todo, o fim último de todas as coisas ao se questionar sobre a essência delas. E é aí que nem mesmo a reflexão pode dar lugar à obra, pois essa

se faz em presença. E sua presença requer o mutismo. O que é belo, porém, nessas reflexões, é que ela "inventam" uma transcendência para que, através dessa invenção, ela – a própria transcendência – possa nos "inventar". É por esse mesmo modo de produzir o pensamento que palavras como verdade, beleza e universalidade são analisadas até sua essência fundadora, isto é, até que no fundo de sua raiz etimológica ela possa vir permeada, sobretudo, da experiência que a trouxe à luz pela primeira vez. Já no prefácio do livro, o tradutor Manuel Antonio de Castro, coloca que a obra de arte é um desvendar do humano, e que é de sua natureza "eclodir no ordinário e habitar o extraordinário sempre inaugural"[119]. Assim, vai abrindo as palavras para que seja possível ver, dentro delas, suas próprias verdades. Sobre a arte, diz que, em sua raiz, a ideia de *pro-duzir* lhe é comum, no sentido em que, em sua etimologia, produzir é "vir-à-tona", portanto, é isso que a obra de arte faz acontecer, uma vez concebida. Entrando no texto, propriamente, Heidegger vai dizer que o isto que a obra de arte produz é diferente do que a mera coisa propriamente é, uma vez que ela é contaminada pelo que ele chama – trazendo do grego – de "allo agoreuei", vertido para o português, do alemão, como "outro dizer". A obra, nesse sentido, dá a conhecer abertamente a manifestação de um outro: ela é uma alegoria. A coisa produzida é um *com-posto*, que pode ser desmembrado como "pôr junto" que, em grego, se torna "symballein" (sym = com, ballein = pôr, jogar). Conclusão: para Heidegger, a obra é símbolo[120]. Mas essa busca pelo sentido da origem da obra de arte é a busca, ela mesma, pela substância (*sub stare*, estar sob), que é a essência do que se busca. E as palavras necessitam portar essa verdade dentro delas. Heidegger, então, adverte, sobre a importância do rigor conceitual, pois, para ele "o pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experimentação originária que correspondem ao que elas dizem, sem a experiência das palavras gregas". "Com este traduzir", afirma o autor, "começa a carência de chão firme do pensamento ocidental"[121].

Sobre o assunto do livro, há que se destacar a distinção entre coisa, utensílio e obra que, a grosso modo, podem ser exemplificados como um monte de areia, uma colher e como arte, isto é, algo que é autorreferente. No caso do utensílio, esse tem

---

[119] Heidegger, 2010, XXVI.
[120] Ibid., p.43.
[121] Ibid., 43.

uma posição intermediária entre a coisa e a obra, enquanto a coisa seria o que chamamos, prosaicamente, de matéria-prima. Para o autor, ainda, a relação da obra de arte sempre esteve ligada à beleza, e não à verdade. Nesse ponto, porém, o que se coloca é que "a verdade pertence à lógica, porém, a beleza está reservada à estética"[122]. Cabe à arte, portanto, tanto uma quanto a outra, uma vez que, para o autor a arte é "a verdade posta em obra"[123]. Assim, o filósofo pensa a obra como "coisa enformada", sendo ela a própria Terra. Mas essa "coisa" não é um aglomerado de matéria, ou, segundo a astronomia, um planeta. O que ela é, ou pode ser pensada – tomando a poesia como fio condutor – é ser um "lugar de abrigo[124]. Assim, pensa as ruinas de um templo grego, apontando que "graças ao templo, o deus se faz presente no templo". E, nessa capacidade de produzir símbolos que perdurem no tempo, fazendo do templo o lugar de abrigo, que a presença de Deus se materializa. Em um encadear de pensamento que se torna cada vez mais poético, o filósofo alemão propõe que:

> Somente o templo, no seu permanecer aí, dá às coisas sua vista e aos homens a visão de si mesmos. Esta visão permanece tanto tempo aberta quanto a obra é uma obra, tanto tempo quanto o deus não a abandona. O mesmo acontece com a imagem do deus que o vencedor lhe consagra na batalha. Não é nenhuma cópia para que nela se tome conhecimento mais facilmente de como o deus parece, mas é uma obra que deixa o próprio deus presentificar-se e, assim, o deus propriamente é. O mesmo vale para a obra da linguagem[125].

Portanto, não se trata de uma questão de substituição, mimese ou cópia. Nem mesmo uma metaforização de lugares. Heidegger segue, colocando que uma obra na coleção é uma obra instalada. Esta instalação não é o mero colocar, erigir, mas consagrar. Consagrar é tornar sagrado, no sentido da dignidade e esplendor. Erigir é abrir ao que é correto, no sentido da medida que dá a indicação da direção no trajeto, tal qual o essencial dá as diretivas daquilo que é justo: "a obra é, ela própria, instalante, em seu ser obra". E continua: "a obra abre um mundo e o mantém numa permanência vigorante". Portanto, o mundo é sempre "inobjetável" e ao qual sempre estamos "subordinados[126]. Nesse encontro, pois, entre Terra, mundo, coisa e obra instalada "também a fatalidade da ausência do deus é uma maneira como o mundo se

---

[122] Ibid., p.87-89.
[123] Ibid., p.91.
[124] Ibid., p.104-105.
[125] Ibid., p.105-106.
[126] Ibid., p.109.

mundifica”[127]. Nessa “mundificação do mundo”, o homem histórico fundamenta seu morar”. Mas, “no que a obra instala um mundo, ela elabora a Terra”[128]. Trata-se, de fato, da invenção de um lugar de abrigo, através da arte, para a criação de um mundo que seja além de mera coisa, uma vez que “na palavra obra (werk) ressoa o realizado (das gewirkte)[129] e que “a obra, em sua singularidade, nos retira do habitual”. Portanto, pensando em termos de arte contemporânea para um texto de 1950, nada mais justo em ver nessa singularidade a persistência do extraordinário que acontece na obra, como lugar de abrigo do ordinário no cotidiano. O é da coisa produzida – a madeira, o metal, a terra, a areia – também está aberto enquanto signo, significante e símbolo. A apropriação de materiais e modos de agir usando a própria Terra como obra, como é o caso da obra “Merda de Artista” (1961) de Piero Manzoni, faz-nos pensar que não só o pensamento sobre a obra também pode se fazer obra, mas o simples olhar, que desloca o objeto observado, como propõe a física quântica, já nos leva a entender o “isto” da coisa vista como uma invenção daquele que o vê. Assim, volta-se a algumas teorias como a da morte do autor, concluindo e concordando com Heidegger, no ponto onde ele coloca que “o leitor é o desvelante”[130]. Nesse desvelo revela-se o engenho da obra.

Para terminar, retomando um pouco o que foi conectado através de Deleuze e o problema entre o visível e os enunciado, Rancière e o surgimento do “animal político” e o próprio Heidegger, imediatamente acima – ainda que não seja como uma síntese ou resumo do que foi até agora pensado, mas uma celebração do caminho que vem sendo aberto, em termos de pensar a relação arte, vida e linguagem – replico abaixo um texto da coluna Alfabeto Visual, que escrevi para o jornal paranaense Folha de Londrina, no dia 14 de julho de 2004[131]:

---

[127] Ibid., p.111.
[128] Ibid., p.112.
[129] Ibid., p.147.
[130] Ibid., 237.
[131] Fui autor da coluna Alfabeto Visual, no caderno de cultura do jornal Folha de Londrina, entre 1999 a 2007, escrevendo semanalmente sobre arte, sociedade e cultura.

Figura 44 – Marcel Duchamp (1887-1968) como Rrose Sélavy, 1921.
Crédito da foto: Man Ray.

Um jogo de (anti) ilusões

Durante uma partida de xadrex:

- Eu te digo isso: a arte é um travesti fazendo ponto em uma esquina suspeita no coração da noite triste. Seu nome é Mona. Mona Lisa. Ela te engana com seu sorriso enigmático, fingindo ser o que não é. Você sabe disso, mas se deixa levar pelo engano porque quer ser iludido. Precisa dessa ilusão. Mais, essa ilusão é a única realidade possível que você pode capturar. Ou pensa que pode. Porque, de fato, Mona Lisa não é de ninguém e ri o riso amarelo de quem tenta decifrá-la. (Movendo uma peça) Sua vez.

- Ora, meu amigo, agora você forçou a jogada. Como é que você pode descrever a arte assim, de maneira tão vulgar? Logo a arte, capaz de elevar nossa espiritualidade, de nos trazer prazer estético, tocar emoções, de nos fazer sentir o belo, de buscar ideais. (Olha o tabuleiro) Onde é que você jogou, mesmo?

- (Apontando com o dedo) Mas essa concepção é platônica, baseada em um mundo que não existe. Vivemos NESTE mundo e não em outro, o qual desejaríamos. E a beleza pode ser vista em tudo. Até no feio. Mas em Duchamp essa questão não vem ao caso. O deslocamento produzido por ele na arte leva em consideração a questão da realidade e da aparência como um jogo. Jogou?

- E você quer dizer o quê com isso? Que uma mentira pode valer por uma verdade?

- Pelo menos para aquela arte que nos fala o filósofo “como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida”, “que é mais forte do que o pessimismo, mais ‘divina’ do que a verdade”, sim. Minha vez.

- Vem você citando Nietzsche... (Concentra-se nas peças) Pode jogar.

- Quando Duchamp, em 1919, interfere em uma reprodução da Mona Lisa, ao colocar bigode e escrever as letras L.H.O.O.Q., que, em francês, soa mais ou menos como “ela tem fogo no rabo” – brincando com o fato de que ela seria um homem que teria

posado para o da Vinci – não seria exatamente sobre essa “mentira”, ou sobre esse engano, que ele estaria falando?

- Aquilo é uma palhaçada. Brincadeira de criança. Onde já se viu, colocar um bigodinho em uma reprodução de arte e isso ser considerado como, sei lá, arte, também. (Olhando para o companheiro) Não vai jogar, não?

- Vou, claro! Mas perceba que o gesto de deslocamento criado foi fundamental para que a arte tivesse algo a dizer, ainda. Ao negar, ele afirma. Ou melhor, ele nega afirmando sobre todos os conceitos que até então se tinha de arte. E depois é bom não se esquecer de que isso ocorre em um contexto de guerra mundial, partindo da experiência do movimento Dadaísta, etc.

- Banal!

- Banal, anti-ideal, anti-ilusório. Há prazer também na destruição criativa. Principalmente quando no lugar da ilusão, aparece outra, travestida de ilusão. Uma Rrose Sélavy, que é, ao mesmo tempo uma ilusão e uma desilusão.

- Aquelas fotos em que ele aparece travestido de mulher? Uma simulação, isso sim. (levantando rápido uma peça do adversário) Ei, presta atenção, perdeu seu bispo!

- Quem é que precisa dessa “máquina celibatária?” (ri) Xeque!

- É a vida! (resigna-se diante do iminente fim da partida).

- *Eros c´est la vie!* Como poderia se interpretar, também.

- E o que resta, se nem a cópia é original?

- Só o xeque-mate.

- Ok, você venceu! (cai o pano).

Figura 45 – Rubens Pileggi e Liza Santos, "Bloco do Descarte", 2015.
Fantasia recolhida na Área de dispersão do Sambódromo, no Rio de Janeiro, depois do desfile das Escolas de Samba. Foto: Liza Santos.

Capítulo 3

Resquícios como pistas, deslocamentos da linearidade lógica e a arte de crítica institucional como resistência à arte como commodity

3.1 – Construindo ficções

Na introdução do livro “O que resta”, seu autor, Lorenzo Mammi, coloca que, na contemporaneidade, a arte encontra espaços cada vez mais “precários e problemáticos”. Para ele, “cabe ao artista (e com ele ao crítico) detectar os espaços onde esta atividade possa ainda ser exercida com um grau aceitável de liberdade e consistência”[132]. Sobre o título do livro, Mammi diz que “o que resta é também o que permanece, quando tudo mais acaba”[133]. Essa problematização retira da arte sua reflexividade e autonomia tornando-a livre até o ponto de (quase) perder seus contornos, sem deixar de ser o que é, mas sem que saibamos, exatamente, o que faz deste ‘resto’, arte. Mammi coloca, então que:

> Diante desse impasse, várias soluções são esboçadas. A mais poderosa, porém, mais rudimentar, é a de conferir à arte conteúdos elaborados fora dela. Minorias culturais, políticas e sexuais reivindicam um acesso à arte como a um salão nobre da comunicação. Nesse caso, a arte já não é vista como um fim ou como um meio, mas como sinal de status. Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão.[134]

Como “estorvo necessário”, porém, a arte continua existindo. Debatendo seus contornos a partir de autores como Belting, Argan e Danto, Mammi pondera que, para esse último autor, os “limites da arte passam a ser objetos de reflexão racional e não de evidência sensível”, atribuindo à obra de arte um conteúdo histórico encarnado[135]. Afastando-se da visão de Arthur Danto sobre a “morte da arte” e de Argan, sobre o fim da arte[136], Mammi diz que Warhol, ao contrário de se sujeitar às proibições modernistas, propõe ainda uma proibição mais radical: “a de estabelecer um campo estético privilegiado para a arte”[137]. Apontando sua análise para o Pop e para a arte Minimal, ainda pondera que os significados da arte passam da forma para os processos. “O que chega ao fim”, diz o autor, “não é tanto a história da arte como um

---

[132] Mammi, 2012, p.8.
[133] Ibid., p.9.
[134] Ibid., p.14.
[135] Ibid., p.21.
[136] Uma vez que, para Argan, com a arte Pop não haveria mais a separação entre arte e vida.
[137] Ibid., p.24.

todo quanto à possibilidade de interpretar as obras de arte em termos estritamente visuais”[138].

Mammi, então, traz ao debate o pensamento de Belting, dizendo que esse autor faz uma diferenciação entre arte e história da arte. Enquanto Danto estaria disposto a salvar a autonomia (sua essência) da arte, Belting, ao contrário, estaria disposto a reconectar a arte à história da arte. “A arte”, para Belting, segundo Mammi, “emerge de um contexto mais amplo de atribuição de valores a imagens, e nunca se destaca de todo desse contexto, podendo no limite ser reabsorvida por ele”. Como exemplo, o autor cita o artista britânico Damien Hirst que, na década de 1990, fatiou um tubarão expondo-o como obra de arte. Diz, então, que o fato do tubarão de Hirst ter se tornado arte passa também por uma questão moral e ética, o que seria neutralizado, caso sua exibição se desse em um museu de ciência. Comparando Hirst, um artista contemporâneo, com o artista moderno Mondrian, em termos de teoria e ética, enquanto para este a questão é resolvida na tela pintada (“quer dizer, sensível”), para aquele, ela se resolve em uma alusão conflitual com o mundo, a qual não pode se resumir. E é nesse ponto do texto do crítico e curador paulistano que as questões se adensam, pois, sendo indiferente ao objeto comum, “somos obrigados a apostar no caráter estético daquilo que encontramos em museus e galerias”. Comparando com a pré-renascença a partir dos estudos de Belting, Mammi coloca que há na arte contemporânea a dependência “de um espaço e de um ritual sagrado, que a diferencie dos demais objetos; por outro lado, uma diferenciação muito mais frouxa entre arte e mundo, obras e coisas” [139].

Pois bem, gostaria de apontar aqui para uma outra saída, tomando a célebre frase de Hélio Oiticica “o museu é o mundo. É a experiência cotidiana” – dita à época de suas obras realizadas através de apropriações de materiais encontrados nas ruas, nos anos de 1960 – como ponto de partida. Assim, esse lugar sagrado do museu e da galeria onde se espera ver arte e que essa arte nos aponte conteúdos morais e éticos já não é mais o único lugar onde o acontecimento da estética tem seu momento privilegiado. Sendo o mundo o museu, não há lado de fora enquanto ideia de território habitado e toda arte se torna pública à medida em que é exposta. Portanto, não é

---

[138] Ibid*., 24.*
[139] Ibid., p.27.

mais um problema do lugar – espaço – onde é exibida, mas sim o que ela se torna e como ela pode ser vista. Assim, não é a obra de arte ou o artista, a galeria ou o galerista, ou o crítico, ou o curador quem devem, necessariamente, mudar para que a arte sobreviva. Nem é o objeto, sua forma, o problema em questão. Menos, ainda, o conteúdo veiculado por algo que não possui função definida no mundo dos objetos. A mudança ocorre internamente a cada um de nós para que possamos desfrutar o mais simples dos objetos, a mais simples das situações, a mais leve das relações como um "estado" artístico. Ou seja, como modo de vida entranhado em um fazer estético. Como já dizia George Maciunas, em 1962, no texto "Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes", ao afirmar a experiência em detrimento da idealização:

> Se o homem pudesse, da mesma maneira que sente a arte, fazer a experiência do mundo, do mundo concreto que o cerca (desde os conceitos matemáticos até a matéria física), ele não teria necessidade alguma de arte, de artistas e de outros elementos 'não produtivos'.[140]

Desse modo, é possível compreender que a arte não se singulariza a partir de fora até chegar em seu contorno diferenciado do mundo. Ao contrário, ela nasce a partir de seu próprio conteúdo e dele se desdobra. A pintura "Monalisa", de da Vinci, pintada no século 16, não é famosa porque foi roubada do Louvre, em agosto de 1911. Ou melhor, pode até ser que, a partir desse episódio ela tenha ganho uma notoriedade que até então não havia tido[141]. Todavia, ela, a pintura, possui sua importância porque tem "autoconsciência" de seu próprio meio material. Sua verdade ultrapassa a ilusão do retrato e da perspectiva feitos com apuro técnico. A cor preta, pura, é usada pela primeira vez no quadro de tinta óleo, assim como a invenção da técnica do 'sfumatto' na boca e no canto dos olhos da imagem, criando a ambiguidade da expressão facial. Além disso, o fundo se desloca atrás do rosto da mulher que parece estar começando a sorrir, mas o que, de fato, está em jogo, não é a habilidade técnica, em si, mas em como essa técnica empreendida na confecção de um quadro fala da própria condição de reflexo no instante em que espectador e modelo cruzam seus olhares. É sempre a surpresa – por mais que o quadro tenha sido pintado há 500 anos – quando cada um de nós olha o retrato e a Gioconda se sente imediatamente envergonhada com sua intimidade revelada! Não é só o movimento sugerido, há uma cumplicidade imediata

---

[140] Cotrim; Ferreira, opus cit., p.81.

[141] A título de curiosidade, deixo um site da BBC brasileira para consulta: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/12/131221_roubo_monalisa_os_cc> Acesso em: 23/04/2016

que nos toma, na mesma dimensão em que ‘ultrajamos’ o lugar reservado ao pintor, estrategicamente colocado na varanda para pintar a cena. Portanto, é nesse lugar do mundo que – fazendo coro com Mammi sobre “o que resta” da arte – podemos nos deparar com os rastros que essa perda impõe, em uma proliferação de atos que podem ser considerados como artístico, ou que mantém, de alguma forma, resquícios do que, historicamente, continua a ser chamado de arte.

Figura 46 – Leonardo da Vinci, La Gioconda, 1503.
77x53cm. Reprodução: Museu do Louvre, Paris, França.

Assim como já foi visto, nos capítulos anteriores, que a arte se torna cada vez mais processual, efêmera e contextual, pode-se pensar, também, que, além de produzida em meios os mais diversos, ela se torna cada vez mais acessível ao comum das pessoas. Se até o século 16 ela podia ser encontrada em igrejas, logo após a Reforma Protestante ela passa a ser vista na casa do burguês, depois, nos Museus construídos e adaptados para recebe-la e, mais recentemente, em galerias de arte, onde as pessoas podem comprar determinadas obras, para fins os mais diversos. Depois de meados da década de 1950, porém, ela passa a tomar as ruas, parques, saindo do contorno da moldura e do pedestal para se igualar ao mobiliário urbano. Isso cria mudanças no próprio fazer e no entendimento do que passa a ser arte, ampliando seu campo de atuação. Não só o corpo do artista passa a ser um meio ou um dispositivo – como vimos anteriormente – para o acontecimento do trabalho de arte, mas, também, a interação da obra com o público reclama um sentido ativo de participação. As estratégias para se fazer esse tipo de obra circular, tornando-se um produto, são, também, as mais diversas. Muitas vezes, é o artista quem circula,

realizando um trabalho diferente em cada lugar em que se apresenta. Depois da arte etnográfica, feminista, engajada, militante, política – em seu sentido mais literal – onde o que menos interessa, em muitos casos, é a articulação da arte com sua história, a própria ideia de arte, para muitos, não faz mais sentido. Alguns, dentro de seus ativismos e estudo acadêmicos a veem como um produto da elite burguesa e que sua afirmação apenas serve aos interesses comerciais e jogos de poder que se articulam ao redor da circulação das obras de arte. Ao lermos certos autores que discutem a economia da arte contemporânea, como Anne Cauquelin, em seu livro "Arte contemporânea: uma introdução" (2005), por exemplo, ficamos com a impressão que a arte só existe a partir dos interesses econômicos e financeiros que giram em torno dela, ainda que, ao final do livro, a autora conceda algumas 'licenciosidades' não determinadas previamente pela economia às obras e aos artistas. Se parte da crítica, no entanto, se esforça por encontrar um fim na arte, ao contrário disso, como vimos em Mammi, artistas como Warhol reencaminham a questão para posições ainda mais rigorosas.

No texto "Uma viagem ao Mar do Norte: arte na época da condição pós-medium" (A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition)[142], da professora e crítica dos EUA, Rosalind Krauss, o debate se concentra no problema do *medium* e o pós-*medium*, em uma relação que vai da arte moderna à arte de vanguarda e contemporânea. Nele, a autora começa clareando o termo *medium* para além da pureza do meio – como era defendida por críticos de arte como Clement Greenberg, nos anos de 1940 até 1960 – mostrando que o espaço da pintura se transforma em objeto tridimensional a partir do Minimalismo, de modo que autonomia e autossuficiência não são consideradas como separadas do mundo. Como exemplo, Krauss cita o "Museu de Arte Moderna Departamento das Águias" (1968), uma obra do artista belga Marcel Broodthaers, que usa o próprio meio – *medium* – onde atua como uma crítica ao espaço expositivo enquanto lugar aparentemente descontaminado das relações de poder. Para ela, mais de duas décadas depois, ao ter se transformado na 'nova academia', "por todo o mundo, em toda bienal e em toda feira de arte, o princípio da águia tornou-se onipresente, triunfantemente declarando que nós agora habitamos uma era pós-*medium*"[143]. Por essa via, tudo se torna uma

[142] Realizei a tradução do texto de R. Krauss a partir do original, em inglês.
[143] Krauss, 1999, p.12.

coleção '*readymade*', desinteressada da criação e da originalidade tal qual era entendida a arte até o modernismo, funcionando como uma denúncia do espaço onde sua visibilidade é dada. Assim, a coleção de objetos com o tema da águia acumulada pelo artista opera como um acervo de obsolescências, mas, ao mesmo tempo, retira do utensílio sua condição de uso, de funcionalidade. Essa desfuncionalização da *commoditty* não é ingênua, como coloca a autora, dizendo que:

> O princípio da águia, que ao mesmo tempo implode a ideia de um *medium* anestésico e transforma tudo igualmente em *readymades* que colapsam a diferença entre o anestésico e o comercializado, permitiu à águia soerguer-se sobre os cacos e alcançar a hegemonia uma vez mais.[144]

Essa crítica, que apropria as estratégias de acumulação do Capitalismo, se faz de forma utópica e cínica, ao mesmo tempo. Krauss, então, se remete ao texto de Walter Benjamim, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", escrito pelo filósofo alemão em 1936, dizendo que a reprodutibilidade tira a aura do objeto de arte e que, ao colecionar coisas para o seu "Museu da Águia", Broodthaears joga com a ideia de memória, arquivo e documento. Para ela, Mallarmé descobre o espaço moderno da arte, mesmo inconscientemente, tornando a página, que é um suporte para o poema, no próprio espaço onde são lançados os dados a que o poema se refere. E Broodthaers toma isso para si, tornando o próprio suporte que veicula uma mensagem como uma obra sua[145]. A autora, então, coloca que Broodthaers usa o termo "Teoria das Figuras" para designar tudo o que é exposto em seu museu, desde as lâmpadas que iluminam os objetos até as secções entre os elementos que são expostos. Nele, não só se tornam sem aura esses objetos reprodutíveis, mas a própria imagem da águia não escapa a operações do mercado servido pela imprensa, como uma *commodity* qualquer: "Assim, ela (a imagem) se torna uma forma de publicidade ou de promoção, agora promovendo arte conceitual"[146].

Nesse quadro, dentro do assunto da presente tese, interessa-nos entender como, de objeto coberto de aura, o objeto de arte se torna um reles *readymade* exposto em uma coleção. Mais, como esse produto comercial pode, ainda que perdida todas as suas idiossincrasias, se refazer das cinzas – tal a mítica ave fênix – e ainda se reinventar. Além disso, que invenção seria essa, porque não se trata apenas da

---

[144] Ibid., p.21.
[145] Ibid., p.38.
[146] Ibid., p.41.

troca de uma coisa por outra, mas das próprias condições sobre as quais atribuímos estatutos rigorosamente definidos. Para Krauss, a definição passa a ser, doravante, nos termos da Crítica Institucional, fazendo-se, inclusive, sem vestígios formais. Para ela, a questão da arte como objeto se desloca agora para o espaço, de modo que:

> Na perda intermidiática de especificidade, à qual a águia submete as artes individuais, o privilégio do pássaro em si, é espalhado em uma multiplicidade de lugares – cada um agora denominado de específicos – em que as instalações que são aí construídas vão comentar, comumente de maneira crítica, sobre as condições operacionais do lugar em si.[147]

O que está em questão no contexto de um *medium*, entretanto, não é somente a possibilidade de explorar o ficcional para desmascarar as mentiras da realidade, mas produzir uma análise da própria ficção em relação a uma estrutura específica. E, em Broodthaers, a própria ficção se transforma em um *medium*. Assim, todo lugar e todas as coisas estariam sob o estatuto dessa ficção, como caracteriza Frederic Jamenson, em seu livro "A virada cultural", publicado pela primeira vez em 1998, que Krauss, então, passa a citar, pontuando que:

> Frederic Jameson caracteriza a pós-modernidade como uma saturação total do espaço cultural pela imagem, seja colocada nas mãos da propaganda, dos meios de comunicação, ou do meio virtual. Ele diz que essa completa permeação da imagem na vida social e cotidiana significa que a experiência estética está em todo lugar, numa expansão cultural que não só fez a ideia de um trabalho artístico individual totalmente problemática, mas que também esvaziou o conceito de autonomia estética. Neste estado, no qual “tudo está totalmente traduzido para um universo familiar e visível [incluindo todas as críticas a esta situação], a atenção estética encontra-se substituída pelo ato de perceber, como tal”. Isto é o que ele chama de “nova vida da sensação pós-moderna”, no qual “o sistema perceptual do capitalismo tardio” experimenta tudo – desde o consumismo até todas as formas de lazer como estética. Desse modo, ele faz tudo pode ser adequadamente chamado de uma esfera estética ... obsoleta.[148]

Portanto, o que se impõe a ser pensado é se fabulamos antes de raciocinar sobre os efeitos de nossos atos ou se agimos e, só então, refletimos. Mais que isso, se há um pensar poético – ou artístico, ou literário, ou, até, estético – que se diferencie de um pensar prosaico, racionalizado e quais são os indícios que nos podem levar a ele? A loucura ou a ilusão seriam caminhos que nos levariam a esse lugar? Esse lugar seria libertador? Quer dizer, aboliríamos – uma vez vivendo nessa frequência – tudo aquilo que conhecemos por realidade? E restaria o quê, então, além do abismo? São questões essas que parecem se elevar acima de qualquer produção, sensível ou

---

[147] Ibid., p.15.
[148] Ibid., p. 56.

programática. Principalmente porque parecem fugir ao debate sobre arte e entrar em terrenos da psicologia, da sociologia, da antropologia e da filosofia. E, de fato, entram, levando em consideração a produção contemporânea de arte. Podemos falar também de transcendência, o que leva a pensar em doutrinas religiosas, mas, também, em desmaterialização, assunto que dominou a arte décadas atrás e até hoje é presente, vinda pelos debates como no texto de Lucy Lippard e John Chandler[149] e do movimento de arte Conceitual. Correndo o risco de uma incapacidade de cognição total, podemos apelar para a escrita automática do Surrealismo, ou mesmo para a dissolução de sentido, provocado pela loucura e a criatividade de internos em hospitais psiquiátricos que extravasaram os muros dos hospícios onde viveram. Obras artísticas daqueles que perderam a razão e o controle de suas vidas, mas deram ao mundo o prazer do encantamento de suas criações. “Os loucos são como os beija-flores”, disse Arthur Bispo do Rosario[150], “estão sempre a dois metros do chão”.

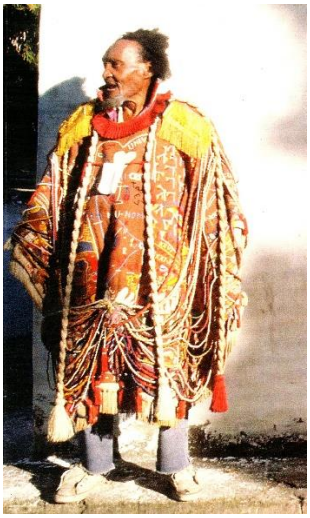


Figura 47 – Arthur Bispo do Rosario, vestido com o “Manto de Apresentação”. Sua criação tinha como objetivo ser usada no dia de sua “passagem”, com o intuito de mostra-la a Deus. Foto: Reprodução.

Como coloca Krauss, porém, a respeito de Broodthaers, a “análise da própria ficção em relação a uma estrutura específica” produz um modo de encarar o espaço e o tempo que se formam por camadas de significações. Por exemplo: enquanto eu me afastava para tirar uma foto de meus amigos, em uma comemoração, no meio da rua, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2016, o motorista de

[149] Chandler; Lippard, 2013, p.151-165.

[150] Considerado ‘paranoico-esquizofrênico’, Arthur Bispo do Rosario (1909-1989) passou mais de 50 anos internado no Hospital Psquiátrico da Colonia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, onde viveu e criou uma fabulosa coleção de objetos oriundos de materiais descartados, sucatas e lixo.

um caminhão de uma empresa de cervejas manobrou o veículo tapando a cena que eu iria fotografar. Isso me causou alguma irritação e eu já estava indo na direção do motorista, para falar para ele sair dali, quando um dos amigos, com um copo de cerveja na mão, me pediu para tirar uma foto dele ao lado do caminhão, como se o carregamento que ele trazia fosse para a nossa festinha. Isso desarticulou qualquer possibilidade de aborrecimento, transformando a situação em uma ótima ocasião para exercitar o bom humor. A foto serviu como registro daquele momento de amizade e, com nossa colaboração, logo o motorista cumpriu seu serviço e desocupou o “nosso” lugar, na rua.

Figura 48 – Comemoração com amigos: Diógenes com o copo na mão e o caminhão de cerveja, 2016. Foto: Rubens Pileggi

Assim, o papel assumido como sendo "a realidade" se torna tanto uma construção quanto o é a ficção. Não se trata de mentir, enganar, ludibriar, mas de construir sentidos vários e polifônicos para aquilo que se dá quando estamos atentos e abertos para captá-lo. Este “estar aberto” seria o mesmo que estar pronto ou disposto à construção de situações vividas dentro dessas diferentes camadas de significados emanado pelos acontecimentos do mundo, o tempo todo. Muito de minha própria produção enquanto artista vem dos “insights” que o próprio cotidiano me proporciona. Enquanto caminhava por uma praça, também no Rio de Janeiro, desta vez no Arpoador, vi um menino negro, sem camisa e sem calçados, recolher as flores caídas no chão, de uma árvore, e enfeitar, com delicadeza, um banco de madeira. Ao seu lado, sentando em outro banco, um outro menino, também negro, vestido e calçado, um dos braços apoiados na perna, segurando o queixo com a mão e reclamando que “ninguém entendia os problemas dele”. Entendi, então, que ali havia duas posturas de vida completamente distintas para realidades muito próximas. Dois

jovens negros, pobres, um ao lado do outro. Só que, enquanto um reclamava da vida, criando em volta de si uma espécie de couraça, o outro, ao retirar do chão algo tão frágil e condenado ao lixo, aparentava maior delicadeza com sua própria situação. Ou foi assim que eu percebi a cena e construí um sentido de mundo que me serve agora como baliza para pensar sobre a sensibilidade e a poesia no cotidiano.

Ao buscar se contrapor ao regime, ao sistema, ao mundo da política, acreditando estar acima das convicções ideológicas, ficamos à mercê e reféns de situações que nos escapam, o tempo todo, e que não temos condições de controla-las, uma vez que elas possuem dinâmicas que fogem à nossa compreensão. Mesmo na democracia representativa, muitas vezes as decisões são tomadas sem que tais informações sejam, necessariamente, acessíveis ao público, cabendo-lhe apenas adaptar-se a elas. Não é o caso da transparência de gestão, mas das múltiplas composições que dependem de um conjunto de negociações nem sempre claras para o cidadão comum. Muitas vezes, é a nossa própria crítica que não nos permite produzir criativamente, porque ficamos tão detidos nos problemas que somos incapazes de, ao passar por uma praça e ver um garoto brincando com flores, tirar daí uma lição de vida. Por isto, o que estou chamando de “abertura criativa” deve, em primeiro lugar, contaminar o que há de mais íntimo em nós mesmos, inundando nosso desejo a ponto de tornar tão natural nosso gesto quanto o de recolher, do chão, uma flor. Assim, o endereçar, o compartilhar, o voltar-se na direção do outro torna-se consequência e não a causa daquilo que praticamos. Não é uma ópera de Mozart, uma pintura de van Gogh ou uma fotografia de Cartier-Bresson que irá tornar alguém mais sensível. A pessoa já deve estar sensível e possuir algum repertório cultural, previamente, para poder perceber a dimensão daquilo que se encontra diante dela, seja um trabalho de arte, seja o canto de um pássaro, seja o pôr-do-sol. Arte, portanto, não trata de questões morais – ainda que a questão moral possa ser um tema, como em Dostoievski – mas, sim, de dar ao outro a receptividade para o encontro. A precisão para se chegar a isso é aquela do poeta português, Fernando Pessoa – ou melhor, do general romano Pompeu (106-48 a.C.) – quando diz que “navegar é preciso, viver não é preciso”, no duplo jogo linguístico entre roteiros e acasos. Ou aquela, do compositor pernambucano Chico Science (1966-1997) criador do movimento artístico e cultural “mangue beach”: “um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”.

Portanto, tanto a imagem quanto o texto e a ação criam mundos dentro dos mundos, como camadas que se interpenetram. Há um “Estado de arte” para produzir a arte, mas há a sobra, o excesso e tudo aquilo que não cabe nem só na galeria de arte ou no museu, mas, mesmo, na memória da câmara fotográfica, quando somos pegos de surpresa diante de uma cena capaz de transbordar para além do ordinário, como um menino recolhendo uma flor na praça e a imagem se gruda em nós, até que, ao virar a esquina, a perdemos. Mas como esse “Estado da Arte” – isto é, o campo de conhecimento – da Arte é possível em um mundo que não diferencia mais suas práticas? Não foi a própria arte que, ao abrir mão das técnicas e habilidades que a circunscrevia até então deixou-se contaminar a ponto de perder-se de si própria? Se, em um primeiro momento, essa abertura vai em direção ao discurso da inter, da multi e da transdisciplinaridade, questionando as diferentes especificidades de meio que se constituíam em poderes normativos, em um segundo momento somos absorvidos pela falta de singularidade e levados a compreender que os poderes se mantêm na mesma ordem, sem que nenhuma estrutura sofra qualquer ameaça. Tudo se transforma em uma nova disciplina, em um novo meio, em uma nova conformação, tornando-se, também, parte do campo que só aparentemente se amplia. A eterna repetição do novo e a superação de um modelo por outro não podem ser relativizadas a tal ponto que esses postulados se mantenham, pois, novamente, estaremos tratando de uma disputa de território, onde o eterno novo tende a ser eternamente superado. E isso, levando em consideração o campo ampliado, a velocidade da era digital e o esfacelamento das grandes narrativas (revolução social, luta de classes, unidade histórica, arte de alcance mundial, etc.) torna toda e qualquer tentativa de desconstrução do Capitalismo mais um produto capitalista. O resultado é uma apropriação sem fim, fazendo de produtos desmaterializados, autorias compartilhadas e ações participativas mais um tipo de mercadoria, tanto quanto qualquer outra, feita para brilhar como parte do espetáculo, no reino do consumo.

Embora seja inegável a capacidade de adaptabilidade do Capitalismo aos modos do viver moderno e contemporâneo – uma vez que sua aderência tende a ser absoluta no controle de nossas vidas – não podemos, apesar disso, negar as transformações sociais, comportamentais e políticas passadas desde a Revolução Industrial, no final do século 18. Quer dizer, o Capitalismo esteve e está envolvido em todas elas, mas isso não quer dizer que sua lógica de manutenção se imponha sobre

o conhecimento e a sensibilidade humana sem que haja resistência, questionamentos, contraposições e, mesmo, lugares onde se possa produzir espaços de liberdade. O escritor e ativista Hakim Bey, em um pequeno livro, mas de grande influência naquele momento em que foi traduzido para o português, TAZ (Zonas Autônomas Temporárias, 1998) – quase um manual de guerrilha estética - traz vários exemplos de ações subversivas onde o interesse é criar armadilhas contra o 'status quo' da sociedade Capitalista, ou, mesmo, usar o 'mainstrean' para produzir venenos capazes de intoxica-lo. Em texto escrito na Tunísia, em 1967 e publicado no livro "Ditos e escritos"[151], Michel Foucault busca saídas para a prisão que o sistema impõe ao indivíduo, criando um conceito chamado por ele de "Heterotopia", que é, grosso modo, uma variante da ideia de utopia, quando uma camada de significação se superpõe a outra, sem, necessariamente, aboli-la.

Em um texto intitulado "a artista como predadora", o artista e professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Ricardo Basbaum, coloca questões sobre o trabalho da também artista plástica Laura Lima, demonstrando que a arte, ao se deparar com a vida ordinária, pode se apropriar desta, transformando afazeres práticos como serviços gerais, pagamentos de contas e toda uma série de obrigações, em uma ficção criativa, servindo como uma espécie de capa sobre o cotidiano de cada um de nós, ou melhor, sobre o "contrato social" ao qual estamos submetidos. É uma espécie de superposição que não nega o pragmatismo, mas que só se deixa capturar por ele à medida em que assume o deslocamento como parte inerente à própria existência. Assim, ao invés de ser a própria artista a executar algumas operações de rotina, em seu cotidiano, quem faz isso é um duplo seu, uma personagem criada por ela para esse determinado fim, uma outra, assumida como parte de sua própria alteridade. É a própria Laura Lima quem pontua seu personagem, chamado de Vivia21, no texto de Basbaum:

> Vivia21 era o nome dado a uma personagem/entidade criada por Marssares e por mim. Viviva21 era a "pessoa" contratada para prestar serviços de imagem e fotografia em diversas áreas, além de curadoria, textos etc. Os detalhes de sua vida eram minuciosamente elaborados por uma ficção escrita a quatro mãos: havia nascido em Copacabana, mas vivido em diversos países, e criava um galo de briga no fundo do apartamento. As pessoas acreditavam que ela, apesar de nunca aparecer fisicamente, realmente

[151] Foucault, 2001, p.411-422.

> existia. Era, portanto, uma “entidade” que habitava conosco, ou nos atravessava.[152]

Assim, ao mesmo tempo em que faz de si uma obra, a artista também faz a denúncia do condicionamento ideológico regulamentando as individualidades. Ou seja, desnaturaliza o estar no mundo como uma forma de livre arbítrio, assumindo a construção de uma identidade própria dentro de definições das regras sociais que, aparentemente, são indiferentes aos corpos.

3.2 – Deslocamentos de sentido

É possível pensar uma arte que una duas situações diferentes, como, por exemplo uma árvore e uma estética aplicada a esta árvore? Ou melhor, uma situação de diferentes onde um e outro concorram para mostrar uma mesma coisa que, juntas, dão em uma terceira coisa? Por exemplo, uma árvore cortada e uma operação cirúrgica, para falarmos em espaços artificiais, ou alongados, ainda que esse algo seja destruição e construção ao mesmo tempo, ligando dois problemas: a devastação da natureza e a definição de estética. Ou os dois. Geralmente é assim, um material que se acasala a outro dando uma espécie de curto circuito no olhar, através de algo que se apresenta surpreendente e que, uma vez colocado em funcionamento, sugere mil leituras antes impossíveis de serem feitas. Sair da observação linear, cartesiana, determinista, objetificada e ampliar a visão do mundo para o próprio mundo como parte de nós mesmos, devolvendo o que dele é próprio para ele mesmo é, ao mesmo tempo, quebrar e ratificar a herança platônica e cartesiana que separa o mundo das coisas do mundo, só que agora temos acesso para compreender que tudo se move, atravessando-nos. E que nos movemos nessa travessia. Um mesmo homem não toma banho no mesmo rio duas vezes, já disse o filósofo, séculos antes de Cristo. É perigoso viver o presente, mas não corremos o risco da eterna mitificação na representação. E estamos sempre atentos e prontos para “ver com olhos livres”, como dizia o poeta Oswald de Andrade. Livres, pelo menos, para não nos vermos separados do mundo, como se isso – mundo – fosse algo concreto, material e objetificado e nós (o eu de cada um), pura razão a pensar como utilizar esses ‘issos’ em nossas práticas.

“Os cantos de Maldoror”, livro escrito em 1869 por Lautréamont nos conta “do encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de

---

[152] Basbaum, 2014, p.290.

dissecção". Esse deslocamento inusitado da função dos objetos, tomando a condição de sujeitos e sendo ativos em uma cena, parece não só desequilibrar nossa razão, pelo absurdo da cena imaginada, mas inaugurar possibilidades antes impensáveis, porque presas à lógica da representação. Não foi só o fato dos surrealistas, como Breton e outros, terem tomado Lautréamont como uma referência estética, mas de ter juntado a isso o campo de estudos do inconsciente, através de Freud, enquanto lugar privilegiado para o desenvolvimento da criatividade artística. Essa inversão de sinais não afeta apenas os Surrealistas, mas também a Marcel Duchamp – que pertenceu ao Movimento Dadaísta, anterior ao Surrealismo – e que se apoderou disso como possibilidade de um deslocamento de sentidos capaz alterar toda a história da arte, à medida em que sua concepção não é baseada mais no suporte da imagem, mas nos próprios dispositivos que dizem o que é a arte. O que faz Duchamp é entender que os lugares que expõem arte – museus, galerias, salões, coleções – não são neutros em relação à sua significação, mas sim que são a própria condição de tornar qualquer coisa em arte, mesmo um banquinho com uma roda, um urinol de banheiro masculino ou outro objeto qualquer, o qual ele irá dar o nome de "*readymade*", em tradução livre do inglês, algo assim como "coisa pronta". Nesse sentido, não podemos deixar de lado a rica produção de toda espécie de trocadilhos do mestre francês, como apontado no pequeno livro de Otavio Paz, "Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza" (1977), quando este pontua sobre as "palavras-valises" do título das obras do francês, onde, dentro de uma palavra há outras, e dentro delas, muitas vezes, ainda outras. É o caso de "Madame Rrose Selavy" – ela também uma espécie de *ready-made* – cujo nome se assemelha à palavra francesa *heuireusee*, "feliz", e o sobrenome à expressão francesa c'est la vie, "é a vida", resultando na frase "feliz é a vida". Ou, então, soando o primeiro nome como se fosse Eros, o deus do amor, trazendo um conteúdo sensual àquela imagem de mulher que, na realidade, é o próprio artista, transfigurado.

Retomar a questão do deslocamento a partir de Duchamp, na arte, tentando enxergar suas influências nos últimos 60, 70 anos, é como querer refazer a Torre de Babel, devido à extensão desse arco e as ramificações dessa influência. A quantidade de possibilidades que proliferaram e se dispersaram ao longo desse tempo, porém, não pode ser pensada em termos quantitativos, mas sobre aquilo que parece ser seu maior legado, que é o modo como "enxergamos" o mundo. Ou como não devemos enxerga-lo: 'retinianamente'. É preciso, pois, investigar os dispositivos e torna-los

parte do trabalho de arte, também. Voltando a Laura Lima, em uma de suas séries, “Os puxadores”, a artista coloca uma pessoa para “puxar” a paisagem para dentro do museu, fazendo com que a arquitetura e a paisagem se tornem parte do objeto de seu trabalho. Mas há outros, em que o deslocamento se dá de modo absurdo, como no caso da série “Monte de Irônicos”, em que uma pessoa, vestida com roupas de palhaço, se coloca pelo espaço expositivo, ora aqui, ora ali, como se fosse, realmente, um boneco, um ser inanimado. Quando alguém do público passa por ele, já convencido ou ainda em dúvida de ser ele um boneco, de repente ouve-se o som de uma buzina, que pode assustar, devido ao inusitado da situação. Isso é divertido, irônico, mas também tira a pessoa de uma situação de mera contemplação e a faz começar a duvidar do que está ali, na sua frente, impondo alguma reflexão.

Figura 49 – Laura Lima, “Monte de irônicos”, 2005-2007.
Tecido, papel machê, pastel, buzina e segredo. Foto da autora.

Um outro modo de se pensar os deslocamentos da linearidade lógica aplicada à imagem, ao espaço e ao corpo pode ser exemplificado pela obra de Rosângela Rennó. De sua produção, iniciada na fotografia, no final dos anos de 1980, podem ser destacadas algumas de suas séries de quadros e instalações que descrevem, textualmente, cenas acontecidas em diversos locais como se fossem instantâneos fotográficos. Elas aludem à uma imagem ausente, de situações passadas, de instantes que ficam apenas na memória, como a descrição de uma cena em que crianças são atacadas com gases radioativos dentro de uma escola. Ao ler as palavras, pintadas ou projetadas no espaço como algo que se propaga pela luz, em cores fluorescentes, o sentido da frase se torna, então, palpável, sem ser literal ou descritivo. Cria-se, assim, uma inversão da função normalmente concebida pelo meio

que é operada pela linguagem, fazendo com o que o texto se torne uma espécie de testemunho, como se fosse uma imagem fotográfica.

Figura 50 – Rosângela Rennó, Hipocampo, 1995-1998.
Instalação. 16 textos do projeto Arquivo Universal, pintados com tinta fosforescente sobre as paredes, lâmpadas halógenas e temporizador. Dimensões variáveis. (reprodução fotográfica José Roberto Lobato/Cortesia Galeria Camargo Vilaça)

Desde esse ponto de vista, há sempre o duplo, o deslocamento, a produção de metáfora, a materialização de sentidos que fazem proliferar a dimensão do que, antes, tornara-se apenas um testemunho, história passada, coisa de época. Quando a matéria no olho sensível de quem produz o sentido é tocada por essa possibilidade, um modo de se estar no mundo é produzido, abrindo-se da ideia do sujeito para o objeto, onde nada está fora de si, porque ele não está fora de nada. Há algo. E este algo tem voz própria. E por essa via, quando algo ‘fala por si’, ele precisa ser ouvido. Talvez por um outro que escute, também por si. E retomamos o movimento da história. Como na fábula do filho pródigo que volta para casa e traz em si também o fora. Talvez sinta compaixão pelos andarilhos que doravante passem à porta de suas terras, pedindo um pedaço de pão. Talvez compreenda que o mundo não se encerra nos limites das cercas que os dividem com o lado de lá de sua propriedade, possibilitando a criação de passagens, pontes e caminhos entre eles e seus vizinhos. Assim, temos que a potência e o endereçamento da imagem, sua capacidade de propor relações, suas possibilidades de causar deslocamentos, de materializar conceitos com carne e corpo não podem ser assumidas como meros produtos descartáveis depois de consumidos, ainda que sejam permissíveis à essas ações. E isto porque elas existem antes da própria coisa a qual nomeiam, como já vimos no capítulo anterior sobre o enunciado e o visível. Comentando sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty faz a seguinte observação sobre as imagens do pintor pós-impressionista francês:

> Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em vias de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea.[153]

Já não é mais o Impressionismo, em referência à captação da luz ambiente, criando uma atmosfera, como em Monet, pois a relação entre a figura da maçã e a geometria da esfera na qual a fruta redonda está inserida enquanto presença tátil também é linha e direção que marcam uma relação de planos. O contorno que delimita o espaço também se abre para se relacionar com outros espaços no interior do quadro. Ao pintar “a matéria em vias de se formar”, Cézanne torna a maçã mais real do que a própria maçã, ou melhor, ele “inventa” a maçã que, antes de ter sido pintada, ainda não era o que passou a ser. Ao compreender que a pintura de Cézanne está no entre da sensação e do pensamento, Merleau-Ponty, sabiamente, inverte o idealismo platônico, demonstrando uma reversibilidade entre coisa e mundo. Nesse sentido, Deleuze, em "A lógica das Sensações", ao discutir sobre pintura e sensação na obra de Francis Bacon, traz à tona um olhar para a obra de Cézanne bastante pertinentemente para o presente caso, porque se trata de buscar a materialidade de nosso pensamento em seu ponto mais crucial, que é na invenção da imagem. Segundo ele:

> Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (ilustrativa ou narrativa): em face à forma abstrata, ou à Figura. Para esta via da Figura, Cézanne dá um nome simples: a sensação. A Figura é a forma sensível relacionada à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a própria carne. Enquanto a Forma abstrata se volta para o cérebro, agindo por intermédio deste cérebro, mais próxima ao osso. É claro que não foi Cézanne que inventou esta via da sensação na pintura. Mas ele deu a ela uma posição sem precedente. A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissoluvemente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu me torno na sensação e alguma coisa me acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro.[154]

Assim, se tudo é passível de se tornar arte, ou carne, ou osso e tudo pode ser pensado como matéria, inclusive o próprio pensamento, por outro lado, a articulação que disso depreende não se encontra fora dessa invenção, mas é inventada enquanto

---

[153] Ponty, 1980, p.128.
[154] Deleuze, 1981, p.19.

se produz. Se carne, osso, pensamento entram nessa composição é porque o meio, o *medium*, já não mais autonomiza os discursos. Há uma explosão dos compartimentos disciplinares que se flexibilizam para se conectarem uns aos outros, dependendo de como se quer que essas conexões se encaixem. Um trabalho curatorial, ou de crítica, ou até de montagem pode ser pensado como um trabalho de arte, na era *pós-medium*. O texto se transforma em força propulsora que invoca a imagem. A imagem incita à ação. A pluralidade faz proliferar possibilidades. Mas não se trata, no entanto, de ser relativo na relatividade, porque isso seria, novamente, escapar do confronto com o corpo, com a matéria, com a concretude da experiência e voltar ao abstrato das generalizações. A relatividade é sempre em relação a algo e não um conceito absoluto. Um gato pode estar vivo e morto dentro de uma caixa fechada, como prova a física quântica, no experimento de Schrödinger (um experimento mental, só realizável em condições ideais), mas se abrirmos a caixa para ver o que se passa, o gato estará ou vivo, ou morto[155].

Volta-se, assim, à questão dos blocos de sensação que se interpõem entre o visível e o enunciável. Conclui-se que um e outro não se amalgamam, como uma síntese, mas estão em permanente troca de equivalências onde o resultado final sempre altera a experiência. Deduz-se daí que, contrariamente ao clichê de que os artistas surrealistas colocavam seus conteúdos inconscientes na tela de pintura, o que a prática surrealista permitiu foi a criação de justaposição de estímulos oriundos de várias fontes, como o cruzamento entre a palavra e a imagem, as possibilidades de alteração da figura no quadro até o limite da desnaturalização com a imagem representada e um campo aberto para as práticas e meios os mais diversos. Nesse sentido, a obra de Magritte, considerado um pintor surrealista, ainda que essa definição possa provocar controvérsias, torna-se singular e exemplar.

No livro “Isso não é um cachimbo”, Foucault, publicado na França em 1973, ao analisar a obra “Os Dois Mistérios”, parte do uso diferenciado que o pintor faz das imagens. O filósofo percebe, então, que a pintura tradicional estabelece a equivalência entre a semelhança e a representação, ou seja, cria um laço representativo direto e

---

[155] Erwin Schrödinger (1887-1961) foi um físico austríaco premiado com o Nobel, em 1933. Esse experimento teórico veio a público pela primeira vez em 1935 e encontra-se dentro do artigo “A situação atual da mecânica quântica” (em português) publicado na revista alemã Naturwissenschaften ("Ciências Naturais").

rígido. Os movimentos modernistas quebram esse laço de diferentes formas, sendo que a pintura abstrata é aquela que mais se distancia da representação óbvia, pois suas formas não se assemelham com o nosso arcabouço de imagens preconcebidas. Magritte faz uso de um recurso interessante quanto à representação, pois ao mesmo tempo em que pinta formas identificáveis, em termos de similitude, ele as arranja de modo a lhes dar um novo significado. O céu de Magritte não é apenas o retrato de um céu comum, assim como não o são suas mulheres, seus pássaros, chapéus. Eles se transformam em algo novo, pervertem o usual mecanismo de significação que liga o significante ao significado. Nesse sentido, o aparecimento da imagem surge para tornar os pensamentos visíveis. Reconhecer, então, entre o visível e o pensamento, que faz tornar visível, passa a ser a busca de Magritte, naquilo que Foucault reconhece como óbvio e, ao mesmo tempo, um paradoxo. Nesses termos, o filósofo, refletindo sobre o famoso quadro "Ceci n'est pas une pipe" (1929), aponta que:

> Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa.[156]

Para o autor, as relações são evidentes entre o caligrama e as obras de Magritte pois, enquanto o primeiro conota as imagens desenhadas pelas letras que o compõem, o segundo propõe um jogo de ambiguidades que, a todo momento, coloca o espectador em uma situação de afirmar aquilo que ele próprio está duvidando e, no entanto, a imagem está diante dele, pronta para ser devorada ou devorá-lo.

> Por trás desse desenho e dessas palavras, antes que uma mão tenha escrito o que quer que seja, antes que tenham sido formados o desenho do quadro e nele o desenho do cachimbo, antes de que lá em cima tenha surgido esse grande cachimbo flutuante, é necessário supor, creio eu, que um caligrama foi formado e, em seguida se descompôs.[157]

Ao comparar a obra de Magritte, no entanto, em relação à obra de Paul Klee e de Kandinski, Foucault traz à tona a relação entre imagem, texto e representação, particularmente quando entende que, nesses artistas, cada pincelada e cada linha não são "nem mais nem menos que o objeto igreja, que o objeto ponte ou homem-cavaleiro com seu arco". Sua inteligência filosófica nos faz ver imagens e textos em um quadro

---

[156] Foucault, 1998, p.20.
[157] Ibid., p.21.

como uma proposição capaz de pensar as relações de semelhança e similitude, representação e ação, ao mesmo tempo. Assim, ainda de acordo com a relação dos três artistas, coloca que:

> Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um padrão": elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar".[158]

Desse modo, a celeuma entre representação e ação, mímese e apresentação, torna-se uma batalha que ainda precisa ser discutida, uma vez que as possibilidades de envolvimento da imagem com seu assunto podem levar o espectador para fora daquilo que aparentemente está enunciado. Ou seja, as imagens não são só aquilo que aparentam, mas, também, aquilo que escondem. Entregues à retina, não se conformam à rotina, uma vez que, qualquer imagem, ao ser olhada, passa pelo filtro cultural a qual seu observador está submetido. Portanto, toda imagem é uma construção de sentido que aponta em uma direção que, independente da época em que foi construída, reconfigura o nosso próprio presente, atualizando nossa percepção. Como dizem na física quântica a respeito de certos experimentos subatômicos, onde a incidência da luz sobre partículas as "empurram" para fora de seu ponto inicial: a própria observação altera a natureza do objeto observado.[159]

O filósofo espanhol Eduardo Subirats, questiona, justamente, a palavra 'imagem', a partir do sentido grego de sua etimologia, comparando-a com a palavra *'simulacrum'*. Visando desmontar a lógica das evidências essenciais, o autor diz que o mito da caverna, criado por Platão, mistifica a figura do filósofo, que seria o único capaz de sobrepor-se às imagens projetadas nas paredes. O único com capacidade de se elevar do mundo das sombras e compreender o que se passa do outro lado da imagem. Em suas palavras, diz que: "el mito de la caverna más bien sirve como pretexto para estilizar la figura de un filósofo-sacerdote capaz de elevarse más allá de

---

[158] Ibid., p.60-61.
[159] Moraes, 2003, p. 61-63.

las contingencias de la existencia al mundo cegador de la luz y la verdad."[160]. Subirats, então, coloca que o mundo de Platão é da ordem tecnocientífica, um mundo planejado segundo um *logos* da razão pura, de modo que:

> El arte platónico es la representación icónica e idolátrica de lo real. Y los poetas y músicos y pintores son identificados con los artífices de este simulacro. Por eso el filósofo-sacerdote de la ciudad ideal tiene que condenar las narrativas artísticas como falsa experiencia del ser, degradando así al artista a la categoría de replicante de las leyes absolutas del universo, para poder condenar a uno y al otro en nombre de su propia autoridad: es decir, la fuerza y la violencia normativa del Logo.[161]

Quanto a essa "categoria de replicante das leis absolutas do universo" baseada no discurso da imagem e do simulacro, um outro filósofo, Gerárd Genette, faz uma diferenciação entre as particularidades das palavras *mímesis* e *diegese*, explicando que ambas parecem conotar as mesmas particularidades, mas que, enquanto uma está ligada à imitação, a outra se fia pela narrativa. Neste sentido, no ensaio intitulado "Discurso da Narrativa" (1979), coloca que a fala poética não tenta ser uma imitação da fala do outro, mas um acontecimento da qual o personagem não precisa incorporar uma representação para falar de um outro personagem ou acontecimento. Assim, na *mimese*, age-se como se a imagem não fosse um veículo operado por códigos intensos de construção de linguagem, mas por uma aparência entre signo e seu significado linguístico, querendo nos fazer crer que "isto é uma maçã porque se parece com uma maçã". Na *diegese*, no entanto, não se dá uma identificação freudiana com o personagem – retomando a ideia de espelho e reflexo, na criança, tão bem estudada por Lacan – mas uma capacidade que o espectador tem em montar sentidos cognitivos com a narração que a imagem propõe mostrar. Retornar a Magritte, então, parece ser oportuno, uma vez que suas imagens paradoxais sempre travam um embate controverso entre a coisa dita e a coisa representada, como acontece com o famoso cachimbo, ou melhor, com a famosa frase inscrita no desenho: "isto não é um cachimbo".

Nesse sentido, há uma diferença entre a perda da especificidade do meio com a perda do contorno de um campo de saber, no caso da arte, porque ela opera produzindo metáforas, sentidos, conceitos. Assim, se o suporte que sustenta o meio se transforma em estrutura de linguagem, então a relação entre espectador, obra e

---

[160] Subirats 2001, p. 75-76.
[161] Ibid., p.80.

artista também deve passar por uma redefinição, proliferando-se, multifacetando-se e intercambiando a lógica entre as partes. Por isso, naquilo que se convencionou chamar de “campo expandido”, a arte tende a incorporar também vozes periféricas ao eixo de poder, produzindo diferenças e multiplicando os modos de compreensão de sua visibilidade. Se admitirmos que o debate hoje é muito mais plural do que há 20, 30 anos atrás, devemos compreender, também, como outros campos do conhecimento acabaram por fecundar a criação artística, tornando a argumentação que sustentava a arte dentro do campo iconográfico um problema menor do que seu desejo, hoje, de influir no campo cultural, onde os embates são visíveis e os resultados das ações mais imediatos. Essa mudança, que se torna mais próxima ao corpo de cada um, dentro de uma coletividade, e não mais a um sistema de condutas, como eram os casos das escolas, até a arte moderna – cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo, etc. – permite recolocar a questão do tempo, do corpo e do espaço em termos relacionais e contextuais e não mais como um sistema de regras que definiam uma orientação geral. Assim, as subjetividades se contrapõem aos objetivos. A sensorialidade se sobrepõe às regras. O processo – *work in progress* – se torna mais eficaz do que a obra pronta e acabada. E a participação se torna um dispositivo usado para colocar o espectador em uma posição de protagonista do jogo provocado pelo artista. Isso também tem seu preço e limite. Seria de supor, então, que há um ponto de equilíbrio entre algo que potencialmente pode ser arte e aquilo que historicamente conhecemos pelo denominador comum com o nome de arte, mas a conta não fecha e parece que, quando fecha, a sensação é o fracasso de um projeto que não oferece mais caminho. Senão, vejamos o que diz o teórico e crítico de arte belga Thierry De Duve, em um ensaio intitulado “Kant depois de Duchamp”:

> Diante de um readymade, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão artista foi esvaziada de todo seu métier, e, se o acesso a ela não é limitado por alguma barreira – seja institucional, social ou financeira – deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim o desejar”.[162]

Qual seria, para De Duve, esse “qualquer um”? Certamente “qualquer um” não poderia ser um banqueiro, pelo menos desde que ser banqueiro não é para qualquer um, ou melhor, só o é para muito poucos, que podem ser contados nos dedos das mãos. Já para ser ou se tornar artista, esse “qualquer um” pode ser até um louco, um

[162] De Duve, 1998, p.128.

neurótico, ou um jovem negro juntando flores do chão. O importante, aqui, é como essa ação pode ser interpretada. Ou seja, não é a barreira “institucional, social ou financeira” o problema de acesso ao sensível. Do mesmo modo que Magritte diz, em seu desenho, que “isto não é um cachimbo”, ainda que um cachimbo esteja desenhado, ao dizer “isto é arte”, também somos levados ao paradoxo de que isto pode ser arte justamente por lhe faltar as características que definiam, até pouco tempo atrás, que aquilo que se apresenta como sendo arte, o seja, de fato.

Assim, a partir da ideia do alargamento de fronteiras e da compreensão sobre o fato de que a arte não se esgota na visualidade – “retiniana”, dirá Marcel Duchamp – podemos dizer que, além de tudo poder se transformar em arte (“o museu é o mundo”), há ainda um estado de arte que está além e antes do que se convencionou ser chamado arte. Não se trata de pensar arte como algo popular, comparando-a com algo que pudesse ser elitista. Ou, mais, de que ela teria se tornado uma espécie de artesanato, ou de artefato, como se fosse uma técnica ou algo produzido por etnias que reivindicassem visibilidade de identidade na era pós-colonial. Não que também não possa ser isso, mas que isso também compõe um grande mercado de produtos do qual a arte usa – e é usada – para se tornar aquilo que é, na contemporaneidade, isto é, na era *pós medium*. Tal alargamento deveria fazer com que a arte se tornasse tão acessível quanto os produtos industriais “made in China”, uma vez que não mais é preciso ter uma cultura de “padrão europeu” para se ter acesso à arte. Um click na internet e somos abarrotados de imagens. Das mais prosaicas às mais elaboradas. Músicas, poemas, filmes e livros de arte, filosofia, sociologia, tudo ao alcance de um ou dois apertos no *mouse*. Gratuitos. Caminhamos nas ruas da cidade e deparamos com uma infinidade de muros pintados, grafitados, alguns com desenhos e pinturas que nos fazem rir, pensar ou simplesmente admirar. Ou esbarramos em performances, instalações ao ar livre, intervenções urbanas dos mais diferentes matizes. Podemos falar, então, de uma profusão de produção visual (e sonora) que, ao atravessar a especificidade de meios que até então a definia, pouco irá se distinguir da loucura, do entretenimento e do ativismo, tornando tênues as fronteiras que separam uma coisa da outra.

Nesse sentido, levando em consideração a permeabilidade e os graus de permutas entre os agentes de cada lado dessas fronteiras, não seria nem o deslocamento, nem a revelação de dispositivos e nem a possibilidade crítica imanente

ao trabalho realizado o que delimitaria ‘o que resta’ de arte na arte, porque qualquer definição conclusiva estaria fadada a uma diferenciação qualitativa entre as partes. A permanente invenção de mundos requer das ficções que elas sejam um jogo de saber, incluindo no ‘museu do mundo’ a ‘glória do anônimo’[163].

Um caso a ser relatado sobre essa possibilidade de uma pessoa comum se transformar em artista pela leitura expandida de suas ações é o de Jardelina da Silva (1929-2004). Nascida no interior do nordeste brasileiro, mudou-se para o sul do país, na década de 1950, depois de ter convencido o marido a aceitar que usasse batom. Sua missão na terra, como ela dizia quando a conheci, era "salvar o mundo da fome, da guerra e da peste". Para isso, dizia receber entidades que ela chamava de "exus", obrigando-a a criar roupas e, com elas, sair pelas ruas da interiorana e pacata cidade de Bela Vista do Paraíso, no norte do estado do Paraná, anunciando o "bocalips"[164] (apocalipse). Analfabeta, criava poemas concretos – sem o saber – a partir de números e letras soltas que aprendera a copiar. Mulher, pintava bigode no rosto lambuzado de maquiagem, desafiando todas as estruturas de poder. Idosa, tirava a roupa e ficava nua, no meio de todos, toda vez que "recebia" o "pajé índio". A cada imposição de seus "guias", partia para anunciar suas profecias e aproveitava para passar no estúdio fotográfico local e deixar registrado uma nova criação. Tirou mais de 300 fotos de suas performances, que foram queimadas pela filha, atendendo a seu pedido. Acreditava que o demônio a havia enganado, se passando por Jesus. No entanto, depois de uma pesquisa cuidadosa que fiz entre os negativos no estúdio fotográfico Foto Pan, onde ela pagava para ser fotografada, a maioria delas foi recuperada. São elas o maior testemunho da passagem de Jardelina pelo planeta, o qual não conseguiu salvar, ainda que sua voz continue reverberando pelo mundo.

Conheci Jardelina, ou Jarda, como era chamada, em 1995, em uma das férias que passei na casa de meu pai, vindo de São Paulo, onde morava, à época. Ela gritava na rua e eu fiquei curioso para conhecer aquela mulher de roupa extravagante. Lembro da admiração que tomou conta de mim quando lhe perguntei porque usava uma espécie de quepe na cabeça, mas sem a parte do tampo. E qual era o motivo de

---

[163] A “invenção de mundos” e a “glória do anônimo” são dois assuntos discutidos no capítulo anterior.
[164] Em seu linguajar popular, as palavras, muitas vezes, ganhavam outras leituras, como é o caso de ‘bocalips’, uma vez que junta as palavras *boca*, do português, e a palavra *lips*, do inglês, que quer dizer lábios. Então, ‘apocalipse’, se torna, em Jardelina, uma palavra imantada pelo verbo, pela palavra profética que sai da boca através dos lábios.

ter, em um lado, cartas de baralho e, do outro, rótulos de embalagens de caixa de fósforos. Ela respondeu que era porque Deus e Lampião jogavam baralho em sua cabeça e quem ganhasse ia poder usar o fogo. Foi o que bastou para marcar uma entrevista em sua casa, no outro dia, mesmo sem ter ideia onde eu poderia publicá-la. Senti que poderia colher uma boa história da vida daquela senhora que a cidade considerava louca. Lá, depois de ter perguntado tudo que me interessava, fui surpreendido por centenas de fotos, que ela me mostrou, das criações que vinha fazendo, desde 1986. Eram vestidos confeccionados com samambaia, toalha de mesa que ela dizia ter roubado em um casamento, pano de prato tornado adereço de roupa, chapéus coloridos com miçangas e toda a sorte de tecidos que ela comprava, do dinheiro que recebia de sua aposentaria, como trabalhadora rural. Cada foto, uma história ligada à sua própria vida.

Figura 51 – Jardelina da Silva com uma de suas criações, cerca de 1995.
Ação de rua. Foto: Estúdio Photo Pan, Bela Vista do Paraíso. (arquivo: Museu Jardelina)

Guardei o material desta entrevista por algum tempo, voltei para morar com meu pai, continuei visitando Jardelina e, nesse ínterim, mostrei à repórter Déborah de Paula, da revista Marie Claire, o que havia recolhido. Ela própria foi à cidade e, em setembro de 1999 saíram duas matérias sobre ela, quase ao mesmo tempo. Na revista, com várias páginas ilustradas e, também, no caderno de cultura do jornal Folha de Londrina, outra matéria, de 4 páginas, assinada por mim. As publicações fizeram enorme sucesso e tornaram Jardelina conhecida na região. Em Bela Vista, agora, já não era mais (só) a louca que era xingada nas ruas, pois tinha se tornado

uma espécie de artista e estilista depois de ficar famosa na mídia[165]. Antes, as mães diziam a seus filhos que iam chamar a Jarda, se eles fossem desobedientes, assustando-os. Depois de aparecer na mídia, Jardelina acabou convidada para falar de sua vida em escolas da cidade, como 'celebridade'. De sua fala de pessoa simples e pouco instruída, quando perguntávamos sobre quem era ela, podíamos ouvir frases de intensa carga poética e profética como: *"Sou de antes do Dilúvio. De antes de Jesus Cristo. Eu vi o negro do barro nascer"*. E, assim, portando-se messianicamente, saía pela cidade, a qualquer hora do dia, gritando frases que pareciam desconexas, que ela dizia estar sendo gravadas pelo “jornal do mundo”.

Embora os laudos psiquiátricos atestassem que ela era paranoica e esquizofrênica, meu interesse nela foi o de tentar ler o significado de suas ações no meio da rua como uma artista capaz de reconfigurar o mundo a partir de seus próprios valores. Assim como aconteceu com a obra de Arthur Bispo do Rosario, interno da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, por mais de 50 anos, criando ininterruptamente para o dia de sua “passagem”[166], também acredito ser possível pensar Jardelina a partir desse mesmo ângulo. Assim, vi, desde o começo de minha aproximação ao mundo dela, um rico repertório de representações que fugia ao padrão social comum, podendo ser analisado como obra de arte contemporânea. Assim, poderia tentar pensa-la como uma performer que sai às ruas gritando coisas aparentemente incompreensíveis, cabendo a mim o dever da tradução daquilo que ela queria dizer. Ou, então, encaixotá-la na definição de atriz que representava “Lampião, Demar de Barros, Jocelino Kubishéc, Princesa Isabé, Janos Quadro”, que era como ela pronunciava o nome dessas pessoas ilustres da história nacional. E, claro, como estilista que criava roupas de samambaias retiradas do cemitério, comprando panos brilhantes e coloridos para criar ela mesma sua moda, como dizia. Porém, ao invés de louca, ela pode ser enquadrada como uma artista multimídia que riscava números e letras com tinta, carvão ou batom em diferentes lugares, mas com significados precisos dentro de seus códigos. Em todo caso, não dá para separar a vida que ela levava das criações que fazia, como acontece, também com outros

---

[165] Enquanto revejo esse texto, recebo uma mensagem pela rede social da neta de Jardelina, para que eu retire as fotos dela da Internet, uma vez que seu pai não teria gostado de ver a avó nua e também porque há comentários maldosos em relação às fotos. Jardelina continua famosa, mas sua ousadia, até hoje, é mal vista por aqueles que a apedrejaram, enquanto estava viva.

[166] Bispo acreditava que Deus iria recebe-lo com todos os trabalhos que havia criado, como uma espécie de catalogação das coisas do mundo.

artistas que não são exatamente “adaptados” à funcionalidade social imposta a cada um de nós. E é essa a riqueza de Jardelina ao fazer de sua vida uma constante criação: “Eu sou é vidente!”, ela mesma se auto intitulava.

O que, de fato, pode ser dito, é que Jardelina viveu sua jornada no planeta como um “abre-alas” comportamental com suas ações livres do medo pela crítica social. Por isso, pôde criar uma roupa de noiva e ir ao cemitério, de véu e grinalda para casar com o marido morto. Colocar um pacote de carne sobre o carro da funerária para “passar na prova, porque Jesus disse que no fim do mundo não ia poder comer carne de gado”. Mais, derramar, no centro da cidade, sacos de arroz e farinha formando desenhos e linhas, em homenagem a seu pai, que era “farinheiro”. Entrar na agência do Banco do Brasil local com um pacote de sal grosso e depositar lá seu “salário” sobre uma mesa. Deitar na rua, tirar suas medidas com um carvão grosso que carregava na bolsa e depois desenhar duas figuras menores ao lado, dizendo que eram seus filhos gêmeos, mortos. Assinar com batom o formato de sua mão no carro da prefeitura. Bordar a “letra enviada pelo pai”, em panos transformados em estandartes. Pintar em facas e foices com esmalte de unha. Tirar foto do próprio cheiro, ficando uma semana sem tomar banho para jurar o carvão com o qual sua mãe escrevia para ela, quando era criança. Pintar bigodes no rosto “quando o exu” era “macho”. Ou andar nua quando lhe vinha o “isprito” (espírito) do pajé fazendo a roupa queimar sobre o corpo. Enfim, viveu sua missão o tempo todo sem diferenciar o simbólico do real, sem se sentir impedida da prática cotidiana de sua função como mãe, avó, dona de casa, lavradora e costureira. Retiro algumas frases da entrevista colhida e aqui reproduzo, para dar fé de uma voz transbordante, falando coisas que vão além do nosso entendimento, tais como:

> Quando eu tiro a roupa, parece que o couro queima, nada tá bom no meu couro. Eu fico pelada e vejo Nosso Senhor me levando para o céu. É o índio, Pai Javé, o primeiro índio. Ele incendiou a roçada dele, não teve para onde correr e morreu num oco de pau, ele morava lá. Eu era invisível e vi onde ele morreu.[167]

[167] Sá, 2014, 36.

Figura 52 – Jardelina da Silva, Jurando o carvão ou outra.
Fotografia. Registro Studio Foto Pan/BVP (arquivo: Museu Jardelina)

Analfabeta, cresceu ouvindo as histórias que sua mãe contava ("mamãe lia o livro da Terra e eu prestava atenção") e as recontava e recriava, no melhor sentido da tradição oral – onde a memória é o local em que a história fica registrada – cada vez de modo diferente: "mamãe falava que só uma cigana vai ganhar na prova do fim do mundo. Ela falava assim: 'tem uma cigana. Essa cigana, ela usa batom, ela usa tudo quanto é pintura. Ela nunca larga a moda dela, nem acompanha a moda de ninguém. A moda dela é só ela que faz'. Eu nem sabia que era eu". Havia nela uma estrutura de pensamento que movia as palavras de suas ladainhas, tornando-a uma verdadeira contadora de histórias. E, embora não soubesse ler nem escrever, quando precisava "jurar" algum escrito, pedia à sua nora ou à sua filha que escrevessem as coisas que ela ditava. Mas conhecia algumas letras e fazia delas algo concreto, palpável, como quando costurou um F deitado em sua blusa e foi advertida por uma moça, na rua, que o F deveria estar de pé e não do jeito que tinha sido colocado em sua roupa. A resposta foi imediata: "mas esse 'fê' tá morto, fia!". Uma resposta que faz de algo que é indicial, como uma letra, que não tem relação aparente com seu significante, tornar-se algo concreto e palpável, além de trocar o nome da letra por sua sonoridade. Talvez por desconhecer os mecanismos de formação das palavras e das frases ela pudesse inventar sem levar em consideração as normas que regem não só a gramática, mas a própria ideia de escrita ocidental.

Em seu último “despacho”, que era para “jurar o touro”, levou-me para a rua para fotografar o número 11, pintado em um poste de várias maneiras, na frente de um açougue, cuja fachada exibia a pintura da cabeça de um boi. Um desses números feitos por ela tinha o número 1 frente a frente a outro número 1, como se confrontassem. Disse que esse era “o número de quem não dava a letra”, isto é, era a denúncia de algo que estava errado, à sua maneira de ver, compreender e interpretar o mundo. Acima dessa pintura, havia outro 11, agora pintado em amarelo. Dessa vez, um 11 “normal” e, ali adiante, em uma placa de trânsito, ao lado, outro 11, dessa vez com um número 1 virado de costas ao outro 1, como se negassem um ao outro. Junto a esses números invertidos, me contou um caso de um incesto presenciado por ela, na fazenda em que trabalhou seu marido, há muitos anos atrás. Ao rever a fita de nossa primeira entrevista, lá estava a história do pai que levava a filha para ver o “touro *metendo* na vaca, no pasto” e que depois fazia o mesmo com a garota. Isso nos leva a perceber que cada peça, cada detalhe, cada cor que Jardelina exibia tinha a ver com uma história completa, como em um jogo de quebra-cabeças em que vários elementos têm, ao mesmo tempo, identidade própria e se ligam a um conjunto maior. No caso, o paradoxo de um número que 'não dá a letra'!

Figura 53 – Jardelina da Silva em seu último ‘despacho, “Jurando o Touro”, 2004.
Foto: Rubens Pileggi. (arquivo: Museu Jardelina)

"Eu fui lá nas artes, não sabe? Eu sou vidente. Tá tudo escrito lá. Estas letras, tudo. E eu no retrato assino o mundo"

Depois desse ‘despacho’ do touro, sua saúde foi se deteriorando em decorrência de um tumor que se avolumava em sua barriga. Jardelina, uma mulher sempre muito forte e vigorosa, tinha sido internada em um hospital psiquiátrico na cidade de Piraquara, vizinha de Curitiba, capital de Paraná, em meados de 1980, e lá

teve seu útero retirado pela equipe médica do lugar, numa atitude, no mínimo, suspeita, uma vez que, se ela foi internada com problemas mentais, por que arrancar-lhe o aparelho reprodutor? Pois bem, à medida que Jardelina definhava na cama, rasgava fotos, descosturava, queimava ou mandava queimar suas roupas e coisas que “estavam amarradas”, ou que possuíssem nós. Em sua concepção, ela estava se desfazendo do mal pelo qual fazia seus “juramentos”, ou, em seus termos, “dava a letra para entregar para Jesus Cristo". Naquele momento de dor, falou que “se mentiu, xingou e roubou alguma vez, foi em nome do Senhor”, enganada por “Lampião, que se fazia passar por Ele”. Lembro-me dela com a tesoura à mão, retirando as lantejoulas de um pano que havia sido costurado sobre um boné e dizendo que precisava “liberá o esprito” de um político local que havia dado o boné de presente a ela. Cada camada descosturada contava uma parte da mesma história escondida sob os panos costurados, até que ela me deu o boné para ler o que estava escrito: “Jesus Cristo Nosso Senhor”. “Então”, ela disse, “agora ele está livre”. E o objeto tornou a ser algo banal, de uso cotidiano. Ao apagar as marcas daquilo que havia criado, ao destruir tantas peças e fotos que havia realizado com o maior cuidado, Jardelina continuava criando. Como se o seu processo tivesse sido calculado como um palíndromo. Como se fosse um mecanismo cuja circularidade pudesse ser entendida tanto de frente para trás, quanto de trás para frente. Sua última fala, antes de vir a falecer na madrugada do dia 03 de agosto de 2004 foi: “Queima tudo, Agenor!”. Agenor era seu irmão, falecido antes dela. O que, para mim, configurou-se como um verdadeiro gesto de “desmaterialização” do que havia realizado até então.

Conto essa história da Jardelina não só porque ela ilustra as questões levantadas por esse capítulo, mas também porque muitas de minhas ações performáticas, jogos de aliterações gramaticais e até o modo de improvisar na junção de materiais podem ser comparadas ao modo em que ela mesmo criava. O mergulho que Jardelina dava no simbólico como se real fosse pode ser comparado com algumas performances e ações de minha autoria, quando me faço de cão e ladro nas ruas, me visto de papagaio ou de índio xamã, por exemplo. Em todo caso, e além disso, não desconsidero minha função analítica da produção de Jardelina como obra própria, uma vez que, ao dar sentido e colocá-la no sistema cultural – no caso, publicações em revistas, textos acadêmicos, exibição em salões de arte – não deixo de ser o criador de um personagem. Ou seja, é na apropriação de suas operações carregadas

de delírio profético e sentido poético que o encontro se dá de maneira mais substancial, porque faço do que sobrou da obra dela, parte de minha obra. Assim, o modo de dar visibilidade ao seu jorro criativo pode ser pensado como obra, também, levando em consideração as postulações da Arte Conceitual. Mais que apropriações formais, são apropriações de dispositivos que auferem poder – ou melhor, um tipo de poder instituído – de entendimento ao que era produzido à margem de uma reflexão crítica. Pode-se dizer que que isso é função da curadoria ou da crítica, mas, na academia e na arte contemporânea, a possibilidade de ser artista e professor, artista e curador, artista e crítico, artista e produtor cultural, cria possibilidades híbridas de atuações que permitem a apropriação não só dos modos de fazer de um outro artista, mas de sua obra, ou parte dela, onde podemos questionar originalidade, autoria ou materialidade da obra de arte. As cópias de fotos de outros fotógrafos de Sherrie Levine, ou a versão 'artista-etc.' de Ricardo Basbaum[168] mostram que os dispositivos de poder podem ganhar forma e saltarem como denúncia do jogo de poder. Foi isso que aconteceu, quando Rauschenberg apagou o desenho de De Kooning (Erased de Kooning Drawing,1953) ou quando Broodthaers clonou o poema de Mallarmé para tratar de seu próprio assunto como artista.

Minha operação conceitual tem sido, então, usar os relatos, as gravações das entrevistas e as fotos que ela tirava como material para produzir mais visibilidade de sua obra. Assim, criei, em 2002, uma instalação intitulada "Museu Jardelina", que funciona como uma instituição dentro de outras, nos moldes do "Museu das Águias", de Marcel Broodthaers, citado acima. Mostrada no Salão de Arte de Goiás, daquele mesmo ano, o Museu continua se expandindo, na medida do possível, acumulando teses, dissertações e artigos acadêmicos de outros autores que citam Jardelina e suas criações. Há, também, postais que foram realizados a partir das fotos tiradas por mim e pelo estúdio fotográfico de Bela Vista do Paraíso. Assim como o programa de uma peça de teatro realizada em Londrina, em sua homenagem e o dvd do filme que foi feito com ela e sobre ela antes de morrer. Assim, cada peça vai se juntando a outras, formando um acervo em expansão. Tal como foi definido na introdução da presente

[168] "Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc.' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.)" Basbaum, 2003, p. 167.

tese, que ela se cria (se obra) a partir do seu processo de realização, o Museu Jardelina também compactua do mesmo *modus operandi.* Ele é documento, memória e reflexão crítica. Mas não deixa de ser parte de uma obra de arte, cujo assunto é mostrar a força criativa de uma personalidade que fez de si uma lenda. Uma obra em processo que fustiga as possibilidades de criação para além das fronteiras formais estabelecidas pelo modernismo. Tal como sua própria musa fazia ao materializar letras e números, revelando o 'isto aqui' da matéria que pulsa, o museu que leva seu nome também é matéria em formação constante, processo sem fim. Como dizia a própria Jardelina: "Tá viva a letra!"

Figura 54 – Rubens Pileggi, Museu Jardelina, 2002.
Exibição no Salão Flamboyant, Goiânia, Goiás. Foto: Reprodução.

Assim, é certo que, ao mesmo tempo em que pode se dizer que Jardelina foi uma artista, uma vez que criou um mundo próprio no qual os códigos se abrem e se fecham configurando uma linguagem, também é escorregadio usar esse termo, uma vez que ela mesma só passou a incorporar essa ideia quando percebeu que, assumindo essa identidade, tornava-se mais respeitada pelas pessoas na cidade. Naquele momento, minha aproximação e proximidade a ela se dá pelo encantamento à essa figura ímpar, cheia de histórias fascinantes para contar e coragem para sair às ruas dizendo coisas que desconfiguravam o senso comum. Ela sabia quem eu era e o que eu queria dela – e ela gostava disso – e eu sabia do que ela era capaz, de modo que eu me via, também, como cúmplice do que ela fazia. Jardelina representava o “fora”, o “outro”, o “estrangeiro”, o “louco” que, ao incorporar-se pelos “exus”, isto é,

ao perder-se de quem ela era, criava estranhamentos e diferenças. Ao retirar o sentido da obviedade e substitui-lo por um confronto físico e corporal, questionava o modo de pertencimento social de cada uma das pessoas da pequena cidade em que vivia. Incomodava. Em termos de linguagem, ao levar em consideração o contexto social na qual apresentava suas ações, expunha o que era morar em uma cidade rodeada de latifúndio e monocultura, onde o cheiro de agrotóxico torna irrespirável o ar, em certas épocas do ano, assim como é irrespirável o ar social de mulheres silenciadas pela violência doméstica, de homens debruçados sobre copos de bebidas nos bares, em um lugar sem um cinema, ao menos, para poder divertir a população. Apenas a televisão ligada no mesmo canal, impondo um padrão de consumo alienígena e alienado à vida das pessoas. Não por acaso, apesar de muito conhecida na cidade, particularmente depois das reportagens, em seu enterro havia poucas pessoas, na maioria mulheres pobres, crianças e seus amigos que viam nela uma figura extraordinária, a rezar um padre nosso, puxado por mim, no momento em que seu caixão desceu para o fundo da terra.

Uma última reflexão sobre Jardelina, mulher simples e pobre que elaborava símbolos populares, é que seu exemplo nos ajuda a pensar que o lugar da figura do autor e do receptor na obra de arte está sempre sujeito à leitura que cada um pode ter sobre o mesmo evento. Assim, a supremacia da teoria sobre a prática fica suspensa, porque a obra sempre está aberta à interpretação daquele que com ela compartilha lugares. O que desejava Artaud em seu teatro, Jardelina realizava sem a consciência de uma busca que a arte havia empreendido nos últimos 50 anos. Ou seja, tornando seu corpo e suas ações como estrutura daquilo que apresentava nas ruas, como se o agora pensado fosse adiado para que o instante que funda o agora fosse instalado como presença material e concreta de uma evidência. Se Adorno entende a palavra como limite à emancipação do objeto, limitando o antirrealismo no romance[169], Jardelina força essa passagem no limite do seu próprio corpo, de suas ações e de seus gritos apocalípticos pelas ruas da cidade, como se materialização e desmaterialização, criação e destruição estivessem na mesma linha de um círculo cujas pontas se encontram. Por fim, termino esse subcapítulo com um poema de

[169] Gerhein, 2008, p.14.

Paulo Leminski, que junta linguagem e desejo como receita para o acolhimento do outro, que nos escapa da lógica:

dois loucos no bairro

um passa os dias
chutando postes para ver se acendem

o outro as noites
apagando palavras
contra um papel em branco

todo bairro tem um louco
que o bairro trata bem
só falta mais um pouco
pra eu ser tratado também

Paulo Leminski[170]

3.3 – Até a rua está dentro da crítica institucional

Outros exemplos, além de Jardelina, se espalham cada vez mais com origens em fatos da cultura popular e de massa que não são contabilizados como “arte”, mas que, ao percebê-los com tal, podemos mudar o endereçamento para o qual foram determinados. Para isso, no entanto, é preciso rebaixar a arte ao chão que dá acesso às calçadas, ao lugar onde o homem comum se vê como “animal literário”, se refletindo em códigos complexos a partir de uma realidade simples que ele tanto conhece por experiência própria. Basta ver na internet a imensidão de imagens, chamadas para ações e intervenções, poemas e palavras que são postadas cotidianamente para se ter uma ideia de como a informação vem sendo disseminada. São as coisas comuns, das pessoas simples, de fatos ocorridos no cotidiano que, muitas vezes, pela sua montagem ou modo de ser apresentado, nos tomam com a força de nos absorver para dentro daquela cena, como se participássemos de seu acontecimento.

Em setembro de 2012, comprei um guarda-roupas em uma loja na cidade de Goiânia, onde tinha recém me mudado. A promessa é que seria entregue o móvel desmontado, primeiramente e, depois, viria um montador para fazer o serviço de

[170] 1983, p. 52

montagem. De fato, as madeiras chegaram, mas nada do montador para resolver meu problema. Passados vários dias da promessa da vinda de um montador em minha casa sem que nenhuma providência tenha sido tomada pela empresa, comecei a ligar para o número de telefone indicado na nota fiscal, mas nunca era atendido. Uma secretária eletrônica, de quando em quando, cortava o som da música que se repetia enquanto eu esperava, dizendo: “você será o próximo a ser atendido, aguarde”. Cada espera demorava, em média, uma hora e, quando, por acaso, a telefonista atendia a ligação, a mesma caia. Depois de 11 dias de espera, com uma câmara de vídeo em punho, fui, com um amigo, na loja que me havia vendido o produto, exigir como cliente a montagem de meu guarda-roupas. O desenrolar dessa história está gravado no vídeo “Instruções para montar um guarda-roupas”[171]. Nele, um dos gerentes da loja, chamado para resolver o problema, irritado, protagoniza a cena, ameaçando várias vezes um amigo – que chamei para gravar a ação – de expulsão do local, caso não parasse de gravar as imagens. O resultado foi que, passada algumas horas da cena na loja, um montador veio à minha residência e finalmente montou o móvel, daí o título do vídeo. Assim, ainda que, na montagem final da peça de vídeo prevaleça um senso de humor e ironia, o que as imagens revelam é a posição que cada personagem assume no teatro da vida quando diante da possibilidade de ter midiatizada sua imagem. Eu, que fui o autor do trabalho, na verdade participei muito mais como espectador, público e cliente da ação – invertendo os papéis comumente assumidos na ficção – do que, propriamente, um protagonista da ação real que se desenrolou durante dias.

Figura 55 – Rubens Pileggi, frame do vídeo Instruções para montar um guarda-roupas, 2012. Crédito da imagem: Fransuel Becker

[171] Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=GJKWxC-KLLE> Acessado em 15/04/2016.

A questão do que é ou deveria ser ou se chamar de arte, hoje, esbarra em algumas premissas de ordem culturais, sociais e econômicas que, no tangente à realidade brasileira, não podem ser desprezadas, tais como o papel monopolizador exercido pela grande mídia, dominada por 5 ou 6 famílias, em um país de 230 milhões de pessoas, impondo um repertório de baixíssimo teor cognitivo. Não se trata de usar dos bens de consumo de massa para se fazer e propor arte, como era o caso da arte Pop, nos EUA, nos anos de 1960, mas de como produzir e endereçar o trabalho artístico em um contexto onde 1% da população detém mais de 40 % das riquezas, como atesta matéria do jornal "Le Monde Diplomatique", edição brasileira, número 53, de dezembro de 2011, assinada por Silvio Caccia Bava[172]. A isso, se contrasta uma virada na política nacional, a partir de 2002, com a eleição do presidente Lula, que, no mínimo, com suas políticas sociais, o sucesso das medidas econômicas, o aumento do consumo interno e com a descoberta e o desenvolvimento de tecnologias para a retirada do petróleo pré-sal do fundo do mar, fizeram as contradições seculares do país explodirem como bomba em uma sociedade sempre dividida entre poucos muito ricos e muitos muito pobres, mas nunca assumidamente dividida, até então. De uma hora para outra descobriu-se que os brasileiros pobres e miseráveis das favelas, em sua maioria negros, também queriam ter o direito de estudar em escolas públicas, assim como os filhos dos brancos ricos e da classe média sempre fizeram.

Apesar desse contexto, a quantidade de galerias, museus, escolas e instituições de arte continuou insuficiente para acomodar as práticas que foram se avolumando em todo o país e não só no eixo entre Rio de Janeiro e São Paulo. A arte acabou indo para a rua, encontrando uma vocação popular que até então pouco se detectava. Os artistas começaram a trabalhar em coletivos, não só dividindo ateliês, mas se colocando ativamente como grupo de trabalho. As obras produzidas não primavam mais pela durabilidade ou pelo valor do feitio do objeto, mas pela contundência com que enfrentavam os espaços públicos. Um outro fator dessa coletivização e "tomada das ruas" se deu, também, pela popularização da internet que, desde seu início, no final dos anos de 1990, já era um canal de comunicação que veiculava informações, textos críticos, dicas, estratégias de ação e imagens da produção recente que também ajudaram a fomentar a produção e o debate em torno

[172] Matéria disponível em < https://www.diplomatique.org.br/editorial.php?edicao=53> Acessado em 26/04/2016.

de questões comuns a esses coletivos. Não eram mais as galerias, os museus e as instituições os alvos dos artistas reunidos em coletivos e conectados à internet, mas o próprio esgarçamento social oportunizando ações imediatas no cotidiano das cidades. Um bom exemplo da relação entre coletivos e suas ações, em que a internet aparece como uma propagadora de ideias se dá entre um conjunto de e-mails comuns chamado de Coro Coletivo e os coletivos que se juntaram aos moradores que ocuparam um prédio na avenida Prestes Maia, no centro da cidade de São Paulo, em 2003. Organizado pela artista paulista Flávia Vivacqua que, à época, estudava as organizações coletivas no Brasil, as mensagens recebidas e enviadas para o email comum do CoroColetivo atualizava não só as ações produzidas na Ocupação da Prestes Maia pelos coletivos, como também informava aos parceiros sobre outras ocorrências de norte ao sul do país. A maneira, então, de fazer circular a produção tornou-se cada vez mais intensa e, até aquele momento (pelo menos para mim e para alguns desses grupos e coletivos), havia uma consciência de que o compartilhamento, as trocas e o foco nas questões sociais eram os alvos a serem atingidos. Mas mesmo isso, em pouco mais de dois ou três anos, também se esgarçou. A quantidade de pessoas, temas, questões, *modus operandi*, materializações e objetivos, individuais e coletivos, tornaram o pensamento sobre arte algo que fugia à concepção de quem vinha elaborando suas ideias a partir do objeto e das belas artes. Não à toa, houve uma revalorização de artistas dos anos de 1970 que estavam à margem do processo de mercado e circulação, como o pernambucano Paulo Bruscky ou o luso-carioca Artur Barrio, por exemplo. Ambos com sólidas trajetórias, mas que, até o início dos anos de 2000 eram pouco conhecidos, por aqueles que estavam fora do circuito das artes. Houve, também, uma retomada das ideias Fluxus, coletivo que começou na Europa e foi parar nos EUA, onde happenings, concertos e outras ações faziam parte de um programa onde se valorizava mais o processo do que o produto final do trabalho artístico enquanto obra de arte. Além disso, a proliferação de artistas deu ao sistema de arte a possibilidade de escolher desse verdadeiro “exército de reserva” – usando uma terminologia marxista sobre oferta e procura – de mão de obra, muitos daqueles que, em um primeiro momento, justamente, se opunham à institucionalidade. Podemos pensar que isso é uma contradição, o que é correto, mas é também um paradoxo, uma vez que tudo se torna produto no Capitalismo ao qual o sistema de arte está submetido.

Contudo, e até porque a partir da chamada ‘virada social’ tornou indiscernível o que se tratava de trabalho artístico ou social, ou antropológico, ou político, também os lugares de visibilidade dessas práticas se ampliaram para além não só dos artistas profissionais, de carreira, mas dos espaços antes consagrados à arte, como museus, galerias e outras instituições. Essa proliferação também acabou causando uma dispersão, muitas vezes sentida com uma certa nostalgia de um tempo quando ainda “havia artistas”. Agora, qualquer um que faça alguma ação considerada subversiva, radical, coletiva, participativa, colaborativa, engraçada ou que tenha algum impacto visual e a grave em um aparelho móvel de telefone com câmara e vídeo, postando em seguida no servidor do “Youtube” ou “Vimeo” da internet já pode – senão se tornar uma celebridade da noite para o dia – ao menos mostrar e rir com seus amigos. Ou seja, a relação da arte com a cultura só se resume ainda à determinadas pessoas, porque são elas que – seja nos cargos que ocupam, seja nos meios de produção que controlam – deliberam o que é considerado de valor artístico e é nessa disputa discursiva que podemos abrir espaços para que outras formas de visibilidade se apresentem, ampliando as fronteiras daquilo que parecia inquestionável. Da aura do poeta, caída na sarjeta, postulada por Baudelaire, no século 19 à beleza encontrada na lata do lixo, fartamente encenada nas peças do dramaturgo paranaense Mário Bortolotto, que atua em São Paulo, aquilo que chamamos de estético se alargou consideravelmente. Depois que o indiferente foi alçado à categoria de arte, como no caso de Duchamp e seus *ready-mades*, hoje, até os gestos mais simples realizados no cotidiano podem ser pensados como categorias ou sub categorias artísticas.

Em minha dissertação de mestrado, no capítulo 2, também publicado como artigo nos anais da Anpap[173], faço um longo debate sobre a Arte de Crítica Institucional. Para essa questão, analiso textos de autores como Walter Benjamin, Leo Steinberg, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Miwon Kwon, Claire Bishop e Giordani Maia, entre outros. Aqui, gostaria de atentar para o ponto de vista extremo do crítico de arte inglês Brian Holmes que defende uma ideia de “crítica institucional de terceira geração”[174], definida por ele como uma prática de exterioridades, sem ligações com as instituições de poder, particularmente ao sistema da arte. Seu ponto de vista,

---

[173] Opus cit., 2013, p. 2097-2111. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01/Rubens%20Pileggi%20Sa.pdf> Acessado em 16/04/2016.
[174] Holmes, 2008, p. 6-13.

porém, se antagoniza às práticas de Andrea Fraser – que se auto intitula a primeira artista a fazer arte de crítica institucional – uma vez que Holmes vê na obra da artista uma crítica institucional que não abandona as instituições. Por sua vez, a resposta de Fraser quanto a essa acusação, é que estar dentro do campo institucional não quer dizer que não se produzam efeitos nele, pois o que está além de suas fronteiras também afeta seu interior. Para ela "a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos"[175]

O que pode ser percebido, então, nesse jogo de duplicidade, é que toda instituição também faz parte de situações onde se negociam sentidos e derivações de seus estatutos. Assim, a questão não seria se negar ao embate de questionar as oposições, mas criar condições para que, dentro de certas situações institucionais, salte a posição crítica do seu autor. Afinal, uma coisa é a arte que se institucionaliza, outra o gesto do artista a encontrar linhas de fuga colocando a arte para fora da prisão da representação, do meio, do abstracionismo ou da instituição. Em todo caso, o medo da exterioridade absoluta, assim, da arte perder os seus limites, dependerá, então, da prática de negociações que se dão sempre em situações mutáveis, cambiantes e flexíveis. A própria estrutura se transforma em objeto moldável, mais, em processo desdobrável, também.

É preciso deixar claro, ainda, que em um quadro de desigualdades extremas que um país como o Brasil, na América Latina, está submetido, o cerne da questão não recai sobre institucionalização ou não institucionalização artística, mas a quem servem as instituições. Não poderemos simplesmente fazer o debate dos dispositivos, das micropolíticas, dos multiculturalismos e, mesmo, das questões locais, contextuais e conceituais sem levar em consideração a discussão sobre os modos como nós, enquanto país periférico, estamos submetidos ao sistema capitalista. Não se trata de apostar em uma dicotomia entre isto e aquilo e se posicionar como se a questão não tivesse cabimento, negando a participação, mas de perceber que o processo produtivo passa pela detenção e controle dos dispositivos de controle do poder diante de um quadro necrosado de oportunidades e direitos básicos. Como dar respostas a essa situação torna, ainda, mais desafiadora a tarefa do artista, uma vez que seu trabalho se torna deslegitimado em uma sociedade onde diferença não combina com

[175] Fraser, 2008, p.184.

pluralidade, onde a violência – simbólica e física – contra a maioria da população é tratada com naturalidade por grande parte do judiciário, da mídia hegemônica e com uma gigantesca barreira de impedimento para o acesso da população a repertórios minimamente mais complexos, capazes de superarem a ideologia imposta pela – como coloca Adorno e Horkheimer – indústria cultural que, em nosso caso, é ainda sucateada e importadora de produtos 'enlatados'.

Cabe aos artistas, críticos, estetas, intelectuais, políticos e toda a sociedade esclarecida, então, compreender como se dá essa alienação e, conjuntamente ao trabalho criativo, lutar por um modelo social que não se submeta à essa padronização que, em última instância, é estranha à nossa própria cultura – filmes de violência passando na TV aberta em sessão da tarde, músicas em inglês em um país que nem o analfabetismo foi erradicado ainda, além de outras aberrações tidas como entretenimento. Assim, é o olhar sobre o que é ínfimo, sobre a beleza que brota da miséria, valorizando um gesto inútil de um garoto negro, pobre, favelado colocando flores sobre um banco de praça, que pode deslocar um pouco a total falta de sensibilidade social a que estamos submetidos que pode nos fazer perceber o encontro do animal político com o animal literário, estético, de que nos fala Rancière. Negar a negação e afirmar a afirmação em um terreno onde tudo pode ser relativo é, ainda, tautológico, tornando a ideia ainda presa de uma lógica de estrutura cartesiana. Ou seja, é levar demais a palavra 'ao pé da letra', quando tudo ao redor deve ser questionado. É muito literal e pouco literário. Por isso, muitas afirmações podem ser no sentido de negar as condições violentas impostas sobre nossos corpos, e o não, dito em alto e bom som, pode ser, por sua vez, uma estrondosa afirmação de resistência. A superação da dicotomia, sobre a qual debatemos acima, em termos de física quântica, deve levar em consideração as possibilidades das experiências mentais que ultrapassam as experiências físicas, mas não se dão sem elas[176]. Ora, o samba – o muito conhecido gênero musical "brasileiro"[177] – nasce da música de escravos trazidos da Bahia ao Rio de Janeiro, no século 19[178]. A chamada "estética da gambiarra"[179], que é a improvisação do uso de um material para funcionar com

[176] Essa questão já foi debatida no capítulo 2, na relação do enunciado com o visível.
[177] As aspas, aqui, se referem ao fato dos vários brasis existentes no Brasil e do fosso que se abre quando comparamos quem produz e quem lucra com a produção.
[178] Diniz, 2006, p.16.
[179] São conhecidas pelo público as fotografias do brasileiro Cao Guimarães sobre esse tema.

outra finalidade para o qual ele não foi projetado, também é dessa mesma qualidade popular de um ‘não’ que se afirma como resistência e inteligência estética.

Que se esclareça, no entanto, que a intenção dessa “experiência mental” com as palavras não é a de encontrar a superação de dicotomias, sim e não, pela supressão, junção ou aniquilamento de uma sobre ou com a outra, mas do entendimento sobre o lugar da fala enquanto lugar de poder. Criar rótulos dentro de enquadramento estereotipados só interessa a quem, de fato, quer manter a dicotomia e encerrar o debate sem provas e fatos concretos. Com isso esclarecido, devemos entender que a situação de quem passa fome, de quem necessita resolver urgente um problema de sobrevivência, deve ser a mais direta, possível. Em poucas palavras, se faz necessário saber reconhecer imediatamente os sinais a serem desviados, enfrentados ou acolhidos. Portanto, um não quando dito por afirmação do corpo é o que é, porque a duplicidade, nesse momento, é inimiga da ação. Assim, a experiência mental pode contribuir com a experiência física, ao mesmo tempo em que a experiência física, mesmo aquela em que o corpo é violentado, pode ampliar as possibilidades da experiência mental. Diz-se no Budismo: “A flor do lótus nasce da lama”.

Capítulo 4

Formas de acontecimentos: a obra muda (mudança, devir, silêncio)

"Em um mundo em que a mídia factual se apropriou do ficcional, cabe à arte ser cada vez mais verdadeira".
Celso Frateschi

"Eu não tenho nada para dizer, mas já o estou dizendo".
John Cage

4.1 – Arte política: uma possível interpretação

Em "Fédon: a imortalidade da alma" – livro que pertence à série de "Diálogos", de Platão, escrito por volta do ano 387 a.C. – o filósofo Sócrates, acusado e condenado pelo crime de corrupção da juventude ateniense e pela recusa de adorar alguns deuses, é levado, através de um sonho, a fazer e cultivar a música, enquanto espera a hora de sua morte, na prisão. Lá, decide não tentar a fuga, embora um plano elaborado por seus discípulos pudesse ser realizado. Ao aceitar, porém, seu destino fatal, inaugura igualmente sua própria imortalidade – ou melhor, da criação da ideia da existência da alma – como se seu gesto transcendesse a decisão que os juízes lhe imputaram: tomar cicuta.

Ainda que o tema da obra musical seja periférico ao assunto do livro, somos levados a pensar em um 'desvio' da função do filósofo de seu raciocínio lógico de homem teórico para uma abertura dionisíaca, da criação artística. O fato é que a urgência cria em Sócrates a decisão de compor uma música. E ele, então, faz um hino de louvação ao deus Apolo, por força de um chamado que lhe apareceu em sonhos, antes de ser morto. Logo em Sócrates, que expulsou os artistas da República, em outro livro de Platão. Nossa razão em busca de ideais às vezes nos traem. E essa talvez seja uma grande lição a ser aprendida até por aqueles que um dia disseram: "só sei que nada sei"[180].

Do mesmo modo, depois de 3 capítulos escritos, onde disseco quais os partidos em que me fio para pensar o que eu sou como artista, capturado pela urgência de viver e enfrentar um tempo, percebo claramente um limite no que se refere ao campo ampliado dentro da arte contemporânea, assim como eu vinha fazendo, desde 1998.

---

[180] A história de Fédon compõe o livro "Diálogos", escrito por seu discípulo, Platão, assim como a citação ao livro "A República", em que acusa os artistas de imitadores. A famosa frase, "só sei que nada sei", atribuída ao filósofo, não aparece em nenhum de seus escritos.

Até aqui ou, pelo menos até pouco tempo atrás, me via imbuído de um enfrentamento direto e aberto no campo social e político, mas a conclusão é que a extrema exposição de posicionamentos leva a um comprometimento programático e pragmático que difere de um aprofundamento reflexivo maior com relação à linguagem e ao fazer contínuo e "desinteressado", no sentido da "finalidade sem fim", como define Kant (2012), no livro "Crítica da Faculdade de Juízo", escrito no final do século 18, sobre a estética, em sua "Analítica do Belo". De tal sorte, me sinto obrigado a produzir um trabalho prático que me arranque das certezas e convicções e, também, das dúvidas e hesitações às quais estava apegado até há pouco tempo. O fato, real, é a percepção de que o abalo institucional que atinge o comando do governo federal, de maneira tão súbita, também atinge a mim, que não me vejo fora do corpo social do Estado de Direito[181]. Pelo menos, não fora o suficiente para continuar uma tese de doutoramento que não faça sentido com uma possível ação, nesse instante. E até porque toda a tese fala sobre arte e política, contexto social e situação local. Então, é preciso fazer com que a ação do corpo se torne também um corpo em ação, para poder verificar tudo o que foi discutido, até aqui, de maneira concreta e palpável.

Sócrates, sendo obrigado a tomar cicuta, enquanto uma voz lhe diz para fazer música, é uma metáfora que cabe, aqui, para pensar em que arte e em que filosofia endereço meus esforços físicos e mentais para se sustentarem. Se a arte não é mais a mesma arte de outrora, que buscava a autonomia dos meios, talvez a questão a ser posta não seja mais, também, a da forma que se torna conteúdo, mas daquela que, ao atingir as bordas que a comprimiam, amplia ainda mais o seu lugar de ação. Portanto, não é uma questão central discutir se a arte, ao expandir para além de sua especificidade, perdeu seu contorno, até se transformar naquilo que ela não é. O filósofo sendo condenado à morte não se torna músico, mas sua condenação inventa uma negatividade que se torna presente através de outros corpos. Há uma mudança que não é morfológica ou simplesmente da ordem da nomenclatura, mas uma mudança estrutural. O vazio passa a significar. Nada se restringe àquela forma de visibilidade que até então se sabia sob o entendimento do que é natural ou artifício. A morte imposta ao homem, enquanto corpo físico, obriga um pacto entre os que sobrevivem de uma manutenção daquilo que tornava vivo aquele que se foi. A

[181] Refiro-me ao estrangulamento da governabilidade da presidenta Dilma e ao processo de impeachment sofrido em 13 de maio de 2016.

manutenção das ideias. A condenação à morte, de Sócrates, o idealista, é o início de uma filosofia que contamina o Ocidente de maneira incontornável e hegemônica, pelo menos até os questionamentos feitos pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, no século 19, sobre o platonismo.

Trazendo o problema para as artes plásticas, a expansão de campo não leva, na minha tese, ao fim da forma em benefício do conteúdo, nem de algum resquício pela a manutenção de uma autonomia fechada, mas sim às próprias questões da arte quando se dispõe a se abrir para as performances, para as instalações e para a arte conceitual, trazendo consigo a crítica institucional e o posicionamento político. Negatividade, nesse sentido, não quer dizer negar um fato consumado, mas de experimentar outras equações não previsíveis pela lógica do sistema numérico, como operar com números negativos, por exemplo. Também não se trata de uma passividade cômoda de quem se retira da ação, negando, simplesmente, sua participação no jogo. É agir, mas levando em consideração outras determinantes além daquelas dadas, a priori, com as quais nos acostumamos a buscar soluções.

Cito, aqui, por exemplo, as experimentações com o silêncio e com a retirada de materiais do espaço – arquitetônico ou da paisagem – como vem acontecendo desde os anos de 1960. Nesse contexto, podemos conjecturar que quando não há som para se ouvir, nem imagem para se ver é porque tanto o som quanto a imagem se naturalizaram a tal ponto que não mais os percebemos. E é justamente aí, operando nesse vão, que o trabalho, como posição intermediária entre o ver e o ouvir, pode acontecer. O negativo, então, é revelado como o avesso de uma normatização espacial e temporal. Nessa contemporaneidade em que vivemos, o simulacro e o real vivem trocando de posições, como bem teorizou o filósofo Jean Baudrillard[182] e questões como multidisciplinaridade e campo ampliado, muitas vezes voltam como mais uma especificidade para fazer parte de um mundo compartimentalizado.

Nesses termos, o filósofo e crítico de arte Christoph Cox, com uma dura crítica às misturas e à carga abusiva de conteúdo pós-modernista, em um artigo escrito sobre

[182] Cito dois de seus livros onde essa questão é debatida: “O sistema dos objetos”, escrito em 1968 e “Simulacro e simulação”, de 1981.

a seção “The Moderns”, de arte sonora, em uma exposição ocorrida em Turim[183], em 2003, coloca que:

> Para o pós-modernista, a nova arte sonora pode aparentar ter se retirado das preocupações políticas. Mas o neo-modernismo tem uma política própria - um vanguardismo distinto que lembra tanto Greenberg quanto Theodor Adorno e implicitamente critica o pós-modernismo pela sua relação simbiótica com a indústria da cultura. Ao abster-se do conteúdo da mídia de massa, o gênero propõe uma exploração mais radical das condições formais do seu próprio meio. Contra o assalto anestésico da vida diária, ele recupera uma função básica da arte: a afirmação e extensão da pura sensação.[184]

Podemos dizer, nesse sentido, que arte foi invadida pelo pensamento do intervalo, da pausa e da respiração como parte intrínseca de um fazer que aponta não só para as relações de tempo e espaço físico, mas, também, para um tempo e espaço mental que é tão material quanto a sonoridade e a visibilidade. Como colocar isso em termos de práticos e formais é o que veremos ao longo do presente capítulo.

Para isso, no entanto, gostaria de pontuar, antes, os temas abordados pela presente tese, destacando uma pequena lista onde entram as relações entre o visível e o enunciado, longamente debatido no capítulo 2, onde verificou-se que não há uma junção entre os dois, de modo a resultar em uma terceira via, mas relações de entrelaçamentos. Dentro desses assuntos, destaco as ponderações sobre a desmaterialização, a ‘residualidade’ e o que ainda pode se denominar arte quando se usa elementos e materiais que tendem ao diáfano até o limite em que o pensamento pode ser tomado como material artístico. E, além e junto a isso, o longo debate que faz da arte política, arte. Questão essa que vale a pena rever e aprofundar um pouco mais, trazendo esse assunto para dentro dos postulados produzidos pela própria arte.

Se Rancière abordava a questão do anônimo no livro “A partilha do sensível”, em “O Espectador Emancipado”[185], o autor mostra imagens – principalmente no último capítulo, intitulado “a imagem pensante” – onde a questão do simples, do comum e do indicial suplantam a força e o heroísmo dos grandes feitos, que são trocados, principalmente nas fotografias, por pessoas, estradas e utensílios fotografados como se fora em situações banais, mas que, ao se revelarem pela força narrativa que o filósofo imprime sobre as imagens, trazem dados do mundo em que vivemos. Para o

---

[183] Informações sobre a exposição podem ser obtidas no site da Galeria Castelo di Rivoli: < http://www.castellodirivoli.org/en/mostra/i-moderni/> Acesso em 18/08/2016.
[184] Cox apud Vaz: 2008, 87.
[185] Rancière, 2012.

autor, uma imagem nunca está sozinha, pois pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem[186]. Rancière nos relata, assim, através de indícios da imagem técnica, a narrativa que está por trás de fotos, esculturas e outras obras artísticas, como a fotografia aérea de uma estrada – uma imagem banal – que separa a Palestina de Israel, sob cujo trajeto percorrem várias histórias. Ou, senão, uma foto de Walker Evans, que mostra alguns utensílios pendurados em uma parede de uma casa de madeira, nos idos dos anos de 1940, nos EUA. A imagem, a princípio, formalmente sem vitalidade, aos poucos vai ganhando brilho e beleza pela narração que o autor faz de sua história. É então que a aparência se casa com seu conteúdo e, por fim, concordamos com o filósofo em sua leitura sobre as imagens, uma vez que elas tendem a ser não só uma operação conceitual, mas uma ação de ordem direta e prática no tecido social, também.

Trazendo como ilustração ao debate o exemplo de duas estátuas gregas da antiguidade, agora expostas em museus de arte[187], vai dizer que nelas se criam duas temporalidades – e leituras – "que definem uma dupla separação e não separação entre arte e vida. E que essa dupla significação produz um dissenso, ou "conflitos entre vários regimes de sensorialidade"[188]: "é por isso que a arte, no regime de separação estética, acaba por tocar na política". Política, para ele, "é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los"[189]. Ou seja, de que o regime que constitui o que chamamos de arte não é um lugar naturalizado, mas que está em constante disputa de significado. Tal significado, para o autor:

> Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos.[190]

---

[186] Ibid., p.96.
[187] Ibid., p.58.
[188] Ibid., p.59.
[189] Ibid.
[190] Ibid., p.60.

Portanto, faz sentido voltar a esse tema, mais uma vez, tentando enfrentar esse assunto tão denso quanto complexo de arte, vida, estética e política. Porque a definição de arte passa por uma definição dos lugares dos corpos, inclusive nas instituições que designam o que é ou não é arte. E, nesse ponto, em um ambiente como o nosso, brasileiro, com instituições insuficientes para acolher a produção da maioria dos artistas, talvez a grande política seja a de criar esses espaços de exibição da arte, tendo a rua como um espaço privilegiado de ações, mas que não se pode resumir a ela, porque o esforço é, justamente, ampliar e transformar toda a institucionalidade que impede a apreciação estética, portanto, as formas de ver e ouvir, perceber, sentir e agir. "A partir daí", afirma o filósofo (a quem acompanhamos, estabelecendo uma espécie de '*hipertexto*' enquanto diálogo textual):

> Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.[191]

Bastaria, assim, concluir, por cognição, que a questão da arte política passa por uma política das artes. Antes, porém, quero seguir Rancière nesse seu "O espectador emancipado", porque ele toca em questões presentes nos outros capítulos de minha tese que se entrelaçam também aqui, uma vez que não se trata em ser passível a um projeto político, mas de criar estratégias que, como diz o autor:

> ... se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos.[192]

Assim, podemos perceber como os assuntos diversos fazem sentido e, mais do que isso, como eles se complementam, ainda que pareçam tão fora de lugar uns em relação aos outros, mas que, sem um e outro, os encaixes se perdem. Continuando com Rancière, este retoma a questão trazida por F. Winckelmann – um teórico da estética do século 18 – sobre uma estátua grega do período clássico (o tronco de Beveldere) que desperta em nosso autor a atenção pelas pregas do tecido

---

[191] Ibid., p.63.
[192] Ibid., p.64.

que o herói está vestindo. Quer dizer, ao mesmo tempo em que o torso (um pedaço de escultura de mármore, sem cabeça e sem braços) parece estar em repouso, o pano que cobre parcialmente seu corpo parece tenso no espaço, fazendo um contraponto entre motivo e narrativa. Aqui, há uma mudança de rumo na percepção sobre arte que marca uma diferenciação entre “pensamento, arte, ação e imagem”, isto é, “a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético”. O que Rancière coloca, a seguir, é que havia dois tipos de representação na arte, a saber: “representação direta de um pensamento ou de um sentimento; e figura poética que substitui uma expressão por outra para aumentar sua força”[193]. “Mas”, diz ele:

> a figura podia desempenhar esse papel porque existia uma relação de compatibilidade entre o termo "próprio" e o termo "figurado", por exemplo entre águia e majestade ou entre leão e coragem. Apresentação direta e deslocamento figural eram assim unificados sob um mesmo regime de semelhança.[194]

Em sua visão, há uma terceira forma de propor essa mirada para a arte, pois não é a ruptura da relação entre inteligível e sensível, mas um novo estatuto da figura que está sendo postulado. No caso da pedra do torso, o pensamento está nos músculos, que são como as vagas esculpidas na pedra, ou seja, “o pensamento passou para alguma coisa que não se lhe assemelha por nenhuma analogia definida”[195]. Seria como, grosso modo, fazer da ação que estava parando, um *continuum* ininterrupto, suspendo qualquer conclusão: “em termos *deleuzianos*, seria possível falar em heterogênese”[196], reflete o autor. A ação, nesse caso, quer dizer, a ação imanente à imagem pensante não está em criar obras à custa de mendigos, de pobres, de seres comuns, de homens anônimos para a arte se tornar política, mas na possibilidade latente de troca de um regime de expressão em outro. Por essa via, então, o autor vai dizer que:

> A pensatividade da imagem não é então privilégio do silêncio fotográfico ou pictórico. O próprio silêncio é certo tipo de figuralidade, certa tensão entre regimes de expressão que é também um jogo de trocas entre os poderes de mídias diferentes.[197]

Para ele, é preciso pensar em dois níveis articulados. O primeiro é da ordem da linguagem, onde as mídias são tomadas como materiais ‘dóceis’ e flexíveis, como

---

[193] Ibid., p.115.
[194] Ibid.
[195] Ibid.., p.116.
[196] Ibid., p.117.
[197] Ibid., p.119.

se pode ver nos filmes de Godard e nos objetos eletrônicos de Vasulka, sendo que o primeiro faz contraponto entre imagem e áudio, resultando em outras dimensões discursivas que colocam o tema como mais um elemento capaz de trabalhar a plasticidade da forma e o segundo, que inventa suas próprias ferramentas para criar obras cinéticas, criando ruídos sonoros e efeitos visuais advindos desses aparelhos, que se tornam obras de vídeo experimentais bastante perturbadoras em seus resultados[198].

A conclusão que sou capaz de chegar, através das argumentações de Rancière, é que há, na arte, um modo de invenção que determina uma maneira de 'olhar' o que há de anônimo no mundo, que é, também, uma construção de mundo. Penso, em termos de exemplificação, na cor preta usada pelos artistas, tais como no caso de Leonardo da Vinci, que misturou o preto na cor das tintas, modificando o modo como se misturava cores, até, então, criando novos efeitos na tela. Ou então, no preto que Cézanne marcava o contorno das figuras, separando o quadro em vários espaços distintos. No preto, também, essa cor abismo, que Malevich usa para sobrepor ao quadrado preto do quadro esticado no chassi da tela de pintura e inventar o ponto zero de toda a arte e, assim, constituir um outro mundo sobre o mesmo mundo, só que, agora, visto de maneira diferente. No preto que divide o quadro para que as cores primárias não flutuem, na economia suprematista de Mondrian. Nos quadros de Ad Heinhardt e Frank Stella que, para chegarem à pureza exigida pelo minimalismo, abdicaram de todo o contraste entre cores adjacentes, tornando invisível a mão do artista no campo imagético. Também penso na cor preta, no negro absoluto, que é ausência daquilo que colocamos no lugar da falta. O silêncio profundo de um buraco cujo fim desconhecemos.

Por outro lado – e ainda que uma razão não elimine a outra – há que se concordar que em determinados períodos de turbulência ideológica o artista pode se sentir chamado a responder de maneira direta nos contextos onde ele está socialmente inserido, como é o caso das "Inserções em circuitos ideológicos", de Cildo Meireles e as "Trouxas ensanguentadas", de Artur Barrio, realizadas nos anos de 1970. Sem esquecer, certamente, o poeta Tretjacov, que abandonou momentaneamente a pena para servir de voluntário nos campos agrícolas da antiga

---

[198] Ibid., p.124.

União Soviética, à época da Revolução bolchevique. Ou, ainda, a ação do artista argentino Roberto Jacoby que, convidado a participar da Bienal de Arte de São Pulo, em 2010, fez campanha aberta pela então candidata à presidência da república do Brasil, Dilma Roussef, criando enorme polêmica pelo seu trabalho, levando os organizadores do evento, preocupados com a imagem da instituição perante à grande mídia e aos patrocinadores, a pintar de preto seu mural. Todavia, mesmo nessas obras, o que vale nelas é menos seu caráter panfletário do que a ousadia de fazer algo que ainda não tinha sido experimentado, em termos de avançar o território de ação de arte. Outros exemplos, ainda, podem parecer bastante paradoxais, mas não menos efetivos, no sentido tático da ação. Podendo incluir nessa lista, novamente, o artista Cildo Meireles, que se recusa a participar de uma das versões da Bienal de São Paulo, denunciando que não iria se tornar cúmplice do presidente da fundação Bienal, à época, que era um banqueiro milionário que estava sendo investigado por casos extremos de corrupção. O que nos leva a pensar que sua não participação talvez tenha sido de uma potência maior do que qualquer obra que o artista levasse para participar daquele espetáculo coberto de suspeições.

O crítico de arte Douglas Crimp, em uma palestra/entrevista/conversa realizada em Campinas[199], coloca a questão militante e ativista não no sentido panfletário e textual, mas na própria junção da forma com o conteúdo, fazendo com o que possa parecer apenas um jogo de linguagem, um tratado sobre questões bem mais profundas e imediatas. Nessa conversa, Crimp se refere ao seu próprio ativismo como militante da causa gay, particularmente em seu engajamento no grupo ACT UP, para a quebra do preconceito contra a doença da AIDS, nos Estados Unidos, e de como ele percebeu, através da obra de Felix Gonzalez Torres, que poderia ser um teórico de arte de um ativista, ao mesmo tempo, sem separar suas capacidades, ora se movimentando para um lado, ora para outro.

4.2 – Gravidade da matéria e vazios silenciosos

Se busquei chegar a um ponto zero de intervenção nos lugares, operando o mínimo de transformação na matéria, com ações que pudessem se tornar cada vez mais possantes (no sentido da definição performática aqui debatida), tudo o que

[199] Furegatti: Nador: Rivitti, 2016, p.12.

poderia esperar, depois dessa longa pesquisa, é que sua continuidade se desse de um modo ainda mais radical, isto é, política e poeticamente coerentes com minha trajetória, mas a opção politicamente aberta tem seus limites claros, também, como vimos. Torna-se muito mais uma militância direta e focada em lutas pontuais do que um aprofundamento nas políticas que são próprias à arte. O que sobra, então? Talvez o que sobra da própria sobra: o buraco, o vazio, uma vez que não há mais volta. Tudo está submetido ao mesmo sistema de controle. Retirar-se, então, pode ser uma manobra de ação, no inventar de paradoxos para não se perder do sentido crítico que o trabalho de arte pode revelar.

Retomo, pensando nisso, a alguns exemplos de minha própria produção onde o silêncio, “sempre “grávido de sons”, como dizia John Cage, torna insuportável tudo o mais à sua volta, como a negação de um dizer, tal como se configurou no trabalho “O X da questão”, de 2011, gerando, inclusive, polêmica pelo fato de eu ter levado um mendigo que morava na rua para habitar um apartamento reformado que foi inaugurado como um espaço de arte em frente ao aterro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. Ainda que a condição para que ele entrasse, permanecesse e saísse do local fosse a de que eu estivesse sempre o acompanhando, não faltaram críticas de que eu estaria usando a miséria do outro para obter glórias como artista, sem me preocupar com sua humilhação. Mas também não faltaram elogios à minha conduta, como aconteceu nos textos que o poeta e professor Alberto Pucheu escreveu sobre o impacto que aquela situação causou sobre ele, que reproduzi no catálogo “CromoSapiens”, de 2012 e, também, no texto escrito pelo acadêmico Manoel Friques, publicado no catálogo “(in)possível”[200], que foi resultado de um curso realizado no Parque Laje, em 2011, em que estivemos juntos, como alunos. Portanto, esse ‘mutismo’ da obra ou, na obra, deve, no caso proposto, se tornar arte ativista, participante, política, mas também arte que procura desvendar o meio e a mídia que serve de suporte para que ela seja realizada. Ela não pode ficar presa nem em sua morfologia e nem no conteúdo discursivo que ela quer tomar como tema.

[200] Parque Laje, curso Aprofundamento. Exposição Impossíveis. 2012, p.47

Figura 56 – Rubens Pileggi, "O X da questão" (2011).
Ação de intervenção no espaço de arte para que um morador de rua permanecesse no espaço expositivo durante a data do evento. Foto: Liza Santos.

Outro trabalho que reputo estar na mesma sintonia 'silenciosa' e que implica em uma ideia de tornar 'pastoso' o tempo e impenetrável o espaço, entrelaçando tema e suporte, é uma série de 3 vídeos realizados em 2013, intitulados, cada um, de "O retrato da velha"[201], "Ex-cultura"[202] e "Ausência"[203], com duração de pouco mais de 1 minuto cada um, em que as preocupações com a linguagem coincidem com a preocupação de revelar interioridades, subjetividades e modos de percepção daquilo que se perde constantemente. Eles lidam com a perda, com a retirada, com a idade avançada e com a ignorância, procurando enxergar essas situações que estão presente na vida em termos de posicionamento de câmera, duração das cenas, cortes, texturas das imagens e edição, como se a uma pudesse corresponder a outra.

No sentido de uma economia cada vez maior de meios para se chegar a um resultado cada vez mais contundente, nessa ideia de 'obra silenciosa', penso em algumas obras da artista francesa Dominique Gonzalez Foerster, cuja a aparência parece não demandar esforço de realização e, além disso, se confundem *camaleonicamente* com o lugar onde está implantada. Um exemplo disso, entre tantos, é a obra realizada para a 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em

[201] Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=EE7dKMW-fwM >
[202] Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ZNAfjpAmChU >
[203] Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=nHeg5eQz9G8 >

2006, em que a artista mimetiza as colunas do prédio da Bienal, criando uma insuspeitada e naturalizada coleção de colunas no espaço que aparentam terem nascidos ali, desde a construção do prédio. No entanto, aquela instalação causava um estranhamento silencioso no visitante, que não conseguia identificar direito o porquê da sensação de estranhamento entre lugar e percepção de espaço.

Figura 57 – Intervenção de Dominique Gonzalez-Foerster para a 26ª Bienal de Arte de São Paulo. Foto: Reprodução

Em termos práticos e concretos, partindo para a prática material concretizada em objeto: é possível propor um paradoxo em que o silêncio e o ruído sejam, eles mesmos, o visível articulado de uma ação? Ou melhor, o apenas tornado visível por força de uma experiência de ocupação e uso de um território? Assim, com o recurso da aliteração, da dobra, do duplo sentido, do choque entre palavra e ação, do uso do título para reforçar, negar ou alterar a imagem, penso, nesse momento, na criação de um exemplar de uma obra que seja *muda*.

Muda, no sentido que a palavra se torna verbo, indicando movimento; advérbio de modo, em seu silenciar e; como substantivo, indicando um estado vegetativo em crescimento. Além de muda, cega. Como quem olha diretamente para a luz e nada vê. Assim, acredito poder realizar um trabalho onde o silêncio possa agir como um grito, como se ele operasse no sentido de criar um ‘buraco negro’, tal como faz um entalhador que retira a matéria da pedra, lembrando as lições das aulas de escultura.

Para ilustrar esse raciocínio, recorro a um trabalho que realizei em 1999, na cidade de Bela Vista do Paraíso, interior do norte do Paraná, intitulado “Linha da Horizonte”. Tratava-se de uma intervenção artística solitária realizada na zona rural da cidade, precisamente em uma das grandes fazendas de soja que rodeiam a cidade,

conhecida como Fazenda Horizonte. Essa intervenção tinha como foco intervir nas ações empreendidas pelos trabalhadores contratados para cortarem uma área de árvores daquele local afim de preparem a terra para plantarem soja. Acontece que tais árvores, além de serem das poucas que restavam na região, protegiam a cidade da força do vento noroeste, criando uma barreira natural, além do que alegravam a vista dos que por ali passavam, aromatizavam o lugar e quebravam a monotonia da paisagem que se assemelha a um deserto coberto de soja por todos os lados.

Figura 58 – Rubens Pileggi, da série "Linha da Horizonte (1999): "A cova". Foto do autor.

Bem, diante dessa situação, durante pelo menos uma semana do mês de dezembro, época em que o sol se põe mais tarde no horizonte, eu fui nesse local, depois do horário de trabalho dos capatazes da fazenda e, com a câmera fotográfica em punho, realizei 3 ações singulares. Comentarei apenas a que mais interessa aqui, ligada ao elemento terra, que consistia em cavar o desenho das sombras projetadas pelas árvores no chão, antes que elas fossem cortadas, no outro dia. Era a última sombra que faziam e eu queria dar uma materialidade a essa situação, ainda que fosse criando uma cova para acolhê-las depois de mortas. Não há voz que suplante esse silêncio. Não há como preencher o contorno desse vazio. Apenas afirmá-lo em seu desaparecimento, em sua invisibilidade. Tudo o mais parece inútil. Tal como esse trabalho, também o texto "O Momento de um Monumento"[204], que fala de um isopor ao vento, depois de um dia de compras na cidade (capítulo 1, item 1.4), são

[204] Só agora, depois de já ter feito outras referências, percebo que esse texto se corresponde ao célebre "Monumento à Passaic", de Robert Smithson, publicado em 1967, porque ambos 'fundam' um monumento com palavras e no modo de levar o leitor a visitar o lugar onde ele está exposto. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf> Acesso em 21/06/2016.

referências diretas ao que eu pretendo pesquisar como parte da perda de referências históricas, culturais e sociais em meu trabalho artístico.

É por isso que a dimensão morfológica, a sequência linear do uso de meios, os materiais e as técnicas específicas que parecem não acompanhar o fio da meada dos ‘segredos de artista’ não são empecilho para seguir uma sequência de enunciados criteriosamente escolhidos que vêm se desenhado há tanto tempo. Os estudos teóricos dos três capítulos anteriores, inclusive, reafirmam tal constatação. Os exemplos dados, em sua maioria, não tratam de adicionar ou transformar mais matéria em um mundo onde a produção e o consumo de massa, padronizado, já as movimenta para além de nossa necessidade, mas, sim, de dar sentido a uma produção que elabora signos e conceitos, tornando-os tão palpáveis quanto uma rocha, uma paisagem ou uma paixão. Além disso, tanto as referências teóricas quanto nos exemplos práticos, meus e de outros artistas, históricos ou contemporâneos, há um rigor com os aspectos da realidade onde a obra se dá à visibilidade. É por isso que a questão do contexto, da participação e do conceito que subjaz à obra é tão importante, uma vez que a mudança imposta à rotina – seja *desfuncionalizando* produtos consumíveis, lugares e padrões – impõe uma mudança na retina, também. E, pensando na desmaterialização, o fato de serem obras efêmeras, produzidas com objetos precários, ou apenas invertendo sinais e desconstruindo uma lógica fundada no capital e na mais valia, como modo de desenvolver um pensamento plástico, não menos materializado do que uma escultura de bronze, uma pintura com tinta óleo ou uma fotografia exposta na parede uma galeria de arte.

Nesse sentido, mostrar algo como insignificante pode ser uma estratégia de resistência, também: uma arte de renúncias, como fazem a arte de Mallarmé, Schwitters, Malevich, Mondrian, Cage, Décio, Haroldo e Augusto de Campos. O branco sobre branco, o branco da página em branco e um pequeno poema, lapidar: “nada/ ou quase/ pouco/ o poema/ faz-se” (Augusto de Campos). Mas as conexões não terminam aí, nem poderiam, porque se a operação estética pode ser comparada à linhagem dos artistas citados, a estratégia certamente pode ser pensada a partir de outras referências, como no caso da obra de Fernanda Gomes que trabalha com materiais residuais, precários, perecíveis e, portanto, efêmeros, quase diáfanos. Como artista contemporânea, sabe que até o choque já foi incorporado e o que faz, então, é realizar uma espécie de ‘antimagia’. Ao invés de “tornar o invisível visível”,

como aprendemos com a célebre frase de Paul Klee, ela quase some com a visibilidade de seu trabalho e o que ganha visualidade é tudo aquilo que queríamos esconder. A arte não está na matéria da qual é feita, nem no esforço de realizá-la, mas na possibilidade de fazer refletir, de criar pensamento. Por contraste, tudo se torna agressivo e pesado à nossa volta. Perdendo a ingenuidade, a humildade e a fragilidade.

Figura 59 – Fernanda Gomes. Vista de instalação, 2012.
Museu da cidade de Lisboa, Pavilhão Branco. Foto: Reprodução.[205]

Uma outra referência, desta vez um trabalho meu, que foi desenvolvido em 1999. Uma parede de gelo. Fazia parte de uma série que eu vinha realizando na cidade de São Paulo com moradores de rua, intitulada “Atitudes de Ocupação de Territórios”. O lugar em que essa parede deveria ser instalada era no vão das portas e em lugares de passagens de pessoas. A ideia era a de pensar que dentro e fora são apenas convenções. O gelo, transparente, deixa ver o outro lado para além da barreira que ele impõe. Uma vez derretido, não há mais o lá e o cá, tudo se torna parte de um mesmo plano no espaço. Nada parecia acontecer, mas tudo acontecia enquanto o tempo passava. Essa é uma ideia bastante atraente em termos metafóricos, porque há, nela, apenas um deslocamento de sentido, mas que é suficiente para tornar tudo diferente à nossa volta. Nossa percepção, assim, se torna mais atenta do que simplesmente pensar no objeto, porque se trata em pensar nas relações em que o objeto coloca em movimento. Além disso, ao pensar os lados de um espaço, eu os diferencio, delimitando o que está incluído ou não nesses lugares. Portanto, é possível

[205] Disponível em: < http://www.franciscofino.com/web/?fluxus_portfolio=fernanda-gomes-pt > Acesso em 30/06/2016.

pensar, também, a questão dos excluídos e que essa dimensão é apenas uma convenção social, também.

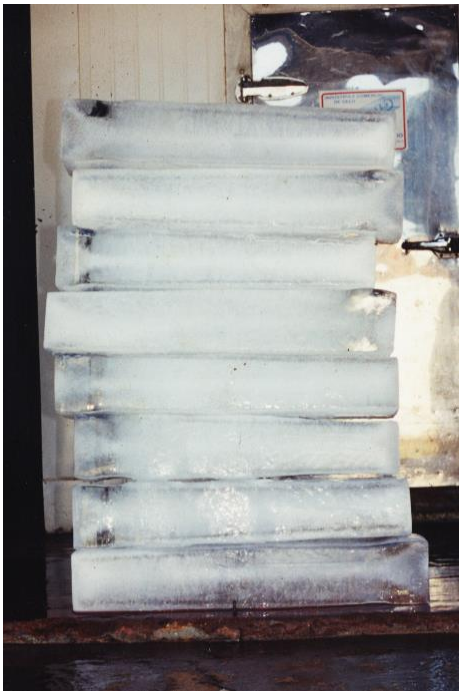


Figura 60 – Rubens Pileggi, da série "Atitudes de Ocupação de Territórios" (1999): "A parede de gelo". Foto do autor.

Trata-se, pois, de colocar o que está mudo e soterrado como material de enunciação. É o caso da obra "Plegária muda" (2008), da artista colombiana Dóris Salcedo. Sua peça é feita de mesas viradas umas contra as outras e, no meio dela, montes de terra. Esses montes de terra espremidos pelas mesas recebem água diariamente e, de dentro deles germinam gramíneas. Metaforicamente, nos lembram caixões de defunto, covas funerais, mas, ainda assim, algo vivo deles brotam, anunciando uma renovação. O silêncio e o vazio, portanto, em arte, podem nos remeter para lugares plenos e cheios de sons que a visibilidade e a sonoridade, muitas vezes, não conseguem demonstrar ou, que o barulho e o excesso de elementos visuais acontecem, justamente, para que deixemos de ver e ouvir o que realmente interessa.

Figura 61 – Dóris Salcedo, "Plegária Muda" (2008-2010).
Obra exibida na Pinacoteca do Estado, São Paulo. Foto: reprodução.

Em termos práticos e, direcionando a pesquisa para a construção de uma obra para dialogar com a parte teórica, fazendo a passagem entre uma coisa e outra, enumero, a seguir, ao modo de um manifesto, ou melhor, ao modo de um manual de instruções, as seguintes determinações como regras de conduta para o encaminhamento do processo de trabalho:

1. Caráter 'não-objetual' da obra, no sentido neoconcretista definido por Ferreira Gullar (1959) com bases nos postulados da fenomenologia e no fato de ser um objeto de uma categoria especial e não um utensílio desenvolvido a partir de uma habilidade artesanal, simplesmente. Entenda-se, portanto, como um 'quase-corpus' e não como uma ausência de materialidade.
2. Desmaterialização da obra de arte, no tocante aos postulados de Chandler e Lippard (1967), uma vez que a proposta do trabalho é o de ser "não-visível", porque a obra não problematiza o objeto a ser construído, mas o efeito de uma ressonância sonora, causando vibração nos vidros (explicações na sequência do texto). Pela mesma razão, a obra é, também, "não-audível, pelo uso de frequências hertz que formam ondas sonoras longas, isto é, de graves, cujo volume não é o fator essencial para o sucesso do funcionamento da obra.
3. Tendência à redução da autoria, uma vez que a caixa de ressonância construída é um objeto industrial qualquer, como um "ready-made retificado" da obra de Marcel Duchamp. Nesse sentido, podemos pensar a questão do gênio artístico não como alguém que nasce com um dom, mas pela capacidade de resolução conceitual de um tema proposto.
4. Relações entre corpo, espaço, tempo e ação: apesar de poder ser pensada como uma instalação, essa obra (até o momento intitulada de "Iminência") ela pede, também, um comprometimento do público em relação ao que pode vir

acontecer à institucionalidade na qual o trabalho está inserido. Quer dizer, há ordens mentais e subjetivas, como um desenho incompleto, uma *Gestalt* a se fechar dentro de cada um.

4.3 – Obras sonoras silenciosas. Artes plásticas invisíveis

Não tenho intenção de levantar uma teoria, esmiuçar uma história e inserir um debate sobre meios expressivos, novamente. Se o processo de trabalho que me trouxe até aqui resulta em uma obra que pode ser vista como parte de um estudo específico, por outro lado, está mais que claro meu desapego por qualquer filiação investigativa para determinar como será realizada a próxima obra de minha produção. Defendo uma passagem, mas essa passagem não precisa ser linear, apontando para a frente, tal como se faz o pressuposto de uma vanguarda, mas no sentido de uma manutenção de pressupostos sobretudo conceituais, nem sempre com resultados positivos, no sentido matemático do termo.

Portanto, trata-se de uma construção mental materializada em uma produção material. E, no meu caso, cuja experiência como artista está ligada às questões de uma arte coletiva, participativa, de ação e intervenção urbana, tendendo mais para o “etnográfico”, a mudança no sentido de uma pesquisa não precisa ser, necessariamente, a de descartar a experiência anterior, porque ela não é obsoleta, ao contrário. Ela traz questões pertinentes à atualidade. Só que agora ela passa pelo crivo da Crítica institucional, obrigando o próprio discurso a se dobrar. A imanência absoluta do eterno presente deve conviver, nesses termos, com uma produção de pensamento que resgate cada campo às suas origens e, no caso da arte, “come cosa mentale” (da Vinci) ou “não-retiniana” (Duchamp), embora os problemas continuem sendo os mesmos, ou até maiores.

Um desses problemas que gostaria de apresentar está ligado ao processo de criação e recepção, onde o fator de indiscernibilidade é fundamental para a discussão sobre o participador da obra de arte, pois convida o espectador a completar, em sua imaginação, uma parte que o artista deixou apenas sugerida. Assim, cria-se uma atmosfera de dubiedade que depende de uma espécie de diálogo com a obra, para que ela se realize plenamente. Ao estudar a história da arte, podemos ver que esse procedimento já vem sendo realizado pelos artistas, há séculos. Por exemplo, a

“Monalisa” (Figura 46), de da Vinci, pintada no Renascimento. Por causa do borrado nos cantos dos lábios e nos olhos da figura, ficamos indecisos em afirmar se ela está começando ou parando de rir e esse fator de indeterminação faz a imaginação, através da imagem, girar da obra para o espectador e do espectador para a obra. Existem exemplos também na poesia, na música e na pintura dos artistas do século 19, na França. Dentre eles, a pintura dos Impressionistas, a poesia simbolista de Mallarmé e a música de Debussy.

Destaco, particularmente, os pintores Impressionistas, despreocupados com a representação fidedigna da aparência, mas sim em criar uma ambientação para que figura e cor possam se misturar como ideia de luminosidade. Mallarmè deixava páginas em branco, fazendo o suporte se tornar estrutura do poema. Quanto a Debussy, sua música é uma série de evocações de imagens e movimentos da natureza, como o balanço das águas do mar, por exemplo. Não é à toa que Roland Barthes vai discutir, justamente, a questão da morte do autor (1967) a partir da novela de um autor do século 19, Honoré de Balzac, que é “Sarrasine”[206]. Rancière[207] também comenta sobre essa novela, comentando, com muita pertinência, sobre um *continuum* depois do fim, isto é, o leitor é estimulado a pensar para além do ponto final gramatical na página do livro.

Mas isso não é uma concepção de arte que está estancada em séculos atrás. Lembro, aqui, pelo menos dois trabalhos do artista Pop, Andy Warhol, como um quadro em que ele desenha algumas marcas de sola de sapato, indicando, através de números, um movimento de passos. Um outro é aquele em que ele desenha uma paisagem e coloca a cor em que cada espaço separado dessa paisagem deve ser pintado. Por exemplo, na copa do desenho de uma árvore está escrita a palavra ‘green’. No céu, ‘blue’. E assim por diante.

---

[206] Barthes: 2004, p.60.
[207] Opus cit., 2012, 116.

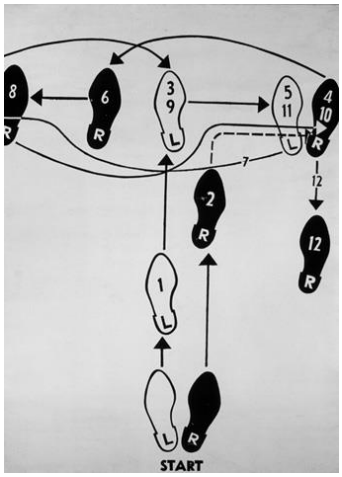


Figura 62 – Andy Warhol, "Dance Diagram 2" (Fox Trot:"The Double Twinkle-Man"), 1962. Caseína e grafite sobre linho. Dimensão: 181.6 x 131.4 cm. Museu Andy Warhol, Pittsburgh. Imagem: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Figura 63 - Andy Warhol, Do it Yourself (Seascape), 1962. Imagem: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Obviamente que a influência tanto de Duchamp – por sua estratégia de silenciosa retirada, sua busca pelo acaso e os ready-mades – quanto de Cage são fundamentais para que esse tipo de leitura possa fazer sentido. A famosa composição "4'33'' " (1952), de Cage, que consiste em sentar-se na frente do teclado de um piano durante quatro minutos e trinta e três segundos sem tocar as suas notas, é um importante exemplo da introdução do silêncio para além do intervalo e da pausa musical, deixando que o som ao redor do instrumento possa ser apreciado como música, também.

Um exemplo de trabalho de forte tendência conceitual e, ao mesmo tempo, filiado à arte sonora, que está dentro dessa concepção de "incompletude" é "The sound of silence", de 1988, do artista americano Christian Marclay. Irônico e preciso, ao mesmo tempo, com sua estratégia ele constrói um pensamento que toca no problema do "visível e do enunciável", tratados no capítulo 2, mas apontando para o vazio e para o silêncio. Trata-se da fotografia do disco "The sound of Silence", gravado

nos anos 70, em vinil, da dupla “Simon e Garfunfel” com um pequeno pedaço de papel colado sobre o furo central, impedindo que o mesmo possa se encaixar em um aparelho de reprodução para ser tocado. Não podemos ouvir o som. E é justamente este o sentido literal que Christian Marclay torna palpável ao fazer uma simples alteração nos princípios técnicos que nos fazem ouvir sons gravados em discos de vinil. Um outro exemplo, mais atual, é “Moby Dick”, de 2007, obra do grupo de artistas cariocas “Chelpa Ferro: uma bateria enorme é exposta no centro de uma sala de exposição, sem as baquetas. Portanto, nem os artistas tocarão o instrumento e nem o público é convidado a tocá-lo. Mas, pelo título, imaginamos um enorme, potente e vibrante animal marinho na profundidade silenciosa dos oceanos, admirando o vazio à sua volta. Para fazer esse tipo de cognição, no entanto, o espectador, individualmente, deve ser capaz de processar uma série de dados próprios à arte contemporânea[208], entrando e saindo da obra para criar sua própria interpretação sobre seu sentido. Podemos imaginar, também, a sala, pequena para o tamanho e a potência do instrumento, sendo preenchida por um som futuro. Ou, ainda, e tanto mais, por um silêncio maior do que poderia ser ouvido, caso o instrumento musical não repousasse, de forma tão imponente, no meio de uma sala.

Figura 64 – Christian Marclay, “The sound of silence”, 1988.
Fotografia: Adan Reich. Foto: reprodução.

[208] Como foi discutido, anteriormente, o processamento de dados não é um problema da arte, mas do acesso a ela. Trata-se de uma questão de repertório e não do hermetismo da arte.

Figura 65 – Chelpa Ferro, "Moby Dick", 2007.
Apresentação no Instituto Cultural Itaú. Foto: reprodução

Nesse sentido, penso que posso colocar em ação um mecanismo mais ou menos simplificado para atingir alguns efeitos desejáveis, como a de trazer sensações do vazio e do silêncio, colocando em suspensão o espaço e o tempo ao redor da peça instalada, mesmo que prevaleça nesse ambiente outros signos e ruídos diversos. E esse resultado pode ser conseguido através do uso de um sistema de áudio e o uso de dispositivos sonoros, principalmente fazendo uso de sons graves, pois estes impactam os corpos de maneira a fazê-los vibrarem e, ao mesmo tempo, quanto menor o som, na escala hertz, menos precisarei do uso de volume, no aparelho de som.

Por essa via, não há como negar a proximidade entre a obra que proponho realizar com a "arte sonora"[209]. Não sou um principiante total nessa linha de pesquisa. Realizei várias experimentações em áudio e criação de ruídos que me levaram a frequentar um curso, décadas atrás, sobre rádio-arte, cujo resultado foi uma peça sonora tendo como tema a poesia de Oswald de Andrade, reproduzida na Rádio Cultura FM, nos anos de 1990. Portanto, eu já tinha noções de questões que envolviam esse tipo de experimentação, informado teoricamente pelos textos dos poetas concretos, principalmente Augusto de Campos, a quem atribuo a introdução ao universo atonal e dodecafônico. Também já tinha lido o livro do compositor e cantor José Miguel Wisnik – "O som e o sentido" – acompanhando atentamente a fita k-7 que vinha encadernada junto ao livro, quando de seu lançamento, há algumas décadas atrás. Depois disso, ainda, estudei um tempo como o professor e maestro Hans Joachin Koelreutter, o introdutor do *dodecafonismo* no Brasil, em oficinas no Sesc

[209] Termo esse que tem origem nos anos de 1990, enunciado por Dan Lander, compositor e artista sonoro canadense (Vaz, 2008, 3).

Consolação e em sua casa, em São Paulo. Portanto, a passagem que vai de Debussy à Schoenberg, avançando para a obra timbrística de Webern e à 'materialização' do som realizada pelas experimentações de Varèse e Xenákis – herdada do 'ruidismo' do futurista italiano Luigi Rossolo, que construía máquinas que faziam barulhos, denominado por ele de "*intonarumori*" – ajudaram a me situar, também como artista e professor de arte contemporânea. Faz parte dessa coleção tanto a música concreta, via Pierre Shaeffer, que em grande medida trabalhava no sentido de remover a referencialidade de seu material sonoro, como os estudos sobre paisagem sonora, advindos dos estudos do canadense Murray Schafer.

Além disso, ampliando horizontes, a introdução do silêncio na música, com Cage e, após isso, o caminho da multidisciplinaridade, com a criação de obras híbridas. Do lado da música popular, não posso deixar de fazer referência ao samba de breque de Moreira da Silva, que escutava na 'radiola' de meu pai, quando menino. Ou a surpresa de ter conhecido as esculturas sonoras de Walter Smetack, um pouco mais tarde. Ou do encantamento que tive, jovem universitário, morador de república, em Londrina, curtindo o experimentalismo de Caetano Veloso no disco "Araça Azul" e, logo depois, "Clara Crocodilo", de Arrigo Barnabé e o som desconcertante do "Nego Dito", Itamar Assumpção, no início dos anos de 1980. Sem falar em Frank Zappa e muitos outros que quebraram a lógica da linha melódica, introduzindo microtonalidades, dodecafonismos, atonalidades e ruídos, criando sons de uma qualidade que exige mais do ouvinte do que a pasteurização imposta pela indústria cultural.

A instalação de arte, em muito, reclama a dimensão sonora como parte da obra, também. Com o desenvolvimento tecnológico, principalmente com a digitalização de dados, cada vez mais as obras sonoras vão abrindo espaços para sua exibição, a ponto de termos, no Brasil e no mundo, vários artistas que a usam como recurso tal meio expressivo. Assim, alguns exemplos me parecem importante elencar, particularmente aqueles em que a invenção e a experimentação estão a serviço de uma conceituação referente à ressonância e à vibração. "Cama" (2001) do grupo carioca Chelpa Ferro, apresentado no Panorama das Artes 2001, no Museus de Arte Moderna, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, é um deles. Trata-se de uma cama de tatame montada sobre três pares de alto-falantes, oscilador de frequência e subwoofer, tendo como fonte geradora de som um cd player. Neste tatame, o público,

um a um, podia deitar e receber uma massagem no corpo através do som grave saído do subwoofer, enquanto uma voz feminina, falando em japonês, era ouvida, sendo que este som saia dos alto-falantes. Outro trabalho do mesmo grupo a ser mencionado foi apresentado na Galeria Progetti, no Rio de Janeiro, em 2009. Um microfone montado sobre um mecanismo de correr pendia de cima para baixo, quase encostando na boca de vasos cerâmicos enfileirados, passando por cada um deles. Esse microfone estava ligado a um amplificador e este, por sua vez, a caixas de som. O resultado era que, conforme o microfone passava por cada vaso, devido às diferenças no volume, material e na forma de cada vaso, um som distinto era transmitido pelo microfone. O interessante era que o som criado era apenas da ressonância do vazio de cada corpo em contato com a sensibilidade do microfone[210].

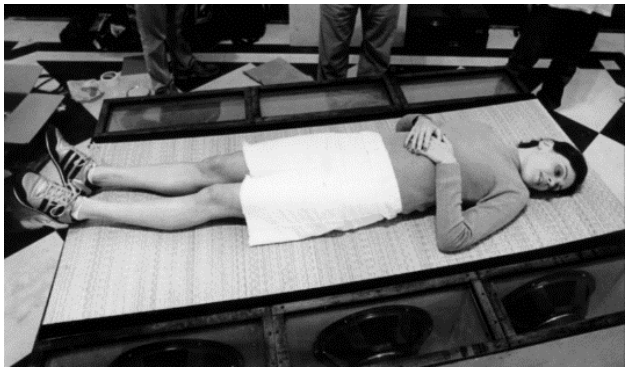


Figura 66 – Chelpa Ferro, "Cama", 2001.
Foto: reprodução.

Um trabalho que também tem a ver com a mesma estratégia do citado trabalho do Chelpa Ferro é "Pendulum Music" (1968), de Steve Reich. Nele, alto falantes pendurados em uma vara sobre caixas de som são acionados por pessoas e, ao balançarem, emitem um determinado ruído, pelo efeito da microfonia, quando passam por cima das caixas de som[211]. Assim como essa obra, outras, como em Nam June Paik ("Participation TV", de 1963) e Robert Morris ("The box with the sound of its own making", de1961), apontam seu significado para a própria produção de seu processo construtivo[212].

---

[210] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xWJ-K2wzmAc> Consultado em 25/07/2016
[211] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fU6qDeJPT-w> Consultado em 26/07/2016
[212] Esses e outros exemplos podem ser consultados na dissertação de mestrado de Felipe Fessler Vaz ("elementos da Arte Sonora", de 2008). Disponível em: <http://www.academia.edu/5938301/Elementos_da_Arte_Sonora_2008> Consultado em 26/07/2016

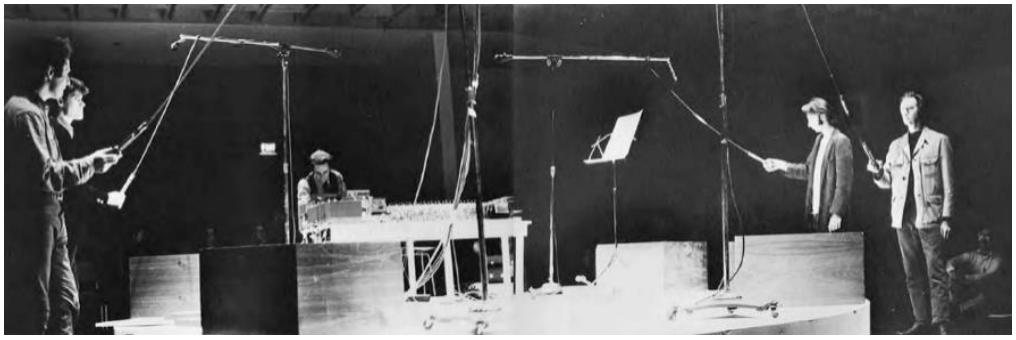


Figura 67 – Steve Reich, "Pendulum Music", 1968.
Foto: Reprodução

Um último exemplo é a obra "Installation", de 1970, do artista americano Michael Asher, que retirou a porta-janela de vidro da galeria do *Pomona College*, na Califórna, deixando que entrassem a luz, o barulho e o que mais se dispusesse a vir da rua diretamente para dentro do espaço arquitetônico da sala de exibição, sem que mais nada fosse feito no local, além disso. Ao questionar a relação espacial que delimita o dentro e o fora, a arquitetura e a paisagem, a passividade e a atividade, com um simples retirar de um vidro, Ascher propõe que espaço, corpo e objeto não estão restritos apenas às definições à priori, mas sim em permanente processo de definição e redefinição.

Figura 68 – Michael Asher, "Installation" (1970).
Obra realizada na Galeria do Pomona College. Foto: reprodução.

Dentro da minha produção, alguns trabalhos usam da sonoridade como recurso integrado à obra. Dentre eles, destaco "Notícias Fabricadas", de 2011, realizado com 3 travesseiros dispostos em sentido vertical, fixados à parede, que possuem um sistema de som interno que os fazem emitir sons de sirene, britadeira e alarme, de modo audível apenas para quem aproxima os ouvidos de cada uma dessas peças

(figura 24). Também, a instalação “Só sonha quem dorme”, realizada com um vídeo, uma esteira ergométrica de academia de ginástica e um *headphone*. Mais um: “Tempestade em copo d’água” (2006), onde eu me apresento caminhando sobre copos de vidro com água, enquanto um rádio, fora de sintonia, emite chiados, simulando a força de uma tempestade.

Figura 69 – Rubens Pileggi, “Só sonha quem dorme”, 2011. Exposição no “Museu do Mundo, Rio de Janeiro. Foto do autor

Figura 70 – Rubens Pileggi, “Tempestade em copo d’água”, 2006. Foto: Newton Goto.

4.4 – Descrição de um processo criativo – fábula e construção de sentido

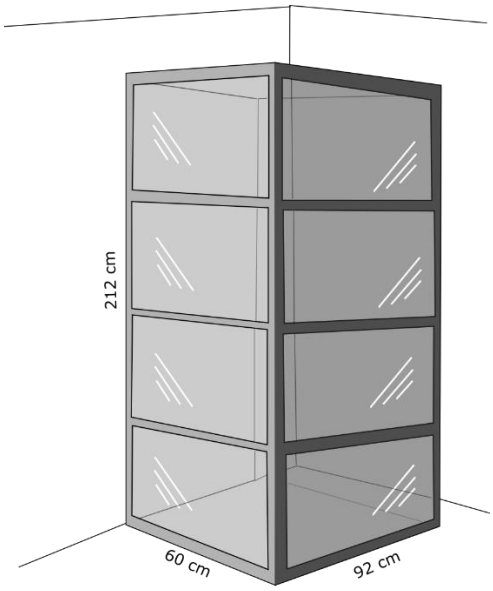
Para a presente obra, ainda em processo de produção, venho fazendo uso da ideia do som, ou melhor, do infrassom, ou, mais precisamente, da vibração como recurso para que o conceito da obra se torne explícito. Assim, ao invés de usar o som como presença endereçada ao ouvido, desta vez o som será encaminhado ao corpo do participante da experiência e, em seguida, aos olhos, porque algo deve vibrar através da ressonância das caixas acústicas. Basicamente, o trabalho principal que pretendo mostrar é uma caixa fechada de vidro de 214 x 90 x 70 cm instalada na frente do vão da porta da Galeria da ExpoLab, que é nossa sala de exibição de trabalhos artísticos dos alunos da FAV. Sua conclusão só será definitiva após a conclusão dessa tese, portanto, ela só existe, ainda, como projeto que está sendo realizado, embora eu já em fase de construção de outros trabalhos com o mesmo viés conceitual que pretendo também mostrar. Essa caixa torna a sala de exibição impenetrável ao público, apenas deixando à vista do espectador – devido aos vidros transparentes – o interior do ambiente. Escondida em uma das paredes, uma caixa de som ligada a um amplificador reverbera uma frequência capaz de fazer os vidros dessa caixa vibrarem. E é esse o trabalho final: quando alguém passa, o vidro pode estar tremendo, e nada mais. Por isso, não penso o trabalho proposto de instalação dessa caixa de vidro – que penso intitular de “Iminência” – como ‘arte sonora’, no sentido de uma percepção fenomenológica pelo sentido da audição. O som produzido pelas caixas de som deverá se tornar residual, não importando seu volume ou qualquer referência musical ao resultado esperado que a obra busca atingir. Seria, se fosse o caso, de se pensar esse trabalho como uma “obra desmaterializada”, de referência conceitual, porque assim como o som, a caixa de vidro é residual, também. Só que no trabalho artístico não há um ‘*a priori*’ metodológico que, mesmo que o projeto seja alterado em seu processo, as questões pesquisadas se mantenham as mesmas, porque não é só um problema de deixar o acaso acontecer e, mais ou menos, retomar o rumo na direção previamente definida enquanto tema. É um problema de materialidade, mesmo. E, sabendo que o conceito das artes plásticas opera na transformação da matéria, toda e qualquer alteração nessa matéria modifica seu sentido, também. Portanto, se primeiramente pensei na morfologia dessa caixa como algo inexpressivo e ‘indiferente”, como um ‘readymade’ duchampiano, logo minha perspectiva sofreu alterações estruturais em seu conceito base que considero próprias ao processo da

criação. Entendi que estava criando uma gaiola, ou melhor, uma armadilha, mas uma armadilha que prende as pessoas para o lado de fora. E isso se deu enquanto eu estava indo a uma vidraçaria em meu bairro para fazer um orçamento e passei por um 'ferro-velho', que é um local onde se vende materiais de sucata de metal, e me deparei com uma guarita de vidro de segurança de prédios entre os objetos jogados ao relento, disposta à venda. Então me lembrei de que nada é neutro em termos de construção da visualidade e logo disparou em mim o fato de que eu não poderia prever o resultado final do trabalho antes que ele acontecesse, porque não é só o que eu busco e quero dele, mas – dentro do que vimos tecendo até aqui – o que ele busca e quer de mim, também. Em outras palavras – e, metaforicamente – não é só eu quem o crio, enquanto resultado material de um processo, mas ele quem me cria, também, como agente desse processo.

O trabalho de arte pode ser considerado – pelo menos em sua apreciação estética –como uma "finalidade sem fim"[213], ou como um "i-nutensílio", como nos fala o poeta Paulo Leminski em relação à poesia[214], ou, ainda, naquele sentido que Heidegger dá à "obra", diferenciando-a de utensílios e coisas. Mas, também, nele, não se pode localizar, precisamente, nem um começo e nem um fim antes que ele se materialize. Essa caixa de vidro, pensada para vibrar os vidros é um caso desses. Depois de ser imaginada como um objeto neutro, ela foi pensada como uma gaiola, ou uma armadilha. Após isso, consegui, finalmente, desenhar, na cabeça, os tipos de perfis que eu necessitava para executá-la e o material mais próximo desse ideal seria o ferro. Fui ao serralheiro, lhe expliquei minha ideia, fizemos um esquema no papel e ele ficou de me passar o orçamento desse produto, para o outro dia. Então comecei a pensar que o ferro seria um material muito pesado para a minha construção e não compatível com um certo espírito de improvisação, que geralmente deixo aparecer em meus trabalhos. E que essa caixa não poderia mais voltar a ser pensada como um objeto neutro, portanto, como se fosse a execução de um projeto impecável, "minimalista". Foi então que encontrei, por acaso, entre as sucatas do depósito de materiais da UFG, uma quantidade expressiva de perfis de alumínio que acabei ganhando para poder fazer uso. Isso me pareceu, portanto, mais próximo de uma "estética de gambiarra", terceiro-mundista e de apropriação e uso do que está

[213] Kant, opus cit., 2012.
[214] Leminski, 2011, p.44.

disponível e, à mão, para ser trabalhado (ou re-trabalhado). No final das contas, sei que o resultado será uma medida entre o meu desejo e as possibilidades plásticas oferecidas pelos materiais (coisas) que tornará o produto pronto e acabado em uma terceira coisa, a qual ainda não sei qual será. Podendo, inclusive, nesse meio de caminho, mudar o rumo da pesquisa, de acordo com o que o material e o rigor da ideia plástica me levar a fazer. Portanto, mesmo o objeto da pesquisa pode mudar não só de forma, como de material e, inclusive, de conceito. Todavia, esse me parece ser, de fato, o '*métier*' do artista (ou de um certo tipo de artista, do qual sou tributário). Que é quando ele entra em contato com a matéria e o material que usa. Quando ele se suja com a tinta e aprende um pouco sobre as entranhas de um processo, quando ele revitaliza um material desprezado e o transforma em um corpo em ação no tempo e no espaço. Não é só o produto final, chamado obra, mas seu processo, também. É esse, pois, o risco que está embutido na realização de um trabalho de arte, sendo que a única coisa certa, até agora, é sensação (!) que me percorre de um certo tremor que faz vibrar um corpo, causando-lhe agitação e desconforto. Transformar isso em procedimento, certamente, torna a tarefa da criação artística um acontecimento maior do que a soma das partes que compõem um produto até chegar ao seu resultado final.



TAMANHO DA CAIXA DE VIDRO = 212 x 92 x 60 CM

Figura 71 – Rubens Pileggi. Desenho do projeto para a construção de uma caixa de vidro.

Figura 72 – Foto da caixa de vidro sendo executada.

Mas, como isso, em termos de processo criativo, se deu? Para explicar, preciso recorrer à ficção, mas uma ficção que se mistura à realidade e, assim, justaposta, de uma, possa a outra, também, ser construída. E, assim, escrevi aleatoriamente, como segue:

> Primeiro eu senti que havia algo de estranho sob meus pés. Meu mundo estava ruindo. Não demorou para eu perceber que aquilo era maior do que eu e iria me levar junto, quando finalmente acontecesse o pior. Pensei em consultar um psicólogo, dada a impotência que, muito rapidamente, se abateu sobre mim. A sensação se avolumou a tal ponto em que, um dia, voltando do trabalho, deparei com uma vibração estranha perto da minha casa e fiquei com medo de ir para lá e tudo se romper. A aparência de normalidade escondia um rugido que vinha do fundo da terra. Comecei a conviver com aquilo como se fosse normal. No entanto, eu me vi impedido de dar um passo adiante ao interior do que era meu. E permaneci do lado de fora das minhas sensações mais primitivas. Quando as janelas começaram a tremer percebi que o problema não era particular, mas um fenômeno que atingia a todos. Seria um abalo sísmico? Até hoje eu não sei. Sei que acordei assustado de um sonho e com a notícia, trazida por minha esposa, de que o país estava passando por um processo de mudança de governo. – “Como assim?”, perguntei para ela. E continuei: – “eu votei há dois anos atrás e pelo que eu sabia, só terei de votar daqui há dois anos, novamente”. Ela disse que derrubaram o governo eleito e colocaram o vice-presidente no lugar. – “Bem”,

eu disse, “pelo menos o programa de governo continuará sendo sustentado, já que os dois, presidente e vice, fizeram parte da mesma chapa”. Ela disse que não. Que esse novo governo iria implantar um regime de terror contra os trabalhadores e que foi constituído com base em negociações com parte da antiga oposição, judiciário e mídia, ignorando a Constituição Nacional. Nesse pesadelo, a terra tremia sob meus pés, mas eu não sabia o porquê isso acontecia. Então minha mulher aparecia e me dava uma má notícia. Acordei suado, com medo de ir trabalhar. Parecia que a terra tremia. Ou eu estava, mesmo, vivendo um pesadelo?

Pelo sim, pelo não, lembrei-me de que tinha marcado de ir a uma reunião com os colegas de trabalho, mas lá ninguém parecia preocupado com a mudança de governo, apesar de que, fiquei sabendo, uma das medidas a serem tomadas era a imediata flexibilização dos contratos trabalhistas, o que, na prática, era uma retirada de direitos do trabalhador. No caso, tanto do direito deles, quanto dos meus. Pior, porque nessa reunião generalizou-se em uma briga por poder interno no departamento onde eu trabalhava, instaurando-se algumas armadilhas em que a submissão de regras valia para uns, mas não para todos, de modo que quem perdia direito, mais uma vez, eram aqueles que defendiam os direitos. De fato, a terra tremia sob meus pés.

Terminada a reunião – e ainda que eu sentisse as más vibrações percorrendo ao redor – decidi que era preciso, urgente até, mostrar que o desejo de viver era maior do que me entregar a uma sensação de impotência diante do tremor que agora se consolidava, para mim, nas relações sociais, políticas e governamentais. Então, diante da urgência de ter que dizer algo em alto e bom som, resolvi me apropriar de minhas angústias e fazer delas um trabalho artístico, ainda que, ao final das contas, tudo fosse apenas uma sugestão sutil e delicada diante de ações tão grosseiras, truculentas, violentas e absurdas. Desta vez, porém, ao voltar para casa, não parei para sentir se a terra tremia ou não, convicto da necessidade de criar um trabalho de arte que me ajudasse a enfrentar o incômodo que sentia dentro de mim. Entrei em meu quarto de estudos, tranquei a porta, deitei no chão e fiquei esperando que uma ideia surgisse. Não demorou muito e o vidro da janela tremeu. Depois tremeu novamente. Eu não estava mais em um pesadelo, impotente diante dos fatos, agora eu estava criando e, ao prestar atenção na vibração do vidro quando os carros passavam no asfalto, do lado de fora de casa, a “ficha”, como se dizia antigamente, “caiu”.”

A partir daí, comecei a alimentar o meu processo de produção prática – aqui chamado de artístico, em contraposição ao processo teórico – realizando um diário de bordo. Minha ideia inicial para a concretização do trabalho foi a de tentar induzir as pessoas a sentirem que algo estava na iminência de acontecer, mesmo que nada, aparentemente, se mostrasse como tal. Queria um trabalho que, ao mesmo tempo em que tudo parece estar no mesmo lugar, tudo, também, deve parecer estar sob suspeita. Pensei em ocupar a sala de exposição da Galeria da ExpoLab, nosso espaço para a mostra de trabalhos de alunos da FAV e ali criar um impedimento de passagem. Um bloqueio para o corpo, mas não para o olhar. Imaginei uma esquadria de metal e vidro, mas que esse vidro estivesse sob o impacto de alguma vibração, tremendo, como acontece (ou deve acontecer) segundos antes de um abalo sísmico. Levantei a hipótese que uma caixa de som emitindo um som grave, fazendo tremer os vidros, resolveria meu problema. Como professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, fui procurar ajuda da professora de acústica, do mesmo departamento que o meu, mas de outro curso, Maria Luiza Carvalho, que me ajudou a pensar e a desenhar uma esquadria para ser instalada na porta do espaço expositivo e me deu algumas orientações sobre quem procurar no Departamento de música.

De noite, pela internet, procurei por sons que faziam tremer os objetos e me deparei com uma prática comum entre os Djs que fazem sons em bailes funks, denominando sua técnica como “trem-terra”, com o uso de graves nas caixas, para que as pessoas sintam o peso do som. Além disso, pesquisei um pouco sobre infrassom e ultrassom, indo parar em vídeos sobre terremotos e abalos sísmicos, como o que aconteceu no Japão, na tragédia de Fukushima, em 2011. Utilizando o software livre “audacity” para manipulação de sons, gravei minha voz e fui distorcendo, tornando-a cada vez mais grave. Estava buscando possibilidades de tornar minhas ideias em experimento. Nesse mesmo momento, pela rede social do “Facebook”, na internet, alguém postou uma informação dada em um site de jornalismo sobre uma peça de arte que foi quebrada no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM/RJ)[215], através do abalo causado por um tremor de um carro de som que ligou seus alto-

[215] Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/mam-tem-obra-de-arte-quebrada-por-conta-de-evento-no-aterro-19587616> Acesso em 26/06/2016.

falantes para uma festa popular no Aterro do Flamengo. Senti isso como uma senha de acesso para continuar minha pesquisa, porque, de certo modo, repassa todo o debate sobre inclusão e exclusão, pela arte, autoria, necessidade de visibilidade do trabalho artístico e, claro, um pouco de subversão, também, como uma invasão do popular sobre um circuito tão pouco acessível como é o das artes plásticas, para a maioria da população.

Figura 73 – Reprodução do site de OGLOBO.
Matéria jornalística sobre obra de arte danificada no MAM/RJ por ação da vibração sonora de alto-falantes, em 26 de junho de 2016.

Ao mesmo tempo em que pesquisava os sons, elaborei dois outros trabalhos além da esquadria instalada na porta da galeria da ExpoLab e comecei a me lembrar de outros trabalhos em que usei recursos eletrônicos, para obras de áudio e vídeo, em minha carreira de artista. Percebi, então, que ali podia estar se iniciando uma abertura de caminhos imprevista, embora, de certa forma, como continuidade de experiências anteriores. Inclusive, lembrei-me de um projeto, de 2004 ou 2005 em que eu pensei ocupar uma ruína de uma casa em demolição para, no lugar onde antes havia sons de pessoas utilizando a casa, recriá-los, através de um sistema de áudio, o que na época era inviável, uma vez que não tinha nem dinheiro para realizar o trabalho e nem como ir atrás dos equipamentos e fazer a pesquisa necessária para realizar tal produção.

No outro dia, já com minha pesquisa sonora em curso, pensando na ressonância acústica, tive ideia de uma nova obra baseada nos mesmo parâmetros desta que eu estava querendo produzir, da caixa de ressonância, desta vez não só com a vibração do vidro, mas da água, também. Rapidamente, coloquei água em uma

bacia e, abaixo dela, introduzi um alto falante ligado a um aparelho de som doméstico com caixa amplificada e alto falante *subwoofer* que produz o som grave. A água, então, começou a criar ondas em sua superfície e até a saltar pingos para fora da bacia, quando eu aumentava ou diminuía o som, ou quando eu aumentava ou diminuía a carga do som grave. Retirei as caixas de som do aparelho, deixei apenas o *subwoofer* e, *eureka*, o primeiro experimento funcionou e dei a ele o título de “Turvo”, pensando em uma água cujo recipiente se mexe demais, não permitindo que as impurezas se assentem. Podia, assim, dar continuidade ao meu projeto, pois um caminho já começava a se delinear.

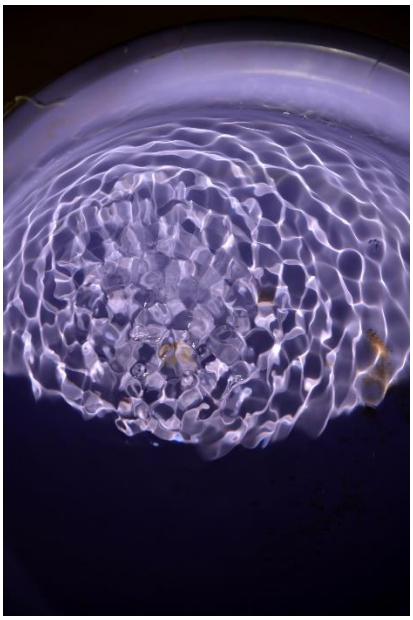


Figura 74 – Rubens Pileggi, “Turvo”.
Obra em processo com alto falantes para sons graves, amplificador e fonte sonora. Foto do autor.

No outro dia, fui ao camelódromo da cidade atrás de alto falantes e me orientaram a procurar outros meios de fazer a água da bacia vibrar, como tentar o *vibracall* do aparelho de celular. Andei muito até achar esses aparelhinhos, que são acoplados ao aparelho de celular e acabei trazendo alguns, para testar em casa. Não foi muito fácil entender como ligava aquilo à energia elétrica, mas como tudo tem explicação, hoje em dia, pela internet, acabei resolvendo meu problema e consegui fazer o *vibracall* funcionar. Ao testá-lo com um cálice de cristal com água sobre uma mesa, porém, o resultado foi pífio. Tentei, então, levantar o cálice, suspendendo-o por um fio de nylon, mas mesmo assim não gostei do resultado da ondulação na água. Além disso, o *vibracall* esquenta muito. E se desse certo, eu teria que pensar em uma solução que interrompesse a vibração, de quando em quando, usando, por exemplo,

um temporizador. De todo modo, com a suspensão do cálice, pensei em suspender também um prato com talheres e, ao testar o *vibracall* nesse conjunto, o resultado não foi tão ruim quanto o primeiro teste, porque os talheres, ao baterem uns nos outros, criaram uma vibração. Todavia, o conjunto suspenso do prato e do cálice ficou bonito, flutuando sobre a mesa e eu resolvi investir um pouco mais na plástica do conjunto.

Busquei, então, um modo de fazer os objetos em uma mesa vibrarem, mas não consegui nenhum resultado. Tentei com o *vibracall* de *smartphone*, que não me trouxe o resultado esperado. Depois, colei fios de nylon em um prato, talheres, um copo e uma jarra e os pendurei em um pedaço de madeira suspensa no teto, pensando que, com uma caixa de som sobre essa madeira, iria conseguir a vibração para mover os objetos. A composição ficou inusitada, com um toque surrealista, mas nada da água produzir onda no copo, nem dos talheres vibrarem no prato. Trouxe, então, um ventilador e com ele ligado, projetado sobre o conjunto suspenso, fiz um pequeno filme, que acabei intitulando de “Alto-mar”[216], pensando em uma tempestade dentro de um navio, como se essa cena se passasse em um filme de cinema. Aliás, pensei que aquela cena representava um drama, levando em consideração a questão da performance e do desempenho de um corpo em relação a um espaço, ou melhor, criando relações de espaço, no tempo.

Figura 75 – Rubens Pileggi, “Alto-mar”.
Obra em processo de produção. Mesa, toalha e talheres de mesa de jantar suspensos por linha de nylon e ventilador. Foto do autor.

Fiz também outra experiência, que resultou naquilo que visualmente eu esperava que acontecesse, que era a vibração dos objetos de uma cena de mesa de

[216] Disponível em: < https://vimeo.com/170661581>

jantar, mas como o procedimento usado foi o mesmo da bacia com água, o ganho foi o de ter, em mãos, mais uma obra para apresentar, mas não um desdobramento de pesquisa técnico-científica daquilo que eu havia imaginado, a princípio. Dei a essa peça, provisoriamente, o mesmo nome da caixa de vidro que eu quero fazer para apresentar como trabalho de conclusão de curso, “Iminência”, porque ela propõe, a meu ver, que algo ainda está por acontecer. Todavia, por conta da colocação de objetos tão culturalmente determinados, a cena pode levar a outras analogias que eu preciso entender até que ponto eu gostaria que entrassem no discurso das minhas peças.

Sem muita segurança com obras envolvendo acústica, fui pedir ajuda no Departamento de Música, na EMAC/UFG, ao professor doutor Anselmo Guerra, que tem me dado algumas orientações, desde então. Enquanto não consigo chegar a nenhuma conclusão sobre essas vibrações – embora eu queira fazer testes para tentar fazer vibrar a caixa de vidro que projetei para ficar no lado de fora de uma sala de aula, na FAV, onde irei apresentar minha tese – tenho pensado em um plano B, caso eu não consiga fazer os vidros dessa caixa vibrarem como vibram os vidros aqui de casa. Conversando com um aluno do curso de graduação do Bacharelado de Artes Visuais, ele me acordou para a possibilidade de colocar uma caixa no tampo superior dessa caixa de vidro, tal como eu já fiz com a bacia de água e com a mesa com os talheres de jantar, o que, quase com certeza, pode fazer vibrar os vidros da caixa que pretendo montar. Ainda assim, marquei uma entrevista com o professor da faculdade de música (EMAC), que me passou um arquivo do programa Pure Data (PD), o qual todo o conceito de sons, para mim, se ampliou enormemente, embora eu não domine o programa. Em sua sala de música, colocamos para tocar nas caixas algumas frequências e logo estávamos mexendo em frequências complexas, de modo a diminuir o volume do som e aumentar o impacto dos graves. Foi quando os vidros da sala começaram a vibrar e notamos que, conforme a frequência, os sons se distribuíam de forma diferente pelo espaço. Era como se pudéssemos modelar o som como se fosse uma espécie de argila ou material concreto, dado a nitidez que se conseguia perceber as diferenças sonoras pelo espaço da sala.

Comecei, então, a trabalhar em duas frentes. Ou melhor, em três. A primeira, buscando as frequências exatas das vibrações em caixas e recipientes fechados, me utilizando de pequenos alto falantes. Percebo, porém, que para cada trabalho, é

preciso criar nele algo que seja mais do que um teste, mas uma proposta, em termos de linguagem. A segunda, estudando tutorias para aprender a mexer no programa “Pure Data” e usá-lo diretamente em minhas pesquisas. O terceiro, de pesquisa teórica sobre o tema de “sound art”, abrindo um novo leque de questões a serem inseridas no corpo da tese. Percebo, então, que chego ao meu objeto específico de pesquisa com atraso, visto que há um vasto caminho de estudos já aberto pela relação artes plásticas e artes sonoras. Todavia, como ela não é específica em “sound art”, acústica e, mesmo, em pensar novos territórios para arte, senão questioná-los, o trabalho a ser apresentado não é resultado, mas consequência de um estudo que acabou se cruzando com um processo.

Assim, acabo me deparando com vários acasos que me colocam ao mesmo tempo em estado de excitação e preocupação. Por exemplo, descobri no Departamento de Materiais e Patrimônio uma quantidade incrível de materiais “inservíveis” que ainda podem ser muito úteis, tais como caixas de som e alto-falantes. Passeando por Brasília, deparei-me com uma exposição de construção de objetos sonoros, no Centro Cultural do Banco do Brasil, que me trouxe muitas referências tanto para abrir um campo de estudo na questão física do som quanto na construção de instrumentos e dispositivos sonoros com material reciclado. E isso produz em mim desejos de criar grupos de estudo, aprender eletrônica, fazer curadoria, criar outros trabalhos artísticos, ao mesmo tempo. Por onde continuar, então?

Enquanto faço minhas elucubrações, fico testando possibilidades de vibração e ressonância com as caixas de som do Departamento de Arte, fabrico minha caixa de vidro e busco referenciais teóricos pontuais sobre arte sonora. Aos poucos, consigo fazer uma lista dos objetos que quero mostrar na apresentação da tese. Agora eu preciso verificar questões de cabeamento dos aparelhos e das caixas de som e detalhes técnicos. Junto a isso, percebo que não se trata de criar, exatamente, um som, ou se tornar um especialista em áudio.

A caixa de vidro ficou pronta. O professor Anselmo Guerra prepara uma programação de “Pure Data” e me envia por email. Lembro-me que ele comentou sobre a muralha de Jericó. Procuro na internet e encontro um paralelo interessante com o trabalho que estou prestes a realizar. Diz a Bíblia que:

> "Então", disse o Senhor a Josué: "Olha, entreguei na tua mão Jericó, os seus reis e os seus valentes. Vós, pois, todos os homens de guerra, rodeareis a cidade, cercando-a uma vez; assim fareis por seis dias. Sete sacerdotes levantarão sete trombetas de chifre de carneiro adiante da arca; no sétimo dia, rodeareis a cidade sete vezes, e os sacerdotes tocarão as trombetas. E será que, tocando-se longamente as trombetas de chifre de carneiro, ouvindo vós o sonido delas, todo o povo gritará com grande grita; o muro da cidade cairá abaixo, e o povo subirá nele, cada qual diante de si." E assim foi feito. No sétimo dia, ao som das sete trombetas, Josué disse a seu povo: "Gritai, pois o Senhor vos entregou a cidade". E o povo de Israel obedeceu, e as muralhas de Jericó sucumbiram. (Js 6.2-5)[217]

Ressonância acústica? Pode ser. Uma ponte gigantesca, nos EUA, caiu por efeito de ressonância sonora, em 1940, obrigando os engenheiros, a partir de então, levar esse efeito em consideração[218]. Devo confessar o crime que me passou pela cabeça cometer: conseguirei derrubar a FAV e todos os inimigos do patrimônio público com duas caixinhas de som? Hora de começar a experimentar as possibilidades. Requisição na mão para me livrar de alguma represália institucional, vidros comprados, caixa feita, lá vou eu. Levo meu objeto para a frente da sala onde eu quero coloca-lo, ligo os aparelhos sonoros e experimento os sons, mas não chego aonde quero. Decido colocar uma pequena caixa de som sobre a caixa de vidro, como na dica de meu aluno, e isso me resolve a questão. O som que sai dela é muito pouco audível e, de fato, a caixa de vidro treme. Não se trata mais de ressonância, mas de vibração, mas isso não muda o conceito. Mão na massa, ainda quero colocar mais elementos neste trabalho. Torna-lo mais sedutor. Veremos.

---

[217] Disponível em: <http://odetalhedapalavra.blogspot.com/2016/02/as-muralhas-de-jerico-e-o-fenomeno-da.html#ixzz4EgJPjdti> Consultado em 10/07/2016.

[218] Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=j-zczJXSxnw> Consultado em 10/07/2016.

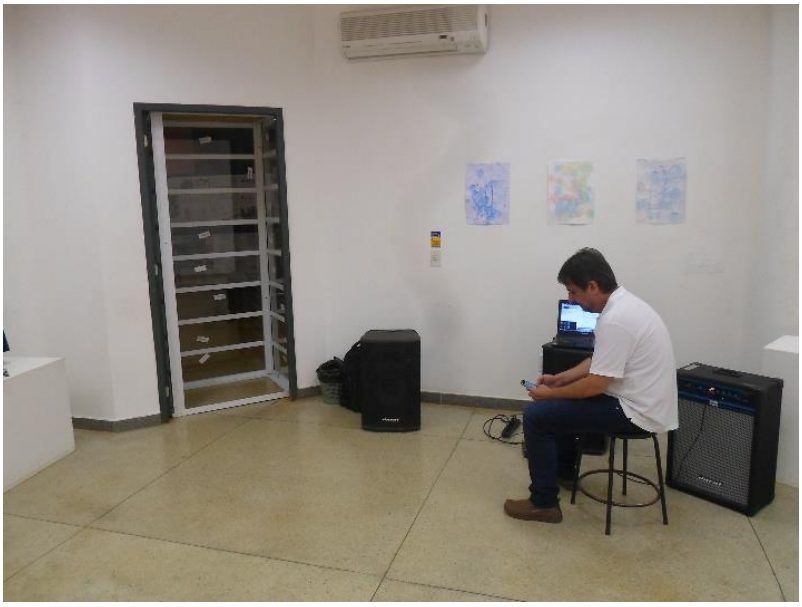


Figura 76 – Caixa de vidro para a obra "Iminência" sendo testada.
Foto do autor.

Enquanto isso, vou ao outro espaço onde estou realizando mais 4 trabalhos. Espero apresentar todos. Fico perdido na quantidade de cabos, amplificadores, fontes sonoras, caixas de som que precisarei para aprontá-los para a apresentação da defesa de tese. Pronto, foi mais fácil e mais simples do que eu estava imaginando, para me organizar. Hora de fechar a tese. E começar um novo ciclo. Antes, uns versos, arriscando a cometer, também, o 'crime' da poesia, assim como o filósofo grego – condenado pela adoração de deuses que a cidade não adorava e de corromper a juventude ateniense em sua época – cometeu, com seu hino para o deus Apolo:

A razão da razão
É desmesura em dose dupla
Tomado o veneno
Viciei-me em Cicuta

Goiânia, Brasil, 31/07/2016

Considerações finais

Abertura para outros níveis de experiência

Ao levantar questões advindas da Arte Colaborativa da qual eu mesmo me vejo incluído, desde 1998, fui percebendo, paulatinamente, no decorrer da presente tese, um limite de ação no qual eu não me sentia mais confortável em sustentar. Esse limite, basicamente, pode ser atribuído à enorme carga de positividade e afirmação que é preciso sustentar, a todo momento, na defesa de uma imanência pura e um compromisso imediato com a política, uma vez que a operação de sua prática se dá no campo social. É certo que ao tentar sair dos rótulos que dão nome às tais práticas, mesmo sem querer, acabei assumindo outros. Mas, ainda assim, esses rótulos, por mais que identificáveis, remontam a práticas seculares da arte, que se reatualizam por força da própria obra. Não se trata de abandonar um modo de atuação em benefício de outro, mas em procurar soluções que ampliem o modo como aquelas práticas vinham sendo usadas.

Compreendo, então, que esse trabalho trouxe, em relação à minha produção anterior, uma insistência na ideia de vazio e do silêncio como passagem, ainda que para dentro daquilo que se expunha como pura potência. Uma negatividade que não é, em todo caso, passiva, mas extremamente ativa. Assim como se dá com o número zero e os números negativos que não existem no imediato das aparências, mas que, através deles, muda-se o perfil de tudo o que é natural[219]. Uma desnaturalização de procedimentos que pareciam se conformar demais com a visualidade, mas não em termos propostos pela arte enquanto uma política própria a ela.

Também o campo das práticas sociais não está restrito a uma luta afirmativa e militante, mas a um lugar de reflexão. Só assim podemos identificar a relação entre corpos, porque se há um campo que só se amplia, qual é o lugar dele? Como ele se identifica em relação a outro corpo? São os limites quem criam relações, essa é a conclusão da tese, enfim.

Dessa forma, ao invés de dar continuidade a uma abertura sem limites, um campo expandido que é pura superfície, me reconecto, então com as minhas influências, no sentido em que elas tornam o comum em extraordinário. Penso, por

[219] O zero é uma invenção hindu, apropriada pelos árabes e introduzida na Europa na idade média.(Imenes, 1999)

exemplo, no silêncio, em Cage e no “Duplo Negativo” (Nevada, 1970), de Heizer. E em como essas experiências – mesmo se fazendo com a expansão do vazio e uma ampliação do intervalo de tempo entre dois sons consecutivos – se dão em termos fenomenológicos, isto é, fazem-nos perceber aquilo que está em volta do espaço onde estamos, no momento em que uma proposição está sendo ‘executada’. Isso não se reduz, apenas, à questão do campo ampliado. E nem mesmo à Bourriaud, com sua “Estética relacional”. Ao contrário, podemos concluir, aqui, se trata de um campo que sempre pertenceu ao domínio da arte. Um campo de produção de sensações, como coloca Deleuze em "A Lógica das Sensações", sobre o trabalho de Francis Bacon. Forças essas que se desenvolvem não na ordem dos sentimentos, mas dos *afectos*, ou seja, das 'sensações' e 'instintos'[220].

Concordando com Cox, no capítulo anterior (p. 168), tanto os detratores das artes plásticas quanto aqueles que quiseram alongar seu poder de ação para não se perder de seus contornos ficaram por demais presos ao poder hipnotizador da imagem, travando uma disputa sobre a quem pertenceria o direito de dizer o que teria se tornado arte. Ao espacializar o som, porém, através de processos tanto conceituais quanto práticas como a da instalação e do *site specific*, abrindo caminho para a percepção do contexto onde a obra ou a proposição se insere, talvez devêssemos nos tornar mais atentos, também, sobre como isso mudou a percepção de tempo e espaço e o quanto isso já não cabia mais nas pesquisas isoladas, tanto da arte com a arte, como da arte com a ciência.

Ficam, para mim, essas questões em aberto, ainda que possa prognosticar que a arte futura se tornará cada vez mais conceitual e, ao mesmo tempo, sensorial, sem perder sua capacidade crítica, uma vez que, dependente da tecnologia dos lugares, ela será cada vez mais ‘linkada’ com os espaços onde ela se produz enquanto acontecimento.

Voltando à nossa questão, não se trata de buscar uma filiação em alguma modalidade artística ou, mesmo, em algum recurso de dispositivo tecnológico, eletrônico ou mecânico. Esses serão utilizados se a obra que está sendo articulada pedir qualquer tipo de aparato. Como foi visto, no entanto, nem sempre é o recurso

---

[220] Deleuze, opus cit., p.47.

utilizado que faz com que a obra, enquanto objeto de arte, relacional, em seu sentido performativo, isto é, de desempenho, possa acontecer. Convém esclarecer, no entanto, que o trabalho prático apresentado como conclusão de tese atende (deve ou deveria atender) tanto às prerrogativas de uma possível continuidade de pesquisa quanto ao debate empreendido ao longo dos capítulos precedentes. Assim, a obra intitulada “Iminência”, a ser apresentada, busca tocar, aprofundar e dar respostas que envolvem problemas da discussão do que veio sendo tratado nos capítulos da tese. Seu sentido insere-se, portanto, em um vetor apontado para se tornar parte de um pensamento sobre obra processual, desmaterializada, realizada enquanto instalação de arte, produção de crítica institucional e valores performativos (relação entre corpo, obra e espaço). Portanto, ela é dependente de uma atenção do espectador para poder relacionar-se ao trabalho de arte e completa-lo.

Compreendo que ela opera dentro de uma indecibilidade pelo fato de ser um objeto banal que se mistura ao espaço em que ela está instalada, criando um nada no meio de outro: paisagens naturalizadas por quem passa pelo corredor, familiarizado com o local. Mas em seu mimetismo espacial, eu espero que ela se torne, também, uma armadilha a propor um jogo de paradoxos ao distraído passante, porque o niilismo não é só o compactuar com o inerte, com o amorfo, com o conformado. A “gravidade do silêncio”, nesse caso, pode ser remetida ao “qualquer um” que atua no “museu do mundo” com seu corpo em ação. Mas não deixa de ser, também, uma denúncia ao que se cala, mesmo sabendo da injusta morte do filósofo – obrigado a tomar o veneno de cicuta – querendo se convencer que o problema colocado pela sentença do outro não lhe diz respeito. No entanto, a questão da arte não é com a moral ou com mensagens, como já verificamos na relação da arte com a política.

Não se trata de superação de um meio ou de um modo produtivo, por outro, mas de compreender como nossas ações dependem de situações concretas e reais. O que faz da arte, arte, certamente, é que, por mais que ela esteja, em sua materialização, circunscrita no tempo e no espaço do seu acontecimento, ela é capaz de superar essa condição histórica e se reatualizar a cada vez que voltamos a contemplá-la.

Termino essas considerações com um poema do poeta russo Vladmir Maiacóvski, de 1927, como uma síntese de minha própria trajetória enquanto artista

plástico no campo ampliado, certo de que a construção de ficções produz realidades e o que se torna político, em arte, é a nossa capacidade de compreender o momento e o movimento do presente para poder dar passagem à história.

E então, que quereis?...

Fiz ranger as folhas de jornal
abrindo-lhes as pálpebras piscantes.
E logo
de cada fronteira distante
subiu um cheiro de pólvora
perseguindo-me até em casa.
Nestes últimos vinte anos
nada de novo há
no rugir das tempestades.

Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?
O mar da história
é agitado.
As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.
(1927)

Referências Bibliográficas

ANTOINE, Jean-Philippe. *Eu não trabalho com símbolos. Joseph Beuys,* A experiência e a construção da lembrança. Revista *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA /UFRJ, ano XVII, n. 19, p. 168-181, 2009.

BASBAUM, Ricardo. A artista como predadora. In *Laura Lima: on_off*. CASTRO, Daniela; LAGNADO, Lisette. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.297-295.

_____. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. SP: Ed. Martins Fontes, 2004.

BARRUS, Edson. *Nós Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Edição do autor. Nº 15. 30/08/2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Trad. Luiz Moita. Lisboa – Portugal: Relógio D'Água Editores, 1992.

BEY, Hakin. *TAZ*: Zonas Autensílioutônomas Temporárias. São Paulo: Conrad, Coleção Baderna, 2001.

BISHOP, Claire. *A Virada social: colaboração e seus desgostos*. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008.

BUCHLOH, Benjamin. *El arte conceptual de 1962 a 1969:* de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 167-199.

BUTLER, Judith. *A filosofia que rejeita classificações*. Disponível em: (http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/a-filosofa-que-rejeita-classificacoes-2/).

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CARRANO, Austregésilo. *O canto dos malditos*. Curitiba: Scientia et Labor/UFPR, 1990.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CESAR, Marisa Flórido. *Nós, o outro, o distante:* na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. A desmaterialização da arte. *Revista Arte & ensaios*. Rio de Janeiro, n. 25, maio 2013

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Orgs. Glória Ferreira e Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Catálogo de exposição).

CLASTRES, Helène. *Terra sem mal*: o profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COCCHIARALE, Fernando. *Entre o olho e o espírito*. Apresentação do Projeto Lygia Pape. Disponível em <http://www.lygiapape.org.br/pt/lygia.php> Visualizado em 10/01/2016.

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além. In FERREIRA, Glória, VENÂNCIO, Paulo (org.). *Revista Arte&Ensaios* nº 10. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2003.

_____. Kant depois de Duchamp. In: FERREIRA, Glória, VENÂNCIO FILHO, Paulo. (ed.). *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, nº 5, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna. Martins; revisäo da tradução Renato Ribeiro. Säo Paulo : Brasiliense, 2005.

_____. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2007.

_____. *O ato da criação*. Trad. José Marcos Macedo. Publicado no caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo, edição de MAIS! Páginas: 4 e 5. Edição: 27, 06/1999.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2007.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Anna Blume, 2011.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Revista Arte & Ensaios* (PPGAV-UFRJ), nº 12, 2005: p. 17-151.

FOUCAULT, Michel. *A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. *Microfísica do Poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 3ª ed., 1982.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998. 5ª edição.

_____. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

FRASER, Andrea. *O que é Crítica Institucional? Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro ano 15, v. 2, n. 24, dez. 2014.

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

FRIED, Michael. Arte e objetidade. Trad. Milton Macxhado. Revista *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 130-147, 2002.

FUREGATTI, NADOR e RIVITTI. Before pictures. *Encontro com Douglas Crimp*. Campinas/SP: UNICAMP, 2015.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio e método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GERHEIN, Fernando. *Linguagens Inventadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GONTIJO, Juliana. *Distopias Tecnológicas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto, 1959. In: *Experiência neoconcreta*: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosário – *O senhor do labirinto*. São Paulo: Rocco, 1996.

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

IMENES, Luís Márcio Pereira. *Os números na história da civilização*. Coleção Vivendo a Matemática. São Paulo: Scipione, 1999.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Trad. Valeria Rohden e António Marques. 3. ed. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2012.

KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 5, n.6, julho, p. 167-181, 2004.

_____. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de Artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KOFMANN, Sarah. *Melancolia da arte*. Trad. do francês para o espanhol: Alícia Migdal. Uruguay: Ed. Trilce, 1995.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Arte & Ensaios* (PPGAV-UFRJ), nº 17, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea*: Art in the Age of the Post-Medium Condition, New York: Thames & Hudson, 1999.

LACAN, Jacques. *O Seminário – a ética da psicanálise*. Livro 7 (1959-1960).

Tradução Antonio Quinet. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e Anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MAIAKÓVSKI, Vladmir. *Antologia Poética*. Trad. E. Carrera Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1987.

MAMMI, Lorenzo. *O que Resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2012

MERLEAU-PONTY. *A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra – trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992

MORAES, M.C. *O paradigma educacional emergente*. Campinas/SP: Papirus, 2003.

MORINEAU, Camille. entrevista sobre a Exposição Yves Klein, realizada em São Paulo. Folha de São Paulo: 19/10/2006.
Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1910200628.htm >

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O crepúsculo dos ídolos ou Filosofia a Golpes de Martelo*. Tradução de Edson Bini e Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2004.

O´DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Organização: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986

PALLAMIN, Vera. *Cidade e Cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAPE, Lygia. 1994. Disponível em < http://www.lygiapape.org.br/pt/ >
Acessado em 10 de março de 2016, às 18 horas.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977 (col. Elos 13).

Parque Laje, curso Aprofundamento. *Exposição (in)possível*. FRIQUES, Manoel. Notícias Fabricadas. Rio de Janeiro: Governo do Estado, 2012.

PELBART, Peter Pál. *Poder sobre a vida, potência da vida*. Revista Lugar Comum, n. 17, 30/06/2008, pags. 33 a 43.

PLATÃO. *A República*. (trad. Enrico Corvisieri) São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores).

_____. *Diálogos*. Fédon: trad. João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. São Paulo: Seminário *São Paulo S.A.*: práticas sociais e políticas em debate. SESC Belenzinho, São Paulo, 2005. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc> acesso em: 12 nov. 2009.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O Espectador Emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Marins Fontes, 2012.

SÁ, Rubens Pileggi. *Alfabeto Visual*. Londrina: Atrito Art Editora. 2003.

_____. Tá viva a letra! *Revista Farol*. Vitória, nº 12, 2014.

_____. *Práticas de oposição e complementaridade no debate da crítica institucional* http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01/Rubens%20Pileggi%20Sa.pdf – paginas 2097-2111.

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

SUBIRATIS, Eduardo. El amanhecer de los ídolos. In *Culturas Visuales*. México: Ediciones Coyoacán. 2001, p. 75-83.

SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

Tom Zé. Com Defeito de Fabricação. Luaka Bop-Warner Bros. CD., 1998.

TV Brasil/EBC. Brasil Visual: Performance. Criação: Rosa Mello. Apresentação: Cabelo. Exibido em 30/10/2015.
Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/brasilvisual/episodio/performance-a-arte-efemera> Acesso em 10/06/2016.

VAZ, Felipe Fessler. *Elementos da arte sonora*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/5938301/Elementos_da_Arte_Sonora_2008> Acesso em 20/07/2016.