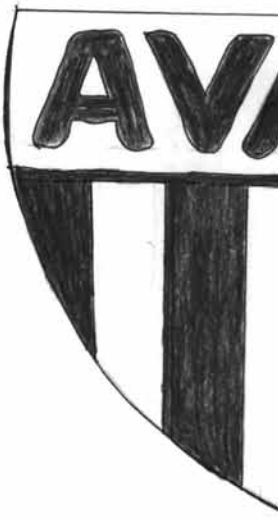
# ARTE E POLÍTICA: INQUIETAÇÕES, REFLEXÕES E DEBATES CONTEMPORÂNEOS

Organizadoras
Jociele Lampert
Silvana Barbosa Macêdo

Florianópolis
2010


FIGUEIRA

X





F.GUEIRA

AVAI


# ARTE E POLÍTICA: INQUIETAÇÕES, REFLEXÕES E DEBATES CONTEMPORÂNEOS

Organizadoras
Jociele Lampert
Silvana Barbosa Macêdo

Florianópolis
2010
Jociele Lampert
Silvana Barbosa Macêdo
(Organizadoras)

**Capa e Projeto Gráfico**
*Núcleo de Comunicação do CEART*
nucleoceart@udesc.br
Maurício Tussi

**Editoração**
*Núcleo de Comunicação do CEART*
Maurício Tussi
Fernanda Volkerling

**Imagem da Capa**
Obra do artista visual Giorgio Filomeno

**Revisão**
Zulma Neves de Amorim Borges

**Ficha Catalográfica**
Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Alice de Amorim Borges - CRB 865/14

S612
Simpósio de Integração das Artes Visuais: arte e política (1.: 2009: Florianópolis, SC)
Arte e Política: inquietações, reflexões e debates contemporâneos: Simpósio de Integração das Artes Visuais: arte e política, 9 a 13 de novembro de 2009), Florianópolis, SC / Organizadoras Jociele Lampert, Silvana Barbosa Macêdo. - Florianópolis, SC : [s. n.], 2010.
291 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

1. Arte - Aspectos Políticos. 2. Artes Visuais. 3. Arte contemporânea. I. Lampert, Jociele. II. Macêdo, Silvana Barbosa. III. Universidade do Estado de Santa Catarina. IV. Título.

CDD: 701.03

ISBN:

**Ensaio visual de abertura**
Material educativo do DAV proposto por
na Clara Joly e Jociele Lampert em 2009

Em ordem:

***Futebol: série fanáticos.***
***AVAÍ X FIGUEIRENSE***, 2009
desenho sobre papel
21 x 29,7 cm
Leandro Serpa

***Sem título***, 2007
monotipia sobre madeira
21 x 29,7 cm
Leandro Serpia

***Sem título***, 2008
monotipia sobre matriz de ferro
21 x 29,7 cm
Leandro Serpia

***Futebol: série fanáticos.***
***Desenho de movimentação da bola***, 2009
desenho sobre papel
21 x 29,7 cm
Leandro Serpia

***Usat dezembro. Imagem tempo***, 2007
fotografia
Leandro Serpia

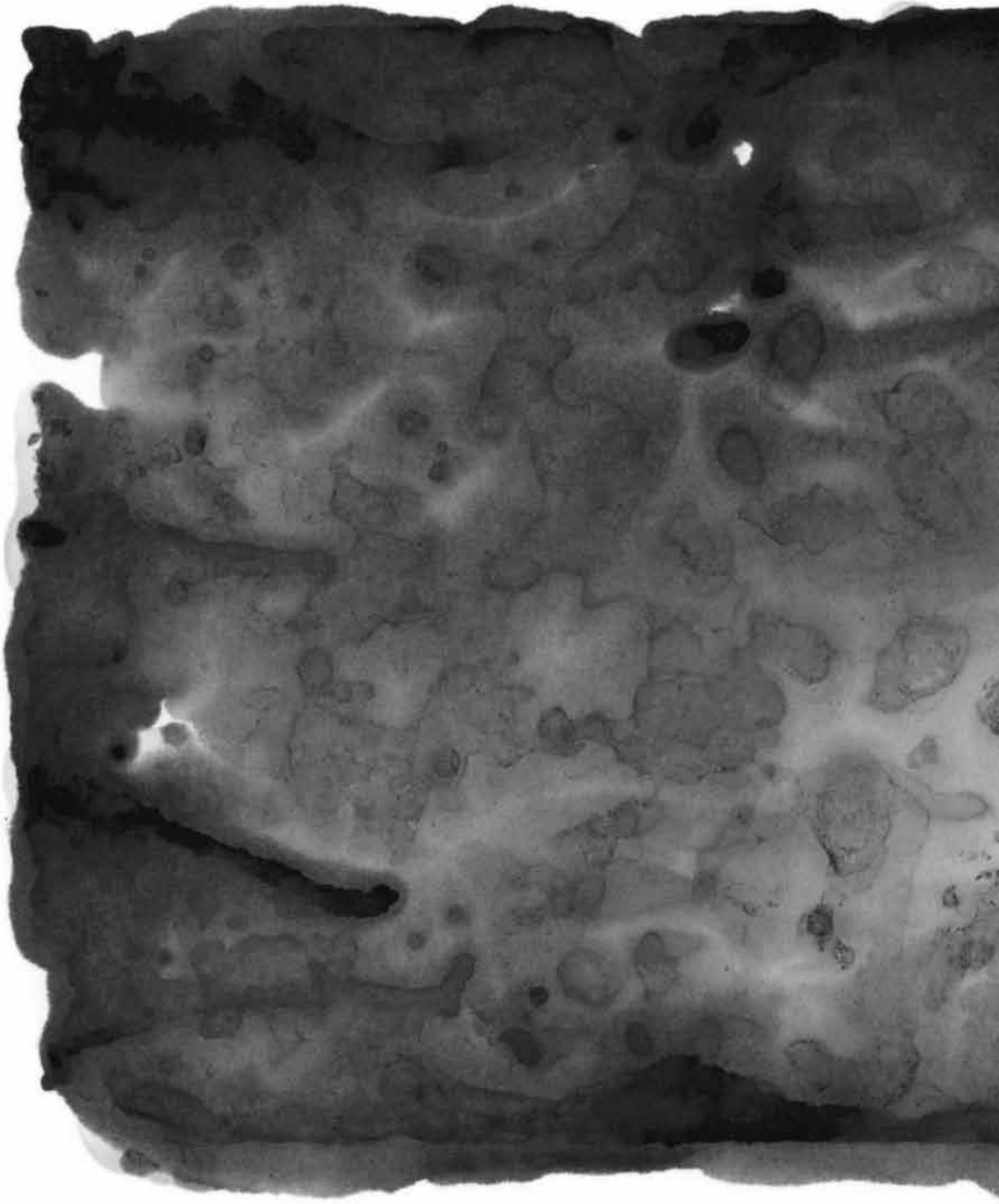
***Sensações Terminais***, 2008
fotografia
Giorgio Filomeno

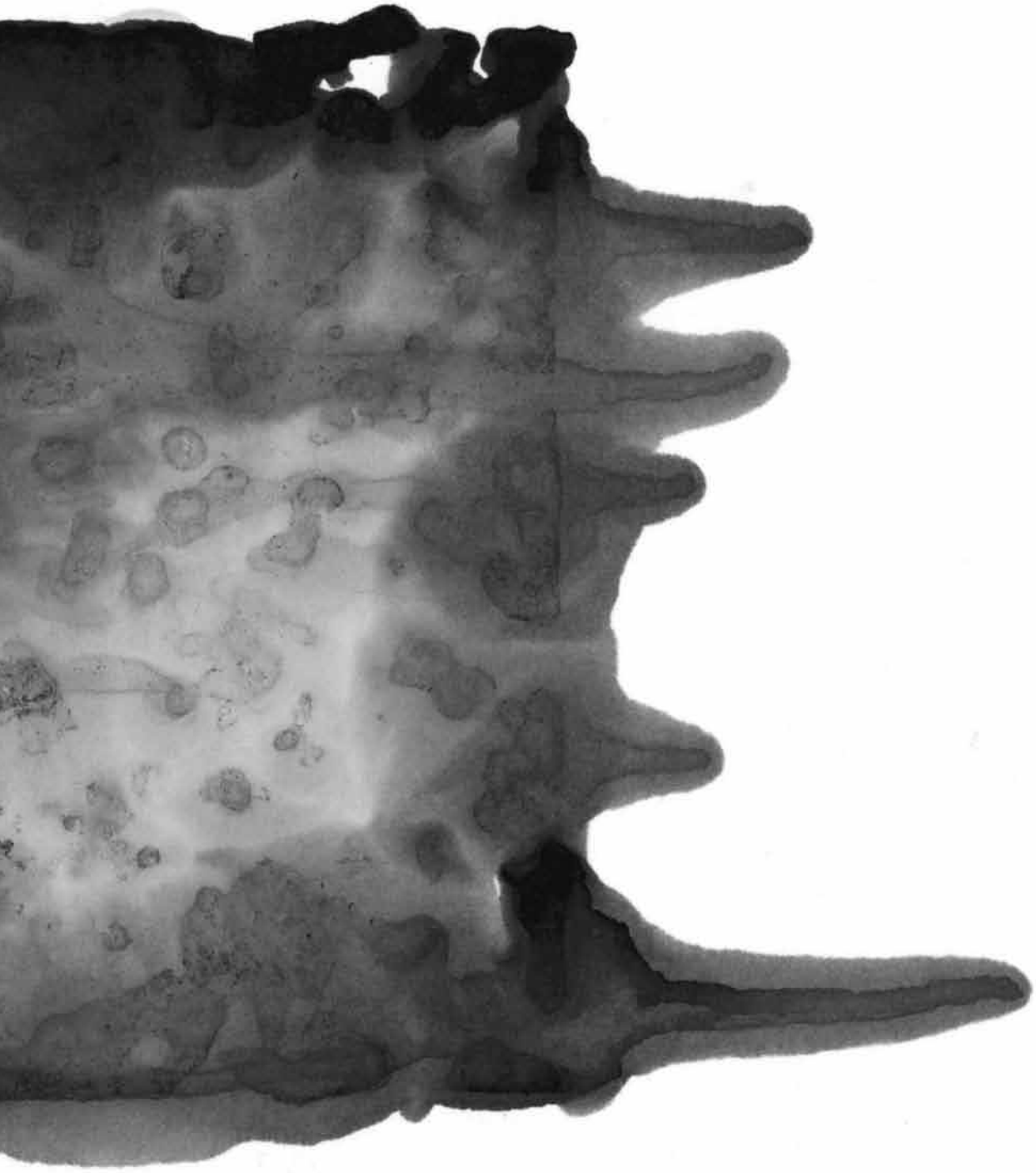
***Sem título***, 2007
alfinetes e ímãs
instalação
Giorgio Filomeno

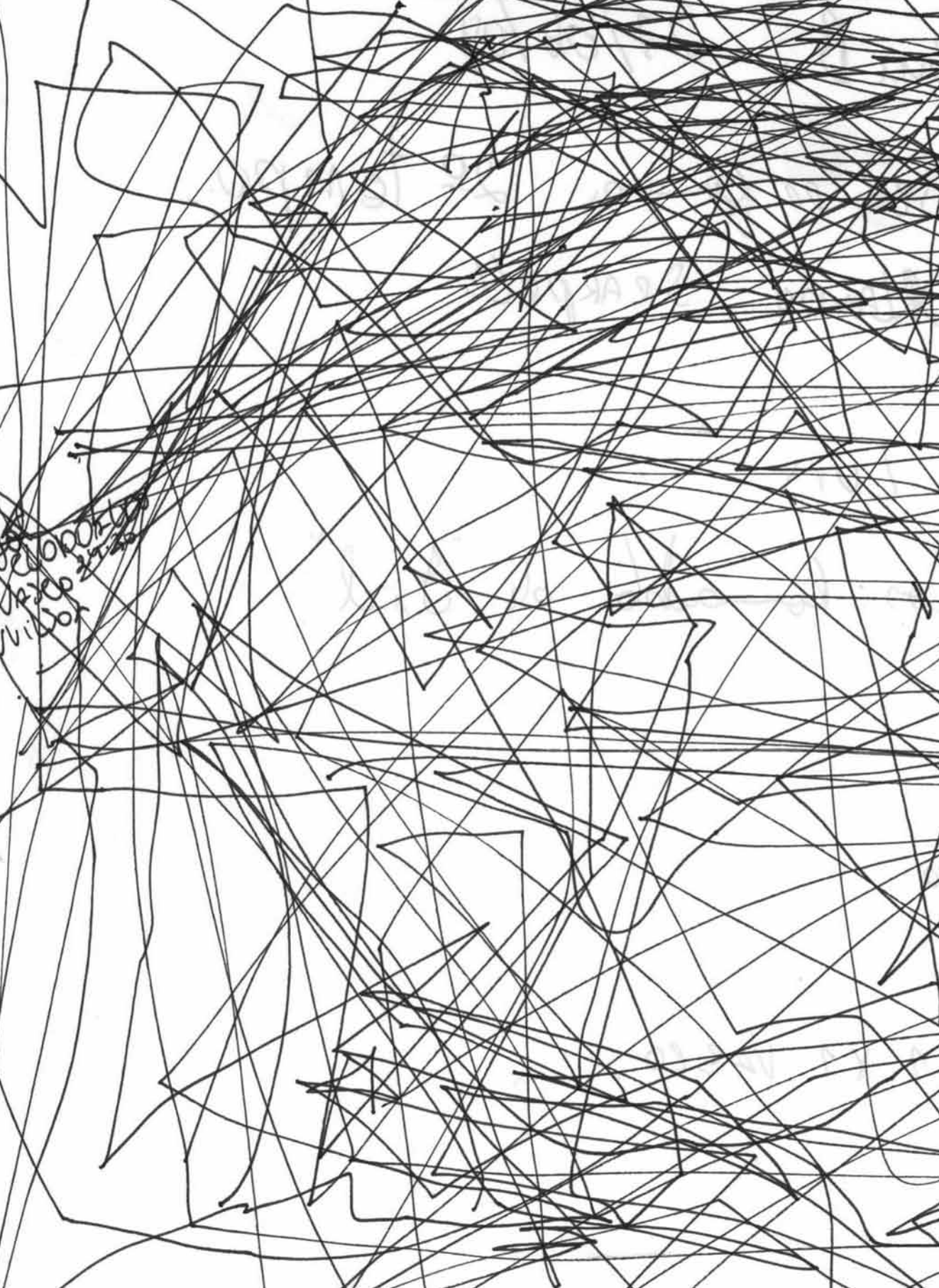
***Ants Fosse***, 2009
instalação
Giorgio Filomeno

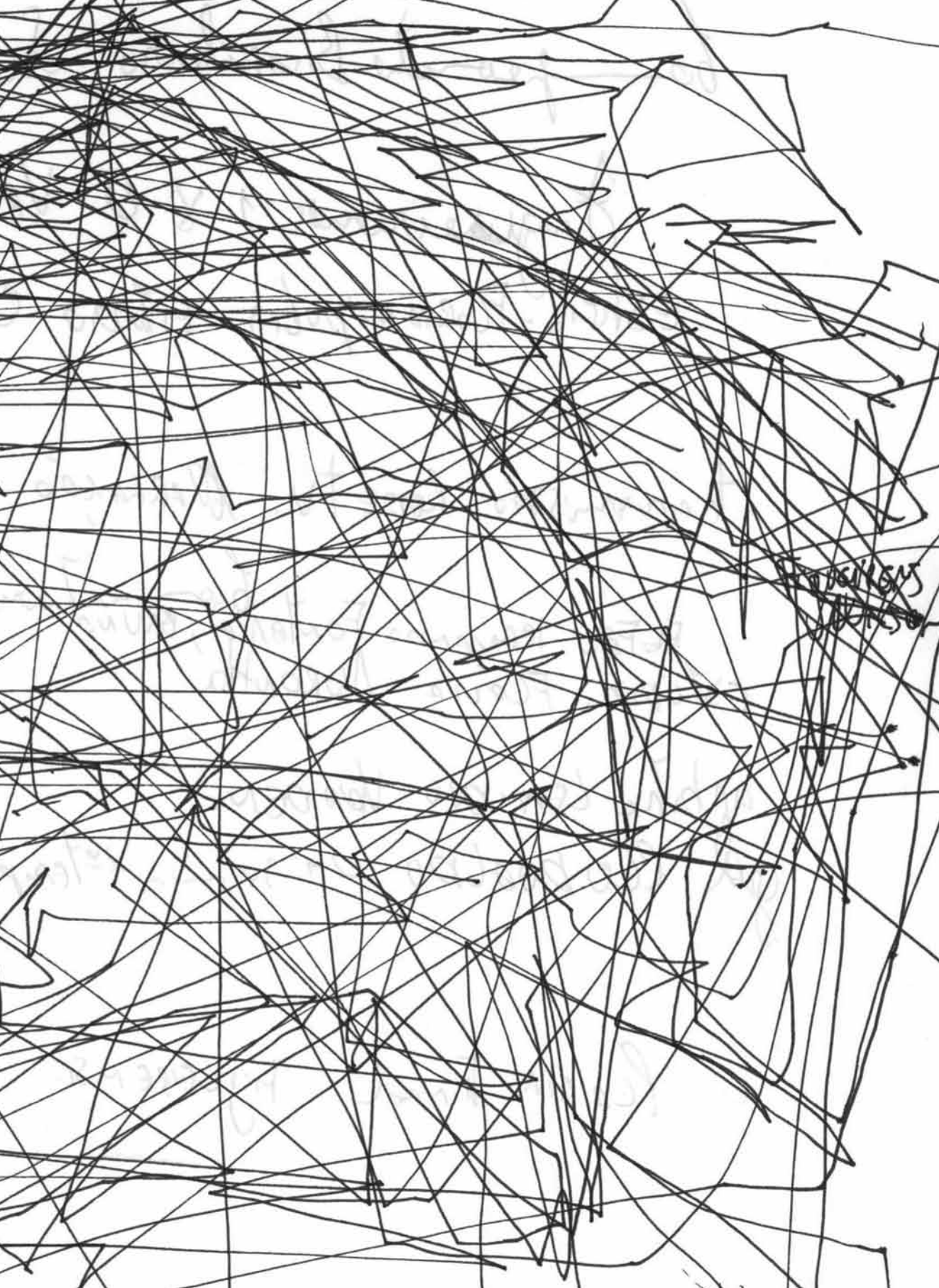
***Caro Fumante:***, 2004
instalação
Giorgio Filomeno

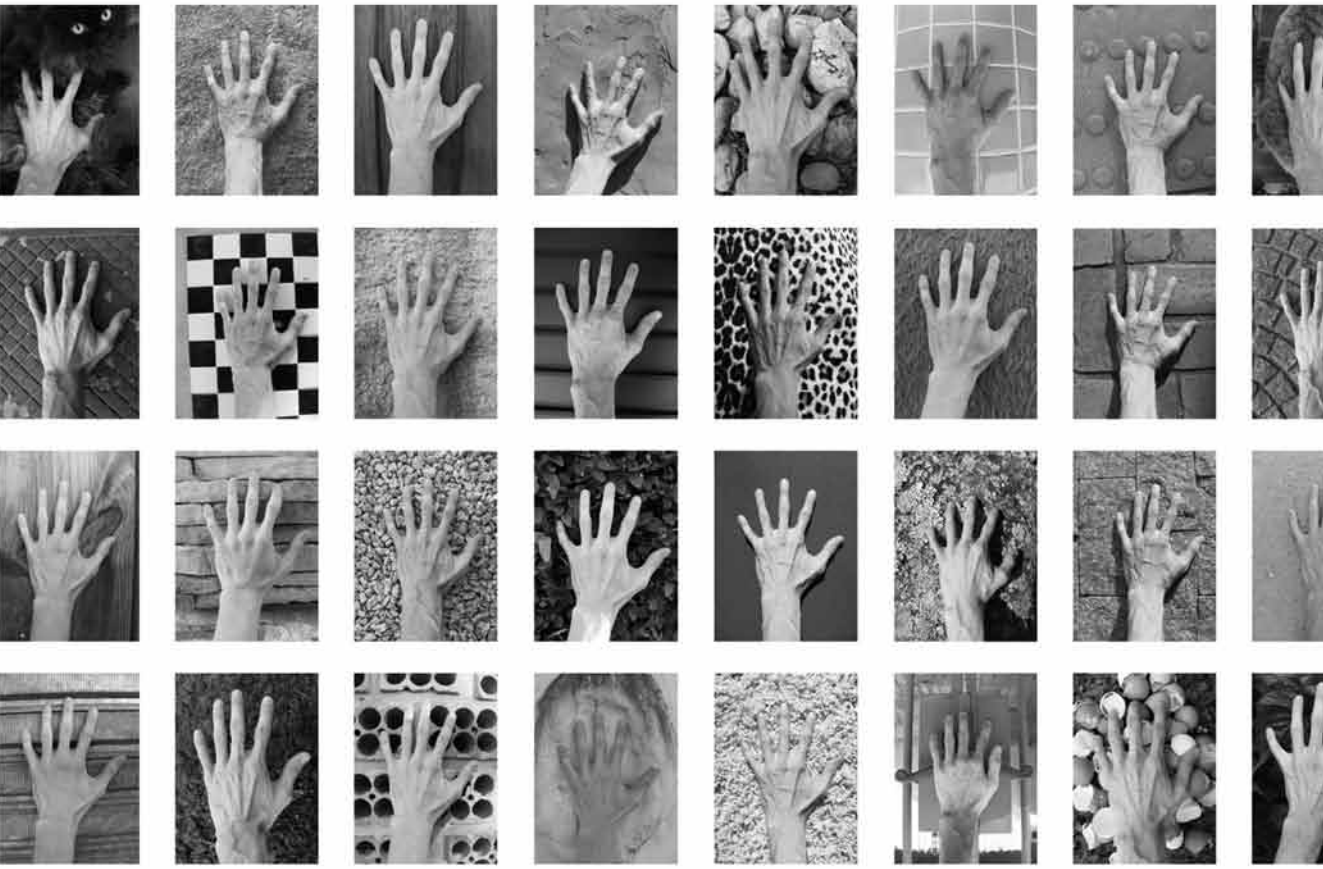
***Convivência***, 2004
fotografia
Giorgio Filomeno

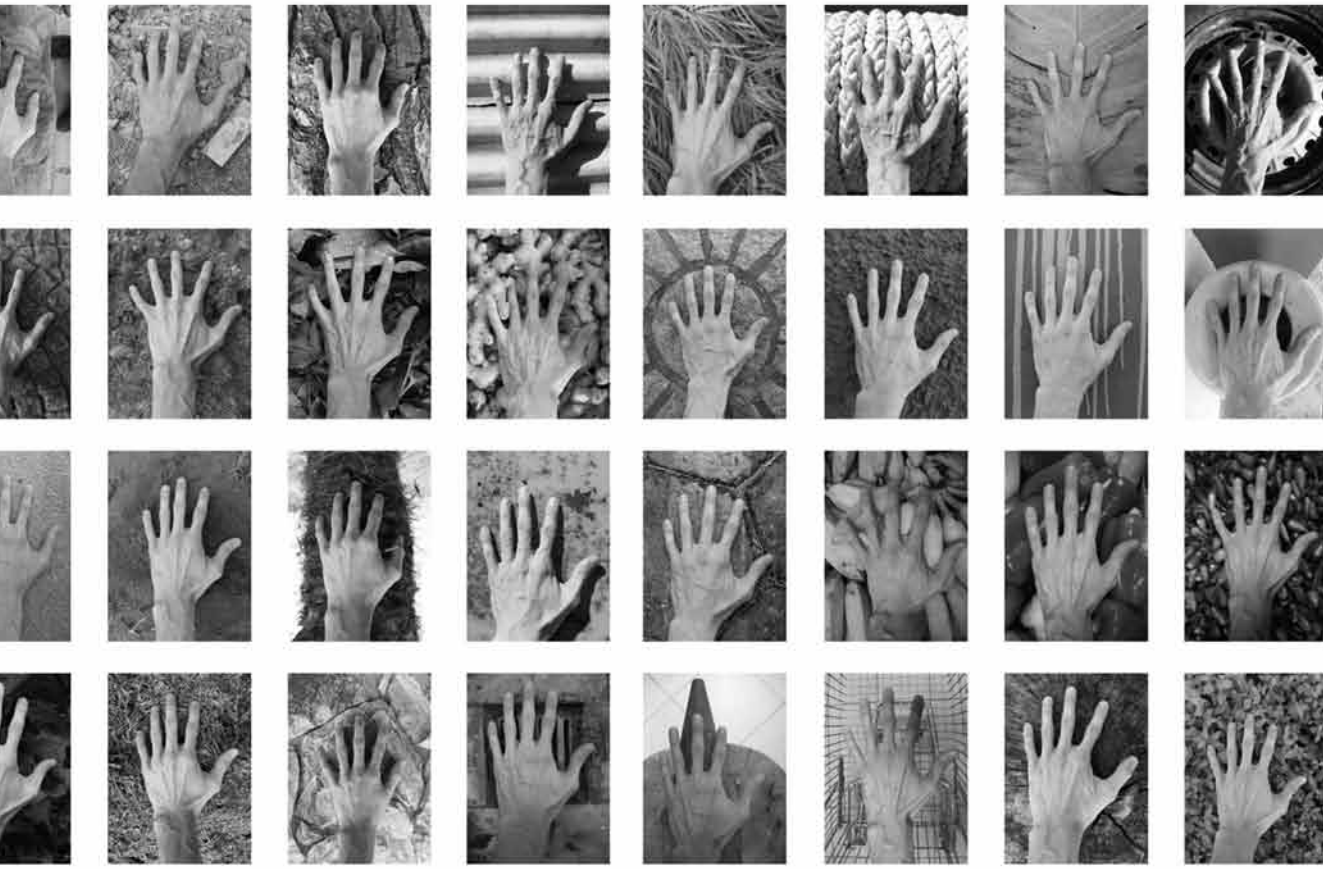


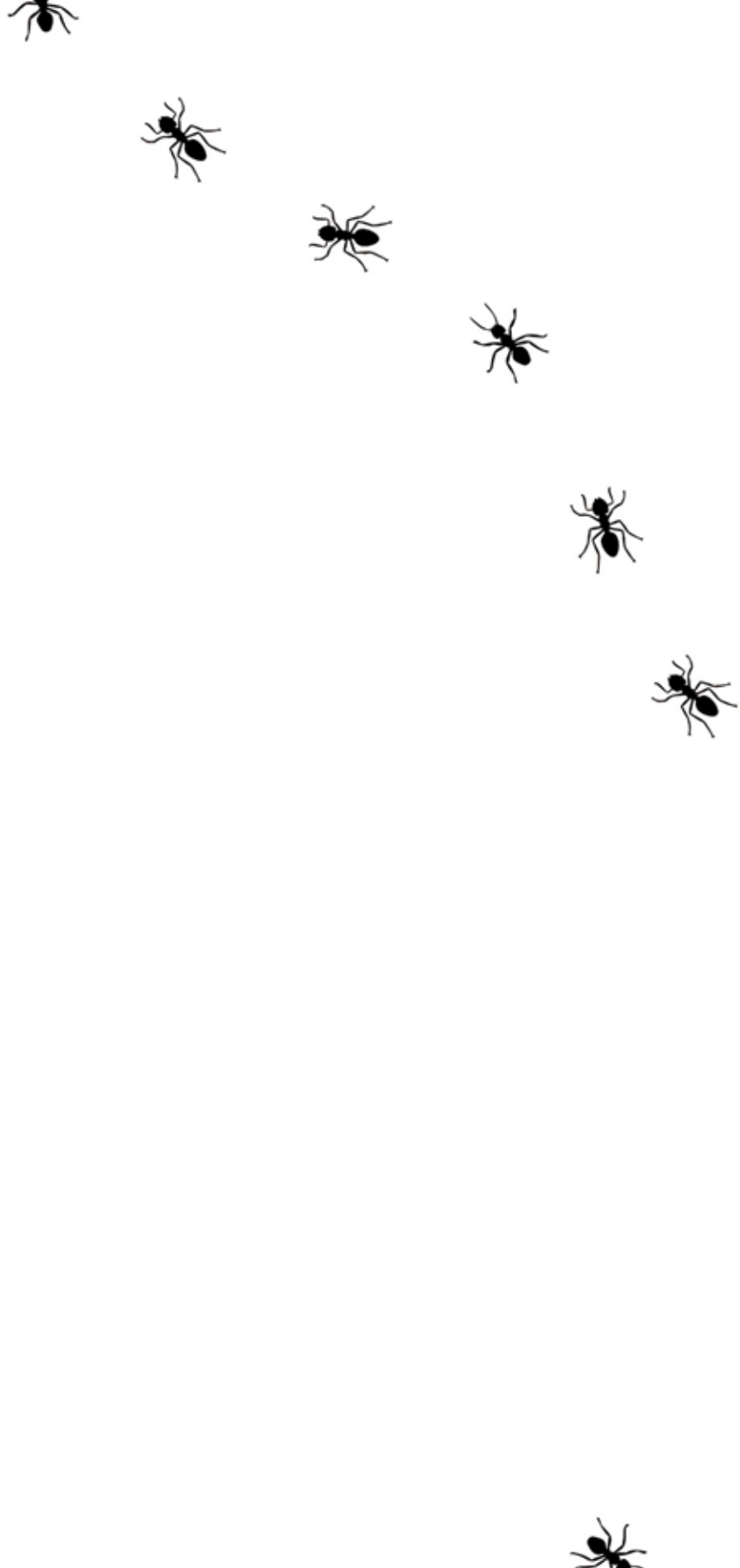


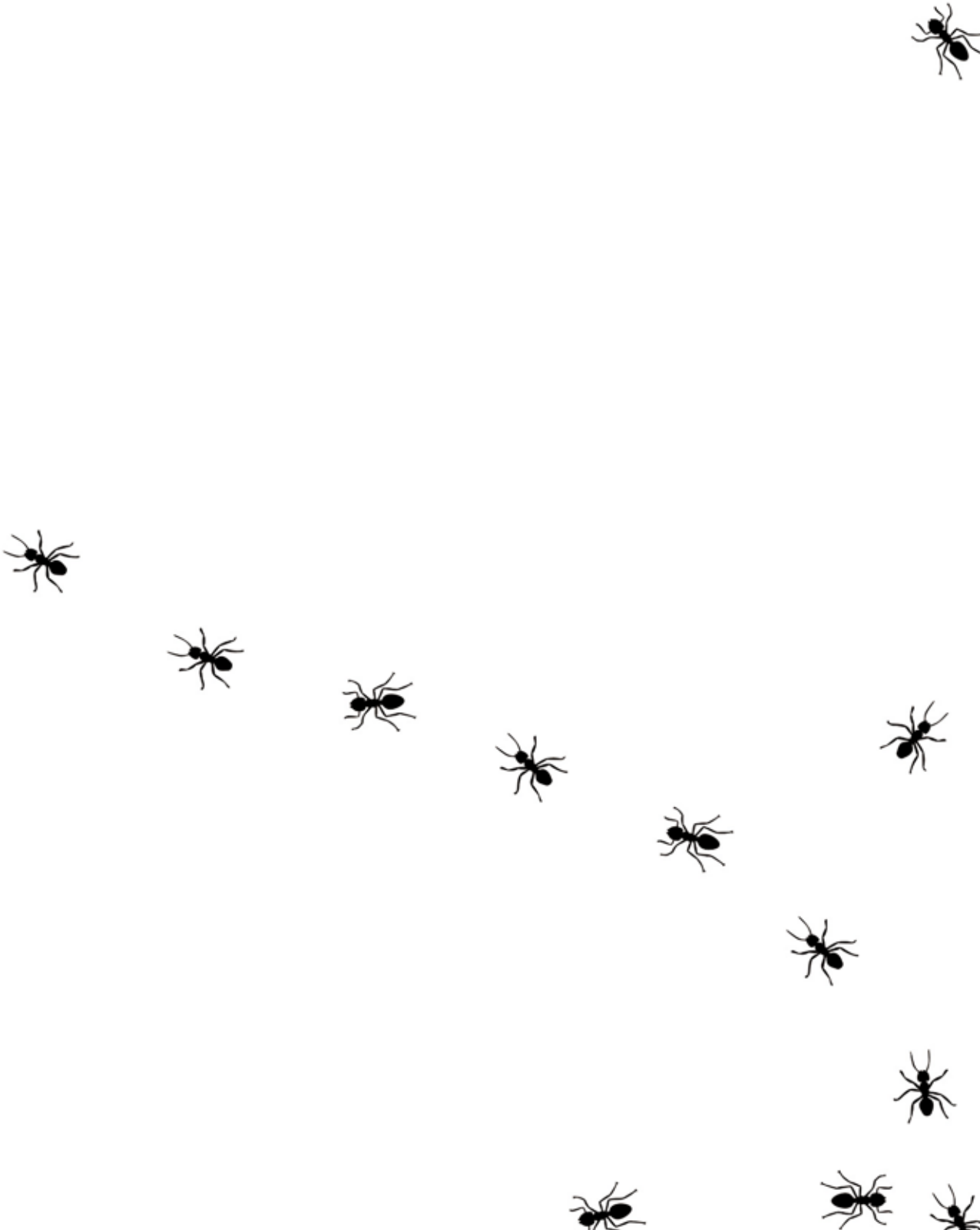












# SUMÁRIO

# APRESENTAÇÃO

Com imensa satisfação o Departamento de Artes Visuais (DAV) apresenta esta publicação, fruto de reflexões oriundas do 1.º Simpósio de Integração das Artes Visuais (SIAV) realizado em novembro de 2009 no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC).

Em 2009, quando assumimos a chefia do DAV juntamente com a professora Silvana Macedo, tínhamos como intuito o desafio de colocar em andamento a integração de um novo currículo de Artes Visuais – com todas as dúvidas e as dificuldades que permeavam o contexto de implantação curricular no âmbito universitário. Sempre acreditamos que o currículo novo seria um espaço para a prática reflexiva sobre a produção contemporânea em Arte, mas sabíamos que, mesmo estando na Universidade, propiciar e organizar tal tarefa em meio ao contexto de mudanças seria um trabalho árduo e difícil. Dessa forma, agradeço o trabalho e o empenho dedicado ao 1.º SIAV da professora Silvana Macedo bem como da discente Ana Clara Joly, que trabalharam na organização do Simpósio, acreditando que a integração seria possível no contexto dos Cursos de Artes Visuais.

Pensamos e propomos diversas formas de integração ao projeto integrado até chegarmos ao formato de simpósio, em que buscamos discutir uma temática referenciada pela atualidade em meio ao processo criativo do artista visual.

O PI ou projeto integrado é fruto do currículo novo. É um espaço não curricular porque não é uma disciplina, e sim um espaço debatedor de problemas e reflexões; pressupõe um trabalho transdisciplinar entre a integração dos conteúdos de cada disciplina e a reflexão sobre o contexto de recepção e produção da Arte. Evidencia-se a produção de sentido dos estudantes pautando-se em proposições (ou ações) que, por meio da integração proposta, gesta interação entre o processo criativo de professores, de artistas e pesquisadores.

Nesta publicação, há textos de pesquisadores convidados e de professores pesquisadores colegas do Departamento de Artes Visuais, que perpassam a temática pro-

posta ao simpósio: arte e política. Entende-se que fazer política intenciona uma via de contaminação de práticas sociais que incidem sobre nossos desejos e subjetividades – fazer política no cotidiano é também transformar as relações cotidianas. Assim, as formas de sociabilidade configuram-se em tessituras das relações sociais, culturais e econômicas em meio à produção de conhecimento que elaboramos na Instituição de Ensino.

A Educação é política. Não me refiro à política partidária, mas sim à política pública de acesso a um bem cultural como a Arte e seu ensino em vias de Instituição de Ensino Superior. Trabalhando com a formação inicial de professores de artes visuais, bem como de artistas visuais, tem-se o intuito e o desejo de formar profissionais pesquisadores, artistas inventivos e, por que não, transgressores da produção artística: artistas e arte-educadores que transgridam a sociedade ou que tenham a iniciativa de gerar mudanças na sociedade contemporânea.

É relevante compreender o conceito proposto ao 1.º SIAV: muitos artistas e pensadores substituem a noção de política com "p" por uma intenção micropolítica relacionada e focada a questões do cotidiano (como gênero, acesso à educação, à moradia, à ecologia, ao respeito pela diferença, à inclusão) enfim, a tudo o que perpassa de fato o cotidiano do indivíduo a respeito do viver em sociedade. Anterior à queda do muro de Berlim, o mundo parecia organizado entre direita e esquerda ou modos de produção socialista e capitalista, e hoje instauram-se novos paradigmas em relação a focos do exercício político de viver a sociedade contemporânea.

Dessa forma, o processo de globalização localiza-se no decurso entre novos diálogos, novas formas de sentir, dinâmicas diferenciadas de coabitarmos os mesmos espaços, entender a política para além dos partidos políticos, como um viés para a vida cotidiana, em meio a debates e ações práticas sobre a gestão do corpo, da sexualidade, da família, da escola e da relação de saberes. Assim, a política é uma condição de exercício do artista/pesquisador/professor.

Os textos apresentados refletem sobre o tempo e o espaço político em meio às Artes Visuais, o contexto de formação do artista, do meio político em que o artista circula, das imagens que artistas produzem, das concepções filosóficas e literárias que perpassam o processo criativo de quem produz arte.

Referenciamos nosso agradecimento aos autores que aqui apresentam seus textos e à Direção-Geral do CEART pelo apoio e incentivo a esta publicação.

**Jociele Lampert**

# SOBRE ESTÉTICA E NEOLIBERALISMO: UM ENSAIO SOBRE A ARTE NA SOCIABILIDADE CONTEMPORÂNEA

**MARCOS VILLELA PEREIRA**

As formas de sociabilidade dizem respeito às relações de poder, às relações sociais, às relações econômicas, às relações culturais, enfim, ao conjunto de relações responsáveis pela produção e reprodução das condições (tanto subjetivas quanto objetivas) da nossa existência. De modo bastante geral, procurarei tecer alguns comentários sobre como essas relações vêm sendo significativamente alteradas nas últimas décadas, suscitando diferentes maneiras de organização da sociedade e, igualmente, produzindo diferentes exigências para a arte e a experiência estética.

Evidentemente, dada a exiguidade deste ensaio, corro o sério risco de incorrer em algumas simplificações drásticas. Na medida do possível, vou procurar demarcar essas simplificações e, dessa forma, exigir alguma condescendência dos leitores quanto à consideração e o tratamento que darei a alguns conceitos e ideias.

## FORMAS CONTEMPORÂNEAS DE SOCIABILIDADE

Do ponto de vista do tempo, o contexto da contemporaneidade será entendido como o conjunto de condições que perfazem as formas de sociabilidade inaugurada pelas transformações ocorridas no mundo do capital e do trabalho a partir da segunda metade do século XX. O avanço da economia neoliberal, as novas *performances* do Estado e a emergência de categorias como a participação, sustentabilidade, responsabilidade social e da cidadania constituem esse panorama de novas formas de subjetivação que se espalha vigorosamente pelos quatro cantos do planeta. Vivemos uma época de paradoxos difíceis de entender e, por isso, difíceis de suportar (SAFRANSKI, 2005). Durante tanto tempo lutamos pelos valores e direitos universais que perdemos a capacidade de relativizar a existência e a condição humana. Profundas transformações vêm processando-se nas relações de produção, tanto de bens materiais quanto de sujeitos e subjetividades. As bandeiras e as lutas políticas, ao longo do tempo, abriram espaço para a diversidade, para a diferença, para a inclusão, para a tolerância, de tal modo

que aqueles valores relativos à universalidade, universalização e totalidade produziram como efeito a emergência e a proliferação de particularidades e singularidades inimagináveis. Uma vez que *todos* têm de ter direito a *tudo*, isso produziu um estado de realidade que precisa dar conta de abrigar e dar visibilidade a absolutamente *todas* as formas de ser, em *todas* as instâncias.

Um outro aspecto relativo a essa ordem de contemporaneidade é relativo à velocidade com que as formas de ser que se produzem rapidamente vão exigindo e suscitando outras tantas. Somos efeito de uma importante marca da modernidade: a *vontade* de *emancipação* e de *progresso* que sobrevive há séculos como um forte rumor do tempo presente. De tal forma que da revolução e da emancipação importa *mais* o *impulso* do que o *ponto de chegada*: uma vez alcançado o objetivo, já o tempo presente se infla desse impulso revolucionário e emancipatório e um novo movimento se instaura. A naturalização desse impulso, auxiliado pela tecnologia, só fez acelerar o tempo presente que se esvai cada vez mais intensamente. De tal maneira que os modelos que, até pouco tempo, tinham a marca da permanência e da exclusividade ou da unicidade vão abrindo espaço para a exigência da impermanência, da transitoriedade e da pluralidade. Hoje, pode-se – ou *deve-se*? – ser de muitas maneiras *ao mesmo tempo*, dependendo da contingência que nos circunscreve.

Enfim, vale dizer que as formas mais tradicionais de sociabilidade não deixam de existir, mas abrem espaço para a emergência simultânea de infinitas outras. Impossibilitados de repetir a clássica interrogação pela verdade única ou pela alternativa *certa*, resta-nos, no mínimo, a pergunta por qual a *mais adequada* em tal momento, em tal circunstância, com tal propósito, com tal condição.

E esse esforço, essa experiência da vertigem nos exige inclusive relativizar o relativismo, ou seja, empurra-nos na direção do exercício da ponderação, da análise das contingências, da tolerância e da prudência ante a impossibilidade do repouso absoluto: mesmo a afirmação de que "tudo é relativo" precisa ser relativizada.

De certa forma, até o final dos anos sessenta, as matrizes sustentadas pelos modos de produção capitalista e socialista contribuíram para a proliferação de certa maneira totalizadora e analógica de como funciona o pensamento.

*Totalizadora*, por um lado, no sentido de considerar o modo como as grandes narrativas explicativas da sociedade pretendiam estabelecer-se e funcionar. A diferença entre esses dois campos (capitalista e socialista) representava uma distinção abissal entre duas maneiras bem diferentes de pensar, de viver e de relacionar-se. Direita e esquerda, por exemplo, eram campos nitidamente demarcados e absolutamente diferentes, portadores de uma clareza conceitual e política que não deixava dúvidas a qualquer analista, por mais incauto que fosse. O mundo, em toda a sua extensão, cabia dentro desse par e, por conseguinte, essas duas designações operavam como categorias totalizadoras, cada uma da sua metade e da metade oposta.

*Analógica*, por outro lado, no sentido de pautar-se por um modelo de correspondência ou equiparação entre os diversos elementos que apareciam na composição desse par. Analógica à medida que contribuía para o estabelecimento de certa binariedade direta ou contiguidade simples entre as formas de organização social e as formas de viver. Por exemplo, às formas capitalistas de produção, correspondem formas capitalistas de viver-se a vida cultural, social, política; às formas socialistas de produção, correspondem formas socialistas de viver-se a vida cultural, social, política.

O que quero apontar é o predomínio, entre o final dos anos sessenta e o começo dos anos setenta, de modelos explicativos e compreensivos que, ao constituírem-se hegemônicos, procuravam (ou, mesmo, conseguiam) igualmente ser homogêneos. Hegemonia e homogenia superpunham-se enquanto formas de explicação e compreensão que acabava por estabelecer maneiras "oficiais" de entendimento da realidade social. São modelos de pensamento que se originaram a partir de certas formas de organização social resultantes dos modos de produção e, de maneira circular, contribuíam para reforçar e modelar certos modos de ver o mundo e organizar as relações entre os homens e a sociedade.

A expressão desses modelos no campo da estética e da arte traduz-se, em primeiro lugar, pela estandardização da arte como engajada ou alienada, conforme o ponto de vista. A polarização política das perspectivas de abordagem da arte toma uma força significativa e os diferentes movimentos e grupos produzem discursos compreensivos e autoexplicativos de modo que não era possível nenhuma forma de neutralidade. O mundo da arte estava tomado por uma certa ilusão de clareza quanto aos compromissos políticos da estética. Uma obra de arte, via de regra, trazia aderido um estandarte político, fosse qual fosse: o expressionismo, o formalismo ou o concretismo, por exemplo, exigia algo mais do que um efeito de superfície no espectador. A arte definitivamente deixava de ser um luxo ou um artifício decorativo e consolidava-se como necessidade ou como conceito. Reconhecia-se a obra de arte como tendo algum conteúdo sociológico, psicológico, político ou, em suma, ideológico, que exigia tanto do artista quanto do mercado quanto do espectador uma atitude condizente com uma tomada de posição, uma declaração de opção.

As décadas seguintes, de setenta e oitenta, de certo modo, são atravessadas pelo espírito de crise desse modelo. A contracultura e a queda do Muro de Berlim são alguns exemplos muito simples dessa época. A progressiva fragilização daqueles discursos compreensivos e explicativos vai empurrando a humanidade na direção de buscar outras e diferentes alternativas. A divisão geopolítica vigente no mundo começa a rachar: nem o modelo da Trilateral Capitalista, nem os qualificativos "desenvolvido, subdesenvolvido e em desenvolvimento", nem a classificação ordinal do "primeiro" ou do "terceiro" mundo são suficientes para suportar as novas configurações internacionais. A Perestroika e a Glasnost contribuem para, por um lado, paulatinamente desfa-

zer o mito do comunista que come criancinhas e, por outro, para enfraquecer o sonho da Internacional Socialista. O neoliberalismo, a globalização e a internacionalização do capital e do trabalho começam a produzir traços particulares e apresentar novas exigências à sociedade. O capitalismo transforma-se progressivamente, incorporando fragmentos daquele discurso social-democrata que resvala pelas beiradas do colapso do modelo socialista em crise no Leste europeu. Direita e esquerda começam a perder a clareza das fronteiras que as distinguiam. Uma consequência dessa dissolução de fronteiras é o afrouxamento dos princípios e o progressivo avanço do "vale-tudo" pós-moderno. A propalada insuficiência das metanarrativas projeta os homens em um cenário de permissividade e relativismo elevados à enésima potência. Em todos os campos, busca-se compulsivamente por discursos compreensivos e explicativos que restaurem a segurança conceitual e ajudem a superar o estado de fluidez exacerbado que, entre outras coisas, chegou a proclamar o fim da história. Tudo é uma questão de linguagem, e a guerra entre conceitos e significados vai dando lugar a uma guerra de sentidos.

Chega-se aos anos noventa com algumas exigências políticas e conceituais bastante contundentes. Parafraseando Perry Anderson, a crise do marxismo, ela mesma, começa a dar mostras de entrar em crise ao não encontrar mais em seu próprio argumento o estofo necessário para lidar com os novos movimentos do mundo. A Nova Esquerda trata de correr atrás de produzir para si parâmetros bastante específicos com vistas a dar fim ao espírito de rendição que vinha assolando a esquerda clássica nas décadas anteriores. Novos recortes teóricos, novas demarcações intelectuais buscam alguma coerência com as novas configurações do capital. A moderação e a relativização paulatinamente ocupam o lugar antes ocupado pelo radicalismo político. Um certo ressentimento alastra-se e contamina as utopias, trazendo consigo o gosto amargo do sonho comunista desfeito.

O campo da arte, por sua vez, vinha atravessando esse período com as suas vicissitudes e singularidades. A contracultura e o psicodelismo dos anos sessenta abriram lugar para movimentos estéticos muito significativos: a *nouvelle vague* e o cinema novo, o neoconcretismo e o minimalismo, o *happenning* e a *performance*, a música eletrônica, todos são exemplares do caráter conceitual que toma conta da arte contemporânea. Essa profunda subjetivação da experiência estética faz com que a arte seja contaminada pela glamorização da condição marginal, pelo elitismo pseudointelectual dos entendidos e pela estetização superficial e estereotipada dos novos artistas. Aquela condição pós-moderna que inicialmente fazia sentido e tinha consistência em algumas manifestações da arquitetura e das artes visuais também proporciona a fragilização de alguns valores e contribui para a banalização da arte e da experiência estética. Tudo é arte, tudo vale, tudo pode. Qualquer coisa pode ser arte e qualquer um pode ser artista. Esse exagero e essa absolutização do relativismo convertem-se

num permanente desafio para dar conta de restabelecer consistência à tendência de esvaziamento conceitual que a própria arte conceitual suscitou.

A virada de século coroa a culminância de algumas características também muito particulares. A cibernética, nascida nos idos dos anos cinquenta, atualiza-se como tecnologia que impregna os mais diversos âmbitos da realidade humana e social. As relações entre capital e trabalho transformam-se e incorporam valores oriundos desse novo arranjo. O capitalismo, que era um modo de produção de bens materiais, converte-se em um modo de produção de subjetividades. Aquelas antigas utopias socialistas começam a dar lugar a alternativas ponderadas de democracia social – notadamente, na forma da democracia participativa. O neoliberalismo avança sem disfarces e faz proliferar o discurso da sustentabilidade, da cidadania, da participação e da responsabilidade social no interior da sociedade do século vinte e um, em todos os cantos do planeta.

As tecnologias digitais desenvolvem-se exponencialmente e trazem com elas um estado de ambivalência para configurar alguns traços da nova sociabilidade. De um lado, elas fazem o mundo encolher virtualmente e trazem profundas transformações no modo como se organiza a economia mundial. Os mercados financeiros tornam-se uma malha simultânea hipersensível, os postos de trabalho e as zonas de consumo capilarizam-se, a globalização atinge todas as pregas e frestas da vida humana, o barateamento dos custos de produção torna tudo mais acessível, e a grande utopia do novo século é a utopia comunicativa. De outro lado, as novas tecnologias servem de base para novas formas de pensamento: os modelos da rede, da comunidade e da realidade digital assumem a forma de novo paradigma e tornam-se exigências para novas e diferentes formas de convivência social, redundando no fato de que o acesso a essas novas tecnologias e a esses novos materiais representa uma permanente ressignificação do cotidiano. Um e todos, cada um e todo mundo - os extremos perdem o sentido estanque e tornam-se, antes de tudo, situações, posições. A inclusão, por exemplo, que nas últimas décadas do século passado ainda demandava um estatuto normativo particular e expressava-se, sobretudo, na ampliação das condições de acessibilidade, no século XXI adquire um refinamento conceitual que redunda antes numa decisão ético-política que coloca em questão valores muito sutis e de delicado manejo social, trazendo como exigência a naturalização da diferença como constituidora da condição humana. A inclusão social é, ao mesmo tempo, um efeito dos novos arranjos do capital e uma exigência das novas formas de sociabilidade. Ao mesmo tempo ela é efeito das conquistas tecnológicas e biotecnológicas que promovem a superação paulatina de limites e barreiras físicas, sociais e econômicas que porventura vinham afetando as relações produtivas e é uma exigência do espírito comunitarista participativo, responsável e democrático que postula a conversão das diferenças individuais em fatores de inserção e integração social.

As contradições dessa nova forma de sociabilidade são enormes: de um lado, o progressivo desenvolvimento das forças produtivas; de outro lado, a facilidade de acesso ao mercado e as diferentes formas de alienação e exploração das populações em geral. As políticas de inclusão coexistem com práticas de exclusão. A ilusão de progresso, de prosperidade e de fácil acesso às conquistas tecnológicas e biotecnológicas é atropelada pela violência contra os direitos humanos e sociais em larga escala.

Tornando ao campo da arte e da estética, essa nova configuração proporciona acesso a novos equipamentos, meios e materiais e exige, por consequência, o desenvolvimento de novas linguagens e, obviamente, de novas formas de pensamento. Não é mais a técnica, mas a tecnologia o que volta a encantar a arte. Fala-se em alfabetização tecnológica, alfabetização digital e alfabetização estética como metáforas dessa exigência que se coloca para esse mundo agora cheio de novidades e surpresas. Essas novas tecnologias e materiais, portanto, passam a exigir novas formas de sensibilidade e de percepção e, por consequência, novas formas de expressão e de entendimento. E essas formas de pensamento e linguagens atravessam aqueles antigos limites da arte, exigindo também outras formas para a experiência estética. Muitas das relações estéticas passam a ser mediadas, agora, por elementos comuns, por exemplo, o *design* e a publicidade. A aproximação entre a arte e a cultura visual, por exemplo, faz parte dessa nova configuração. E essa aproximação, longe de consistir em uma confusão ou sobreposição de diferentes campos, significa uma forma peculiar de diferenciação ou refinamento resultante dessa nova realidade. Aquela contradição, que antes carregava a exigência de superação, agora se resolve pela proliferação de novos campos de experiência.

Entretanto, longe de representar uma espécie de redenção, isso tudo revela uma delicada condição, cheia de armadilhas.

Muitos (quiçá, a maioria) daqueles movimentos sociais e artísticos de anos atrás, que tinham uma sólida base política, que eram fortemente engajados em projetos revolucionários, de repente, percebem-se vinculados e sustentados pelo novo capital. A aura revolucionária daqueles discursos vê-se desfeita pela expropriação e disseminação indiscriminada do discurso da responsabilidade social e da sustentabilidade. Aquela dimensão militante vê-se convertida numa espécie de tribalização tecnológica e midiática financiada pelo capitalismo mundial integrado.

O que era eminentemente subjetivo e conceitual vê-se anacrônico e condenado a uma necessária retomada da objetividade do mundo. O purismo típico do idealismo redentor dos projetos libertadores mediante a educação e a arte, que já haviam sido ameaçados pela pulverização do "vale-tudo" pós-moderno, depara-se com a exigência de uma nova forma de racionalidade para dar conta dessas novas condições. Os projetos precisam despir-se da arrogância redentora daqueles clichês e *slogans* de libertação sem perder-se na fluidez sem limites do relativismo exagerado. Aquilo que já foi quase

um delírio de libertação absoluta do sujeito, pela radicalização equivocada da ideia da "vida como obra de arte", pelos desmedidos arroubos dionisíacos e pelas inconsequentes irrupções de acontecimentos desterritorializantes, vê-se confrontado com a inexorável objetividade do mundo real e com as fortes contradições oriundas dessas novas formas de relação entre o capital e o trabalho. O homem é novamente derrubado de sua posição hipersubjetivista, transcendente e abstrata e levado novamente na direção das condições do mundo material.

Agora se trata, enfim, de explorar formas de racionalidade que se assentem na ponderação, na negociação, de modo que se possa chegar a decisões éticas pautadas não pela condição unilateral ou maniqueísta, mas pela tomada de consciência das sempre inúmeras implicações. Trata-se de deixar de pretender uma decisão sublime ou neutra e passar a levar em consideração os inúmeros envolvimentos e desdobramentos que qualquer tomada de posição implica; investir, talvez, numa estética da suspeita, da experiência e da prudência que, bem distante da covardia ou da dissimulação, seja pautada pela seriedade e pela consistência ética e política, resultante da estratégica tomada de consciência das novas formas de sociabilidade do capital contemporâneo.

Desde a revogação da ilusão perspectivista realizada pelo realismo e pela arte abstrata, as diferentes formas de arte vêm intensificando a busca por formas de visibilidade das práticas estéticas. A arte exige a construção permanente de regimes estéticos que a desobriguem de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e linguagens (RANCIÉRE, 2005, p. 33-34). A modernidade praticada na virada dos séculos XIX e XX representa a efetiva passagem de uma estética baseada na *lógica* (uma certa forma de racionalidade fixada em cânones, leis e regras) para uma estética baseada na *ética* (a estética como política e como negociação de sentidos e significados).

As tão propaladas autonomia de pensamento e liberdade de expressão acarretam, inevitavelmente, liberdade de julgamento (BOUVERESSE, 2005). A pluralidade da existência e as ilimitadas possibilidades da experiência estética suscitam a permanente negociação de significados e de sentidos, inaugurando tempos de necessária tolerância. O regime estético moderno não representa uma mera ruptura, mas um movimento pautado nas tomadas de decisão de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que se considera arte. Essa forma de racionalidade provocou, ao longo do século XX, um progressivo enfraquecimento dos dispositivos de regulação da experiência artística, culminando com a ruína daquela forma de modernidade e com a abertura para a emergência da liberdade individual e para o enfrentamento do que até então era tido como irrepresentável, inefável ou ininteligível.

A revolução estética é, antes de tudo, "a glória do qualquer um", já afirmou Rancière (2005, p. 48). Mas há que compreender que esse "qualquer um" não significa o tudo-pode desleixado e vulgar da pós-modernidade. Cada sujeito é um caso possível

do infinito e inumerável conjunto de possibilidades de ser. Tornar-se quem se é, mesmo que aderindo a estereótipos e modelos, é dar corpo a uma forma singular de existir, única e irrepetível. Como uma obra de arte.

Em cada momento da história da humanidade, vemos esforços para apreender as informações manifestas no mundo do qual fazemos parte, alguns com êxito, outros não. Não havia motivo para que se olhasse a realidade sob apenas um ângulo, já que era o homem quem conhecia e, uma vez vivendo a multiplicidade, tudo o que está ligado a ele está atravessado pela pluralidade. Os movimentos artísticos, tomados como "movimentos", de um modo geral, nascem como alternativa de leitura e expressão dos muitos padrões de vida, das infinitas experiências de linguagem e das diferentes experiências e visões de mundo, todos oriundos do movimento de permanente construção e consolidação da sociedade. A arte, ao mesmo tempo que consiste em um exercício de infinitas miradas, possibilita infinitas leituras. Os artistas, como produtores de suas obras e protagonistas ou detonadores de movimentos, dialogam com uma série de determinações - objetivas e subjetivas, interiores e exteriores. Parece que a tarefa do artista é fazer ver, antecipando-se ao seu próprio tempo (PEREIRA, 2009).

O artista contemporâneo não pode furtar-se de ser um propositor. Dentro de seu campo de prática, ele tem a possibilidade de ser um propositor de situações que, ao mesmo tempo que suscitam o aparecimento do estranhamento, encorajam o seu enfrentamento, como forma de realizar um investimento de fato consistente na apropriação, por cada um, do processo de produção de suas formas de ler e dizer a vida, de ser e estar no mundo. Trata-se de tomar a potência de estranhamento e de criação próprias da arte e fazê-la própria da vida, tomar da arte sua forma de ser, seu modo singular de existir e emprestá-lo à vida. Não nos termos do seu conteúdo, mas de sua expressão. Não pelos seus cânones ou seus objetos, mas pelo seu funcionamento.

A contribuição que me aproximo de propor é que se pense em como a arte pode propiciar à prática cotidiana uma espécie de alívio, de relaxamento das práticas paradigmáticas de resistência que a caracterizavam. Enquanto as formas tradicionais de sociabilidade ainda predominavam, em resposta a um certo modo liberal e conservador de funcionamento do capital e do trabalho, a arte cumpria com esmero as funções de reprodução ou de oposição a esses arranjos. Mesmo quando se produziam práticas de resistência, quanto mais oposição se pretendia apor ao modelo hegemônico, tanto mais forte era seu revide. Mas o tempo passou, o modelo transformou-se, a crise entrou em crise, e o que era sólido começou a derreter. O sentido do trabalho vem mudando, o capital vem assumindo outras formas, e tanto o objeto quanto as formas da reprodução e da resistência vêm sendo drasticamente deslocados. Enquanto não sabemos se lutamos contra monstros ou moinhos de vento, o mundo vai processando essas mudanças e alcançando modos de funcionar muito diferentes.

Pensar um caminho para a prática artística contemporânea implica suscetibilizar o estranhamento e propor alguns novos arranjos dos modelos institucionalizados. O que podemos é tornar a propor uma abertura ante a surpresa, ante o desconhecido, permitir o exercício da invenção e pensar a experiência da fruição de modo que o público se torne um pouco artista e um pouco artesão para dar conta de experimentar esse tipo de abertura.

A experiência estética pode proporcionar uma noção bastante clara das diferenças. Entre o grito e a escuta[1], entre o som e o silêncio, entre a coletividade compulsória e a solidão essencial, o sujeito pode acumular pequenas transformações e enriquecer seu potencial de invenção.

1 - Referência ao tema da 7.ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada em Porto Alegre, em 2009.

Resgatando e retomando alguns momentos deste ensaio, reitero a ideia de praticar e realizar uma utopia no sentido de tomar o capital estético da arte e fazê-lo impregnar o sistema social, gerando propostas criativas replicáveis. Assumir a arte como forma de racionalidade e, por isso, abdicar de tentar ensiná-la ou praticá-la como se ela tivesse essência, objeto único ou conteúdo estável ou inativo, buscando antes conhecer o que as pessoas entendem por experiência. Se a resposta é a desgraça da pergunta, como diz Blanchot, ao invés de conter, centralizar e fixar os conteúdos ou os objetos da arte, o propósito é a infiltração ativa, dinâmica, aberta e descentralizada do pensamento móvel e da arte como experiência de vida.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*: introdução a um debate contemporâneo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BOUVERESSE, Jacques. *Prodígios e vertigens da analogia*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PEREIRA, Marcos Villela. Prática educacional em arte como experiência de resistência: inquietações de fim-de-século. In: QUARTIERO, Elisa; SOMMER, Luiz Henrique. *Pesquisa, Educação e Inserção Social*: olhares da Região Sul. Canoas: Editora da ULBRA, 2009, p. 567-584.

_____. Utopias contemporâneas para a vida coletiva. In*: Travessias. Cascavel*, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/cultura/utopiascomtemporaneas.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Cuánta globalización podemos soportar?* Buenos Aires: Tusquets, 2005.

# ARTE, DEMOCRACIA, INCLUSÃO DO ARTISTA, GEOVANGUARDAS E OUTRAS CONVERSAS[1]

**LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA**

1 - Texto elaborado com base em anotações feitas para participação no 1.º Simpósio de Integração das Artes Visuais: Arte e Política, promovido pelo Centro de Artes da UDESC e realizado no dia 11 de novembro de 2009 na cidade de Florianópolis, Santa Catarina.

## O ARTISTA: O MUNDO: O ISOLAMENTO

Parecendo viver em um mundo de faz de conta, por um longo tempo o artista gozou a fantasia de que ele se bastaria, de que seu talento seria o suficiente para promover o (re)encantamento do mundo e de que as pessoas que nesse mundo vivem, diante da magia imanente na *persona* do artista, por ele ficariam encantadas. Tudo isso seria o bastante para lhe garantir um lugar de destaque entre o sol e a terra. E esse não seria um lugar qualquer: seria um lugar de onde ele - o artista - pudesse observar, representar e apresentar o mundo para o deleite e o arrebatamento dos não afortunados pelo dom de ser artista. Como soprado em seus ouvidos, seus gestos seriam capazes de encantar o mundo, suas obras, falando diretamente ao espírito, seriam capazes de enlevar a alma ao encontro do sublime.

Diante disso, como aceitar a convivência com aqueles que, seduzidos pela magia da pecúnia, orientavam suas pobres vidas em busca da riqueza material? Assim, esse lugar destinado ao artista acabou por instaurar-se como uma lateralidade em uma sociedade que, dominada pelos valores burgueses, empurrava para uma situação de alienação esse artista, antigo parceiro e herdeiro de hábitos, convicções e idiossincrasias das aristocracias.

Nesse mundo apequenado não cabia o artista; era preferível o isolamento, acomodando-se à sua lateralidade, de onde o artista eventualmente saía para demonstrar sua ojeriza e mágoa, a todos divertindo com seus gestos iconoclastas simplesmente "pour épater les bourgeoises", como Jackson Pollock urinando na lareira da sala de estar de Peggy Guggenheim. O artista, em seu recolhimento, havia desaprendido o significado de ser político em sociedade, o que significa agir politicamente. O artista, ao se conformar com sua lateralidade, parecia abandonar sua condição cidadã. Algo percebido pelo pintor norte-americano Ad Reinhardt, para quem o artista não era menos ridículo ao falar de política que o político quando tentava se enveredar pelo campo da arte.[2] Diante de um mundo que não compreende, o artista, como o anjo da história de Walter Benjamin, vira as costas para o que não quer ver.

2 - As ideias sempre polêmicas de Ad Reinhardt foram reunidas no livro Art as Art: the Selected Writings of Ad Reinhardt, editado por Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991).

No entanto, a partir dos anos 1960, o mundo desencantado tem procurado aprender outras maneiras de pensar e de fazer política, algo que nos tem levado a uma reaproximação com o cotidiano, com os problemas que nos afetam em nossas comunidades, ruas, quarteirões e bairros. São pequenas grandes questões que afetam nossas vidas diárias, conectadas a outras questões do campo ampliado da política, extremidades dessa política que pretensamente se escreve com "p" maiúsculo a fincar seus tentáculos em nossas vidas. Fazer política no cotidiano é transformar essas relações em vias de mão dupla. É contaminar as práticas sociais com nossos desejos e subjetividades. E isso tem sido aprendido pelas sociedades, e nesse aprendizado o artista está inserido.

Esse tem sido um aprendizado duro para quem sempre acreditou que seu lugar era o lado de fora, para quem sempre ouviu que era melhor manter-se à margem e não se deixar contaminar pela menoridade, pela pequenez, mazelas e impurezas de um mundo que não estava à altura de seu talento e de sua percepção privilegiada. Mas o artista tem feito o caminho de volta, a duras penas, é verdade, mas tem podido avançar na recuperação de sua condição cidadã, restaurando uma integridade que havia sido rompida por uma fratura que apartava o artista enquanto ser político, e a obra enquanto entidade a ser preservada da mesquinhez do mundo. Nesse novo cenário que se vem consolidando desde o final dos anos 1980, o artista abandona

> práticas comprometidas com noções de pureza e autonomia, [para produzir sua arte] em contato direto com o mundo, sem medo das contaminações; ao contrário, ávido por esses contágios mundanos, sem medo de encontrar esse mundo onde ele é mundo, sem medo de desvelar seu espanto e perplexidade diante da beleza do mundo. (OLIVEIRA, 2009, p. 320).

Este é o cenário sobre o qual nos devemos debruçar quando pensamos na "virada para o social" (BISCHOP, 2006), que tem caracterizado a produção de arte contemporânea mais avançada. Um cenário no qual se instaura, a partir da perspectiva do artista, a percepção de que a autonomia da arte, que antes parecia representar a conquista de liberdade pelo artista, acabou por aprisioná-lo do lado de fora, do lado de fora da sociedade, obliterando sua capacidade de participação.

## PARTICIPAÇÃO: COLABORAÇÃO: DIÁLOGO: CONTRAVENENOS PARA O ISOLAMENTO

Participação é uma palavra-chave em se tratando de arte contemporânea, à qual se juntam outras tantas, como colaboração, interação, intervenção, parceria e, acima de tudo, diálogo. A produção de arte contemporânea que temos chamado de *geovanguarda* interessa-se justamente por esse diálogo com o "outro", aquele que tradicionalmente tem estado alijado dos processos da arte por mecanismos de elitização que transformaram

a arte em assunto para poucos; algo sublinhado por Clement Greenberg, com uma visão singular da história em famoso ensaio, para quem o diálogo entre diferentes extratos socioculturais levaria inevitavelmente ao *kitsch*.

O *kitsch* é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal.

Antes disso, o único mercado para a cultura formal, em contraposição à cultura popular, estivera entre aqueles que, além de saber ler e escrever, dispunham do ócio e do conforto que vão sempre de par com algum tipo de refinamento.

> [...] Os camponeses que se estabeleceram nas cidades, formando o proletariado e a pequena burguesia, aprenderam a ler e escrever por razões de eficiência, mas não conquistaram o ócio e o conforto necessário para o desfrute da cultura tradicional da cidade. [...] Para satisfazer a demanda do novo mercado, criou-se uma nova mercadoria: a cultura de *ersatz*, o kitsch, destinado aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão contudo ávidos pela diversão que só algum tipo de cultura pode fornecer. (GREENBERG, 1997, p. 32).

Para atenuar a visão francamente elitista defendida por Greenberg, pode ser dito que *Vanguarda e Kitsch* foi escrito em 1939, quando a arte vinha sendo subjugada e instrumentalizada por regimes autoritários tanto de direita quanto de esquerda na Europa. No entanto, ao longo dos anos que se seguiram, Greenberg pôde confirmar suas posições que rejeitavam qualquer forma de contaminação da arte pelas coisas do mundo secular, entendendo que a arte deveria ser mantida em um universo paralelo, afastando-se, assim, de acordo com Adrian Piper, da longa tradição europeia "de combinar conteúdo social com forma inovadora".

O papel do artista era se "comprometer" ou "agarrar" inexprimivelmente as propriedades formais e materiais de seu "[...] meio, e o papel crítico era articular a estética racional da obra assim criada. Ao abandonar o conteúdo e abdicar seu ponto de vista para o crítico, os artistas abandonaram as responsabilidades de controle consciente sobre seus esforços criativos e seu significado" (PIPER, 2007, p. 173).

Desde a década de 1960, no entanto, é possível perceber-se um processo de imbricação do artista (e da arte) com a sociedade, sequioso de contaminação pelas coisas do mundo, abandonando as noções de pureza que marcaram os anos 1950, tanto em suas vertentes expressionistas, gestuais e informais (tachistas e expressionistas abstratos) quanto entre os artistas ligados à geometria (por exemplo, os concretos e neoconcretos no Brasil). Na década de 1960, em sua fase mangueirense, Hélio Oiticica afirmaria que "a pureza é um mito". Se atitudes de mútua rejeição entre artista e sociedade pareciam asseverar a não conformação do artista a um cenário político que nos anos 1930 e 1940

era dominado pelo autoritarismo, por uma guerra avassaladora, por um consumismo galopante (mesmo que incipiente, se comparado ao que veríamos na atualidade), e se essas atitudes de isolamento e rejeição pareciam ser suficientes como prática política para o artista naqueles anos, a partir do final dos anos 1950 e dos movimentos sociais da década seguinte, ficar apartado já não era suficiente. Era necessário reagir àquilo que Suzi Gablik denominou de "impotência social do artista".

## VANGUARDAS: NEOVANGUARDAS: GEOVANGUARDAS

Conforme apontado pelo crítico alemão Peter Bürger, as vanguardas históricas do início do século XX negavam o estatuto da autonomia da arte na sociedade burguesa, combatendo sua instauração em um universo pretensamente paralelo e defendendo a reaproximação da arte e sua reinserção nas práticas do cotidiano. Para Bürger, no entanto, esse foi um esforço inglório por entender que isso "não aconteceu e não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma de falsa superação da arte autônoma" (BÜRGER, 1993, p. 96). Para o crítico norte-americano Hal Foster, no entanto, as neovanguardas foram bem-sucedidas em sua tentativa de "reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas às práticas sociais" (FOSTER, 1996, p. 5), promovendo, nos anos 1950 e 1960, o retorno preconizado cinquenta anos antes pelos dadaístas e pelos construtivistas russos.

Não se pode desconhecer, no entanto, que as duas décadas que abriram a segunda metade do século XX foram formatadas na história e na história da arte como períodos bastante distintos. Enquanto a arte nos anos 1950 instaurou-se ainda sob a égide do modernismo tardio, dominada pela força da ideologia expressionista e informal, fundeada no "individualismo heróico",[3] os anos 1960 acentuaram o retorno do real na arte, quer fosse mediante a arte *pop* e o novo realismo, ou mediante o reconhecimento da importância do espectador pelas estruturas minimalistas. Nesse novo cenário, o artista parecia aberto a novas possibilidades de diálogo que, inevitavelmente, aproximariam-no do universo do cotidiano.

3 - A respeito cabe mencionar que a arte brasileira, assim como a arte de outros países latino-americanos do período, não se aderem a essas preocupações que salientavam o personalismo do artista.

Esse retorno a um diálogo explícito com a sociedade, no que temos chamado de *geovanguarda*, identifica-se com práticas que, ao se instaurarem distantes do abrigo e das regras explícitas das instituições de arte, articulam-se diretamente com os contextos locais e suas comunidades, em um processo que anula noções de pureza e autonomia da arte. Essas práticas das *geovanguardas*, ou novo gênero de arte pública, ou ainda, nova arte pública, cravadas em seus respectivos contextos, têm estado em evidência nas produções de arte mais ambiciosas na esfera pública desde o final dos anos 1980, e são, "inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea" (GROYS, 2008, p. 19).

Claire Bishop, crítica e historiadora da arte inglesa, ressalta a dimensão social da participação dessas novas práticas de arte por sua qualidade e intensidade, em oposição

à mera "ativação do espectador enquanto individualidade na arte 'interativa' e nas instalações". A autora lembra que, ainda nos anos 1960, vários artistas apropriaram-se de práticas de convívio social consagradas como estratégia para aproximar a arte da vida cotidiana: Hélio Oiticica (samba), Adrian Piper (*funk*), Joseph Beuys (política), Martha Rosler (organização de *garage sale*), Gordon Matta-Clark (administração de hotel), entre outros (BISHOP, 2006, p. 10).

Ainda de acordo com Bishop, apesar das flagrantes descontinuidades históricas, é possível estabelecer paralelos consistentes entre "o impulso participatório dos anos 1960 e de hoje", considerando que essas práticas tendem a englobar uma ou mais das seguintes características: 1. ativação, "que trata do desejo de criar um sujeito ativo, empoderado pela experiência de participação física ou simbólica"; 2. autoria, no qual o "gesto de ceder parte ou todo o controle autoral é por convenção visto como mais igualitário e democrático que a criação da obra de arte por um único artista"; 3. comunidade, que envolve a "percepção de uma crise na responsabilidade coletiva e comunitário, [que] se tornou mais aguda desde a queda do comunismo" (BISHOP, 2006, p. 12).

Esses três elementos articulam-se constantemente nas ações, eventos e projetos de arte que na contemporaneidade exploram e acentuam sua vocação para o social e, em seu conjunto – ativação do sujeito, diluição das autorias e disseminação comunitária – ao lado de sua inserção para além do sistema tradicional de galerias e museus de arte e do seu caráter efêmero, representam demarcações luminosas da produção de arte na pós-modernidade. De qualquer maneira, independentemente se obra ou projeto, se concretizada em sua plena materialidade ou se efetivada sob o signo do transitório, as práticas de arte realizadas sob a rubrica dessa "virada para o social" evidenciam o reconhecimento e a importância que passam a ser dispensados ao "outro", a nos lembrar que o nosso "próprio", ou melhor, o *self* do artista – *per se* – já não é o bastante.

## O ARTISTA MODERNO: O MITO: O FIM

Diferentemente do que aponta Claire Bishop, para quem é "sedutor datar a emergência da visibilidade dessas práticas ao início dos anos 1990, quando a queda do comunismo privou a esquerda dos últimos vestígios da revolução que tinha no passado ligado radicalismo político e radicalismo estético" (2006, p. 179), acreditamos poder recuar em mais de 40 anos, mais precisamente para o dia 11 de agosto de 1956, data que conheceu a morte do pintor norte-americano Jackson Pollock.

A morte de Pollock representou um duro golpe em uma série de assunções que marcaram o modernismo tardio: a noção de que o artista e seu *self* se bastam; a autonomia absoluta da arte, e a presunção de sua pureza afastada das políticas

do cotidiano; a percepção de que o "outro" é apenas um detalhe em um cenário de alta endogenia, no qual o espectador (a)parece deslocado (e desfocado) como nos cubos brancos de Brian O´Doherty. Mas a morte trágica de Pollock, em um acidente automobilístico com todas as nuanças de suicídio, cingida simbolicamente por elementos caracterizantes da modernidade - máquinas, industrialização, automóveis, velocidade, desumanização, morte e a descartabilidade da vida – não seria um evento qualquer: a morte de Pollock carreou consigo a morte simbólica de uma geração - mesmo a daqueles que a Pollock sobreviveram - e o esgotamento de um modelo de artista, configurando-se como o fim de uma era, o fim da modernidade engendrada na crença de que o artista se basta, representando o desaparecimento do artista-eremita, isolado em seu individualismo heroico. A morte de Pollock pareceu sinalizar o fim do mito do artista moderno, do artista personalista que tem seus olhos voltados exclusivamente para si mesmo, e quando esses olhos nada veem, o artista parece não ver outra saída que não seja a decretação de seu próprio fim. Foi o que fizeram Arshile Gorky em 1948 e Mark Rothko em 1970, outros dois grandes artistas de uma geração que catapultou a arte norte-americana para uma posição de destaque no cenário internacional.[4]

4 -A respeito da ascensão da arte norte-americana nos anos 1950 e sua instrumentalização no período da Guerra Fria, ver Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 1983.

A morte simbólica dessa geração heroica, que pode ser datada com exatidão no dia 11 de agosto de 1956, marca a superação de um modelo, um modelo fundado na noção do isolamento do artista, na presunção de que o isolamento do artista seria a garantia da pureza da arte diante de um mundo que não parecia merecedor de um convívio com a magnificência da arte.

O historiador da arte e professor da Universidade de Michigan, Estados Unidos, Alex Potts, situa nesse período o início da negação da autonomia artística.

Em algum momento do final dos anos 1950, ganhando proeminência nos anos 1960, o individualismo heroico, epitomizado pela imagem que o mundo da arte havia fabricado de alguns dos mais famosos artistas da geração dos expressionistas abstratos, cessou de ser crível. O que emergiu naquele momento foi uma noção irônica e casual da *persona* artística, que se opôs à posição heroica com um descolamento e um comprometimento frouxo com as trivialidades do cotidiano, [entendidas como] as realidades do mundo moderno. Essa mudança convencionalmente tem sido vista entre os artistas e críticos mais progressistas como a demarcação do início da negação da autonomia artística, que culminaria na derrubada dos paradigmas modernistas de autonomia artística pelo pós-modernismo (2004, p. 47).

Se é possível perceber uma efetiva mudança de paradigma nas relações entre artista e sociedade, instauradas agora sob os auspícios do diálogo e da interação, algumas questões apressam-se a buscar proeminência: afinal, o que o artista persegue? Acredita ele na possibilidade de restauração de utopias em um mundo que parece ter perdido para sempre qualquer traço de inocência ou ingenuidade?

## OS RISCOS: A ARMADILHA: ARTISTA MODERNO: O MITO: O FIM

O crítico inglês Stephen Wright denuncia a pretensão messiânica, eventualmente dissimulada, que identifica parte da produção de arte desenvolvida em colaboração com as comunidades, lembrando que essas práticas precisam estar fundadas no "interesse mútuo, baseado em ganhos recíprocos bem definidos". O crítico aprofunda suas reflexões em torno dos riscos embutidos nessas práticas em articulação com as comunidades, classificadas por ele como "práticas de arte intelectual e esteticamente empobrecidas". Em sua crítica, Stephen Wright ressalta que essas práticas se configuram como "proposta de serviços 'forçados' para pessoas que nunca os solicitaram" e que não ultrapassam as limitações de uma "interação frívola" (WRIGHT, 2004, p. 534-535). Fazendo ainda uma crítica materialista do processo de produção dessa arte, Wright destaca a expropriação promovida pelo artista ao apoderar-se do produto, quer seja objeto / ação / documento, de um processo coletivo, reproduzindo assim a exploração identificada por Marx.

[Essas práticas] acabam por reproduzir dentro da economia simbólica da arte um tipo de relações de expropriação de classes que Marx viu em funcionamento na economia: de um lado, aqueles que detêm o capital simbólico (os artistas), e de outro lado, aqueles cujos esforços (como tal) são usados para nutrir a acumulação de mais capital, conforme Wright (2004, p. 535).

Ao deixar o reduto asséptico e involucrado do ateliê que o mantinha apartado do convívio social, o artista passa a correr muitos riscos, sendo esse apontado por Stephen Wright apenas um deles, embora não de menor importância; é urgente que se busque compreender com profundidade, clareza e consciência política as implicações desse gesto de superação das práticas de ateliê em favor de um embrenhar-se pelas comunidades, evitando que se instaure a exploração da boa-fé e da ingenuidade desses novos parceiros. Stephen Wright sugere ainda que, de forma a evitar que o artista sucumba às armadilhas intrínsecas a essas práticas, e de maneira

> a criar condições que tornarão a colaboração produtiva e necessária, nós necessitamos uma compreensão quase pré-moderna da arte, rompendo com a trindade institucionalizada do autor – obra – público, uma compreensão que apodera-se da arte pelos seus meios e não pelos seus fins. (WRIGHT, 2004, p. 535).

Ao examinarmos criticamente os processos de colaboração na produção de arte contemporânea, ancorados no modelo proposto por Christian Kravagna para a análise da participação comunitária nos projetos de arte, podemos perceber que a maioria dos projetos parece pleitear seu esgarçamento em ações dialógicas sem se distanciar

do plano institucional da arte, desde sempre prevendo seu retorno a esse mesmo sistema, reproduzindo as curvas previsíveis do voo do bumerangue. De acordo com o modelo de Kravagna, os projetos de colaboração com a comunidade podem ser classificados como "revolucionários", quando almejam "a dissolução da arte na práxis da vida"; "reformadores", quando articulados com objetivos identificados com a chamada "democratização da arte"; ou ainda, quando oferecem conteúdo político mínimo, apenas "divertida e/ou didática" (KRAVAGNA, 1998, p. 2).

De acordo como nossa percepção e análise, entendemos que grande parte dos projetos que inundam o cenário das artes na contemporaneidade não se adequaria à categoria "revolucionária" ou "reformadora", pois, mesmo estando esses projetos empenhados em uma real articulação com as comunidades, parecem distanciar-se de uma atitude política que preconize a "dissolução da arte na práxis da vida" ou mesmo a "democratização da arte", independentemente da elasticidade abarcada nesses conceitos/ideias. De qualquer maneira, temos aprendido que não há grande serventia na aplicação rígida de qualquer categorização na análise ou no discurso da arte, cingido por processos altamente permeáveis em que a contaminação é uma realidade a borrar eventuais limites de demarcação.

Mas ao aproximar-se da comunidade com uma intenção de arte, o que o artista estaria pretendendo? Estaríamos deixando-nos seduzir por aquilo que já foi denominado de "ativismo conciliatório", que parece permear parte significativa da arte contemporânea em oposição aos excessos da produção orientada para o mercado na década de 1980: "muitos viram a necessidade de um renascimento moral, [passando] a justiça a ser promovida como novo valor estético supremo, [consignando à arte um] valor meramente instrumental [...] sendo tão boa quanto o peso de seus benefícios sociais" (JUSIDMAN, 1995, p. 46). Inegavelmente, vários projetos parecem articular-se por entre os resquícios dos "traços redentores" da arte (KRAVAGNA, 1998, p. 4), seguindo paradigmas sugeridos por Mary Jane Jacob e Michael Brenson na mostra *Culture in Action* (Chicago, 1993), que propunha uma redefinição do papel da arte pública ao abandonar a perspectiva de "renovar o ambiente físico para melhorar a sociedade, [ao rejeitar o objetivo] de promover a qualidade estética para contribuir para a melhoria da qualidade de vida, [ao recusar as propostas] de enriquecer as vidas para salvar vidas" (JACOB, 1995, p. 56).

Independentemente do quanto se dê crédito às quimeras da arte diante dos males que afligem o cotidiano das sociedades contemporâneas, percebemos que a articulação com as comunidades tem ultrapassado os limites do próprio campo da arte, parecendo esgarçar o escopo dos "serviços artísticos" demarcados por Andrea Fraser. Uma abordagem mais atenta dessas práticas de arte revela as armadilhas e riscos à espreita, que podem reduzir essas práticas a manifestações de uma filantropia duvidosa e problemática, mesmo que bem intencionada, mediante projetos que se enfurnam nas comunidades "beneficiadas" como forma de garantir seu ingresso nas páginas da história da arte.

Claire Bishop é mais positiva em sua abordagem dessas práticas artísticas, entendendo que na arte socialmente engajada e comprometida, a energia criativa de práticas participatórias reumaniza, ou pelo menos (des)aliena uma sociedade fragmentada pela repressiva instrumentalidade do capitalismo. Não se pode desconhecer, no entanto, que certas leituras carreiam uma grande dose de romantismo – como a que nos oferece Bishop, em especial quando o processo artístico se articula mais estreitamente com as comunidades, o que acaba por empurrar a arte para uma ficção, para muito além de suas reais possibilidades.

Nos últimos vinte anos, desde o fracasso das tentativas do mercado de arte de aplacar o ímpeto crítico dos anos 1960/70, impondo o retorno e a revalorização de seu objeto mais nobre – a pintura – temos assistido à reativação do tom crítico nas produções de arte – quer sejam projetos, ações, eventos, *et cetera*. Nesse período, o artista tem reaprendido a estar em sociedade, tem reaprendido o sentido de estar em comunidade, de *estar junto*. Ele tem aprendido o significado de reencantar o mundo, não mais de fora, mas de dentro, sendo e se sentindo incluído.

Nossa compreensão é que a produção e a circulação ampliada da arte, articulada em direção à sociedade, imbricada com as comunidades, parecem ser reconfortantes para o próprio produtor de arte, para o próprio artista, ao deflagrar um sentimento de pertencimento em relação à sociedade. Essas práticas, que empurram a arte para uma situação clara de contextualização social, parecem decretar o fim do isolamento e da solidão do artista. Independentemente da nitidez que orienta o artista em seus propósitos de interação e colaboração com as comunidades, e independentemente da eventual persistência de crenças exóticas em utopias distantes, é nossa compreensão que essas práticas de colaboração provocam uma consequência subjacente, extremamente relevante: a inclusão social do artista.

## REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006. 207 p.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993 [1974]. 180 p.

FOSTER, Hal. "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?". In: _____. *The Return of the Real.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, p. 1-33.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greeenberg e o debate crítico.* Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 27-43.

GROYS, Boris. A Genealogy of Participatory Art. In: SAN FRANCISCO Museum of Modern Art. *The Art of Participation*. Nova York: Thames and Hudson, 2008, p. 18-31.

JACOB, Mary Jane. Outside the Loop. In: JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva M. *Culture in action*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, p. 50-61.

JUSIDMAN, Yashai. "inSITE". *Art Issues*, San Diego, n. 36, p. 46-48, jan./fev. 1995.
KRAVAGNA, Christian. *Working on the Community:* Models of Participatory Practice. Disponível em: <http://www.republicart.net>. Acesso em: 12 dez. 2005.
OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A perplexidade do autor diante da beleza do mundo. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D'ANGELO, Martha (Orgs.). *Walter Benjamin:* arte e experiência. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: EdUFF, 2009, p. 304-322.
PIPER, Adrian. A lógica do Modernismo. *Poiésis*, Niterói, v. 11, p. 167-176, 2007.
POTTS, Alex. Autonomy in Post-war Art, Quasi-heroic and Casual. *Oxford Art Journal*, v. 27, n.1, p. 43-59, 2004.
ROSE, Barbara (Ed.). *Art as Art*: the Selected Writings of Ad Reinhardt. Berkeley: University of California Press, 1991.
WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of Artistic Collaboration. *Third Text*, v. 18, n. 6, p. 533-545, 2004.

# O MURO DE BERLIM E AS MUDANÇAS DE PARADIGMAS DA POLÍTICA E DA ARTE

**CÉLIA MARIA ANTONACCI RAMOS**

Os estudos relativos à arte e sua interseção política podem partir de distintos aspetos e de diferentes tempos e espaços. As mudanças geopolíticas radicais e as consequentes mudanças nos sistemas políticos, econômicos, sociais, religiosos, culturais e estéticos demandam aos artistas, críticos e historiadores da arte, curadores dos museus, arte-educadores e pesquisadores do sistema das artes novos paradigmas epistemológicos e novas abordagens filosóficas, históricas, críticas e estéticas. Para este texto, destaco a relação da práxis artística à construção e à queda do Muro de Berlim, que hoje completa 20 anos de sua histórica queda.

A partir do contexto político, econômico e social desse período, proponho observar as ações artísticas que evidenciaram as opressões que deram origem à construção desse Muro, participaram dos protestos que provocaram sua queda e, posteriormente, denunciaram e denunciam outras formas de polaridades geopolíticas, econômicas, culturais, religiosas, sociais e filosóficas que dividem e oprimem os povos.

Um dos exemplos de muro de segregação político-ideológico mais marcante no nosso tempo histórico foi o "Muro de Berlim" – também conhecido como "Muro da Vergonha". Com quatro metros e meio de altura por cento e sessenta quilômetros de comprimento e uma fronteira ideológica de quase dois mil quilômetros, que ia do Mar Báltico, no norte, ao Mar Negro, no sul, esse Muro era patrulhado por trezentos e oitenta mil soldados russos divididos em vinte e uma unidades. Construído fisicamente em 1961 e literalmente demolido em nove de novembro de 1989, o Muro de Berlim representou a separação concreta do mapa geopolítico estipulado pelos estadistas Churchill, Roosevelt e Stalin na Conferência de YALTA, realizada em fevereiro de 1945, pouco antes do término da II Guerra Mundial, no pequeno balneário que tem esse nome, na península da Crimeia, no Mar Negro. Naquela ocasião, esses três "caciques" ocidentais decidiram arbitrariamente partilhar o território europeu entre eles. Com essa atitude, após a Segunda Guerra Mundial, os territórios do norte viram-se de súbito sob o jugo dos signatários de YALTA. O território da Alemanha, considerada a grande vilã da história, foi dividido

em duas áreas de ocupação. A República Democrática da Alemanha, com capital em Berlim, ficou sendo zona de influência soviética e, portanto, socialista. A República Federal da Alemanha, com capital em Bonn, ficou sob a influência dos países capitalistas. Acidade de Berlim foi dividida em quatro setores de ocupação, a saber: URSS, EUA, França e Inglaterra. A partir desse acordo, os estadistas da conferência de YALTA colocaram um "ponto final" na II Guerra Mundial, mas gestaram uma nova modalidade de disputa global e ideológica, que não se restringia apenas à posse de territórios físicos, mas também ao controle das populações, de sua circulação, ideias, crenças e produção. Um mundo bipolar dividia a Europa em Leste e Oeste e com áreas de influência político-econômica distintas. Ergueram, assim, a conhecida "Cortina de Ferro", como expressou o então primeiro-ministro britânico Winston Churchill, em seu discurso em Fulton, em 1946, e estabelecia-se o que ficou conhecido como "Guerra Fria" ou "Paz Armada". Essa divisão, como tantas outras já realizadas pelos imperialistas, abalou inúmeros territórios e modos de ser, viver e conviver e mudou radicalmente os sistemas políticos, econômicos, religiosos, educacionais e artísticos de todo o mundo.

Entretanto, ainda que fortemente estabelecido e controlado pelas maiores potências mundiais, essa divisão logo apresentou sinais de falência. Inseguros, os estadistas de ambos os lados impunham a ordem ideológica por meio da força e da repressão. Se de um lado, o socialismo idealizado pelo Leste europeu apresentava sinais de falência nos autoritarismos de Stalin, Fidel Castro e Mao Tsé-Tung, entre outros, do outro lado, no oeste, os governos ditos democráticos, em nome de frear o comunismo, de preservar a democracia, começaram a impor ditaduras. Na França, em 1958, o General De Gaulle assume o poder; no Brasil e por toda América Latina, as ditaduras apoiadas pelos EUA foram sendo impostas no decorrer dos anos 1960. E, até na Grécia, entre 1967 e 1974, a Ditadura dos Coroneis liderada por Georgios Papadopoulos impunha a ordem militar em nome de reprimir os avanços do comunismo. Sem contar os regimes de Franco, na Espanha e Salazar, em Portugal, que mesmo antes da II Grande Guerra já subjugavam os povos (MEYER, 2009).

Entretanto, a partir dos anos 1960, os nascidos nos anos subsequentes às decisões de YALTA chegavam à idade juvenil e não toleravam opressões sociais e culturais e, entre inúmeras outras manifestações culturais, uma nova forma de arte política ativista começa a manifestar-se.

A rebeldia de jovens ativistas e artistas pode ser registrada a partir de 1961, data da construção do Muro, quando os governos de ambos os lados já bastante desacreditados e com outras guerras em gestação – a do Vietnã é um exemplo – partiram para a opressão física e intelectual das populações. Indignados com as autoridades e censuras, com um mundo bipolar sem livre acesso de ambos os lados, os jovens exigiam o fim das ditaduras, das invasões bárbaras em países de cultura agrária, do recrutamento obrigatório de jovens para o serviço militar, e o reconhecimento dos direitos civis e

igualitários para todos, independente de sexo, preferência sexual, crença, etnia e classe social. Como escreveu Tariq Ali em sua autobiografia dos anos 1960,

> A geração nascida durante a guerra, ou logo depois dela, era muito diferente da anterior. Não houve um expurgo cuidadoso dos fascistas após a Guerra. Já se avistava o novo inimigo no horizonte e era preciso superar as velhas inimizades. Na década de 1950, a Alemanha fora, exteriormente, aquiescente e passiva. Mas a lembrança da Guerra não se apaga com tanta facilidade entre as gerações que coexistiam na Bundesrepulik. Na década de 1960, os estudantes dos *campi* conheciam muito bem o fracasso da geração dos pais, que não resistiu à ascensão do fascismo. O fato de Hitler ter chegado ao poder, varridos todos os vestígios de democracia e destruído os dois maiores partidos operários da Europa deixara sua marca política e psicológica nos filhos dos anos 1950. Até quando o silêncio reinava supremo, eles sabiam que havia algo de profundamente errado. A Guerra do Vietnã foi o catalisador. (2008, p. 262).

Aqui é importante ressaltar que os conturbados anos 1960 começaram com os primeiros aparelhos de televisão transmitindo ao vivo, via satélite, os desastrosos bombardeios norte-americanos em territórios vietnamitas. O Vietnã havia sido colônia francesa e no final da Guerra da Indochina, como ficou conhecido o conflito que durou de 1946 a 1954, anos subsequentes à II Guerra Mundial, o território vietnamita foi dividido em dois países. O Vietnã do Norte era comandado por Ho Chi Minh, possuindo orientação comunista pró-União Soviética. O Vietnã do Sul, apoiado nas ideias do presidente americano General Eisenhower, que em 1954 liderou uma intervenção americana na região pela defesa da "Teoria do Dominó", passou a ser uma ditadura militar aliada aos Estados Unidos. Dizia Eisenhower:.

> Se vocês colocarem uma série de peças de dominó em fila e empurrarem a primeira, logo acabará caindo até a última... se permitirmos que os comunistas conquistem o Vietnã corre-se o risco de se provocar uma reação em cadeia e todos os estados da Ásia Oriental tornar-se-ão comunistas um após o outro.

Com esse pretexto, cinco anos depois, os Estados Unidos, sob alegação de violação de um de seus patrulheiros, impõem ao povo vietnamita mais um conflito armado, que começou em 1959 e terminou em 1975.

Com as imagens transmitidas via televisão, jovens integrantes de grupos pacifistas e a população em geral começaram a ir para as ruas e pedir a saída dos Estados Unidos do conflito e o retorno imediato das tropas.

A participação crescente dos EUA na guerra vietnamita indignava a população jovem americana que recebia as notícias de que além dos bombardeios aéreos, os EUA utilizavam violentos herbicidas para tentar desalojar os guerrilheiros das matas. O "agente laranja" é um exemplo de herbicida que dizimou milhões de árvores e envenenou os rios e lagos do País. Além disso, milhares de pessoas ficaram mutiladas pelas queimaduras provocadas pelas bombas de napalm[1] e as terras vietnamitas ficaram imprestáveis para a lavoura. Com essas notícias circulando via TV, começou num bairro de São Francisco, na Califórnia, o *Haight - Aschbury*, uma manifestação conhecida como "as crianças das flores" (*flower children*). Rejeitando as ações da guerra, jovens lançaram o movimento "Paz e Amor" (*Peace and Love*). A partir de então, tomou forma o conhecido movimento *hippie*, que teve enorme influência nos costumes da geração de 1960 pelo mundo todo. Esses jovens repudiavam também a sociedade urbana e industrial e propunham o comunitarismo rural e a atividade artesanal.[2] Para um dos principais líderes do movimento estudantil no Rio de Janeiro, Vladimir Palmeira, essa foi uma explosão criativa que mudou definitivamente a maneira de ver o mundo (ZAPPA, 2008, p.156).

1 - Bomba de napalm é uma bomba incendiária fabricada com napalm, uma substância elaborada sobre uma base de gasolina e inventada na Universidade de Harvard em 1942. Sua fórmula lhe permite arder a um nível determinado e grudar nos objetos e pessoas. Uma convenção da ONU de 1980 proibiu seu uso contra a população civil.

2 - Seu apogeu deu-se com o festival de Woodstock realizado no Estado de Nova Iorque, em 1969.

Mas, se no plano do cotidiano os *hippies* faziam a revolução "Paz e Amor", no plano da política estudantes influenciados pelos pensadores da escola de Frankfurt, Walter Benjamin, Theodoro Adorno, Herbert Marcuse e Max Horkheimer, (os três últimos foram morar nos EUA durante a II Guerra Mundial), passaram a formar grupos e a organizar passeatas e manifestações nas cidades, especialmente durante convenções políticas, como foi o caso dos *Yippes – Youth International Party* - Partido Internacional da Juventude – que, liderados por Abbie Hoffman, protestavam contra a organização da sociedade americana. Abbie Hoffman predizia que para as classes médias norte-americanas a rua era um símbolo extremamente importante, porque sua experiência cultural é guiada de forma a mantê-las fora das ruas. A ideia é manter todo mundo em casa. Assim, quando você decide desafiar os poderes, inevitavelmente você encontra-se num beco sem saída, imaginando: "devo eu viver seguramente e ficar na calçada, ou eu devo ir para as ruas?" São aqueles que vão para as ruas primeiro que são os líderes. São aqueles que se sujeitam aos maiores riscos, que fundamentalmente executam as mudanças na sociedade (HOFFMAN apud FELSHIN, 1996, p.14).

Em 1968, os *Yippes* organizaram uma manifestação na "Convenção Democrática de Chicago", e a partir daí a revolta instalou-se nos Campos Universitários, particularmente em Berkeley e em Kent, e passeatas e manifestações eclodiram em todos os EUA. Pela primeira vez na história do País, milhares de jovens negaram-se a servir no exército, desertando ou fugindo para o exterior. Nessa ocasião, a população negra dos EUA também se manifestava. É o tempo dos Panteras Negras (*The Black Panthers*) e de Malcolm X no Norte, e do movimento pelos Direitos Civis liderado por Martim Luther King no Sul, sem contar com os concertos de protestos liderados por John Lennon e Yoko Ono em Nova Iorque.

Esse clima ativista espalhou-se pelos quatro cantos do mundo. No Brasil, em março de 1968, eclodiu a grande rebelião estudantil contra o regime militar implantado em 1964 e que havia naquela época fechado a UNE e criado o Esquadrão da Morte, um grupo de extermínio que matou cerca de duzentas e cinquenta vítimas só no Rio de Janeiro, grande parte dela era moradora de favelas ou de comunidades pobres da Baixada Fluminense. Nas ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo, frases de protesto contra a opressão começavam a aparecer nas paredes de estabelecimentos e muros da cidade. Por exemplo, na parede da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, a palavra LIBERDADE e, em São Paulo, a frase MAIS PÃO - MENOS CANHÃO já advertiam a consciência política de grupos anônimos. Na cena teatral, a peça de teatro "Roda Viva", de Chico Buarque, era censurada e, no cinema, Glauber Rocha anunciava o Cinema Novo privilegiando estéticas regionais brasileiras. Também as músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e tantos outros cantavam metáforas ativistas, e, no sistema das Artes Plásticas, encontramos a revolução de Hélio Oiticica com seus parangolés, penetráveis e instalações com fotos do marginal conhecido como "Cara de Cavalo", que havia sido morto recentemente por policiais civis. Isso para lembrar aqui alguns exemplos de engajamento político dos artistas brasileiros de diferentes áreas. Uma pesquisa específica sobre a arte ativista no Brasil dos anos após a II Guerra Mundial não caberia num artigo. Na cena internacional, lembro o maio desse mesmo ano, quando manifestação semelhante acontecia em Paris. Inquietos, estudantes universitários exigiam liberdade sexual e o fim da era do General De Gaulle. Protestos organizados pela Internacional Situacionista liderada por Guy Debord levam às ruas de Paris advertências políticas e sentenças poéticas. É PROIBIDO PROIBIR, A IMAGINAÇÃO TOMA O PODER, ABAIXO O TRABALHO ALIENADO! Na então Tchecoslováquia, na cidade de Praga, artistas, ativistas, intelectuais e estudantes organizaram uma manifestação pela liberdade de expressão que ficou conhecida como "A Primavera de Praga". Manifestações artísticas e ativistas confluem e se confundem. Para os artistas não importa a galeria, o museu ou a opinião do crítico e nem mesmo a autoria da obra ou seu valor capitalista. O que importa é a ação política transformadora da condição política e social (ZAPPA, 2008).

Nessa época, o filósofo marxista Herbert Marcuse afirmava que a revolução seria feita doravante pelos estudantes e outros grupos não assimilados pela sociedade de consumo conservadora. "Só estes seriam capazes de realizar a revolução e construir a utopia de uma mudança radical na sociedade e na natureza humana" (ZAPPA, 2008, p. 250).

Nessa perspectiva, podemos citar vozes dos não assimilados liderados pelo jamaicano Kool Herc e Afrika Bambaataa, que logo passaram a entoar da periferia do Bronx o canto *rap* de protesto político, enquanto as imagens desses sujeitos pegavam carona nos superlotados trens novaiorquinos, levando a população a perceber a existência de

outros sujeitos da história da glamorosa Nova Iorque. O tumulto estava instalado! Quem eram esses protagonistas? E o que queriam com tal "vandalismo"? A polêmica foi tamanha que a prefeitura de Nova Iorque, na ânsia de apagar as imagens pintadas a *spray*, investiu milhões de dólares para desenvolver produtos e métodos de limpeza dos trens, chegando até a envolver pesquisadores da NASA com intuito de desenvolver um produto que limpasse os trens, como se, assim, eliminassem também os protagonistas das imagens. Entretanto, anônima e transgressora, como já havia se mostrado desde 1968, essa novidade logo chegou a São Paulo, Buenos Aires e muitas outras cidades. Então, Berlim, com seu Muro de quilômetros de exclusão geopolítica, apresentou-se aos novos "vândalos" como o espaço mais digno de uma verdadeira intervenção política. Imagens de "Paz e Amor" dos *hippies* de 1960 misturavam-se a muitos grafites sem significação aparente. Em pouco tempo, artistas renomados também decidiram cruzar o oceano e pintar apelos de confraternização, liberdade e comunicação dos povos oprimidos, isto é, a derrubada simbólica e efetiva das fronteiras estipuladas na conferência de YALTA.

Keith Hering é um exemplo. Seus homens pintados em vermelho e preto davam-se as mãos formando uma corrente de comunicação. Logo outras imagens sugeriam a travessia do Muro, como a escada pintada em 1984, enquanto outras metáforas de liberdade e paz contracenavam com mensagens de amor e diálogo.

Mas não só artistas grafiteiros anônimos ou famosos evidenciaram esse símbolo de opressão. Muitos outros artistas protestaram. Um dos exemplos mais notável contra esse sistema de opressão e segregação das populações e exploração capitalista foi o *Iron Curtain* (Cortina de Ferro), erguido pela dupla Christo e Jeanne-Claude, em junho de 1962. Com 240 barris de óleo, a dupla ergueu uma barreira, uma "cortina de ferro", que bloqueou por oito horas a pequena Rua Visconti, no *Quartier Latin*, num protesto conta a União Soviética, "os guardiões da paz",[3] que haviam construído o Muro de Berlim na noite de agosto de 1961. Christo Javacheff é um artista búlgaro e na época estava exilado em Paris, e Jeanne-Claude, uma artista marroquina. Como enfatiza o crítico Angel Angelov em seu texto *The Art of Christo (Javacheff) and Jeanne-Claude Until the End of the 1960s*, publicado no site dos artistas, a Cortina de Ferro de Christo e Jeanne-Claude foi uma reação política contra o Muro de Berlim construído como uma parede eterna e à moda medieval, e os barris de óleo representavam um material que evocava o senso do conflito econômico responsável pela colonização francesa da Argélia, que visava ao petróleo argelino. A barreira de barris simbolizava a divisão da Europa entre capitalistas e comunistas, que levou à Guerra do Vietnã e à construção do Muro de Berlim. Além disso, com uma obra temporária e construída com materiais extra-artísticos, Christo e Jeanne-Claude eliminavam a aura da obra de arte bem como a do artista como um criador. Ou seja, a intenção de um monumento temporário foi revisar o conceito de obra de arte como algo eterno.[4]

3 - Expressão do crítico Angel Angelov, em seu texto The Art of Christo (Javacheff) and Jeanne-Claude Until the End of the 1960s.

4 - Disponível em: <http://hi.baidu.com/fishplay/blog/item/8f71a3cdab2981560eb34557.html> Acesso em: 15 jun. 2009.

Ao colocar a obra na rua, os artistas evidenciavam que tudo pode permanecer no museu como documentação, mas não o trabalho em si ou o seu efeito e as reações do público, ou seja, a recepção. Isto é, tudo o que pode permanecer no museu é a documentação, mas não o trabalho em si. Geralmente há menos documentação nos museus e na tradicional história da arte sobre a recepção do que sobre o trabalho em si. Exibidos num período de tempo limitado e que nunca se repetirá, ao qual nunca poderemos retornar, a experiência de cada ação é única e esfacela as fronteiras entre arte e vida.

A partir desse trabalho, a dupla Christo Javacheff e Jeanne-Claude projeta outros trabalhos de interferência urbana e com propósitos político-ativistas. O mais notável e de importância para este ensaio foi a obra de interferência no Reichstag, Parlamento Alemão. Iniciado em 1971 e com objetivo de polemizar o sistema político alemão e a divisão da cidade de Berlim, esse prédio fazia a fronteira do Muro Esse projeto, que consistia em embrulhar o prédio do Reichstag, só foi autorizado em 1996, isso é, seis anos após a queda do Muro de Berlim, e vinte e cinco anos após seu projeto.

Em 2009, em uma conferência em SULLA STRAT, Padova,[5] o artista polonês radicado nos EUA, Hans Haacke, iniciou sua fala com essas palavras:

> Vocês conhecem o termo 'site-specific'. Eu gostaria de dizer que o site-specificity do meu trabalho não é restrito à arquitetura ou à outra condição física na qual eu sou convidado a trabalhar ou exibir meus trabalhos. Para mim, a condição social e o contexto político são igualmente importantes. A propósito, eu gostaria de enfatizar que além do tradicional uso de materiais artísticos como o bronze, a tela e o pincel, etc., eu uso o contexto social e político como material.

5 - Conferência. Disponível em: <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/fhaacke.htm>. Acesso em: 28 ago. 2009.

Nessa ocasião, entre as obras descritas durante a conferência, Hans Haacke narrou sua atuação em 1990, logo após a queda do Muro de Berlim, quando fez parte de um grupo de doze artistas convidados a exibir em Berlim uma obra temporária em área pública que representasse a presença das duas Alemanhas, Leste e Oeste, ainda não unificadas. Para realizar esse trabalho, Hans Haacke foi para essa fronteira com intuito de observar o local do Muro e seus arredores, a linha de divisória das duas Alemanhas e as torres de vigilância construídas desde 1963 para controlar e fotografar periodicamente o Muro e os possíveis indivíduos que dele se aproximassem ou tentasse escapar. Nessa ocasião, observou dois coelhos que por ali passavam e percebeu a aparente diferença física dos dois, um mais gordo e saudável que o outro. Além de conhecer precisamente o local sugerido para seu trabalho, Hans Haacke decidiu pesquisar também os arquivos de Berlim. Para surpresa sua, encontrou uma foto de Hittler desfilando e acenando para a população alemã numa limusine da Mercedez Benz, que ilustra a capa de um livro publicado na *Columbia University Press*, em Nova

Iorque. Hans Haacke verificou que o livro narra a história da Mercedes Benz durante o domínio nazista. Outra imagem da Mercedes ou de Daimler-Benz, como a companhia é oficialmente chamada, estampa a capa de outra revista alemã, a Der Spiegel, do ano 1988, e anuncia essa companhia como a maior fábrica de armas da Alemanha atual. Poucos anos mais tarde, na mesma revista, mas em outro periódico, Daimler-Benz anuncia seus veículos. Cada um dos anúncios foi baseado e citado por uma figura reconhecida culturalmente. Para promover sua frota de caminhões, a Marcedes cita na revista um trecho do Hamlet, de Shakespeare: *The readiness is all*, (A prontidão é tudo). Além dessa frase, uma frase de Goethe também é citada na referida revista: *Art will always remain art*, (A arte sempre permanecerá a arte). Na Alemanha, lembra Hans Haaccke, a Mercedes é a maior patrocinadora da arte. Foi essa empresa que comissionou Andy Warhol na produção das fotos de seus veículos, por exemplo.

Em 1990, Potsdamer Platz, o velho centro de Berlim, era um lugar ermo, vazio e desolado, que anunciava o limite Leste/Oeste da cidade. Segundo Hans Haacke, meses antes da abertura dessa fronteira, o governo de Berlim vendeu à Daimler-Benz a maior parte desse território por uma soma de dinheiro estimada muito abaixo do preço de mercado. As pessoas em Berlim ficaram furiosas. A venda provocou uma enorme discussão sobre o futuro do centro da cidade. Aparentemente, o baixo preço foi tão escandaloso que a comissão europeia em Bruxelas ordenou que a Mercedes pagasse uma taxa adicional. Isso determinou que essa barganha estava baseada num subsídio do governo, que colocava em conflito regras de competição desigual. Com o propósito de evidenciar esse novo triunfo do capitalismo desigual, Hans Haacke projetou uma obra para esse local. Apropriando-se de uma das torres de observação, que havia servido ao regime de controle de Berlim, Hans Haacke, a exemplo dos anúncios nas torres dos *shoppings malls,* gravou e fez rodar no topo de uma das torres uma enorme estrela de anúncio da Mercedes e, em cada lado da torre, gravou os *slogans* editados nas revistas alemãs que propagavam a Mercês Benz: *The readiness is all*, e *Art will always remain art*, indicando essa força cooperativa como a dominante na Europa Central. Essa constelação, diz Hans Haacke, é para mim um *ready made*. *Além disso*, diz Haacke, *à noite, isso se ilumina e mostra a vocês o caminho.*

Como percebemos no decorrer desse ensaio, a geração que chegou à juventude na data da construção do Muro, 1961, não mais aceitou uma arte para museus, a ser oferecida ao público salientando valores estéticos e mercadológicos. O contexto social e político e as problemáticas do local em cada época passaram a ser significativas para o artista que pretende realizar uma obra de arte para o presente, para um público participativo e não contemplativo. A relação entre autor, obra de arte e público tornou-se mais democrática.

Após a queda do Muro de Berlim, data do nascimento da juventude atual, presenciamos um novo redesenho do mapa do mundo ao qual chamamos de globalização.

Real ou imaginário, esse novo desenho do mundo cria ilusões progressistas. Entretanto, há novos desafios no ar. Há realidades codificadas e não codificadas, escamoteadas pelos imperialistas e ofuscadas pelas luzes do comércio capitalista e das telas dos computadores. Com a queda do Muro de Berlim, parecia que o triunfo econômico e ideológico do capitalismo ocidental estava completo. Parecia que o mundo estava pela primeira vez livre de conflitos. Essa sensação de vitória humana levou o ex-funcionário do Departamento de Estado Americano Francis Fukuyama a escrever um ensaio intitulado *The End of History* - O fim da história. Inspirado em alguns pressupostos filosóficos de Hegel e Kojeve, Fukuyama defendia a ideia de que, com a derrota do fascismo após a Segunda Guerra Mundial, e, quarenta e cinco anos depois, com a queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, isto é, com a falência explícita do comunismo, os conflitos ideológicos cessariam, ou seja, a vitória da democracia liberal não encontraria mais obstáculos e seguiria seu curso de evolução contínua e global. Como diz Tariq Ali, Fukuyama pensava que "a democracia liberal era o clímax do triunfo do capitalismo na época, e suas estruturas conteriam a competição econômica entre Estados que tinha probabilidade de prosseguir até o fim dos tempos". (2005, p. 378).

Entretanto, como advertiu Chamtal Mouffe: "Nós temos, de fato, que reconhecer que a vitória da liberal democracia é devida mais ao colapso do inimigo do que ao nosso sucesso". (MOUFFE apud DEUTSCHE, 1998, p. 272).

Poucos anos depois, em 1993, Samuel Huntington, ex-especialista em contrainsurgência da administração Johnson no Vietnã e, mais tarde, diretor do instituto de estudos estratégicos da Universidade de Harvard, publicou um artigo na *Foring Affairs* polemizando Francis Fukuyama sobre o fim da história. Segundo Tariq Ali, nesse artigo, "Samuel Huntington argumentava que, ainda que a derrota esmagadora do comunismo tivesse trazido um fim a todas as disputas ideológicas, isso não significava o fim da história. Daí em diante a cultura e não a política ou a economia dominaria e dividiria o mundo" (2005, p. 380).

Entretanto, o que Fukuyama e Huntington não consideraram é que o neoliberalismo já estava em gestação anos antes da queda do Muro de Berlim. Desde o fim da II Guerra Mundial, o poder do Estado vem sendo substituído pelo poder das organizações internacionais; o FMI, o Banco Mundial, a ONU, a OMC, a OTAN vêm reduzindo o processo de democracia. Essas organizações controlam anonimamente as decisões do Estado. "Já há muitos anos uma das principais prioridades da OMC tem sido acelerar a privatização da educação, da saúde e da previdência, moradia social e transportes", relata Tariq Ali em seu livro *Confronto de Fundamentalismos* (2005, p. 397).

Hoje não lutamos mais para derrubar o Muro de Berlim, ele não mais existe. O que restou dele é a *East Side Galery*, uma parede preservada historicamente do Muro, onde os "novos revolucionários", quase sempre numa estada de turismo pela nova

Berlim, passam obrigatoriamente por ali e com sua arma *spray* desenham imagens imaginadas de poder revolucionário. Um lugar de memória que, como tantos outros, "douram todas as coisas com o encanto da nostalgia, inclusive a guilhotina", como já escreveu Milan Kundera em seu precioso livro "A insustentável leveza do ser". Assim, esse Muro não mais separa o comunismo do capitalismo e não mais divide pessoas e culturas europeias. Mas une as atrocidades do passado à nostalgia do presente, o que nos leva a pensar num mundo "globalizado", enquanto vivemos num mundo capitalizado. Esse novo gigante sinuoso, a globalização, divide ideias e ideais e ergue outras barreiras políticas, ideológicas e físicas. No plano internacional, esse gigante incita outra divisão bipolar do mundo. Agora não mais leste/oeste, mas norte/sul. Não mais comunismo *versus* capitalismo, mas o mundo árabe *versus* o mundo judaico-cristão, ou "eixo do mal", contra o "eixo do bom", como disse Bush, ou o confronto de fundamentalismos, como descreve o ativista Tariq Ali. Essa nova polaridade vem produzindo constantes violências em outros territórios, Gaza e Cisjordânia são exemplos; sem contar que, violando os Direitos Humanos, o Estado de Israel vem erguendo mais um imenso Muro da Vergonha, o *Muro do Apartheid* , como está sendo chamado, divide cidades sagradas e históricas, como Kalandia, Belém e Qalquilya, e soldados ao longo desse Muro controlam o livre acesso de pessoas e mercadorias nessas áreas.

No plano nacional, no plano de nossas proximidades, de nossa vida cotidiana, nas cidades em que vivemos, esse gigante divide os possuídos dos despossuídos. Estabelece outra polaridade, outro eixo, o centro/periferia. Vivemos outra "Guerra Fria" ou "Paz Armada" em que, como já escreveu Joel de Castro no livro Geopolítica da Fome: "A humanidade se divide em duas: os que não dormem porque não têm o que comer, e os que não dormem com medo da revolta dos que não comem".[6]

6 - Trecho do documentário Milton Santos, 2006. Disponível em: <https://mail.google.com/mail/html/compose/static_files/blank_quirks.html#_ftnref1> Acesso em: 28 ago. 2009.

Numa tentativa administrativa de conter a pobreza, no dia dois de abril de 2009, fomos surpreendidos pela notícia de que o governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, estava murando onze comunidades dos morros cariocas. O Muro do Cabral, como ficou conhecido, confirma que nossos políticos ainda não assimilaram a cidade como um espaço da diversidade e menos ainda o conceito de democracia.

A multiplicação dos ambientes urbanos, a "Agoraphofia", já evidenciada por Rosalyn Deutsche, e a diversidade humana que hoje habita, cruza e disputa esses ambientes, produz novas indagações e novos campos de pesquisa para os artistas contemporâneos.

Hoje comemoramos não só a queda do Muro de Berlim, mas o aniversário dos nascidos pós-queda do Muro que chegam à idade juvenil. A questão fundamental deve partir do estudo da vida cotidiana, da identificação das forças de opressão em cada lugar e tempo. Se no passado convivemos com um Muro que por vinte e oito anos negou a livre circulação de pessoas, bens, ideias e ideais, hoje há outras opressões, privações, novas formas de segregação de genocídio social.

As metodologias devem partir do conhecimento das experiências e lutas daqueles que creem que é possível a conquista dos direitos civis igualitários mediante ações não violentas, como Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Nelson Mandela, Primo Levi, Edward Said, Hannah Arendt e de muitos artistas ativistas que, com suas *performances* e manifestações não violentas, convidam o público a participar, mais do que na arte, na construção do presente.

## REFERÊNCIAS

ALI, Tariq. *O poder das barricadas, uma autobiografia dos anos 60.* São Paulo, Biotempo, 2008.

_____. *Confronto de fundamentalismos*, *cruzadas, jihads e modernidade*. Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 2005.

ANGELOV, Angel. *The Art of Christo (Javacheff) and Jeanne-Claude Until the End of the 1960s*. Disponível em: <http://hi.baidu.com/fishplay/blog/item/8f71a3cdab2981560eb34557.html> Acesso em: 15 jun. 2009.

CASTRO, Joel de. *Encontro com Milton Santos ou o Mundo Global Visto do Lado de Cá.* 2006. Filme dirigido por Silvio Tendler, 2006. 1 DVD.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions (art and spatial politics*). Massachsetts. MIT. 1998.

HANS, Haacke. *La generazione delle immagini public art.* Conferência. Disponível em: <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/facts/Eng/fhaacke.htm>. Acesso em: 28 ago. 2009.

MEYER, Michael. *1989, O ano que mudou o mundo.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

ZAPPA, Regina e Ernesto Soto. *1968 Eles só queriam mudar o mundo.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

# AS MARGENS DA ARTE: CRIAÇÃO E COMPROMISSO POLÍTICO

**SANDRA REGINA RAMALHO E OLIVEIRA**

A partir da segunda metade do século XX, os impulsos artísticos, movimentos, colecionadores e outros agentes do campo da arte dedicaram-se a modificar o *status quo* intelectual, artístico e poético, por meio da produção de abundante material impresso.

Esses documentos por vezes têm sido considerados periféricos ou marginais em relação à oficialidade não somente artística, mas também política e social. Sua própria condição híbrida situa essa produção em um território ambíguo, que enriquece seu potencial de leitura e significação.

Nesse contexto, a exposição "As margens da arte - criação e compromisso político", que aconteceu no segundo semestre de 2009, no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), apresentou uma seleção de material prioritariamente gráfico que ilustra de modo amplo esse território. Eram 230 cartazes, postais, capas de revistas, livros de artistas e outros formatos, da autoria de 150 autores, entre eles, Diego Rivera e André Breton, além de muitos desconhecidos e outros tantos anônimos.


Figura 1
Título da exposição afixado no vidro do edifício da MACBA
Fonte: Fotografia da autora, Barcelona, 2009

Quanto às temáticas da exposição, em si, encontravam-se críticas as mais diversas, por meio de ironia, metáforas ou mesmo agressões contundentes, que tinham como foco o consumismo, as diferenças sociais, os conflitos políticos, étnicos, sociais ou religiosos, bélicos ou não, como a guerra fria, todos acontecidos em um período específico, qual seja, a segunda metade do século XX. Ainda eram objeto dos trabalhos apresentados as discriminações de todas as espécies, as figuras de líderes políticos e até organizações institucionalizadas, mesmo no campo da arte, como os museus.

Isso quer dizer que o sentido do conceito de "política", no contexto da expressão "compromisso político" é o sentido *lato*, amplo, estendido. É a noção de política como as correlações entre os diferentes modos de ser e de pensar, estejam essas diferenças no âmbito ideológico, social, étnico, de gênero ou religioso, entre outros. Relações essas que, na maior parte dos casos, constituem-se em mensuração objetiva ou subjetiva de forças, e a divulgação massiva, especialmente aquela não institucionalizada, ou marginal – incluída aí a pichação – bem como a ironia, constitui-se em arma poderosa.

A crescente industrialização então acontecida, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a expansão do consumo, entre outras razões, segundo o curador Guy Scraenen, neutralizaram a voz da sociedade ocidental nas últimas décadas, fazendo com que as relações entre criação artística e o compromisso político chegassem a níveis inusitados, ou seja, a níveis muito baixos.

Figura 2
Reprodução em película adesiva afixada no vidro do edifício do MACBA
Fonte: Fotografia da autora, Barcelona, 2009

Diante desse fenômeno, que é também político, social e, por que não, econômico, numerosas inquietações, tanto conservadoras como progressistas, atingiram meio cultural: nem uns nem outros conseguiam espaços adequados para colocar-se. E a sociedade como um todo, então, encontrou um viés para manifestar-se, por meio das chamadas artes marginais, especialmente da comunicação gráfica impressa. Isso porque determinadas manifestações visuais não convencionalmente consideradas como arte, graças ao imediatismo, a um certo grau de efemeridade e mesmo à potência do

impacto da imagem, caracterizam-se como um dos veículos de transmissão mais idôneos para determinados posicionamentos ideológicos.

Além disso, havendo ligações diversificadas entre arte e política, foi possível conectar ideias políticas a modos de produção e disseminação alternativos. Então, estes três eixos, arte, causas políticas e difusão impressa entrecruzam-se, dando origem a diversificados produtos, gráficos, preferencialmente.

Figura 3
Joe Rosenthal, *A tomada do Monte Suribachi* (Japão), 1945
Prêmio Pulitzer (PHOTOGRAPHY)
Fonte: Disponível em: < http://obviousmag.org/archives/2008/12/iwo_jima.html >
Acesso em: 30 jan. 2010

Embora na sua totalidade o material apresentado na exposição seja datado entre 1933 e 2008, sua maioria está compreendida entre 1960 e 1980, período de grandes transformações nas formas artísticas, dada a intenção de se libertarem de uma espécie de unicidade de estilo ou de movimento, bem como da originalidade - ainda esperada - do objeto artístico.

Assim, os produtos gráficos passaram a ser meios alternativos de distribuição, por serem múltiplos e de baixo custo. É interessante lembrar que não se trata de uma inovação, pois a difusão impressa das artes visuais tem como precedente, por exemplo, no início do século, os futuristas, que se utilizaram também de meios gráficos, tanto quanto as posturas pacifistas e de denúncia de injustiças dos dadaístas e surrealistas, aspectos presentes por meio de traços, às vezes discretos, nos produtos apresentados naquela exposição.

Quanto ao surrealismo, por exemplo, tinha sua ação concretizada, na década de sessenta, em inúmeros periódicos publicados para a difusão de informação "artística, política e cultural". Entre eles, começa a circular no meio universitário alemão a publicação radical de esquerda "Koncet", que se definia como "revista independente de cultura e política", cuja editora, Ulrike Mainhoff, abandonou-a em 1969, para integrar-se ao grupo armado conhecido como Baden-Mainhoff.

Por outro lado, o movimento holandês denominado "Prono" buscou na ironia e no anarquismo traços dadaístas para as imagens exibidas na revista intitulada "Revo",

que circulou de 65 a 67; seu primeiro número, logo ao sair, foi certificado e destruído pela polícia.

O fato é que a apropriação, por parte dos artistas visuais, de recursos da cultura popular para inter-relacionar arte e crítica política, atingia suas intenções de, ao simplificar mensagens, socializá-las, atingindo um público maior e com menor condição de acesso à arte consagrada ou mesmo à crítica social mais sofisticada.

O conhecido movimento dos estudantes franceses de maio de 1968 contra o imperialismo, o capitalismo e o Gaullismo (a políticas públicas e internacionais do governo De Gaulle), talvez o mais importante movimento social e político francês do século XX, também produziu diversos cartazes e panfletos distribuídos - e, possivelmente, criados - na Universidade de Strasbourg e na École des Beaux Arts de Paris, os quais consistem em importantes documentos da categoria ora em foco, por meio do acervo do MACBA, apresentado na mostra "As margens da arte...". Muitos desses documentos eram apócrifos, por motivos óbvios. Entre eles, destacam-se cartazes com os dizeres "votar contra o capitalismo não é suficiente" (*voter contre capital ne suffit pas*) e "é necessário o negro para sair do vermelho" (*il fault du noir pour sortir du rouge*), este, notadamente polissêmico.

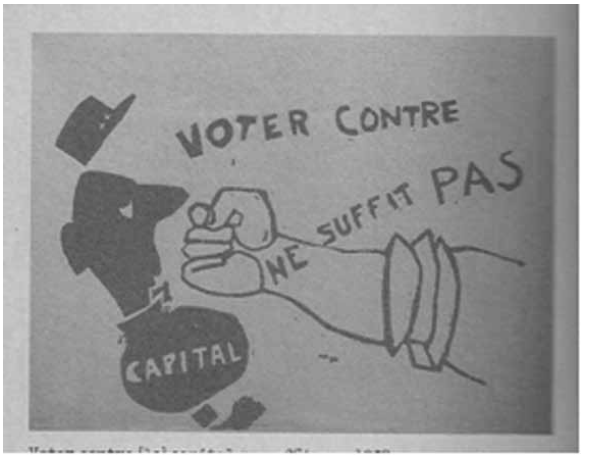



Figura 4
*Voter contre ne suffit pas*, Poster 58,5x73cm, maio de 1968, Paris
Fonte: Folheto da exposição, Barcelona, 2009

Outros trabalhos apresentados naquela exposição têm sua origem no Festival 200, do final da década de 60, na Dinamarca, coordenado pelo historiador Troels Andersen, anarquista não violento. Nesse Festival, diversos artistas apresentaram colagens, imagens manipuladas e técnicas mistas, articulando manuscritos com textos mecanográficos que exploravam simultaneamente as dimensões semânticas e visuais. Essa última constitui-se em criação de linguagem que, radicalmente, constituiu-se em um dos recursos mais importantes dos quais se serviram os artistas visuais para transmitir mensagens de forte impacto, destinados a "despertar consciências".

Naquele período, os artistas também serviram-se da poesia visual e concreta; entretanto a divulgação e aceitação da poesia concreta eram mais restritas do que as dos

cartazes. Todavia, o princípio de associar imagens e palavras, ou seja, o de produzir textos híbridos, ou miscigenados, ou sincréticos, para uns, ou intertextualidades, segundo outros, transita gradativamente, de meados do século XX a inícios deste século, do campo da verbalidade para o da visualidade. Contudo, na contemporaneidade, o "epicentro" do campo das inter-relações entre visual e verbal instala-se na visualidade, e não na verbalidade.

Mas nos anos 60 e 70, *slogans* com jogos de palavras, combinando imagens e palavras (ou apenas cores e palavras) em cartazes de grande tiragem, serviram a movimentos de conscientização com objetivos diversos, como a defesa dos direitos humanos, os das mulheres, das minorias étnicas e de diversas classes oprimidas.

Entretanto, nos trabalhos mostrados na exposição "As margens da arte - criação e compromisso político", as motivações para a criatividade linguística não eram unicamente estéticas, pois visavam à necessidade de burlar a censura e escapar do controle governamental – de vários países inclusive latinos, como Argentina e Brasil – para colocar em circulação mensagens de denúncia social e política.

Mas o alvo daquela exposição – e desta espécie de arte, marginal - não era ou é apenas a política no sentido de criticar ou mesmo atacar o poder político ou seus representantes, à medida que os meios de comunicação se tornavam atores cada vez mais poderosos do jogo de forças sociais, de modo que os artistas também se opuseram a mais essa forma de hegemonia, não do poder político, mas do poder da própria indústria da comunicação, em si.

Ou seja, diversos modos de preponderância de segmentos sociais sobre outros são objetos da coleção apresentada, e não só a política no seu sentido mais comum, qual seja, o da política governamental. Por exemplo, um cartaz com a foto de um policial atacando um manifestante denuncia por meio da frase "a arte de hoje não tem lugar no museu", ao mesmo tempo coloca em questão o poder opressor da polícia e a arte institucionalizada.


Figura 5
"*L'art d'aujourd'hui n'a pas lieu au musée*", Poster, s/ dimensões, s/ data
Fonte: Folheto da exposição, Barcelona, 2009

A subversão dos símbolos nacionais também consistiu em uma fonte de articulações e confrontações entre arte e poder, segundo apontou a mostra, como na obra "Poé/líticas", do brasileiro Júlio Plaza (1977); as manipulações de passaportes e mapas de Alfredo Jaar (1992); os dólares com traços de balas, na obra "Bang, bang, bang", de Samaral; e os "cruzeiros brasileiros", manipulados por Cildo Meirelles. Nós, brasileiros, e nossas problemáticas estávamos presentes na mostra espanhola, portanto.

No seu conjunto, a seleção de obras da exposição constrói uma paisagem fronteiriça entre os campos da arte e da ideologia, os quais atravessam diagonalmente os âmbitos da criação, do ativismo político e da criação artística. Essa paisagem foi composta, nessa exposição, inclusive, não somente pelas linguagens visuais e verbais, mas incluía ainda um trabalho sonoro, a obra "Campaign", de 1973, de autoria do alemão Ferdinand Kriwet, qual seja, uma montagem sonora na qual se justapõem discursos dos candidatos às eleições presidenciais americanas de 1972, Richard Nixon e John Mc Govern.


Figura 6
Edgardo Antonio Vigo, *Inocente / culpable: la ley del embudo*. La Plata. 1974. Poster 27 x 24.5 cm. MACBA - Centro de Estudos e Documentação
Fonte: Disponível 3m: http://barcelonafreeart.wordpress.com/2009/07/15/art-pretty-picture-or-political-punch/ >. Acesso em: 12 dez. 2009


Figura 7
Joseph Huber, *Never Ask Why*. Berlin: Karte'll, 1980. Poster 10.4x14.8 cm. MACBA - Centro de Estudos e Documentação
Fonte: Disponível em: <http://barcelonafreeart.wordpress.com/2009/07/15/art-pretty-picture-or-political-punch/>. Acesso em: 12 dez. 2009.

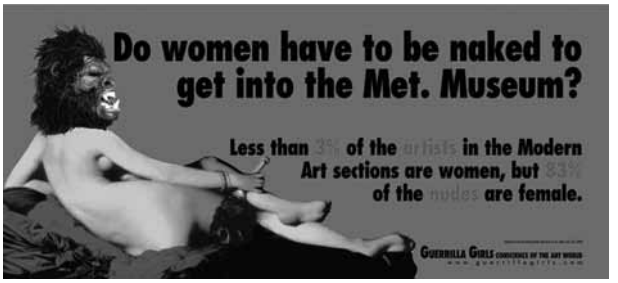



Figura 8
Guerrilla girls. *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* New York. Poster 28x71cm. MACBA - Centro de Estudos e Documentação
Fonte: Disponível em: <http://barcelonafreeart.wordpress.com/2009/07/15/art-pretty-picture-or-political-punch/>. Acesso em: 12 dez. 2009

Enfim, já no seu título a exposição se confessa marginal ("as margens da arte"). E a exposição não se situava no Museu, propriamente dito, mas no seu Centro de Estudos e Documentação, que é um anexo ao MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). E uma das suas obras mais representativas – porque reproduzida em um *folder* - diz que a arte de hoje não tem lugar nos museus. Refletindo sobre ela, podemos encontrar alguns paradoxos. A própria mostra foi, portanto, espaço e campo de confronto entre forças discordantes, ou seja, um exercício de política. Nisso, ela foi coerente.

Entretanto, não era permitido fotografar e nem filmar a exposição. Isso era coerente com o conceito da mostra? Não houve um catálogo. Isso se coaduna com a proposta de socialização das informações e conhecimentos da arte gráfica? Apenas havia um pequeno folheto que, próximo à data do fechamento da mostra, estava disponível apenas em catalão (havia um em espanhol, mas estava esgotado).

Por tudo isso, sobreviveram algumas questões: o que é arte? Qual é o lugar da arte? Qual o papel dos espaços institucionalizados em relação à arte? Como pode acontecer a socialização da arte? Quais são os compromissos dos que professam determinadas concepções contemporâneas de arte com seus interlocutores, o público? Ou a arte contemporânea não quer ter – ou não precisa de - interlocutores?

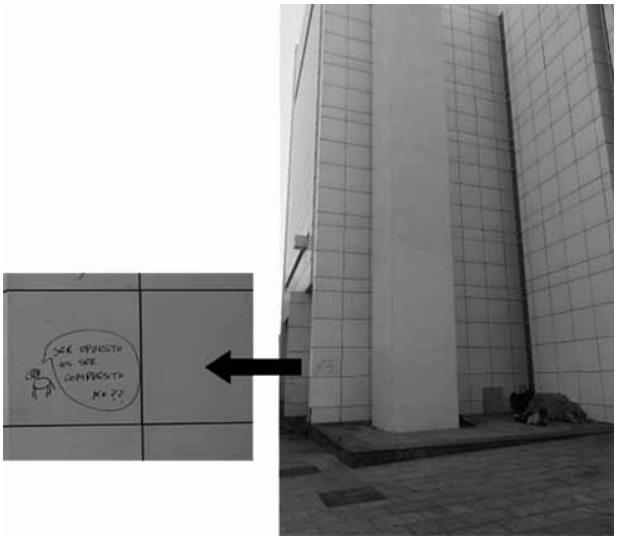


Figura 9
Fundos do museu
Fonte: Fotografia da autora, Barcelona, 2009

Outras questões foram fontes para reflexões: imagens capturadas nos fundos do MACBA, naquela ocasião, ou protagonizadas por um morador de rua, ou por meio de uma pequena pichação na parede externa, próxima à cena do "marginal", na qual um quadrúpede pergunta: ser oposto é ser composto? Ou seja, o MACBA talvez tenha sido mais eloquente fora de seus muros. O que ele tinha a dizer? "As margens da arte" ou "às margens da arte"?


Figura 10
Fundos do museu
Fonte: Fotografia da autora, Barcelona, 2009

## REFERÊNCIAS

BOOTH, Kevin. *Art: pretty picture or political punch?* Disponível em: <http://barcelonafreeart.wordpress.com/2009/07/15/art-pretty-picture-or-political-punch/>. Acesso em: 12 dez. 2009.

AS MARGENS da arte: Criação e Compromisso Político. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2009. Folheto da exposição.

OBVIOUS: um olhar mais demorado. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2008/12/iwo_jima.html>. Acesso em: 30 jan. 2010.

# POR UMA "POLÍTICA DA ARTE" IRREDUTÍVEL: O MUNDO COM MAIOR CLAREZA

**SANDRA MAKOWIECKY**

Os temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma ocupam espaço significativo em meus pensamentos, apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte. A respeito do assunto, escrevi dois artigos: "Arte e crítica de arte em cenário indefinido", apresentado no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), realizado em São Paulo, em outubro de 2007 e publicado em 2009. O segundo texto foi apresentado e publicado pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em setembro de 2007, sob o título: "Devolvendo Arte à Arte ou por uma Arte outra vez transcendental".

Um deslocamento cada vez maior da estética para a sociologia e a antropologia é algo que se detecta na arte dos séculos XX e XXI, bem como o surgimento contínuo de interesses por práticas e pensamentos que parecem ultrapassar sua competência. O esgotamento do objeto e o alargamento das fronteiras trazem resultados positivos e negativos. Como isso está repercutindo nas artes? Este foi o tema da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas no ano de 2007, mas poucos se debruçaram sobre ele.

> Na verdade, a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, isto é, como materialização sensível de um mundo mais verdadeiro do que aquele oferecido pela percepção de um ser existente e pelos pensamentos atingidos na prática vivencial. Por isso foi possível declarar, como fez Aristóteles, que a poesia é mais verdadeira do que a história. De fato, descrevendo o possível e verossímil e não aquilo que aconteceu realmente, ela contém uma densidade maior de sentido do que a narração do simples acontecimento. Assim, a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. (BODEI, 2005, p. 105).

Concordando com Bodei, expomos vários argumentos de outros autores e artistas para reforçar o raciocínio de que a arte não é redutível a nada, muito menos à política da forma como normalmente é entendida.

Hoje predominam, não por acaso nem por modismos, a necessidade de estudos interdisciplinares. Esse procedimento, todavia, trouxe no seu bojo e em suas abordagens manifestações de ordens as mais diversas, englobando também, de modo especial, a cultura popular e a indústria cultural, bem como contemporaneidade como marco temporal de pesquisas, interlocuções sobre a relação memória e presente histórico, campo constitutivo e temporalidade; diversidade temática; pluralidade de fontes e de procedimentos de pesquisa. Tudo isso complica esse meio de campo.

O recorte temporal contemporâneo são características fundamentais e distintivas da história do tempo presente, em que os historiadores são praticamente contemporâneos de seus objetos de estudo, o que impossibilita o afastamento temporal, tão necessário para análises mais isentas. Com relação à diversidade temática, vemos que a abrangência dos temas que podem ser investigados sugere a adoção de abordagem interdisciplinar. Portanto, o diálogo com a literatura, a ciência política, a sociologia, a antropologia, a geografia, a economia, a psicologia social, entre outras áreas de conhecimento, tem caracterizado inúmeros trabalhos de pesquisa desenvolvidos por historiadores e pesquisadores de arte. Essa diversidade, por si mesma, demonstra a potencialidade e relevância das pesquisas e, por outro lado, sua possível dispersão e perda de foco de análise. Ocorre o alargamento das fronteiras. O terceiro ponto é o da pluralidade de fontes e de procedimentos metodológicos. Nossos congressos de arte ultimamente integram procedimentos diversificados e acesso a fontes variadas.

Começamos a verificar uma mistura entre arte e cultura e também imagem e cultura visual. Acolhemos diferentes suportes, linguagens e temporalidades, bem como as fronteiras disciplinares entre história da arte e história da imagem, colocando no centro da reflexão acontecimentos artísticos como elementos de cultura visual. E tão complexas estão se tornando essas práticas, que tanto as exposições de arte, grandes bienais como os congressos de arte começam a tornarem-se pasteurizados, sem especificidade alguma, em uma espécie de *fast - food* da arte. Ou da cultura, o que seja.

Não por acaso, o artista plástico Waltércio Caldas, em pronunciamento no Simpósio Terceira Margem, promovido pela 6.ª Bienal do Mercosul, em abril de 2007, em evento preparatório da Bienal, iniciou sua fala dizendo: "Vou me ocupar da minha ira", ao referir-se à confusão para ele existente hoje entre arte e cultura. Traçou um paralelo profundo e erudito das diferenças entre esses dois conceitos, trazendo à tona duas diferenças importantes. Arte é individual e imprevista. Cultura é coletiva e prevista. A arte produz um tempo, a cultura sofre o tempo. Arte é uma das manifestações da cultura. Assim, concordo com o artista e entendo ser um equívoco falarmos de arte como se falássemos de cultura. Cultura é a regra, arte, a exceção, diz Teixeira Coelho (2008), que pensa da mesma forma.

No livro "A cultura e seu contrário", Teixeira Coelho (2008) expõe várias ideias pertinentes. Diz que as duas últimas décadas do século XX viram a ascensão da ideia de cultura a um duplo primeiro plano: o das políticas públicas e o do mercado; nesse caso, de um modo ainda mais intenso que antes. O papel de cimento social antes exercido pela ideologia e pela religião, corroídas em particular na chamada civilização ocidental, embora não neutralizadas, foi sendo gradualmente assumido pela cultura, tanto nos Estados pós-coloniais como, em seguida, nas nações subdesenvolvidas às voltas com os desafios da globalização e decididas ou resignadas a encontrar na identidade cultural uma válvula de escape. Do lado do mercado, o vertiginoso crescimento do audiovisual (cinema, vídeo, música) colocou a cultura numa situação sem precedentes no elenco das fontes de riqueza nacional. Antigas concepções de cultura revelam-se inadequadas; ao mesmo tempo tendo em vista um processo de domesticação da cultura, torna-se necessário redefini-la diante de pelo menos uma outra dimensão humana antes por ela abrangida: a arte. "Nem tudo é cultura"; "Uma cultura para o século (tudo fora de lugar)"; "Uma cultura enfim leiga"; "Cultura é a regra; arte, a exceção" são os temas desse livro. Esse é o cenário de um mundo onde as culturas soltaram as antigas amarras que as prendiam a territórios e gavetas determinadas (a da permanência, a da nacionalidade, a da identidade) e puseram-se a vagar em todas as direções. O livro propõe pensar contra o hábito cultural de pensar-se a cultura, ainda em vigor em vários setores da universidade e da política.

Waltércio Caldas (apud Ribeiro, 2006) diz que a realização de uma obra se dá à medida que vai encontrando condições de transformar algo que não havia em coisa que existe. Considera ser o mais incrível desse processo aprender ao longo dele mesmo, seguindo com essa transformação que chama de um abismo para frente: ideias e matérias construindo maneiras de se tornarem outras coisas, ainda mais amplas, mais vitais. Sabemos que a força da obra reside justamente na capacidade de fazer turbilhonar quebrando certezas. Decorrente de sua posição, fica a impressão de que trata do fazer em arte um processo gradativo de estruturação da sensibilidade, de conhecimento humano, de tornar a experiência humana na arte mais prazerosa, necessária, ainda que incapaz de completude (CALDAS apud RIBEIRO, 2006).

Alain de Botton (2003), no livro "A arte de viajar", mostra-nos no texto "A arte que abre os olhos" como Van Gogh pensa o papel político do artista.

> Deixamos passar certos lugares porque nada jamais nos sugeriu que os concebêssemos como dignos de apreciação, ou porque alguma associação infeliz, porém difusa, nos voltou contra eles. [...] E, na medida em que viajemos em busca de beleza, as obras de arte podem de modo discreto começar a nos influenciar com relação aos lugares que gostaríamos de visitar. (BOTTON, 2003, p. 199).

Botton descreve que Van Gogh mudou-se para Arles porque tinha vontade de "pintar o sul" e ajudar, por meio de sua obra, outras pessoas a "ver" o Sul. Vicent acreditava no poder esclarecedor da arte.

> Os artistas podiam pintar um segmento do mundo e com isso abrir os olhos de outros para seu tema [...] quadros tinham aberto seus olhos [...] permitido ver certas cores e atmosferas. Velásquez [...] lhe permitia ver o cinza [...]. Era, para Van Gogh, a marca de todo grande pintor permitir que víssemos certos aspectos do mundo com maior clareza [...] acreditava que pintores anteriores não haviam captado tudo o que havia para ser visto no sul da França. [...] tinham deixado totalmente de ver o que era essencial [...] O que Van Gogh percebeu [...] que outros não perceberam? (BOTTON, 2003, p. 200-6).

Esta é uma pergunta que faz o autor. E ele mesmo responde: os outros não perceberam os movimentos, as texturas, as cores do dia e da noite, não perceberam o lugar.

> Como Nietzsche sabia, a realidade em si é infinita e nunca pode ser plenamente representada pela arte. Qual parte de realidade interessava para Van Gogh? A imagem, era o que lhe interessava. Revelar verdades sobre ele – o mundo- que não encontram lugar na grade literal... "uso a cor de modo arbitrário a fim de me expressar com vigor [...] Van Gogh estava também tornando mais explícito um processo com o qual todos os pintores se envolvem [...] a escolha de quais aspectos da realidade incluir e quais deixar de fora. [...] O que tornou Van Gogh extraordinário entre os artistas provençais foi sua escolha do que ele sentia ser importante. [...] A parte da realidade que lhe interessava às vezes exigia uma distorção, omissão e substituição de cores para chegar ao primeiro plano, mas ainda era o real – "a imagem" o que lhe interessava. (BOTTON, 2003, p. 220).
> [...] os pintores não se atêm a reproduzir. Eles selecionam e realçam [...] Nossa capacidade de apreciação pode ser transferida da arte para o mundo. Podemos descobrir primeiro na tela coisas que nos agradem, para depois acolhê-las também no lugar em que a tela foi pintada. (BOTTON, 2003, p. 222).
> [...] costumamos procurar cantos do mundo somente depois de eles terem sido pintados e descritos por artistas. [...] ninguém prestava atenção ao *fog* em Londres antes de Whistler, nem aos ciprestes na Provença antes de Van Gogh [...] A arte não tem como criar o entusiasmo sozinha, nem surge de sentimentos dos quais os não - artistas são desprovidos [...] A arte [...] contribui para o entusiasmo e nos conduz a maior consciência

> de sentimentos que antes poderíamos ter experimentado apenas de modo hesitante ou às pressas. (BOTTON, 2003, p. 226).

Assim, artistas dizem-nos qual o papel político da arte. Por outro lado, o texto "Polêmica e interação marcam Bienal de Veneza", de Valquíria Rey (2007), diz que: "a Bienal apresenta algumas polêmicas e destaque para trabalhos com temáticas fortemente sociológicas e socioculturais, entre elas feminismo, guerra, pobreza e abuso sexual". Ou seja, continua com forte destaque para a cultura.

O mesmo aconteceu na 10.ª edição da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2006. "Cidade, Arquitetura e Sociedade" foi o título e o tema central da exposição. O espaço dedicado à cidade foi seguido de mostras de dezesseis megalópoles espalhadas pelo planeta. E sobre projetos de arquitetura? Havia uma pequena sala com alguns projetos de arquitetos, mas isso não era importante na mostra e nem a ela foi dado o destaque merecido. Essa tendência não é nova. A 11.ª documenta de Kassel, de 2002 foi igualmente vista desta forma por Chagas (2002): "O que distingue uma obra de arte de um filme documentário mostrado na tevê? [...] a banalidade cega a nossa visão, na medida em que nos faz ver certas coisas e excluir outras".

A última Bienal de São Paulo, realizada em 2008, também recebeu severas críticas. Disse Bárbara Gancia:

> Fossem outros os tempos, o segundo andar vazio da 28ª Bienal de São Paulo teria suscitado acusações para todo lado, brigas de foice e a leitura de manifesto em praça pública. Mas a arte contemporânea já não produz mais paixões de descabelar. Pouquíssimos artistas criticaram o andar vazio da Bienal. E, mesmo assim, os que o fizeram preferiram usar de ironia a ir direto ao ponto. (GANCIA, 2008).

Jorge Coli (2008) também em artigo na Folha de São Paulo faz eco à Bárbara Gancia, conclamando que:

> O título deste "Ponto de fuga" está na coluna de Barbara Gancia, na Folha, dia 31 passado. Um artigo que lavou a alma. Enfim, alguém berrou: "O rei está nu". Ou melhor: a Bienal de São Paulo está vazia. Vazia. Sem floreios ou firulas: vazia, irremediavelmente vazia, pateticamente vazia. Vazia de obras, de idéias, de vergonha. [...] Não adianta vir com história de que essa Bienal causa "polêmica", palavra hedionda porque reduz argumentos e debates a um espetáculo de circo. [...] Não é admissível contemporizar, dizendo que a arquitetura do Niemeyer ficou visível, patati e patatá. Nem que houve seminários, conferências e quejandos: a Bienal de São Paulo não

> é academia ou universidade. Existe para mostrar arte recente. Nem que ela "questiona" a produção de hoje ou a natureza das próprias bienais. Questiona nada, porque é um nada. O que ela traz, sem querer, não é artístico ou estético, é ético. Aracy Amaral, com sua serenidade de sábia, tocou num nervo exposto, declarando à Folha: "Existe uma produção nacional muito vigorosa que não está aqui e poderia" (COLI, 2009).

Sobre a atuação da crítica de arte, outro artigo de Trigo (2008) chamado "A falência da crítica" segue na mesma linha, dizendo que é mais ou menos consensual, mesmo entre os próprios artistas, que a crítica de arte perdeu relevância e poder e que este é um quadro mundial. Hoje, os próprios críticos remanescentes admitem que seu papel deixou de ser o de juízes para ser o de espectadores e que trocaram o papel de mediação ativa que tiveram no passado pelo papel passivo de comentadores neutros, na periferia do sistema da arte. Com poucas exceções, isso se manifesta tanto na imprensa quanto na produção acadêmica, mas a produção acadêmica tem um agravante: o obscurantismo da linguagem, que dá um verniz de sofisticação e de inacessibilidade à falta de rigor e a incapacidade de se expressar claramente. Acrescenta ainda que a crítica só persiste como encenação: o vazio de significados dos textos críticos reflete o vazio de importância dos próprios críticos.

> Apático e descafeinado, crítico passou a duvidar da própria autoridade - outra atitude tipicamente pós-moderna, e o próprio conceito de "qualidade" perdeu sua legitimidade, a partir dos anos 80. Assim o crítico se tornou um mero veículo para idéias do artista sobre seu próprio trabalho. Fazer um julgamento de valor seria reforçar antiquadas hierarquias de poder simbólico, é claro [...] (TRIGO, 2008).

Vasconcelos alerta para o fato de que a arte deixou de ser somente objeto do olhar e vê devolvido seu estatuto de campo de reflexão, de pensamento; cabe-lhe perturbar, interrogar e interrogar-se, e que essa função da arte é também uma tarefa da crítica: "Propor enigmas, fazer pensar com os olhos são maneiras de desembrutecer o olhar saturado de reproduções de imagens" (2000, p. 15).

Pensando na mesma linha de Waltércio Caldas está o artista plástico, poeta e arquiteto Antônio Luis M. Andrade (Almandrade), que tem sido um crítico desse caminho de opção pela cultura em detrimento da arte. No texto "A irrealidade da arte contemporânea", diz:

> Num cômodo deslize, um estilo fácil dominou a contemporaneidade, como se a arte fosse um clichê, uma moda, ou um evento para o entretenimento

> de um público. [...] A ausência de estilo converteu-se num estilo inculto e inseriu o contemporâneo na periferia da cultura, protegida pela publicidade do olhar do espetáculo. (ANDRADE, 2007 a).

Em outro texto, chamado "O fim da arte (como meio de conhecimento)" apresenta os argumentos de que estamos vivendo um momento em que qualquer experiência cultural: religiosa, sociológica, psicológica, etc., é incorporada ao campo da arte "[...] tudo que não se sabe direito o que é, é arte contemporânea" (ANDRADE, 2007, b).

O jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), em setembro de 2009, trouxe uma entrevista realizada por Elvira Vernaschi, que trata da 29.ª Bienal de São Paulo que acontecerá em 2010 e apresenta a proposta de Moacir dos Anjos cooptada por Agnaldo Farias, com o tema: " Há sempre um copo de mar para um homem navegar (verso de Jorge de Lima)". Segundo Moacir dos Anjos, nesta Bienal "não queremos mostrar por mostrar, mas queremos reavaliar a história da arte brasileira, essa visão de que tivemos uma arte política nos anos 1960 e 1970, enquanto tudo depois seria descompromissado". Estamos todos, no mínimo, curiosos sobre os resultados dessas confrontações entre arte política e política das artes, diz Elvira Vernaschi (2009, p. 3). Como trata de arte e política, cabe reproduzir o pensamento dos curadores, que vem ao encontro ao que se tenta expressar neste texto.

> A 29ª Bienal será organizada em torno de questões tão simples quanto, a nosso ver, cruciais nos tempos de hoje: Afinal, do que a arte é capaz? O que ela pode? Qual a diferença que ela faz num mundo cheio de conflitos e dúvidas sobre o futuro? E para nós, a resposta a essas questões é uma só: A arte pode muito. E pode porque ela é capaz de mudar a compreensão que temos de nosso entorno, ou porque abre fissuras nas convenções que nos ajudam a formar julgamentos. Nesse sentido, é quase impossível dissociar arte e política. Mas menos do que afirmar noções tradicionais sobre 'arte política', em que a arte, através de clichês estéticos apenas repete o que já sabíamos por outros meios, estamos interessados em afirmar uma 'política da arte', em que a arte inventa formas inéditas de entendimento sobre algum aspecto da vida. (FARIAS E ANJOS apud VERNASCHI, 2009, p.3).
>
> Mas o fundamental é que, no fundo, essas questões traduzem uma crença partilhada no poder irredutível da arte, na impossibilidade de traduzi-la plenamente em outros campos do conhecimento [...] A eleição da relação entre estética e política como princípio organizador da mostra se justifica por duas principais razões. Em primeiro lugar, por estar-se vivendo hoje um mundo de conflitos diversos onde paradigmas de sociabilidade são o tempo inteiro questionados e onde a arte, com freqüência crescente,

> emerge como meio de apreensão e de simultânea reinvenção da realidade. Refletir (sobre) essa situação tem sido tarefa das principais instituições de arte do mundo [...] Em segundo lugar, tal foco se justifica por esse movimento de aproximação entre estética e política ter sido tão extenso nas duas últimas décadas (embora, no mais das vezes, justificado) que se faz necessário novamente destacar a singularidade da arte em relação ao campo da cultura, por vezes confundidos ao ponto da indistinção. Mas não há nessa postura qualquer rasgo de nostalgia pela idéia de uma arte supostamente apartada do mundo comum. Ao contrário, essa motivação de fato reflete a convicção de que é somente por meio da afirmação de sua natureza ímpar que a arte faz diferença efetiva na vida ordinária. (FARIAS E ANJOS apud VERNASCHI, 2009, p.3).
>
> É fundamental, para entender como pretendemos dialogar com essa rica tradição a que você faz referência, [...] [...] a diferença que propomos entre 'arte política' e o que estamos chamando de uma 'política da arte'. [...] são tanto mais relevantes quando vão além da ilustração desses conflitos ou mesmo da afirmação de princípios humanistas, por mais meritórios que estes sejam. O que torna a arte mais importante no contexto atual, e o que define a sua política é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. Nesse sentido, é mesmo possível pensar numa 'política da arte' – ou seja, na capacidade da arte abrir fissuras nas convenções que ancoram nosso entendimento da realidade – que nos ajude a entender a arte brasileira das últimas quatro ou cinco décadas sem adotar uma clivagem absoluta entre anos 'políticos' (as décadas de 60 e 70) e anos supostamente descompromissados com a realidade (as décadas mais recentes). Para nós, essa dicotomia se desmancha se se considera o poder da arte desmantelar nossos sentidos, seja o que for o que ela tematize. (FARIAS E ANJOS apud VERNASCHI, 2009, p.4).

Ainda, seguem os curadores dizendo que acabaram com o Núcleo Histórico das Bienais, um retrocesso. No entendimento deles, com o qual concordamos, era talvez o seu melhor momento, em que se conhecia as grandes manifestações do modernismo e do contemporâneo.

Em entrevista realizada por Marcelo Marthe (2007) com Robert Hugues, o conhecido crítico de arte fala por que será sempre essencial voltar os olhos para os mestres do passado. Diz ainda que vivemos numa era muito pobre em matéria de artes visuais e que há uma supervalorização do tempo presente. Sobre a supervalorização do tempo presente, podemos também lamentar a perda das chamadas salas históricas na Bienal de São Paulo de 2006 e 2008, que agora, parece, irão novamente restabelecer.

Afinal, deve ser lembrado nosso pouco acesso às boas bibliotecas, museus e galerias e, ao invés de ratificar uma elitização, trata-se de ampliar as condições de acesso a um saber que seguramente oferecerá mais consistência e densidade tanto ao pensamento artístico quanto aos procedimentos plásticos e às operações conceituais, contribuindo na formação tanto dos que se dedicarem à pesquisa como ao ensino de arte.

Rosalind Krauss, a respeito da perda das habilidades disciplinares em consequência dos estudos visuais, citada no artigo de Scott Heller intitulado "O que estão fazendo com a História da Arte?" expressa:

> Os estudantes dos cursos de pós-graduação em história da arte não estão aprendendo as habilidades necessárias para interpretar as obras de arte. Em vez disso, estão fazendo estudos visuais - um monte de cenários paranóicos sobre o que acontece sob o patriarcado ou sob o imperialismo. (KRAUSS apud HELLER, 1997, p. 105).

Douglas Crimp, em "Estudos visuais, cultura visual" cita Hal Foster, para quem "Filosoficamente, os estudos culturais não têm muito a oferecer. Eles se introduzem furtivamente numa idéia antropológica frouxa de cultura e numa frouxa idéia psicanalítica da imagem" (FOSTER apud CRIMP, 1999, p. 79).

Jean Baudrillard teve a oportunidade de denunciar em alto e bom tom a arte contemporânea como uma impostura, em "A arte da desaparição", quando diz que a arte contemporânea tira partido da incerteza, da impossibilidade de um juízo de valor estético fundamentado. Essa transestetização de tudo faz com que não haja mais exatamente ilusão, nem desejo de ilusão, leva-nos ao que ele chama de complô da arte contemporânea – a banalidade da arte e da arte na banalidade.

> A arte pode tornar-se uma espécie de testemunha sociológica, ou sócio-histórica, ou política. Ela se torna uma função, uma espécie de espelho do que efetivamente esse mundo se tornou, do que ele vai se tornar, inclusive nos compromissos virtuais. [...] Mas a arte nunca foi questão de verdade, evidentemente, mas de ilusão. [...] É o excesso de realidade que me desespera, e o excesso de arte quando ela se impõe como realidade. [...] mas a hipervisibilidade é um modo de exterminar o olhar. (BAUDRILLARD, 1997, p. 127).

Vamos questionar aqui mais um ponto importante: o conceito de interatividade, de participação, mais um nó górdio nesta discussão. Nesse terreno movediço e cheio de lapsos é melhor recusar as falsas contradições, tal como a que coloca a contemplação do lado da arte moderna e a interação ao lado da contemporânea. Portanto, não há essa dicotomia; nem a arte moderna é só contemplação e nem a arte contemporânea é só

interação. Quem diz que não há interação ao se contemplar obras de séculos passados? O que seria essa interação? Tocar, sentir cheiro, apalpar, girar manivela, andar pelo interior da obra, apertar um botão? A interação não acontece apenas com obras que hoje declaram demandar participação do espectador. Conhecer pela arte não é operação distanciada, implica sempre participação, cria um espaço que envolve o espectador. Se assim não fosse, toda obra seria inerte, simplesmente admirada, contemplada. O nível da interação ocorre no abalo das certezas, quando a arte abre uma fenda e, como diz Rodrigo Naves (2007), apresenta uma realidade menos impositiva, cujas fissuras cabe à arte (entre outras forças) revelar e manter.

Teixeira Coelho (1999), em "Por uma arte outra vez transcendental", expõe as reduções da arte em um texto provocativo e defende que nos últimos cinco séculos a arte passou por uma sequência de reduções ontológicas. E descreve redução, sinteticamente, como ato ou efeito de subjugar. Com as reduções feitas, fez-se a passagem da operação metafórica para a metonímica. Do distante (metáfora: transporte em grego) passou-se para o próximo, o imediato (a metonímia). Do que transcende para o imanente. Cita como exemplo o *Porta Garrafas* de Marcel Duchamp, pois, de tão imanentes, algumas ações dessa opção estética não se dão conta de que seu sentido possível lhes preexiste metonimicamente, ali, ao lado, e lhes rouba toda a sua significação. De tão imanentes, são supérfluas. Diz ainda que redução, em arte, não é necessariamente degradação; é mudança de qualidade, alteração de ponto de vista. Teixeira Coelho (1999, p. 88) dá mais um exemplo:

> Na última 'Arte Cidade', os autores de algumas instalações produzidas no interior de um complexo industrial falido e em ruínas e que reproduziam a degradação física e social ambiente não perceberam que a poucos metros dali, à disposição do olhar do espectador, estava a degradação real, em carne e osso e cimento, na forma de sem- tetos abrigados sob um viaduto. Instalações, de tão imanentes, supérfluas.

Naves declara: "Se o trabalho de arte reproduzir a forma tradicional de se agir sobre o mundo – um sujeito que se conforma com um objeto, dificilmente superará essas limitações por uma temática combativa" (2007, p. 19).

> Contemporâneo é o tempo em que vivemos. Mas muito do que agora vivemos vem de outros tempos. Convivo com Mona Lisa, ela me diz algo - portanto, é contemporânea. Vivo num pallazzo renascentista de 500 anos ou num austero edifício modernista de 100: ambos me são contemporâneos. Posso vivê-lo historicamente e posso vivê-lo filosoficamente, sugeriu Marx; de ambos os modos ao mesmo tempo ou de nenhum deles. (COELHO, 2006, p. 2).

O truque, para Coelho, está em acreditar na arte não reduzida e não redutora, na arte que não afunda com o peso do imanente e do imediato, que não se esfuma na invisibilidade e que se autoconsome em questão de horas. Finaliza dizendo que as reduções na arte pressupõem a existência da arte, mas que grande parte da arte contemporânea (a do objeto, do corpo, do conceito, do espectador), é inspirada por uma estética microscópica. É arte ainda, mas numa escala irrelevante para a dimensão da vida, e que cultura é a regra; arte a exceção. No sistema de arte contemporânea, a maior parte é cultura (redução da arte), pequena parte, distinção ainda fundamental. Quer uma arte outra vez transcendental.

Para George Balandier (1977), no imaginário da sociedade contemporânea a multiplicação de seus espaços e de seus meios de produção e fruição apresenta as mesmas características do imaginário contemporâneo, como desconstrução, destruição da hierarquia dos valores e do conhecimento, dos paradigmas e seus modelos. Quais fatores estariam na base dessa solicitação cada vez maior do imaginário? Diz o autor que é a mobilidade das pessoas, a abundância de imagens e signos, a circulação rápida dos bens culturais banalizados e dos produtos da imagística política. Torna-se assim, abundante, fugidio e instável e constitui-se cada vez menos de repertórios estabelecidos e transmitidos ao longo do tempo, sendo substituídos pela aparição de um "*tecno-imaginário*", no qual confluem a força das imagens e a "magia" das máquinas complexas.

> Qualquer que seja o termo adotado, é indiscutível que a arte atual é caracterizada pela coexistência de afirmações sexuais, culturais, étnicas; pela contaminação entre arte e vida; pela busca de padrões visuais despojados e cerebrais; pela presença de experimentações tecnológicas sofisticadas; e pela persistência de velhas tradições, denotando uma descentralização, fragmentação. (FABRIS, 1999, p. 70-1).

Tadeu Chiarelli (1998) chama a atenção para um fato importante a considerar-se na década de 90: a profissionalização do ambiente artístico nacional. Jovens artistas formados pelas inúmeras faculdades e universidades de arte proliferam nas capitais e no interior. As questões aqui expostas podem ser reforçadas, sem dúvida, pelo papel desempenhado pelos professores nas universidades, pois também no âmbito do ensino da arte começam questionamentos que apontam para uma possível inversão de papéis, ou de objetivos, voltando a arte, no contexto educativo, a ser um mero acessório, muleta para temas como a ecologia e a cidadania, tópicos que obviamente deveriam perpassar todas os conteúdos escolares.

> Repentinamente todos os professores de arte se auto-intitulam postulantes da *pedagogia crítico-social,* todos tratam de questões *multiculturais*, todos, incondicionalmente, *resgatam a cidadania* e *promovem a inclusão social*. São

> propósitos muito dignos e presentes na ordem do dia, cujos valores não estão aqui postos em questão [...] Está o professor de arte insuficientemente informado da complexidade da natureza da criação artística e da experiência estética e, por conseguinte, deixando de assumir a responsabilidade da educação visual de seus alunos? (BAY, 2003, p. 2-3, grifo do autor).

Cláudio Daniel (2009, p. 54-7), no artigo "Em busca das cidades imaginárias", fala de como a arte deve e pode, assim como Van Gogh defendia, acreditar no poder esclarecedor que ela possui e de que os artistas podiam pintar um segmento do mundo e com isso abrir os olhos de outros para seu tema. Para Van Gogh, a marca de todo grande pintor seria permitir que víssemos certos aspectos do mundo com maior clareza. Descreve Daniel que o escritor argentino Jorge Luis Borges imaginou uma cidade labiríntica construída no deserto africano, habitada por imortais reduzidos à condição de trogloditas que se alimentavam de carne de serpente. Nessa cidade de pedra, que parecia "anterior aos homens, anterior à terra" e que tinha sido construída por deuses "que estavam loucos", não havia qualquer atividade econômica ou política, e os homens, convertidos em feras, desprovidos de linguagem e da noção de tempo, dedicavam-se à mera sobrevivência. Esse conto, "O Imortal", foi incluído no livro O Aleph (1949) e pode ser lido como uma fábula moral e metafísica que mistura erudição e ironia para abordar a solidão humana e a necessidade da morte e do esquecimento.

A ficção de Borges é um marco na literatura latino-americana, em especial na tradição dos relatos de cidades e mundos inventados. Outra obra notável nesse gênero é Pedro Páramo (1955), do mexicano Juan Rulfo, cuja ação se passa na cidade abandonada de Comala. O autor faz pouquíssimas alusões a cenários e ambientes nessa narrativa, que é uma sucessão de monólogos e diálogos, em que os personagens mortos narram, sem uma ordem cronológica linear, diferentes episódios da vida de Pedro Páramo, cujo falecimento antecipa a extinção da própria cidade. Cem Anos de Solidão (1967), do colombiano Gabriel García Márques, obra bem conhecida pelos leitores brasileiros, também faz uma breve descrição de Macondo. Já o uruguaio Juan Carlos Onetti, por sua vez, é mais generoso na descrição de Santa Maria, cidade portuária que aparece em vários de seus contos e romances, como "A Vida Breve" (1950), por onde circula Juan Maria Brausen, personagem atormentado pela monotonia, angústia e degradação da vida cotidiana. A cidade mitológica criada por Onetti, não menos perturbadora que Comala de Rulfo ou a Macondo de García Márques, instiga a curiosidade dos leitores.

O escritor mexicano David Toscana publicou em 1998 o romance "Santa Maria do Circo", o qual conta a história de um grupo de artistas circenses que, ao chegar a uma cidade deserta similar à Comala, decide permanecer ali e fundar outra comunidade, batizada de Santa Maria do Circo. A trupe é composta de figuras bizarras, como

Barbarela, a mulher barbada; Natanael, o anão; Hércules, o homem forte; Mandrake, o mágico; Flexor, o contorcionista; e Balo, o homem-bala, que decidem escolher novos ofícios, mais úteis à construção do novo mundo. Sendo assim, cada membro do grupo descreve em pedaços de papel as ocupações, os quais depois são misturados na cartola do mágico e sorteados ao acaso. Barbarela torna-se médica; Balo, general; Natanael, padre; Hércules, prostituta. O fracasso de Santa Maria do Circo é inevitável, devido à escassez de recursos do povoado e à inviabilidade de qualquer ação produtiva. Após inúmeras peripécias, similares e farsas circenses, os artistas resolvem abandonar a cidade acompanhando a caravana de outra companhia que passava pelo local. O dono do circo, Don Estevão, porém, recusa-se a levar o anão, a mulher barbada e o homem forte, que são abandonados à própria sorte. "Santa Maria do Circo, assim como as cidades criadas por Borges, Onetti, García Márques e Rulfo, pode ser entendida como uma trágica alegoria da América Latina, que no dizer de Toscana 'exclui a maioria de seus habitantes'" (DANIEL, 2009, p. 57). Esse artigo de Cláudio Daniel ilustra com vários exemplos como a arte ocupa e realiza seu papel político sem se reduzir à política.

O livro de Solange Fernández Ordonéz "O olhar de Borges: uma biografa sentimental" (2009) fala de questões do artista com a política (ou como diziam, a não política existente em suas obras).

> [...] um dos aspectos da escritura de Borges que maior prazer proporciona: a vinculação, pelas das múltiplas citações, com outros autores. O notável é que Borges conservou instalada uma extraordinária memória a bagagem universal legada pelo Pai e os conhecimentos adquiridos graças à sua capacidade para absorvê-los todos. O universalismo de Borges, que tanto foi criticado na ala dos argentinos de estilo nacionalista, tem sua origem, como já vimos, na biblioteca do Pai e se perpetua nele apesar de que, já a partir da maturidade, lhe era difícil ler por si mesmo. (ORDONÉZ, 2009, p. 124).

Diz a autora que a essência tratada por ele é comum a outro argumento que, durante a vida de Borges, traz-lhe complicações diversas e, inclusive, chega a travar do modo mais injusto o merecido prêmio Nobel. A mencionada falta de compromisso social ou político com que Borges foi tachado foi o resultado de controvérsias que, mesmo com a aparência de profundas reflexões, contêm uma visão supérflua e dogmática sobre o seu trabalho. Tais discussões apresentam-se desde que Borges tomou para si, sem rodeios, a defesa da literatura fantástica ou da ficção pura. Por que assume tal custódia? "A resposta é simples: o gênero lhe permite incursões bem sucedidas no ensaio, na narrativa e, naturalmente, na própria poesia; e lhe possibilita, além disso, superpor com ampla desenvoltura todos os gêneros mencionados" (ORDONÉZ, 2009, p. 125). Segue a autora

dizendo que o país argentino, em alguns aspectos, ainda na sua adolescência, em busca de uma voz própria, mantém a crença de que essa voz deve expressar não apenas o delírio criativo de seus artistas (uma maneira de aludir ao inconsciente coletivo de Jung), senão o que é uma obrigação, o imprescindível para essa voz, que é assinalar e denunciar os fatos e, em especial, os fatos aberrantes da sociedade. Essa confusão entre a vontade política e social e a absoluta liberdade do artista ignora que na arte cada produto é único e incomparável.

> Essa é a problemática dos críticos do escritor que, sem o saber, ressuscitam assim um antigo dilema: a voz social, a voz da consciência geral, confrontada com a voz original, distintiva e ímpar do artista. A separação não é nova: Borges já comenta, em um de seus cadernos íntimos, que Platão compara os salteadores e os marreteiros. Os primeiros porque roubam, os segundos, porque vão de cidade em cidade com fins lucrativos. Também os compara aos prestidigitadores e ilusionistas. E destaca em maiúsculas que, no seu entender, o novíssimo debate sobre a literatura comprometida é o antigo debate de Platão e dos sofistas. (ORDONÉZ, 2009, p. 126).

Borges defendia que a imaginação não é apenas a fantasia nem apenas sensibilidade. A imaginação é uma faculdade quase divina, distinta do pensamento filosófico, fora das relações íntimas e secretas das coisas, independente de qualquer tentativa de estabelecer analogias entre os diferentes acontecimentos do mundo. É, para dizê-lo de uma vez, o mais misterioso dos dons do ser humano. Borges manifesta que os artifícios literários não importam, importa apenas o que conseguem. Considera que o essencial da arte, fora das barreiras que os gêneros impõem, está no efeito sobre o leitor (ORDONÉZ, 2009, p. 195). Este é o ponto central que nos interessa.

Em setembro de 2009, em visita ao Brasil, São Paulo, Rosalind Krauss realizou uma palestra no 3.º Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes - Experiências, Campos, Intersecções e Articulações e foi apresentada na abertura do evento como a mais importante crítica, teórica e ensaísta de arte da atualidade. O evento foi noticiado como "Alerta contra a fraude nos nossos dias", por Camila Molina (2009).

Diz o texto da notícia que a palestra de Rosalind, mediada pelo professor da Unicamp, Márcio Seligmann-Silva, tinha como título "Reconfigurações no Sistema de Arte Contemporânea". Valendo-se de uma citação do professor de filosofia de Haward, Stanley Cavell – "a possibilidade de fraude e a experiência de fraude é endêmica na experiência da arte contemporânea" – Rosalind defende que o trabalho crítico é "penetrar" e "comunicar" quais seriam os processos de criação genuínos dentro de um sistema que "encoraja o espetáculo". Foi segura ao eleger apenas uma lista de menos de dez criadores que, usando expressão de Walter Benjamin, dão "o salto do tigre" *(Tigersprung),* abrindo espaço para

a reflexão dentro da arte. "Não existe a sobreposição da historicidade", resumiu, depois do término da palestra, Seligmann, o que significa que esse "salto do tigre" pode ser dado mesmo que se permita "um passo para trás". "O passado dá poder ao presente", afirmou Rosalind. Depois, respondendo a uma das perguntas do público, simplesmente arrematou toda sua palestra dizendo: "Se você está me perguntando se sou uma reacionária a resposta é sim" (MOLINA, 2009). Rosalind Krauss discorreu sobre sete "artistas rebeldes" da contemporaneidade (Harun Farocki, Ed Ruscha, William Kentridge, Christian Marclay, James Coleman, Sophie Calle e Marcel Broodthaers) que conseguem criar uma obra "contra a ditadura do cubo branco", ou seja, as paredes do museu e o espaço da galeria e também da recusa das ideias de pureza, autenticidade e oposição entre arte e mídia.

Rosalind, assim, chamou atenção em sua palestra para a ideia de "pureza" que o modernismo chamou de "especificidade da mídia" - e que tanto a estética relacional quanto as instalações (a grande estrela das bienais e feiras) se alimentaram do fim da especificidade e da narrativa principal. A genuinidade de cada obra elencada por Rosalind Krauss não poderia estar desgarrada do "suporte técnico" escolhido pelos artistas: no caso do checo-alemão Harun Farocki, "cineasta", a edição; do americano Ed Ruscha, a pintura com sua história; do sul-africano William Kentridge, a animação; do americano Christian Marclay, a sonoridade; do irlandês James Coleman, a fita *slide*; da francesa Sophie Calle, o jornalismo e a vida privada; do belga Marcel Broodthaers, a criação de um museu imaginário.

Rodrigo Naves (2007), um de nossos mais expressivos críticos de arte, no livro "O moinho e o vento", diz que não há como prescindir de uma aguda noção de forma e de experiência se quisermos manter a pertinência das artes. Com essa tese, procura contrapor-se ao antiformalismo dominante na arte contemporânea e à constatação filosófica (hipercrítica ou conformista) de que o mundo se converteu em imagens, tornando-se um rumor distante e incapaz de nos proporcionar qualquer experiência transformadora. Naves escreve sobre a atual superficialidade da arte, conformada em apenas tematizar a realidade a partir de ângulos parciais (étnicos, sexuais, políticos, antropológicos), sem que os trabalhos ajam como forças internas ao mundo que deveriam abrir, expor novas luzes. Acaba por condenar as tentativas "bem intencionadas" de se fazer arte engajada, turbinada pela onda multiculturalista, preferindo apostar em vertentes artísticas que procuram criar novos modos de espessamento da experiência mediante a simbolização, como é o caso, por exemplo, de Tunga, Nuno Ramos e outros, na esteira das investigações abertas por Joseph Beuys. Se para a arte moderna a superfície da obra era um campo de jogo que de alguma forma replicava e expandia o caráter agônico do mundo, com suas disputas, revoluções, as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização, excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade. Num mundo sem fraturas, não é de estranhar-se que alguns

artistas tenham abdicado da visibilidade poderosa para buscar na interioridade da matéria dimensões vitais ainda não comprometidas pelo uso instrumental. Dimensões ocultas que, pela suspensão do sentido, podem figurar outros mundos, capazes ainda de pressionar o existente. É nesses artistas que Naves aposta.

O que se pretende dizer é que estamos em companhia numerosa. Ressalto a força de uma política da arte em Van Gogh, quando dizia que a marca de todo grande pintor era permitir que víssemos certos aspectos do mundo com maior clareza. Isso sim é política em arte. De resto, é tentar tornar reduzi-la, e ela é irredutível, pois o que torna a arte mais importante no contexto atual e o que define a sua política é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. Nesse sentido, podemos pensar numa "política da arte" – ou seja, na capacidade da arte abrir fissuras nas convenções que ancoram nosso entendimento da realidade, mudando a compreensão que temos de nosso entorno ou abrindo fissuras nas convenções que nos ajudam a formar julgamentos. Em uma "política da arte", a arte inventa formas inéditas de entendimento sobre algum aspecto da vida. Assim, a obra de arte parece pertencer, ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. Esse é o seu poder. E é esse poder que nos interessa.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Antônio Luis M. *A irrealidade da arte contemporânea*. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=22&sec=&secn>. Acesso em: 15 abr. 2007(a).

_____. *O fim da arte (como meio de* conhecimento). Disponível em: <http://www.terravista.pt/mussulo/1701/o_fim_da_arte.htm>. Acesso em: 20 mar. 2007(b).

BALANDIER, George. *O contorno:* poder e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. O complô da arte. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BAY, Dora Maria Dutra. *Resgatando a Arte, Incluindo a Arte.* No prelo.

BODEI, Remo. *As formas da beleza.* Tradução de Antônio Angonese. Bauru: Edusc, 2005.

BOTTON, Alain de. *A arte de viajar.* Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CHAGAS, Paulo. *Diferenças de diferenças:* impressões de uma visita à documenta 11 (Cultura 10.09.2002). Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,628827,00.html>. Acesso em: 22 mar. 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *Os salões e o Salão Nacional Victor Meirelles*. MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo 6. Salão Nacional Victor Meirelles: de 3 de dezembro de 1998 a 1.º de março de 1999. Centro Integrado de Cultura, Florianópolis, SC, 1999.

COELHO, Teixeira. Por uma arte outra vez transcendental. *Revista USP,* Dossiê Arte e Contemporaneidade, São Paulo, n. 40, p. 86-94, jan/fev.1999.

_____. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. Catálogo da exposição Itaú Contemporâneo Arte no Brasil 1981-2006. 2006.

COLI, Jorge. *Serviço sujo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0911200813.htm>. Acesso em: 9 nov. 2008.

CRIMP, Douglas. Estudos Visuais, cultura visual. *Revista USP,* Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo. n. 40, jan/fev. 1999. p.79- 85.

DANIEL, Claúdio. Em busca das cidades imaginárias. Mundos paralelos criados por escritores latinos para ambientar suas tramas. O mundo se molda. *Revista Continuum,* Itaú Cultural, São Paulo, n. 23, p. 54-7, 2009.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. *Revista USP*. Dossiê Arte e Contemporaneidade, São Paulo, n. 40, p. 68-77, jan/fev.1999.

GANCIA, Bárbara. Um escândalo. A 28.ª Bienal de São Paulo será lembrada pela pobreza de espírito; a cidade não merece tamanha incompetência. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3110200805.htm>Acesso em: 31 out. 2008.

GOMBRICH, Ernst Henrich. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HELLER, Scott. "What are they doing to Art History?" *ARTnews*, June 1997.

HUGUES, Robert. *Robert Hugues*: O guardião da arte. 25 abr. 2007. São Paulo: Veja. Entrevista concedida a Marcelo Marthe.

NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAKOWIECKY, Sandra. Devolvendo arte à arte ou por uma arte outra vez transcendental. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. *Anais…* Florianópolis: 2007. Disponível em: < http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/184.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2010.

MAKOWIECKY, Sandra. A arte e a crítica de arte em cenário indefinido. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE- AICA, 2007, São Paulo. *Proceedings…* - Brazil 2007-, 2009, São Paulo. A institucionalização da arte contemporânea: Crítica de arte, museus, bienais e mercado de arte. São Paulo: MAC- USP, 2009. v. 1. p. 292-308.

MOLINA, Camila. *Alerta contra a fraude nos nossos dias*: a crítica americana Rosalind Krauss fez uma palestra polêmica no Paço das Artes. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091027/not_imp456772,0.php>. Acesso em: 28 out. 2009.

ORDÓÑEZ, Solange Fernández. *O olhar de Borges*: uma biografa sentimental. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

REY, Valquíria. *Polêmica e interação marcam a Bienal de Veneza*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070608_biennaleveneza_is.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2007.

RIBEIRO, Marília (Org.). *Waltércio Caldas:* o atelier transparente/ Belo Horizonte: C/ Arte, 2006. Entrevista concedida à Marília Ribeiro.

TRIGO, Luciano. *A falência da crítica*. Disponível em: <http://lucianotrigo.blogspot.com/2008_01_01_archive.html>. Acesso em: 23 mar. 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Apresentação de Jacques Lenhardt. IN: MARTINS, Maria Helena (Org.) *Rumos da crítica.* São Paulo: Itaú Cultural. Editora Senac, 2000, p. 13-9.

VERNASCHI, Elvira. Com a palavra Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, os curadores da 29.. Bienal de São Paulo. *Jornal da ABCA*. Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Seção Nacional da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte. Ano VII, n.21, p. 3-5, set. 2009.

# HISTÓRIA, POLÍTICA E ARTE NA AMÉRICA LATINA, OS PÊNDULOS DA MODERNIDADE

ROSANGELA CHEREM

## UM COMEÇO DE CONVERSA

Ao iniciar esta reflexão, parece importante reconhecer que há vários regimes de verdade sobre arte e política que se tornaram explícitos ao longo da modernidade. Tomar esse entendimento como ponto de partida constitui-se numa espécie de salvaguarda para uma abordagem sensível aos riscos do pensamento doutrinário, interessada em contornar os perigos do proselitismo, da panfletagem e dos clichês. Então, se para alguns movimentos artísticos e percepções estéticas havia equivalência, e o papel do artista era posicionar-se politicamente, para outros tratava-se de instâncias distintas. Desconsiderar essas variações seria o mesmo que assumir causas e militâncias, ignorando as diversas topologias em que os artistas se situavam, ora comprometidos com causas sociais e bandeiras de transformação revolucionária ou reformista, ora recusando-se a equivaler essas dimensões, reivindicando uma autonomia entre as esferas e professando atribuições próprias e inerentes à criação artística.

Bem verdade que tais possibilidades não são feitas apenas de extremos, mas indicam injunções mediante as quais a realidade artística ainda hoje se confronta. Assim, para os simbolistas, os nabis e os pontilhistas, a arte possuía um vigor próprio e distinto da política e não deveria estar necessariamente a serviço de uma causa fora dela, questão que, para os expressionistas e os futuristas, era encarada de modo oposto, pois enquanto para uns deveria denunciar, para outros deveria agir para proporcionar transformações. Há ainda variações entre as próprias obras e artistas, como no caso de Courbet e seus temas sociais, contrabalançados pelo enfrentamento de problemas plásticos específicos, podendo-se dizer o mesmo de Picasso, uma vez que a maioria de suas telas não teve a mesma conotação de *Guernica*. Tais variações podem também ser observadas em torno do surrealismo, pois enquanto para André Breton a arte deveria encarar a realidade política do mundo pós-guerra, para Bataille, como para Giacometti, as inquietações iam mais no encalço da noção de primitivo, menos como atributo de habitantes de um outro tempo ou lugar e mais como uma força da qual os humanos são portadores, e a arte deve fazer uso.

Cabe ainda lembrar que a própria noção de política impõe regimes de verdade distintos. Num sentido discursivo mais amplo e genérico, há política onde existe uma estrutura de Estado e território, governante e governado, sendo possível incluir políticas autoritárias e governos despóticos. Porém, como noção associada à pólis, ao uso público da palavra, ao ideário de democracia e representatividade, bem como ao papel do povo em relação aos governantes, faz-se uma distinção entre força e poder, refutando uma em defesa do outro, ao mesmo tempo em que a estrutura de Estado é concebida de modo menos monolítico e mais heterogêneo. A esse respeito, encontramos verdades discursivas bem nuançadas, pois o leque de tonalidades é imenso, incluindo de Péricles a Platão, passando por Maquiavel, Hobbes e Locke, até chegar a Norberto Bobbio e Pierre Bourdieu. Todavia, quando se observa uma história do ocidente a partir da queda do mundo greco-romano, não é difícil constatar que, em momentos de crise do Estado e da pólis, a noção de poder migra da esfera pública, demandando outra maneira de imaginar o convívio e a ética e implicando os domínios do privado, tal como acontece na filosofia de Hanna Arendt ou com o entendimento de Michel Foulcault sobre os micropoderes e suas reflexões sobre a estética da existência, retomada pelos textos do período helenístico. Bem verdade que, para cada uma dessas concepções, há uma profusão de lugares e papéis concebidos para o que vem a ser o lugar da criação e da obra artística.

Ocorre que o arsenal imagético de artistas latino-americanos, situados entre meados do século XIX e primeira metade do século XX, parece um foco privilegiado para pensar a relação entre arte e política, quer assinalando uma esfera dos poderes institucionais e instituídos ou circuitos legitimadores, mediante os quais os artistas são integrantes, adversários, ou estão de algum modo articulados, quer como uma instância autônoma, mediante a qual o artista se faz porta-voz em proveito da autonomia artística e da afirmação de sua individualidade. Assim, menos do que dissociar arte e política, ou aceitar de modo incauto alguns pressupostos relacionados à *arte política*, talvez seja conveniente considerar certas *particularidades políticas da arte*, acolhendo seu poder de inventar mundos mediante blocos capazes de conter formas singulares sobre a vida e as experiências humanas, mudando a compreensão do já conhecido e abrindo fissuras nas convenções, permitindo reconhecer outras possibilidades, ignoradas ou desconhecidas.

Eis então a inclinação deste texto: acolher o poder irredutível da arte e sua impossibilidade de estabelecer uma plena equivalência com outros campos do conhecimento, além de refutar sua indistinção como mero componente dentro de uma cultura. Menos do que negar seu sentido a partir de certos códigos e signos culturais, trata-se de processar um entendimento de que cultura é a regra e arte é a exceção. Tal natureza ímpar da arte desdobra-se mediante sua capacidade de diferir da vida ordinária e de ultrapassar o registro tautológico, uma vez que ela existe porque a realidade do mundo não é suficiente para poder suportá-lo. De sua parte, quando uma obra de outro tempo e a realidade

cultural nos afeta, faz-se nossa contemporânea, pois ela não está apartada do mundo, e sua potência reside no fato de que diante dela estamos sempre diante daquilo que nos precedeu e também do que nos sobreviverá, tornando o tempo-espaço em que vivemos muito mais complexo, do que podemos supor em nossa banalidade cotidiana.

## AJUSTANDO O FOCO

Liberada da certeza do olho e da perspectiva matemática, emergiu pela Europa e Américas, desde meados do século XIX e começo do XX, uma estética denominada *ingênua*, que proliferou especialmente nas pinturas de cenas e paisagens. Embora a maior parte dos artistas que partilhavam dessa sensibilidade e percepção só tenha sido reconhecida postumamente, observa-se que os artistas possuíam certas familiaridades em relação ao tipo de enquadramento e perspectiva. Situados fora dos cânones acadêmicos e dos preceitos vanguardistas que começavam a emergir, suas afinidades temáticas e formais indicam certas singularidades quanto a soluções e experimentações pictóricas. É o caso de Eduardo Dias (Florianópolis, 1872-1945), sapateiro, caiador de paredes e decorador de residências, além de criador de letreiros e panos de boca para peças teatrais. Embora sua pintura tenha ocupado um lugar marginal na historiografia e tenha sido produzida fora dos circuitos habituais, seu regime figurativo guarda inúmeras afinidades com artistas como Hermenegildo Bustos (México, 1832-1907), Candido Lopes (Argentina, 1840-1902), Luis Herrera Guevara (Chile, 1891-1945), Henri Rousseau (França, 1844-1914) e Horace Pippin (Estados Unidos, 1886-1946). Considerando o repertório imagético desses artistas que não se conheceram, apesar de terem vivido em tempo muito aproximado, é possível tanto reconhecer uma abordagem narrativa e tratamento formal muito próximos das pinturas barrocas de caráter popular, das abordagens costumbristas e caricaturistas, como observar certas agilidades figurativas e temporais apresentadas a partir da intensificação do uso de fotografia e dos impressos (MAKOWIECKY; CHEREM, 2008).

Sabe-se que, além de pintor, Eduardo Dias[1] era também escultor, restaurador e muralista. Fez decorações de carros alegóricos para as sociedades carnavalescas de sua época e, por volta de 1930, pintou paredes, foi cenógrafo e ilustrador. Realizou obras de caráter histórico e religioso, como a pintura do teto da igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, além de retratos de pessoas conhecidas na cidade. Os poucos registros acerca de sua biografia o consideram como um dos artistas que mais retratou a Ilha-capital em que nasceu e viveu toda sua vida. As paisagens do Morro do Antão, da ponte Hercílio Luz, da praça XV de Novembro, dos casarios, e as cenas cotidianas da sua minúscula cidade são revestidas de um sentido poético e amoroso que paira mediante a simplificação de formas e planos, linhas e cores. Introduzindo a temática da *borda* ou *subúrbio do mundo*, assinala uma presença quase invisível do que não cabe

1 - MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Eduardo Dias*. Fpolis: FCC-IOESC, [19--].
INDICADOR catarinense de artes plásticas. Fpolis: FCC-IOESC, 1988.
CHEREM, Rosângela; SILVA, Maurício H. Fragmentos da obra, faces da cidade. In: ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO ARQUIVO PÚBLICO. *Revista Agora*. Florianópolis, ano XII, n. 24, p. 10-8, 1996.

nem se insere. Ainda que isolado, pode-se reconhecê-lo como parte de um contingente artístico que já não via o mundo pelos cânones figurativos românticos e nem acadêmicos, tampouco acolhia as experimentações óticas desdobradas do impressionismo ou se sentia confortável nas problemáticas expressionistas ou cubistas.

Tendo recebido pouca atenção por parte dos estudiosos, os portadores de semelhantes afinidades artísticas tentavam ultrapassar os meros enquadramentos e convenções acadêmicas. Remetendo à experiência do homem moderno e urbano, mediano de posses e instrução, sua intencionalidade figurativa privilegiava um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e pareciam bastante desconfiados das inovações tecnológicas e sua capacidade de produzir mudanças e interferir no destino civilizatório. Ao mesmo tempo, pareciam aspirar a um reconhecimento, não pela abundância material e econômica, mas pela única via que lhe parecia possível: a da trajetória artística, via que, em poucos casos, foi favorecida pelo grau de escolaridade e pelo alcance das sociabilidades. Enfim, trata-se de uma estranha ambiguidade, de um lado os temores do anonimato e desejo de reconhecimento, de outro, a ênfase nas singularidades da terra natal e a recusa de perder os vínculos com sua origem:

> Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar exceto o nome, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equivale a chamar o outro ou dele se lembrar [...]. (DERRIDA, 1995, p. 41).

## MODERNIDADE, ALTERAÇÃO E INFÂNCIA

Observemos uma primeira tela de Eduardo Dias, intitulada *Ponte Hercílio Luz* (óleo sobre tela, 109x152 cm, acervo do MASC), e que posiciona o espectador a partir de uma altura e enquadramento de cartão-postal pelo qual é possível reconhecer uma enorme e oblíqua passagem de madeira com estrutura de metal ligando duas extensões territoriais, e em ambas avistam-se casinhas brancas com telhados avermelhados, cujas singelas formas geométricas e esparsas lembram desenhos infantis. Sobre a água da mesma cor do céu, as embarcações seguem todas numa mesma direção, fazendo supor que se encaminham para o principal atracadouro da Ilha-capital, enquanto sobre a ponte circulam corpos delineados em formas frágeis e esquemáticas, além de uma carroça que parece adentrar uma das cabeceiras, fazendo imaginar que se move em

direção ao continente. É dia, mas as luzes parecem acesas, não há pressa nem frenesi, a alongada edificação mimetizou-se à paisagem, tornando-se fragmento inoperante e solitário que testemunha uma vida urbana sonolenta e pacata, muito distante da importância e urgência que levou à sua construção.

Em outra tela, (*Colégio dos Jesuítas*, óleo sobre tela, 23,5x33cm, acervo do MASC), o lado de dentro e o de fora de um terreno estão separados. No primeiro plano alguém compra pães ou frutas de um vendedor montado num cavalinho que pasta tranquilamente enquanto acontece a transação. Mais próximo ao portão, supõe-se que um padre conversa com duas crianças, aconselhando-as ou repreendendo-as com a mão levantada. Quando os olhos se movem para dentro da cerca vegetal, de acordo com a legenda, têm-se os domínios da escola composta por algumas construções de tamanhos variados. O colorido da vegetação florescente conjuga-se com a centralidade de um aviário de onde debandam, possivelmente, pombos, enquanto formas humanas vestidas de batinas cuidam de seus afazeres. Ali tudo é matizado e suave, desde o chão de terra até o céu resplandecente ao fundo, e a frontalidade é dotada de uma delicada impressão de movência.

Se o vigor poético parece advir dessa dimensão em que a paisagem natural predomina sobre aquilo que pertence ao social, as pinturas de Eduardo Dias parecem buscar aquilo que ficou retido num ponto passado, priorizando um mundo não tocado pelas promessas de progresso e civilização. Desconfiado de seus benefícios e distanciado do entusiasmo modernizador, esse artista procurou guardar suas suspeitas e afecções em trabalhos específicos. Tinha pouco mais de 20 anos quando os turbulentos desdobramentos da implantação republicana afetaram sua Ilha-capital, num conflito que culminou com a intervenção de Floriano Peixoto e a nomeação do governo Moreira César, seguida pelos expurgos que puniram duramente a população e produziram ocorrências traumáticas como as prisões e mortes na Ilha de Inhatomirim. As injunções políticas que daí decorrem resultaram em árduas disputas travadas pelos novos grupos e forças emergentes, no sentido de legitimar a memória vitoriosa e apagar os oponentes. O governo estadual de Hercílio Luz acolheu e consolidou os resultados desses feitos, promovendo uma modernização que pretendia apagar em definitivo uma paisagem urbana associada aos marcos da capital-provincial e à cartografia dos enfrentamentos pós-monarquia. As práticas da nova burocracia e grupos que ascenderam à vida pública, autoproclamando-se únicos protagonistas identificados com os ideais de progresso e civilização, eram provenientes dessas ambições (CHEREM, 1998). Não é difícil imaginar que os efeitos desses acontecimentos devem ter afetado dramaticamente a vida dos habitantes ilhéus, permitindo compreender seu apreço a um tempo que antecedeu a esses conflitos. Nas telas de Eduardo Dias, são as lembranças que precedem à consolidação do novo regime político que parecem produzir novas cintilações e efeitos.

Para melhor compreender essa reelaboração do destino em obra, pode-se recorrer a um estudioso que, em tempo muito próximo às pinturas de Eduardo Dias, embora com imensa distância geográfica, escreveu um texto intitulado *Além do princípio do prazer* (FREUD, 2009). É nele que Freud aborda a íntima relação entre o prazer e o sofrimento por meio da cena em que uma criança, deixada num ambiente pela mãe, aguarda o seu retorno. Enquanto isso não acontece, na solidão de sua espera, põe-se a brincar com um carretel que joga para baixo do sofá e busca novamente, puxando-o por um fio. Explorando o conceito de *alteração*, o psicanalista explica a relação entre a ausência materna e a transformação do objeto em brinquedo, como uma espécie de assassinato simbólico e um processo de substituição da falta. Sob certas circunstâncias, a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de tornar-se senhora da situação, esforçando-se para obter a tolerância do desprazer e assim poder restaurar um estado anterior. O brinquedo, como a obra, seria um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda (FREUD, 2009).

Enfrentando a expansão das certezas positivistas e engajamentos partidários e ideológicos, entre 1913 e 1930 Walter Benjamin (2002) escreveu diversos textos sobre jogos e livros, história, teatro e pedagogia infantil (BENJAMIN, 2002). Tal abordagem ocorria bem nos tempos em que a psicanálise formulava todo um campo investigativo, considerando as forças incônscias e indômitas que formavam a personalidade humana a partir das experiências vividas na infância, enquanto o surrealismo concebia a potência criadora associada ao papel do primitivo e do ancestral. Contraponto aos preceitos de progresso e civilização, os restos inúteis e coisas avariadas, situados à margem e sem serventia, tornam-se passaporte para situações só reconhecidas pelos adultos nos sonhos e na arte. Assinalando que no tempo dos brinquedos e brincadeiras as experiências humanas operam sobre coisas que desconhecem leis, funções e padrões, Benjamin persegue um universo de trânsitos, inclassificações e desierarquias, em que o sagrado se torna profano, e o profano sacraliza-se, o mesmo acontecendo na instância do ordinário e do extraordinário. Ao produzir uma espécie de anatomia das brincadeiras como lugar da imprevisibilidade e da autonomia, instância onde nasce o espanto e a imaginação, buscava adentrar as entranhas culturais da sociedade nos anos do entreguerras, seguindo na contramão das certezas científicas e políticas.

Abordando este poder de produzir semelhanças deslocadas a que recorrem *as crianças, como os neuróticos e os artistas,* lembrando Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar e o fato de que os homens voltaram mudos da guerra, Giorgio Agamben (2005) problematiza os limites da linguagem, voltando-se para a infância não como um modo de pensar a *psiquê* ou uma etapa da vida humana, mas interessado em pensar um estado pré-babélico, em que resplandece um mundo de significados completamente móveis e inefáveis. A infância seria uma espécie de alegoria da linguagem, povoada por uma descontinuidade temporal e uma improvisação espacial

capaz de acolher a confluência de todas as possibilidades imaginadas, engendrando-se ali a dimensão humana mais originária e infinitamente maior do que a compreendida pela razão adulta, em suas convenções, certezas e juízos. Assim, a infância constitui-se como uma heurística que pressupõe um modo de interromper a cronologia, providenciando a mudança radical do tempo, além de ampliar um despojamento das verdades, buscando a singularidade dos vestígios contidos nas aparências do irrelevante.

Na esteira benjaminiana de Agamben, seria no reino das brincadeiras e descobertas infantis que os ritos ganham novos sentidos e os objetos mais prosaicos adquirem vigor, enquanto as coisas sacralizadas pelos adultos tornam-se profanáveis, alterando qualitativamente os sentidos do mundo. Então, onde tudo cintila e vibra no seu estado puro e desordenado, podendo mover-se de modo imprevisível e para qualquer direção, a imagem não estaria relacionada à expropriação da experiência, mas à potência da fantasia, não conteria o choque da destruição, mas a vitória da imaginação surpreendente; repousada num abismo silencioso, sua designação pertenceria a uma ciência sem nome (AGAMBEN, 2004). É precisamente esse o ponto em que se pode considerar que Eduardo Dias altera e preserva suas lembranças de infância, fazendo-as predominar sobre a temporalidade inexorável a que pertence. Ao produzir uma afinidade inverificável entre dois tempos, seu passado e seu presente sobrepõem-se como figuração onírica, fazendo confluir mediante as complexidades e abreviações imagéticas o tempo pretérito e a infância da própria cidade em que morava.

Para prosseguir o raciocínio, lembremos alguns retratos de Hermenegildo Bustos, em que olhos atentos encaram o espectador. Um silêncio envolve e contrasta com a alvura dos corpos, enquanto roupas solenes e quase austeras parecem ampliar a ausência de precisão anatômica. Não há sorriso e nem distração, apenas sobriedade e uma espécie de mistério religioso. Sabe-se que, nascido num pequeno povoado de origem indígena, além das esculturas religiosas e cenas murais que produziu para sua paróquia, esse artista desenhou máscaras para festividades religiosas e pintou retábulos em afinada conformidade com a tradição artesanal mexicana. Desde muito jovem fazia retratos de pessoas de seu povoado, amigos e vizinhos. Em geral, utilizava óleo sobre lata e no reverso descrevia os retratados, assinalando a ocasião em que lhes fazia a dedicatória e assinando *Hermenegildo Bustos de aficionado pintó* ou, simplesmente, *H. Bustos aficionado* (ADES, 1997, p. 97 et seq.). No último quartel do século XIX, sob o regime de Porfírio Dias, enquanto uma burguesia se abastecia no mercado das convenções europeias, o pintor insistia no passado colonial como uma espécie de infância do povo mexicano, em que ficaram guardadas crenças mais sinceras e puras, sendo desse universo figurativo, aprendido de modo autodidata, que brotava sua maturidade artística. Eis o ponto em que Eduardo Dias parece buscar na sua infância aquilo que Hermenegildo Bustos encontrava no passado barroco mexicano: uma espécie de escapatória para as agruras nacionais das quais eram testemunhas.

## MODERNIDADE, DESCONTINUIDADE E CONFLUÊNCIAS

Observe-se a recorrência do olhar em relação aos enquadramentos e detalhes de uma cena de rua pintada por Eduardo Dias**.** Aqui o tema da festa popular funciona como recurso para mostrar um aglomerado que vem descendo a rua lateral da principal praça da cidade. Enquanto de um lado se reconhece detalhes de um denso jardim cercado, de outro se destacam os adornos do palácio do governo, a fachada de sobrados, um hotel, um mastro sem bandeira, placas e platimbandas. De longe parece uma procissão com andores, mas logo a trampa se revela, pois se trata de um cortejo carnavalesco acompanhado de carros alegóricos. Mescla do humor irreverente do caricaturista com a abundância informativa do gênero conhecido como *costumbrismo,* daí em diante a cenografia desdobra-se em simultaneidades: crianças brincam, cavalheiros conversam, mulheres assistem, pessoas observam das sacadas e soleiras. *Carnaval* (também conhecido como *Netos do Diabo*, óleo sobre tela, 75x115 cm, coleção particular) apresenta no lado esquerdo do primeiro plano um cachorro imóvel; parece aguardar atento as ações humanas, e no direito, alguém mais desinteressado lê jornal.

Essa negligência em relação a detalhes que precedem ou minimizam os benefícios da urbanidade, tais como calçamento, iluminação, ruas alargadas ou comportamentos de distinção social, faz com que as cenas e paisagens urbanas de Eduardo Dias providenciem o retorno de um fundo distante, quando o sossego e a alegria sem sobressaltos eram maiores do que as desconfianças e medos, delações e instabilidades. Acentuando essa sensibilidade, observemos um meio de transporte rural que parece deslocar-se entre um chão dourado e uma vegetação tão esquelética ou rabiscada como os pássaros (*Carro de bois*, óleo sobre tela, 76,5x124 cm, acervo do MASC). Dois corpos animais bem definidos ocupam a centralidade da tela, enquanto a simetria é obtida, de um lado, por uma carroça de duas rodas carregada de folhas e, de outro, por um condutor que marcha a pé tendo na mão a vara com que orienta os animais. A campina verde estende-se até um fundo azul, através do qual se nuançam um matagal, morros e o próprio céu. Constata-se novamente mais a descrição do que a narrativa, questão cara aos artistas identificados com as vanguardas e que enfatizaram as paisagens locais sem abrir mão da poética onírica, tais como Antônio Cícero, Guignard, Pancetti e Djanira.

Enquanto Eduardo Dias privilegiava em sua produção pictórica um tempo que remetia à sua infância, seu contemporâneo distante, Horace Pippin, nascido em West Chester, Pensilvânia, e crescido em Goshen, Nova York, escolhia um passado mais remoto. Sabe-se que sua atividade como pintor começou depois de 1930, mas, antes disso, serviu no Exército e durante a I Guerra Mundial perdeu o uso de seu braço direito, experiência que guardou como infernal. Uma das suas pinturas mais conhecidas, seu autorretrato de 1941, mostra-o sentado na frente de um cavalete, segurando o pincel na mão direita, enquanto ele usava o braço esquerdo para guiar seu braço

direito ferido durante a pintura. Para o garoto descendente de africanos, que havia frequentando escolas segregadas até 15 anos e depois passou a trabalhar para sustentar sua mãe doente, a injustiça da escravidão e discriminação figura com destaque em muitas de suas obras, tal como no exemplo de *John Brown indo ao seu enforcamento.* Entre as cenas encontram-se muitas com pessoas anônimas, tais como os *Jogadores Dominó*, *Interior* e *Harmonizando*. Entre seus trabalhos com enquadramento onírico, mas em paleta rebaixada, tendendo ao monocromático e evitando a profundidade perspectivística, encontra-se *Cabana no Algodão e Montanha Sagrada,* além de uma cena de caçada de búfalo (EHRLICH, 1996).

Escrevendo em época muito aproximada à que Eduardo Dias e Horace Pippin pintavam, Henri Focillon (1983) assinalou que assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida, entre a referência e o fato,* a obra de arte tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituidor* de precocidades e sobrevivências, antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades. Reconhecendo que nenhuma forma conserva sua integridade, mas impõe incessantemente uma desagregação, para aquele historiador da arte, é mediante a metamorfose que as formas sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente revigoram-se. Eis um entendimento que faz considerar o manuseio móvel da estrutura temporal como parte constitutiva do pensamento imaginativo, permitindo que o feito artístico possua a potência de um sonho cujas imagens persistem.

Concebendo a obra como um bloco que permite interrogar a temporalidade e suas implicações na história da arte, Didi-Huberman (2006) assinala que toda obra possui mais memória do que história, pois o tempo não se reduz à história; a memória é feita de tempos descontínuos e heterogêneos, resultando daí sua existência na contradança da cronologia. Situando as experiências humanas para além dos meros enquadramentos e continuidades temporais, as imagens passam a ser concebidas como sonhos recorrentes ou questões irresolutas que retornam sob certas contingências, persistindo e insistindo como ondas mnemônicas. Sendo um modo de existir que não se limita à linearidade, a obra de arte permite articular descentramentos e particularidades que a situam numa instância *combinatória*, onde confluem inumeráveis convergências.

## MODERNIDADE, CALEIDOSCÓPIO E METAMORFOSE

Consideremos *Vista de Florianópolis* (também conhecida como *Vista do Morro da Cruz* (óleo sobre tela, 46x64 cm, acervo do MASC), cujo enquadramento de cartão-postal busca uma visão abrangente e aprazível do lugar num belo dia de sol, reforçada

pela abundância de verde e azul e pela quantidade de embarcações que transitam pelas suas águas calmas. Entre a proximidade vegetal e a distância do céu, Eduardo Dias situa seu espectador no alto de um morro, de onde pode avistar *um lá embaixo* com casa e alguns prédios incrustados nas duas baías. Se o centro da tela é o ponto que aproxima uma estreita faixa de mar, deixando ausente exatamente o lugar onde deveria constar a ponte que liga a ilha ao continente, ao deitar os olhos no primeiro plano, indicando um declive, repara-se num pequeno corpo que, menino brincando ou alguém caçando com vestimentas de guarda, parece correr atrás de um minúsculo cão que persegue o que poderia ser, talvez, uma galinha. Dotada de uma estranha singularidade, a cintilação daquele fragmento cenográfico parece contrapor-se a uma modernidade que poderia afetar o ritmo desta pequena porção meridional do Brasil. Assim, os espaços da cidade natal do pintor adquirem um caráter onírico, e os marcos urbanos despontam como semelhanças deslocadas e formas visuais que sobrevivem metamorfoseadas.

Nesse sentido, os ângulos e enquadramentos de cartão-postal do Morro do Antão, da ponte Hercílio Luz, da praça XV de Novembro, como também as pinturas que contemplam os casarios e as cenas cotidianas apresentam-se revestidos de uma intensidade poética obtida mediante a simplificação de formas e planos, linhas e transparência das cores. Afirmando as figurações de uma paisagem mais natural e singela em detrimento dos marcos da recém- iniciada modernização urbana, destaca-se uma cenografia suspensa entre sonho e vigília, beleza perene e finitude. Tal composição parece infiltrar-se pelo gesto pictórico que mira o que não pode ser retido, enquanto persegue a temática da *preciosidade da margem* ou *subúrbio do mundo,* reconhecendo aí o lugar de uma potência edênica.

Por sua vez, o uso recorrente e a referência a postais, fotografias, imagens de jornais e revistas parece servir para ampliar a alteração dos pontos familiares, configurando-os menos como representação e mais como deslocamento. Ou seja, como imagem-aparição ou espectralidade que dispensa critérios de precisão e hierarquia, ignora rigor canônico e estético, bem como desconhece qualquer direção ou ordem, enquanto prioriza as associações arbitrárias do afeto e sustentadas pela imaginação poética do mundo. É o caso de *Esquiadores* (óleo sobre tela, 20,7x28 cm, coleção particular), em que comparece a problemática da imagem que pode mover-se em qualquer direção, indo mesmo a lugares nos quais o artista nunca esteve. Trata-se de uma cena em que homens caminham na neve trazendo nas mãos os seus esquis, observando-se um enquadramento oblíquo que mantém o canto esquerdo com um vazio que aguarda para ser ocupado pelos corpos que marcham com seus rostos meditativos e circunspectos, enquanto todo o lado direito parece com uma foto mal tirada que deixou os enquadramentos incompletos. As árvores esqueléticas que cobrem o fundo servem apenas para realçar a cartela cromática reduzida que vai do branco

azulado ao cinza escuro. Desnecessário lembrar que Eduardo Dias jamais saiu de sua cidade de clima subtropical e, portanto, jamais conheceu pessoalmente semelhante paisagem coberta de gelo.

No que diz respeito aos sentidos e destinos da imagem artística, permitindo compreender o nascimento do repertório visual moderno, Andre Malraux (2000, p. 11-35) ressalta suas complexas metamorfoses. Do mesmo que num determinado tempo e meio os museus alimentavam a formação e a bagagem dos artistas, também os meios impressos passaram a fazê-lo. Se a reprodução em massa das obras fez com que surgissem novas comparações, agrupamentos e classificações, foi especialmente a fotografia que ampliou essas combinações ao explorar novos ângulos, valorizar fragmentos, isolar e recombinar detalhes, metamorfoseando a materialidade artística por meio de *fotos admiráveis*, inserindo nesse circuito até mesmo obras marginais. Eis a dimensão caleidoscópica do museu imaginário, permitindo não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novos saques e pilhagens, destinando-os aos mais diferentes reembaralhamentos e sentidos. Acrescentando novas iluminações às imagens, certamente não foram poucos os artistas que buscaram aproveitar mais sua capacidade de acionar combinações do que refletir menos sobre aquilo que foram um dia.

Com relação à reprodutibilidade técnica, é preciso destacar que, mesmo entre os pintores que ocuparam um lugar marginal entre seus contemporâneos e periférico em relação aos circuitos canônicos da arte, seu uso não era infrequente. É o caso de Candido Lopes que iniciou sua educação em Buenos Aires com o retratista em pintura e daguerreótipo Carlos Descalzo, prosseguindo com o italiano mestre em murais, Baldasarre Verrazzi. Depois aprendeu a pintar cenas de batalhas com outro italiano, Ignacio Manzoni. Mas em vez de desfrutar de uma bolsa para estudar no país de seus professores, como era prática ao final dessa formação, viajou pelo interior argentino, ganhando a vida como retratista entre 1859 e 1863 e fazendo uso desse recurso originário da fotografia. Quando a guerra com o Paraguai eclodiu, incorporou-se ao Batalhão de Guardas Nacionais, levando equipamento para documentar temas de combate e fazer centenas de esboços de uniformes e acampamentos. Numa das batalhas perdeu o braço direito, o que o forçou a reeducar o braço esquerdo para continuar registrando, cada vez com mais rigor de miniaturista, as cenas ricas em detalhes e povoadas de soldados, além de paisagens de rios e selvas (PACHECO, [19--?].

Desde então, dedicou-se a mostrar vastos panoramas e enquadramentos horizontais com matizes tonais e luminosas; suas minúcias figurativas guardam uma fatura relacionada ao ornamental. Seu plano era fazer noventa telas, mas executou cerca de cinquenta quadros, dos quais nove se referem ao assalto em Curupayti e outras tantas ficaram inacabadas. Indicando uma movimentação, os corpos não possuem rosto e nem detalhamento anatômico, mais parecem um bordado acrescentado à tela, o mes-

mo ocorrendo com as formas esquemáticas da vegetação e dos animais. A ligeireza primitiva das formas, somada ao enquadramento amplo, produz um efeito que faz cintilar o conjunto, assinalando a busca de apreensão dessa visualidade como se fosse possível fotografar um sonho nas situações em que a brutalidade e a tensão da guerra cedem lugar à distração com que os soldados marcham, descansam, içam velas, preparam fogueira, montam tendas, treinam ao vento. Mesmo os combates são destituídos de violência e efeito dramático.

Assim, do mesmo modo que os meninos são capazes de montar cenários e imaginar enredos para seus soldadinhos de chumbo, Cândido Lopes acaba por fazer com que sua memória e testemunho ajam para armar uma dramaturgia lúdica. A esse respeito, no pequeno, mas complexo texto de Walter Benjamin (1985) chamado *Doutrina das semelhanças*, o ensaísta assinala que tanto os primórdios da magia e das caçadas, como o mimetismo do cientista e das brincadeiras, tornam-se equivalentes para pensar os fundamentos inverificáveis da proximidade empática. Ou seja, na instância em que as similitudes são construídas, são as reminiscências e associações que deságuam em procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas é a própria linguagem que se elabora, construindo conexões e instalando sob os equívocos da vidência aquilo que se acredita ou faz passar por evidência.

Nesse movimento em direção à outra temporalidade, Eduardo Dias e Cândido Lopes acabam adotando uma forma caleidoscópica para abordar as imagens de seu tempo. É então que o museu imaginário parece ser manuseado como se fosse um caleidoscópio. Assim como nesse objeto ficavam guardados pedaços desfiados de tecido, pequenas conchas, plumas e cacos de vidro, seu paradigma pictórico não incidia sobre uma pintura repleta de simbologias pertencentes a um repertório erudito, destinado às demandas de uma elite, mas afirmava-se como uma remontagem visual, testemunhando um tempo de perturbações e turbulências. Recusando a retenção temporal, a transformação progressiva e meramente historicista, bem como as tramas hierarquizadas com pretensões à verdade documental, a modernidade poderia ser abordada pelos artistas como quando a criança olha o caleidoscópio, atraída pelos procedimentos de desarranjo e cintilação, ou seja, pelo movimento errático das dessimetrias multiplicadas (DIDI-HUBERMAN, 2006).

Veja-se ainda o caso de Henri Rousseau (CUENCA, 1995), o qual tinha acabado de se tornar funcionário da alfândega em Paris, quando Eduardo Dias nasceu numa distante capital provincial do Brasil meridional. Embora com três décadas e milhares de quilômetros de distância, ambos se manteriam alheios às convenções acadêmicas. Em tempos em que Gauguin escolhera o Taiti, Rimbaud a África e Picasso o Museu do Homem, ambos igualmente preferiam cenas cotidianas e dariam às suas conhecidas paisagens uma ênfase edênica. Pintando de modo intuitivo,

renunciavam à perspectiva linear e à proporção entre as figuras, elementos que não dominavam completamente. Importante destacar que, utilizando fotografias e ilustrações impressas, Henri Rousseau fazia surgir uma floresta em que jamais esteve, tal como Eduardo Dias apresentara esquiadores num ambiente de neve que jamais conhecera. Mesmo mantendo uma descrição atenta e uma execução cuidadosa, buscavam a simplicidade, ignorando uma escala rígida ou um equilíbrio preciso entre forma e volume, produzindo um novo efeito compositivo. Após ter sido alvo de escárnio, devido ao estilo infantil e ingênuo, os corpos sombrios e mascarados ou lugares fantasmáticos e misteriosos envoltos numa calma silenciosa do pintor francês foram posteriormente apreciados pelos surrealistas.

Para completar essa seleção interessada em ampliar os procedimentos e noções operatórias a que recorria Eduardo Dias, consideremos um outro artista. Trata-se de Luis Herrera Guevara (MAKOWIECKY; CHEREM, 2008), artista que recorria a imagens de postais e gravuras de revistas, reelaborando-as de modo muito singular. Formado em Direito, após uma viagem a Europa, na qual percorreu os principais centros de artes, inscreveu-se nos ateliês da Sociedade de Belas Artes de Santiago e abriu seu ateliê de pintura no seu antigo escritório de advocacia. Recriou a vida da cidade de Santiago em óleo sobre tela e também sobre cartão. O Parque Forestal, a Plaza Blunes, Plaza Baquedano, a Igreja San Francisco, o Bairro Bellavista foram suas paisagens favoritas. Criando um universo pessoal composto por figuras humanas deformes e em atitudes irreais, ruas, edifícios, praças e igrejas distorcidas o artista recriava o que via. Desdenhando das tonalidades naturais das paisagens campestres e preferindo as cores brilhantes da cidade, que ele mesmo chamava de artificiais, retratou com um completo desapego os ideais de perspectiva e de proporções, recorrendo a um tipo de simplificação que seria mais adiante recorrente nas histórias em quadrinhos.

Um pouco mais adiante, um escritor (BERGAMIN, 2000) que conhecera as desmedidas da razão franquista e a guerra civil espanhola, contemporâneo de Lorca e de Picasso, escreveu um texto no qual criticava o sentido institucional e hierárquico da cultura letrada, argumentando em favor da cultura popular e antiacadêmica. Assim, o devoto cristão, como os povos no seu amanhecer, a criança, como o poeta, seriam guardiães de uma espécie de razão intacta, vivendo num estado primordial que concede superioridade e reverencia o desconhecido, ignorando a forma instituída. O analfabetismo seria, então, uma licença poética, uma espécie de recusa à falsa ordenação alfabética do dicionário em proveito daquilo que permanece infenso à função e à regra, ao consenso e às garantias de segurança, ao código e à continuidade, mantendo o pensamento imaginativo em jogo com o incoerente e o lúdico, a desmesura e a beira do caos. Acaso, não estaria aí uma complexa e sutil articulação entre arte e política, à qual os catálogos e manuais denominam de *ingênua?*

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify,1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Image et Memoire*: Ecrits sur l'image, la dance et le cinéma. Paris: Desclée de Brower, 2004 , I partie.

_____. *Infância e História*: destruição da experiência e origem da História. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, caps. I e II.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Obras Escolhidas, v. l. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas cidades-Ed. 34, 2002.

BERGAMIN, Jose. *La decadencia del analfabetismo*. Madrid: Siruela, 2000.

CHEREM, Rosângela. *Os faróis do tempo novo, política e cultura no amanhecer republicano na capital catarinense*. 1998. Tese (Doutorado em Literatura)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

CHEREM, Rosângela; SILVA, Maurício H. Fragmentos da obra, faces da cidade. In: ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO ARQUIVO PÚBLICO. *Revista Agora.* Florianópolis, ano XII, n. 24, p. 10-8, 1996.

CUENCA, Marcos (Coord.). *Henri Rousseau*. Madrid: Globus, 1995. (Grandes pintores do século XX).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

EHRLICH. *Greats works of Naive Art.* Bristol: Parragon Book Service, 1996.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. 5.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer.* Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

INDICADOR catarinense das artes plásticas. Florianópolis, SC: FCC, 1988. 198 p.

MAKOWIECKY, S.; CHEREM, Rosângela (Orgs.). *Academicismo e modernismo na América Latina.* Florianópolis: UDESC, 2008. 1 CD-ROM.

MALRAUX, André. *Museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Eduardo Dias. Fpolis: FCC-IOESC, [19--].

PACHECO, Marcelo. *Candido Lopes*. Buenos Aires: Banco Velox, [19--?].

# ARTE PÚBLICA E ESPAÇO POLÍTICO

**CESAR FLORIANO**

Nas últimas décadas a "Arte Pública" tem se afirmado no desenho da cidade e da cultura urbana em três direções básicas: revelar o espaço público como lugar privilegiado para a vivência da arte, como um "museu aberto", criando uma relação mais direta entre arte e público; conferir aos espaços públicos um caráter de lugar urbano; e, por terceiro, utilizar a arte como dispositivo político. Toda uma geração de artistas tem buscado um reencontro da arte com a cidade, desde ações técnicas do microurbanismo, dedicadas ao acondicionamento de praças, ruas e equipamentos públicos, até as ações que podemos denominar de *site-specifity* e *arte relacional*. Dentro do marco conceitual no qual se move a proposição arte/cidade, torna-se fundamental ampliar as fronteiras do que entendemos como "arte pública", compreender as relações que esta estabelece com a cultura urbana contemporânea e a forma como agencia novos espaços políticos.

A exposição "Skulptur Projecte Münster", organizada pelo Westfälisches Landesmuseum na pequena cidade alemã de Münster, tem oportunizado a cada dez anos um importante debate sobre a inserção da arte no espaço público configurando um marco estratégico em torno dessa temática. A primeira mostra realizada em 1977 definiu por meio dos trabalhos de artistas como Carl André, Joseph Beuys, Richard Long, Claes Oldenburg, Donald Judd a importância internacional desse evento e colocou em pauta o debate sobre recepção e fruição da "arte pública". As seguintes edições contaram com a participação de artistas representantes de diversas tendências artísticas e aprofundaram o embate entre obra e contexto urbano, paisagem cultural e participação cidadã.

A partir do que ocorreu em Münster, outros importantes eventos nacionais e internacionais como: Arte Cidade em São Paulo (1993), Arte Pública em Huesca - Espanha (1995/1999), Arte Pública em Latino América[1] (2009) têm apresentado a proposição "arte espaço público" como papel protagonista no debate sobre a cidade, a cultura urbana e o contexto cultural contemporâneo. Campo expandido de diferentes categorias artísticas, a "arte pública" vem consolidando-se como uma arte relacional e integradora de diferentes movimentos e práticas artísticas.

1 - *Seminario Internacional sobre Arte Público em Latino América – Arte Público y Espacio urbano* – relaciones, interaciones, reflexiones, realizado em Buenos Aires – Argentina, de 11 a 13 de novembro de 2009.

O que a princípio se pode nomear como "arte pública" é tão diverso que, para sua melhor compreensão, necessitamos ao menos dividi-la em três gêneros distintos. Em primeiro lugar, estão as obras de caráter permanente que participam, norteiam e estruturam as paisagens urbanas como o campo da Arquitetura, Mobiliário Urbano, Monumentos e Jardins. Por segundo, estão as obras que buscam introduzir nos espaços da cidade novos referentes artísticos e a busca de um público diversificado para a arte, conferindo aos lugares um significado e um novo dispositivo estético como os marcos visuais urbanos pontuados por grupos escultóricos, pinturas e grafites. Como terceiro grupo, destacamos as obras de caráter efêmero, trabalhos de ação direta e toda uma série de obras de "Arte Pública de Novo Gênero", que buscam na estética relacional um compromisso mais direto com os grupos sociais e fazem da arte um dispositivo político (BLANCO et al., 2001).[2] Há uma polêmica atual, em que um grupo considera que somente esse último exemplo pode ser considerado Arte Pública. Considero que não podemos reduzir esse conceito e as ações simplesmente à questão da estética relacional, e considero que o campo da Arte Pública é constituído pela interface de todos os gêneros citados acima.

2 - Sobre o campo "Arte Pública de Novo Gênero" ver: BLANCO, Paloma et al. *Modos de Hacer (arte crítico,esfera pública y acción directa).* Ed. Universidade de Salamanca, Salamanca, 2001.

Javier Maderuelo, pesquisador espanhol com inúmeras publicações sobre o tema, argumenta que conceituar e categorizar "arte pública" não é tarefa fácil, pois se trata de um campo em construção e carregado de conflitos. A questão central é avaliar em que medida a obra confere ao contexto significado estético, social e comunicativo. O autor defende a posição de que uma obra, ao ser colocada no espaço público, deve contribuir ao desenho da cidade, conferir um caráter ao lugar, estabelecer algum tipo de relação com os habitantes (MADERUELO, 1990, p. 164).

Qualquer conceituação sobre "arte pública" tem de passar necessariamente por sua relação mais direta com a história da cidade, e como bem observa Giulio Carlo Argan, existe um vínculo atávico entre ambas, pois é a arte que atribui um sentido público à cidade. Como materialização das relações políticas, econômicas e sociais, ela assume um papel de testemunho histórico, espaço político e construção estética (ARGAN, 1984).

Como produto cultural e obra coletiva, espaço das trocas sociais e simbólicas, a cidade compõe um território vivo e polissêmico, lugar privilegiado para exposição e fruição da arte. Frente a essa constatação, podemos afirmar que a atitude de ocupar a cidade e fazer de seus espaços públicos o suporte para inserção da arte foi desenvolvida amplamente na história da cultura urbana. Da antiguidade à era moderna, das inscrições nas aldeias africanas às esculturas públicas do renascimento italiano, encontraremos inúmeras intervenções que se apresentam como referência.

A partir do Iluminismo, os mesmos ideais de liberdade individual e política que resultaram na Revolução Francesa irão refletir-se no campo artístico e no desenho da cidade. A ideia de espaço público desenvolve-se de maneira acentuada, surgem parques,

jardins e uma expansão da "arte pública" como forma de materializar os ideais ilustrados. Arquitetura, monumentos comemorativos e grupos escultóricos, além de cumprirem a função simbólica de distinção social, ser representativa da vida social e cultural, deveriam atuar como formadores de uma sensibilidade estética e servir de educadores do ideal ético e moral. Portanto, a prática de inserção de obra de arte no espaço público, amplamente desenvolvida durante o século XIX, compunha uma unidade de ação em que construir os espaços públicos e garantir suas qualidades estéticas significava dar forma à cidade burguesa.

Camilo Sitte buscou com sua obra *Construção das cidades segundo princípios artísticos*, publicada em alemão em 1889, abordar de forma contundente a questão da estética urbana. Seus princípios deixaram claro que falar de "arte pública" era necessariamente falar de desenho da cidade. As contribuições de C. Sitte foram tão importantes que, quando se iniciou a escola de urbanismo da França em 1914, recebeu o nome de "Escola Superior de Arte Pública" para, em 1920, chamar-se "Escola de Altos Estudos Urbanos da Universidade de Paris".

Sua contribuição, além de determinante para o debate urbanístico e práticas do desenho das cidades, significou um marco norteador na inserção de esculturas e monumentos nos espaços públicos. Foram inúmeros os projetos em diferentes partes do mundo que tomaram os seus ensinamentos como princípio gerador de traçados urbanos. Como destaque aparece a obra do arquiteto Berlage e todo um grupo de artistas que vão atuar em Amsterdam em princípios do século passado. Segundo Maristela Casciato, o que caracterizou essa escola foi o conceito de "projeto integral", no qual a arquitetura se oferecia como suporte prioritário e integrador de todas as artes (CASCIATO, 1987, p. 212). Os trabalhos desenvolvidos pelo grupo apresentam uma linguagem de aproximação ao expressionismo e estão presentes nos vitrais, mobiliários urbanos, conjuntos escultóricos, monumentos, jardins e, fundamentalmente, na arquitetura e no traçado da cidade. Com uma prática expandida por duas décadas, o ideário de uma estética urbana e uma "arte pública" excessivamente centrada na ornamentação passou a ser criticado pelos grupos que circulavam em torno da estética Neo-Plasticista e Construtivista.[3]

Para os Construtivistas, a proposição arte/cidade deveria partir da ideia de uma arte revolucionária, um espaço político, conectada com a vida e com a experimentação formal. A arte não pode ser um ornamento, um apêndice da arquitetura. Na revista "O Construtivismo", publicada em 1922, Alexei Gan afirma que os construtivistas baseiam-se no materialismo histórico e dialético para refundar as regras da arte e os modos de operar a cidade, propondo que invenção e objetividade fossem determinantes para a prática projetual nos diversos campos artísticos (GAN, 1972, p. 212). Essa forma de enfrentar a cidade será um marco diretor na condução dos trabalhos dos artistas revolucionários russos e diretriz central no plano de propaganda monumental implantado por Lênin.

3 -"...la moderna Scuola di Amsterdam, con il suo espressionismo, il suo romanticismo, la fantasia, cresciuti secondo i principi di Berlage. La massima espressività fu appunto um objettivo tenacemente perseguido, attraverso la progettazione integrale dello spazio architettonico in tutti i suoi singoli componenti, e soprattutto mediante l'enfatizzazione e a volte la ridondanza dei messaggi e degli stimoli formali. Le stesse architetture divennero momento di accumulazione dei risultati delle diverse arti..." CASCIATO, Maristella: *La Scuola di Amsterdam*. Bologna: Zanichelli, 1987, p. 212.

Antes da revolução russa de 1917, Maiakovski escreveu em uma revista de arte da comuna a seguinte frase: "as ruas são nossos pincéis e as praças nossas paletas". Com a palavra de ordem "arte na rua", o plano de propaganda monumental articulou artistas de diversas tendências e possibilitou a unificação de distintas artes: teatro, dança, pintura, música, escultura e arquitetura. Uma integração criadora a serviço da revolução que fazia das intervenções um verdadeiro manifesto artístico e uma nova forma de conceber a arte e sua relação com o público. O projeto do monumento à Terceira Internacional, de Vladimir Tatlin, colocou a ideia de "escultura sintética" como exemplo de "arte pública" que, além de uma função utilitária, deveria ser exemplo de síntese entre arquitetura, escultura e pintura. A partir dessa obra manifesto do construtivismo russo, surge uma série de construções com função utilitária e integradora de diversas artes. Bancas de revistas, tribunas de debates e outros equipamentos urbanos passaram a ser concebidos como manifestação de "arte pública". Nos diversos manifestos e artigos publicados, era comum o apelo a que todos os artistas participassem de uma cruzada pela arte revolucionária e assumissem a cidade como suporte de intervenção, como se pode observar no seguinte texto:

> O monumento moderno deve refletir a vida social da cidade, mais ainda, a própria cidade deve viver nele. Só o ritmo da metrópole, da fábrica e das máquinas, só a organização das massas pode impulsionar uma nova arte; por isto as obras plásticas da revolução devem brotar das ruas e do espírito coletivo. (MAIAKOWSKI apud LODDER, 1988, p. 57).

Na Europa ocorreu intenso interesse pela divulgação das ideias e projetos construtivistas, e artistas como Mayakóvsky, Archipenko, Puni, Gabo, Lissítski, Kandinsky estreitam contatos com o grupo De Stijl, da Bauhaus e do politizado grupo DADÁ berlinense. Em 1922, todo esse cruzamento vai resultar em um congresso na cidade de Düsseldorf intitulado "A arte como construção da vida". Todo um trabalho foi desenvolvendo-se em distintos campos, fazendo aparecer um verdadeiro ativismo em torno da arte e da arquitetura. Embora esse período entre guerras tenha sido decisivo para a construção de um ideário moderno no desenho das cidades, tanto os princípios de uma estética urbana postulada por Camilo Sitte quanto à proposição de uma arte e arquitetura relacional dos Construtivistas foram sendo refutados. Como primeiro fator, destacamos a ascensão de Hitler na Alemanha e Stalin na Rússia, interrompendo o efervescente processo de debate e construção de uma estética urbana com referência nos postulados das vanguardas, substituindo por uma arte pública de espaço político altamente conservador. Como segundo, apontamos a hegemonia gradual do racionalismo positivista; tanto a arquitetura como o urbanismo assumem o ideário funcionalista, promovendo um desmonte da proposição de um desenho integral de cidade

como "Arte Pública". Deslocado pelos novos conceitos e paradigmas da urbanística e arquitetura moderna, o conceito de estética urbana foi substituído pelo de função urbana. A partir do urbanismo funcionalista, a escultura integrada na arquitetura, os monumentos públicos e a arte da jardinaria passaram a ser considerados obsoletos e puro ornamento desnecessário. A arquitetura racionalista passa a protagonizar a síntese de todas as artes, ou melhor, a ausência de todas as artes.

Sem pretender reduzir a urbanística moderna ao papel de carrasco da morte de cultura urbana, um novo modelo de cidade instaura-se a partir do funcionalismo urbano definido pela Carta de Atenas e pelos planejamentos racionais dos sucessivos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Salvadora do novo homem urbano, a cidade moderna conseguiu, ao pretender colocar ordem no caos urbano, acelerar a entropia social e transformar a cidade e seus espaços públicos em um imenso vazio. A construção em larga escala dos conjuntos habitacionais, desenho de cidades e bairros sem a menor qualidade estética, ausência de caráter e identidade dos espaços públicos foram dominantes em grande parte dos empreendimentos.

Esse procedimento, que se acentuou ainda mais na fase de reconstrução do pós-guerra, passou a sofrer profundas críticas por parte de setores especializados e a provocar reações da população, que passou a exigir maior dignidade e identidade com o lugar. Submetida à análise por seu pragmatismo racionalista e a pressão psicológica de ter que reconstruir as cidades baseando-se em um processo mais humanista, os debates urbanos de pós-guerra começaram a valorizar a cidade e seus espaços públicos. Essa mudança de atitude ficou visível na celebração do CIAM VIII (1951), intitulado "Coração da cidade - pela humanização da vida urbana". Movidos por um ideário existencialista, a palavra de ordem era a busca da identidade, memória e lugar. Acentuaram-se as críticas aos arquitetos e aos urbanistas, aparecendo diversas manifestações de protesto e proposta de superação do modelo funcionalista. Dois grupos destacaram em particular nesse processo, os Situacionistas com a proposta do Urbanismo Unitário e o grupo *TEAM X* com a defesa da ideia de lugar urbano. Se para o *TEAM X* o fundamental era resgatar práticas urbanísticas que valorizassem a cultura urbana como forma de dotar a arquitetura e os espaços públicos de identidade e caráter, para os Situacionistas o fundamental era a apropriação da cidade como lugar de uma arte revolucionária e relacional. O conceito de Urbanismo Unitário e a psicogeografia adotada pelo grupo não era uma doutrina urbanística, tampouco uma reação contra o funcionalismo, mas sua superação e forma de redescobrir a cidade e ocupá-la. Segundo Guy Debord, não se trata somente de criar cidades, ou uma arte pública de novo tipo no marco dessa sociedade do espetáculo, mas a real possibilidade de desenvolver um trabalho criativo, integral e agenciador de um novo espaço político. (DEBORD, 1999, p. 144). Para a Internacional Situacionista, o importante era construir possibilidades de realizar uma arte de forma total, no que implica necessariamente uma transformação das atuais formas de relações sociais e econômicas.

Assim como os construtivistas russos, os situacionistas reivindicavam a cidade como lugar da nova arte revolucionária, efêmera e despojada como mercadoria. Os pesquisadores italianos Marcelo Fabbri e Antonella Greco observam em *L´arte nella città* como os situacionistas franceses, com sua ideia de ação temporal, contribuíram com o tema da arte pública. Comentam que a partir deles se redescobre o sentido da cidade e a importância de seus espaços públicos, antecipando temas que serão centrais tanto nos debates sobre a cidade como nos distintos campos artísticos (FABRI; GRECO, 1995, p. 20).

Paralelamente aos debates sobre a questão urbana nos anos sessenta, toda uma geração de artistas ocupa os espaços públicos de algumas cidades e passa a questionar a arte como mercadoria. Surgem os espaços alternativos aos museus, como os *happenings*, as *performances*, os grafites e toda uma série de obras de caráter efêmero. Tal como fizeram os Situacionistas e os estudantes protagonistas de Maio de 1968, os artistas vão, por meio de ação direta, reivindicar uma arte mais conectada com a vida e com o contexto urbano. Dentro de uma perspectiva de ocupação lúdica dos espaços públicos e a criação de um novo sistema de recepção da arte, novos formatos de intervenção foram criando corpo a ponto de dissolver a própria noção de obra. À medida que a arte se confundia com a vida cotidiana, mais precários foram tornando-se os materiais e suportes utilizados, novos formatos de intervenção foram criados aproximando-se ao conceito de uma estética relacional e ampliando seu espaço político.[4]

Marianne Ström, ao publicar seus primeiros estudos sobre a inserção da obra de arte na cidade, definiu "arte pública" utilizando o conceito "offkonst". Um termo que, segundo a pesquisadora francesa, engloba tanto as obras de caráter efêmero e relacional, quanto as que desenham o espaço público. Observa a importância dessa nova categoria de arte e reivindica um *status* segundo o qual uma obra não deve ser entendida como "arte pública" só pelo mero fato de que esteja construída na esfera do espaço público ou inserida no contexto urbano. Para ela, o que determina o caráter dessa tendência é, por um lado, sua interação com o espectador e, por outro, suas reflexões em torno do espaço público e o espaço político por ela agenciado. Argumenta que os artistas desejaram inserir suas obras no cotidiano da cidade para fugir do círculo fechado e viciado das galerias e museus, em busca de um diálogo direto entre obra e público, valorizando fundamentalmente as relações que se produzem entre a obra e o sujeito que a experimenta.[5]

A busca de uma conexão direta com o público foi uma postura ideológica assumida pela esquerda existencialista nos anos sessenta e que determinou toda uma prática artística na segunda metade do século XX (STRÖM, 1980, p. 17). As agitações estudantis de finais dos anos sessenta foram um marco de referência para o aparecimento da "arte pública de novo gênero". Os movimentos de rua desse período contribuíram para que muitos artistas passassem a criar uma arte distante do circuito comercial das galerias

4 - "Estética relacional é uma arte que toma por horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social e vai além da afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado". BOURRIAUD, Nicolas: Estética relacional. In: AAVV. *Modos de hacer (Arte crítico, esfera pública y acción directa).* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 430.

5 - Or, l´art dans l´espace public est-il nécessairement art public? Il est évident que la réponse est non. En quelques mots nous tâcherons de resumer les caractéristiques principales de l´ar public. En premier lieu, l´intégration entre l´art et lê peuple, sa présence dans un espace public avec sa concept de configuration et conception de l´environnement; d´autre part, son indépendance à l´égard de l´art de la propriété privée, de l´idéologie élitist de l´art, de l´art sacralisé, enfermé dans les sanctuaires muséaux... et enfin, son indisponibilité devant l´intérêt spéculatif qui lui permet non seulement de ne pas se compromettre mais aussiu, à titre de bien public, de faire face au circuit permanent du marché de lárt. (STRÖM, 1980, p. 16).

e de sua entronização nos museus, isto é, estar fora dos circuitos da arte, buscando atingir com sua obra, tanto o domínio público (ruas, praças e jardins), como distantes paragens desérticas, como fizeram os artistas do *Land Art*. Ström observa que em ambos os casos os artistas buscaram um maior diálogo da obra com o lugar e, por meio desta, procuravam transformar o entorno e principalmente agenciar novos espaços políticos para a arte. Arte existencial, arte marginal, letrismo, cobra, arte *beat*, neodadá, brutalismo, arte *funk*, novo realismo, internacional situacionista, arte *pop*, arte performática, GRAV, Fluxus, arte conceitual, *earth art*, *site works*, arte *povera*, e grande parte das vertentes pós-modernas utilizaram e utilizam o espaço público como dispositivo político.

Os grafites marginais e as pinturas murais representativas dos grupos étnicos, principalmente os latinos americanos de Chicago, Los Angeles e Nova York ainda hoje são um exemplo marcante do espaço político ampliado pela arte pública.

Richard Serra é um dos artistas que contribuiu de forma significativa ao debate sobre o espaço político da arte pública. Os lugares conferem às suas obras existência definitiva, toma os paramentos específicos do lugar como partidos, mas não oferece sua arte para embelezar esse lugar, nem pretende adaptar-se mimeticamente com ele. O que caracteriza suas esculturas inseridas nos espaços públicos é o jogo em provocar e ameaçar a ordem espacial. Além de não fazer nenhuma concessão ao cenário urbano, tão a gosto dos arquitetos que ele repudia, utiliza suas esculturas para decompor lugares subversivamente. Sobre a sua polêmica obra Tilted Arc (1987) escreveu o seguinte:

> Na praça existe uma fonte e as pessoas esperavam que houvesse uma escultura junto a ela, de modo que o conjunto se tornasse mais bonito. No entanto descobri um caminho para dissociar ou alterar a função decorativa da praça e para que as pessoas se integrassem ativamente no contexto da escultura. (SERRA apud GERMER, 1992, p. 61).

As obras de muitos outros artistas e coletivos de ação direta apresentam algumas proposições fundamentais para compreender os caminhos que tem tomado a arte pública contemporânea. Primeiro, o vínculo direto da obra com o contexto "site", em segundo, a constatação de que os artistas utilizam a ARTE PÚBLICA como dispositivo político para provocar tensões, despertar, revelar, expor, fazer lembrar, rememorar, dizer como foi um dia, atravessar, entrar, escancarar, agredir, marcar, dividir, somar, atuar, vomitar, estar no entre, penetrar, transgredir, somente riscar, posicionar e relacionar. Um desafio artístico está presente nas obras de Giovanna Zimermann (Figura 1), Nani Eskelsen (Figura 2), Teresa Siewerdt (Figura 3), Piatan Lube (Figura 4) e tanto outros artistas que vêm atuando no espaço público como dispositivo de provocar situações, fazendo da Arte Pública contemporânea um palimpsesto da cultura urbana e, acima de tudo, um espaço político.

Figura 1
Giovanna Zimermann,
A língua, Florianópolis,
2006
Fonte: Fotografia de
César Floriano

Figura 2
Nani Eskelsen, O bicho
comeu , Florianópolis,
2008
Fonte: Fotografia de
César Floriano

Figura 3
Teresa Siewerdt,
Dispositivo de
Contemplação,
Florianópolis, 2007
Fonte: Fotografia de
Pedro Germani Ghiorzi


Figura 4
Piatan Lube - Caminho
das Águas - Florianópolis
– 2009
Fonte: Fotografia de
César Floriano

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio *Carlo. Storia dell´art come storia della citt* . Roma: Reuniti, 1984.

BLANCO, Paloma et al. *Modos de Hacer (arte crítico,esfera pública y acción directa)*. Salamanca: Ed. Universidade de Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas: Estética relacional. In: AAVV. *Modos de hacer (Arte crítico, esfera pública y acción directa)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 430.

CASCIATO, Maristella: *La Scuola di Amsterdam.* Bologna: Zanichelli, 1987, p. 212.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 144.

FABBRI, Marcelo; GRECO, Antonella: L´*arte nella città*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995, p. 20.

GAN, Alexei. El Constructivismo; (Moscou-Tver, 1923), cit. In: AA.VV. C*onstructivismo*: trad. F. Fernández BUEY. – Madrid: Alberto Corazón, 1972. p. 109.

GERMER, Stefan: El trabajo de los sentidos: Reflexiones sobre Richard Serra. In: *Catálogo Richard Serra.* Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 1992, p. 61.

LODDER, Cristina. *El Constructivismo Ruso*. Madrid: Alianza, 1988, p. 57.

MADERUELO, Javier: *El espacio raptado.* Madrid: Mondadori, 1990, p. 164.

SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EM LATINO AMÉRICA – ARTE PÚBLICO Y ESPACIO URBANO – RELACIONES, INTERACIONES, REFLEXIONES, 2009, Buenos Aires. 11-13 nov. 2009.

STRÖM, Marianne. *L´art public*: intégration des arts plastiques à l´espace public. Paris: Editora Dunod, 1980.

# ARTE, EXPERIÊNCIAS E TERRITÓRIOS EM PROCESSO: DERIVAÇÕES DA ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTOS IBEROAMERICANOS

**LILIAN AMARAL**

A presente discussão propõe analisar o lugar da arte no âmbito da esfera pública contemporânea considerando a diluição e o deslocamento do objeto para o campo da experiência estética, tendo o *tempo* se convertido em matéria artística. Transitar entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pela arte que incide em dinâmicas sociais, prática contemporânea derivada da arte pública e suas recentes hibridizações, como "novo gênero de arte pública", "arte contextual", "estética relacional", entre outras reconfigurações.

Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de comunicação, apropriação e pertencimento. O objetivo é investigar os modos de fazer artísticos compartilhados em rede, os processos de transformação no território deles decorrentes e implicações políticas no tecido social.

O atual confronto com a modernidade, a quebra de fronteiras entre suportes, linguagens e áreas do conhecimento, além da aproximação entre camadas da cultura, permite que a arte engendre lugares de novas experimentações estéticas, acopladas às tensões sociais existentes no entorno do artista. Se a relação entre arte e estética sempre acompanhou a produção artística, atualmente, a reunião entre elas pode configurar-se como uma dimensão básica do fazer artístico. Nessas circunstâncias abertas surgem determinados projetos para aprofundar a compreensão da expansão de limites por eles tensionados, propositores de espaços de encontros entre arte e vida, estética e política e entre artista e sociedade.

## TRANSVERSALIDADES INTERCULTURAIS - PROJETOS PROCESSUAIS, MUDANÇAS EPISTEMOLÓGICAS

Uma das características comuns em relação aos projetos e práticas artísticas em discussão é a duração e dilatação do tempo. O tempo mesmo converteu-se em conteúdo.

Nicolas Bourriaud informa-nos, ao refletir sobre a estética relacional e seus contextos, que

> a produção de uma subjetividade que autoenriqueça de forma contínua o mundo define de maneira ideal as práticas dos artistas contemporâneos que criam e colocam em cena dispositivos de existência que incluem métodos de trabalho e modos de ser; em lugar dos objetos concretos que delimitavam até agora o campo da arte, utilizam o tempo como um material. (BOURRIAUD, 2006, p. 130-1).

Seguindo essa linha de argumentação, em diálogo com as ideias de Bourriaud, tomamos partido do que se pode nomear como *especificidade relacional*. Mais do que afirmar diferenças, as práticas *site-oriented* atuais, especialmente analisadas por Mwon Kwon em seu artigo *One place after another: notes on Site Specificity*" (1997, p. 88) herdam a tarefa de demarcar a especificidade relacional a partir de negociações das tensões dos polos distantes e das experiências espaciais, quer dizer, endereçam-se às diferenças das adjacências e distâncias *entre* uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento *ao lado do outro*, mais do que evocam equivalências por meio de *uma coisa após a outra*. Somente as práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tomar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes.

Concomitante ao movimento em direção à desmaterialização do lugar físico tem-se a desestetização e a desmaterialização da própria obra de arte. Indo contra a natureza de hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à comodificação da arte ao mercado, a arte de sítio específico adota estratégias que são ou "agressivamente" antivisuais (informativa, textual, expositiva) ou imateriais (gestos, eventos ou *performances* agrupados pelas fronteiras temporais). "A 'obra' não pretende mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica do observador (não só física), relativamente às condições ideológicas de suas observações." (AMARAL, 2004).

Se a crítica do confinamento cultural da arte via instituições foi "o problema crucial" das práticas orientadas pelo *sítio*, segundo Kwon, hoje debruça-se na busca de um engajamento mais intenso com o mundo real e o cotidiano, o que corresponde a uma crítica da cultura, inclusive de espaços, instituições e problemas não artísticos, o que diluiu a divisão entre arte e não arte. É nesse quadro que surge a ideia do paradigma "discursivo". As manifestações recentes de *site specificity*, preocupadas em integrar a arte mais diretamente com o domínio do social, seja para restabelecer problemas sociais urgentes (crise ecológica, sem-tetos, homofobia, racismo), seja mais genericamente para relativizar a arte como uma entre muitas formas de cultura, tendem a tratar a estética

e a história da arte como problemas secundários. Tal expansão de engajamento com a cultura favorecia lugares públicos externos em relação à tradição de confinamento da arte, física e intelectual, própria do modernismo.

Os trabalhos contemporâneos de sítio específico ampliaram sua inserção em termos espaciais, ocupando outros lugares, físicos e virtuais; em termos conceituais, informados por um espectro mais amplo de disciplinas; e em termos de comunicação de massa, sintonizados mais nitidamente com discursos populares. Para além dessa expansão da arte na cultura, que diversificou a ideia de *sítio*, a característica que distingue a atual arte de sítio específico é o esgarçamento no modo como se relaciona com a realidade do local e com as condições sociais do quadro institucional, ambas subordinadas a um lugar determinado discursivamente, que é entendido como campo de conhecimento de troca intelectual e debate cultural.

Diferentemente dos modelos prévios, esse *sítio* não é definido como pré-condição; antes, é produzido como "conteúdo" pelo trabalho e, depois, verificado por suas convergências com uma formação discursiva existente. Essas novas práticas refletiram também em questionamentos do próprio *sítio específico* como um "lugar", interrogando sua ocorrência em relação aos imperativos estéticos, institucionais, sociais, econômicos e políticos. A partir delas, os diferentes debates culturais passam a ser entendidos como *sítios*, tomando por *sítio* desde um conceito teórico, uma questão social ou política, um enquadramento institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma condição histórica, até mesmo formações particulares de desejo.

O *sítio* é agora estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente; seu modelo transformou-se numa sequência de eventos nômades, articulados pelo artista. Essa orientação corresponderia ao modelo dos espaços eletrônicos da internet e do *cyberspace*, estruturados como experiências transitivas (uma coisa depois da outra). Essa transformação do *sítio*, segundo Miwon Kwon, ao mesmo tempo "textualiza espaços e espacializa discursos".

Diante desse panorama que tem caracterizado o lugar da arte contemporânea, de seu embate com as diversas temporalidades na implicação dos modos de fazer artístico que operam contextual, processual e colaborativamente, evocamos algumas ideias do campo da geografia humana propostas por Milton Santos (2000) nas quais "as horizontalidades são zonas de contigüidade que formam extensões contínuas", configurando o que François Perroux denomina de "espaço banal", o que corresponderia ao espaço de todos: empresas, instituições, pessoas; o espaço das vivências. Em tal espaço, conforme o geógrafo brasileiro,

> todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados. [...] Em tais circunstâncias pode-se dizer que a partir do espaço geográfico cria-se uma

> solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum. Nas horizontalidades funcionam, ao mesmo tempo, vários relógios, realizando-se, paralelamente, diversas temporalidades. (SANTOS, 2000, p. 111-2).

Dessa forma, temporalidades e territorialidades operam um constante tensionamento entre espaços de fluxo e espaços banais, resultam na readaptação às novas formas de existência. Entendemos que tal processo é também aquele pelo qual uma sociedade e um território estão sempre à busca de um sentido e exercem, por isso, uma vida reflexiva. Assim, ainda segundo Milton Santos,

> o território não é apenas o lugar de uma ação pragmática, [...] comporta, também, um aporte da vida, uma parcela de emoção, que permite aos valores representar um papel. O território se metamorfoseia em algo mais do que um simples discurso e constitui um abrigo. (SANTOS, 2000, p. 115).

No que se refere à relação entre território e experiência, podemos encontrar no campo da geo-história uma possível relação dialética entre espaço e tempo, superando, assim, a visão tradicional que predominou até ao menos o início do século XX, a qual encarava o espaço geográfico como estático, como mero "marco natural" para a ação humana. A partir de Fernand Braudel, contudo, os campos disciplinares da história e da geografia aproximam-se, possibilitando o que o próprio Braudel chamava de "tempo geográfico" e Alain Musset denomina de "geografia de longa duração".

A realidade atual é mais facilmente compreendida ou apreendida a partir da relação espaço-tempo ou da "geografia de longa duração", que permite conclusões muito mais pertinentes sobre essas diferentes realidades geográficas e urbanas que caracterizam a paisagem cultural iberoamericana e ajuda-nos a compreendê-las no momento presente. A geo-história, em outras palavras, possibilita-nos entender a cidade atual, tanto em sua dimensão social quanto espacial, a partir do nosso olhar sobre a cidade do passado.

Na noção de tempo que nos propõe W. Benjamin, o passado está aberto porque nem tudo nele se realizou. O passado não está configurado somente pelos feitos, quer dizer, pelo "já realizado", mas pelo que está por acontecer, por virtualidades a realizar, por sementes dispersas que na sua época não encontraram um terreno adequado. Há um futuro esquecido no passado que é necessário resgatar, redimir, mobilizar. Daí que para Benjamin, o "tempo-agora" seja todo o contrário de nossa atualidade, isto é, a faísca que conecta o passado ao futuro.

Bourriaud amplia a complexidade do debate no campo da estética contemporânea introduzindo a noção de heterocronias, ou seja, a convivência de diversas temporalidades nas práticas artísticas contemporâneas. Frente à ideia de uma evolução linear

e histórica segundo a qual tanto os meios quanto os conteúdos das artes têm um devir continuo e teleológico, cada vez mais torna-se necessário voltar o olhar sobre outros modos de pensar a história e as práticas artísticas; regressos, caminhos perdidos, anacronismos, recuperações, convivências, etc. A arqueologia é, nesse sentido, o paradigma da temporalidade anacrônica. Se é dito que a pós-modernidade foi o lugar da hibridização das artes, quem sabe seja agora o momento de pensar a hibridização de temporalidades. Muitas vezes, na recuperação de caminhos não percorridos encontramos vias alternativas para os caminhos sem saída nos quais se têm convertido muitas das práticas artísticas contemporâneas. Frente ao tempo único, o tempo da globalização; é necessário pensar hoje sobre os tempos dispersos na heterocronia, as rupturas do tempo dominante e a emergência de temporalidades de resistência.

Os projetos delineados a seguir operam e tensionam as práticas artísticas que articulam a concepção de tempo dilatado, desenvolvem processos de mediação que resultam em variados níveis de envolvimento e reconstrução no campo da arte, educação, esfera pública e política cultural.

• **POCS** (<http://www.pocs.org>). *Project for open and closed space sculpture association* desenvolve propostas que questionam e ativam os espaços públicos mediante convocatórias abertas desde 2003, resultam e fazem coincidir intervenções efêmeras no espaço público em diversas cidades como La Plata, Argentina; Medellin e Pasto. Colômbia; São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói, Curitiba e Paranapiacaba, Brasil; Barcelona, Tarragona, Espanha; Foggia, Itália. Estabelece diálogos e dispositivos de criação colaborativa, apontando novas cartografias para a criação e para a arte pública relacional contemporânea. Resulta em ações em rede e colaborações, com a articulação entre artistas e profissionais de variados campos do conhecimento, desenvolvendo laboratórios interdisciplinares que precedem ações artísticas efêmeras simultâneas nas cidades participantes, no marco do projeto anual *24 horas: una linea en la ciudad*. Tem gerado um corpo bastante consistente de metodologias, documentos, publicações e intercâmbios internacionais entre coletivos artísticos, socioculturais e instituições na América Latina e Europa.

• **Museu Aberto: a cidade como museu e o museu como prática artística**. (<http://www.casadamemoria.wordpress.com>)

**Paranapiacaba - Museu a Céu Aberto**

A proposta de um museu a céu aberto em Paranapiacaba foi formulada norteando-se pelo projeto de sinalização turística de rua do referido sítio histórico, instalado em 2004, com base em estudos e observações dos principais eixos de circulação, seus cruzamentos, e dos principais pontos de interesse histórico. Caracteriza-se como proposta inovadora de criação de um espaço expositivo e interativo a céu aberto, tendo

como plataforma a paisagem cultural da Vila de Paranapiacaba. Com o intuito de criar espaços integrados à realidade local com intensa interdisciplinaridade e sendo geridos com grande participação social local, foi concebida a proposta do museu a céu aberto da vila de Paranapiacaba, incrementando ao museu de rua já existente um circuito composto por cinco equipamentos públicos que abordam temas vinculados ao patrimônio histórico, natural, arquitetônico / urbanístico, sociocultural e humano, respectivamente: Museu Castelo, Centro de Visitantes do Parque, Centro de Referência em Arquitetura e Urbanismo, Clube União Lyra Serrano e, concluindo o circuito, a Casa da Memória. O projeto processual colaborativo **Casa da Memória,**[1] realizado nos anos de 2007 e 2008 na vila ferroviária de Paranapiacaba, instalada em meio à Serra do Mar, próxima à cidade de São Paulo, tem curadoria e coordenação geral desta autora, artista visual, curadora independente e investigadora no campo da arte e esfera social da Universidade de São Paulo, que opera como artista e pesquisadora no contexto da referida vila desde os anos 2000.

1 - Casa da Memória: Núcleo da Memória Audiovisual da Paisagem Humana de Paranapiacaba. Prefeitura Municipal de Santo André, IPHAN/Minc, UNESCO, 2007-2008. Disponível em: <www.casadameoria.wordpress.com>. Acesso em: 28 mar. 2009.

**• Casa da Memória – museu de experiências pessoais no contexto coletivo**

Proposta de investigar as memórias individuais e coletivas dos moradores da Vila de Paranapiacaba, articulando-as numa perspectiva documental audiovisual sistemática com bases tecnológicas.

Define-se como Núcleo da Memória Audiovisual da Paisagem Humana em sua interface direta com o território, como espaço experimental, intermidiático e interdisciplinar contemporâneo, expositivo, educativo e local de encontro para mostras, cursos, palestras, oficinas, apresentações, audições, projeções, assim como de um Centro de Documentação e Referência da Paisagem Humana da Vila de Paranapiacaba. Para tanto mantém Laboratório da memória, espaço para registro sistemático de depoimentos dos moradores e visitantes da Vila. Configura-se no âmbito da experimentação de práticas artísticas contemporâneas que investigam os imaginários urbanos a partir das fronteiras e potências entre linguagens, meios e contextos, com base em processos colaborativos com perspectivas de apropriação, pertencimento e ressignificação do patrimônio material e imaterial urbano. Envolve a comunidade de moradores no processo de desenvolvimento do processo curatorial compartilhado, tendo os Monitores Ambientais e Culturais de Paranapiacaba como Agentes da Memória e Mediadores por excelência, estabelecendo articulações entre arte e vida cultural da comunidade, esfera privada e esfera pública, imaginários urbanos e suas representações, o local e o global.

Num momento em que o fluxo, deslocamento, transitoriedade e velocidade caracterizam a dinâmica de trocas – informações, conhecimento, comunicação contemporânea, e em um contexto em que o Brasil se vê pressionado a repensar sua infraestrutura no âmbito dos transportes, tendo como agravante os desdobramentos resultantes do

colapso aéreo especialmente vivido na cidade de São Paulo, parece-nos extremamente oportuno colocar em pauta discussões que apontem perspectivas de revitalização do transporte ferroviário que há tanto tempo tem sido relegado à obsolescência e ao esquecimento, apontando possibilidades de reinvenção real e simbólicas de preservação do patrimônio, promovendo a mobilização crítica e a transformação social por meio de diálogos mediados pela arte e criatividade.

• **IDENSITAT** - (<http://idensitat.net>), projeto de arte que investiga as maneiras de incidir no âmbito do espaço público mediante propostas criativas em relação ao lugar e ao território, desde sua dimensão física e social. Posiciona-se como um espaço de produção e pesquisa em processo, fundamentalmente no campo da arte, para experimentar novas formas de envolvimento e interação no espaço social. Com base em Barcelona, atua nos municípios em seu entorno como uma plataforma de reconhecido prestígio que promove intervenções artísticas no espaço público desde 1999. **Idensitat Calaf / Manresa** desenvolve propostas e experiências que consistem na realização de uma série de projetos de investigação artística e interação social em núcleos urbanos, tendendo à expansão rumo a outras cidades do entorno, dirigidos à crítica, à pedagogia, a projetos sociais e à criação de redes de debate e participação. É dirigido e com curadoria de Ramón Parramon desde o ano de 1999, artista visual, investigador e coordenador do Máster de Diseño y Espacio Público de ELISAVA - Escola Superior de Diseny / Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha.

Para Ramón Parramon, a palavra "experiência" associada à arte e ao território supõe colocar em evidência que o tipo de atividade artística que se formula no contexto do projeto IDENSITAT pouco tem a ver com a construção de objetos, peças unidimensionais, mas bastante mais, com o fato de gerar situações concretas, processos abertos, análises de caráter crítico, intervenções pontuais no espaço ou outras possibilidades que se desenvolvem a partir da especificidade da proposta e da interação com o lugar. Essa atitude, segundo Parramon,

> consiste em ativar coisas através de uma certa dinâmica de complexidade que tem a ver com o conceito de ecologia cultural introduzido por Reinaldo Laddaga para explicar certos tipos de trabalhos artísticos de natureza formal desconexa, que compartilham do interesse por convergir no espaço social e conectar-se com comunidades concretas. Gerar 'ecologias culturais' ou experimentar na sua criação é uma aproximação para falar do tipo de atividades que se formulam em torno de IDENSITAT. (PARRAMON, 2007, p. 11).

IDENSITAT desenvolve processos que não se podem realizar sob um único formato, que introduzem noções de proximidade em relação às pessoas que podem

participar e integrar certos projetos, ou, como Laddaga aponta (2006, p. 135), tipos de propostas nas quais diminuem a observação silenciosa, e a distância entre produtor e receptor se reduzem. Quando a distância entre ambos os agentes participantes do ato comunicativo diminui, a noção de autoria reclama uma interpretação diferente da habitual. Se uma proposta formaliza-se com a interação, participação ativa e criativa de diferentes pessoas, questiona-se o conceito de autor.

• **MADRID ABIERTO** (<http://madridabierto.com>), Coordenado e dirigido pelo curador independente, filósofo e gestor cultural Jorge Díez, Madrid Abierto configura-se como uma plataforma estável de projetos de arte pública na cidade de Madrid. Projeto estabelecido a partir de convocatórias abertas à participação de artistas de todo o mundo, ocorre concomitantemente à realização da ARCO, Feira de Arte Contemporânea.

Aponta para uma linha de atuação cultural e curatorial mais focada na ideia da cidade como suporte para prática artística, assemelhando-se, de certa forma, ao modelo e procedimentos adotados pelo projeto brasileiro Arte/Cidade que, de uma maneira, ainda que aberta a novas experimentações, aproxima-se da ideia da cidade espetáculo, sendo, por isso, revista e repensada pelo grupo de profissionais que atuam na gestão crítica do projeto, tentando ampliar seus canais de inserção e participação. Estimula práticas emergentes que se engendram de modo fundamental com o entorno urbano da cidade de Madrid, apontando exemplos de uma ampla variedade de artistas e de formas artísticas que estabelecem sua respectiva solidez desempenhando papéis ampliados que aspiram obter resultados no terreno social do exercício da arte e da participação do público.

Promove a criação e exposição de obras que estabelecem relação com diversas disciplinas e que sejam abertas a colaborações entre artistas, arquitetos, *designers*, programadores informáticos, cientistas sociais, planejadores urbanos e outros. Centra-se em espaços que têm sido dados como "públicos", mas que dão sinais de privatização cada vez maiores. Madrid Abierto, segundo Jorge Diez (2008), "aponta questões acerca da combinação de recursos como os métodos alternativos de trabalho entre grupos interdisciplinares ou a forma como podem a inércia e a nostalgia serem substituídas por ferramentas visionárias e inspiradoras que atuem como catalizadores da transformação".

Vale destacar, nesse sentido, a contribuição das *Jornadas Abiertas Interculturales Miradas al Arte Público Contemporáneo: Geografías de la Inclusión y Transformación Social,* realizadas na Universidade Complutense de Madrid como proposição acadêmica, artística, pedagógica e cultural, tendo estabelecido uma aproximação importante entre os questionamentos de Madrid Abierto acerca dos conteúdos e formas de produção, difusão, inserção e consumo da arte em meio à vida urbana e as proposições de mediação

cultural com as quais o Museu Aberto e a Casa da Memória operam. Iniciou-se, em decorrência de tais diálogos, um processo de parceria interinstitucional profícua entre Madrid Abierto e a Universidade Complutense de Madrid, criando espaços de pesquisa e experimentação no campo da mediação artística e educativa envolvendo pesquisadores do Programa de Pós-Graduação que passaram a atuar conjuntamente nas interações da arte na dinâmica social.

Ao longo dos anos de 2008 e 2009, o projeto Madrid Abierto, Centros de Cultura e Arte de Madrid, por meio do programa educativo desenvolvido a partir das Jornadas Abertas "Miradas al Arte Público Contemporáneo Geografías de la Inclusión y Transformación Social" por nós propostas e organizadas, ampliaram suas conexões e inserções no tecido vivo da cidade e do circuito de arte local, formulando propostas relacionais que passaram a contemplar as múltiplas demandas culturais, criando dispositivos de diálogo com a diversidade de grupos sociais que integram a tessitura urbana e humana, configurando um renovado campo de prática estética que, por sua vez, podem inspirar, incidir e configurar novas cartografias culturais contemporâneas.

## REDE DE AFETOS E PERCEPTOS

Os percursos acima descritos ativaram espaços e resultaram em escrituras coletivas, possivelmente incompletas, mas que pretendem dar margem a discussões profundas a respeito do futuro das cidades e, sobretudo, do lugar que os homens devem nelas ocupar.

Com base nos projetos realizados por artistas, curadores, críticos, educadores, gestores e agentes socioculturais nos diversos contextos articulados, bem como nas interfaces estabelecidas em tais lugares (reais e simbólicos), delineamos aqui rotas para possíveis leituras, interpretações e apropriações do sentido alargado dessa "Rede de Afetos", urdida numa perspectiva interdisciplinar que tem contribuído decisivamente para diluir fronteiras e operar nos interstícios do pensamento-ação e da prática artístico-crítica contemporânea. Criam, assim, dispositivos de interlocução, mediação sociocultural e difusão da arte em rede no contexto da vida cotidiana, tecendo arquiteturas de relações, do local ao global.

Delas resultam uma certa "geografia do atrito", entendida menos no sentido do confronto, mas, ao contrário, no da fricção, provocando encontros e novos sentidos para tais percursos e deslocamentos existenciais e poéticos.

No interior de um amplo espectro de trabalhos realizados em contextos, meios e linguagens tão variadas quanto à procedência e às poéticas de seus autores, encontramos blocos de sentidos e práticas interculturais convergentes, com base nas quais, por afinidades, definimos conjuntos que articulam arte colaborativa, memória e identidade.

## ARTE COLABORATIVA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Configurados no âmbito da experimentação de práticas artísticas contemporâneas que investigam os imaginários urbanos a partir das fronteiras e potências entre linguagens, meios e contextos, diversos trabalhos apresentados tanto nas Jornadas Abiertas Interculturales: Miradas al Arte Público Contemporáneo: Geografias de la Inclusión y Transformación Social, na Universidade Complutense de Madrid, quanto no entorno do Seminário Internacional Acciones Reversibles, em Vic, Espanha, partem de processos colaborativos como base para perspectivas de ressignificação do patrimônio material e imaterial urbano, encontrando na arte pública relacional sua plataforma de operações. Tais processos fundam-se na concepção ampliada da Arte como Experiência, tendo o território como contexto para criações coletivas que envolvem artistas e não artistas, estimulando a pesquisa, criação, documentação, difusão e apropriação crítica e criativa.

Investidos de uma nova atitude estético-crítica pautada numa maior proximidade entre arte e política, identificamos, por meio de inter[in]venções, percursos e composições urbanas, "a concepção da arte calcada no enraizamento das práticas sociais coletivas, indicando uma relação produtiva entre arte e gestão do espaço público [...] resultando em invenções criativas para formas do habitar" (VELOSO, 2004-5, p. 113).

Apresentam uma visão dialógica de espaço da arte, vida cotidiana, corpo e lugar, acreditando firmemente que é possível construir e reconstruir outros tipos de cidades, reais e imaginárias. Na (re)invenção da cidade, o urbanismo cidadão é exercido pelos habitantes e potencializa os imaginários urbanos (SILVA, 2001). Estudar os urbanismos cidadãos é não somente examinar práticas cidadãs na construção de identidades sociais e de ações contra os poderes, mas uma intenção de compreender esses novos modos de apresentação cidadã que consolidam ou desafiam os modos estabelecidos de viver o presente e de imaginar o futuro.

No que tange ao direito à cidade, podemos entender que a gestão participativa está no centro de todas as questões que afetam seu desenvolvimento democrático, criando o mapa simbólico da cidade para visualizar narrativas em conflito, capturando a imagem e identidade do lugar. Críticas contrárias ao *marketing* urbano tais como exercícios simplistas e elitistas emergem em paralelo a uma demanda para incrementar o orgulho local e a crença de que utilizando atividades culturais como elemento catalisador para a recuperação da cidade pode-se ajudar a criar uma ponte entre as necessidades de imagem externa e identidade local.

Nesse sentido, a produção e representação de uma história ou imagem consensual sobre o processo de revitalização urbana podem ser consideradas como uma manifestação chave da gestão democrática da cidade, criando linhas de atuação que giram em torno das políticas de representação, das práticas de legitimação discursivas e da crítica

aos modelos de visualidade curatorial, midiática e urbanística. As mercadorias simbólicas serão lidas a partir de suas relações com as práticas artísticas contemporâneas, com o trabalho criativo e com as novas formas de produção de subjetividades mediante representação cultural, dando visibilidade a um conjunto de práticas de produção e consumo das identidades locais – capitais simbólicos culturais – em um contexto bem definido como o do espaço público intercultural das cidades contemporâneas.

As representações da cidade, fixas ou fluidas, dimensionam características ao mesmo tempo sociais e semióticas. Enquanto forem sociais são representações que surgem na cidade e demarcam sua inserção na história do espaço urbano. Como semióticas são informações/ações que se processam pela cidade que lhes é suporte. Considerando-se que essas informações/ações são fluidas e velozes, correspondem aos fluxos que inspiram e patrocinam ações na simultaneidade espaço/temporal que caracteriza os processos eletrônicos da comunicação e são responsáveis pelo diálogo e tensão entre cidades distantes ou próximas no tempo e no espaço ou entre lugares de uma só cidade.

Hábito e experiência representam-se visualmente, porém a natureza da imagem produzida tem ontologias diversas que permitem falar em visualidade, para designar a imagem que se insinua na constatação receptiva do visual físico e concreto das marcas fixas que referenciam a cidade e a identificam; e visibilidade, que corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para ser flagrada em indícios.

Do espetáculo à experiência da cidade passa-se às diferenças entre visualidade e visibilidade, passa-se da cidade ao lugar, e de uma semiótica visual da cidade a uma semiótica do lugar invisível. Opera-se uma distinção entre visualidade e visibilidade, entre recepção e percepção, entre comunicação e informação, entre padrão e dinâmica de valores culturais. Em todas essas diferenças produzem-se metamorfoses do olhar.

A visibilidade do lugar como criadora de sentidos e significados da cidade e na cidade leva-nos a rever conceitos de espaço próximo ou distante, local ou global, e, parece, um rejeita o outro e podem anular-se como diferença. Em cada lugar processam-se conexões entre lugares próximos ou distantes, vizinhos ou longínquos, em cada lugar confrontam-se diversidades, diferença e identidades. A percepção do lugar não depende da forma na cidade, mas do olhar do leitor capaz de superar o hábito e perceber as diferenças: um olhar que se debruça sobre a cidade para perceber suas dimensões e sentidos que estabelecem o lugar como fronteira entre a cidade e o sujeito atento. Para esboçar uma conclusão, ainda que processual, evocamos as ideias de Lucrecia Ferrara (2003), que aponta ser essa a base epistemológica da visibilidade da cidade pelo lugar, porque, se a visualidade da cidade está nas formas que a constroem, a visibilidade está na possibilidade de o sujeito debruçar-se sobre a cidade, seu objeto de conhecimento para, ao produzi-la cognitivamente, produzir-se a si mesmo e perceber-se como leitor, criador e cidadão.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Lilian. Mediações: Arte contemporânea, cotidiano urbano e transformações. *Revista Margem:* revista da Faculdade de Ciências Sociais da PUC/SP, Educ/CNPq, São Paulo, n. 20, p. 117-127, dez. 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DIEZ, Jorge. Madrid Abierto. In. MADRID Abierto. Texto de apresentação. 2008, p. 2. Catálogo.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Lugar na cidade: conhecimento e diálogo.
In: SOUZA, Maria Adélia de (Org.). *Território brasileiro*: usos e abusos.
Campinas: Editora TERRITORIAL, 2003.

KWON, Miwon. One place after another: notes on the Site Specificity. In: *October 80.* EUA, 1997. Miwon Kwon. One place after another: notes on Site Specificity. In: *Revista October 80*, EUA, 1997, p. 88.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la Emergencia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

PARRAMON, Ramon. *IDENSITAT: a*rte, experiencias y territorios en proceso. Espacio publico / Espacio social. Calaf / Manresa: Associació d'Art Contemporani, 2007.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo:* globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva; Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001. Estudos ; 173.

VELOSO, Mariza. *Rede nacional de artes visuais*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Ministério da Cultura, 2004/2005.


confiteria
La Alhambra
99
H.X. KIOSCO

# CULTURA VISUAL E CONTEXTO URBANO: ENSAIO REFLEXIVO PARA O ENSINO DE ARTE

**JOCIELE LAMPERT**

## ATENÇÃO: A PERCEPÇÃO REQUER PARTICIPAÇÃO[1]

1 - Ver: *Catálogo Muntadas/Bs. As. – atención: la percepción requiere participación.* Espacio Fundación Telefónica.

A cultura visual faz parte da sociedade contemporânea e poderá ser articulada com o conteúdo no Ensino da Arte (no âmbito universitário); partindo possivelmente de uma abordagem para o campo poético em Arte, entendo que é necessário interrogar o lugar e o estatuto do artista na contemporaneidade para tal. O ateliê já não é mais o lugar que privilegia a criação, instaurada de forma romantizada por muitos.

Despertar um olhar reflexivo e crítico que permita uma educação para a compreensão tem em uma de suas principais articulações a preocupação com a realidade pessoal, social e cultural em que o sujeito se insere. Assim, o estudo da cultura visual abordando a Arte como produção cultural bem como proposições sobre temáticas relacionadas à arte colaborativa podem inferir estratégias didáticas para a compreensão crítica no ensino de Arte.

Pode-se perceber a Arte em um sentido educativo, como uma atividade humana que consiste em que o indivíduo se manifeste plenamente capaz de intervir e observar seu contexto. Assim, o significado do termo cultura está submetido a um contínuo debate que implica uma realidade muito mais ampla do que a relacionada ao patrimônio artístico.

Hoje o artista coabita um tempo/espaço sobre a cultura visual na qual se torna intruso necessário, sendo transgressor, não visto mais como um sujeito criador, mas sim como um indivíduo inventivo e colaborativo – porque ele seleciona signos, explora campos de produção e manipulação e desenrola trajetórias entre esses meios, muitas vezes vinculados ao Outro como participador ou interator. Assim, o mundo pode ser construído de encontros fortuitos (materiais e aleatórios), e a arte, por sua vez, também é feita de reuniões casuais e caóticas entre signos e formas.

A Arte contemporânea está longe de um conceito representativo e também não apresenta o resultado de um trabalho, ela é o próprio trabalho ou o trabalho que virá a ser realizado, conforme Bourriaud (2009).

Figura 1 (pág. ao lado)
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

Quanto à imagem, esta nunca foi "apenas" uma obra de arte, muito menos uma ilustração dos textos, mas sim é uma das formas pelas quais a sociedade representa o mundo, isto é, torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele. Assim, não é possível mais perceber o indivíduo contemporâneo de forma passiva em meio à sociedade da informação (entendendo essa sociedade como pós 11 de setembro de 2001, e refiro-me ao ataque terrorista aos prédios do World Trade Center em Nova York). Da televisão (novelas, *reality shows*), passando por *games* (realidade virtual), *sites* de relacionamento (*facebook, orkut, twitter, fotologs* e *blogs*), facilidade de comunicação (*e-mail*, MSN, *skype*), etc., apreendemos imagens rapidamente em diversos sentidos de "estar" no mundo real e virtual – nossas redes são afetivas, porém não fixas.

Somos hoje convidados a ser "figurantes" na sociedade além do espetáculo, porque nos é permitido interagir, integrar e manipular, mesmo que seja uma interação, integração ou manipulação vigiada ou assistida por um modo de produção, ainda assim somos um "fio do tecido de uma rede" de significação que produz sentido.

Em 2008, em Buenos Aires, na FLACSO (http://www.flacso.org.ar> ou <http://tramas.flacso.org.ar>), ocorreu o 5.º Seminário Educar La Mirada. Em palestra de abertura, a professora e pesquisadora argentina Inês Dussel chamou atenção a um olhar que interessa pensar e refletir um saber pedagógico sobre o ordenamento (ou desordenamento) do que é visível, sobre o que produz e o que nos faz permear por novos contextos.

Interessaria dessa forma uma "*educação de la mirada*" com foco aberto para duas questões: primeiro, o que significa ensinar a olhar a vida contemporânea tão povoada de imagens que forma parte de uma visibilidade voraz, e a segunda seria olhar para a escola (ou universidades), que não se trata de um espaço neutro e sim uma instituição peculiar com uma gramática voltada para determinada cultura.

Dessa forma, salienta-se a seguinte questão: como se ensina a olhar em um contexto em que todos parecem tão "competentes" nessa ação? É o caso do contexto universitário, que deveria instigar o estudante à criticidade, a investigações pautadas em reflexões teóricas e ações práticas – penso que esta seria uma forma coerente de entender a universidade.

Porém, é relevante salientar que, ainda assim, com tal produção de conhecimento, a universidade ainda caminha em passos lentos na relação ao contexto em que se insere. Digo isto e me refiro ao ponto chave de qualquer ensino: a articulação entre o que é ensinado como conhecimento, o que é construído como um entendimento e um possível desdobramento da ação desse conhecimento na realidade.

Não acredito em uma Universidade ou em uma Arte que seja fechada nela mesma, pautada em padrões conservadores ou elitistas ou apenas museográficos. Nem me parece coerente formar artistas/professores/pesquisadores para serem inseridos em um "mercado ou sistema" linear – exemplo disso: pesquisas que são engavetadas ou com

mínima inserção real no cotidiano; professores que ensinam cronologicamente o que julgam o mais adequado, aplicam provas, abordam superficialmente as questões que permeiam o cotidiano, ou, ainda, artistas que produzem especificamente para circularem em salões e algumas galerias de arte.

Minhas reflexões e anseios vão ao encontro de uma educação crítica e inventiva, em que o professor é um artista e um pesquisador e, para tal (não é necessário "filiar-se" a filosofias ou teorias) pode ver-se como um sujeito com autonomia para transgredir e subverter tais sistemas, apropriando-se de disparidades, convivendo com a diferença, entendendo um contexto de significados estéticos estipulados por vivências poéticas que podem ser confluentes ao processo de ensino/aprendizagem.

Ao longo dos últimos anos, participei do contexto universitário e verifiquei que em algumas situações me pareceu muito mais válido e vigoroso o discurso teórico ou o posicionamento político (e suas implicações dentro da Instituição), do que de fato as ações que poderiam aproximar a comunidade da Universidade, ou, ainda, momentos em que a escola (refiro-me à Educação Básica) poderia ser, e deveria estar, inserida em planejamentos, e sequer fora nomeada ou lembrada – refiro-me especificamente aos trabalhos acadêmicos que são desenvolvidos nos Cursos de Artes Visuais – porém tenho de salientar o contrário, o esforço de muitos colegas do âmbito universitário em estar na Escola ou aproximar a comunidade das discussões e ações frente ao mundo contemporâneo.

Parece-me incoerente uma educação de artes visuais que não olha para a comunidade ou para a arte de forma a percebê-la como um interstício social e relacional de forma a buscar alternativas para entender o próprio entorno.

Considera-se a produção de arte concebida a partir da perspectiva do artista/pesquisador, considerando as possibilidades de inserção dessa produção – e de seu autor – na sociedade contemporânea: novos modelos de articulação do artista com a sociedade: a perspectiva pós-moderna; a produção de arte para além do âmbito do ateliê, ou seja, a arte pós-ateliê; as novas diretrizes da produção (a arte pós-estética); o artista em contato direto com as comunidades: o artista diante das novas relações entre arte, política e poder na contemporaneidade.

Tais pressupostos intensificam a produção artística em aproximação da arte relacional e colaborativa, projetos artísticos vinculados a comunidades e ações que geram perspectivas antropológicas e sociológicas na forma de percepção sobre a Arte.

Para Tavin (2009, p. 226), há três definições que apontam para cultura visual que se entrecruzam e que devem ser consideradas e servem de compreensão para a produção artística vista da forma como esta pesquisa propõe; são estas:

> 1) uma condição cultural na qual a experiência humana é profundamente afetada por imagens, novas tecnologias do olhar e diversas práticas do ver, mostrar e retratar;

> 2) um conjunto inclusivo de imagens, objetos e aparatos; OU
> 3) um campo de estudo crítico que examina e interpreta díspares manifestações e experiências visuais em uma cultura.

É relevante esclarecer que alguns teóricos se utilizam da expressão "cultura visual", outros ainda optam por empregar o termo "estudos da cultura visual", e também há aqueles teóricos que se utilizam da nomenclatura "estudos visuais". Empregado como um campo de estudo, não abstraído de conteúdo substancial e de condição histórica, ou na tentativa de desvincular formações visuais das culturais, a cultura visual, seja como projeto/objeto ou campo de abordagem transdisciplinar, também se torna um meio propício a embates epistemológicos e produção artística.

De qualquer forma, independente do termo que seja usado (quer cultura visual, estudos da cultura visual ou estudos visuais), há uma temática que perpassa a maior parte da produção acadêmica, tanto no suporte teórico quanto no aporte metodológico, é a contextualização da visualidade na vida cotidiana. Não se trata de evidenciar uma cultura hegemônica e sim em desconstruir tal pensamento sedimentado por valores de certo ou errado. Entende-se que a escola poderá olhar para o contexto que abarca o que há de popular ao seu redor – sem fazer distinção do que é ou não arte.

Partindo do estímulo ao olhar para a visualidade cotidiana na contemporaneidade, aponta-se como viabilidade para desenvolver o pensamento visual, pautado em rede e conexão com o tempo de produção e recepção das Artes Visuais (entendendo o posicionamento do artista/professor/pesquisador), uma clave sobre a arte relacional.

Assim, a cultura visual está margeada em meio à arte relacional, porque para estudar conceitos de cultura visual partiu-se da produção contemporânea em Artes Visuais e seus modos de socialidade. Entender processos colaborativos e interativos que eliminam a distinção entre o artista como produtor e o espectador como "consumidor" foi articulação inicial deste pensamento; por essa condição deve ser ressaltada a arte relacional como também procedimento metodológico da pesquisa.

Quando se aborda o conceito de arte relacional, ou seja, o conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social (ao contrário de espaços autônomos e privativos), entende-se o conceito instaurado por Nicolas Bourriaud (2009) desde 1995 e publicado em 1998 no livro *Estética Relacional.* Compreende-se o conceito de estética relacional como teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que estas figuram, produzem ou criam conforme o critério de coexistência, que não permitem mais ao espectador uma contemplação e sim a instauração de questionamentos em relação a si próprio.

Na arte relacional, as experiências e repertórios individuais estão em consonância com a construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do

público seja um fator chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público.

## PROJETOS OU DISPOSITIVOS RELACIONAIS: CONTEXTO PARA O ESTUDO DA CULTURA VISUAL

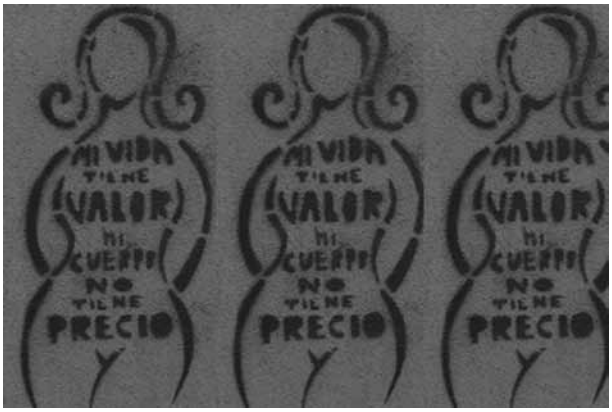



Figura 2
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora


Figura 3
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora


Figura 4
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

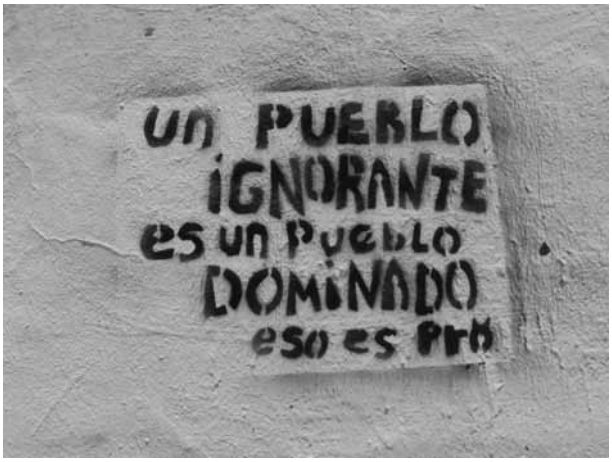



Figura 5
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora


Figura 6
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

Figura 7
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

Figura 8
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora


Figura 9
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

Figura 10
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

Figura 11
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora


Figura 12
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora

Figura 13
Registros visuais de Buenos Aires, Jociele Lampert, 2008
Fonte: Registro visual da autora


Figura 14
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora

Figura 15
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora

Figura 16 (A e B)
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora

Figura 17
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora


Figura 18
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora


Figura 19
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora


Figura 20
Projeto orientado por Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora


Figura 21
Registro visual da ação urbana do coletivo Território Improvável, Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora

Figura 22
Registro visual da ação urbana do coletivo Território Improvável, Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora

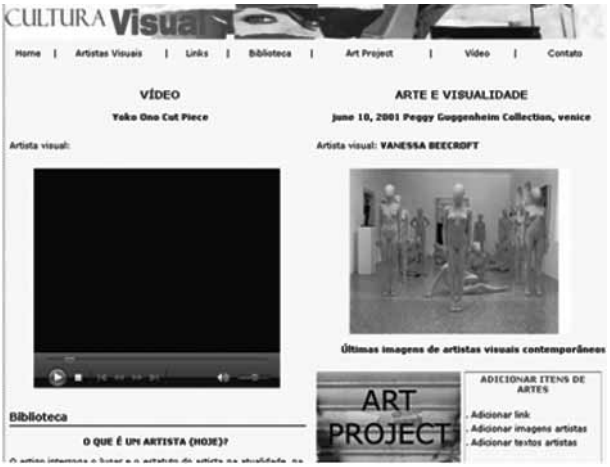



Figura 23
Registro visual do site cultura visual, Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora


Figura 24
Registro visual do site cultura visual, Jociele Lampert, 2009
Fonte: Registro visual da autora

## REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LAMPERT, Jociele. *Arte contemporânea, cultura visual e formação docente*. 2009. 159 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. *Cultura visual*. Disponível em: < http://www.artistasvisuais.com.br/culturavisual/ >. Acesso em: 1 nov. 2010.

_____. *Interface arte-moda*: tecendo um olhar crítico-estético do professor de Artes Visuais. 2005. 169 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – PPGE/Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2005.

TAVIN, Kevin. Contextualizando visualidade no cotidiano: problemas e possibilidade do ensino da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação na cultura visual*: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009, p. 225-239.

# NOTAS SOBRE A AÇÃO DE MANUTENÇÃO # 1 – *PAISAGEM ESPECULADA*, PÂNTANO DO SUL

SILVANA MACÊDO
GRUPO ROSA DOS VENTOS


AÇÃO DE
MANUTENÇÃO


Pântano do Sul
A natureza agradece !
(Sul da Ilha)
Florianópolis
Santa Catarina

No ensolarado domingo do dia primeiro de novembro de 2009, foi realizada uma intervenção artística na praia do Pântano do Sul, intitulada *Paisagem Especulada*. Essa ação efêmera foi proposta pelo grupo de pesquisa Rosa dos Ventos e contou com a parceria de lideranças comunitárias do distrito sul de Florianópolis e com a participação de um público entusiástico que se mobilizou para escrever na areia as palavras PAISAGEM ESPECULADA, ao longo de uma extensão de aproximadamente 700 metros.

Os artistas do grupo Rosa dos Ventos aliaram-se aos membros do Núcleo Distrital do Pântano do Sul do Plano Diretor Participativo que vêm lutando pela preservação da Planície do Pântano do Sul, com o objetivo de transformar essa área em uma Unidade de Conservação. Esses anseios de uma parte significativa dos residentes do distrito sul entraram em choque com a especulação imobiliária nas recentes discussões locais sobre o plano diretor de Florianópolis. Portanto, o projeto artístico interveio na região, buscando dar visibilidade a uma movimentação que já está acontecendo na comunidade.

Quanto ao método escolhido, a escrita na areia, pareceu-nos o mais apropriado e coerente por simbolizar um tipo de relação com o meio ambiente de baixo impacto: o caráter efêmero e não poluente do gesto reforça a mensagem de deixarmos ali apenas uma pegada limpa que se apaga com o movimento das ondas e do vento. Conseguimos um número suficiente de pessoas para ajudar na escrita, que acabou ganhando dimensões monumentais, até o horário das 13 hoas, quando estava programado o voo para o registro aéreo da ação. O objetivo principal foi mesmo a mobilização das pessoas para manifestar seus anseios na definição de ocupação desse espaço urbano.

Esse engajamento do grupo com questões locais é uma abordagem que pode ser alinhada com estratégias da arte contextual, um conceito do teórico e crítico francês Paul Ardenne. Segundo Ardenne, artistas trabalhando nessa perspectiva atuam diretamente na realidade de um determinado contexto, de maneira a interagir com as questões sociais e políticas do local, e não apenas com seus aspectos físicos. Ardenne vê a arte contextual como uma maneira de requalificar a arte pública na forma de intervenções temporárias, em vez de propor a realização de projetos voltados para a construção de obras públicas permanentes.

Outra referência importante para nossa intervenção, que precede a arte contextual e é uma raiz histórica dessa arte, é o situacionismo, que propõe a criação de situações nas quais o público passa de um papel passivo para uma postura participativa na construção de ações relativas ao uso e ocupação da cidade.

Pode-se identificar um grande número de artistas que vem atuando dentro dessa lógica contextual, como, por exemplo, o trabalho da artista norte-americana Mierle Laderman Ukeles (1939) de Nova York, que se tornou conhecida por seu ativismo feminista e suas estratégias artísticas de ações domésticas em âmbito público. Em 1969, Ukeles escreveu um manifesto intitulado "Arte de Manutenção - Proposta de uma Exposição", no qual desdobra as atribuições familiares tradicionalmente associadas às

mulheres, estendendo-as ao campo de atuação artística. Ukeles proclamou-se uma artista de "manutenção", em vez de ocupar-se da criação (uma ideia ligada à imagem romântica do artista como um gênio), voltando-se para a manutenção de atividades da vida cotidiana. Entre suas ações na década de 1970, estão a limpeza de galerias de arte e seu célebre projeto *Touch Sanitation* (1970-1980), no qual cumprimentou mais de 8.500 trabalhadores no New York City Department of Sanitation, dizendo: "Obrigado por manter viva a cidade de Nova York." Esse projeto chama a atenção do público para o trabalho fundamental realizado pelos lixeiros da grande metrópole na manutenção da ordem e também para o volume e destino do lixo doméstico, este, um grande problema ambiental (RYAN, 2009).

A espanhola Lara Almarcegui também se volta para questões urbanas, destacando-se pela sua pesquisa de edifícios abandonados e terrenos baldios. Almarcegui documenta e cataloga esses espaços com uso ainda indefinido, criando, entre outros trabalhos, guias de terrenos desocupados para visitação pública, chamando a atenção das pessoas para uma reflexão sobre as possíveis formas de ocupação desses espaços na cidade.

A artista e arquiteta eslovena Marjetica Potrč desenvolve projetos artísticos que intervêm de maneira pragmática na vida de pessoas das mais diversas comunidades e contextos, invariavelmente detectando problemas e propondo soluções (BASUALDO, 2006). Seu trabalho vem de uma tradição artística que tem suas raízes nas vanguardas históricas, mais especificamente voltada para a dissolução do limite entre a arte e a vida. Assim, a artista atua diretamente na vida cotidiana, tendo suas ações posteriormente exibidas em espaços artísticos, na forma de instalações, fotografias e desenhos.

O artista polonês Krzysztof Wodiczko, radicado nos Estados Unidos, também desenvolve projetos de forte conteúdo político e social, seja por meio de projeções em grande escala em cidades de diversos países, seja por meio de seus veículos para pessoas sem teto que vivem nas ruas de Nova Iorque (*homeless vehicle*), que são um tipo de carrinho para guardar pertences e também se desdobra para virar uma cama coberta (LURIE, 2006).

Há ainda importantes grupos artísticos no contexto brasileiro atuando nas discussões acerca da cidade, refletindo sobre a ocupação dos espaços urbanos, com a inserção de projetos artísticos sensíveis à problemática do contexto no qual intervém (KUNSCH, 2008). Entre estes podem-se citar o trabalho de Marcelo Cidade, Vitor César, Rubens Mano, GIA, Katya Sander, Rodrigo Costa Lima, Maria Ivone dos Santos, Louise Ganz e Ines Linke, entre muitos outros.

As abordagens desses artistas podem ser alinhadas com a perspectiva da arte contextual, na qual a experiência e a ação no mundo tomam o lugar da contemplação, sendo uma abordagem orientada muito mais por uma postura política do que por uma relação puramente estética com a vida.

Tendo como base esse posicionamento defendido por Ardenne e compartilhado por inúmeros artistas contemporâneos, cujas ações também se inserem "no tecido do mundo concreto", é que o projeto *Paisagem Especulada* buscou intervir no complexo universo social, político e econômico de uma localidade específica na cidade de Florianópolis.

Promotores da intervenção:
Grupo Rosa dos Ventos
http://grupo-rosadosventos.blogspot.com
www.gruporosadosventos.com.br
Núcleo Gestor Distrital do Pântano do Sul

Apoiadores:
Cineclube Armação
Instituto para o Desenvolvimento de Mentalidade Marítima (INMMAR)
Associação do Bairro dos Açores (ABA)
Rádio Campeche

Registros:
Fotógrafos: Marina Moros, Ale Teixeira, Juliana Crispe e Daniel Yencken
Filmagem aérea da ação: Disponível em: < http://vimeo.com/7384201 >. Acesso em: 6 jul. 2010.

## REFERÊNCIAS

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2004.
ALMARCEGUI, Lara. *Radical Nature*: art and achitecture for a changing planet, 1969-2009. London: Koening Books, 2009, p. 39-46.
BASUALDO, Carlos. Informal Solutions: notes on the work of Marjetica Potrc. In: SCARDI, Gabi (Ed.). *Less:* Alternative Living Strategies. Milano: 5 Continents Editions srl, 2006, p.217-237.
KUNSCH, Graziela. *Urbânia 3*, São Paulo: Pressa, 2008.
LURIE, David. Homeless Vehicle Project. In: SCARDI, Gabi (Ed.). *Less*: Alternative Living Strategies. Milano: 5 Continents Editions srl, 2006, p.289-303.
UKELES, Mierle Laderman. *Manifesto for maintenance*: a conversation with Mierle Laderman Ukeles". Entrevista a Bartholomew Ryan em 20 mar. 2009. Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-20/draft-mierle-interview/ >. Acesso em: 8 jul. 2010.

# CHASSIS AJARDINADOS

**NARA MILLIOLI**

Este artigo descreve as experiências de produção de imagem poética em que está expresso um pensamento acerca da paisagem, mais especificamente o jardim, aqui concebido como ambiente privilegiado para a problematização da ação determinista que projetos de ocupação espacial concebidos *a priori* exercem sobre a paisagem. A decorrente modelização e a padronização sofrida pelos espaços ajardinados são ressaltadas por meio de operações poéticas que fraturam da superfície desse estilo de paisagem. Nesse sentido, o foco recai sobre a paisagem clichê respondendo ao problema dos processos culturais hegemônicos homogeneizantes e, por consequência, dos modos de constituição da subjetividade que essa paisagem forja, ao mesmo tempo em que é por ela forjada.

Em minhas constantes deambulações por São Paulo, observei, fotografando sistematicamente seus jardins, dois, entre tantos, dos modos de constituição de seus espaços e utilizo aqui para descrevê-los quanto aos conceitos de "espaço liso" e "espaço estriado", tal como postulado por Deleuze e Guattari (1997, p.189-190). O "liso" refere-se ao espaço sem bordas relativo ao crescimento espontâneo da vegetação nas praças, canteiros, calçadas, alguns jardins residenciais, etc. Em especial, reconheci esse estatuto também nas heras e trepadeiras que recobriam vários tipos de edificações, muros, cercas... Ao "estriado", correspondiam os jardins planejados, com seus passeios definidos, plantas geometricamente modeladas, tudo projetado de modo a ligar pontos, a traçar condutos.

Distinguindo as características próprias dos espaços "liso" e "estriado", Deleuze e Guattari apontam: para o primeiro, o mar – emblema da fluidez e plasticidade; e para o segundo, o formato cruciforme das "grelhas", que caracterizam a planografia urbana. Temos, então, no modo de organização espacial "estriado", uma estratégia construtiva que parte do modelo, para dele extrair suas variações; enquanto no modo de composição espacial "liso", temos um agenciamento de forças imanentes que começa em qualquer ponto, pelo meio, pondo o espaço em variação, numa espécie de "cromatismo generalizado" da paisagem.

Nesse sentido, por meio do "olhar do retorno", percebi em Florianópolis a paisagem filtrada pela polarização entre o "modo liso" e o "modo estriado": de um lado, aglomerados de edificações, e, nos interstícios, matagal – favela do Morro do Horácio; de outro, as casas de jardins geometricamente cultivados – bairro de Jurerê Internacional, cujas construções à beira-mar reproduzem em escala residencial diversas estilizações palacianas. Também observei os econômicos conjuntos habitacionais populares implantados, planejadamente, na periferia (Figura 1).

Figura 1
Fotografias da autora, 2007

> A natureza é variada segundo os climas. Façamos pois variar os climas para fazer esquecer aquele em que estamos. Mudemos as paisagens do jardim como o cenário da ópera, mostrando nele, de fato, o que os mais hábeis pintores poderiam oferecer em matéria de decoração, todos os tempos e todos os lugares. (Pintor e Gravador Anônimo apud BALTRUSAITS, 1999, p. 221).

Observando assiduamente o Morro do Horácio desde a janela do meu apartamento, acompanhei o ritmo irregular do seu crescimento morfológico e a constante reconfiguração dos espaços e fluxos, barracos, vielas, becos, vegetação... Também frequentei cotidianamente bairros populares e de elite que nasceram planejados.

> Bani dos jardins esse monte confuso. De edifícios diversos criados pela moda, obelisco, rotunda e quiosques e pagode, prédios romanos, gregos, árabes, chineses, caos de arquitetura sem finalidade e sem opção, cuja profusão aridamente fecunda, encerra em um jardim as quatro partes do mundo[...] (DELILLE apud BALTRUSAITS, 1999, p. 221).

Ao contrapor o projeto urbanístico de Jurerê Internacional (Figura 2), juntamente com os projetos dos conjuntos habitacionais populares, à ocupação não planejada e desordenada do Morro do Horácio, uma questão interpôs-se: qual a relação dos fluxos e dos bloqueios na constituição de um constructo paisagístico, e, por conseguinte, quais planos de existência determinam um ou outro modo de compor a paisagem? Daí deriva o problema do clichê e da "sociedade de imagens". A essa questão só poderia responder por meio de uma pesquisa da sensação, de modo empírico.

Figura 2
Fotografias da autora, 2008

Compreendi o fluxo por seu funcionamento; algo passava e algo estava sendo bloqueado, e, do mesmo jeito, algo o bloqueava ou o fazia passar. Então, os caminhos nos jardins e as ruas ou vielas no traçado urbano eram lugares de passagem, elementos de ligação, condutos que faziam o trânsito de um ponto a outro, enquanto às suas margens estavam situados os pontos de paradas, que consistiam nas moradias ou noutros estabelecimentos, tanto de desaceleração quanto de suspensão total do movimento, assim também os cruzamentos, os faróis, os becos, etc.

Tratava-se de experimentar a paisagem em sua multiplicidade característica, seja nos planos de captura ou de fuga, em suas potências espaciais constitutivas. O que pode um corpo inserido numa paisagem, cuja composição implica apenas linhas de fuga, desestratificação de toda a natureza; ou o que pode um corpo num espaço composto para a captura?

Em cada caso, trata-se de, primeiro, misturar-se ao fluxo, desterritorializar-se, dessubjetivar-se, liberar-se de um tempo medido e espacializado, tornar-se transporte de afetos e devires, empreender a fantasia, o delírio de percorrer terras distantes para criar nelas mundos possíveis; segundo, desacelerar, interromper os movimentos de desterritorialização para reconstituir formas em profundidade, regras protetoras, semelhanças e contiguidade que permitam colocar ordem nas ideias e nas coisas, subjetivar-se a funções, quaisquer que sejam elas.

Ouvi certa vez do Filósofo sobre o Poeta, era mais ou menos assim: ...alguém está atrasado por velocidade: e fez coisas demais, atravessou muitos espaços em relação ao tempo relativo daquele que o esperava. Então, a lentidão aparente do primeiro transforma-se em velocidade louca de espera do segundo...

A oposição entre as duas paisagens, "lisa" e "estriada", e as respectivas subjetividades é abstrata, pois são apenas dois modos de constituição da paisagem e subjetividade, duas perspectivas que se alternam, que não param de passar de uma à outra, sem que haja percepção desse processo. Não se para de reconstituir um modo no outro, ou de se extrair um do outro. O projeto de organização não para de operar sobre o fluxo imanente do território, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestratificá-los, reconstituir formas e sujeitos. Inversamente, as potências imanentes não param de se extrair das estruturas das organizações, de empurrar partículas para fora dos estratos, misturando as formas por força de velocidades diferenciais, não param de destruir as funções por meio de agenciamentos moleculares.

A questão que se colocava era: o que significa tal plano de organização, transcendente, prevalecer sobre outro, com relação ao modo de constituição do ser. O estado conjurando o nomadismo; a sociabilidade subjugando a mundanidade, os bandos; a arborescência constrangendo o rizomático. A partir daí, aprofundei a pesquisa, selecionando na paisagem um lugar em que pudesse experimentar simultaneamente a maior variedade de espaços e suas relações constitutivas.

Foucault aponta os "sítios" do jardim paisagístico como o mais antigo tipo de heterotopia, já que o jardim consegue sobrepor num mesmo espaço real, à maneira de um palimpsesto, vários outros espaços, "sítios" até mesmo incompatíveis entre si. O jardim tornou-se, nesse contexto, um "fabuloso" objeto de estudo, uma maquete do microcosmo. Com efeito, o jardim é, ao mesmo tempo, a menor parcela e a totalidade do mundo: "heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da Antiguidade".

O que faz um cipreste na praia em Florianópolis?

> Cipreste - árvore de até 45 m (Cupressus sempervirens), da fam. das cupressáceas, com copa geralmente muito estreita e esguia, ramificações terminais lineares, de um verde forte, e com pequenos estróbilos globosos e pêndulos [Nativa do Sul da Europa e do Sudoeste da Ásia, simboliza a tristeza; sua madeira, homogênea e aromática, foi us. em sarcófagos egípcios, móveis gregos, arcas medievais]. (HOUAISS, 2009).

Durante a realização da pesquisa de campo, registrava fotograficamente imagens de jardim com variados pontos de vista: pequenos espaços situados no entorno de edificações de todo tipo; plantas diversas revestindo estabelecimentos, formando "jardins verticais"; varandas, alpendres e sacadas de prédios; vestíbulos, átrios, quintais, entradas de residências ou imóveis construídos para qualquer finalidade; estruturas recobertas por plantas como pergolatos e portais; praças, canteiros de ruas, avenidas. Também juntava imagens selecionadas em revistas de jardinagem, buscava na internet retratos

dos jardins palacianos europeus, a fim de compará-los ao meu estoque de imagem realizado em campo (Figura 3).

Nas "viagens" aos jardins, tanto aos reais, quanto aos da internet ou das revistas e livros impressos, experimentava às vezes sensações de furor contra a medida, leveza contra a gravidade; vivenciava a intuição de um segredo em franca oposição à explicitude de uma forma racionalizada; sentia a vibração de uma potência contra a soberania do cânone; percebia a insurgência de uma máquina vital contra o aparelho ideológigo. Via o distribuir-se num campo aberto, o ocupar o espaço, preservando a possibilidade de surgir em qualquer ponto; o movimento já não era ir de um ponto a outro, mas tornar-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada – espaço "liso". Parecia haver uma conexão do conteúdo e da expressão por si mesmos. A matéria nunca sendo *a priori* preparada é heterogenia, é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo e uma matéria de expressão).

Figura 3
Fotografias da autora.

Contudo, no paisagismo dos jardins projetados, via também o plano métrico traçado sobre papel do arquiteto fora do canteiro, que implica uma forma organizadora para a matéria preparada para a forma – trata-se de distribuir um espaço

fechado para coisas lineares e sólidas. Num caso, "ocupa-se o espaço sem medi-lo", no outro, "mede-se o espaço a fim de ocupá-lo". Para esse último, esforçam-se em atribuir características de estabilidade, eternidade, identidade, constância, em fornecer-lhe um estatuto firme, porém sob a condição de eliminar dele toda propriedade dinâmica e nômade, como as potências do devir, toda heterogeneidade em variação contínua, etc., e de impor-lhe regras civis, estáticas e ordinais.

> Civilização da imagem? Na verdade, civilização do clichê, no qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações (embora isso exista, […] mas se não houvesse mais nada, tudo cairia na condição de clichê, ter-se-ia simplesmente acrescido de outros clichês). [...] Por outro lado, a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê encubra a imagem…). Mas, às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito, uma foto. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. [...] Não basta, decerto, para vencer parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. [...] Era preciso que a imagem se liberasse dos vínculos sensório-motores […] Mas isso não bastava: era preciso que entrasse em relação ainda com outras forças, para escapar ao mundo dos clichês. [...] Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótica e sonora pura, a imagem sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu estado de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser 'justificada', como bem ou como mal […] (DELEUZE, 1990, p. 9-36).

Como apresentar a questão? Lutar contra o clichê, existindo dentro desse mesmo dispositivo, e subvertê-lo? É em termos de concorrência, num campo de interação, que é preciso rivalizar com ele; pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de metamorfose e os aparelhos identitários, os bandos nômades e os estados civilizados. Um mesmo espaço circunscreve sua interioridade em estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos estados ou se volta contra eles.

A paisagem do "sítio" do jardim francês é tipicamente estratigráfica, sendo constituída por "agenciamentos" ocorridos no apogeu do Império Romano. Dentre esses "agenciamentos", o destaque é dado aos postulados do livro *De Architetura*, célebre tratado de Vitrúvio, escrito em 27 a.C. e considerado o único texto datado da Antiguidade clássica que chegou até nossos tempos. Segundo Justino Maciel (2007, p. 44) a arquitetura vitruviana constituía-se de: "ordenação" (*ordinatio*), "disposição" (*dispositio*), "euritmia" (*eurythmia*), "comensurabilidade" (*symetria*), "conveniência" (*decor*) e "distribuição" (*distributio*).

A "disposição", relativa ao modo gráfico de apresentação das obras arquitetônicas, subdividia-se em: "planta" (*ichnografia*), "alçado" (*orthographia*) e representação "cenográfica", em perspectiva (*scaenographia*). A "euritmia" dizia respeito à correspondência equilibrada entre a altura, a largura e o comprimento, ou seja, às diferentes dimensões de uma edificação. A "comensurabilidade" referia-se à relação harmoniosa, regular e simétrica entre o todo e as partes. A "conveniência" ou decoro dispunha da organização dos ornamentos no espaço arquitetônico, com relação à sua adequação às normas culturais e convenções artísticas, bem como sua pertinência em definir não só a circulação pelos espaços, mas também conferir distinção e atribuir valores aos variados comportamentos sociais. A "distribuição" referia-se tanto à gestão, à administração do espaço com relação ao aspecto pragmático, ou seja, o equilíbrio entre orçamento e disponibilidade de materiais.

No *De Pintura,* Alberti retoma os temas da arquitetura vitruviana, em especial a representação cenográfica tal como definida no *De Architetura*, contudo substituindo a escrita descritiva e pragmática de Vitrúvio pela demonstração matemática das leis da perspectiva.

Essa sistematização do dispositivo da perspectiva permitiu a criação de uma ilusão de espaço tridimensional sobre um plano bidimensional. Não obstante os séculos que separam *De Architetura* e *De Pintura*, tanto em Vitrúvio, que viveu no apogeu imperial da *pax romana*, quanto em Alberti, já num contexto renascentista, o dispositivo da perspectiva tende sempre a uma estase do espaço e do tempo, estase que representa um impedimento do devir.

Esse impedimento secular do devir estende-se à planografia do jardim paisagístico francês do século XVII, na forma de uma versão estereotipada dos cânones e valores da cultura greco-romana e renascentista – ou seja, é uma paisagem estratigráfica de signos, cujo plano de organização é análogo a um palimpsesto de clichês.

Escolhi o jardim francês como emblemático do clichê paisagístico. Trabalhei sobre suas imagens realizando operações de corte, contração, deslocamentos, no sentido de provocar um abalo no significado cultural paisagístico ali cristalizado. Procurei com esses trabalhos tratar o problema dos processos culturais hegemônicos homogeneizantes. Consequentemente, esse problema remete aos modos de constituição de uma subjetividade que se submete à supremacia de culturas que se supõem superiores, mas que não conseguem senão reproduzir continuamente o mesmo sistema ou conjunto de juízos que elaborou, supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural.

De modo a orientar meus procedimentos poéticos não só na fase de seleção das fotografias, mas, sobretudo, na construção dos trabalhos, estudei a distinção que Roland Barthes[1] faz entre os termos *studium* – referente aos aspectos simbólicos e sensológicos de uma fotografia – e *punctum* – referente ao "sentir", que se dá ao atentarmos para o detalhe pungente e a leitura temporal da foto como "isso foi".

1 - Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes distingue a coexistência de dois elementos heterogêneos "*punctum*" e "*studium*": O *studium* é a porção simbólica sensológica da fotografia, ou seja, é a sua estrutura como código; é o *punctum*, que remete ao sentir, devir sensível de uma paisagem. É pelo *punctum* que olho a fotografia de uma paisagem e estremeço: a paisagem já esteve ali, porém já não está mais; e, no entanto, ao meu olhar, ela continua ali. Na fotografia a paisagem é a imagem viva de uma paisagem morta.

Especificamente no caso dos trabalhos aqui apresentados, o *studium* refere-se a todos os aspectos culturais do "sítio" jardim – a ideia de espaço "modelizado", "geométrico", "racionalista", bem como a ideia de "caminho" e "passagem" – considerando que tais elementos do jardim são simbólicos, culturais e, como tal, a paisagem aí não é um efeito de fabulação, mas recognição e evocação dos jardins. Em resumo: arquitetura verde, passagens, portais, todos esses elementos estão previamente codificados, todos nós sabemos o sentido desses elementos, eles não causam estranheza nem nos desorientam. Até mesmo a dimensão cenográfica do jardim é um modelo *a priori* – seja ele um jardim francês ou inglês, tudo já está codificado. O jardim é o elemento *studium* das fotografias impressas sobre chassis de mdf, pois tudo aquilo que pude nomear e descrever em seu traçado não pode mais me ferir.

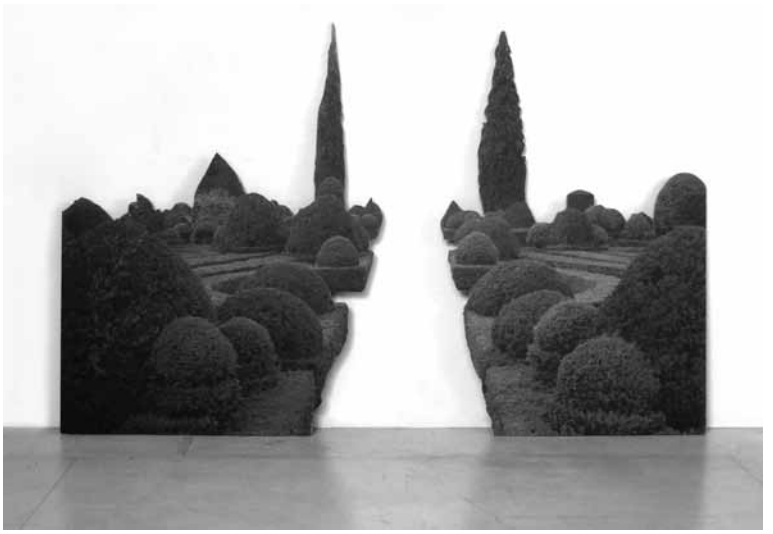


Figura 4
Ciprestes, impressão em mdf, 422 x 300 x 0,3 cm, 2004

Diferentemente, remeto ao *punctum* os recortes efetuados nas fotografias espessadas pelo mdf, pois é justamente nessas cavidades que se forja um devir cujo efeito é o distúrbio na imagem. Em cada caminho vazado nos "chassis ajardinados", há um estremecimento que desorienta, justamente porque não é mais possível defini-lo, não conclusivamente - por isso mesmo é um *punctum*: o detalhe, a barreira, a fenda e o vazado, que não se pode nomear, ferem.

Etimologicamente, a perspectiva linear significa "visão clara". Isso quer dizer que os objetos representados numa superfície plana são vistos sem referência a suas formas ou relações absolutas. Na expressão artística do dispositivo perspéctico, o desenho do quadro é calculado de modo que seja válido para um único ponto de vista (GIDEON, 2004, p. 58).

Dentre os elementos codificados no palimpsesto de clichês paisagísticos, é via de regra que a "vista clara" do dispositivo da perspectiva é uma noção que não se costuma contestar: aceita-se a naturalização de um dispositivo visual predominante datado – pictórico em sua gênese, como modelização compositiva intrínseca ao quadro fotográfico.

Assim, uma questão central torna-se premente: se o "sítio" jardim é, em si mesmo, palimpsesto de clichês, conclui-se que na atualidade o dispositivo-jardim equivale a um clichê-dispositivo. Já não se trata aqui de abordar linhas de fuga, mas entrelinhas de fuga na articulação entre dispositivo-jardim e clichê-dispositivo, já que aquilo que vemos na atualidade é o acúmulo de dispositivos sobre dispositivos sobre dispositivos, de clichês sobre clichês sobre clichês. Daí atinarmos com uma questão crucial nesta pesquisa: o dispositivo jardim e suas linhas de fuga seriam eles mesmos clichês?

Pensando dessa maneira, se via de regra as máquinas de visão reciclam modelos da realidade sensológica, via de fuga, elas desnaturalizam visões do mundo e, ao mesmo tempo, criam uma nova imagem, visão de mundo.

Nesse contexto, como abrir uma linha de fuga no dispositivo da perspectiva renascentista – ele mesmo uma máquina de visão secular, portanto já da ordem do sensológico? De início podem-se adotar estratégias que ponham em devir dispositivos e linhas de fugas, mas isso só não basta. Existiria no dispositivo jardim, além de linhas de fuga e entrelinhas fugazes equivalentes a limiares de passagem entre o dispositivo da perspectiva, que nos faz ver paisagens que estão deixando de ser as nossas, um outro dispositivo, o fotográfico, que nos faz vislumbrar paisagens por vir, por habitar? Assim, no caso desta pesquisa, é importante ressaltar tais entrelinhas como demarcações da passagem do paradigma pictórico para o fotográfico.

> Dizem com freqüência que são os pintores que inventaram a Fotografia, transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e óptica da câmera obscura. Digo: não, são os químicos. Pois o noema "Isso foi!" só foi

> possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é, literalmente a emanação de um referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui […]. (BARTHES, 1984, p.121).

Aproximando o "conceito de sensologia" de Mario Perniola ao texto de Roland Barthes, pode-se dizer que, a partir do momento em que o "já-sentido" (o *studium*, nos termos de Barthes) é subsumido pelo "sentir" (o *punctum*) até ser recalcado, o sujeito da experiência (o que olha) é lançado numa linha de fuga, dissolve-se experimentando a pura exterioridade. Com os trabalhos, a correlação fica assim: "já-sentido", studium, fotografia, e "sentir", *punctum*, recorte. Após transpor o portal (tela verde), habitar a fenda (vazio branco) se é arremessado à parede, reterritorializado, mas em outra paisagem, à "terceira margem" da fenda – o "espaço liso".

Quando a paisagem já se encontra codificada, quando suas edificações e jardins cultivados obedecem a modelizações, sejam de que ordem forem – políticas, históricas, culturais, econômicas – estamos lidando com a indiferença sensológica, privados de encontros, de acontecimentos que poderiam desencadear devires sensíveis no corpo humano e no da paisagem.

Figura 5
Alhambra,
impressão em mdf,
543 x 290x 0,3 cm,
2008

Os "chassis ajardinados" apresentam-se como portais, como indícios liminares que atestam que toda imagem "é estruturada como um limiar" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243), pois nessa cisão inelutável entre a paisagem que meu "olhar do retorno" fabula e a paisagem sensológica da qual me tornei consciente, torno-me um corpo em constante trânsito, circulando por portais ajardinados e arrastando comigo os devires sensíveis, num movimento em que sinto o que fabulo e fabulo o que me sinto sendo.

Com efeito, em seu conjunto, os "chassis ajardinados" são tomados em seu estatuto de processualidade criativa, ou seja, na perspectiva de seu "ser do sensível". Desse ponto de vista, são dispositivos capazes de cercar as imagens sensológicas, dando-lhes a sobrevida no devir sensível:

> As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. [...] O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir outro (continuando a ser o que é) [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

Podemos ser insensíveis às imagens, quando ainda não a percebemos; podemos ser sensíveis em relação a uma imagem, se ela nos afeta; e, por último, podemos ser indiferentes a uma imagem, quando ela já se tornou clichê, paisagem sensológica. Segundo Bergson (1990), algumas imagens podem ser sem serem percebidas. Como tal, nosso corpo é insensível a elas, já que não são objetos de nossa recognição ou evocação: é como um ponto cego no campo de visão.

Diante das fotografias de jardim que compõem meu arquivo ou que foram utilizadas na realização dos trabalhos poéticos, posso dizer "isso foi" (BARTHES), pois essas fotos atestam que os jardins estiveram ali, não importa por quanto tempo, diante do fotógrafo. Portanto, sejam essas fotografias da ordem do "sentir" ou, ao contrário, "sensológicas", elas representam o jardim enquanto um acontecimento no mundo. Entretanto, quando essas mesmas fotografias são impressas em mdf, elas continuam a ser imagens de jardim aplicadas sobre um chassi espesso recortado. Ou seja: "esse jardim pôde ser visto", já que é, também, um dispositivo espacial já sedimentado simbolicamente, uma visão recortada do nosso mundo.

Diferentemente, como objeto poético, os "chassis ajardinados" funcionam como linhas de fuga do dispositivo. Assim, embrenhamo-nos por lugares fora do mapa, como se a visão do mundo e a visão de um mundo fossem traçados de um só caminho que não nos é dado de antemão, e que, portanto, para que seja percorrido, é preciso que seja criado.

É certo que todo dispositivo tem suas linhas de fuga – em direção às imagens que são sem serem percebidas. No caso do objeto poético, culturalmente ele pode ser visto e "isso foi". Mas, além disso, ele é poético e, como tal, pode criar um novo ponto de vista, pode criar um novo regime de imagens onde antes só havia um ponto cego – pode ser visto e "agora". Contudo, para que um novo regime de imagens exista, ele também precisa ser criado; e dentre todas as infinitas imagens que são sem serem percebidas, selecionamos apenas as adequadas à criação de um novo ponto de vista sobre a nossa civilização do clichê.

Figura 6
Espiral,
20 x 35 x 0,3 cm,
2008

Se todo regime de imagens é um dispositivo, a tomada de consciência dos clichês faz com que a máquina de visão que lhe dá sustentação possa finalmente ser vista. E mais ainda: um objeto poético faz-nos ver as imagens que eram sem serem percebidas em suas entrelinhas de fuga. Assim, temos a copresença entre a imagem e a visão do mundo conhecido, por um lado, e, por outro, a imagem de um novo mundo por vir e a nova visão de mundo. É desse modo que o objeto poético cerca as imagens que são sem serem percebidas de um mundo, ele é o dispositivo que nos dá a vê-las, a partir de agora, como paisagens nascentes.

Finalizando, em toda fabulação cercamos o jardim paisagístico de um mundo. A cada fabulação criou-se um cartão-portal, como se este fosse inscrição poético-visual a demarcar a paisagem. No cartão-portal, a imagem é estruturada como um limiar de passagem "para fazer sentir novamente o mesmo afeto que o desse puro sensível que talvez pense, mas que certamente não escreve". (DIDI-HUBERMAN apud RANCIÈRE, 2000, p. 514).

## REFERÊNCIAS

BALTRUSAITIS, Jurgis. Aberrações. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995-1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAULT, Michel**.** *De outros espaços*. Tradução de Pedro Moura. Disponível em: <www. Virose.pt>. Acesso em: 2 dez. 2008.

GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura:* O desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HOUAISS, Antonio (Ed.). Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

MADERUELO, Javier. Del arte del paisaje al paisaje como arte. *Revista del Occidente*, Madrid, n. 189, p. 23-36, 1997.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir.* Lisboa: Editorial Presença: 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: Estética e política. São Paulo: Exo experimental org.; Ed. 34, 2005.

VITRUVIO. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Martins Editora, 2007.

# PROJETOS DE INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, TECNOLOGIA E MEIO AMBIENTE: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

**KARLA SCHUCH BRUNET**

Este artigo é uma primeira aproximação aos trabalhos de arte e tecnologia que possuem uma preocupação ambiental. Aqui apresentamos obras que podem facilmente ser denominadas de arte digital e que, muitas vezes, transcendem ao espaço do museu ou da galeria.

Um ponto forte característico aos trabalhos aqui estudados é a colaboração dada para a produção dessas obras. Raramente, podem-se encontrar trabalhos dessa natureza que tenham sido concebidos somente por uma pessoa. Essa colaboração geralmente ocorre entre artistas, artistas e cientistas, artistas e programadores ou artistas, cientistas e programadores.

Vale ressaltar, também, a importância do caráter interdisciplinar dessas obras, já que dificilmente poderiam ser desenvolvidas somente por artistas. A colaboração de artistas e cientistas é essencial, o que leva à criação de novas metodologias de trabalho, uma vez que se quebra com o estereótipo de um artista solitário e introspectivo. Muitas vezes, a dificuldade está no entendimento de um mesmo problema por pontos de vistas e soluções bem divergentes.

O coletivo norte-americano *Critical Art Ensemble*/CAE (2001) apresenta metodologias para artistas trabalharem em grupo. Afirmam que, no mundo contemporâneo, são exigidas de um artista diversas atribuições, e que estas são raramente encontradas em uma só pessoa, por isso, surge a necessidade de eles trabalharem em conjunto. Esta é uma característica típica no desenvolvimento de obras em arte digital: o trabalho coletivo. CAE comenta que, em seu coletivo, as afinidades podem ser políticas e estéticas, mas cada membro possui uma habilidade diferente, assim facilita na criação, pois cada um é especialista em algo, e a "solidariedade não está baseada em similaridade, mas na diferença" (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 72).

Nos projetos de arte, tecnologia e meio ambiente, o espaço e a paisagem tornam-se centrais para a obra, uma vez que o foco está no meio ambiente e suas variações, e estes assemelham-se, dessa forma, aos trabalhos de *Land Art*. O enfoque, entretanto,

varia, dependendo da intenção do artista, que pode estar baseada na interpretação, entendimento ou apreciação da natureza, ou em diferentes metáforas de relações do ser humano com a natureza, ou, ainda, em reflexões sobre as condições, limites e ações na natureza.

## *LAND ART* OU *EARTH ART*, *ENVIRONMENTAL ART* E *ECO ART*

A paisagem não só como o espaço para a exposição de uma obra de arte, mas a paisagem como a obra de arte é um dos motes principais da *Land Art* ou *Earth Art*, movimento artístico que surgiu nos Estados Unidos na década de 60. Inspirados pelo minimalismo e arte conceitual, os artistas desse movimento geralmente trabalhavam com a terra como forma de produção estética e criação de novos panoramas, além de promoverem uma declaração contra a artificialidade e comercialização da arte naquela época. Uma das obras mais conhecidas desse período é a *Spiral Jetty*, uma gigantesca escultura de espiral feita no *Great Salt Lake*, em Utah, pelo artista Robert Smithson, em 1970.

Outro movimento precursor aos projetos aqui apresentados é o *Environmental Art*, também surgido na década de 60 e 70. Nesse caso, os artistas, muitos deles ambientalistas, usam as questões ambientais como mote de suas obras. Um dos trabalhos de grande repercussão desse movimento foi o *7000 Eichen* (7.000 Carvalhos), de Joseph Beuys, que, em 1982, durante a Documenta 7, apontou questões ambientais e de reflorestamento, fazendo um projeto que tinha o objetivo de plantar 7.000 árvores de carvalho.

Os artistas do *Land Art* ou *Earth Art* e *Environmental Art* são grandes incentivadores dos trabalhos feitos hoje em dia com arte tecnológica. Portanto, o estudo desses movimentos e de suas influências na arte tecnológica hoje é a base dessa pesquisa.

Em *Land and Environmental Art*, Jeffrey Kastner e Brian Wallis (2005) dividem a arte do meio ambiente em cinco tipos, os chamados 5 "i":

- *Integration* (Integração), quando a obra artística se utiliza da natureza para produzir diferentes paisagens, como criando esculturas feitas com pedras ou deixando marcas de interferência humana. Um exemplo desse tipo de obra é o trabalho *Amarillo Ramp*, de Robert Smithson;
- *Interruption* (Interrupção), quando a obra artística se utiliza de materiais externos à paisagem natural para produzir inquietação e questionamento. Um exemplo desse tipo de obra é *Running Fence*, de Christo e Jeanne-Claude.
- *Involvement* (Envolvimento), quando o artista trabalha em uma relação direta com a terra; usualmente são *performances* do artista justapondo-se ao meio ambiente. Como, por exemplo, o trabalho *Birth*, de Ana Mendieta, em que a artista apresenta o contato físico de seu corpo com a terra.

- *Implementation* (Implementação), quando o artista explora a natureza, seu ecossistema, dinamismo e relações com o ser humano. As obras geralmente são esculturas, instalações e *performances*. Um exemplo desse tipo de obra é *7.000 Oaks*, de Joseph Beuys.
- *Imagining* (Imaginação), quando a obra artística utiliza o meio ambiente com uma metáfora, como símbolos que representam a sociedade e suas influências. Um exemplo desse tipo de obra é *The Califórnia Map Project*, de John Baldessari.

Essas divisões são apenas um ponto de partida para os estudos de obras ambientais de arte digital, já que não se aplica diretamente aos trabalhos em arte tecnológica. Pode-se perceber que não foi levado em conta o tipo de tecnologia usada nas obras e nem a forma de fruição dessas obras. Ao mesmo tempo, essa catalogação ajuda a entender os tipos de relações do artista e o meio ambiente.

Mais recentemente, uma outra terminologia ganhou popularidade dentre a arte que usa o meio ambiente como objeto, é a *Eco-Art*, uma arte voltada para questões ambientais/ecológicas. Sendo este um termo mais amplo, ele abarca também os movimentos citados anteriormente. Amy Lipton e Patricia Watts (2004) afirmam que "When an artist chooses to address the natural world through either a purely aesthetic lens or by scientific examination, his work can be considered as Ecoart". Considera-se, portanto, a terminologia "ecoarte", por ser considerada mais abrangente, como a que melhor define os projetos de arte e meio ambiente.

## O ARTISTA E A NATUREZA

O ecologista Jean-Marc Drouin (1991) fala da ecologia como "uma ciência da natureza, mas uma natureza repensada, rica de belas regularidades e de fenômenos imprevisíveis, uma natureza a gerir e controlar, mas também a contemplar e a proteger." Pode-se dizer que o artista da ecoarte trabalha essencialmente com a natureza, mas não com uma natureza romântica e nostálgica, e sim com uma natureza híbrida, mesclada com a sociedade e inter-relacionada com problemas sociais e culturais.

> A natureza concebida filosoficamente como externalizada promoveu sua fecunda subordinação/transfiguração, ao ponto que hoje é difícil avaliar as mediações entre uma (a natureza) e outra (a sociedade). Os problemas colocados como ambientais (efeito estufa, camada de ozônio, transgenias, formas de relevo tecnogênicas, chuva ácida, entre tantos outros) indicam que a leitura em separado da natureza e sociedade não é mais factível. Para tanto, novos conceitos e novos métodos se fazem necessários. Tanto os conceitos, como os métodos necessitam expressar a materialidade do mundo atual.

> Para tal, não há como fugir da idéia de híbridos, não há como fugir da busca de novos métodos que promovam a articulação dos elementos e processos naturais e sociais. (SUERTEGARAY, <http://www.ufrgs.br/nega/textos.html>).

A natureza sempre foi objeto de produção da arte e, especialmente nos anos 60 e 70 do século passado, com o movimento da *Land* e *Environmental Art*, começou a ser o principal foco para tal. Atualmente, diversos artistas, tanto no Brasil quanto no exterior, utilizam tecnologias digitais para questionar, conscientizar e visualizar a natureza. E essa visualização não se dá de forma representativa ou pictográfica, porém, apresenta uma distinta forma de visualização de dados.

## ECOVISUALIZAÇÃO

O entendimento desse processo de visualização e de seus referentes dados é apresentado tendo em vista o que alguns autores chamam de ecovisualização ou ecomídia, a visualização gráfica ou visual de dados científicos. Andrea Polli (2007) utiliza o termo ecomídia para referir-se a projetos de mídia locativa, ligados ou não a um local específico, que trabalhem com dados do meio ambiente, enquanto Tiffany Holmes (2006) utiliza o termo ecovisualização para referir-se a formas de conceber a desmistificação dos dados ecológicos das pesquisas científicas. A autora argumenta que:

> Eco-visualization offers a new way to visualize invisible environmental data; Eco-visualization can provide real time visual feedback that can increase conservation behavior or environmental awareness; Dynamic visual feedback through eco-visualization encourages perception of linkages between the natural world and the built environment; Eco-visualization can encourage good environmental stewardship. (HOLMES, 2006).

A proposta de diversos artistas é trabalhar com os dados científicos, documentais e estéticos do meio ambiente, tornando-o mais translúcido e compreendido. Portanto, cabe a nós artistas sermos essa ponte, sugerida por Holmes, entre os dados científicos das pesquisas ecológicas e o público em geral. E, com isso, almejarmos uma mudança de comportamento e percepção da natureza ao nosso redor.

## PROJETOS DE INTERSECÇÃO ENTRE ARTE, TECNOLOGIA E MEIO AMBIENTE

Abaixo apresentamos algumas obras que são exemplos dessa disposição de artistas tecnológicos em utilizarem o meio ambiente como parte de seu contexto, não

mais como algo somente contemplativo e inspirador de obras representacionais, mas como uma obra questionadora e de conscientização de um lugar, de seus problemas ambientais e possíveis soluções.

Figura 1
In the air
Fonte: <http://intheair.es/tools/contaminants/info.html>

*In the air* (Figura 1) é um projeto de visualização de dados dos componentes do ar de Madrid. Criado no contexto do Visualizar'08 do MediaLab Prado,[1] a proposta do projeto foi escolhida por uma curadoria e, para sua construção, utilizou-se uma metodologia de colaboração e chamada para voluntários. Dessa forma, seu desenvolvimento foi realizado por diversos participantes de diversas áreas de conhecimento.

1 - Url: <http://medialab-prado.es/visualizar>

Com uma preocupação de conscientização ambiental, *In the air* utiliza a visualização de dados para esclarecimento da comunidade sobre seu entorno. No momento que conseguimos visualizar a abstração dos componentes do ar, começamos a incomodar-nos pelos níveis de poluentes e componentes tóxicos. Nesse caso, a arte serve também como um componente forte de educação ambiental.

Figura 2
Nuage Vert. Primeiro teste em Saint-Ouen, 27/03/2009
Fonte: <http://hehe.org2.free.fr/?language=en>

2 - Nuage Vert significa "Nuvem Verde" em francês.

Em *Nuage Vert*[2] (Figura 2) a visualização dos poluentes acontece em tempo real e no espaço urbano. Nessa obra é projetada, por um raio *laser* verde, uma nuvem verde na fumaça que sai da chaminé de uma usina elétrica em Paris, chamando a atenção do "fruidor" dessa poluição que muitas vezes parece despercebida. Outra camada de leitura do projeto é referente ao tamanho dessa projeção; a nuvem verde aumenta e diminui de tamanho, e esse tamanho está relacionado com a quantidade de lixo processada pela incineradora. Assim, *Nuage Vert* mostra de forma gráfica quanto é produzido de lixo na cidade, quanto maior a nuvem, maior quantidade. A cor verde projetada por raio *laser* também induz a ideia de algo radioativo, poluente, artificial.

O objetivo da obra é direcionar a atenção do público a esse consumo do dia a dia que muitas vezes é tomado como natural e não questionado. A visualização da quantidade de lixo processada pela usina elétrica mostra as diferenças no consumo (e desperdício) e insita a uma discussão pública sobre a temática. Percebe-se claramente a preocupação com educação ambiental por parte dos artistas; estes utilizaram a obra tanto para trabalhar em escolas com crianças quanto para provocar um debate na mídia.

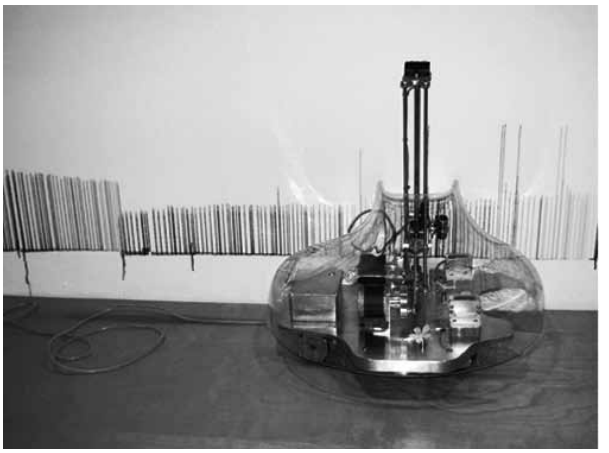


Figura 3
Translator II: Grower.
Fonte: <http://www.raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4&sec=images#>

Outra forma de arte que se utiliza da visualização de dados do meio ambiente é *Translator II: Grower* (Figura 3), um robô ambulante idealizado por Sabrina Raaf. *Grower* possui um sensor que mede a quantidade de dióxido de carbono (CO2) na galeria onde é exibido e, dependendo desse nível de emissão, ou seja, da quantidade de pessoas respirando na sala e emitindo CO2, ele desenha linhas verdes na parede. Essa mediação é feita a cada fração de minuto, e as linhas desenhadas são mais altas quanto maior for o nível de CO2. O processo repete-se continuamente criando na galeria uma grande quantidade de linhas verdes na parede, essas linhas representam gramas crescendo. Nessa obra, o "fruidor" experimenta sua influência no meio ambiente, visualizando dados do ar que ele respira e, de alguma forma, tomando consciência de um ato tão natural que fazemos constantemente.

Figura 4
Open Green Research
Fonte: <http://okno.be/node/180>

Diferente de Grower, o projeto do grupo belga Okno (< http://okno.be/node/180 >), *Open Green Research* (Figura 4) cria um *eco-garden* (jardim ecológico) de experimentação artística em que se misturam o cultivo orgânico e o conhecimento digital. Aqui o cultivo do verde não é somente de forma gráfica, mas sim de forma física, isto é, os artistas realmente cultivam no seu jardim. Nessa obra, o digital é usado para observar o crescimento e a deterioração dessas plantas.

Além dessa observação do meio ambiente, o grupo Okno promove ações como *Responsive Environment* (< http://responsiveenvironment.wordpress.com >) para instigar artistas a criarem instrumentos em conjunto com a natureza. É um convite para saírem das galerias de arte e trabalharem em lugares abertos, como seu jardim ecológico, o *Open Green Research*.

Figura 5
Geografias do Mar
Fonte: <http://www.geografiasdomar.ihac.ufba.br>

Tendo como mote o meio ambiente, estamos desenvolvendo no grupo de pesquisa "Poética tecnológica: corpo, imagem e espaço" um projeto de percepção e experimentação do mar, o *Geografias do Mar* (Figura 5). Essa obra envolve a criação de uma cartografia artística do mar da região de Salvador para a qual fazemos viagens de captação de dados, gravações com GPS das linhas do trajeto percorrido, entrevistas, vídeos e fotografias.

*Geografias do Mar* propõe apresentar uma instalação interativa baseada em geografia experimental e visualização de dados. Trabalhamos em conjunto com pesquisadores de oceanografia e biologia marinha para a coleta de dados científicos sobre o mar e, também, desenvolvemos um trabalho em uma comunidade costeira onde os jovens locais criam suas narrativas digitais.[3] Vale salientar que o desenvolvimento dessa

3 - Url do projeto Narrativas Digitais: <http://ecoarte.info/narrativas/>

obra é, por definição, de caráter interdisciplinar, não só pela formação dos membros da equipe (Arte, Música, Oceanografia, Biologia, Geografia, Engenharia, Comunicação, Humanidades), mas também pelo caráter da própria ecoarte, que já nasce interdisciplinar.

Tendo em vista os projetos acima apresentados, pode-se perceber que o trabalho artístico com temática ambiental está, de alguma forma, ligado a questões de educação ambiental. Estas podem ser um dos objetivos da obra, como no caso de *Nuage Vert* e *Geografias do Mar*, que promovem trabalhos com a comunidade para discutir questões levantadas pela arte. Ou em obras como de *In the air* e *Translator II: Grower,* em que a educação ambiental ocorre pelo esforço na compreensão e interpretação dos dados e pela navegação da obra.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Diferente da visão romântica da natureza, esses artistas não buscam por um retorno ao primitivo, a uma natureza intacta, a um purismo, entretanto, eles trabalham com a percepção e conscientização do meio ambiente. Desse modo, pode-se dizer que se assemelham mais ao estilo de *land art* desenvolvido nos anos 60 e 70, em que a natureza era encarada como parte da obra e não somente como paisagem.

Rosi Braidotti (2006), em seu livro intitulado *Transpositions. On nomadic ethics*, analisa nossa sociedade contemporânea, nossos problemas sociais, de gênero, ambientais e pessoais pela ótica da transposição, tanto a transposição intertextual da música, quanto a transposição genética. A autora apresenta essa mobilidade genética considerada não arbitrária como essencial para o desenvolvimento da sociedade e do conhecimento. Em projetos de arte, tecnologia e meio ambiente essa transposição intertextual, múltipla, móvel, mutável, proposta por Braidotti, é aplicada, frequentemente, na criação da obra artística.

Observando obras com temática ambiental como as acima citadas, percebe-se que a maioria delas promove uma inquietação sobre o impacto ecológico, tendo sido este ou não seu objetivo. Com base nessa primeira análise, surgem algumas questões: É papel da arte ter como objetivo uma reflexão sobre a problemática ambiental? Que tipo de reflexão é esta? E o posicionamento político é essencial? Será que a arte não está cada vez mais parecida com a ciência? Estão claras as fronteiras entre ciência e arte?

É arriscado responder terminantemente a essas questões. Entretanto, pode-se dizer que a arte e a ciência sempre caminharam juntas, desde épocas primitivas, como no desenvolvimento de ferramenta para as pinturas rupestres, até séculos mais recentes, como no estudo de matemática para a perspectiva do desenho ou de química para a produção dos primeiros daguerreótipos. E, ao mesmo tempo, questionar sobre a intenção ecológica e política dessas obras talvez não seja o caminho, afinal é impossível uma

arte apolítica, vivemos em sociedade, e o que fizemos como artistas tem uma repercussão política. O importante aqui é procurar fazer uma arte consciente e coerente tanto com o discurso proposto quanto com a condição de cidadão na terra.

## REFERÊNCIAS

BRAIDOTTI, R. *Transpositions* : on nomadic ethics. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2006.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Digital Resistanc*: Explorations in Tactical Media. New York: Autonomedia, 2001.

HOLMES, T. Environmental Awareness through Eco-visualization: Combining Art and Technology to Promote Sustainability v. 2009: neme.org, 2006. Disponível em: <www. neme.org>. Acesso em: 25 out. 2009.

KASTNER, J.; WALLIS, B. *Land and environmental art*. London ; New York: Phaidon Press, 2005. (Themes and movements).

LIPTON, A.; WATTS, P. Ecoart: ecological art. In: STRELOW, H.; DAVID, V. (Ed.). *Ecological aesthetics. Art in environmental design:* theory and practice. Basel ; Boston: Birkhauser, 2004.

POLLI, A. Eco-media: Art Informed by Developments in Ecology, Media Technology and Environmental Science. v. 2009: *Technoetic Arts*, 2007.
Disponível em: <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=142/view,page=0/>.
Acesso em: 25 out. 2009.

SUERTEGARAY, D. M. A. *Novos Ritmos da Natureza.* v. 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/nega/textos.html>. Acesso em: 25 out. 2009

# TECNOLOGIAS INFORMACIONAIS COMO FERRAMENTAS ARTÍSTICAS: CONSUMO PASSIVO OU ATIVISMO POLÍTICO?

**YARA GUASQUE**

O texto de Trebor Scholz e de Paul Hertzog, *Toward a critique of the social web*, discute se a morte do ciberespaço é realmente imperativa quando as corporações oferecem acessibilidade gratuita e irrestrita da *web* para colher, por meio da navegação dos cibernautas, dados para vários mercados. As proposições ativistas de cunho mais político, que atuam como instrumentos sociais, mostram que a produção de subjetividade já não é domínio da estética, como também não requerem uma habilidade específica. As poéticas das proposições ativistas são dificilmente reconhecidas como artísticas, pois focam a ação no espaço concreto e se utilizam das tecnologias informacionais disponibilizadas ao grande público como ferramentas artísticas participativas para burlar o controle e a lógica das corporações de dominação total da atenção e do desejo em prol de um consumo passivo.

## A CONFLUÊNCIA DE INTERESSES NO CIBERESPAÇO

Na entrevista dada a Thanasis e Hatzopoulos, que foi publicada em 6 de dezembro de 2008 no jornal *on-line RE: Public. Re imagining democracy*, Trebor Scholz e Paul Hertzog discutem o que é participação na cultura de rede. Apesar de propiciarem a colaboração, produção e distribuição mediante plataformas sociais e ferramentas que são disponibilizadas gratuitamente, a conectividade, a acessibilidade e a participação na internet dependem dos protocolos que podem propiciar desde o estrangulamento do tráfico ou mesmo o impedimento a *sites*. Para os autores, o que está em questão nessa cultura de rede não é mais quem tem direito sobre a produção, mas sim ao acesso. Ao mesmo tempo que essa cultura é caracterizada por formas mais participativas, formatos menos autorais e autoritários, espaços construídos pelos participantes, existe uma exploração velada por parte das corporações do ciberespaço.

Para Paul Hertzog, se existe exploração na internet existe também empoderamento propiciado pelas plataformas sociais. O autor acredita que a democratização do

acesso às ferramentas de edição e de publicação impulsiona uma maior produtividade criativa e minimiza os intermediários entre os produtores e os distribuidores. Para ele, o engajamento *on-line* possibilita a observação da governança de diferentes tipos de comunidades, o que tornaria os internautas mais sensíveis aos desafios da vida política: "Many communities, many forms of governance, many kinds of participants. I think this multiple-identity and community mobility ultimately creates a participant (citizen) who is much more sensitive to the joys and challenges of an actively engaged political life".

Trebor Scholz vê práticas culturais inusitadas com as ferramentas disponibilizadas de graça, como o *Google Adsense*, que permite que propagandas sejam "linkadas" de maneira amigável a um *site*, ou o esquema *pay-back* do *YouTube*, ou ainda novas formas de literatura como a que o poeta Kevin Killian inventou escrevendo resenhas de livros no Amazon.com. As próprias plataformas possibilitaram rebeliões antes mais raras, como foi o boicote à inclusão do *RSS feed*, que teve várias adesões ao grupo "against RSS FEED in Facebook," forçando a companhia a desistir do projeto. Todavia, para Trebor Scholz, a questão de essas plataformas instrumentarem os usuários com ferramentas que possibilitam uma revolta dentro da mesma plataforma não é sinal de que as corporações sejam profundamente orientadas a mudanças sociais, mas sim de que hoje já não é mais possível ter consumidores e adeptos passivos como antes.

Trebor Scholz acha ingênuo desconsiderarmos que toda atividade nas redes sociais, como as relações através do *MySpace*, *hi5* ou *Orkut*, gera um valor monetário como uma contribuição voluntária, ou mesmo involuntária. Esses espaços contribuem para o que o autor chama de trabalho afetivo. Ao mesmo tempo que as ferramentas gratuitas auxiliam na busca de livros, por exemplo, os *sites* de busca minimizam a possibilidade de os internautas se perderem, tornando assim a navegação *on-line* mais produtiva. Esses fatos representariam uma quebra do contrato social para aqueles que ignoram que o tempo dispensado à manutenção de sua correspondência pessoal, fazendo amigos, pesquisando um novo emprego ou compartilhando arquivos, contribui para o enriquecimento de algumas corporações, além de que o conteúdo depositado e compartilhado nas plataformas sociais não pode ser retirado. Assim, os internautas, quando decidem migrar para um outro ambiente social, acompanhando seus contatos, veem-se obrigados a abandonar seu conteúdo na antiga plataforma. E não podemos descartar que a migração e a atenção para uma nova plataforma ocorrem também por estratégias de mercado. O surgimento, por exemplo, de um novo jogo pode minguar o número de participantes de uma plataforma mais antiga de jogos massivos, levando todos os jogadores para a nova plataforma, pelas afinidades pessoais entre os jogadores.

Para Paul Hertzog, as diferenças culturais deveriam ser levadas em conta na maneira pela qual os computadores e as plataformas sociais são construídos. Comentando o estudo de George Lakoff, de 1987, *Women, Fire and Dangerous Things*, que apontou

para o fato de as diferenças culturais afetarem a cognição, a sociabilidade e o uso das ferramentas, ele diz:

> In fact, one of my personal crusades has been against the fact that the west has been manufacturing and exporting computers whose file systems as well as their operating systems are constrained by a western male hierarchical model, i.e. a tree of folders. Globalization and its resultant interpenetrative sociality needs to be sensitive to these elusive, often hidden, modes of domination.

## A ATENÇÃO COMO FERRAMENTA POLÍTICA E A PRODUÇÃO DE BENS IMATERIAIS

A prática das corporações tem sido dominar a atenção e o desejo em prol do consumo. Segundo Pierre Levy (2005, p. 175),

> as mídias estão nas mãos de grande empresas que vendem a atenção do público aos publicitários ou aos departamentos de comunicação das grandes empresas. Os publicitários [...] por sua vez, entregam partes da consciência coletiva aos vendedores de todos os tipos, aos políticos e a todos aqueles cuja sobrevivência e poder dependem da qualidade e da intensidade da atenção do público.

Desde que a bolsa e o capital de risco ficaram atraídos pelo ciberespaço, a internet tem sido o palco onde a atenção do público é burilada, onde os estados de experiências coletivas são criados, fazendo com que os indivíduos, mesmo a distância, sintam-se pertencendo a esta ou aquela tribo. Ao invés de sermos dirigidos de forma indefesa pelas corporações, Levy sugere que o nosso consumo seja consciente, dirigindo o mercado mundial e a produção (LEVY, 2005, p. 182).

Já o conceito de trabalho imaterial de Lazzarato lança outra luz sobre a questão do consumo. O conceito de trabalho imaterial implica dois aspectos. O primeiro é condizente às etapas de trabalho na indústria, que hoje se baseiam no controle computacional e na cibernética, e não mais na execução de tarefas mecânicas. O segundo é que o trabalho imaterial é relacionado a conteúdos culturais, o que normalmente não se reconhece como trabalho. O consumo hoje é caracterizado não mais como o consumo de um bem material, ou produto acabado, mas como consumo de informação. A estratégia de mercado priorizou etapas antes consideradas posteriores à produção. Hoje está pautada na produção e no consumo de informação, e não unicamente na produção de bens materiais como antes. Mesmo na indústria automobilística, um carro

só é produzido após a realização da encomenda. O ciclo produtivo é hoje entendido como a produção de comunicação e a relação social decorrente dessa comunicação e do consumo desse bem imaterial (GUASQUE, 2009).

Em Joasia Krysa (2008), as reflexões sobre a produção cultural pautam-se também nas de Lazzarato, para lembrar que as práticas curatoriais e o trabalho criativo também se inserem nessa categoria da nova produção industrial e do trabalho imaterial. Como vemos na cena atual, a relação entre autor e audiência está afetada por essas questões. A reflexão da autora passa pela consideração das transformações nos modos de produção, particularmente aqueles afetados direta e indiretamente pela internet. O processo de produção nas indústrias de bens materiais, que antes se baseava na submissão do trabalhador a uma hierarquia pré-estruturada, foi irreversivelmente modificado na indústria de bens imateriais, como apontado por Lazzarato (apud KRYSA, 2008). Novas habilidades são exigidas aos trabalhadores que atuam agora em funções que requisitam mais a subjetividade, como o poder de decisão, o controle da produção e a administração da informação. Se a ênfase do passado da produção era a do capital tecnológico, Lazzarato crê que esta se dê atualmente em relação ao capital social e ligado à subjetividade, por esta implicar diretamente o aparato tecnológico.

Mesmo as relações de consumo foram transformadas, pelo fato de o consumo implicar uma experiência coletiva, um trabalho colaborativo e uma relação social que se estabelece entre produtor e consumidor. O consumo expande ideologicamente e culturalmente o contexto do consumidor, transformando o indivíduo.

Hoje, a relação entre consumo e produção é interdependente, como nos mostra a cena dos jogos. Os jogadores são consumidores de *hardware* e de *software* e são eles quem mantém esse segmento econômico ativo. Mas a participação como jogadores os faz utilizarem recursos *on-line*, como as bibliotecas de dados e os tutoriais, e implica a familiarização em certa medida com a linguagem da programação. Adquirir a linguagem de programação permite aos usuários subverter os jogos com o desenvolvimento de novas versões.

Se os jogos são considerados como o segmento positivo da economia da produção imaterial, os vírus atrapalham a eficácia da produtividade pautada nas ferramentas de trabalho informatizadas.

## AS POÉTICAS DO CIBERESPAÇO

Mais do que produtos artísticos, as poéticas mais recentes da rede são sistêmicas, processuais e participativas. Atuando mais como instrumentos sociais e políticos do que estéticos, elas mostram que a produção de subjetividade acontece no embate das práticas culturais e da democratização das ferramentas e dos espaços. De natureza multidisciplinar, estas aglutinam colaboradores de diferentes áreas, arquitetos, ambientalistas,

biólogos, tecnólogos e educadores na reflexão da produção, que é contaminada cada vez mais pelas questões sociais que nos rodeiam (GUASQUE, 2009).

As instalações no espaço concreto eram formatos que dialogavam com a estrutura existente dos museus e galerias. Já os jogos, como dizem Baumgärtel, Christ e Dressler, autores de *Games: Computerspiele von Kunstlerinnen*, desestabilizaram a acomodação que as artes digitais receberam ao serem inseridas nos circuitos tradicionais de arte. Isso porque a lógica dos novos jogos é a lógica das redes.

A internet, com a cultura de rede, é ao mesmo tempo o próprio suporte e espaço das manifestações acontecerem e de sua distribuição. A *Net Art* pauta-se muito fortemente em seu uso cultural como uma ferramenta de construção de significados, em plataformas guiadas pelos tutoriais e recursos *on-line* do tipo faça você próprio, e é dessa maneira incorporada no cotidiano das pessoas. A esfera aurática das instalações, e mesmo das cineinstalações e de outras produções pós-midiáticas em artes com formatos diferenciados, não se mantém com a *Net art* (arte em rede). Esteticamente falando, o vírus como *Software Art*, que depende da rede, pode ser visto como a criação de uma estética purista apesar de endêmica, que se familiariza com a literatura experimental.

Como ferramentas artísticas, essas poéticas focam a ação no espaço político e usam as tecnologias informacionais, disponibilizadas ao grande público, para burlar o controle e a lógica das corporações.

Mesmo que a inclusão na história das artes das poéticas digitais, daquelas que se relacionam mais amenamente com o cenário das artes contemporâneas, videoinstalações, instalações interativas, etc., tenha sido realizada para corrigir a exclusão quase total dessas proposições dos compêndios, a acomodação da vertente mais rebelde, como as proposições ativistas, no espaço canonizado das artes, faz-se com constrangimento. As proposições ativistas do ciberespaço vão muito na contramão do que Edward Shanken (2006, p. 56) acredita ser a melhor postura para os artistas de Arte, Ciência e Tecnologia:

> Artists and intellectuals working in this area must become involved in the process of negotiation and gatekeeping that will enable AST [Art Science and Technology] to gain canonical status or to enter into the discursive domain of whatever will replace it. Such involvement includes attaining positions of authority in professional organizations, funding and exhibition institutions, the academy, publishing, and so forth.

As palavras de ordem das proposições ativistas são ética e política, que sobrepujaram a estética. Palavras estas que já tinham ganhado relevância na X Documenta, "Politics. Poetics. POL(EI)TICS" de 1997.

## AS ESTÉTICAS SISTÊMICAS

Considerando-se uma arte sistêmica, Joasia Krysa aponta Jack Burnham como propulsor da discussão das estéticas sistêmicas que implicaram novos procedimentos curatoriais: a publicação dos textos de Jack Burnham, "System Aesthetic", publicado na *Artforum* de 1968, e "Real Time Systems", na *Artforum* de 1969, e a exposição que enfocou os anos 70 nas artes, *Open Systems: Rethinking Art c. 1970*. A exposição, que ocorreu na Tate Modern Gallery em 2005, em Londres, reviu a produção dos anos setenta e a reflexão do artista e crítico de arte Jack Burnham.

Segundo Luke Skrebowski, a teoria dos sistemas de Norbert Wiener foi aceita num primeiro momento pelo círculo artístico e depois rejeitada, por ser muito usada nas aplicações industriais e militares. A crítica que muitos autores fazem das transposições dessas teorias para o campo das artes é que a teoria da informação e a análise sistêmica são utilizadas em discursos em prol da produtividade. Apesar da ênfase exagerada em uma utopia tecnológica e cibernética, à qual a história das artes tem sido resistente, Luke Skrebowski considera alguns dos conceitos de Burnham, reproduzidos no catálogo da exposição *Open Systems: Rethinking Art c. 1970,* convenientes para discutir uma arte pós-formalista, até mesmo para discutir as manifestações que conservam pouca afinidade com as artes digitais.

Burnham, como crítico de arte, escrevendo regularmente na *Artforum*, elaborou uma teoria da estética sistêmica (*Systems Aesthetics*) baseada em sua leitura da teoria dos sistemas do biólogo Ludwig Von Bertalanffy, *General Systems Theory,* de 1969. Seu trabalho, de cunho multidisciplinar, pautava-se contra a estabelecida orientação de uma arte formalista, quando, entre os anos 60 e 70, a escultura cibernética parecia substituir a cinética de antes.

Burnham foi por um breve período escultor, depois professor associado de arte na Northwestern University e pesquisador no Center for Advanced Studies do MIT, ao lado do pesquisador Gyorgy Kepes, cuja proveniência era a Bauhaus. Ele previu que a escultura simularia os seres vivos e que a produção artística das vanguardas cambiaria de uma produção orientada ao objeto para uma produção orientada aos sistemas, mas seu incisivo racionalismo determinista foi duramente criticado por Rosalind Krauss. Para Burnham, a arte não é autônoma; seu foco é conceitual; sua teoria não é independente das variações históricas; e ela não reside em entidades materiais e sim relaciona-se com as pessoas e seu ambiente.

## PROCESSOS CURATORIAIS EM FORMA DE EXECUTÁVEL

Como novo paradigma de processo curatorial, Joasia Krysa (2008) indica a plataforma *Runme.org* para *Software Art*, por integrar a lógica do *software* em sua própria

estrutura, como um sistema auto-organizativo. A plataforma orienta-se de acordo com as taxonomias: *code art*; *conceptual software*; *games*; *generative art*. Ela se orienta mais intuitivamente pelas palavras-chave inseridas na submissão do trabalho à plataforma. O projeto *Runme.org* surgiu como uma proposição dos curadores Olga Goriunova e Alexei Shulgin, no Readme Festival, que aconteceu pela primeira vez em Moscou em 2002. De acordo com Alex Mclean, um dos que programaram a plataforma, o desenvolvimento desta foi inspirado na *sweetcode.org*, uma plataforma de hospedagem para *software* (MCLEAN apud KRYSA, 2006).

A plataforma é em parte autônoma e em parte resultante de um processo coletivo. Além de ser um *site* de hospedagem armazenando proposições poéticas de *Software Art* submetidas pelos próprios autores, *Runme.org* possui ferramentas de auxílio para a seleção, apresentação, categorização e contextualização dos trabalhos inseridos. A plataforma auxilia o trabalho de curadoria, pois o controle curatorial de Olga Goriunova e Alexei Shulgin é apenas exercido na escolha e no destaque de alguns dos trabalhos postados.

Muitos festivais de novas mídias não conseguiam abarcar de maneira adequada as proposições de *Software Art*. Dessa forma a plataforma *Runme.org* surge para atender a essa nova demanda de categorização de trabalhos cuja natureza é a criação colaborativa de *software* livre, um pouco na esteira da cultura Hacker e de ativistas que lutam por libertar o ciberespaço da monopolização corporativista.

Seguindo essa estética e inclinação, poderíamos também citar o *software kurator,* de Joasia Krysa, que faz a curadoria de códigos fontes, *software* que é considerado um experimento generativo e uma curadoria coletiva de formas "executáveis".

## CONSIDERANDO COMO ARTE A TENDÊNCIA À EXPERIÊNCIA LÚDICA E COLETIVA DAS NOVAS GERAÇÕES

A exposição *Serious Games*, com curadoria de Beryl Grahan, aconteceu no Reino Unido em dois lugares: na Laing Gallery, em Newcastle, cuja abertura foi dia 16 de novembro de 1996, e na Barbican Art Gallery, inaugurada em 19 de junho de 1997. Na época, a internet apenas nascia assim, o público jovem conhecia apenas jogos não *on-line*. Já outro impacto obteve a exposição *games: Computerspiele Von Kunstlerinnen,* realizada no Hartware MediemKunstVerein, em Dortmund, Alemanha, em 2003. A exposição mostrou jogos alterados por artistas, depois de quase uma década da *Serious Games*. A exposição aconteceu também num contexto diverso de *Serious Games*, pois as gerações mais recentes cresceram com os jogos, e hoje os jogos são reconhecidos como um segmento importante da indústria cultural emergente.

Os jogos fazem parte da cultura colaborativa que se alastrou nas últimas décadas; alguns jogos, como o *Doom,* dos anos 90, permitem que os usuários criem personagens

e mundos. Um dos primeiros artistas a produzirem jogos foi a dupla JODI, que produziu uma versão modificada do *Quake,* em 1999, como resultado do período da residência artística no C3, um laboratório de arte mídia em Budapest.

Exatamente por considerarem a cultura colaborativa das plataformas multiusuário em rede, da qual esta geração faz parte, os curadores organizaram no espaço da exposição uma *LAN Party*, um *Game Boy Workshop* e um quarto evento paralelo, que se constituiu na projeção de filmes sobre a indústria de efeitos especiais de Hollywood, das tecnologias de simulação científica e militar, e da animação dos jogos computacionais. Esses eventos pretendiam que os jogos expostos pudessem ser jogados, e outras versões pudessem ser adaptadas e testadas por um público de dez a treze anos. *Games: Computerspiele von Kunstlerinnen* evitou emoldurar os jogos em vitrines, sem oportunizar que fossem experienciados e até mesmo construídos etapa por etapa. A exposição foi pensada como um espaço participativo e não apenas didático. Dessa forma, o público especializado das artes e os praticantes dos jogos tiveram a oportunidade de jogar pela tentativa e erro sem instruções normativas.

Essas atividades foram delineadas pelo fato de o público ser familiarizado, em certa medida, com as linguagens de programação, e pela pretensão dos curadores de integrar socioculturalmente públicos de faixas etárias distintas e de interesses diversos sobre um mesmo foco: os jogos.

## POR UMA LINGUAGEM VIRAL

Trabalhos que tratam de sistemas generativos e que implicam corrupção dos mesmos *softwares* dificilmente são aceitos como artísticos pelos cânones do circuito oficial das artes, como são os exemplos dos grupos *etoy*, JODI, do coletivo *epidemiC* e do 0100101110101101.org. Apesar de o vírus como arte ser considerado como pertencendo a uma estética purista e endêmica, o *biennale.py* foi o vírus "obra" do *epidemiC*, em colaboração com o grupo 0100101110101101.org, que foi espalhado para outros computadores da rede mundial, partindo de um PC montado no pavilhão da Eslováquia na 49.ª Bienal de Veneza de 2001, embora a história dos vírus seja anterior, remetendo-nos a 1988, quando o MacMag era espalhado a outros computadores por disquetes.

Tal estética recebeu atenção na exposição *I Love You* (rev.eng), curada pelo digitalcraft, no Museu das Artes Aplicadas de Frankfurt, em 2002. A exposição itinerou em 2004, nos Estados Unidos, e em 2006, na Sérvia, depois de ter passado por cidades alemãs como Berlin. Na Carnegie Mellon, em 2004, os artistas participantes foram: 0100101110101101.ORG; epidemiC; Sneha Solanki; Caleb Waldorf; Jaromil; Florian Cramer. A exposição investigou prioritariamente quatro eixos: o cultural, o político, o técnico, o histórico; propiciou aos visitantes a experiência dos computadores no espaço exibitivo infectados com "Sasser" ou " Suicide", espalhando o vírus em tempo

real e a visualização da contaminação em 3D. Ainda exibiu os computadores infectados pelo "*biennale.py*" e pelo "*The Lovers*", ampliando o debate sobre a segurança dos métodos preventivos aos ataques e contaminações globais. Essas proposições alinham-se com a literatura experimental, discutindo as teorias de uma linguagem adâmica ou viral, segundo Burroughs, e contrariam a tese estruturalista da linguagem como uma construção racional.

> With the 'corny' New Age, to quote Brandow, the MacMag virus adopts the heritage of a speculative metaphysics of writing in regressive disguise. By implication, it states that a language formalized into the instruction codes of a merely mechanical demiurgy is a human construct and no extraterrestrial virus. Since computer viruses are constructs of contagious instruction codes, they in turn reveal the contagious virulence of language (CRAMER, <http://www.digitalcraft.org/iloveyou/catalogue.htm>).

Por essas relações, o vírus como arte é, segundo Cramer, "code poetry", que seria uma poesia da programação.

Proposições de redes virais são, em sua maioria, "autorreplicantes e autogerativas, mutantes e imprevisíveis". Elas implicam a contaminação e o erro.

Os jogos, o movimento do *software* livre e principalmente o vírus como arte ativista discutem a internet como um espaço democrático de criatividade coletiva, que propicia independência social.

> "Within a shared area, you let me take what I want and I let you take what you want: thus peer-to-peer philosophy so far. This technology is natural to the net and its impact on the general social and economic system has always caused trouble with matters related to copyright and property. If you let me take something which is not yours but which is in your possession, I shall do likewise: this is an inevitable process but is also considered to be outside the law. What is new about it is that more and more people can give away something which is not considered their property. In doing so, they deprive themselves of nothing, they simply allow a copy or duplication to be made. This availability produces 'wealth'. The more I give, the more opportunities I have to take. The next step in this line of thought has profoundly innovative implications for established rules concerning 'property' and 'legality'. […] This drive towards individual independence is growing in parallel with a drive towards social independence. Individuals want their independence socially and individually (epidemiC)."
> (<http://www.digitalcraft.org/iloveyou/catalogue.htm>)

Os vírus e os jogos reacenderam o debate sobre a normatização e o direito de propriedade no ciberespaço, levantando a discussão do *software* livre em uma sociedade informatizada e globalizada. Mas se essas proposições garantem a troca de conhecimento e de informações, impedem o regramento e a presença corporativista, que são cada vez maiores no ciberespaço, e se estas discutem de fato o "Digital Divide" que a internet acabou por revelar e acirrar, ainda é cedo para argumentarmos.

A morte do ciberespaço não se dá só em decorrência da ocupação corporativista do antes utópico ciberespaço, mas também como uma consequência do uso da mobilidade e da ubiquidade, que diluíram as fronteiras entre o espaço concreto e o virtual.

## REFERÊNCIAS

BAUMGÄRTEL, Tilman; CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris. Games: Computerspiele Von Kunstlerinnen (games: Computer games by artists)". In: PAUL, Christiane. (Ed.). *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 2008, p. 233-250.

CRAMER, Florian. Language, a virus? In: *I Love You* [rev.eng]. Catálogo. Disponível em: <http://www.digitalcraft.org/iloveyou/catalogue.htm>. Acesso em: 29 jun. 2009.

EpidemiC. The action sharing. In: *I Love You* [rev.eng]. Catálogo. Disponível em: <http://www.digitalcraft.org/iloveyou/catalogue.htm>. Acesso em: 14 jul. 2009.

GRAHAM, Beryl. Serious Games. In: PAUL, Christiane. (Ed.). *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art.* Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press. 2008, p. 191-206.

GUASQUE, Yara. Cineinstalações, jogos para celular e redes virais. Como o pensamento crítico que acompanhou a produção estética pode contribuir para a análise da produção artística mais recente em arte e tecnologia. In: GORDILHO, Viga; HÉRNADEZ, Maria Hermínia Olivera. (Orgs.). Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP 18., *Transversalidades nas artes visuais.* Salvador: EDUFBA, 2009.

KRYSA, Joasia. (Ed.). Curating Immateriality. The Work of the Curator in the Age of Network Systems. *Automedia* (DATA Browser 03). 2006. Disponível em: <http://www.data-browser.net/03/>. Acesso em: 29 jun. 2009.

_____. Distributed Curating and Immateriality. In: PAUL, Christiane (Ed.). *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 2008, p. 87-105.

LAZZARATO, Maurizio. *Immaterial Labour*. Disponível em: <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>. Acesso em: 30 maio 2009.

LEVY, Pierre. O ciberespaço e a economia da atenção. In: PARENTE, André. *Tramas da rede*. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2005, p. 174-188.

SCHOLZ, Trebor. O que a geração myspace deveria saber sobre trabalhar de graça. In: BEIGUELMAN, Gisele; BAMBOZZI, Lucas; BASTUS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. (Orgs.). *Apropriações do (In) Comum:* espaço público e privado em tempos de mobilidade. São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2009. Disponível em: <http://www.ism.org.br/ebooks/artemov_port.pdf>. Acesso em: 30 maio 2009.

SHANKEN, Edward. Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a

Canon. In: GRAU, Oliver. (Org.). *MediaArtHistories*. Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 43-70.

SKREBOWSKI, Luke. All Systems Go: Recovering Kack Burnham's 'Systems Aesthetics'. In: *Tate's online research journal*. Spring 2006. ISSN: 1753-9854. Disponível em: <www.tate.org.uk/research/tatepapers/06spring/skrebowski.htm#fn35>. Acesso em: 28 abr. 2009.

THANASIS; HATZOPOULOS. Toward a critique of the social web. Entrevista com Trebor Scholz e Paul Hertzog, publicada em 6 de dezembro de 2008 para o jornal online. In: Karounos, Thodoros; Lampsa, Paulina. (Eds). *RE: Public. Re imagining democracy.* Disponível em: <http://www.re-public.gr/en/?p=201>. Acesso em: 15 jun. 2009.

# REFLEXÕES SOBRE A DIMENSÃO DA ALTERIDADE NA ARTE

**ANITA PRADO KONESKI**

A relação do indivíduo com a realidade não é uma relação pacífica. É uma relação de luta, de instintividade, de racionalidade e certeza da morte. Ao mesmo tempo que o indivíduo está inserido na totalidade do mundo, percebe-se só. Segundo Levinas, esse paradoxo está na base do pensamento ético. A arte assume, entre a totalidade da realidade e a "solidão essencial", um espaço de denúncia. Trata-se de dizer que a totalidade, esquecendo o singular, é constituída pela violência e corrupção. Assim a arte nos dá uma experiência de alteridade diante do Outro e nos diz que ele é anterioridade a qualquer pensamento no momento em que nos remete a um lugar inatingível, ou seja, lugar do Outro. Desse modo, a arte questiona as bases de todas as relações sociais.

Percebo as relações entre a política e a estética como extremamente complexas. Assim, penso que devo delimitar o campo dessa complexidade para realizar minhas reflexões a fim de conquistar clareza no foco da discussão a qual me proponho no presente texto. Trata-se, então, de pensar um viés da reflexão situado na dimensão e na possibilidade das relações entre Arte e Política, a partir da década de 60-70, quando se definem mudanças importantes nas artes e no mundo, porém sem deixar, nesse recorte, de vislumbrar a inserção das partes na complexidade de um contexto muitíssimo mais amplo. Para tanto, escolhi enfocar as fotografias de Robert Mapllethorpe e, posteriormente, ampliar as reflexões para as obras fotográficas de Rosangela Rennó.

Assim, inicio apresentando algumas questões no campo das experiências macropolíticas e macroeconômicas, considerando-as como uma relação de experiências que não prioriza as relações mais elementares entre o indivíduo e os indivíduos ao seu redor, e entre o indivíduo diante de si mesmo, relações estas decorrentes da ideia de Totalidade. Isso significa que estamos sujeitos a regras políticas que legislam sobre a regulação interna da sociedade com fundamento na totalidade do conceito de indivíduo. Essa ideia de totalidade, observamos, é geradora de preconceito, intolerância, marginalização, ao não levar em conta a singularidade de cada ser e, desse modo, ordenar a supressão do pluralismo. A multiplicidade no pensamento do filósofo Emmanuel

Levinas (2000, p. 200) pressupõe uma objetividade posta na impossibilidade de confundir num todo o eu e o não eu. O que chamamos de antagonismo, caos, de forças ou conceitos, supõe antes um pluralismo de vontades que não podem ser delimitadas por uma Totalidade. Em Levinas, a transcendência do Outro, enquanto aquele que é alteridade, só pode manifestar-se fora da Totalidade; é então quando os desígnios de Outrem não se apresentam a mim como a lei das coisas, conforme sugere Levinas (2000, p. 208 e 209), ou Outrem não pode ser contido por mim, seja qual for a extensão de seus pensamentos: ele é impensável, é infinito e reconhecido como tal.

Partindo desse pensamento, torna-se base exemplar deste texto dar privilégio às relações de alteridade nas experiências humanas e vislumbrar na arte uma "fala" significativa atuando nesse contexto, ou seja, uma forma de abordagem de mundo que nos envolve de modo mais pleno nos âmbitos de nossa existência. Ou, digamos, a arte trata das questões humanas de um modo que não encontramos, ou nunca encontraremos, nas formas estabelecidas pela organização política e social.

Diante desse tema, não há como deixar de nos apoiar no pensamento desse filósofo que remodelou todo nosso pensamento sobre a ética e a alteridade em relação ao Outro, chamado Emmanuel Levinas. Levinas realiza uma ética centrada na respeitabilidade para com o Outro. Não determina nem sugere convenções para essa ética, trata-se de uma ética sobre a qual o Outro tem prioridade e que antes era privilégio do Eu. A questão ética em Levinas centra-se diretamente no Outro, esse lugar no qual as interrogações sobre a moral ficam completamente sem respostas, pois o Outro é para nós sempre mistério, o que invalida qualquer proposta dirigida a ele *a priori*. O Outro é o que nunca podemos conhecer, nada podemos saber sobre ele, e, assim, não há nenhuma possibilidade de ditar normas a ele. Como ditar normas para algo que não conheço, que resiste ao meu conhecimento? O Outro é uma singularidade ímpar. Assim, não estamos diante de uma ética de soluções evidentes e eficazes, regras e saídas determinantes para o Outro, mas uma ética que prevê a *alteridade* considerando o indivíduo mesmo, este como singularidade no mundo que resiste dar-se ao conhecimento e por isso instala a *respeitabilidade*.

A experiência de Levinas diante da barbárie da guerra (a segunda grande guerra mundial) levou-o a negar um universalismo ético, em que a guerra se posta como repressora das diferenças que instituem o homem como ser no mundo. A barbárie resulta de ações totalitárias que incluem os indivíduos numa discussão macro, em negociações universais, envolvidas por preconceitos de ordem religiosa, de raça, sexuais, de escolhas totalitárias, tendenciosas, com privilégios a determinados grupos, fragilizando as relações entre os indivíduos e expondo-os à violência. A totalidade reduz muitos ao Uno, e o Outro ao poder de um Eu prepotente.

Apoiado no macro, o espaço das "falas" das políticas ruminam um discurso que trazem desconforto e dor para o espaço mais íntimo e pessoal de nossa existência, ou

seja, aquele que identificamos como nosso próprio estar no mundo. Não é o caso de negar que somos coletividade, que vivemos rodeados dos outros, de trabalho, de uma vida cotidiana, que necessitamos do pão de cada dia conquistado no mundo da materialidade dos afazeres, e que tudo isso tem significado no fato de sermos sociais e políticos, que tenhamos de procurar formas de uma convivência social justa. Trata-se de inferir um outro âmbito de nossa existência, o de que também somos, dentro de tudo isso, singularidades, e que podemos compartilhar tudo, menos nosso existir, de que nascemos sós e morremos sós, como nos diz Bataille. No dizer de Levinas (1993, p. 87), "uma relação interior por excelência", que nos faz a cada um diferente, e cada modo de expressão está inteiramente relacionado com a especificidade de nossa própria existência. O fato de vivermos um mundo de materialidade, rodeados de coisas e dos outros, de sermos seres sociais, não nos libera, segundo Levinas (1993, p. 81), da solidão de nossa existência, de sermos *sós* na multidão, porém, não falamos de coisas separadas, mas da unidade de nosso próprio ser que atua na coexistência da inseparabilidade, solidão individual e experiência social.

Assim, compreendemos que nossa existência comporta radicalmente uma vivência social e uma vivência de "solidão" perante tudo. Evidentemente que nada aqui está dissociado, porém, é possível, pensar sobre essa "solidão essencial" que faz ruído no mundo como seres contemporâneos que somos. Os acontecimentos extremos que tocam nossa singularidade de seres no mundo, o descaso à alteridade do Outro mediante propostas para a ordem global, ou o acolhimento que damos às políticas totalitárias e suas falsas promessas de integração social e política, bem como os resultados da substituição do Outro por mero conceito, abalam nosso ser enquanto somos "seres na solidão", abalam nossa interioridade pessoal, que se estende significativamente no mundo exterior.

Vivemos um movimento de ambivalência, ou vivemos, como diz Blanchot (1987, p. 254), uma "solidão essencial", embora vivamos de imediato ao "nível do mundo", ou seja, entre as coisas e os outros, no qual imperam regras sociais e políticas. No mundo estamos inseridos dentro das questões políticas e econômicas, em que nossa experiência interior se encolhe, porém sem dissociar-se do mundo, uma vez que é no mundo que elaboramos nossa experiência interior. Nossa experiência interior é, então, esse espaço que deseja "afirmar-se sem os outros", o "Eu sou", e que, no entanto, não se afasta do "eu sou no mundo".

Essa experiência interior ou essa "solidão essencial", que nos fala Blanchot (1987, p. 253-255), é o que chamamos de solidão. No mundo cotidiano e das coisas, das questões políticas e sociais, o indivíduo vê-se completamente desamparado e, como afirma Blanchot, "já não é capaz de reconhecer nesta separação a condição do seu poder, já não é capaz de fazer dele o meio da atividade do trabalho, a expressão e a verdade que fundamentam toda a comunicação exterior".

Lembro a posição de Friedrich Schiller (1759-1805), o filósofo do romantismo alemão, em sua obra *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*, quando, desiludido com o Estado que não promovia a humanidade plena para o indivíduo, encontrou na arte o único meio de unidade entre o impulso sensível e o impulso formal, por meio do impulso lúdico, este que, sendo intermediário, agiria como liberdade para o ser humano, como um lugar em que sua humanidade afloraria plenamente. O Belo para Schiller seria esse caminho quase místico, rumo à sabedoria suprema e à ordem, que se daria por meio do estético. Atualizando esse pensamento, ou dando a ele uma significatividade dentro de nosso contexto, parece fecundo pensar que a arte faz ligação entre o mundo (impulso sensível em Schiller) e a "solidão essencial" blanchotiana de cada um de nós, porém, em *outros moldes*, pois não podemos abdicar do pensamento de nossa contemporaneidade, que fazem de Blanchot, Levinas e tantos outros, hoje, autores importantes para nossa discussão. Rendamos, então, um tributo a Schiller quando este viu o potencial da arte em confronto com o do Estado que não participa das necessidades mais prementes de seus indivíduos e não promove sua humanidade plena. Assim, era no jogo lúdico das formas belas que o homem encontraria, segundo Schiller (1990, p. 84), a sua liberdade, pois o homem só é homem quando joga com a beleza, e "somente é homem pleno quando joga". A arte era, para o filósofo, um lugar mágico em que encontraríamos o elo entre o mundo material das coisas e dos outros e nosso mundo interior, proporcionando experiências para nossa plena humanidade.

Hoje, podemos verificar que encontramos na arte essa proposta dada de *modo outro*. Não temos mais na arte uma pretensão de conduzir-nos à clareza do mundo. A arte não nos promete nada, como pensou Schiller em suas Cartas, mas de *modo outro*, contribui para nosso contato com o mundo. Hoje a arte fala uma fala cifrada, cheia de "ausências" e de formas enigmáticas, e faz disso seu ensinamento.

Cabe aqui investigarmos de que modo a arte hoje contribui para nossa humanidade plena. Certamente ela não está mais assegurada pelos moldes schillerianos, porém não podemos negar que ela ainda é o elo entre nós, como "solidão essencial", e o mundo, porém, insistimos, por outras vias, digamos, pela via da transgressão. Isso parece evidente, e é sobre isso que desejo argumentar neste texto.

## A ARTE E A "SOLIDÃO ESSENCIAL"

Invertemos a relação própria da arte se a fazemos servir à verdade do mundo, diz Blanchot (1987), e em Levinas (2001) encontramos que a arte está em nosso meio para ser *sombra*, e não visão clara e cópia das coisas. Provavelmente essa problemática levantada por Blanchot situa-se distante da proposta de Schiller, pelo menos nos moldes como a sua teoria está explicitada nas *Cartas para a Educação Estética do Homem*. Alongando-nos nessa análise, veremos que a arte sempre é entendida como proposta

de humanidade e bem mais frutífera que as propostas do Estado, do qual o próprio Schiller desiludiu-se radicalmente já em seu tempo.

Destaca-se da fala de Blanchot e de Levinas o espaço poético como um espaço que nos lança sem piedade a uma reflexão radical ao nível do mundo, porém pelos caminhos do descaminho, ou seja, do que se faz um absolutamente estrangeiro em nosso meio, e, com isso, podemos dizer que nos leva a perceber as relações do espaço das singularidades mediante a rebeldia, pois trata-se de dizer que a arte é *sombra* da realidade, ou é o *Outro do mundo*. A arte é, para Blanchot (1987, p. 155), o "tudo desapareceu". O que se chama aparição, para Blanchot, é precisamente "o tudo desapareceu", que se torna, por sua vez, *aparência*. A falta, a desaparição é o lugar em que a *essência* aparece. Falando de outro modo, no completo estranhamento é que se instala a essência da arte. A imagem da arte "pede a neutralidade e a supressão do mundo", e essa é a sua verdade, afirma Blanchot (1987, p. 255). A arte aponta para esse espaço em que radicalmente assume sentido a singularidade do ser no mundo inserido num amplo complexo de regras políticas e sociais, este ser que traz em si "uma solidão essencial", uma intimidade que é mistério. A arte, então, propõe uma experiência de alteridade diante do Outro, e afirma que ele é anterioridade a qualquer pensamento no momento em que nos remete a um lugar inatingível, o lugar do Outro. Assim, ela questiona as bases de qualquer relação social. A arte privilegia dessa forma a "solidão essencial", elege-a diante da respeitabilidade, considera essa "solidão" como espaço da essência humana, resguarda o mistério.

Dessa forma, a arte constrói seu olhar para o Outro ao nível do mundo, porém o que ela trata está ao nível do ser na sua intimidade mais premente, nas suas dores e solidões diante do mundo. A arte não se aliena da violência política, do terrorismo, da violação dos direitos humanos, das questões ligadas às identidades sexuais, às torturas, aos campos de concentração, ao êxodo humano de seus próprios espaços. Daí assume formas que são para nós incompreensíveis, que nos causam horror e distanciamento. Foi essa especificamente a forma que a arte contemporânea encontrou para falar da dor do Outro. Formas que, por se acharem extremamente próximas de nós, parecem-nos distantes.

A arte "aproxima-nos" da dor do Outro pela "presença de uma ausência", ou pela impossibilidade de compreendermos a "solidão essencial" que vem de nós mesmos. Instalada na Totalidade, a solidão essencial é descartada como caos e, na ordem do mundo, ela deve ser suprimida. Assim, o discurso da arte é grandioso não porque está fadado a nos ensinar sobre a "solidão essencial", mas porque indica que não é possível abarcar o que está na singularidade de cada ser no mundo, ou seja, persiste na alteridade e luta para destruir a Totalidade que se torna violência. E, se podemos dizer que a arte realiza uma crítica e uma recusa da violência, isso está no fato de ela dar-nos a dimensão de alteridade como algo absolutamente grande para abarcarmos. A arte fala-nos, então, da dimensão da multiplicidade.

Não se trata, portanto, de resolver a solidão do outro, mas de perceber a *infinita dimensão humana* que se faz *ausência-presença*, numa perspectiva de violência (a totalidade). É assim que, diante de muitas obras na contemporaneidade, temos uma experiência única, intensa, que muitas vezes nos leva ao "abismo", conforme sugere Blanchot. É dessa forma que a arte dá voz às subjetividades que sempre foram condenadas ao silêncio, fazendo uma crítica à totalidade das abordagens sociais e políticas para os problemas humanos.

As imagens fotográficas de Robert Mapllethorpe, em que o corpo assume importância cultural e política, inferem, a meu ver, essa alteridade. Acolho as fotografias de Mapllethorpe por nelas encontrar uma transgressão significativa num dado momento histórico. São fotografias homoeróticas realizadas em meados do século XX, em que o erotismo ultrapassa as fronteiras raciais e étnicas – questões problemáticas para o tempo do artista. Apresenta questões relacionadas à sexualidade masculina em tempos do vírus do HIV, transformando as imagens em um mistério que rompe com a fala da ordem e impõe a fala do erotismo e do rompimento com as interdições.

As imagens de Mapllethorpe situam-se no contexto de ansiedade social e política de uma década em que os valores da ordem eram irredutíveis dentro de seu país (Estados Unidos). Os programas sociais e políticos eram intolerantes com determinadas liberdades sexuais exigidas pelas minorias *gays* e lésbicas. As imagens fotográficas de Mapllethorpe apresentam corpos negros, *gays*, posições eróticas, em alta técnica fotográfica, trazendo a problemática infinita que envolve seres que, na sua solidão essencial, ficam marginalizados, confrontando as relações sociais e políticas. As imagens de Mapllethorpe confrontam a interdição, que tem como missão dentro da Totalidade afastar a violência do curso habitual, como deduz Bataille (2004, p. 78). Tudo leva a crer que o homem teve, em todos os tempos e em todos os lugares, sua conduta sexual submetida a regras e restrições definidas, sendo um animal que permanece proibido diante da morte e diante da união sexual. Os homens sentem necessidade de esconder seus órgãos sexuais, homens e mulheres passam a ter lugares reservados para a união sexual. A interdição está para instaurar a ordem. O erotismo, a transgressão passam a ser então uma atividade humana, um jogo alternado entre interdição e transgressão, presente em todos os tempos. A arte assume, em nossos tempos, uma posição transgressora, e a "solidão essencial" argumenta em favor da alteridade.

Assim, há clareza nas imagens de Mapllethorpe enquanto objetividade de imagens, são corpos humanos sendo apresentados, porém tudo ali confronta-nos e realiza o enigma das formas, das posições e dos propósitos. Elas evidentemente não são a luta pela ordem, ou pela norma na existência desta ou daquela essência humana, ou daquele destino, ou de qualquer vocação histórica, mas a luta pela alteridade, pela pluralidade, ou seja, pela liberdade de experimentar, como diz Giorgio Agamben (2007), a nossa existência como possibilidade de potência, potência de ser ou de não ser.

Mapllethorpe profana a imagem do corpo e o mantém num lugar de conhecimento obscuro, liberto das leituras sagradas, mantendo-o um desconhecido na agressividade da beleza das suas formas e que reivindica a alteridade de seu modo de estar, ou de pertencer ao mundo. Assim que, segundo Agamben (2007, p. 65), profanar é restituir as coisas ao livre uso dos homens. Isso é, a meu ver, o que fazem as imagens de Mapllethorpe, retiram a aura que envolve as questões do corpo e o expõe à possibilidade de outras experiências, e isso nos choca (Figura 1).

Figura 1
Obra de Mapplethorpe, sem título
Fonte: <http://particularidadedoolhar.blogspot.com/2009_10_01_archive.html>

Destaco ainda as obras da mostra *Cicatrizes* (1996-1997) da artista Rosangela Rennó,[1] que implica a mesma leitura. O corpo envolve-se de outras significações, é marcado, faz-se leitura, torna-se espaço de falas e incisões. Ali estão questionamentos que, num contexto prisional, torna-se manifestação da dor interior.

Em *Cicatrizes*, as imagens são das tatuagens e incisões que a artista fotografa nos corpos dos detentos. Nessas marcas no corpo, os detentos imprimem suas identidades; é por meio delas que eles se mostram a nós, porém, é diante da obra de Rosangela Rennó que nos confrontamos com indagações deste gênero: o que querem nos dizer evidentemente essas marcas? O que clamam essas marcas? O que nos dizem suas profanações corporais? Essas imagens causam-nos desconforto, pois naqueles corpos elas perdem qualquer significado de vaidade, de beleza, de pertencimento a um lugar de segurança dentro da sociedade (a uma tribo), da qual fazemos parte como cidadãos livres. Elas apontam para o pertencimento a um lugar do qual, a princípio, nosso imaginário é acionado para o desconforto.

Os textos que a artista anexa à mostra *Cicatrizes* falam, porém, "sem falar"; mostram, porém, "sem mostrar"; deixam vestígios enigmáticos da dor do Outro, são a presença de algo ausente, conforme diz Blanchot sobre o incomunicável. São em si

1 - Rosangela Rennó Gomes nasceu em Belo Horizonte, Minas, em 1962. Formou-se em arquitetura, em 1986, e em Arte Plásticas, pela Escola Guinard, em Minas. Integrou o grupo *Visorama*, na Universidade de São Paulo, 1997. Artista plástica e fotógrafa. Faz um trabalho em que se apropria de fotografias abandonadas em arquivos públicos e privados. Desde 1992, organiza um arquivo Universal, constituído de texto de jornais que narram histórias de pessoas comuns e fotografias. Em *Cicatrizes*, Rosângela apropria-se desse arquivo.

mesmos a "solidão essencial", a alteridade do Outro, esse absolutamente desconhecido. As obras de Rennó apontam para essa alteridade nessa forma estranha de dispor as coisas no mundo da arte. Falam da dor do outro, de um sistema que o absorve, que os fazem o ser prisional, o numerado e sem Rosto. O corpo tatuado tenta instalar a singularidade de um Rosto, porém, rosto que nos assusta. Perguntamos: o que vai na solidão essencial desses indivíduos? A única resposta possível é a que se constitui nos rastros do mistério do Outro, que a obra *põe* diante de nós. Assim, a obra não *põe* a clareza das coisas, mas seu mistério. O corpo prisional tatuado é um corpo singular que nos afronta (Figura 2).

Figura 2
Fotos da mostra Cicatrizes, de Rosângela Rennó
Fonte: <nuevomundo.revues.org/.../america_renno.jpg>

Desse modo, a arte, ao construir "um caminho que não abre nenhum caminho e não responde a nenhuma abertura", transforma nossa posição no mundo, questiona-nos sobre a respeitabilidade pelo Outro, na sua solidão essencial, considera-o não ao nível do mundo apenas, mas na sua intimidade, não porque o compreenda, mas porque nos mostra seu incomensurável mistério, que não ousamos desvendá-lo, interpretá-lo, pois seria traí-lo, pois: como mostrá-lo com dignidade? como dizê-lo na sua infinitude? não seria esse um movimento de traição? perguntaria Levinas (2001). Digamos que a arte aí está para colocar-nos no abismo.

## EM BUSCA DE UMA REFLEXÃO FINAL

Pensando por um viés que privilegie a existência humana, ou as relações de alteridade nas experiências humanas, creio ser possível dizer que nenhuma expressão contempla com tanta significatividade a unidade entre o cotidiano e nosso mundo interno quanto a expressão da arte. A arte funda um espaço de *falas* de alteridade, não sobre a

alteridade, mas sendo alteridade. Nesse ponto repetimos Schiller. A arte dá unidade a ambos os impulsos humanos: ao *sensível*, que cobre nosso estar no mundo da exterioridade, e ao *formal.* O embate entre esses dois impulsos torna-se, na expressividade da arte, um embate significativo, no qual um impulso não prevalece sobre o outro, ambos conservam suas singularidades, o que faz da arte um lugar de liberdade, promotora de um lugar "outro", o impulso lúdico.

Assim, parece que os caminhos reflexivos de Schiller ainda são significativos para pensar a arte, se argumentarmos que o viés relativo à ética e à política, aberto pelo espaço poético, atua nas relações de alteridade.

Blanchot, bem como Levinas, aproximam e distanciam, simultaneamente (porém, sem se anularem) as reflexões de Schiller quando conferem ao espaço poético a radicalidade do Infinito. Ou seja, a arte, ao elaborar a unidade singular de nosso mundo cotidiano e nossa "solidão interior", dá-nos um espaço de experiências radicalmente diferenciado. A arte apresenta-nos uma possibilidade diferenciada de "ver" o mundo e, consequentemente, de ver o espaço da ética e da política. Em Levinas e Blanchot, esse "ver" dá-se pela via do inominável.

A arte é, então, o espaço do confronto e das profanações, o espaço que restitui as coisas ao livre uso dos homens na ambivalência. Mediante o espaço poético, podemos ver o mundo na sua multiplicidade de modos de aparecer, sendo, então, esta a possibilidade de o espaço poético conferir-nos uma experiência de plena humanidade.

Assim, a arte ensina-nos que o Outro é sempre um "abismo", e que, tal qual o espaço poético, não pode ser delimitado pela interpretação, pelas regras e por uma ética elaborada *a priori*. É o que podemos sentir nas imagens e no contexto das fotografias de Robert Mapllethorpe, em que a sexualidade atua como ato político (gesto político) que vai inflamar questões políticas com base nas quais várias comunidades passam a reivindicar seus espaços no mundo. A imagem do corpo nas obras de Mapllethorpe assume um ato de transgressão e rompe com a concepção totalitária que define o corpo e a arte dentro de um dado contexto histórico.

O corpo, tanto em Mapllethorpe como em Rosangela Rennó, são corpos que fundam um espaço de profanação, de liberdade, que se fazem *excesso de fala* e agridem pela forma como se dirigem a nós. São, simultaneamente, a existência cotidiana e os desejos interiores "gritando" na inseparabilidade de forma e conteúdo. Diga-se, um excesso de realidade. No excesso instala-se um espaço reflexivo ímpar, o espaço da imagem poética que rompe com a Totalidade que tudo simplifica, para instaurar a diferença e a multiplicidade. É o corpo, esse veículo que caminha no mundo nunca longe de seus propósitos singulares, que Mapllethorpe e Rennó escolheram para realizar suas *falas* sobre o Outro. Nada mais pertinente, pois o corpo é o espaço mais significativo para tanto, ele é o lugar dos *traumas* de nossa sociedade marcada pelas violências racistas das guerras, dos preconceitos velados e não velados, dos êxodos, da fome, e da pobreza.

O corpo é o lugar por excelência da expressividade de nossa época no que tange à alteridade, o Outro, e nossa solidão interior. É a arte que funde "solidão essencial" e vida no mundo: o propriamente humano.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. São Paulo: Rocco, 1987.

LEVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001.

NUEVO mundo.
Disponível em: <nuevomundo.revues.org/.../america_renno.jpg>. Acesso em: 3 mar. 2010.

PARTICULARIDADE do olhar.
Disponível em: < http://particularidadedoolhar.blogspot.com/2009_10_01_archive.html >. Acesso em: 3 mar. 2010.

RENNÓ, Rosângela. *Depoimentos*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003.

SCHILLER, Freedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

# INTERLOCUÇÃO ENTRE MONSTROS

**ADRIANA MARIA DOS SANTOS**

O presente texto trata de uma abordagem acerca do monstruoso como ícone referencial para pensar a transgressão provocada pela figura enigmática e mítica do corpo mal formado e, ainda, de tudo que é considerado no âmbito da estética como feio, deformado ou mutilado. A busca por uma reflexão sobre o corpo transgressor perpassando campos afins, como a psicanálise e teatro, centra-se nas relações históricas do monstro e como as artes visuais abordam este mediante seus mecanismos de subjetividade.

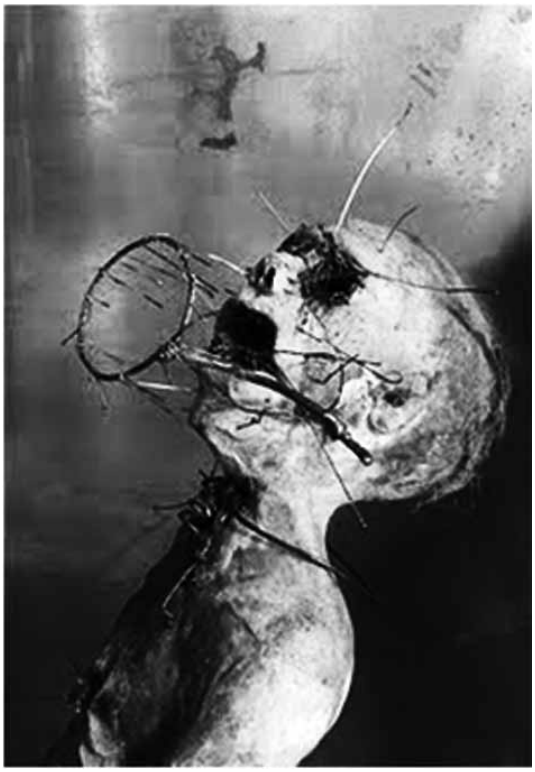


Figura 1
Olivier de Sagazan, escultura, 2004
Fonte: *La Violence en Art* – Olivier de Sagazan (Org.). Galerie Marie Vitoux. Paris, 2007

*Heureusement pour la vie et l'artiste,*
*Il y a la mutation ou la transgression.*
Olivier de Sagazan

O monstruoso provoca e sempre conduz ao sentimento de abjeção à primeira vista. É um sentimento de repulsão, e, como quase tudo que é abjeto, provoca e potencializa ao máximo a noção de abismo, como elaborou Bataille, ao dizer que entre mim e outro existe um abismo, que somos seres descontínuos. Dentro dessa premissa, conceber o monstro como estética do abismo, como visão que potencializa a distância em razão do sentimento de abjeção – e leia-se neste o medo, o pavor, o desgosto, mas também um desejo de não ser, de não permitir que esse ser monstruoso contamine – a ideia da contaminação é, em si, pavorosa, porque limita o poder do indivíduo sobre si mesmo.

Trato aqui de alguns conceitos que considero primordiais para pensar a arte: o abismo, a descontinuidade, a abjeção, a contaminação e, por fim, a transgressão.

O feio como categoria foi, desde muito tempo, assimilado no campo da estética, e no sistema da arte já não é assunto de debate, uma vez que está incorporado a esse sistema por força de representação. Aos artistas é dado o espaço para tratar do monstro, cuidá-lo, honrá-lo e, se possível, possibilitar um diálogo entre este e o público, que, muito consciente do abismo que o separa do outro, vê-se posto de modo muitas vezes incerto diante da pintura, da escultura ou de outra categoria que faz do monstro seu ícone. Esse diálogo é temerário, uma vez que sempre se pode dar as costas à exposição, ao filme, ao teatro, mas, só após ter-se confrontado, é que vem a reação da negativa, do desafeto, da rejeição. Rejeitar é condição primeira da tomada de consciência do abismo, quando subitamente nos damos conta de que algo nos é demasiadamente denso para sustentar por mais tempo o olhar, então nos jogamos para longe e, rapidamente, com os sentimentos carregados de diferentes pesos, percebemos que o monstruoso está em nós! E aí só nos resta estancar a projeção maldita e buscar refúgio no fora.

Porém, ao final do século XIX, com as feiras de monstros na Europa, mais especificamente na França, o olhar do público não era despojado de horror, mas era, também, repleto de uma curiosidade perversa. Jean Jacques Courtine analisa, no volume III da *História do Corpo*:

> A história dos monstros é, portanto não só aquela dos olhares postos sobre eles: a dos dispositivos materiais que inscreviam os corpos monstruosos em um regime particular da visibilidade, a história também dos sinais e das ficções que os representavam, mas também a das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas. Levantar a questão de uma história do olhar diante desta última deixa entrever uma mutação essencial das sensibilidades diante do espetáculo do corpo no decorrer do século XX. (COURTINE, p. 256).

Se a exibição do anormal deixa de ser uma prática evidenciada através dos séculos, ela é, nos dias atuais, submetida a outras forças, diante de uma sociedade da banalização ou, o que chama Jean Baudrillard, da transparência do mal; um corpo deformado, amputado ou doente não chama mais atenção do público quanto um corpo nu, muito embora a diferença esteja no valor: as pessoas pagam pelo segundo.

Figura 2
Jean Rustin, óleo s/ tela, 1992
Fonte: <art-lor-marteau.blogspot.com/2008_04_01_archive.html>

A arte sempre tratou desse assunto, pois pessoas e suas diferenças sempre foram motivo de contraste e de representação, muito embora certos períodos históricos deflagrem uma convivência mais harmoniosa ou, senão, mais ajustada, no sentido de que o anormal funcionava bem como serviçal e, como mencionamos acima, como entretenimento. Na pintura ocidental, são muitos os ícones, porém sabe-se que desde os egípcios buscava-se camuflar as imperfeições, dando à representação certo caráter ficcional, como o olho vazado de Nefertite. Em alguns tratados de pintura desde o século XIII, constata-se a ordem de escamotear tudo que comprometia a aparência harmoniosa do quadro.

José Miguel Cortés afirma no prólogo de seu livro *Orden Y Caos*:

"O malvado sempre é o outro." (1996, p.14). A isso acrescentamos as palavras de Georges Bataille sobre o monstruoso: "[...] é um desvio da natureza." E, se entendo desvio como uma dobra, um avesso, apreendendo o sentido do corpo como "corpo patrimonial", segundo Julia Kristeva, o monstruoso é o desvio, porém nem sempre se possui, isto é, é dono de sua própria monstruosidade. Nas feiras do século XIX certamente foi um produto à mostra, por meio do qual pessoas ditas normais enriqueceram. Na sociedade contemporânea, o monstruoso faz-se aceito pela máxima ética de que devemos aceitar o diferente, devemos... incluir.

O monstruoso desestabiliza certa ordem de previsibilidade em diferentes categorias de classificação e sob nova escala de valores; pode ser visualizado no corpo no cotidiano desde que este não se apresente com as devidas proporções, e, nesse caso, ocorre perguntar: será que mudamos muito desde as feiras de anomalias do século XIX? Ou apenas colocamos mais camadas de verniz no quadro cotidiano?

Figura 3
Jean Rustin, óleo s/ tela, 1996
Fonte: <mac.doc.free.fr/spip.php?article146>

A arte que propõe refletir sobre esses aspectos trata de questionar, adentrando o campo da psicanálise, as relações entre os diferentes, a singularidade não subentendida, mas a explicitada pelo corpo, pelas partes que faltam no caso da mutilação, ou das partes deformadas ou desfiguradas. Esse corpo, ou esse monstro, é um invasor, um sujeito potencialmente transgressor, pois a amputação (por exemplo) traz à tona um corpo que transgride e, portanto, inquieta, emudece e desestabiliza a ordem. Dialogar com o monstro não é, admitamos, tarefa fácil. Olhar a deformidade causa pavor, pois, como mencionei anteriormente, é a ideia da contaminação que sugere o pavor, e nos dias atuais o contato mínimo com o outro, se não autorizado, remete à insegurança diante da vida, pois está subentendido que tudo está no ar (e na pele) esperando para nos pegar. Ainda que as epidemias estejam retornando ao cenário das cidades contemporâneas, o monstruoso ainda equivale, no imaginário real e cinematográfico, ao potencial maléfico. É a personificação do mal, como se ainda fosse possível dicotomizar o corpo entre bem e mal. Ainda segundo Cortés: "O monstruoso perturba (desde a transgressão até a agressão) as leis, as normas, as proibições de que a sociedade adotou para sua coesão." (CORTÉS, 1997, p.18).

Figura 4
Beatrice Manley - *Rockabye y* - Samuel Beckett, Los Angeles Actor's Theater, 1982
Fonte: <www.beatricemanley.com/recordings_beckett.html>

Samuel Beckett, escritor e diretor de teatro, propôs como linha de reflexão personagens em que a presença no palco deflagrava por si um grande estranhamento: alguns são apresentados em grandes latões, e ao espectador se dá a ver apenas as cabeças. A personagem Winnie, de *Dias Felizes*, 1961, por exemplo, inicia o primeiro ato enterrada da cintura para baixo num grande monte, e, no segundo ato, já está enterrada até o pescoço.

O pintor Jean Rustin opta por dar à obra sempre a presença de corpos nus em situações de decrepitude, remetendo ao monstruoso mais profundamente humano.

Olivier de Sagazan conduz o olhar para uma exacerbação da deformação provocada e induzida pela ação performática; nem sempre assusta (pois me parece que já estamos demasiadamente assustados), mas convoca o olhar a uma certa rede de relações, no mínimo, curiosa entre os abismos.

Desse modo, minha intenção de provocar uma interlocução entre monstros faz-se neste momento da apresentação dos monstros nas imagens e em nossa troca de voz e silêncio: pergunto-me constantemente quem são realmente os monstros, sem querer terminar com uma retórica que soe poética ou patética. Penso que a arte pode ter ainda

Figura 5
Olivier de Sagazan, *performance*, 2007
Fonte: La Violence en Art, Olivier de Sagazan (Org.), Galerie Marie Vitoux Paris, 2007

uma potencial capacidade de solicitar ao "outro" que se espelhe no monstro e que se alinhe por instantes com seu próprio inferno, talvez imbuídos do espírito do monstro de Frankenstein ao final:

> Não pense que eu espere encontrar simpatia. No início, o que eu queria era participar dos sentimentos de amor, virtude, da felicidade da afeição, de que todo o meu ser estava inundado. Mas agora que a virtude se tornou sombra para mim e que a felicidade e a afeição se transformaram no mais amargo e odioso desespero, onde devo procurar compaixão? (MARY SHELLEY, 1817).

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur,1980.

_____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática,1982.

_____. *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1997.

BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal*: ensaio sobre fenômenos extremos. São Paulo: Papirus, 1990.

BECKETT, S. *Dias felizes/Malone morre*. Lisboa: Estampa, 1989.

_____. *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.

CORTÉS, J.M.G. *El cuerpo mutilado*: (la angustia de muerte em el arte). Valencia: Generalitat valenciana,1996.

_____. *Orden y Caos*: um estudio cultural sobre lo monstruoso em el arte. Barcelona: Anagrama Editorial,1997.

COURTINE, J. J. (Org.). *As mutações do olhar*: o século XX. História do corpo v. 3. São Paulo: Vozes, 2007.

KRAUSS, R. *El inconsciente optico*. Madrid: Tecnos, 1993.

KRISTEVA, J. *Sentido e contra senso da revolta*: poderes e limites da psicanálise I. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RUSTIN, Jean. Obras Recentes. MAC, USP, 1996. Catálogo de exposição.

SAGAZAN, O. (Org.*). La Violence en Art*. Paris: Galerie Marie Vitoux, 2007. Publicação da galeria sobre o artista, o qual organiza uma coletânea de textos acerca de seu trabalho.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ZIGA, I. Por qué gritamos las putas? *Revista Zehar*, Bilbao, n. 64, p. 118-9, 2009.

# CORPO, LINGUAGEM, PRÓTESE

**MARTA MARTINS**

Para Adriana Santos e Anita Koneski

Seguirei um pouco o raciocínio do crítico literário David Wills no livro *Prosthesis* (1995), no qual ele articula o conceito de Jacques Derrida sobre a suplementaridade, juntamente com narrativas autobiográficas, o que leva a articulações entre linguagem e corpo, entre autor e obra e suas implicações.

Segundo Wills, as substituições e suplementos gerados pelas leis mecânicas levam para rápidas transferências entre o natural e o artificial, gerando o espaço fantasmático da prótese. Nessa linha de raciocínio, todas as relações são articuladas através do corpo, que literalmente "retorna" por ou através de si mesmo, à memória voluntária e involuntária, e esta passa a ser uma experiência que ultrapassa os sentidos. A prótese (na qual estão incluídas a fala, os gestos e a escrita) marcaria o corpo fisicamente. Corpo que, segundo o autor, "carrega sua própria alteridade desde que começa a se mover". Torna-se clara a noção de artifício como motor da criação, e que a "ordem natural", quando se coloca como artifício, leva a própria percepção a operar por meio dos sentidos, mas também, e sobretudo, artificialmente.

Duas décadas após o trabalho de Foucault sobre Raymond Roussel (1999), David Wills iria deter-se também sobre a obra do criador das *Impressões da África* (1995). Em sua análise, estão enfatizadas e colocadas em justaposição a aventura da linguagem e sua relação literal com a morte, mediante as manias de Roussel. Segundo essa leitura, todo o texto de Roussel (que inclui vida e obra) desenha exemplarmente um só e mesmo percurso. Ele percebe uma tamanha radicalidade da linguagem, que, longe de tentar justificar a obra por meio da biografia, detecta as dúplices e constantes implicações que fazem com que uma se manifeste através da outra,[1] constituindo ambas.

Contudo, para que se possa entender melhor o capítulo sobre Roussel, deve-se proceder a uma breve análise de seu conceito de "prótese", que permeia todos os ensaios do livro. Em primeiro lugar, destaca-se o modo singular com que David Wills compõe a estrutura do texto, que ocorre numa difícil junção de discursos. Aliado a um amálgama de conceitos, o raro virtuosismo com que ele trata a língua inglesa, utilizando longas frases

1 - David Wills é australiano de nascimento e é atualmente professor de Teoria Literária em Albany nos Estados Unidos, onde trabalha com cultura e literatura francesas do século XX. Traduziu diversas obras de Derrida ao inglês. Seu primeiro livro, escrito em parceria com Peter Brunette, *Sreen/Play - Derrida and film theory*, é considerado uma das melhores introduções disponíveis em inglês sobre a obra de Derrida, e também uma tentativa de reformular os estudos cinematográficos a partir da desconstrução. *Prosthesis*, editado em 1995, é um livro cujos capítulos são intitulados segundo uma configuração simultaneamente temporal e toponímica, o que

e digressões, faz com que cada pequeno trecho sustente referências às diversas ordens discursivas com as quais dialoga. Assim, por exemplo, em *Hamilton 1970,* ele parte de um verso da *Eneida* de Virgílio, (um trecho sobre o som de cavalos que galopam) recitado por seu pai como prenúncio do espasmo e como forma de aliviar a dor causada por prótese inserida em seu corpo substituindo uma perna. A dor é recorrente, pois a perda da perna natural ocorreu nos anos de juventude, e Wills coloca a si mesmo como uma espécie de elemento protético a mais na vida do pai, já que este planejava entrar na universidade dedicando-se aos estudos literários, o que não aconteceu devido ao acidente.

A citação a Virgílio funciona no texto também como um primeiro "pretexto": a menção a um cânone literário, que aparece como um ato de critica ou teoria, mas que lida subliminarmente com a problemática da mecânica no mais humanista dos discursos (o artístico), serve para demonstrar o quanto da suposta "criação natural" remete para aparelhagens artificiais de vários tipos. "Prótese começa aqui, então, agora numa citação, com um trecho de um texto acompanhando o desconforto de um pai amputado, e com a dificuldade de rigorosamente separar um do outro." (WILLS, 1995, p. 4). É então que a citação aparece como "excisão", no sentido etimológico que diz que uma determinada parte remete sempre para cada outra pequena parte de uma coisa ou evento maior. Wills trabalha a relação de uma parcela à outra, e destas para outras, e assim sucessivamente em cortes e reposições que operam uma reescrita radical *na* prótese, mas também *através* e *sobre* ela. Por isso, o poema de Virgílio e o espasmo de dor do pai são como um pretexto de junção na linguagem escrita.

A substituição e o suplemento gerados pelas leis mecânicas levam para rápidas transferências entre o natural e o artificial. Nesse sentido, Wills vê a significância e o efeito da transferência como alguma coisa que ocorre no início do processo protético:

> A significância e o efeito de transferência não é algo subseqüente a uma dada prótese, mas mais apropriadamente, o que ocorre no seu início, como seu início. A forma extrema daquela transferência deve iniciar-se longe de um sentido inicial que esta prótese encontra numa citação e na necessidade de sua tradução. Ali pode estar por um lado um desejo de ocluir o fato de que não há idéia (na prótese) de por onde mais começar. Onde uma coisa assim, uma prótese tem que começar de modo a ter iniciado? Como isso se iniciaria? A ser feito, edificado ou construído? A ser dito ou ser escrito? (WILLS, 1995, p.12).

Assim, nenhuma oclusão no início da prótese geraria o efeito de transferência devido ao fato de que sua própria existência sempre esteve em processo, não havendo uma distinção hierárquica sobre quem chega primeiro ou é mais importante: se o natural ou o artifício. Ele conceitua "prótese" como o nome para a capacidade geral de

permite a Wills desenvolver uma série de leituras protéticas (que conservam seu tributo à Derrida). *Mentone 1888* é a leitura de um quadro do pintor australiano Charles Conder, intitulado *A holiday in Mentone. África, 21 st. Century* apresenta uma leitura da trilogia inicial criada por William Gibson que inaugurou o conceito de "Ciberespaço"; *Berschtesgaden* 1929 analisa o *Mal-estar da Civilização (Civilization and Its Discontents)* trata de que, em comcomitância ao sofrimento físico de Freud em relação às próteses bucais e dentárias que usou no combate da doença nos seus últimos anos e o famoso ( e nesse caso, não fortuito) texto sobre o tema do mal-estar,.Wills também se debruça sobre uma das citações mais recorrentes da década de 90, (no original "Man has, as it were, become a kind of prosthetic God"); *Paris 1976* analisa vários textos de Derrida. *Rome 1985* faz-se a partir de "The belly of Archictecture", de Peter Greenaway, ao mesmo tempo em que reflete sobre origens e fins da arquitetura. *Cambridge 1553* conjuga textos de Thomas Wilson, Ambroise Paré e Peter Ramus, cruzando a filologia e a gramática com a ortopedia e a medicina. *Menton 1921* é o texto ao qual nos reportamos, em que lê Roussel. E, por último, *Geneva 1978* é dedicado à possibilidade de tradução infinita de *La Carte Postale*, de Derrida.

nomear, bem como para a estrutura do sujeito (o próprio Wills) que enuncia no livro como um "eu". "Eu", enunciado em condição protética, um 'eu' forçado a uma combinação de relações naturais e não naturais, com a perna do pai, com a perna de madeira, ou de outro modo com um texto". (WILLS, 1995, p. 19) [2]

A importância atribuída por Wills à junção protética na qualidade que esta possui de fazer a transferência ou a passagem entre natureza e artifício, e vice-versa, enfatiza o lugar do entre, o lugar do meio, a dobradiça que articula um espaço com o outro. Wills expõe a amarração que sustenta os diversos níveis de sua própria escrita: primeiro, que todas as relações são articuladas por meio do corpo. Segundo, que qualquer tema ou conceito, qualquer coisa que faça com que sua memória tome conhecimento ou tenha dependência em ordem a explanar alguma coisa no seu livro, tem relação com o "texto" de seu próprio pai. Em terceiro, está posto em *Prosthesis* um sentido de recontar, repor uma transferência de um dado textual para um terceiro elemento, o leitor, que, segundo ele, "num estranho tipo de circularidade" está colocado no lugar do seu pai, por extensão, já que qualquer coisa que Wills escreva nesse livro é a ele que se dirige (WILLS, 1995).

Operando numa modulação sutilmente distinta de Foucault, para Wills, o apagamento do rastro pessoal do escritor implica uma espécie de ficcionalização de seus aspectos autobiográficos. Para tanto, ele enuncia desde um ponto em que algumas premissas da produção literária da modernidade tardia apontadas por Foucault - tais como a ênfase na relação entre o ser da linguagem e sua circunvizinhança com a morte, ou a marca de sua pura exterioridade em detrimento da ausência da subjetividade do autor - tornam-se uma matéria ou um elemento a mais de outros discursos possíveis. Há uma espécie de admissão de que *não* se podem apagar completamente os rastros, bem como a admissão de que o percurso que marca o vínculo existente entre uma vida e uma determinada linguagem que a atravessa, e vice-versa, é irreversível.

Na sua análise da obra de Raymond Roussel, Wills enfatiza que a ingestão obsessiva de remédios obedecia a uma lógica similar a de seu *procedimento* literário (por exemplo, começar um determinado texto com uma frase e já escrever o final com outra, absolutamente simétrica, para só depois preencher a história pelo meio). Havia uma estreita e lógica ordem na disposição de cada um dos vidros de remédio em relação à quantidade que cada um era ingerido, bem como o cálculo entre o sono e a euforia que cada um deveria proporcionar. Da mesma maneira que seu texto e seu vício nos medicamentos, seu estrito regime alimentar era também um misto de restrição e excesso, já que Roussel costumava comer apenas uma vez ao dia, realizando, no entanto, uma espécie de orgia alimentar, pois essa "única refeição" obedecia a uma sequência que incluía todas as refeições diárias.

Assim, sempre ao meio dia ela começava com um café da manhã completo: frutas frescas do Midi, seguidas de chá, café ou chocolate e brioches. O café terminava com

2 - No original: "The use of the first person pronoun has consistently served as the excuse for arrogating all sorts of privilege to one's discursive position. As a corrective here, the oft-repeated "I" should always be read as a prosthetic "I", one forced into a combination of natural and unnatural relations, with a father's leg, wooden or otherwise, or with a text; no "I" that is not related to an event of prosthesis, to an event of writing."

queijo Neufchâtel, e quinze minutos depois começava o almoço: ostras ou entrada de peixe, seguidas de massa, por exemplo, e então o prato principal de carne ou ave (devidamente recheadas de *foie-gras* e embrulhadas em folha de parreira). Após uma larga posta de peixe, *sorbet* de champanhe. Então uma carne simples seguida de costeleta de cordeiro. Depois disso, a salada, talvez com mariscos, e depois três qualidades de sobremesa. Uma com massa, outra com creme e outra gelada, todas com cobertura açucarada. O jantar seguia sem interrupção: duas sopas para começar, uma, um consomê de vegetais sem mostrar o mais fino corte da faca, e outra, uma sopa rala. Após uma entrada de peixe, seguiam-se os pratos quentes, como omelete ou rins, e um prato frio, como *foie-gras*, uma pequena salada e, de novo, duas ou três sobremesas. Algo em torno de 16 a 22 pedidos de uma vez ao todo. [3]

3 - Especificamente sobre esses dados da biografia relativos ao "inventário" das drogas utilizadas por Roussel (e fornecidas anos depois de sua morte pela polícia de Palermo) bem como aos pedidos gastronômicos registrados no último hotel em que se hospedou e que foi cenário de sua morte, David Wills reporta-se a Leonardo Sciascia: *Actes telatis à la mort de Raymond Roussel*. Paris:L'Herne, 1972; e François Caradec: *Vie de Raymond Roussel*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.

Após uma descrição minuciosa desses dois hábitos de Roussel, David Wills explica que seu interesse em suas manias obedece a uma lógica em que os dois inventários, a disciplinada racionalização do excesso de comida e de barbitúricos (especialmente nos últimos dias), estruturam o espaço de sua obra como um todo:

> Ambos são funções do duplo sentido da palavra "arbitrário": por um lado a imposição ditatorial de um estrito regime de contenção, por outro, a entrega aos crescentes efeitos do acaso das crescentes formas casuais de consumo. A dupla arbitrariedade pode ser vista residindo dentro de cada forma de excesso. Primeiro, as prescrições da dieta são um controlado excesso, estrita aderência a uma forma de consumismo, mas uma que contradiz a si mesma quanto mais estritamente se impõe a si mesma- Não quero apenas falar da contradição entre a perseguição da gulodice aristocrática e a ordem de restrição que esta classe impõe de modo a preservar seu privilégio, mas mais basicamente da contradição entre a racionalização dos hábitos alimentares humanos, a condensação de três ou quatro refeições numa só, e a concomitante fetichização do processo de comer. Segundo, a constante superdosagem de pílulas de dormir e poções que buscam a manutenção da euforia trazem consigo não apenas a força familiar de qualquer aditivo mas também o desejo, pelo menos, por precisão do tratamento e por uma certa retidão funcional por parte do corpo. A visita guiada que é o trabalho de Roussel funciona de modo similar, providenciando um meticuloso regime de inventário de que nada mais é do que um completamente arbitrário cenário de objetos, máquinas, ou tableaux. (WILLS, 1995, p. 253, tradução nossa).

Wills explica que é nesse duplo sentido de arbitrariedade que encontra licença para afirmar que o que é consumido nesse inventário, que vai de *Sonnotyril* à *Sorbet* e de *foie-gras* à *Phanodorme*, são palavras e mais palavras, conduzindo a uma overdose

fatal, pois que a vida e a linguagem funcionam como próteses uma da outra. O reenvio constante de uma condição protética (natural) à outra condição protética (artificial) processa-se nesse rápido mecanismo de transferência que marca a ambas indelevelmente. No caso específico de Roussel, em primeiro lugar, porque está posta uma lógica obviamente similar entre comer e ingerir medicamentos e falar-escrever. Essa estrutura, na qual há um elemento de contenção e regra, está junto a um impulso compulsivo ao excesso e ao exagero, e existe para além de qualquer oposição entre a ingestão de comida e a expulsão das palavras, e antes de qualquer decisão que diga respeito à origem de uma sobre a outra. Evidentemente Wills não está simplesmente psicopatologizando o que a pesquisa médica confirma em relação a certas formas de afasia e desordens alimentares, muito menos reduzindo o caso de Roussel a um sintoma de esquizofrenia, por mais certificada que possa ter sido sua condição nesse sentido. Wills faz então a seguinte pergunta: será que a fome seria a causa do primeiro desejo de expressão, ou meramente a supre como um pretexto? É naquele duplo sentido de arbitrariedade conforme aplicada à palavra - ao mesmo tempo contenção e licensiosidade - que Wills pretende mais do que qualquer referência à relação (saussureana) entre significante e significado, (ainda que esta possa bem explicar a mesma armação estrutural na qual a arbitrariedade do significante "chama" por todo o aparato linguístico dos limites do sentido), encontrar, no estrito excesso praticado por Roussel, o "duplo laço" que amarra a comunicação e a disseminação.[4]

Para Jacques Derrida, a linguagem é concebida como se, a princípio, fosse idealmente uma pura presença da comunicação ideal. Contudo, ela torna-se complexa, pois, em simplesmente conceber-se a si mesma, acaba por abrir os espaços que limitam a sua disseminação. Como um laço, ela cria o seguinte paradoxo: ao limitar a extensão de uma determinada expressão, por reduzir a quantidade de significantes, ela tende a fazer crescer as possibilidades da significação. Esta é, por exemplo, a economia da poesia: o desenvolvimento da expressão por meios elucidativos que, ao mesmo tempo em que se opõe à contenção, condena-a a uma expansão sem limites. Isso leva à necessidade adicional de elucidar cada elucidação. Por isso Wills diz que no jogo entre linguagem e sentido "less is more and more is more". (1995, p. 254).

4 - O "duplo laço", ou o vínculo ambivalente da linguagem, à qual Wills se refere, demonstra a influência do pensamento de Derrida em suas reflexões.

Wills observa que a palavra em Roussel, enquanto supre o contexto para sua maníaca dedicação às formas literárias como poesia, romance e peças de teatro, torna-se, ao mesmo tempo, o veículo para as suas práticas da exageração. Isso se apresenta em sua narrativa no abandono descritivo, que vai pondo em crise o próprio dessas mesmas formas. Wills (como anteriormente Foucault) refere-se ao famoso método, procedimento ou *procede* revelado por Roussel em seu livro póstumo *Comment jài écrit certains de mês livres.* Nesse livro, Roussel explica que as suas intrincadas narrativas e peças, como *Impressions d'Afrique, Locus Solus,* ou *Lètoile au front* foram geradas por variações de um jogo de linguagem homonímico. Wills detém-se no exemplo das duas frases

nas quais Roussel inicia e termina as *Impressões*: "Lês lettres du blanc sur les bandes du vieux billard", e "les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard", frases que, quase idênticas, ( apenas a mudança de uma letra modifica todo o sentido entre elas) formam a base de uma história que começa com a primeira e termina com a segunda.

A narrativa "mestra" gerada por aqueles cenários de diferentes semânticas foi sendo preenchida com subnarrativas geradas por um método similar: duas palavras suscetíveis de conterem uma ambiguidade homofônica eram reunidas pela proposição "à" para dar à narrativa abertura e fechamento. Wills explica essa operação com o seguinte exemplo: *Palmier* (um tipo de massa de confeitaria) *à restauration* (restaurante onde são servidas); e *palmier* (um tipo de palmeira) *à restauration* (restauração de uma dinastia). Um terceiro método empurra ainda mais a prática para o espaço da arbitrariedade. Esse método envolve apanhar uma frase ou expressão, "ready-made" e deformá-la de modo a dar-lhe um contexto para qualquer número de fantásticas digressões narrativas. Como quando Roussel explica que havia utilizado mesmo o nome e endereço de seu sapateiro para esse "procedimento": "Hellstern, 5 place Vendôme", que lhe deu a frase " *Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dôme*".

A literatura de Roussel envolvia uma fé que obedecia às restrições que esta impunha sobre si mesma, enquanto, ao mesmo tempo, consumia qualquer coisa que estivesse à mão, como uma questão de fato ou como invenção. As implicações desse paradoxo são muitas: a narração digressiva poderia expandir-se infinitamente, mas não além do espaço que uma homofonia permite, como se a boca pudesse abrir-se para pronunciar apenas uma palavra, de modo que os jogos verbais de Roussel e as narrativas e a maquinaria por eles geradas pertencem a uma série de possíveis "visitas guiadas" através do campo da palavra. Wills, restituindo por sua vez a Foucault uma escassa parte do que lhe é sempre devido, menciona o trabalho deste de 1963, como exemplar no criticismo rousseliano. Esclarece que muito do que argumenta deve às ideias desenvolvidas por Foucault, especialmente quanto à descrição dos arranjos formais de trabalhos como *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus,* em que a primeira metade de cada um consiste em descrições dos aparatos mecânicos, e a segunda parte é composta por explanações narrativas de, como eles (os aparatos) tornaram-se como são. Foucault havia argumentado que se trata de *navegações* através do espaço de repetição. Assim, por repetição, o trabalho de Roussel funciona similarmente às maquinas que descreve, elas operam como uma sorte de prótese, uma máquina de escrever para ele.

Foucault havia identificado essa estrutura de repetição em *Comment J'ai écrit.* Segundo ele, a descrição feita por Roussel da máquina que é o "procedimento", seguida pelas inclusões quase anedóticas de aspectos autobiográficos que providenciam um contexto ao método, funcionam de forma similar, o que inscreve um efeito de reversibilidade entre a ficção e seu texto explicativo:

> Nós as vemos reaparecer, estas máquinas semelhantes e desdobradas, no texto póstumo. Por uma estranha reversibilidade, a análise do procedimento tem a mesma configuração que as próprias máquinas. *Comment j'ai écrit certains des mes livres* está construído como a exposição das figuras nas *Impressions* ou *Locus Solus*: primeiramente, o mecanismo cujo princípio e evolução são apresentados como entre céu e terra- série de movimentos que funcionam por si só, conduzindo o autor numa lógica de que ele é o momento mais do que o sujeito ("O procedimento evoluiu, e fui levado a tomar uma frase qualquer..."). Depois, numa segunda navegação, o procedimento é retomado no interior de um tempo anedótico e sucessivo, que começa pelo nascimento de Roussel e se acaba num retorno a este procedimento com relação ao qual a vida do autor aparece como que envolvida e envolvente. E é a ele finalmente que Roussel confia a repetição de sua própria existência numa glória póstuma- assim como ele retorna às máquinas de duplicar indefinidamente o passado numa reprodução sem falha, para além do tempo. (FOUCAULT, 1999, p. 55).

Sabe-se que as máquinas inventadas por Roussel haviam influenciado Marcel Duchamp profundamente, tendo, inclusive, operado um gatilho de abertura conceitual no artista, como uma de suas mais fortes influências para a saída dos problemas da arte retiniana. Em *Caminhos da escultura moderna*, a crítica Rosalind Krauss detém-se na tridimensionalidade na obra de Duchamp para enfatizar que um certo aspecto maquínico de seus objetos é derivado do forte impacto que a peça de Roussel *Impressões da África* causou no jovem artista.

Duchamp havia assistido a uma encenação teatral do que era considerada uma das curiosidades da literatura francesa da época. *Impressões* narra a história de uma requintada celebração para festejar a vitória de um rei africano sobre uma nação vizinha que foi por ele derrotada. A festa é organizada por um grupo de náufragos europeus, formado providencialmente, em sua maioria, por artistas de circo e cientistas (KRAUSS, 2001, p. 85-126). Durante a celebração, acontece uma série de apresentações espetaculares, sem nenhum vínculo narrativo entre elas, gerando, à primeira vista, uma impressão de descontinuidade. Mas à medida que o espectador capta uma temática que subjaz a cada um dos espetáculos, percebe que a imagem recorrente é a de uma série de máquinas primitivas. Essa maquinaria está a serviço de gerar o mesmo "produto": "arte", ao longo das distintas séries. Entre os intrincados mecanismos que percorrem a imaginação de Roussel, há, por exemplo, uma máquina de produzir pintura, composta, segundo as palavras de Krauss, de "uma chapa fotossensível presa a uma roda com vários pincéis. As imagens de paisagens que incidem na chapa são registradas e transmitidas ao mecanismo que impulsiona os pincéis, que, por sua vez, registram a imagem em tinta sobre tela" (2001, p. 86).

As maquinarias de Roussel prefiguram também toda a extensão conceitual da prótese no livro de David Wills ao desfazerem as distinções que opõem o natural do artifício. A condição protética nada mais é do que a articulação de um artifício em relação a outro.

## REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel.* Rio de Janeiro: Forense, 1999.

KRAUSS, Rosalind. Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi. In: *Caminhos da escultura moderna.* Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WILLS, David. *Prosthesis.* Stanford University Press. Coleção MERIDIAN Crossing Aesthetics.Werner Hamacher & David Wellbery editors. California: Stanford University Press, 1995.

# O *PHARMAKO* NA ARTE CONTEMPORÂNEA: CONFISSÕES ARTÍSTICAS

**MARLEN BATISTA DE MARTINO**

Porque o grande olho do abismo
sempre me vigiou...
Juliano Garcia Pessanha

Neste ensaio emprendemos a tentativa de perceber nas obras de três artistas contemporâneas traços de relatos angustiados provenientes do que poderíamos chamar de confissões[1] artísticas. Tentamos realizar uma leitura particular das atividades artísticas em uma espécie de estratigrafia como possibilidade de análise historiográfica. Não temos o intuito de fazer uma história das imagens seguindo uma cronologia linear, já que acreditamos no fato de que uma imagem reúne diversos tempos heterogêneos, de modo que para historicizá-las é necessário criar um arquivo. Nas palavras de Didi-Huberman: "Benjamin dizia que uma verdadeira história da arte não deve contar a história das imagens, senão concordar com o inconsciente da vista [...] por meio da montagem interpretativa."[2]

As obras analisadas, portanto, funcionarão como elementos delatores que, mediante os conceitos vertiginosos do medo, da dúvida e da solidão, falarão de um momento em que a ferida se torna a própria língua.

A exibição de traços biográficos tornou-se um elemento marcante na obra de alguns integrantes da famosa geração conhecida como a *Young British Art*, que emergiu em Londres nos anos noventa. Tracey Emin, membro proeminente dessa leva de jovens artistas ingleses, utiliza em seus relatos construções narrativas que expõem a violência e a miséria emocional, mediante a exibição de desenhos, vídeos e obras que refletem a humilhação sofrida em uma tenra juventude. Emin confere detalhes de sua vida íntima, dos martírios sexuais a que foi submetida na adolescência: a promiscuidade, os estupros, os danos morais advindos de uma péssima fama em uma pequena cidade inglesa, além do alcoolismo, de uma sequência de abortos, do sentimento de culpa e de uma premente frustração afetiva.

1 - "Confessor designava aquele que reconhecia sua fé, confessava ser cristão expondo-se a eventuais perseguições." In: VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea**: vida de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.168.

2 - Un conocimento por el montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinerva-Completo.php?art=141&pag=4>. Acesso em: 14 jul. 2007. Tradução livre de: "Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes, sino acceder al inconsciente de la vista, de la visión, algo, que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo."

Figura 1
EMIN, Tracey. Exorcism of the Last Painting I Ever Made. 1996. Galleri Andreas Brändström, Stockholm
Fonte: JONES, Amelia; WARR, Tracey. The artists body. New York: Phaidon, 2003, p. 69

Justamente aquilo que comumente a imagem de pessoas bem-sucedidas não revela é o que causa a exposição da artista. Ela provoca com a sua dor a lembrança da dor alheia. Quanto mais Emin mostra o rebaixamento moral provocado por uma vida de desgraças, mais ela se descobre como artista, ou seja, ela só fala porque sofre e, porque sofre, faz arte. É proporcional, quanto mais se flagela, mais cria.

> O grande escritor argentino Jorge Luís Borges observou certa vez que o destino do herói moderno é não chegar a Ítaca ou alcançar o Santo Graal. Sua tristeza, no fim, talvez venha de perceber que em vez de lhe conceder o encontro erótico sublime ansiado por tanto tempo, sua arte exigia que ele fracassasse [...]. (MANGUEL, 2000, p. 77).

"É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los." (FOUCAULT, 2001, p. 47).

A obra de Emin com seus depoimentos e histórias faz-nos refletir a respeito do fato de possuirmos uma memória seletiva. Essa seleção provoca uma apuração insegura, pois se pensarmos que, ao recordarmos determinados anos de nossas vidas, acabamos escolhendo inconscientemente dois ou três episódios para representar os feitos daquele período, podemos concluir que varremos anos inteiros de nossa memória. (WEINRICH, 2001, p. 47).

A característica de possuirmos uma memória seletiva é pesquisada por Freud (1999, p. 294) e denominada por ele como "lembranças encobridoras": uma formação do inconsciente que expressa essas lembranças que aparentemente não possuem nenhuma importância, que emergem apenas como um acontecimento periférico, existindo apenas como complemento a um grande acontecimento. O que Freud destaca aqui é a inversão da importância dada a um certo episódio. Sob essa conclusão podemos então levantar a seguinte questão: Se as lembranças, de acordo com Freud podem vir a emergir mediante uma livre associação, sendo frequentemente fruto do próprio acaso, poderíamos nos perguntar: Será que elegemos os acontecimentos mais importantes e interessantes para construir o nosso passado?

Como seríamos se houvéssemos escolhido outros fatos vividos para ilustrarmos a nossa história?

> Quem somos nós? Quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 138).

Com base nessa premissa do eu como uma construção possível, em um determinado momento surge a pergunta: Quais histórias contamos a respeito de nós mesmos? Nossa vida é contada como romance ou drama, como uma tragédia repleta de fracassos recorrentes ou como uma aventura premiada com sucessos alcançados, ou até mesmo como uma crônica do cotidiano, uma história sem altos e baixos. Quem nos tornamos quando falamos sobre nossos destinos, nossas experiências vivenciadas, nossos amores: um nobre e altivo fidalgo ou um errante cavalheiro quixotesco? Contar nos torna. No artigo "Minha vida daria um romance", Maria Rita Kehl cita um comentário de Jacques Lacan publicado por Eric Laurent, logo após a morte do psicanalista: "Todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é a sua própria vida." (LAURENT apud KEHL, 2001, p. 57).

Pensando a respeito das possibilidades de invenções biográficas e suas nuances, é que o filósofo Michel Foucault inclina-se a realizar uma espécie de biografia dos desajustados, preocupando-se com a vida de personagens que burlaram e que viveram às margens: seus personagens infames. Nesse sentido, o lugar do sujeito adquire uma função valiosa, pois, afinal, quais são as rupturas do tecido do discurso que essas pessoas conseguiram adentrar inventando suas próprias leis? Ele percebe a capacidade de certas personagens ordinárias de conseguirem inserir-se ao descobrirem brechas e fissuras no corpo social.

É a descoberta de um pensamento como "processo de subjetivação": trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas

possibilidades de vida. A existência não com sujeito, mas com obra de arte; essa última fase é o pensamento-artista (DELEUZE, 1992, p. 120).

A existência então passa a ser entendida como obra de arte, em um pensamento a que equivalem vida e arte, indivíduo e artista.

> Quais são os nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituirmos como "si", e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente "artistas", para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí estão em jogo? (DELEUZE, 1992, p. 124).

Atuando na seara das possibilidades de subjetivação e das invenções de si, a *performer* americana Karen Finley realiza uma série de monólogos viscerais que expõem acontecimentos opressivos que ocorreram com ela e com mulheres a sua volta. No fragmento intitulado "Ovelha Negra", destaca aquilo que a caracteriza como artista: a sensação crônica de perda e de ausência, na qual não comunga dos mesmos valores éticos e estéticos vigentes no *status quo* dominante, evidenciando dessa forma uma identificação com o universo dos "loosers", perdedores e perdidos.


Figura 2
FINLEY, Karen. We keep our victims ready; nanquim sobre papel, 2000
Fonte: FINLEY, Karen. A different kind of intimacy: the collected writings of Karen Finley. New York: Thunder's Mouth Press, 2000, p. 86

Finley declara: Conscientemente tomei a decisão de tornar a minha desvantagem, uma vantagem. Fiz uso do fato de que eu era uma mulher, da minha 'histeria', e do meu corpo."[3] A artista utiliza em suas *performances* construções narrativas que expõem a violência e a miséria emocional mergulhando em um universo íntimo no qual gravitam a culpa e uma premente frustração afetiva.

> Eu me lembro dos sem-teto, dos pobres, dos sofredores. É! Eu estou sofrendo por dentro. Às vezes eu vejo alguém acabado ou detonado. Eu me consumo de inveja por dentro. Você sabe por quê? Porque eu só me sinto bem no meio dos colapsados, dos falidos, dos inebriados, dos desassistidos e dos pobres – Porque eles se assemelham a como eu me sinto por dentro! Eles parecem com o que eu sinto lá dentro.[4]

3 - Tradução livre de: "I started making more intense, emotional work. I consciously made the decision to turn my disadvantages to my advantage. I made use of the fact that I was a woman, of my 'hysteria', and my body." In: FINLEY, Karen. *Shock treatment.* San Francisco: City Lights,1990, p. 12.

4 - Tradução livre: "Remember the homeless, the poor, the suffering. Well, I'm suffering inside! Anytime I see someone caring or sharing, I burn up inside with envy. You know why I only feel comfortable around the collapsed,the broken, the inebriated, the helpless and the poor _ 'CAUSE THEY LOOK LIKE WHAT I FEEL INSIDE! They look, they look, they look like what I feel inside!" FINLEY, Karen. *Shock treatment.* San Francisco: City Lights,1990. p.107.

Mediante o transvestimento é que Prometeu se une ao Narciso contemporâneo, e nessa fusão toda a tragicidade vivida secretamente torna-se uma ferida aberta, um depoimento vivo no qual a divulgação da pústula se torna o próprio objeto de arte.

Compreendendo as obras de Karen Finley e Tracey Emin como obras que adentram o universo da confissão, podemos explorar esse conceito com base nas considerações de Michel Foucault em seu livro *A História da Sexualidade.* O tradutor evidencia o fato de que Foucault utiliza dois termos para designar a confissão: A*veu* e C*onfession*. Ambos quase sempre foram empregados com o mesmo sentido. *Aveu* significaria declarar, admitir, dizer; enquanto *Confession* estaria relacionado à declaração e à admissão associada à penitência.

Após a Contra-Reforma, a atividade dedicada à confissão exerce influência na pedagogia do século XVIII e na medicina no século XIX, quando a tarefa de extirpar a dor é pulverizada e dividida entre os saberes médicos e religiosos (FOUCAULT, 1988, p. 62). Essa transformação vai gradativamente constituindo aquela que seria futuramente o indivíduo moderno. O paciente fala de suas dores físicas ao médico, que realiza um diagnóstico, enquanto o fiel expõe suas angústias espirituais para o padre. Nesse mesmo livro, Foucault detém-se no episódio que marcaria o advento da confissão. Em 1215, no Concílio de Latrão, ocorre a regulamentação da confissão como sacramento da penitência. Esta passa a deter um estatuto distinto da admissão pública, como sucedia até então, e passa a adquirir uma admissão individual.

Compreendendo a confissão como uma prática híbrida que nasce marcada pela admissão pública, realizamos aproximações entre os artistas que trabalharemos, pois eles parecem aventurar-se no universo plutoniano e dionisíaco. Explorando os aspectos relacionados a um corpo-sujeito, agenciador de sensações, a artista austríaca Elke Krystufek permite expor seu corpo, como uma atriz em um palco, contudo expõe também o espaço de seu camarim e os bastidores de sua própria vida.

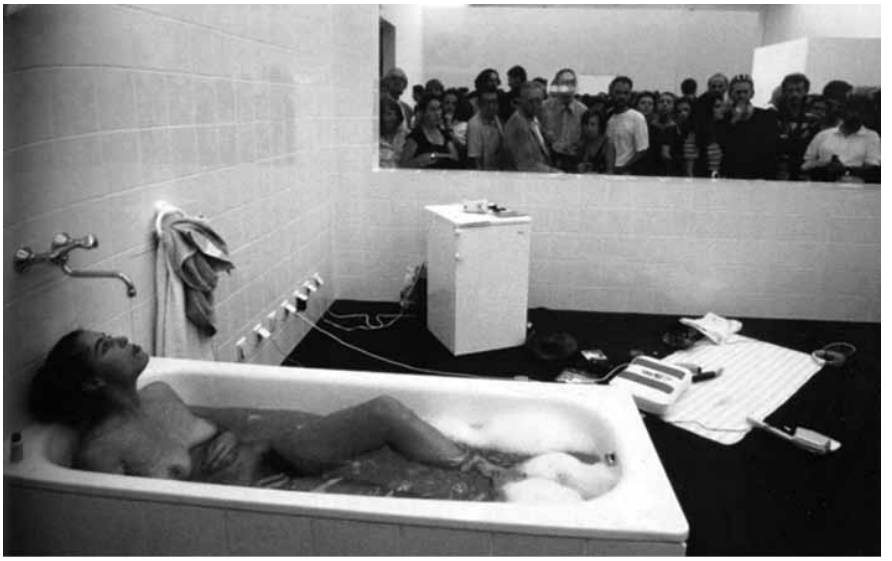


Figura 3
KRYSTUFEK, Elke. I'm your mirror, 1997. Wiener Secession, Viena
Fonte: GROSENICK, Uta; RIEMSCHNEIDER, Burkhard. Art now: 137 artistas no limiar do novo milênio. Bonn: Taschen, 2002, p. 111

Ao revelar sua privacidade, voluntariamente torna sua vida pública. Ela denuncia o desejo proibido mediante masturbações públicas e autorretratos que expõem sua nudez. Como uma obra viva do artista austríaco Egon Schiele, Elke Krystufek, parece incorporar as antigas modelos do pintor, no entanto ela trabalha com questões relativas à tradicional imagem da mulher que é comumente veiculada, e tenta romper as amarras morais por meio de seu corpo.

Inserimos nesse momento a questão: Qual o limite do íntimo e do obsceno? O obsceno, ou o fora de cena, passa a imperar como resposta. Em uma entrevista, Krystufek declara que sua vida é totalmente pública. Ela recusa a intimidade como modelo a ser vivido no particular e extrapola o usual espaço do privado, violando toda e qualquer proteção que esse espaço lhe proporcionaria. Em *Satisfaction*, obra de 1996, ela expõe o avesso do que estamos habituados a ver e a conviver. Em um cenário branco e antisséptico, a artista faz do museu o seu espaço íntimo, o seu banheiro. Ela exibe-se nua em uma banheira (Figura 3). As paredes azulejadas são recortadas por um grande vidro que divide o público da artista. Essa plateia assiste em seguida aos rituais do privado vivenciados pela artista. Ela sai da banheira e utiliza um dos apetrechos expostos no chão. Elke Krystufek masturba-se publicamente, diante da vitrine.

As musas que pousam para os pintores tomam a cena. Atuando como protagonistas de sua própria obra, são as musas masturbatórias. Abolindo a presença do pintor como figura substancial para que a paisagem pictórica seja representada, a artista apresenta-se como uma musa ativa sem a necessidade da intermediação do "pintor". Não é mais o espectador que se masturba frente à imagem. É nesse jogo que o objeto se torna o sujeito do desejo e realiza suas fantasias antes que o público o faça. A reação é de surpresa frente a um público estupefato.

De acordo com o psicanalista João Frayze Pereira,

> E é literalmente no corpo que a Body art tende a buscar sua imaginação para mostrar, não o homo sapiens [...] mas o homo vulnerabilis _,essa pobre e exposta criatura cujo corpo sofre, de modo cada vez mais evidente [...]. Coagindo o corpo a manifestar sentidos através do sofrimento, da purgação de uma ferida, do registro da cicatriz, os artistas Body art não modificam apenas a natureza dos suportes tradicionais. Mais do que isso, fazem emergir o "si" como entidade suscetível de informação estética. (FRAYZE PEREIRA, 2002, p. 264).

Compreendemos a confissão que aparece aqui como algo que habita a clave do transbordamento. Ela eclode do extravasamento, do anseio em contar a outrem um algo ali. Ela origina-se também da necessidade da denúncia, da delação e da extirpação do deletério. As obras e as narrativas dos artistas aparecem como o *pharmako*, lugar da cura, lugar do veneno.

Com essa qualidade presente na desobstrução é que emerge o prazer, o produto dessa operação desejante, a confissão da dor e a confissão do gozo. Desde o nascimento, e em todos os atos que envolvem emoções, excreta-se um líquido salino. Durante as atividades humanas expelimos saliva, suor, sangue, muco, esperma, corrimento e lágrimas. A vida é fruto das atividades que desprendem o sal. O sal está na vida e na morte. Saindo das têmporas, axilas, sexo ou olhos, há a recorrência de uma substância que evoca o universo marino.

Nas palavras de Bataille (1985, p. 9), "A vida animal descende toda do movimento dos mares, e dentro dos corpos a vida continua a sair de água salgada [...] O mar está continuamente a masturbar-se." Mediante as faxinas corpóreas diárias, pretendemos anular as pistas deixadas pelos fluidos, realizando rotineiramente um pretenso estancamento das impurezas. Tudo em vão.

Com a intenção do contágio, no que chamo de confissão contaminada, em um ato que se assemelha mais ao abandono que "não exclui o prazer ou o gozo, ao contrário, provoca-os" (DERRIDA, 1995, p. 69), a confissão aqui passa a adquirir uma narrativa estética.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. O coito é a paródia do crime. (1931) Introdução. In: KRONHAUSEN; PHYLLIS; EBERHARD. *Ex-Libris eróticos*. Lisboa: Fenda, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome***.** Campinas, SP: Papirus, 1995.

FINLEY, Karen. *A different kind of intimacy*: the collected writings of Karen Finley. New York: Thunder's Mouth Press, 2000.

_____. *Shock treatment*. San Francisco: City Lights, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *História da sexualidade, 1*: A vontade de saber. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Arte contemporânea e banalização do mal: corpo do artista, silêncio do espectador. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 264.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 3. Buenos Aires: Amorrortu,1999.

GROSENICK,Uta;RIEMSCHNEIDER, Burkhard. *Art now*: 137 artistas no limiar do novo milênio. Bonn: Taschen, 2002.

JONES, Amelia; WARR, Tracey. *The artists body*. New York: Phaidon, 2003.

KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. IN: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 57.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*: ensaios sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROMERO, Pedro G. Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi-Huberman. Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=4>. Acesso em: 10 jan. 2009.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea*: vida de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEINRICH, Harald. *Lete* : arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

# O AVESSO DAS MATRIZES GRAVADAS

**SANDRA CORREIA FAVERO**

Com base em um relato sobre o meu processo artístico alcanço o espaço da pesquisa atual – uma investigação processual servindo-me de matrizes antigas de gravuras em metal produzidas por mim. No "avesso" destas, busco por possibilidades imagéticas, em que se inserem o acaso, a experimentação dos limites que podemos alcançar e ultrapassar, as interferências que os suportes recebem, as repetições, as transformações e as diferenças. A intenção é fazer ver ao outro que nosso controle sobre as situações postas sobre a matéria pode ser ilimitado, mas sempre transformador e provocador.

Este é o momento de expor um processo, o meu processo de produção. Para chegar aqui percorri um caminho que é também o caminho percorrido como pessoa, professora e pesquisadora.

A dúvida está: Como? Como me colocar, falar do meu processo?

Talvez seguindo o conselho de Jean Lancri (2002, p.17): "Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância...".

Assim, esta escrita promete um comprometimento com pessoalidades, um pouco diferente da impessoalidade acadêmica.

## O QUE DIZER DO PASSADO

O meu percurso artístico teve início em Curitiba onde pude dedicar-me durante anos à gravura. Graduada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes em 1979, passei a desenvolver um profundo interesse pela gravura num momento muito feliz, quando a direção da Fundação Cultural de Curitiba dedicava-se a propor e a levantar discussões sobre a gravura nacional nas tão conhecidas Mostras de Gravura Cidade de Curitiba. Iniciei com a litografia, a seguir vivi uma estreita relação com a gravura em metal que me acompanha até hoje e, por fim, descobri a xilogravura.

Essa experiência desencadeou a oportunidade de tornar-me, além de artista, professora num curso de graduação, incluindo aí todas as problemáticas que ensinar Arte exige.

Desde 1998, dedico-me a ministrar disciplinas na área da gravura[1]. A partir de um envolvimento maior com as ações propostas, passei a prestar mais atenção nas infiltrações que ocorriam de um meio expressivo para outro, e o quanto a gravura poderia usufruir dessas possibilidades, gerando também desdobramentos provocativos, arriscando e aprofundando reflexões, percebendo o quanto essas ações relacionavam-se com minha vivência como pessoa/artista e com meu olhar para as coisas que me cercam desde a infância e que hoje fazem parte de um todo tecido, articulado, refletido na minha produção artística, no ensino, pesquisa e extensão.

1 - Atualmente compõem o quadro de disciplinas: Oficina de Desenvolvimento Formas Gráficas e Oficina Avançada Gravura e Sistemas Híbridos do currículo em extinção; Introdução a Linguagem Gráfica, Processo Gráfico, do currículo em implantação.

Em minha dissertação de mestrado[2], a pesquisa relacionava-se com os paradigmas estéticos do público de Florianópolis, com o objetivo de analisar a atual situação da arte contemporânea em relação ao público, e vice-versa. As considerações finais da pesquisa encaminharam-me para atitudes de maior responsabilidade diante do que me proponho. Existe um vasto espaço para transformações nas relações entre as artes visuais contemporâneas e o público, e isso não pode ser esquecido.

2 - Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina/ Gestão de Design, 2003.

A relação direta entre minhas atividades como artista/professora possibilita o fortalecimento de elos investigativos entre teoria e prática, os caminhos que estes delineiam, os olhares provocativos para as problemáticas que emergem do processo, tão relevantes para o conhecimento em artes.

## UM CAMINHO DE IDAS E VINDAS

Em 2002 eu estava completamente envolvida com o processo de descoberta da xilogravura. Sobre portas retiradas da minha casa inseri imagens que denominei de peles. O uso da impressão manual favorecia o aproveitamento de marcas deixadas pelo tempo somando-se a sobreposições de imagens de duas ou mais matrizes. As cópias nem sempre saíam como o esperado, e a grande quantidade de restos de lâminas de madeira perturbava-me. Percebi naquele momento que eu tinha liberdade de transformar aquele material todo em outra coisa que passava dos limites da gravura tradicional. Transformei as lascas de madeira em livro de artista *Outras Peles, Outros Pelos*. As cópias que não saíram bem foram pacientemente recortadas em tiras e coladas uma a uma formando um "tapete" com o título de *Pelas Peles, Pelas Penas, Pelos Pelos*, trazendo imagens de leveza aos olhos (Figura 1).

Nesse momento os livros de artista aparecem, passam a fazer parte de propostas de disciplinas na graduação e desdobram-se em proposições, é um contínuo que se estabelece cada vez mais na minha produção, como depositário de memórias, com registro de ações, como espaço para um "olhar de outra forma" mergulhar. Paulo Silveira (2001, p. 72) escreve: "Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de

Figura 1
Sandra Correia Favero,
*Pelas Peles, Pelas Penas, Pelos Pelos,* 2002
Material: Tiras recortadas de uma impressão xilográfica sobre papel sulfurisê, coladas sobre papel sulfurisê
Tamanho: 1.45x0.50m
Foto: Juliana Crispe

uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras".

Em 2003/2004, envolvida com a Prof.ª Maria Cristina Pessi e com professores do Instituto de Educação na pesquisa *Desdobramentos da Experiência Estética:* a gravura contemporânea na ação educativa, apresentei um trabalho com base em uma proposta do grupo. Recebi um abacate com a sugestão de que eu parecia com ele, mole por fora e dura por dentro. O abacate transformou-se num ovo de madeira oca que podia ser aberto ao meio. Por fora preenchi com conchas e caramujos que guardo das minhas caminhadas pelas praias, por dentro, com pele de coelho; eu tinha um ovo antigo de cerzir meias que se transformou em semente. Resultou um autorretrato, que me levou a outros dois trabalhos: A *Sementeira* e um novo *Autorretrato*.

A *Sementeira* de 2005 surgiu da semente do ovo, numa caixa de vidro medindo 35 cm x 35 cm com 15 cm de altura (aberta). Coloquei muitas conchas e caramujos e, nascendo deles, cópias com tiragem ilimitada de uma imagem em xilogravura para ser levada pelo público, intencionada a contaminar pelo ato de gravar. Apresentei esse trabalho ao lado do ovo que recebeu uma cúpula de vidro com mesma medida; dei o título de *Incubadora* e *Sementeira.* Importante destacar que o vidro aparece como invólucro, algo que protege e ao mesmo tempo deixa à mostra. È um fator importante para minha investigação.

Em 2006, o novo *Autorretrato* surgiu de um casaco de pele da minha avó e da vontade de trabalhar com conchas de ostras, muito cultivadas onde moro. O acúmulo delas é motivo de trabalho constante. Na sequência de reflexões, surgiu o casaco de conchas.

Esse *Autorretrato* foi apresentado sobre um manequim antigo, ainda não tem o seu lugar definitivo. Encontro um ponto de referência numa artista Agnes Richter[3] (sem data) que escreve sua autobiografia bordando sobre tecido estruturado como casaco. É um dos trabalhos que pretendo retomar e aprofundar conceitos que nele aparecem e que percebo fortemente em outros trabalhos, a repetição, a transformação, a diferença. A intenção é inseri-lo em uma vitrine cercada de vidros com um espelho no fundo, O trabalho passaria a ser apresentado como instalação em um espaço muito escuro com iluminação adequada direcionada apenas para o casaco.

3 - Trabalho que faz parte da coleção Prizhorn no Museu de Heidelberg. A imagem está no catálogo Artist's Book Yearbook 2006-2007, p. 43.

Percebi que há uma situação que não é intencional, mas que se repete tanto na *Incubadora* quanto na vitrine onde pretendo colocar o casaco, a *circunscrição* do objeto em si mesmo.

Em 2008, retomei um projeto que há tempo estava guardado em minha cabeça, um trabalho com sacolas plásticas que se acumulavam em minha casa. Montei, com ajuda de um sobrinho, uma estrutura de bambu e câmera de pneu com mais ou menos dois metros de altura por um metro e meio de diâmetro. Amarrando tiras de sacolas, o espaço foi transformando-se numa espécie de oca em que era possível entrar e sentir as tiras de plástico. Com o título de *Ninho*, o trabalho foi apresentado no jardim da Fundação BADESC em Florianópolis na coletiva do Grupo de Pesquisa da UDESC *Rosa dos Ventos*. Com ele eu pretendi uma reflexão sobre o uso abusivo das sacolas plásticas, da repetição da ação cotidiana, do excesso dentro de casa, das possibilidades de modificações de hábitos. O registro da repetição da ação mostra como foi formar um ninho que pretende ser acolhedor o suficiente para gerar sonhos de transformações.

Com essa espécie de descrição de uma produção, pretendo ressaltar a importância da experimentação, da práxis, quero fazer ver a quem está iniciando um lado, por assim dizer, sustentável, em que a produção é gerada no que ela pede e sugere, sempre num diálogo interno entre o que eu intuo e percebo na matéria e no que ela traduz e me leva a processar intelectualmente.

É preciso salientar que não estou alheia ao que está acontecendo no mundo, essa maneira de produzir indica um modo de conduzir a minha interpretação das coisas.

Vejo que nos trabalhos evidenciam-se repetições, transformações e diferenças, como se eu quisesse dizer de outro modo o que já havia dito e mostrado. Mas é uma forma de ressignificar, colocar em outro espaço, provocar reações em mim e no público que acompanha meu trabalho ou que o vê pela primeira vez.

## MAS E A GRAVURA?

Ao sentir necessidade de retomar alguns trabalhos dentro do meio da gravura em metal, passei à investigação. Realizadas entre os anos de 1984 e 1985, muitas matrizes adormecidas contêm, em seus "avessos", imagens gravadas em razão de situações descontroladas: a ação do ácido rompendo o verniz de proteção enquanto as imagens intencionais estavam sendo gravadas; a ação do tempo sobre as chapas; a umidade do ar; etc. Já naquela época sentia vontade de trazer à tona essas imagens descontroladas, um interesse pela exploração do acaso, dos limites do nosso controle sobre a matéria.

Para Fayga Ostrower,

> quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência, por assim dizer, de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender no primeiro instante, mas ela assume imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de se entender as coisas. Assim, os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós. (OSTROWER, 1999, p.7).

Estou no momento de tornar visíveis essas ações casuais, na experimentação dos limites que podemos alcançar e ultrapassar, desafiar a matéria que detém e que receberá novas interferências como também o suporte dessas imagens, fazer ver ao outro que nosso controle sobre as situações postas sobre a matéria pode ser ilimitado, mas, também, sempre transformador e provocador.

O nada, aquilo que foi abandonado, isto é, o rejeito de um momento, passa a ser resgatado, elaborado, transformado. O registro de passagens do tempo revela-se a partir das inúmeras camadas encontradas, como uma parede velha que já recebeu muitas sobreposições de tinta, infinitas marcas, ranhuras, mas que se mantém disposta a mais tinta, mais marcas, mais ranhuras, autorizando sempre mais, mesmo que estas não se deem por completo.

Independentemente do suporte a ser utilizado, concordo com Ernesto Bonatto,

> uma imagem gravada é sempre um 'estado' desta imagem [...] A matriz sempre suporta um novo corte, uma nova corrosão, sendo aprofundada em sua gravação ou, em contrapartida, pode ser brunida, raspada ou lixada, tendo recuperada sua superfície. Sempre resta algo, como um registro do estado anterior. Toda experiência produz marcas permanentes e, neste sentido, a matéria não se repete, tem memória.[4]

4 - BONATTO, Ernesto. Precisão, *Mobilidade, Síntese*. Disponível em: <http:// www.atelierpiratininga.com.br>. Acesso em: 3 jun. 2002.

Deixo de lado a busca pelo controle dos resultados, não na expectativa de encontrar belos efeitos, mas para promover um diálogo entre o que o meu instinto indica, o que a matriz proporciona enquanto possibilidade imagética, e o que a minha intelecção percebe. A continuidade depende deste caminho até que se chegue a um acordo comum, acordo entre minha vontade e a vontade da própria matriz.

Sigo no dilema da busca, lanço mão do controle via projeto de imagem, mas procuro descobrir em cada uma que surge uma indicação do que pode surgir a seguir.

Encontro na gravura o espaço ideal para registrar o meu processo, evidentemente não só pelo tempo que a ela me dediquei, mas pelas características inerentes.

Há uma especificidade no meio, como já disse Iberê Camargo, que só na gravura encontramos,

> [...] Nos procedimentos da gravura, com poucas exceções, essa trajetória é sobejamente marcada pelas estampas sucessivas que o gravador tira nas diversas fases do trabalho. Essas cópias, na linguagem do *métier*, denominam-se estados. Em nenhuma outra técnica se pode registrar de maneira permanente e original o suceder-se desse esforço criador que me faz dizer que um quadro é um campo de batalha. No quadro a óleo, a última capa de cor tudo cancela, esconde sobre sua espessura o arcabouço que apóia a estrutura. Dessa preparação, tão ardentemente sofrida, nada resta de visível, nada lembra esse subsolo da obra acabada. As mutações de uma pintura a óleo desaparecem irremediavelmente e só é possível documentá-la, mas nunca de maneira autêntica e original como na gravura.
>
> Na gravura tudo fica registrado na cópia impressa. Depois, o artista prossegue no seu trabalho, a chapa se transforma, muda de face, já não existe mais, ou é somente parte. Antes do fim é sempre um devir. [...] *Confrontar os estudos de uma gravura é ver nascer a obra*. A chapa ou madeira gravada representa a matriz, mas que, como vê, não diminui a originalidade das cópias que são originais e não réplicas como se poderia erroneamente julgar. A estampa é a gravura, pois que a matriz só existe esteticamente quando impressa. Renovo o apelo para que não se destruam as chapas, como fazem alguns com o fim de tornar raras as cópias. Considero esse procedimento uma aula de destruição [...] que asseguremos por todos os meios a permanência da nossa produção artística. (CAMARGO apud ZIELINSKY, 2006, p. 72-3).

Subvertendo a ordem da tradição moderna, a minha busca acontece justamente nesse espaço denominado "provas de estado", em que o gravador pode verificar o andamento das suas intenções de imagem gravada. Fazendo uso desse procedimento, eu passo a adotá-lo não como prova experimental de um registro de etapa, mas como uma

prova que pode vir a ser considerada prova final sujeita ao uso, tanto para produzir uma tiragem de gravuras originais especificadas com as normas internacionais que regem a gravura, como um só original destinado a transformações e criações de outro trabalho híbrido ou não, objeto ou livro de artista, talvez.

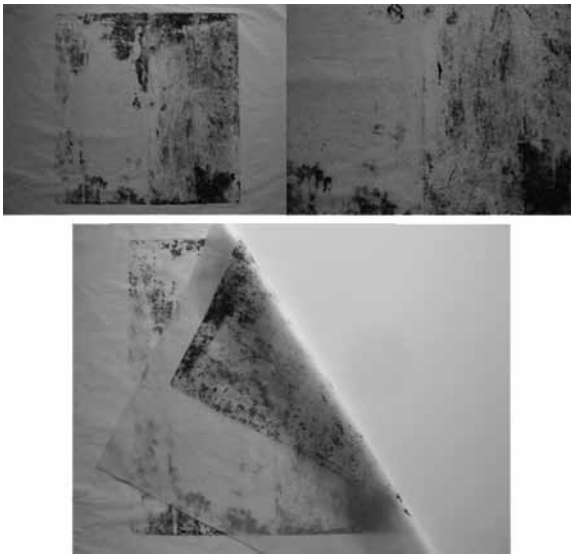


Figura 2 (A, B, C)
Autor: Sandra Correia Favero, s/título, 2009.
Material: Matrizes de gravura em metal impressas sobre papel arroz com tinta *Charbonnel* vermelho+cobalto
Fonte: Fotografia de Carolina Correia Favero

As imagens gravadas tornam-se transitórias; pode-se dizer que as matrizes são evolutivas, devido a constantes alterações em busca de determinado momento que deve ser estagnado, represado, para o registro em um suporte. As "provas de estado" dão continuidade ao acaso, gerando significações.

Paiva Raposo esclarece sobre "matrizes evolutivas":

> conceito subjacente à produção de Gravura dita experimental, em que as matrizes não só evoluem *internamente* de impressão para impressão mas, também *externamente*, mantendo com o suporte relações formais sempre diferentes. Mas aqui o suporte também já não é um objeto passivo e receptivo a qualquer matriz. Trata-se antes da criação dinâmica de interações únicas entre espaços gráficos: por um lado a matriz, por outro um suporte transformado em espaço gráfico dinâmico, capaz de suportar uma única impressão, criado exclusivamente para esse fim.[5] (Grifo do autor)

5 - Disponível em: <http://cadernosdegravura.blogspot.com> . Acesso em: 15 mar. 2005.

Procuro então a transformação, a transitoriedade entre um estado e outro, a diferença; aquilo que nunca existiu como imagem desvela-se.

Isso não é tudo, pois há ainda a memória contida nessas áreas que até então se mantinham ocultas, retidas porque ainda não era o tempo delas, o meu tempo de

descoberta. Ao manuseá-las, passo a movimentar lembranças, como se quisesse encontrar marcas do que vivi para poder transformar o acontecido, reconfigurando uma visão de passado para dar sentido às ações do presente, diferentemente de outros artistas, como Leya Mira Brander[6], que produz gravuras em metal, imprime-as e apresenta-as sempre umas junto a outras formando diálogos, alterando a cada apresentação essas conversas entre imagens (Figura 4). Como lemos em depoimento para Maria Lind para a 28.ª Bienal de São Paulo,

6 - *Bienal de São Paulo: guia. 28.*: Curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, p.78.

> uma gravura nova é sempre uma surpresa. As provas têm caráter único, e o que mais me interessa são as possíveis relações entre as imagens. Tenho chapas produzidas desde 1997 que continuo imprimindo e relacionando a imagens recentes. Acredito que as imagens tenham uma espécie de poder. É como se uma imagem, pela sua proximidade, pudesse se transformar em outra imagem. Como as palavras em uma conversa. Como as notas musicais em uma partitura. Sinto-me como se estivesse em busca de algo que nem sei o que é, alguma experiência que nunca tive antes, e numa época em que as relações acontecem de outras formas, talvez como imagens de sonhos possíveis.

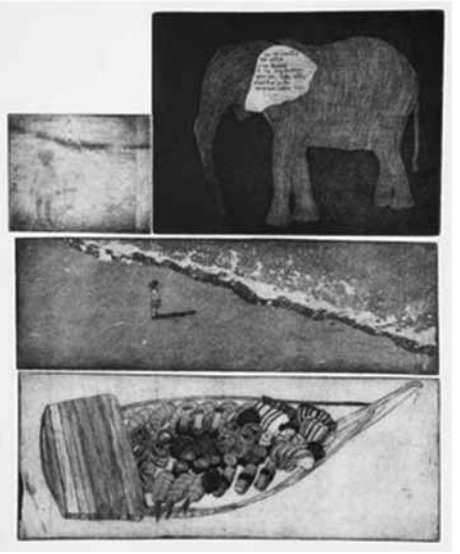


Figura 3
Leya Mira Brander, s/título, gravura em metal, 2006;"Aprendi a desenhar pra poder morar contigo", instalação, 2006 "s/t", gravura em metal, 2006
Fonte: Disponível em: <http://transitos.zip.net/arch2008-03-02_2008-03-08.html>. Acesso em: 15 fev. 2010

Minha vontade é estar sempre alterando a matriz e alterando a forma de imprimir a imagem gravada. Apropriando-me das minhas matrizes com imagens já existentes, busco o diálogo no momento do "fazer surgir", tento resgatar a memória dessas matrizes e aliar ao mistério inerente a cada procedimento adotado. Para isso a experimentação é fundamental, e o tempo, evidentemente. A morosidade do processo é respeitada.

Não é impedimento. A lentidão das reflexões que as experimentações proporcionam traz sempre novas possibilidades imagéticas. E, assim, o fazer artístico é respeitado.

Como Marcel Esperante[7] depõe:

> A gravura em metal guarda um processo singular que ocorre por diversas etapas, ela é lenta, morosa e necessita de muita transformação material até o resultado final. É como se fossem diversas camadas geológicas que vão se depositando e sedimentando lentamente sobre o cobre. Marcas antigas vão se fundindo às novas em cada gravação e o que se vê na gravura finalizada não é mais que o amálgama de toda essa dinâmica conduzida pelo artista. Porém simultaneamente à transformação material ocorre um intenso fluxo de significações e sentimentos que acompanham toda criação. Posso afirmar que absolutamente não tenho controle algum sobre estes impulsos poéticos que surgem no cerne do processo. O que faço é ficar atento a ajustar a matéria e a significação em um todo que tenha alguma coerência e que me satisfaça no final.

7 - ESPERANTE, Marcel. *Portfolio: Marcel Esperante*. Revista Eletrônica do Curso de Artes Visuais da FIG.Cadernos de Arte & Cultura, n.º 0.17/02/2005. Disponível em: <.http:// www.ekac.org/html>. Acesso em: 28 mar. 2008.

Na fala desse artista, percebe-se que o descontrole durante o processo de gravação, em que as alterações da matéria, uma após outra, acontecem, não é problema; no que ele chama de impulsos poéticos, eu incluo o que chamo nesta pesquisa de acaso, porque, na gravura, decididamente, é impossível manter o domínio da intenção criadora. Todo projeto já deve contar com as interferências externas, sejam elas da ordem da feitura, da ordem das manifestações climáticas, ou do tempo propriamente, que indiscutivelmente é outro dentro desse processo. Eu diria que até certo ponto ele é irreal diante da vida que hoje somos induzidos a viver.

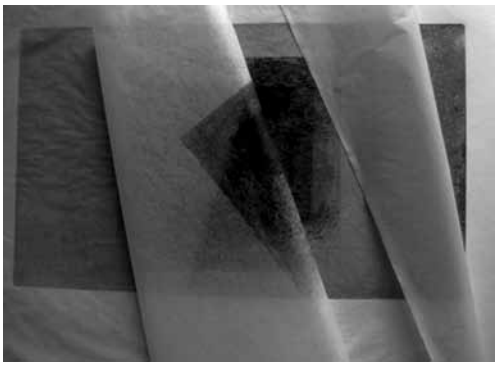


Figura 4
Sandra Correia Favero, s/ titulo, 2009
Material: Gravuras impressas de gravuras em metal, a primeira no fundo sobre papel Canson Montval com tinta *Charbonnel* azul da Prússia+ vermelho+cobalto, as outras duas impressões sobre papel arroz com a mesma tinta da primeira
Fonte: Fotografia de Carolina Correia Favero

Vejo a arte assim, uma eterna retomada de sugestões que aparecem no próprio trabalho. Todas as etapas devem ser bem observadas. A reflexão posterior à impressão tem um papel essencial na elaboração dos trabalhos. É o meu processo.

Figura 5
Sandra Correia Favero, s/ titulo, 2009
Material: gravuras em metal impressas sobre papel arroz com tinta *Charbonnel* preto+vermelho+cobalto
Fonte: Fotografia de Carolina Correia Fávero

Figura 6
Sandra Correia Favero, s/ titulo, 2009
Material: matriz de gravura em metal impressa sobre papel Canson Montval com tinta *Charbonnel* azul da Prússia+vermelho+cobalto
Fonte: Fotografia de Carolina Correia Favero

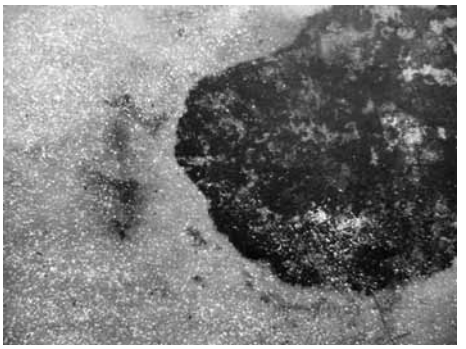


Figura 7
Sandra Correia Favero, s/ titulo, 2009
Material: matriz de gravura em metal impressa sobre papel arroz com tinta *Charbonnel* preto+vermelho+cobalto
Fonte: Fotografia de Carolina Correia Favero

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observo que no momento atual (2009) minha produção não pode ser considerada como estática e estabelecida dentro de um sistema moderno. Ela apresenta e provoca um olhar diferenciado para os procedimentos na gravura. Não pode ser rotulada, quer estar livre para usufruir das possibilidades que encontra pelos caminhos que se vão apresentando.

O acaso talvez seja o espaço da liberdade inerente ao fazer artístico.

E como lidar com o fazer se hoje essa palavra provoca arrepios conceituais?

Respondo: fazendo, mesmo que esteja solitária nessa trajetória, repetindo e transformando, sempre em movimento, buscando diferenças que indicam brechas para novas buscas poéticas.

As indicações que surgem nessas brechas que mostram diferenças poderão ser identificadas num próximo espaço com os alunos, gerando novas maneiras de abordar a experimentação com a gravura. O que importa é dar aos alunos com os quais eu me deparo, num primeiro momento, e, em seguida, passo a relacionar-me, a oportunidade da experiência artística que acontece na "grupalidade", como fala Pelbart[8], em que a sintonia é sempre esperada, mas pode ou não acontecer.

> Então somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação.[9]

8 - PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade.* Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=mutacao>. Acesso em: 24 abr. 2009. p. 1.

9 - Idem, ibidem.

## REFERÊNCIAS

*Bienal de São Paulo: guia*. 28., Curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, p.78.

BONATTO, Ernesto. *Precisão, Mobilidade, Síntese*. Disponível em: <http://www.atelierpiratininga.com.br>. Acesso em: 3 jun. 2002.

BRANDER, Leya Mira. Bienal de São Paulo, 28., Em vivo contato, 2008, p.81. Entrevista a Maria Lindt. Disponível em: <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/leya-mira-brander>. Acesso em: 28 ago. 2009.

ESPERANTE, Marcel. *Portfolio: Marcel Esperante.* Revista Eletrônica do Curso de Artes Visuais da FIG.Cadernos de Arte & Cultura, nº0.17/02/2005.http:// Disponível em: <www.ekac.org/html>. Acesso em: 15 mar. 2008.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: Brites, Blanca; Tessler, Elida. *O meio como ponto zero.* Metodologia da Pesquisa em Arte. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002, p.17.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação Artística.* Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=mutacao>. Acesso em: 24 abr. 2009.

RAPOSO, Paiva. *Ainda a Gravura: novas reflexões*. In: Cadernos de Gravura/Notas para um entendimento teórico da gravura. <http://cadernosdegravura.blogspot.com/>. Acesso em: 15 mar. 2005.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada:* da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2001.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo – catálogo raisonné:* volume 1/gravura. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

# AÇÕES MÍNIMAS, POSICIONAMENTOS CRÍTICOS

**DIEGO RAYCK DA COSTA**

Este texto procura fazer um breve apontamento sobre propostas artísticas que, por meio de gestos, materiais ou elementos mínimos, articulam sentidos e desenvolvem potências, trabalhando com a noção de pouco ou nada. Trata-se de uma produção artística que assume o esvaziamento como estratégia, contrastando com a abundância das convenções que caracterizam os sistemas simbólicos da arte e também da vida. Essas propostas constituem uma parcela da arte contemporânea que atua mediante ações silenciosas, gestos aparentemente insignificantes e discretos, geralmente associados a noções de vazio e negação, portanto, desenvolvidos com o emprego eficiente e agudo de um mínimo de recursos.

Se no início do século XX já se experimentava a falência de projetos políticos e ideológicos em uma concepção histórica progressista, é natural encontrarmos em nosso passado recente respostas artísticas a essa experiência que, procurando alternativas para a forma corrente de enunciação, esquivam-se da grandiloquência, do heroísmo e do caráter messiânico de discursos revolucionários ou consoladores. Em um primeiro momento desse contexto, mesmo que ainda assumindo a forma de um enunciado autoritário, predominava a necessidade crítica de abrir um espaço de manobra no campo artístico, uma reação ao esgotamento desse modelo que apontasse rearticulações e levasse à exploração de novas possibilidades.

Na segunda década do século XX, as investigações de Kasimir Malevich conduziram-no ao uso de um mínimo de elementos em sua pintura. É de 1918 a obra *Composição suprematista: branco sobre branco*, peça emblemática de sua teoria sobre a arte, na qual o artista afirmava que a arte "chega a um 'deserto', no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido" (CHIPP, 1996, p. 345). O vazio, esse deserto, buscava uma liberação da "essência artística" de seu habitual condicionamento aos cânones e sistemas restritos do campo da representação e das convenções artísticas figurativas. Para mostrar que a arte era mais do que a soma de sua história e conceitos, Malevich propunha descartar todos esses modelos, na tentativa de encontrar "o sentimento puro" da "verdadeira arte 'desmascarada'" (CHIPP, 1996, p. 348).

Ainda com um tom dogmático, nos anos 50, o vazio e a negação apareceram em alguns discursos artísticos de forma frequente e direta. Os artistas Yves Klein e Piero Manzoni são exemplos paradigmáticos. Os monocromos de Klein, assim como os acromos produzidos por Manzoni, afirmavam - cada um a sua maneira - uma concepção de arte cujo vazio estava prioritariamente envolvido em uma função contestatória de natureza histórico-formal: a necessidade de explorar os limites das linguagens, de atingir uma espécie de grau zero fundamental de um porvir,[1] da mesma forma como foi prometido mediante outros elementos e estratégias pelas vanguardas do início do século. Ainda que a ironia com relação aos referentes artísticos seja mais evidente na obra de Manzoni, com a utilização recorrente de dispositivos como o pedestal e a assinatura do artista, Klein também denuncia semelhante postura em sua obra, ao afirmar-se pioneiro do monocromatismo, caricaturizando anacronicamente Malevich em *Malévitch ou l'espace vu de loin* (ou o espaço visto de longe) a pintar o *branco sobre branco*, a partir de uma tela sua. [2]

O vazio segue aparecendo nas décadas seguintes, devedor de reflexões que partem de filosofias orientais e também da continuidade de questões da tradição artística ocidental. A influência do zen budismo nas discussões artísticas, na qual o vazio adquire um caráter de humildade desinteressada e meditativa, é bastante conhecida na Nova Iorque dos anos 60, polo cultural irradiador do pós-guerra. Simultaneamente, o vazio como imagem da negação, ou de uma intervenção problematizadora, aparece intensamente em discussões entre arte e arquitetura, desenvolvendo a problemática do objeto artístico e suas categorias e mesmo retomando a discussão de Hegel sobre a condição negativa da arte em relação à arquitetura.[3]

Anne Cauquelin destaca o interesse de artistas e escritores no século XX pelo vazio, apontando a exposição *The Big Nothing*, do Institute of Contemporary Art da Filadélfia, de 2004, como uma tentativa de organizar o imenso corpo de obras orientadas pela questão (CAUQUELIN, 2008, p. 65). Os movimentos de abertura conquistados pela arte, assim como o branco que Malevitch declarou ter deixado atrás de si para que os artistas voassem nele,[4] apontam para novos limites que ultrapassam as questões relativas às categorias e metas da arte e orientam-se para sua dinâmica e estruturas constitutivas, como as definições de obra, artista, público e suas hierarquias e inter-relações.

Sem pretensões grandiosas e projetos salvadores, a arte progressivamente aborda, de forma mais explícita, a própria arte. No entanto, é importante que esse movimento não seja interpretado como um isolamento da arte em uma disciplina autônoma e alienada. Justamente ao questionar seus próprios processos e estruturas, a arte reivindica uma abertura em direção ao que não constituía anteriormente sua competência exclusiva; uma abertura, entre outras coisas, ao simples e ao cotidiano.

Guy Brett faz um breve levantamento da produção artística contemporânea que confirma a presença efetiva desse gesto paradoxal de dar importância ao nada, de explorar ações mínimas (BRETT, 2001, p. 68-71).

1 - Situação que fica evidente quando Klein afirma, mesmo diante de suas perspectivas relacionadas ao eterno e à plenitude, ser um artista do futuro. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 60.

2 - O desenho de Klein é de aproximadamente 1958. CHEETHAM, Mark A. Matting the Monochrome - Malevich, Klein, and Now. *Art Journal* - College Art Association, Nova Iorque, ano 64, nº 4, inverno de 2005. p. 96.

3 - Para mais sobre o assunto ver BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris: Archibook, 2006.

4 - "Rompi a barreira do azul das fronteiras da cor e desemboquei no branco. Atrás de mim meus colegas pilotos nadam na brancura". MALEVICH apud DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 104.

A extensa série de monotipias da artista Mira Schendel é de uma extrema fragilidade e precariedade, assumindo o desenho como suporte e questionando sua atribuição secundária e preparatória. Essas obras apresentam um processo de trabalho no qual o controle imediato da artista é diminuído, estimulando a espontaneidade e a simplicidade. O resultado aparentemente prosaico da folha quase transparente, quase sem intervenções, é extremamente sensível e sutil, estruturando-se a partir do mínimo que um desenho precisa para ser um desenho.

Brett deixa claro que a discussão sobre os elementos formais das monotipias de Schendel apontam para a correspondência imediata entre as opções plásticas da artista e um posicionamento político, bem expresso no comentário sobre "o ponto de vista social extremamente sutil" da artista, elaborado por Paula Terra, que definiu sua obra nos anos 60 como "uma resposta silenciosa à ideologia do progresso que move tanto a vida mecanizada, frenética e turbulenta de São Paulo, como a ditadura militar imposta aos brasileiros em 1964" (BRETT, 2001, p. 71).

Em grande parte da obra de Schendel, o vazio é mais do que um elemento de equilíbrio visual, ele constitui conceitualmente os trabalhos. Como a artista afirma, "o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio" (BRETT, 2001, p. 66). Esse vazio pulsante, o reverso da totalidade e da plenitude, só pode ser descoberto (ou ativado) por um gesto mínimo, evidenciado por uma intervenção gráfica sutil, nada impositiva ou decisiva, que reconhece e dialoga com o plano branco nessa condição de alteridade.

Maria Eduarda Marques (2004, p.35) afirma que em *Droguinhas*, série desenvolvida em 1965 na sequência das monotipias, "há uma intenção desmistificadora, algo que pretende alterar a razão social da arte", paradoxalmente próxima ao "postulado dadaísta duchampiano" e predominantemente artesanal e delicada. Essa análise é corroborada pela declaração de Schendel de que essa série de trabalhos está em franca oposição ao "permanente" e ao "possuível". Essa intenção insere sua obra em um amplo panorama de artistas que nos anos 60 procuravam desvencilhar-se de definições, valores e práticas mantidos por um sistema artístico instituído, ideologicamente questionável e economicamente centralizado.

Nesse sentido, podemos acompanhar a forte participação de propostas e concepções como as da arte minimalista e conceitual, Fluxus, Art & Language e suas influências na produção artística atual ao destacarem o aspecto processual, discursivo e imaterial da arte. Parte da contribuição desses agentes foi de explorar em suas propostas, muitas vezes de forma extrema, o que faz parte do banal e do irrisório, do efêmero e do contingencial, do informal e do mínimo, constituindo verdadeiras políticas de resistência ao discurso dominante das grandes narrativas e da espetacularização. O distanciamento histórico trouxe à tona uma série de críticas com relação à ingenuidade das expectativas dessas propostas, destacando, no entanto, que se essas propostas não

tiveram um efeito revolucionário, certamente transformaram a realidade na dimensão de cada sujeito que as experimentou e compartilha seu legado ainda hoje.

A dimensão apontada pelas propostas artísticas que aproximam arte e vida reflete tanto a dificuldade em viver em uma cultura vertiginosamente polissêmica quanto a necessidade de sobrevivência do sujeito diante de uma eminente insignificância de sua existência nesse contexto. O gesto mínimo – a ação cotidiana tantas vezes ignorada – pode tornar-se extremamente significativa ao ativar o nada, ao apontar sua relação dialética com uma noção de totalidade e incorporar um sentido existencial potente, assim como as frágeis e simples linhas de Schendel fazem ao impregnar o papel.

Atualmente assombra-nos uma lógica do espetáculo, estratégia capitalista que no panorama da arte é expressa, entre outras coisas, pela proliferação de grandes exposições que, proveitosamente, confundem arte com entretenimento e políticas públicas que caracterizam as manifestações artísticas como objeto manipulável de interesses corporativos.

Essa mesma lógica que esvazia de sentido a experiência cotidiana e o sujeito, reduzindo-os a elementos de espetáculo nos *reality shows,* encontra possibilidade de resistência crítica em propostas artísticas que restituem a experiência ao sujeito e lhe conferem a possibilidade de construir sentidos. Como lembra Brett, a extrema simplicidade, sensualidade e fugacidade dos trabalhos de Lygia Clark que convidam o público à participação, possuem um aspecto alegre que é "seguido pela reflexão e pela consciência de que Lygia Clark propõe uma mudança profunda, um salto conceitual de longo alcance para a arte, a filosofia e a ciência – para a cultura e a vida de modo geral" (BRETT, 2001, p. 31).

Esse longo salto é viabilizado pelo uso sensível e inteligente de "materiais efêmeros e sem valor" que articulam pelas vias sensoriais e reflexivas mais elementares a reelaboração da relação sujeito/objeto, interior/exterior, constituindo uma potente resposta a um amplo complexo de fragmentações, alienações e condicionamentos que configuram as crises do homem contemporâneo.

Essas obras que lidam com o mínimo, o simples, o esvaziamento e a negação, e apontam para resultados que parecem ser mais efetivos quanto mais discretos forem seus recursos, parecem sustentar suas potências nessas tensões paradoxais, como quando o traço mínimo de Schendel proporcionalmente ativa o máximo do vazio do suporte, ou quando Clark admite que seu grande ego é quem oferece a autoria da obra ao outro (BRETT, 2001, p. 33).[5]

Diante da questão "para que serve a arte?" temos a inquietante sensação de podermos dizer "para nada", compreendendo esse nada como algo complexo, muito mais do que um simples estado de negação de todas as coisas.

5 - Um extremo que se direciona para seu oposto, como na letra da música *Carpinteiro do Universo* (1989), de Raul Seixas e Marcelo Nova: "O meu egoísmo é tão egoísta, que o auge do meu egoísmo é querer ajudar".

## REFERÊNCIAS

BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira:* texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

_____. Seis células. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira:* texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris: Archibook, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais:* contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEETHAM, Mark A. Matting the Monochrome - Malevich, Klein, and Now. *Art Journal* - College Art Association, Nova Iorque, ano 64, n. 4, inverno de 2005. p. 94-109.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas:* anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

# OBJETOS PEDAGÓGICOS DE INCLUSÃO: UMA AÇÃO POLÍTICA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTE

**MARIA CRISTINA DA ROSA FONSECA DA SILVA**

São crescentes as novas demandas na formação de professores de artes. Embora esse tema tenha sido exaustivamente debatido nos anos finais do século XX, a temática não se esgotou. Observamos por meio de pesquisas na área de formação de professores de artes (2007, 2008 e 2009), apresentadas em Fonseca da Silva (2009), que o tema ainda exige um posicionamento político-pedagógico das agências formadoras. O texto ora produzido engendra-se na perspectiva apontado no evento "1.º Simpósio de Integração de Artes Visuais, do DAV". O Departamento de Artes Visuais (DAV), numa ação integrada com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) buscou analisar, debater e propor um conjunto de teorias crítico-reflexivas considerando o debate ARTE, POLÍTICA E ARTE-EDUCAÇÃO. Nesse contexto, a mesa seis apresentou o tema da Arte, Políticas de Inclusão. Nossa intervenção na citada mesa produziu o texto aqui exposto partilhando com os leitores uma trajetória de atuação na formação político-inclusiva do professor de arte na Licenciatura em Educação Artística e na Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC.

Pretendemos contextualizar o cenário da formação de professores de artes e suas principais proposições na atualidade no tema da inclusão. Desse modo, o primeiro tópico discute o tema "Formando Professores de Arte" da criação da disciplina de Educação Artística, que é um marco na história do ensino de arte brasileiro até o movimento de inclusão na educação escolar. No segundo tópico, "Histórico da Experiência de Criação de Objetos Pedagógicos", destacamos o processo de criação de objetos pedagógicos para instrumentalizar o ensino de arte em classes regulares com uma abordagem inclusiva. Já o terceiro tópico, intitulado "A inclusão na Aula de Artes", apresenta alguns aspectos do cotidiano da inclusão na aula de artes, qual a relação que se estabelece com a aprendizagem artística nesse contexto com base numa investigação com professores de artes. No quarto tópico enfocamos o material criado pelos estudantes da graduação: "Os objetos pedagógicos, alguns resultados".

Finalizamos o texto tecendo as Considerações Finais que apresentam amarrações, fruto de uma síntese que se estabelece a partir da articulação entre ensino, pesquisa e extensão, buscando construir algumas relações com a possibilidade de novos caminhos para esse tema de relevância social inigualável para a escola pública.

## FORMANDO PROFESSORES DE ARTES

Considerando os anos finais da década de 1960 com a reforma no ensino superior brasileiro e os anos iniciais da década de 1970, o período da ditadura militar criou a disciplina de Educação Artística na escola, tendo como concepção a ideia de atividade. Diversos livros de arte-educação no Brasil abordam esse tema, entre eles, Barbosa (1988), Rosa (2005) tratam esse tema em relação ao currículo da Educação Artística nas artes plásticas no curso de graduação da UDESC.

Na criação da Educação Artística nascem os problemas com a formação de professores de artes numa orientação institucionalizada, pois a disciplina é criada na escola, sem que existam profissionais habilitados para tal função. Acreditamos então que nesse período, na década de 1970, com a reforma da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, aprovada em 1961 e, por consequência, sua reforma, a Lei n.º 5692/1071, ficam visíveis os primeiros nós críticos da formação docente em arte. Sobre esse conjunto de temas que mobilizaram a formação de professores é que pretendemos desenvolver o presente tópico. Destacamos entre eles a habilitação do professor de arte, as licenciaturas curtas e integrais, o tema do contextualismo e do essencialismo, a polivalência, os conteúdos e as metodologias do ensino de arte, o papel político do arte-educador, o multiculturalismo, o ensino de arte moderno e pós-moderno e a inclusão. Mesmo que alguns desses temas pareçam esvaziar-se na conjuntura atual, pode-se dizer que seus reflexos continuam vivos no ideário pedagógico dos professores nas escolas. Interessa-nos destacar que os debates que figuraram como essenciais na formação de professores de artes entrelaçam-se também com a história da arte-educação no Brasil.

No ano de 2009, ou seja, trinta e oito anos após a criação da Educação Artística, com toda a produção da área, a diretoria da Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB) foi mobilizada para estar no Estado de São Paulo desencadeando um processo de avaliação em relação ao uso de uma apostila de Artes a ser ministrada pelo professor de Língua Portuguesa no ensino médio estadual. Ao mesmo tempo o Estado de Santa Catarina, um dos mais ricos do País, mantém um conjunto de professores de outras áreas ministrando as aulas de artes com a justificativa de que não existem profissionais habilitados nos municípios. Acreditamos que o tema da falta de habilitação está interligado com o oferecimento das licenciaturas curtas como um modo de apaziguar a necessidade de profissionais nessa área enquanto esses cursos tiveram o apoio das instituições universitárias.

Os programas da Universidade Aberta do Brasil (UAB) vêm sendo utilizados como uma política de qualificação da formação do professor. Sobre esse tema ver Fonseca da Silva e Sosnowsky (2009). Até o presente momento não temos uma avaliação concreta sobre o impacto da formação de professores de artes na Educação a Distância.

Outro tema revelador do cenário da educação e arte nos anos finais da década de 80 e início da década de 90 do século XX é o tema do contextualismo *versus* essencialismo, que debatia os princípios da abordagem social ou psicológica em detrimento de uma visão de ensino de arte mais voltada para os conteúdos da arte. Nesse cenário pudemos observar o diálogo entre essas correntes (essencialistas e contextualistas) na arte. Em publicação datada de 1988 a autora Ana Mae Barbosa destaca o conflito entre essencialismo e contextualismo. "Segundo os contextualistas, o contexto de quem vai receber a educação determina os objetivos da arte. Ao contrário, a abordagem "essencialista" da educação artística considera principalmente a função da arte para a natureza humana em geral" (BARBOSA, 1988, p. 56). Tanto na arte quanto no ensino, essas diferenças foram minimizadas pela forte entrada do pensamento pós-modernista na ordem do dia. Ao mesmo tempo a década de 90 e os anos iniciais do século XXI foram momentos ímpares da desenvoltura e qualificação dos fundamentos da arte-educação, bem como do florescimento acadêmico da área. A pós-graduação também foi responsável por esse crescimento.

Os conteúdos de arte ficam mais bem definidos numa proposta de currículo[1] com base nas influências do estudo da imagem na escola, mesmo que inicialmente os professores de arte não tenham um repertório que dê conta das demandas propostas pelas metodologias atuais do ensino de arte. Um dos fatores que deixam frágil a formação de professores de artes diz respeito à crença de que a formação polivalente (em várias linguagens, música, plástica e teatro, para exemplificar) é necessária na escola porque o governo não permite contratar mais professores de diversas linguagens. Por outro lado, imputa-se ao professor de arte, na cultura escolar, a responsabilidade de ensinar todas as linguagens da arte.

1 - As dimensões variadas apresentadas na coletânea de Barbosa (2005) mostram a ampliação do potencial do Ensino de Arte nas escolas.

Richter (2008) apresenta em suas memórias sobre o movimento de Arte-Educação no País o papel das associações que se organizaram ao longo das décadas de 80 e 90 do século passado para consolidar uma resistência aos desmandos das políticas educacionais e da distorção do papel do professor de arte no contexto das escolas. A autora aponta as Associações Estaduais de Arte-Educadores e a Federação dos Arte Educadores do Brasil (FAEB) como espaço privilegiado de fortalecimento do papel político do professor de arte e da consolidação das perspectivas da Arte-Educação como movimento de resistência.

Considerando o complexo campo que se instala na cultura ocidental, o chamado Pós-Modernismo, ou capitalismo tardio, como aponta Jameson (1997), traz profundas transformações sociais no âmbito econômico e no da cultura, e nesse contexto a Arte

aprofunda suas divergências com a modernidade. O Ensino de Arte, por sua vez, como aponta Efland (2005), é influenciado pelas transformações propostas na Arte. Rizzi (2008) destaca esse cenário de mudanças no ensino de arte ao analisar as contribuições da abordagem triangular em contraposição aos métodos de ensino utilizados no contexto expressionista.

> A idéia de livre expressão vincula-se historicamente à modernidade, pois enfatiza a visão pessoal como forma de interpretar a realidade; a emoção como principal conteúdo de expressão e a busca do novo, do original como um ideal a ser alcançado, o que resultou, segundo seus críticos, em uma defasagem entre arte produzida no período e a arte ensinada nas escolas. (RIZZI, 2008, p. 337).

De fato, a abordagem triangular[2] é um marco na história do ensino de arte no Brasil e por isso também suscitou muita análise, crítica e mudanças que foram consolidadas pela sua mentora Ana Mae Barbosa e que foram dialogando com as diversas realidades brasileiras. A imagem de modo geral passa a ter um papel central na atuação do professor de arte. A produção bibliográfica sobre o tema também ampliou-se de forma considerável, buscando oferecer um leque diversificado sobre o tema. Pode-se dizer que, de modo geral, a consolidação do ensino de arte como disciplina obrigatória e necessária na escola, pelo menos nas grandes cidades, já está consolidada, da mesma forma coloca-se o debate que é travado no sentido de definir o como ensinar e o que ensinar.

2 - Sobre o tema ver Barbosa (1992).

Aguirre (2005) corrobora com a análise da complexidade da sociedade atual e adiciona dois temas importantes: A midiatização tecnológica como forma de romper a noção de tempo e espaço cara ao modernismo e a abordagem multicultural. Peter McLaren (1999a) é outro autor que analise as relações entre multiculturalismo e educação e propõe uma visão multicultural crítica. Com vários livros publicados no Brasil, *Vida nas Escolas* (1997), *Multiculturalismo Crítico* (1999a), *Utopias Provisórias* (1999b), *Multiculturalismo Revolucionário* (2000) e *Pedagogia Revolucionária* (2002), o autor aprofunda a análise social e reconhece a luta de classes como um elemento importante nesse cenário. Algumas ações no campo do multiculturalismo chegam ao ensino de arte como influência da institucionalização do multiculturalismo, como o caso da Lei n.º 10.639/2003, que propõe o ensino de arte a partir da cultura africana, afro-brasileira e indígena.[3]

3 - Sobre esse tema ver Fonseca da Silva, (2006).

Na esteira das mudanças ocorridas nas últimas décadas, o Brasil torna-se signatário da Declaração de Salamanca no ano de 1994 e inicia sua participação no programa de educação para todos. Nesse movimento, a inclusão das pessoas com deficiência nas escolas regulares traz novos desafios à formação de professores de arte. As políticas

públicas preveem disciplinas na formação de professores que tratem do tema de forma aprofundada, na maioria dos casos os cursos de licenciatura colocam a disciplina como optativa, como se o estudante tivesse, sozinho, condições de perceber antecipadamente a necessidade dessa formação para sua atuação em sala de aula. Com esses desafios, passamos a desenvolver uma série de ações no campo do ensino, pesquisa e extensão, com o objetivo de oferecer alternativas para a formação inclusiva do professor de arte.

## HISTÓRICO DA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE OBJETOS PEDAGÓGICOS

Nosso relato inicia com a atuação docente no Laboratório de Educação Inclusiva da UDESC, o LEDI.

No ano de 2006, assumimos a criação e coordenação do LEDI. A partir da experiência desenvolvida com estudantes cegos e surdos no Centro de Educação a Distância (CEAD), formulamos alguns projetos na temática de inclusão e arte. Destes, escolhemos um para relatar a experiência nesse artigo. Trata-se do edital Programa de Apoio ao Ensino de Graduação (PRAPEG), que propôs, a partir de 2007, a formulação de diretrizes inclusivas para a formação de professores com ênfase na arte, tanto na licenciatura em artes visuais, quanto no curso de pedagogia a distância. No edital propusemos um projeto que apoiava financeiramente a disciplina, proporcionando aos estudantes material para a produção de jogos de ensinar arte para crianças com deficiência. No curso de Pedagogia atuamos na disciplina de "Arte e Desenvolvimento na Educação Infantil", já no curso de Licenciatura em Educação Artística, atuamos nas disciplinas de "Arte no Contexto Escolar, a Unidade Entre a Experiência e o Jogo", também, "Educação Para a Compreensão da Arte", e na Licenciatura em Artes Visuais, atuamos na disciplina de "Educação Inclusiva" criada na perspectiva de atender às demandas da regulamentação obrigatória na formação de professores de Artes.

Atendendo aos conteúdos propostos nas ementas das disciplinas, estimulamos os elos com as situações que pudessem sugerir *links* com a criação de objetos pedagógicos para o ensino de arte. Segundo Fonseca da Silva e Bornelli (2007), os objetos pedagógicos são situações didáticas criadas para consolidar uma adaptação curricular favorecendo a aprendizagem de crianças com deficiência na sala de aula de arte. Esses objetos podem consolidar-se por meio de um jogo, um material didático, ou uma atividade desenvolvida de forma adaptada para ampliar a percepção da criança com deficiência. Nesse caso é fundamental que o conteúdo trabalhado esteja em sintonia com o restante da turma. Muitas vezes o objeto pedagógico deve (ou pode) ser utilizado com toda a turma.

Na primeira experiência, o foco ainda não era a inclusão, buscávamos inicialmente a produção de materiais didáticos para o ensino de arte; somente após o sucesso da experiência, que começamos a incluir as perspectivas inclusivas, primeiro da Lei n.º

10.639 – 2003 e depois da inclusão de pessoas com deficiência na escola regular. É fato que o tema gerou muito interesse das turmas, oportunizando inclusive desdobramentos em Trabalhos de Conclusão de Curso, monografias de especialização e dissertação de mestrado.

Outro aspecto bastante produtivo foi a extensa pesquisa desenvolvida pelos estudantes de artes na catalogação de materiais para a produção dos jogos. No primeiro semestre, mesmo com o apoio do Edital PRAPEG, ainda não havia material disponível para a criação dos jogos, pois o processo de licitação desses materiais é bastante longo na instituição pública; somente no segundo semestre é que pudemos contar com um material básico. Os grupos organizaram diversas formas de busca e catalogação de materiais em portfólios, de modo que eles próprios já ofereciam qualidades de interação para a criança, dada a proposta lúdica de apresentação.

Figura 1
Portfólio
Fonte: Foto Arquivo LEDI

Os processos de criação do objeto pedagógico, além da faixa etária a que se destinavam, tipos de material e proposta de ensinar arte, estimulavam os estudantes a identificar as características do grupo que faria uso do material. Por outro lado, os estudantes de artes têm pouco ou nenhum contato com crianças com deficiência. Muitas vezes, o estágio é o espaço em que os alunos têm um contato inicial, muitas vezes sem um aprofundamento na percepção do significado da inclusão. Assim, na sala de aula, buscávamos minimizar essa falta de contato, com relatos de experiências da professora e dos que já haviam desenvolvido experiência com crianças com deficiência na família ou no trabalho, e com uso de imagens que relatavam atividades educativas com o público especial. O debate em grupo foi a grande ferramenta de análise, problematização e construção dos objetos pedagógicos. Os próprios colegas questionavam as características dos objetos, ao mesmo tempo em que sugeriam melhorias, qualificavam o objeto e aprimoravam sua usabilidade.

## A INCLUSÃO NA AULA DE ARTES

Nossa pesquisa de produção de objetos pedagógicos foi fomentada com base em uma pesquisa anterior com professores de artes e alunos com deficiência em um conjunto de nove entrevistas e observação de doze alunos nas aulas de artes. A partir de um estudo piloto, traçamos nesse estudo os parâmetros para definir quais os elementos para a observação das realidades subsequentes na continuação da pesquisa. No mesmo caso foi possível testar os instrumentos de entrevista com a professora; uma entrevista igual para todas (não havia professores no grupo), no início da pesquisa, e outra individualizada no final da observação. Ressaltamos que a primeira entrevista foi padrão, formada por categorias abrangentes, e a segunda, focada no cruzamento das respostas da primeira entrevista com a observação, possibilitando um olhar singularizado para o professor de arte.

Da primeira experiência, no estudo piloto, realizamos uma síntese das hipóteses levantadas, pois acreditávamos que um professor de arte com uma sólida formação, com um número reduzido de alunos em sala de aula, com um material adequado, pudesse interferir na qualidade da formação estética dos estudantes com deficiência.

Consideramos que do ponto de vista da produção de adaptações curriculares o estudo piloto alcançou êxito. Na entrevista inicial, a professora declarou que somente soube da aluna em sala quando os colegas de turma avisaram. Não houve uma preparação da professora por parte da escola para desenvolver tal trabalho. Afirmou que já havia um programa pronto a ser desenvolvido que tinha como eixo o desenho e suas múltiplas possibilidades, já construído pela professora, mas, diante da participação da estudante com baixa visão, teve que adaptá-lo.

Na experiência observada, novas questões foram analisadas pela equipe de pesquisa, como, por exemplo, os conteúdos selecionados pelos professores de artes para ensinar em sala de aula. Podemos dizer que os conteúdos tradicionais como desenho, pintura e escultura dominam os programas. Ao mesmo tempo, os conteúdos advindos das rupturas modernistas e do diálogo com o contemporâneo é pouco presente nos planejamentos.

Participaram da pesquisa nove professoras de artes visuais da rede pública de ensino, todas as professoras eram mulheres entre 25 e 45 anos, com formação na área de artes visuais. Os doze estudantes observados apresentaram variados diagnósticos; entre eles destacamos quatro com paralisia cerebral, três com baixa visão, três autistas, três surdos, um cego, um com deficiência mental e um com esclerose tuberosa e autismo. Na maioria das salas de aula havia um acompanhante do estudante, professores, estagiários ou auxiliares de classe.

No quesito formação de professores, todas apontaram que sua formação inicial não contemplou os conteúdos da educação inclusiva, fato este que na opinião das

proessoras dificulta a ação pedagógica. Com base nos depoimentos, pôde-se observar que as professoras de arte não se sentem satisfeitas com o modelo de educação inclusiva presente nas escolas. Diagnosticamos que a formação continuada na área de inclusão é bastante esporádica e não prepara os professores para o cotidiano das classes inclusivas.

Um dos desafios da pesquisa foi encontrar professores de artes visuais que tivessem estudantes com necessidades especiais em classe, ou que desejasse participar da pesquisa. Muitos alegaram não poder participar da pesquisa, porque até o presente momento não haviam criado objetos pedagógicos para a inclusão na aula de arte. Analisando os dados de inclusão no ensino fundamental e médio em Santa Catarina, Fonseca da Silva e Bornelli (2008) destacam que os índices de maior inclusão encontram-se nos anos iniciais. Como na maioria das escolas o professor específico de arte encontra-se do quinto ao nono ano, existem poucos alunos com deficiência nas classes regulares.

Quando iniciamos a pesquisa, tínhamos uma hipótese de que os professores de arte não produziam até o presente momento objetos pedagógicos. Acreditávamos que o processo de inclusão escolar, mesmo que já tenha sido iniciado há mais de dezessete anos, ainda era muito tímido nas escolas. No entanto, identificar os objetos pedagógicos era um dos aspectos, não o único, que nos interessava na cultura escolar. Pretendíamos conhecer também as metodologias inclusivas utilizadas pelos professores de arte, diagnosticar a abordagem criada para trabalhar com os estudantes com deficiência e como se constrói as aprendizagens artísticas nesse processo.

Nossas análises levam a crer que a construção de objetos pedagógicos aproxima os estudantes, com diferentes modos de aprender, dos conhecimentos historicamente sistematizados no âmbito da arte e da estética. Mais do que isso, amplia o potencial de aproximação entre o professor e aluno com deficiência e do aluno com o grupo. Desenvolvem a qualidade da participação da pessoa com deficiência do contexto social, da sua participação integral nas redes de produção da cultura e do acesso aos diversos saberes da humanidade. As estratégias que permitem perceber as possibilidades de aproximação entre os grupos diferenciados, não pela lógica da maioria, pode ser uma tática de "empoderamento" dos estudantes com deficiência. Assim, privilegiar o tato, ou o olfato, num grupo acostumado a aprender pelo visual, pode ser uma metodologia de grande valia.

## OS OBJETOS PEDAGÓGICOS, ALGUNS RESULTADOS

Escolhemos o conjunto de quatro jogos para apresentar no presente texto. Três foram realizados no contexto da sala de aula, desenvolvidos com professores da licenciatura e do bacharelado em artes. Um deles foi produzido pelos bolsistas de iniciação científica do curso de Design de Produto.[4]

4 - Thaís Lercher e Lígia Godoy.

Figura 2
Dominó Escher
Fonte: Foto Arquivo LEDI

Nessa proposta, a aluna Suzana realizou um estudo utilizando obra do artista Escher. A aluna atua como professora na rede pública de ensino e é estudante do curso de licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas). O jogo foi desenvolvido buscando aprimorar o material para uso de cegos e principalmente para alunos de baixa visão. Chama-se de baixa visão o aluno que consegue perceber algum fragmento de luz que lhe possibilita distinguir o contraste entre claro e escuro. Assim, a aluna privilegiou o contraste existente na obra do artista e criou um dominó em branco e preto utilizando como motivo os bichos usados por Escher para compor suas obras. O dominó baseia-se na repetição de figuras de animais e no contraste entre claro e escuro.

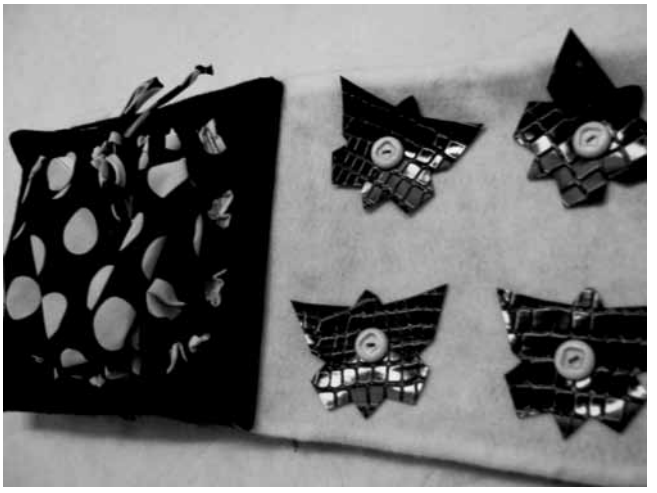


Figura 3
Livro Tátil Escher
Fonte: Foto Arquivo LEDI

Para ampliar a experiência, a estudante criou também um livro tátil composto por texturas diferentes, produzidas por materiais diversificados, para que o aluno cego pudesse criar e recriar as histórias produzidas no livro, mudando as figuras de lugar e

construindo novas narrativas. Da mesma forma, as texturas produzidas no livro por meio das figuras criadas são recortes da obra de Escher. Destaca-se a importância de desenvolver diversos materiais sobre um mesmo artista, de modo a ampliar as possibilidades de uso do material didático na sala de aula.

O "Jogo Sentir, Imaginar, Revelar, Prepare seu nariz" foi construído pela estudante Adriane Cristine Kirst, que desenvolveu o projeto na disciplina de Arte no Contexto Escolar: a unidade entre a experiência e o jogo. O jogo parte do pressuposto de que:

> A constatação foi de que a arte é tão diversa, que são inúmeras as proposições que ela desperta. Foi então que o foco passou a ser os outros sentidos, como os cheiros que, ao olharmos para a obra, podem estar presentes nelas. O olfato é um sentido que pode ser *experenciado* por muitos dos alunos com necessidades especiais, que são para quem esse jogo foi idealizado. Nessa perspectiva a investigação partiu para uma proposta de provocar uma sensação diferente diante de algumas obras de arte, estabelecendo um jogo entre a imagem, os cheiros, e as substâncias e conteúdos que ela, a obra de arte, pode conter na sua representação. ( KIRST, 2010, p. 32).

Assim, inspirada na Arte Contemporânea, a aluna explorou as características sensitivas criando envelopes com pistas das obras que possibilitassem aos alunos perceber a obra por outros sentidos. Os materiais que estavam dispostos em envelopes podiam ser cheirados, tocados e até degustados com o propósito de aproximar o estudante da arte contemporânea. Todo o processo do jogo está situado no conteúdo dos envelopes e no debate que os materiais provocam até o momento que o objeto artístico é revelado.

Figura 4
Prepare seu nariz
Fonte: Foto Arquivo LEDI

O material utilizado na fabricação do jogo é o "BIOplac"[5], um compensado de pupunha desenvolvido pelo escritório brasileiro Fibra Design Sustentável. O "BIOplac"

5 - O jogo foi inscrito no II Concurso Bienal de Investigacion Educativa Sobre Materiales Educativos, proposto pela Organização Nacional de Cegos da Espanha (ONCE). A descrição do BIOplac é parte do material inscrito para o concurso.

é um compósito que utiliza recursos não madeireiros, aproveitando a biodiversidade brasileira. É formado por sete camadas (bambu, juta, malva e curauá com propileno reciclado, entre outras) unidas com adesivo de base vegetal. As camadas externas são feitas com Laminado de Pupunha, utilizando os recursos da agroindústria do palmito sustentável. O "BIOplac" é resultado de avanços tecnológicos aplicados ao Compensado de Pupunha. Aliando tecnologia e sustentabilidade, surge como um diferencial na fabricação do jogo, mostrando-se uma preocupação com cada requisito de projeto, desde a alternativa escolhida até a sua fabricação e descarte.

O jogo é composto pelas seguintes partes: uma base, onde as peças ficarão alojadas e formarão a imagem; quatorze peças retangulares; uma matriz tátil com a imagem em tamanho reduzido, que será fixada na tampa; uma tampa. O objetivo do jogo é montar a imagem final por meio da movimentação das peças, que no início devem ser embaralhadas e colocadas em posições aleatórias. Na tampa do jogo está fixada a matriz contendo a imagem que deverá ser formada, devendo, portanto, ser colocada ao lado do jogo após sua retirada, para que a criança possa consultá-la. Dessa forma, as crianças cegas poderão tocar a imagem final e construí-la simultaneamente. A criança movimenta uma peça de cada vez, e somente poderão ser movimentadas as peças que estão ao redor do espaço vazio. Elas deverão ser deslocadas para esse espaço, em sequência, sem serem retiradas, formando a imagem desejada. O jogo termina quando a criança conseguir formar a imagem exata da matriz.

Para o desenvolvimento do jogo, utilizou-se um método próprio do *Design*. No *Design*, seja ele Gráfico ou Industrial, o método surge como uma forma de sistematização do processo, que é dividido em uma série de etapas, as quais seguidas de maneira linear ou não, para que se atinja o objetivo desejado de forma eficiente. A utilização de métodos no processo de desenvolvimento de produtos garante também que sejam atendidos todos os requisitos do projeto, já que o processo de *design* é bastante amplo e multidisciplinar.

Como é comum nos métodos utilizados no *Design*, partiu-se do que é chamado de problema. O problema é uma demanda específica a partir da qual se definem os objetivos do projeto, passando por diversas etapas, desde pesquisa de mercado à geração de alternativas, até chegar à sua solução. Alguns *designers* utilizam métodos já conhecidos, desenvolvidos por profissionais da área, como Mike Baxter, Bruno Munari, Gui Bonsiepe, entre outros. Para o desenvolvimento do jogo, criou-se um método específico, direcionado à solução daquele problema, de modo que as etapas fossem definidas de acordo com os objetivos do projeto.

Como tema para a construção do objeto pedagógico, a equipe escolheu a obra do artista Vicente do Rego Monteiro, que é um artista brasileiro nascido em Recife – Pernambuco, no ano de 1899. Bastante precoce, em 1911 já cursava a Academia Julian em Paris, e em 1919, de volta ao Brasil, realizou sua primeira mostra individual.

O prestígio que teve no Brasil foi pequeno e bastante tardio, o que não ocorreu nos outros países, principalmente na França, onde foi adotado pela chamada Escola de Paris, da qual faziam parte os cubistas Braque e Picasso. Múltiplo em diversos sentidos, foi pintor, desenhista, escultor e poeta, além de lecionar nas escolas de Belas-Artes de Recife e de Brasília.

A peculiaridade e heterogeneidade de suas obras são resultantes de diversas influências, como o abstracionismo, o *art déco*, o cubismo e até mesmo a arte indígena, principalmente a pintura marajoara. Trabalha os mais variados temas, desde cenas religiosas a imagens do cotidiano, resultando em uma arte profunda e forte. Utiliza traços e formas marcantes, trabalhando bastante a sensação volumétrica e as texturas, principalmente nas obras religiosas. O relevo, a plasticidade e a construção das formas são traços que tornam a sua obra bastante original, com pinturas que muitas vezes aproximam-se da escultura, pela tridimensionalidade.

A obra "Ceia Eucarística" traz elementos geométricos e simplificados, trabalhando com tons de ocre e marrom. A sensação de volumetria faz com que as formas se desprendam do plano, criando uma ilusão de relevo. Esses fatores contribuíram em peso para a escolha da obra, para torná-la tátil e tridimensional, podendo ser manipulada por crianças portadoras de deficiências visuais.

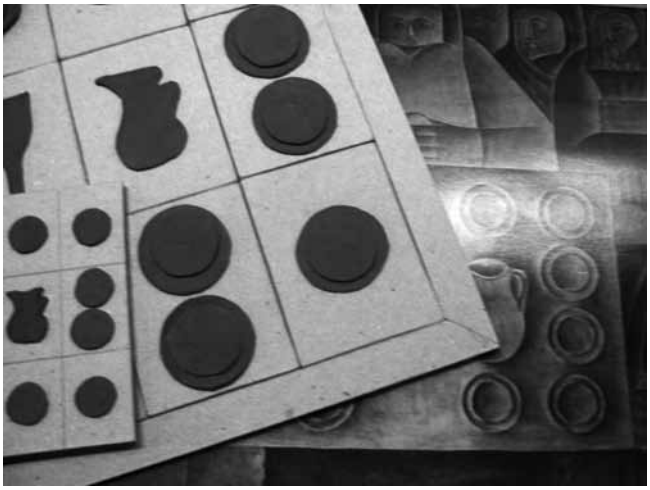


Figura 5
Jogo Ceia
Fonte: Foto Arquivo LEDI

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos nosso texto com a preocupação de unificar a proposta de formação de professores de artes aptos a investigar, elaborar, aplicar e avaliar a criação e uso de objetos pedagógicos em sala de aula. Ainda ao longo do processo de articulação entre ensino, pesquisa e extensão, pudemos destacar alguns princípios que podem ser priorizados na formação continuada de professores e no ensino de estudantes com deficiência em classe regulares de ensino.

Na formação continuada, enfatizamos o caráter multicultural crítico da formação de professores de artes que organiza o currículo escolar com base em seu grupo de estudantes, considerando os diferentes percursos e a condição de preparação reflexiva do grupo. Nesse caso é necessário apreciar os diferentes modos de aprender e a produção de objetos pedagógicos como estratégia para atender a diferentes necessidades pedagógicas. Salientamos a concepção de educação como processo social, da arte como produção histórica situada, de cada grupo em diferentes momentos da trajetória humana. No âmbito da multiculturalidade crítica cabe destacar a percepção do currículo como processo em constante construção que agrupa, articula, analisa e problematiza diferentes produções do sistema das artes, das mídias, da produção de imagens de diversos tempos e lugares, bem como da cultura local e dos grupos diferenciados não participantes do sistema institucional da arte.

Na produção de objetos pedagógicos pudemos destacar como resultado que os estudantes das licenciaturas de artes visuais que participaram das diferentes disciplinas de 2006 a 2009 produziram uma gama variada de objetos pedagógicos levando em consideração seus interesses no cenário das artes. Um grupo significativo produziu objetos a partir da arte contemporânea. Outros grupos, no entanto, precisaram ser muito estimulados para isso. Nesse caso, pode-se dizer que o viés modernista, pela facilidade de acesso aos materiais e talvez pelo contato com esses artistas ao longo da graduação, é bastante utilizado como estímulo à produção de objetos pedagógicos.

Por outro lado, evidencia-se nos professores de artes e principalmente nos professores pedagogos uma grande dificuldade de produzir os materiais. Ponderamos que entre os professores de arte essa dificuldade ocorra em razão do distanciamento que a docência provoca na arte, como um grande número de alunos por turma, cargas horárias extensas, baixos salários e poucas oportunidades de no exercício profissional participar de atualizações no âmbito da arte. Já em relação aos pedagogos, observou-se que, além dos problemas que acometem os professores de artes, temos também o *deficit* de conhecimentos na área específica de arte. As oficinas de artes com as redes de ensino reiteram os resultados da pesquisa realizada entre 2006 e 2008 com os professores de artes na escola que lecionam para crianças com deficiência. Nesse contexto, os professores tinham grande dificuldade de produzir objetos pedagógicos para o ensino de arte.

Como apoio didático, os objetos pedagógicos precisam estar articulados com práticas qualificadas de ensino de arte em que o apoio possa ser utilizado com todas as crianças de modo que os elementos em destaque sejam as habilidades dos estudantes e não suas dificuldades. Pode-se, durante uma unidade de ensino, utilizar diversos jogos baseando-se em um artista, ou uma temática ou algum aspecto particular do processo de produção de um artista. Já em relação ao processo de produção, observamos que muitas são as possibilidades de materiais a serem utilizados pelo professor, desde materiais recicláveis até materiais que necessitam ter custos para a escola.

Muitos são os aspectos que necessitam ser investigados no tocante ao uso pedagógico dos objetos em sala de aula, ampliando dessa forma as pesquisas na área. Até o presente momento temos realizado um extenso processo de investigação que possibilitou contato com outros pesquisadores, dialogando sobre nossas descobertas. De fato esse é um universo de descobertas.

## REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Imanol. *Teoria y prácticas en educación artística.* Navarra: Octaedro, 2005.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte/educação contemporânea:* consonâncias internacionais. São Paulo, Cortez, 2005.

_____. *Arte educação*: conflitos e acertos. São Paulo: Max Limonad, 1988.

_____. *A imagem no ensino de arte.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

EFLAND, Arthur D. Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno. In: GUINSBURG, J. *O pós-modernismo.* São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 173-188.

FONSECA da SILVA, Maria Cristina da Rosa. Ensino de arte e inclusão: um recorte metodológico a partir de uma pesquisa com professores de arte In: *Linhas Cruzadas:* Artes Visuais em debate, Florianópolis, v. 1, p. 7, 2009. UDESC.

FONSECA da SILVA, Maria Cristina da Rosa. Os Professores de Arte e a Inclusão: O caso da Lei 10639/2003. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED - EDUCAÇÃO CULTURA E CONHECIMENTO NA CONTEMPORANEIDADE: DESAFIOS E COMPROMISSOS, 29., 2006, Caxambu. *Reunião Anual da ANPED...* Rio de Janeiro: ANPED, 2006, p. 35-45.

FONSECA da SILVA, Maria Cristina da Rosa; BORNELLI, Margarete Cascaes. Inclusão: Aspectos Legais e Educacionais In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL - ANPEDESUL, 7., 2008, Itajaí. *Seminário...* Itajaí: Univali, 2008.

FONSECA da SILVA, Maria Cristina da Rosa; BORNELLI, M. C. Objetos pedagógicos inclusivos no cotidiano escolar. *DAPesquisa*, v. 2, p. 1-7, 2007.

FONSECA da SILVA, Maria Cristina da Rosa; SOSNOVSKY, Katiuscia. Recortes do Ensino de Artes a Distância no Brasil: diversidade e inclusão. In: CONGRÉS D'EDUCACIÓN DE LES ARTS VISUALS, 3., 2009, Barcelona. *Anais…* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009.

JAMENSON, Fredric. *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

KIRST, Adriane. Conhecer a arte tendo o jogo como mediador. In: FONSECA da SILVA, Maria Cristina da Rosa; KIRST, Adriane (Orgs.). *O objeto pedagógico na formação de professores de artes visuais*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2010, p. 55-56.

McLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico.* São Paulo: Cortez, 1999 a.

_____. *Multiculturalismo revolucionário.* Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

_____. *Utopias provisórias.* Petrópolis: Vozes, 1999 b.

_____. *A vida nas escolas*: uma introdução à pedagogia crítica nos fundamentos da educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

Mc LAREN, Peter; FARAHMANDPUR, Ramin. *Pedagogia revolucionária na globalização,* Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RICHTER, Ivone. Histórico da FAEB: uma perspectiva pessoal. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Ensino da arte*: memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. Reflexões sobre a abordagem triangular do ensino de Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Ensino da arte:* memória e história. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSA. Maria Cristina. *Formação do Professor de Artes:* diversidade e complexidade pedagógica. Florianópolis: Insular, 2005.

# POLÍTICAS PÚBLICAS E LEGISLAÇÃO EM INCLUSÃO SOCIOEDUCATIVA DE ESTUDANTES COM NECESSIDADES EDUCATIVAS ESPECIAIS: PERCURSOS E DESAFIOS[1]

**NELI KLIX FREITAS**

1 - Palestra com dados da pesquisa sobre Educação Inclusiva coordenada pela autora. Foco: Análise Crítica de Políticas Públicas e Legislação.

A proposta desta palestra é a de apresentar tópicos de Políticas Públicas e Legislação em inclusão socioeducativa. A inclusão perpassa a escola, ampliando-se e diluindo-se pelas malhas da rede social. Nesse sentido, envolve diferentes segmentos sociais: a família, os museus e centros de cultura, as organizações não governamentais, bem como as possibilidades de acesso à educação, à arte, à cultura, à saúde, ao trabalho, dentre outros. A palestra propõe-se a apresentar também questões teóricas e reflexões sobre o tema, assinalando para a revisão de paradigmas na vida em sociedade. Políticas Públicas devem contemplar propostas de acesso a uma variedade de aprendizagens em distintas linguagens e a ampliação de espaços inclusivos vinculados com cidadania. Apresenta como palavras-chave: Políticas Públicas, Arte e Educação, Cultura, Cidadania.

## LEGISLAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS SOBRE INCLUSÃO

Após inúmeras pressões políticas, sociais e educativas, atualmente conta-se com medidas legislativas que atestam o direito às pessoas com necessidades educativas especiais de frequentarem as instituições oficiais de ensino, fato que cresce a cada dia, conforme a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Consta nas estatísticas que o Brasil é o país da América Latina que mais insere alunos com necessidades especiais em escolas regulares, seguido de México e Chile. Autores como Bianchetti (1995) e Sassaki (1997) referem que, examinando a legislação de vários países do mundo, como o artigo 26 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), a Convenção dos Direitos da Criança (1989) e as Diretrizes da Primeira Conferência Mundial sobre a Educação, reunida em Jomtien, Tailândia (1990), o Fórum Mundial sobre a Educação, realizado em Dakar, Senegal (2000), o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei n.º 8.069/90), dentre outras, a educação é um direito humano inalienável que proporciona aos cidadãos o conhecimento necessário

para viver com dignidade. Há unanimidade, segundo a legislação, no que se refere às questões econômicas, sociais, políticas, culturais e sanitárias, de que não haverá desenvolvimento expressivo nesses setores, sem um investimento na educação.

Investir em educação e cultura constitui-se em uma etapa indispensável para assegurar os direitos humanos, tais como a postura de aceitação das desigualdades e da diversidade, a redução da pobreza, os avanços na saúde e nutrição, o controle de crescimento demográfico, dentre outros.

Ao longo da história, o cenário, particularmente no que se refere às pessoas com necessidades especiais, nem sempre foi o de aceitação das desigualdades. Até meados do século XVIII algumas práticas eram executadas com essas pessoas, tais como abandono, afogamentos, asfixia, dentre outras. Ao final do século XVIII e nas três primeiras décadas do século XIX teve início, nos países escandinavos e na América do Norte, o período de institucionalização especializada de pessoas com deficiências, nomenclatura adotada na época. A partir daí surgiu a Educação Especial. A sociedade tomou consciência da necessidade de atender às pessoas denominadas como deficientes, mas a forma de atendimento priorizava um caráter assistencialista. A assistência era prestada em Centros Especializados, nos quais as pessoas recebiam atendimento de vários profissionais: médicos, psicólogos, psicopedagogos, assistentes sociais, dentre outros.

No século XX a desinstitucionalização começou a ocorrer, com programas escolares para deficientes mentais. Os serviços especiais foram diversificados, e as classes especiais passaram a integrar o contexto escolar. No Brasil, as classes especiais foram criadas entre 1960 e 1965, em todo o País, para pessoas excepcionais. Essas classes contavam com um único professor, que era responsável por todas as matérias escolares com alunos excepcionais. Este era o termo empregado exclusivamente para as pessoas que frequentavam as classes especiais. Essas classes especiais contribuíram novamente para a segregação e exclusão. As classes especiais funcionavam em outros espaços, muitas vezes distantes das salas regulares das escolas, e a postura dominante nessas classes especiais era voltada para a assistência e cuidado, sem uma preocupação pedagógica. Casos de agressão e de fugas da escola eram comumente registrados. O funcionamento distante das demais classes escolares tinha o significado de segregar, de evitar a convivência direta com outras crianças, e de esconder, de certo modo, as crianças consideradas excepcionais.

Ainda em relação às classes especiais, em 1980, o termo deficiente foi alterado para *pessoas portadoras de deficiência.* A partir de 1986, houve a substituição da expressão, de pessoas portadoras de deficiência, bem como de excepcionais, específica das classes especiais, para pessoas com necessidades educativas especiais. Mas a adoção dessa terminologia foi um processo lento. Ainda hoje em dia é possível ouvir referências aos deficientes, aos excepcionais, apesar da existência legal das nomenclaturas oficiais. Na análise dessas posturas, referimos os escritos de Cardoso (2003), no qual

consta que tal questão pode ser atribuída à lentidão na aceitação real da inclusão e nas resistências às mudanças no cotidiano da educação. As mudanças na nomenclatura estão relacionadas com Legislação e Políticas Públicas e, por essa razão, sua análise é relevante. Depois de muitas alterações na legislação, hoje, pessoas com necessidades educativas especiais são vistas como cidadãs, com direitos e deveres de participação na sociedade. A educação de pessoas com necessidades educativas especiais trilhou um caminho que, em uma fase inicial, foi eminentemente assistencial, até chegar ao que hoje se denomina de educação inclusiva.

A Constituição Brasileira (1988) também trata desse assunto. No capítulo III, da Educação, da Cultura e do Desporto, Artigo 205, prescreve que "a educação é direito de todos e dever do Estado e da Família." Em seu artigo 208, prevê mais especificamente que "[...] o dever do Estado com a educação será efetivado mediante a garantia de: [...] atendimento educacional especializado, preferencialmente na rede regular de ensino".

No ano de 1994, mais precisamente em 10 de junho, na cidade de Salamanca, na Espanha, ocorreu a Conferência Mundial de Educação, patrocinada pelo governo espanhol e pela UNESCO, com representantes de 92 países e 25 organizações internacionais. Nessa conferência foi reafirmado o compromisso com a educação para todos, e elaborada uma declaração, conhecida na História da Educação como a Declaração de Salamanca, que apresenta metas de ação na sociedade. Esta é considerada um marco na documentação em favor da educação inclusiva.

No entanto, é necessário refletir sobre as implicações da legislação, considerando que a inclusão socioeducativa baseia-se em fatores mais abrangentes do que somente os legislativos. Um dos tópicos centrais reside em como tornar compatível essa realidade heterogênea com os esquemas, as tradições e as inércias profissionais de alguns professores, bem como de setores da sociedade que ainda fundamentam suas práticas em modelos que não estão preparados para trabalhar com a diversidade e a diferença. Inserem propostas de ensino, de vivências e experiências culturais pela perspectiva de homogeneização, ou, então, mantém a segregação e o isolamento de pessoas com necessidades educativas especiais, sem uma leitura crítica dessa realidade. Tal estrutura visa a beneficiar mais alguns segmentos da sociedade mantendo a maioria das pessoas com necessidades educativas especiais afastadas do processo de interação escolar e social, bem como do acesso aos meios e instituições de produção e de veiculação cultural.

## POLÍTICAS PÚBLICAS, TÓPICOS TEÓRICOS: TRAMAS E DESAFIOS

A visão da escola inclusiva impõe a demolição dos discursos educacionais que excluem as diferenças. A fronteira que separa de forma nítida aqueles olhares que continuam pensando que o problema da educação escolar está na anormalidade, no

anormal, bem como daqueles que pensam o oposto, os que consideram a normalidade, a norma, como o problema em questão, é que deveria ser colocada sob suspeita. Trata-se de representações que se apresentam como científicas e acadêmicas, vigiando cada desvio, descrevendo cada detalhe das patologias, cada vestígio da normalidade, suspeitando de toda deficiência com a conhecida afirmação de que algo está errado no sujeito, que possuir uma deficiência é um problema (SKLIAR, 2003).

Considerando a educação inclusiva, que despontou como realidade, a sociedade passou a ser desafiada para conviver tanto com a aceitação das diferenças quanto com os questionamentos sobre a capacitação dos professores, sobre os modelos de aprendizagem vigentes, sobre a adequação das escolas, responsabilidades das famílias e das diferentes instituições sociais nesse processo. Ou seja: há leis e decretos, há políticas públicas voltadas para a inclusão, mas falta maior conscientização das pessoas, pois há lacunas na prática social, na oferta de oportunidades de acesso e sua divulgação a todos os segmentos sociais.

A função da escola, em muitos casos, é a repetição do *status quo* existente fora de seus muros, na sociedade. Manter o *status quo* seria o que Mclaren (1997, p. 242) chama de currículo oculto "[...] que desobriga o professor da necessidade de engajamento num auto-escrutínio pedagógico ou em qualquer crítica séria de seu papel na escola, e da escola na sociedade em geral."

É impossível pensar um sistema educativo inclusivo para o qual as políticas públicas assinalam, mantendo o mesmo sistema inalterado. Para corresponder às diversas necessidades educacionais aos diferentes ritmos de aprendizagem é imprescindível uma reestruturação socioeducativa com a inserção de propostas curriculares apropriadas e adaptadas para a diversidade, mudanças organizacionais, estratégias didático-pedagógicas, recursos diferenciados, estruturação do espaço físico, capacitação docente, dentre outras dimensões. Implica também problematizar o que realmente significa aprender, conviver, aceitar, abrir espaços e oportunidades para o exercício da cidadania. Essas questões envolvem também o ensino da arte.

Trata-se de um processo mais amplo, que requer mudança de paradigmas, movimento, busca de aproximações com linguagens contemporâneas, com novos domínios, novas mídias; transformações nas práticas de ensino, com reconhecimento da existência da alteridade, do outro, bem como de representações culturais Implica não perder de vista o caráter provisório do conhecimento, suas possibilidades emancipatórias e democratizantes, que incluem considerações sobre distintos contextos sociais. Segundo os escritos de Freire (1983), a interlocução é a chave para abrir portas na subjetividade conformista, ao insistir que os homens são essencialmente sujeitos de comunicação.

Como bem sintetizou Freire (1983), quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina a aprender. Introduziu a ideia de reaprender, destacando ainda que

não se trata apenas de aprender, mas aprender a fazer, a conviver. Trata-se também de aprender por quê. Nesse princípio, Freire propôs uma mudança de paradigma, considerando todos os seres humanos incompletos e inacabados: completam-se convivendo com os outros. Conscientes desse processo, seres humanos são movidos pela esperança, necessitam do sonho e da utopia para viver plenamente.

Voltando o olhar para o ensino de Artes Visuais, alguns estudos desenvolvidos assinalam que o fazer em arte não responde a fórmulas ou aprendizagens pré-estabelecidas. Trata-se de um saber aberto que, mais do que configurar um pacote de conhecimentos acumulados, gera uma relação significativa em cada momento, com particularidades e especificidades da realidade. Implica uma relação com os acontecimentos do mundo, nos quais o sujeito que cria adota uma posição ativa. Essa postura coincide com a noção de projeto artístico que tem implícita uma aproximação e relação com os processos de produção cultural (BLANCO, 2001). Uma posição isolada, academicamente ortodoxa, é ineficaz e não coincide com as práticas sociais e culturais vigentes. Caminha em direção oposta às propostas emanadas de Políticas Públicas contemporâneas.

Esse fazer em arte em relação com os acontecimentos do mundo, que insere o professor artista e pesquisador, implica um sujeito criativo em diálogo com experiências complexas, conectado com o contexto em que está inserido. Pode ser compreendido como processo aberto (BLANCO, 2001).

Fazer implica fazer-se, estar presente, ser consciente. A arte relaciona-se com um processo de permanente construção, no qual o artista professor pode e deve problematizar tanto questões pessoais, como suas relações com a comunidade a que pertence. É um sujeito em interação com outros sujeitos, com o contexto, com as comunidades de diferente natureza, com a sociedade. Essas reflexões coincidem com as posturas socio-inclusivas, coerentes com a legislação vigente em arte e educação. E, como a inclusão não se restringe às escolas, a legislação contempla a comunidade, a vida em sociedade.

A ideia de comunidade implícita nessas afirmativas relaciona-se tanto com as especificidades, quanto com a heterogeneidade de cada grupo. A comunidade é aquele espaço social que possibilita apreender como trabalhar com as diferenças, compreendendo que estas se transformam e se desenvolvem. Trata-se de ampliar a noção de diversidade, anexando a ela a empatia, a troca pela interação e pelo intercâmbio de saberes, percepções e sensibilidades. É uma noção de comunidade que tem a ver com uma teia de relações, com um lugar desterritorializado. Implica uma rede de relações que dá lugar a uma comunidade complexa e heterogênea (PERÍNOLA, 2001).

A heterogeneidade caracteriza as ações de caráter inclusivo vigentes em arte e educação, bem como nas diferentes áreas do conhecimento, em todos os níveis e instâncias, por força de lei, e na vida em sociedade. Entretanto, mesmo diante dos imperativos legais, muitos questionamentos estão presentes nesse processo. Dentre eles, a

oposição binária ainda existente na vida social entre inclusão e exclusão. As diferenças, tratando-se de Artes Visuais, tanto no que se relaciona com os processos de criação quanto com os processos de ensino, não podem ser descritas em termos de melhor ou pior, bem ou mal, superior ou inferior, maioria ou minoria, dentre outras considerações. São simplesmente diferenças. O fato de assinalar algumas diferenças volta a posicionar essas marcas, essas identidades como sendo opostas à ideia de norma e, então, daquilo que é pensado e fabricado como o correto, o positivo, o melhor. É como estar diante de quadros superpostos, ou partes de um mesmo quadro. Na realidade, é um mesmo quadro que possui tonalidades distintas (LARROSA; SKLIAR, 2002).

Nessa perspectiva, cabe aos pesquisadores e estudiosos envolvidos com processos de ensino e pesquisa em Artes Visuais questionar se o sistema tem tentado discutir a questão da diversidade, analisando a legislação, integrando leituras de publicações especializadas, ou se o que o preocupa é a obsessão pelo outro. Esse raciocínio implica a necessidade de repensar com rigor a questão dos processos inclusivos, em uma postura ética, com práticas que sejam coerentes com as Políticas Públicas existentes. Não parece um exagero afirmar que a sociedade atual ainda não se preocupa genuinamente com o outro, mas tem se tornado, muitas vezes, obsessiva diante de cada fragmento da diferença em relação à mesmice.

A imagem de uma sala de aula homogênea, sem diferenças, não corresponde à realidade da sociedade, e sim a uma ideologia autoritária que vai destruindo e segregando o que não é dominante. Descobrir essa educação atenta aos direitos humanos coincide com a legislação referida, como a Declaração de Salamanca, o Fórum Mundial de Educação do Senegal, Dakar, que afirmam que os sistemas de ensino devem assegurar aos alunos com necessidades educativas especiais currículos, métodos e técnicas, recursos educativos e organização específica, para atender às suas necessidades. Políticas Públicas socioinclusivas carregam em seu bojo a necessidade de mergulhar nessa questão em toda a sua complexidade, em toda sua rica variedade, em conhecer o outro, desfazendo ideias preconcebidas e a discriminação impensada, vendo a heterogeneidade como algo rico e valioso.

Concluindo, pode-se afirmar que, nas diferentes áreas do conhecimento, estamos diante de grandes transformações educacionais: mudanças nos parâmetros curriculares, na legislação referente à acessibilidade à escola, na delimitação de novas pautas de relacionamento e de convivência em sociedade. Existe o direito universal à educação, e as escolas têm a obrigatoriedade legal de acolher todos. Entretanto, se existe alguma coisa que pode ser nomeada como mudança no cenário atual da educação e do ensino, em diferentes áreas, isso não se refere apenas à nomenclatura, nem somente à legislação. Essa mudança relaciona-se com a possibilidade de questionar modelos, argumentos, paradigmas, e de propor outros novos, originais, impensados até o momento. A pesquisa sobre os temas em questão insere-se nessa trama complexa, e não se concebe

o ensino e a aprendizagem diante de tantos desafios, dissociados da pesquisa. Para ampliar a reflexão aponta-se: essas questões são reais, ou trata-se de mais uma oposição binária entre inclusão e exclusão?

A diferença toma distância da identidade, como escreve Deleuze (1998), da representação e da mesmidade. Para o autor, essa visão teria mais a ver com o entremeio, e não com uma suposta oposição entre dois termos, ou dois conceitos. A diferença é, nessa perspectiva, um sinal do imprevisível, que faz pensar no devir e que remete ao acontecimento. A diferença não aponta para ninguém, mas cria o permanente movimento de diferir.

Uma revolução no olhar – questões inclusivas, sociais e educacionais presentes na legislação e na complexa dinâmica que caracteriza a vida em sociedade pedem por novos olhares: olhares múltiplos para romper com a hegemonia epistêmica dos grandes saberes. Trata-se da visão de escuta das vozes de uma ciência que, em sua busca transdisciplinar, é capaz de gestar o novo, que é a proposta central da atividade de pesquisa nesse movimento de olhar para o ensino e para a aprendizagem sob novos ângulos. Não há um modelo único para ensinar, assim como nem todos os seres humanos apresentam ritmos idênticos para aprender. Ainda, há aprendizagens distintas, assim como cada ser humano é diferente do outro. Uma visão hegemônica de ensino, na qual todas as pessoas aprendem do mesmo modo e no mesmo ritmo é uma utopia, um contido expansivo, que não pode ser aprisionado por nenhuma ideologia, nenhuma legislação. A multiplicidade representa o convite para a coragem de espiar por frestas inusitadas e conseguir ver outras dimensões da realidade. Se o conhecimento é múltiplo, variado, não estanque; se o processo de transmissão de ensinamentos não fica restrito às escolas; é de grande importância que se repense também a formação de professores em diferentes níveis para atuar no contexto dessa sociedade do conhecimento. É fundamental o planejamento de processos formativos preparando o educador para uma atitude aberta frente ao mundo e no mundo, pronto para aceitar o novo e a promovê-lo, ajudando a desenvolver nas pessoas com quem se relaciona possibilidades de subjetivação autônomas e singulares. Em outras palavras, o educador deve estar preparado para o principal desafio que se lhe coloca hoje, que coincide com a legislação vigente.

É uma possibilidade que se abre para o desenvolvimento e para o benefício de todos, com ou sem necessidades especiais, nas escolas e nas diferentes instituições, trazendo consigo um conjunto de fatores para que todos possam ser inseridos totalmente na sociedade em todos os seus segmentos: cultura, trabalho, lazer, saúde, dentre outros.

Há uma dependência recíproca, complexa e dinâmica, que não pode ser explicada por uma única fórmula especulativa, e não pode ser dissociada do projeto educativo em sua totalidade, incluindo as políticas públicas, os currículos, a formação pedagógica, a pesquisa e a reflexão contínua sobre os significados da aprendizagem, considerando a diversidade socioeducacional. A abertura das escolas para as diferenças é, principalmente,

uma decorrência da legislação, e implica uma mudança radical nos processos de ensino e aprendizagem. Inclui propostas de ruptura entre as fronteiras existentes em diferentes disciplinas, entre saber e realidade. Trata-se de valorizar a multiplicidade da integração de saberes, das redes de conhecimento que a partir daí se formam e se constituem. Contempla a transversalidade das áreas curriculares e a autonomia intelectual do aluno, sujeito do conhecimento, e que, por isso mesmo, imprime valor ao que constrói. Tal processo não pode prescindir da interação social.

É importante refletir sobre os impactos das ações emanadas de Políticas Públicas para professores, alunos, tratando-se de inclusão. Muitas vezes, o educador vê-se na posição de regular os desejos dos estudantes, com ou sem necessidades educativas especiais. Necessita decidir entre o prazer e a atividade intelectual para a qual é convocado, entre espaços tabus e o cotidiano, entre o prazer e a racionalidade. Entretanto, a legislação assinala que o professor deve dominar suas restrições pessoais às diferenças.

As implicações das Políticas Públicas socioinclusivas para os educadores incluem a construção de uma pedagogia da diferença, que não realce o exotismo, nem endemonie o outro, mas que busque locar a diferença tanto em sua especificidade quanto em sua capacidade de estabelecer interações e práticas culturais engajadas. Assim, Políticas Públicas viabilizam conquistas sociais, mas necessitam do movimento contínuo de experimentação e de avaliação.

## REFERÊNCIAS

BIANCHETTI, L. Aspectos históricos da educação especial. *Revista Brasileira de Educação Especial,* Piracicaba, v. 2, n.3, p. 7-19, 1995.

BLANCO, P. *Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. Espana: Ed. Universidad de Salamanca, 2001.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil.* São Paulo: Atlas, 1988.

CARDOSO, M. Aspectos históricos da educação especial: da exclusão à inclusão – uma longa caminhada. IN: MOSQUERA, J. M.; STOBAÜS, C. (Orgs.). *Educação especial*: em direção à educação inclusiva. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p.15-26.

DECLARAÇÃO de Salamanca e linha de ação sobre necessidades educativas especiais. Brasília: Corde, 1994.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição.* Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática pedagógica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LARROSA, J.; SKLIAR, C. (Org.). *Habitantes de Babel:* política e poética da diferença**.** Belo Horizonte: Atlântica, 2002.

MCLAREN, P. *A vida nas escolas:* uma introdução à pedagogia crítica nos Estados Unidos. Porto Alegre: ARTMED, 1997.

PERÍNOLA, M. *El art y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2001.

SASSAKI, R. *Inclusão:* construindo uma sociedade para todos. Rio de Janeiro: WVA. 1997.

SILVA, T. *A política e a epistemologia do corpo normalizado*. Rio de Janeiro: Espaço, 1997.

SKLIAR, C. *E se o outro não estivesse aí?*: Notas para uma pedagogia (improvável) da **d**iferença. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

# MAPA *SITE SPECIFIC*

JORGE MENNA BARRETO

- trabalhos-em-resposta // respons(H)abilidade
  - Robert Irwin -

* o artista-leitor de um determinado contexto * gera resposta * vínculo * torna responsável

TRADUÇÃO DE PERTENCIMENTO

PRÁTICAS SITE-SPECIFIC

ESPECIFICIDADE, PARA QUÊ?

EXTERIORIDADE DE SIGNIFICADO

permeabilidade ao contexto // poros dilatados

relação com o contexto por
- ADESÃO
- EMBATE
- INDIFERENÇA

→ "Tilted Arc" Richard Serra

A DIFERENÇA ENTRE O ESPAÇO COMO SUPORTE E O ESPAÇO QUE PERFORMA

modo de pensar instauração de ESTADOS COLABORATIVOS entre inteligências/agentes/

metodologia de trabalho e não uma categoria artística

+ ADJETIVO: site-specific installation / dance / architecture ...

TEMA + MAPEAMENTO EXAUSTIVOS / precedem a ação

[consciência contextual]: DÉCADA DE 1970 // Feminismo // gay rights // ecologia // movimento estudantil

→ USA: Robert Smithson – "Let the site determine" // círculo Smithsoniano → pesa reflexiva

[pistas para a especificidade do contexto]

→ NO BRASIL: "do corpo à terra" Belo Horizonte cidade Meireles + Barrio

+ reconhecimento das especificidade locais como antídoto ao DESTERRO CULTURAL - círculo bragge de holanda

+ apego de significado a um determinado contexto sepa saliências no espaço / desnomogeinizar / desacelera

resistência ao achatamento das diferenças

# AUTORES

**Adriana Maria dos Santos**
Docente no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC), aluna do doutorado em teatro pelo programa de pós-graduação em teatro da mesma instituição. Mestrado em poéticas visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Expõe regularmente desde a primeira individual em 1987, com ênfase na pintura e no tratamento do corpo como ícone referencial de transgressão, informe, vertigem, por meio de pesquisa teórico/prática, buscando uma aproximação reflexiva entre artistas visuais e o teatro de Samuel Beckett.
afanisis@gmail.com

**Anita Prado Koneski**
Graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado e Doutorado em Literatura-Teoria Literária, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC).
anitapk@uol.com.br

**Celia Antonacci Ramos**
Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Professora na UDESC/CEART/PPGAV. Área de Investigação: Artes, África, Semiótica, Antropologia Urbana. Coordenadora do projeto "Poéticas do Urbano" (< www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano >) e Expressões artísticas africanas e afrodescendetes. Publicou *Grafite, Pichação & Cia, São Paulo*, Annablume editora, 1992, reimpressão 2009; *Teorias da Tauagem, uma análise da loja Stoppa Tattoo da Pedra*, Florianópolis, UDESC 2002; *As nazi-tatuagens*: inscrições ou injúrias no corpo humano? São Paulo, Perspectiva, 2006.
c2cmar@udesc.br

**César Floriano**
Professor do curso de Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Doutor em Arquitetura pela Universidade Politécnica de Madri – Espanha, membro do – Grupo de Estudo em Arte Pública Latino-Americano (GEAP) e da Comissão Municipal de Arte Pública de Florianópolis – Santa Catarina.
cesarflorianopolis@gmail.com

**Diego Rayck**
Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2009). Atua como professor colaborador do curso de Graduação em Artes Visuais da UDESC. Como artista, participou das exposições: *Um espelho no acervo*, MASC, Florianópolis (2009), *Buracos*, MAC, Joinville (2008), *Prêmio Projéteis FUNARTE* 2007-2008, Rio de Janeiro.
drayck@hotmail.com

**Jociele Lampert**
Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP; Professora Adjunta CEART/UDESC; Mestre em Educação pela UFSM (2005); Bacharel e Licenciada em Desenho e Plástica pela UFSM (2003). Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura (UFSM - RS) e do Grupo de Pesquisa Arte e Democracia (ARDE – UFF – RJ) diretório CNPq.
jocielelampert@uol.com.br

**Jorge Menna Barreto**
Formado em Artes Plásticas pela UFRGS e mestre em Poéticas Visuais pela USP. Atualmente cursa o doutorado nessa instituição. Tem investigado, como artista e pesquisador, sobre a relação do trabalho de arte com o seu contexto e os possíveis desdobramentos da prática do *site-specific* na atualidade, além da utilização e absorção acrítica desse termo e conceito no contexto brasileiro. Práticas visuais e discursivas mesclam-se em sua trajetória. Faz parte do grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo, onde também exerce curadoria.
jorgemennabarreto@gmail.com

**Karla Schuch Brunet**
Artista e pesquisadora, doutora em Comunicação Audiovisual (UPF, Espanha – bolsa CAPES), mestre em Artes Visuais (MFA, Academy of Art University, EUA – bolsa Capes) e especialista em Crítica da Arte Eletrônica (Mecad, Espanha). Participou de diversas exposições de fotografia e arte digital, tanto no Brasil quanto no exterior. É professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC/ UFBA), onde

pesquisa projetos de interação entre arte, ciência e tecnologia, e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação de Cultura e Sociedade. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas.
karlab@ufba.br

**Lílian Amaral**
Artista Visual e pesquisadora com ênfase em arte pública e transformação social. Mestrado e Doutorado em Artes Visuais pela ECA/USP. Professora Associada da Universidade de Girona e professora pesquisadora da Universidade Complutense de Madrid. Dirige o projeto Museu Aberto: a cidade como museu e o museu como prática artística. Curadora da Casa da Memória – (< www.casadamemoria.wordpress.com >). Representante brasileira e Membro do Project for Open and Closed Space Sculpture Association/Barcelona (POCS). Curadora brasileira de ID Barrio - SP, integrante do projeto IDENSITAT / Espanha. Curadora de Artes Visuais da Plataforma Cidades Criativas, Santander Cultural, AECID/Centro Cultural da Espanha/UNESCO.
lilianamaral@uol.com.br

**Luiz Sérgio de Oliveira**
Artista, Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pela UFRJ, Professor Associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.
oliveira@vm.uff.br

**Marcos Villela**
Licenciado em Filosofia, Doutor em Educação, Professor Titular do Programa de Pós Graduação em Educação da PUCRS. Publicou artigos e trabalhos em torno do tema dos processos de subjetivação e desenvolve estudos filosóficos nesse campo. Atua nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Educação, com ênfase nos Fundamentos da Educação.
marcos.villela@pucrs.br

**Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva**
Professora, doutora, atua na área de ensino de arte e inclusão. É professora titular do Centro de Educação a Distância e do Mestrado em Artes Visuais da UDESC. Linha de investigação: Ensino de Arte. Líder do Grupo de Pesquisa Educação, Arte e Inclusão. Autora do Livro: *Formação de Professores de Arte*: diversidade e complexidade pedagógica.
cristina@udesc.br

**Marlen Batista De Martino**
Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Alanus Hochschule - Köln. Mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do grupo de pesquisa Arte e Psicanálise. Professora de História e Teoria de Arte da Universidade do Estado de Santa Catarina.
demartino.marlen@gmail.com

**Marta Lúcia Pereira Martins**
Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1988), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995) e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). Atualmente é professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Desenho, Teoria da Modernidade, Literatura, Arte Contemporânea, Teoria da Imagem e História e Crítica da Arte.
fazendotricot@hotmail.com

**Nara Milioli**
Graduação em Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1987), mestrado em Educação e Cultura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1998) e doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (2009). Atualmente é professora titular da Universidade do Estado de Santa Catarina.
naramilioli@newsite.com.br

**Neli Klix Freitas**
Docente do DAV-CEART-UDESC. Docente do PPGAV (Mestrado em Artes Visuais). Doutorado em Psicologia (PUCSP-1997). Possui graduação em Psicologia, Licenciatura em Psicologia e Formação em Artes. Tem experiência no ensino (superior e primário) ao longo de 20 anos. É membro do corpo editorial de periódicos QUALIS nacionais e internacionais, tendo vários artigos publicados, bem como livros e capítulos de livros.
neliklix@terra.com.br

**Rosangela Cherem**
Graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (1985), Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (1992), Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (1998) e Doutorado em Literatura pela

Universidade Federal de Santa Catarina (2006). Professora Adjunta da Universidade do Estado de Santa Catarina, membro de corpo editorial de Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC) e membro de corpo editorial do Caderno de Pesquisa PPGARTE / UFSM.
rosangela@fastlane.com.br

**Sandra Makowiecky**
Doutora em Ciências Humanas. Professora de Estética e História da Arte da Universidade do Estado de Santa Catarina - Centro de Artes (CEART/ UDESC). É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do IHGSC.
sandra.makowiecky@pq.cnpq.org.br

**Sandra Maria Correia Fávero**
Graduação pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Bacharelado em Pintura, 1979. Mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Engenharia de Produção e Sistemas - Gestão do Design, 2003. Professora de Gravura na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
sandrafavero@gmail.com

**Sandra Regina Ramalho e Oliveira**
Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS (1986), Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo (1998), com pós-doutoramento na França, em Semiótica Visual (2002). Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC. Líder do Grupo de Pesquisa Arte e Educação do CNPq, membro da InSEA (International Society of Education through Art), da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), da AICA (Association Internationale de Critiques dArt), da ISVS (International Association of Visual Semiotics), do CRICC (Centre de Recherche Images, Cultures et Cognitions) da Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne.
ramalho@udesc.br

**Silvana Macêdo**
PhD Fine Art, Northumbria University, UK (2003), Pós-Doutorado UCS/CNPq (2005). Artista multimídia e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC). Líder do Grupo de Pesquisa Rosa dos Ventos. <www.silvanamacedo.com www.gruporosadosventos.com.br>
silvana_b_macedo@hotmail.com

**Yara Rondon Guasque Araujo**
Artista multimídia trabalhando com *performance* em telepresença, instalação interativa e *Web Art*, professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), e do bacharelado e licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Diretora cultural da ABCiber. Yara Guasque, artista e professora da Pós-graduação em Artes Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. c2yrga@udesc.br